



TÜRK MİZAH KÜLTÜRÜ SEMPOZYUMU BİLDİRİ KİTABI

26-27 Kasım 2024
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı-Ankara



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

TÜRK MİZAH KÜLTÜRÜ SEMPOZYUMU BİLDİRİ KİTABI

26-27 Kasım 2024

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı-Ankara



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 694
Bilimsel Toplantılar Dizisi: 224

ISBN: 978-975-17-6213-9

TÜRK MİZAH KÜLTÜRÜ SEMPOZYUMU BİLDİRİ KİTABI

Yayına Hazırlayanlar:

© Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı - 2025
E-Yayın

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

Üniversiteler Mah. Toplum Cad. No.: 5 06800 Çankaya/ANKARA
Tel: 0312 284 34 18 • Belgegeçer: 0312 284 34 65
www.akmb.gov.tr

Grafik Tasarım: Neyir Matbaacılık

Tel: 0312 395 53 00

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ AYDIN SAYILI KÜTÜPHANESİ KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

Türk Mizah Kültürü Sempozyumu (1. : 2024 : Ankara, Türkiye)

Türk Mizah Kültürü Sempozyumu bildiri kitabı , 26-27 Kasım 2024 , Ankara [e-Kitap] / yayına hazırlayan : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı .— Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2025.

vi , 342 sayfa : fotoğraf, tablo, resim ; 24 cm (AKDYYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını ; 694. Bilimsel Toplantılar ; 224)

Bibliyografik bilgi içerir.

ISBN: 9789751762139

1. TÜRK KÜLTÜRÜ -- MİZAH
2. TÜRK HALK BİLİMİ -- FIKRALAR
3. TÜRK HALK BİLİMİ --- GÖLGE OYUNU
4. TÜRK DİLİ -- DİL İLİŞKİSİ -- MİZAH
5. TÜRK HALK EDEBİYATI -- MİZAHİ MASALLAR
6. FOLKLOR -- ÇAĞDAŞ TÜRK MİZAHİ
7. TÜRK MİZAHİ -- GELENKLİ SAHNE SANATLARI
8. MİZAH -- TEKNOLOJİ
9. TÜRK NÜKTE VE MİZAHİ -- KONGRELER
10. KONGRELER -- BİLDİRİLER -- TÜRK MİZAHİ

I. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı II. c.a III. dizi

398.209561092

Uluslararası Yayınevi

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 1983 yılında kurulmuş olup 41 yıldır uluslararası düzeyde faaliyet göstermektedir. “Tanınmış Uluslararası Yayınevi” kategorisinde yer alan AKM; yayımladığı özgün bilimsel kitaplar, çeviri eserler (Almanca, Çince, Fransızca, İngilizce, Rusça vd.) ve bilimsel süreli yayınlar ile çalışmalarını ulusal ve uluslararası alanlarda yürütmeye devam etmektedir. AKM tarafından yayımlanan eserler, Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almakta; dünyanın en geniş çevrim içi kamu erişim kataloğu olan Worldcat.org’ da dizinlenmektedir. Yayınlarımızla ilgili ayrıntılı bilgiye akmb.gov.tr adresinden ulaşılabilir.

TÜRK MİZAH KÜLTÜRÜ SEMPOZYUMU BİLDİRİ KİTABI

26-27 Kasım 2024

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı-Ankara



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

İÇİNDEKİLER

TAKDİM	VII
SUNUŞ	IX
Anadolu'dan Hindistan'a Moğol İstilasına Karşısında Hoca Nasreddin Fatma Ahsen TURAN	1
Mahallî Fıkra Tipleri İçin Tip Kataloğu Hazırlama Önerisi Saim SAKAOĞLU	13
Ziya Gökalp'ın "Halk Klasikleri 1 Nasreddin Hoca Lâtifeleri" Adlı Eserinin Serüveni Üzerine Ali DUYMAZ	21
Türk Gölge Oyunu Karagözdeki Mizahın Oluşmasında Tip Faktörü Dilaver DÜZGÜN	31
Mizah-Dil İlişkisi Açısından Türkçenin Önemi Esma ŞİMŞEK	39
Çoklu Bir Tip: Köse ve Aldar Köse Tipi İsmet ÇETİN	63
Karagöz Oyunlarında Mizahi Dili Biçimlendiren Toposlar Ezgi Metin BASAT	79
Türk Kültüründe Karakuş Kadı Fıkraları Doğan KAYA	85
Fıkra Anlatımı: Performans ve Bağlam Mehmet ÇEVİK	97
Meslek Folklorunda Şakalar ve İşlevleri Pınar KARATAŞ	119
Millet Olma Bilinci ve Fıkralar İsa ÖZKAN	137
Çağdaş Türk Mizahında Yenilikçi Bir Yaklaşım: "Gibi" Dizisi Dilek TÜRKYILMAZ	145

Gelenekli Sahne Sanatlarında Mizah Anlayışı Mehmet Tahir İKİLER.....	155
Mizahi Masalların Sorunları ve Çözüm Önerileri Mehmet Naci ÖNAL.....	177
Mizah ve Teknoloji Nebi ÖZDEMİR.....	201
Mizah ve Hikmet: Nasreddin Hoca'nın Türk Sufiliğindeki Yeri Haşim ŞAHİN.....	223
Gülme Kuramları Bağlamında Ramazaniyelerde Mizahi Üslup Nilüfer TANÇ	243
'Dünyanın Ortası' Akşehir'de Yaşayan Nasreddin Hoca İmgesi Zeynep Nagihan KAHVECİ.....	285
Türk Dünyası Kültür Politikalarında Mizah Çalışmalarının Yeri: Dursun Yıldırım'ı Yeniden Okumak Ruhi ERSOY	317
Şeytanın Getirdiği Bir Ceza Yöntemi Olarak Negatif/Acımasız/Saldırgan Mizah R. Gülin ÖĞÜT EKER	331

TAKDİM

Cumhuriyetimizin başkentinde, kültür ve sanatın kalbi olan Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı çatısı altında, Türk mizahının derinliklerine inen, zengin ve çok yönlü bir bakış açısıyla gerçekleştirilen Türk Mizah Kültürü Sempozyumu, hem akademik dünyaya hem de kültürel belleğimize önemli katkılar sunmuştur.

Mizah, sadece güldüren bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumu anlamanın, eleştirmenin, dönüştürmenin ve ortak hafızayı canlı tutmanın güçlü bir aracıdır. Türk kültür tarihinde Nasreddin Hoca'dan Karagöz-Hacivat'a, Orta Oyunu'ndan günümüz mizah yazarlarına uzanan geniş bir yelpazede karşımıza çıkan bu kültürel damar, tarih boyunca halkın sesi olmuş; kimi zaman ince bir zekânın ürünü, kimi zaman da sert bir eleştirinin kılıfı olarak varlık göstermiştir.

Bu bağlamda düzenlenen sempozyumda, mizah kültürümüz farklı yönleriyle ele alınmış olup tarihsel süreçteki evrimi, sözlü ve yazılı gelenekteki yeri, tiyatrodan karikatüre, hicivden televizyon ekranlarına uzanan yansımaları uzman isimler tarafından derinlikli sunumlarla incelenmiştir. Sunulan bildiriler, hem akademik titizlikle hazırlanmış hem de Türk halk kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtan bir birikimi ortaya koymuştur.

Elinizdeki bu kitap, sempozyumda sunulan bildirilerin derlenmesiyle oluşmuş; araştırmacılar, öğrenciler, kültür ve edebiyat meraklıları için kaynak niteliği taşıyan kalıcı bir eser hâline gelmiştir. Bu değerli çalışmanın ortaya çıkmasında katkı sunan tüm bilim insanlarına, düzenleme kuruluna, katılımcılara ve emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimizi sunarız.

Türk mizahının, toplumumuzun duygu, düşünce ve yaşam biçimini yansıtmaya devam edeceğine olan inancımızla, bu eserin geleceğe bir kültür köprüsü olmasını temenni ediyoruz.

Doç. Dr. Zeki ERASLAN
Atatürk Kültür Merkezi Başkanı

SUNUŞ

Etkileşim, yaşamın özünü oluşturmaktadır. Yaşam ve kültür etkileşimler ürünü, bütünü ve kaynağı olarak tanımlanabilir. Alanlar, ürünler, temsilciler, kültürler, gelenekler, bağlamlar ve kuşaklar arası etkileşimlerle yaşam ve kültür zenginleştirilerek geçmişten bugüne ve geleceğe taşınmaktadır. Mizah kültürü de etkileşimlerle ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerin eseridir.

Mizahla yaşamın ve kültürün bütün alanları eleştirel, çözümleyici ve yaratıcı düşünce ve akıl ile gözden geçirilmektedir. Bu nedenle mizah, yaşamın ve kültürün en duyarlı ve uyarıcı alanlarından biridir. Yaşam ve kültürdeki değişim ve dönüşümler öncelikle mizah alanında fark edilmekte ve belirginleştirilerek bireysel ve toplumsal farkındalık oluşturulmaktadır. Mizah yaşama, kültüre, bireye ve topluma dahası dünyaya ve insanlığa ayna tutmaktadır. Mizah ile oluşan yaşamsal ve kültürel farkındalık bireyin ve toplumun sağlıklı, huzurlu ve mutlu bir şekilde gelişmesini sağlamaktadır.

Yaşamımız hızlanınca unutmaya yavaşlayınca da hatırlamaya başlarız. Popüler kültür, tüketim kültürü, kentleşme, sanayileşme, sanal, dijital ve akıllı teknolojiler vb. aracılığıyla yapay bir şekilde hızlandırılan yaşam, kültür dolayısıyla mizah ile yavaşlatılarak doğal akışına döndürülmektedir. Böylelikle daha bilinçli, uyumlu ve anlamlı bir yaşantıya sahip oluruz.

Kültürü ve kimliği oluşturan bellek dahası kültürel kodlar mizah ürünleri aracılığıyla damıtılarak geçmişten bugüne ve geleceğe aktarılmaktadır. Nitekim Nasreddin Hoca mizah belleğiyle sekiz asrı aşkın süredir Türk kimliğini ve kültürünün dolayısıyla kültürel kodlarının yaşatıldığı görülür.

Mizah, bireysel ve toplumsal yaşamın yaratıcı alanlarının başında gelir. Genellikle aklımızla güldüğümüz anlarımız en yaratıcı ve çözümleyici anlarımızdır. Türk insanının dünya görüşünün özünü akıl ve gönül birlikteliği oluşturmaktadır. Mevlâna, Hacı Bektaş Veli ve Yunus Emre gönlü, Nasreddin Hoca da akli temsil etmektedir. Nasreddin Hoca fıkralarını anlatırken Nasreddin Hocalaşır, yaşamı eleştirel düşünceyle gözden geçirir ve sorunlarımıza çözümler üretiriz. Bu nedenle Türk mizah

kültürü Nasreddin Hoca bilgeliği temelinde gelişmiştir. Türk mizahının temsilcileri, Nasreddin Hoca'nın torunları olarak mizah üretmeye başladıklarından Türk mizah kültürü, Türk kültürünün özgünlük ve millilik sorunu yaşanmayan alanların başında gelmektedir. Türk mizah kültürü, sözlü, yazılı-basılı ve elektronik-akıllı kültür bağlamlarında yaratılan “fıkra anlatma, fıktrat-letafname, Karagöz, Meddah, Ortaoyunu, Kukla, Tuluat, mizah basını ve edebiyatı, komedi sineması, radyo ve televizyon mizahı ve sanal-dijital-akıllı (YZ Mizahı) teknolojik mizah” gibi özgün geleneklerle zenginleşmiştir. Mizah gelenekleri, yaşamın ve kültürün diğer alanlarının da eleştirel, çözümleyici ve yaratıcı düşünceyle yenilenmesini ve gelişmesini sağlamaktadır.

Mizah, yarattığı hoşgörü ortamında ve çeşitliliklerin ortaklığında insanlığı birleştirmektedir. Farklı kültürel devirler dolayısıyla nesiller mizah ile birleşmiş ve birleşmeye de devam etmektedir. Dünya mizah gelenekleri Nasreddin Hoca bilgeliği altında bütünleşmiştir. Bu nedenle Nasreddin Hoca Türk dünyası gibi farklı milletleri de birleştiren bir mizah bilgesine dönüşmüştür. Nitekim UNESCO, dünyada 1996 yılını “Nasreddin Hoca Yılı” ilan etmiştir. “Nasreddin Hoca Fıkralarını Anlatma Geleneği” de Türk dünyasını birleştiren ortak bir değer olarak, 2022 yılında UNESCO tarafından insanlığın yaşayan kültürel miras listesine dahil edilmiştir.

Türk mizah kültürünü incelemek, Türklük yaşamının ve kültürünün bütün yönlerini çözümlemek anlamına gelmektedir. Bu sempozyumda “Nasreddin Hoca fıkra anlatma geleneği ve belleği, fıkra tipleri ve geleneksel Türk tiyatrosu” gibi Türk mizah araştırmalarının farklı boyutlarını ele alan özgün ve değerli bildiriler sunulmuştur. Ayrıca sempozyum akşamlarında gerçekleştirilen bilimsel çalışma toplantıları da Türk Kültürü'nün geleceği ile ilgili yöntem, yaklaşım, plan, program, proje ve politikalarının oluşturulmasına kaynaklık etmiştir. Böylelikle Türk Mizah Kültürü Sempozyumu, mizahla birlikte Türk kültürünün geçmişinin değerlendirilerek bugününün çözümlenmesine ve geleceğinin öngörülerek kurgulanmasına ve yönetilmesine katkı sağlamıştır.

Türk Mizah Kültürü Sempozyumu'nun düzenlenmesindeki katkılarından dolayı Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'na, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'na ve özgün bildirileriyle katkı veren Değerli Bilim İnsanlarına teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR

ANADOLU'DAN HİNDİSTAN'A MOĞOL İSTİLASI KARŞISINDA HOCA NASREDDİN

Fatma Ahsen TURAN*

Özet

Moğolların Orta Asya'da ve Anadolu'da istilası, dünyanın şahit olduğu en büyük taaruz ve istila hareketidir. Yerli ve yabancı kaynaklar, ittifakla Moğol istilasını, İslam dünyasının başına gelebilecek en büyük felaket olarak nitelendirmişlerdir. Cengiz Han, Otrar'ın istilasından sonra Müslüman coğrafyasına yönelmiştir. Otrar'dan sonra Cend, Buhara ve Semerkand, Gürgenç Moğol işgali ile yüz yüze gelmiştir. Anadolu'da ve kısmen işgale uğrayan Hindistan'da da durum farklı değildir. Çok geniş bir coğrafyada Moğol, korku ve paniğin adı olmuştur. Nasreddin Hoca, XIII. yüzyılda Türkistan'da Anadolu'da, Hindistan'da Moğol istilasının tam ortasında yer alarak, istilanın sonuçları, halk arasındaki yankıları ve tepkileri, halkın yönetim hakkındaki düşünceleri, tefecilerin zulümleri, Moğol askerinin despotizmi hususunda fıkralarıyla bir toplumsal bellek oluşmasını sağlamıştır. Hoca'nın kahramanı olduğu her anlatı bir probleme, bir gerçeğe işaret eder. Asırlar boyunca tekrarlanarak günümüze gelen bu fıkralar mizahın içindeki gerçekler olarak yaşamaya devam etmektedir. En önemlisi Hoca ile ilgili anlatılarda mizah ve eleştirel düşünce bir aradadır. Dönem, döneminin sosyal, siyasi meseleleri, çöküntüleri usta bir anlatımla sunulmuştur. Hocanın mizahı; moral motivasyonunun oluşmasında, yaşananların acısının çıkarılmasında, düşmanın statüsünün sarsılmasında, sözün gücünün kullanılarak intikam alınmasında tesirli olmuştur.

Fıkralar, içinde bulunduğu sosyal çevre ve siyasî şartlara göre anlatılır. Her fıkra, Nasreddin Hoca'nın olaylar karşısındaki bakış açısı, aldığı tutum ve bunların felsefi ve mizahî ifade yoludur. Hocanın söz veya eylemle gösterdiği tepki, sıra dışıdır fakat mesajı iletme de oldukça güçlüdür. Bu güçlü mesajın ifade şekli de onun eşsiz benzersiz mizahını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Moğol İstilas, Timur, Nasreddin Hoca, mizah

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fatma.turan@hbu.edu.tr ORCID: 0000-0002-0645-601.

Korku ve Paniğin Adı Moğollar

Moğolların Orta Asya’da ve Anadolu’da istilasını, dünyanın şahit olduğu en büyük taarruz ve istila hareketidir. Moğolların ortaya çıktığı dönemde Harezm’de güçlü Harzemşahlar Devleti hüküm sürerken, Kuzey Hindistan’da Delhi Türk sultanlığı, Mısır’da Türk Memluk devleti, Anadolu’da ise Türkiye Selçuklu devleti ve Anadolu’nun fethi sürecine katılan Türkmen beylerinin kurduğu beylikler hüküm sürmekte idi.

Yerli ve yabancı kaynaklar, ittifakla Moğol istilasını, İslam dünyasının başına gelebilecek en büyük felaket olarak nitelendirmişlerdir. Türk-İslâm tarihini derinden etkileyecek olan olaylar 1218 yılında başlamıştır. Cengiz Han, Otrar’ın istilasından sonra Müslüman coğrafyasına taaruza başlamıştır. Otrar’dan sonra Buhara ve Semerkand, Gürgeç Moğol işgali ile yüz yüze gelmiştir. Anadolu’da Selçuklular, Hindistan’da Delhi Türk Sultanlığı Moğol istilalarından aynı dönemde etkilenmişlerdir. Çok geniş bir coğrafyada Moğol, korku ve paniğin adı olmuştur.

Otrar faciası, sadece Harzemşahlar’ın ani ve korkunç bir şekilde yıkılması ile kalmayarak İslâm dünyasında yüz binlerce insanın ölmesine, birçok kentin yakıp yıkılmasına, ilim ve ticaret hayatının büyük darbe almasına, Maveraünnehir’den Hindistan ve Anadolu’ya Türkmen göçü gibi birçok tarihi sonuçlara sebep olmuştur.

Rasonyi, Moğollar’ın tahribatı için “onlar manevi değerleri saklayan kitleleri imha etti. Şehirleri, medeniyet ocaklarını yaktı, demektedir (1993:181). 13. yüzyıl Anadolu’da Haçlı ordularının geçtikleri her yeri yakıp yıktığı, daha sonra da Moğol baskınına uğradığı bir zaman dilimidir. Anadolu istila edilmiştir ve yağmalanmaktadır. Moğol kasırgası esnasında Aksaray, Konya, Kayseri, Sivas, Erzurum, Erzincan gibi Anadolu’daki kültür ocakları yağma ve soygunla yüz yüze gelmişlerdir (Turan 1996:531).

Moğol İstilasını, Nasreddin Hoca ve Mizahın Gücü

İstilanın sonuçları, halk arasındaki yankıları ve tepkileri, halkın yönetim hakkındaki düşünceleri, tefecilerin zulümleri, Moğol askerinin despotizm ve hadiselerle tepki olarak verilen cevaplar Hoca’nın fıkralarında yer almıştır. Mekân ister Türkistan, ister Anadolu veya Hindistan olsun Hoca Nasreddin, fıkralarda Moğol emirlerinin karşısında yer alır. Hoca’nın kahramanı olduğu her anlatı bir probleme, bir gerçeğe işaret eder. Asırlar boyunca tekrarlanarak günümüze gelen bu fıkralar mizahın içindeki gerçekler olarak yaşamaya devam etmektedir. En önemlisi Hoca ile ilgili anlatılarda

mizah ve eleştirel düşünce bir aradadır. Dönem, döneminin sosyal, siyasi meseleleri, çöküntüleri usta bir anlatımla sunulmuştur. Hocanın mizahı; moral motivasyonunun oluşmasında, yaşananların acısının çıkarılmasında, düşmanın statüsünün sarsılmasında, sözün gücünün kullanılarak intikam alınmasında tesirli olmuştur. Hoca, sadece kadı, müderris değildir aynı zamanda filozof, söz üstadı, eleştirmen ve bir siyaset uzmanıdır.

Öğüt Eker'e göre "mizah; sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik baskı altında bulunan; yenilgi, çöküş ve parçalanma gibi fiziki anlamda güç kaybeden insan ve toplumların başvurduğu en etkili gizli silahtır (2009:29). Bu doğrultuda da Moğol istilasına maruz kalmış olan coğrafyalarda Nasreddin Hoca'nın Moğol emirlerinin karşısında yer alarak verdiği cevaplar, Moğol zulmü altında ezilenlerin, Moğollara karşı doğrulttukları silah olarak telakki edilebilir.

Hindistan'da yayımlanan Hoca ile ilgili fıkra kitaplarında Hoca'nın Buharalı olduğu İstanbul, Bahçesaray, Tahran, Tebriz Tiflis, Şam ve Bağdat'a gittiği, pek çok yer gezdiği ama Buhara'da yaşamak istediği yer almaktadır (Tot 2009:5; Igen 2008:5'den alıntılan Turan 2021:35). Buhara da Moğol istilasına ve zulmüne uğramış şehirlerden biridir. Cengiz Han, Buhara'yı aldıktan sonra şehir ateşe verilmiştir. Buhara halkı, katliama uğramıştır (Cüveynî 1999:129-136; Kushenova 2006:32). Harabeye dönen Buhara ve diğer şehirlerin ahalisi ödeyemeyecekleri ağır vergilere bağlanmışlardır. Moğol istilasına, sivil halkın ağır taarruza uğradığı bir istiladır. Hoca'nın fıkralarında da çizilen panorama hiç de farklı değildir. Fıkralarda adı açık olarak verilmeyen zalim Emir'in ve yandaşlarının zulmüne maruz kalan Buhara halkı ve yaşadıkları, dönemin siyasî tarihiyle paralellik arz etmektedir (Turan 2021:36).

Hindistan'da İl Tutmuş döneminde kıl payı önlenen Moğol taarruzunu da göz ardı etmememiz gerekir. Emir Hüsrev Dehlî, korkudan Hindistan'ın kalbini hoplatan Moğolları tasvir ederken zalimliklerine vurgu yaparak burun delikleri ceset kokan mezarları andırıyordu, demektedir (Haqqı 1984:26'dan alıntılan Turan 2021:36). Emir Timur da Tuğlukların zayıfladığı dönemde Hindistan'a seferiyle Hindistan'daki Türk Devletine can alıcı darbeyi indirmiştir. Delhi'yi ölü bir şehre çevirdikten sonra oradan ayrılmıştır. Hafî Han bu durumu tam iki ay Delhi'de tek bir kuş bile kanadını çırpmadı sözleriyle anlatmaktadır (Haqqı 1984:36'dan alıntılan Turan 2021:36). Hindistan'da Moğollarla ilgili anlatılan Nasreddin fıkraları, bütün bu yaşananların halkın belleğinde bıraktığı izi izah etmektedir.

Nasreddin Hoca fıkralarında toplumsal ve siyasal yapıdaki bozukluklarının da ortaya konulduğunu görmekteyiz. Elbette ki kötüye, kötülüğe ve zalimliğe gülmek ona karşı bir taarruz ve cezalandırma hareketidir. Eker (2017:53) de mizahın fiziksel göstergesi olan gülme, sosyal normların olumsuz yaptırım güçleri içinde yer alan bir sosyal cezadır demektedir.

Nasreddin Hoca fıkralarında; mekân ister Anadolu, isterse Türkistan, Hindistan olsun Hoca, Moğol zulmü, zalim emirler, adaletsizlik, ağır vergiler, ekonomik haksızlıklar gibi konularda eleştiri görevini üstlenmiştir.

Cengiz Han ve evlatları, torunları Cuci, Çağatay, Ögedey, Tuluy, Hülagu Han ve daha sonra da Timur ile devam eden Mogol istilası ve zulmü Nasreddin Hoca'nın fıkralarında vücut bulmuştur. Nasreddin Hoca fıkralarında hocanın soruları veya cevapları Moğol istilası ve zulmünü asırlar sonra bile halk mizahında sorgulanmasına, cezalandırılmasına vesile olmuştur.

“Emirin adamları, Nasreddin Efendi'nin nesi var nesi yok, her şeyini elinden almışlar ve onu ortada bırakmışlar Bunun üzerine Efendi, Emir'in ömrünün uzun olması ve gölgesinin üstlerinden eksilmemesi için dua etmeye başlamış. Emir'in adamları buna çok şaşmışlar ve durumu emire anlatmışlar Emir, Efendi'yi çağırıp neden kendisine dua ettiğini sormuş. Nasreddin Efendi de “Ey emir, gaddarlığından ve zalimliğinden dolayı herkes senin babana lânet okumuştur. O öldü. Şimdi onun yerinde sen oturuyorsun. Sen babandan daha gaddar ve kan içen bir adamsın. Eğer biz sana lânet okursak, sen de ölürsün. Varisin senden daha gaddar ve amansız olur.” Emir bu sözler üzerine, söyleyecek bir şey bulamamış ve Nasreddin Efendi'nin mallarının geri verilmesini emretmiş” (Duman 2008: 506). Hoca Nasreddin, bu fıkrada topyekûn Moğol istilasının bir değerlendirmesini yapmıştır. Cicero'ya göre her durumda verilecek nükteli bir cevap karşındaki kişiyi kibarca azarlayan bir ruh halidir (Eker 2009: 47). Gerçeğin mizahi ifadesi karşınızdaki insan veya grup için ağır bir cezadır.

Keith-Spiegel'in belirttiği gibi “üstünlük ilkesine göre, alay (mockery), alay etmek (ridicule) ve başkalarının aptalca davranışlarına gülmek, mizah deneyiminin merkezinde yer alır” (Keith-Spiegel 2013: 6'den alıntılan Sütçü 2022:52). Hayat denilen mücadele ortamında insanlar rakip olarak yer alırlar. Kişi, ya rakibini alt etmek için onun kusurlarını arar ya da onun talihsiz bir anını bekler (Usta 2009: 82'den alıntılan Gümüştepe

2023:46). Kişideki kusurun tespiti ve onun üzerine giderek insanların dikkatini çekmek, gülmelerini sağlamak mizahın ana unsurunu oluşturur.

Nasreddin Hoca, fıkra belleği aracılığıyla nesillere, eleştirel düşüncenin sistematüğini, mizahın hoşgörölü dünyasında öğretmektedir. Bu Nasreddin Hoca'nın farklı coğrafyalarda anlatılan fıkralarında da böyledir. Her kültür ister istemez zaman ve mekân farklılıklarına bağılı olarak bir ana-metin durumuna gelmiş olan Nasreddin Hoca fıkralarını değışik yapılar üzerine oturtarak yinelemişler, değışik bağlamlarda dönemin koşulları içerisinde bir dizi dönüştürüm işlemine başvurmuşlardı (Aktulum 2011:27'den alıntılan Turan 2021:37).

Tot'un Best of Mulla Naseeruddin kitabındaki verdiği bilgilere ve hoca fıkralarına göre; Hoca, memleketi Buhara'ya geldiğinde Buhara halkının durumu hiç iyi değıldir. Yeni Emir, halka ve hakkını arayanlara zulmeden zalim biridir. Buhara'da insanlar işsiz, evsiz ve parasızdır. Neredeyse herkes, tefecilerden alınan yüksek faizli ağır borçlar altındadır. Sadece Emir'in adamları ve sadık yandaşları rahat bir hayat sürmektedir. Moğol istilasının tam ortasında yer alan Nasreddin Hoca, fıkralarıyla dönemin toplumsal belleğini oluşturmuştur. Fıkraların genel mantığına göre sözün, söz söylemede kudretli olana söylenmesi, hoca fıkralarının da en karakteristik örneğıdir (Tot 2009:6'dan alıntılan Turan 2021:37). Bu duruma örnek fıkralardan biri de Buhara'nın zalim Emiri ile ilgilidir: Hoca Buhara sokaklarında dolaşırken bir kalabalığın ortasında ilginç kıyafetleri olan bir adam ve bir keçi görür. Adam “2 dirhem verin ve bu keçinin kafasını, ona dokunmadan sallamasını sağılayın. Eğer başarırırsanız, ödöl olarak 50 dirhem kazanacaksınız” der. Nasreddin Hoca, tıpkı donmuş bir heykel gibi sabit duran keçiyi bir müddet izler. Keçi ne yapılırsa yapılsın kafasını bir türlü sallamaz. İnsanların yaptıkları ise görölmeye değıderdir. Keçinin kulağına, burnuna üfleyenler. Keçinin önünde soytarılık yapanlar. Her çeşit insan mevcuttur. Nasreddin Hoca da denemeye karar verir ve keçinin sahibine istediğı parayı verir. Hoca keçinin kulağına bir şeyler fısıldar fısıldamaz keçi kafasını şiddetle sağı sola sallamaya başlar. Bunun üzerine kalabalığın arasından sevinç çığılıkları yükselir. Adam şaşkınlık içinde çaresiz Hoca'ya 50 dirhem öder ve “yüzlerce insan denedi ve başarısız oldu. Bunu nasıl yaptınız” diye sorar Hoca da “keçiye Buhara'nın zalim Emiri tarafından öpölmek ister misin” diye sordum, der¹ (Igen 2008:9,10;Turan 2021:37).

¹ Igen, B. Hilariously Funny Mulla Nasruddin. Delhi: Manoj Publication. 2009'dan alınan fıkralar F.A.Turan tarafından çevrilmiştir.

Hoca'nın sözleri gerçeğin farklı bir ifadesidir. Hoca'nın sözü incedir ama keskindir. İdraki ve kavranması zaman alır. Ezilenin, zayıfın, doğrunun yanında yer alır. Hoca, emir, molla, kadı, vezir, güç ve kudret sahibi zenginler, tefeciler karşısında cesaretin, dürüstlüğün, doğru ve açık sözlülüğün bir timsalidir. Hoca için düşüncesini ifade etme hususunda her türlü söz, benzetme meşrudur (Turan 2021:37). Nasreddin Hoca ve Buhara Emiri'nin konu edinildiği fıkralarda eleştirilen sadece Moğol emiri ve icraatları değildir. Emir'in çevresindeki onu tasvip eden insanlar da yerilmektedir.

Fıkralar, içinde bulunduğu sosyal çevre ve siyasî şartlara göre anlatılır. Her fıkra, Nasreddin Hoca'nın olaylar karşısındaki bakış açısı, aldığı tutum ve bunların felsefî ve mizahî ifade yoludur. Söz veya eylemle gösterdiği tepki, sıra dışıdır fakat mesajı iletme de oldukça güçlüdür. Bu güçlü mesajın ifade şekli de onun eşsiz benzersiz mizahını oluşturmaktadır (Turan 2021:37).

Halk, fıkralar aracılığıyla dokunamadığı 'iktidar'-soyutlamasını bir şekilde eleştirmiş olur (Uygun 2012:76). Nasreddin Hoca için mekân neresi olursa olsun değişen bir şey olmamıştır. İktidarı temsil eden adaletsiz yönetici, asker, kadı, tefeci genel olarak da sistem ve gelenekler Hoca'nın mizahının temel eleştiri nesnesi olmuştur.

Hoca, Anadolu veya Türkistan'da ezilen ve zulme uğramış halkın adalet temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Başgöz'e göre mizahın her şekli, kötü bulduğu, halka karşı bulduğu bir yönetimi alay ede ede çürütüp yıkmak amacıdadır. Gerek yargı mekanizması gerekse yöneticiler bu hücumdan nasiplerini alırlar (1999:36).

Sadece Anadolu'da değil Türkistan ve Hindistan'da da halk Moğol zulmünü unutmamış ve affetmemiştir. Nasreddin Hoca'nın kendi tarihi gerçeği içinde Moğollar önemli bir yer tutar (Cibavi 2019: 69). Ancak çağdaş olmadıkları kaynaklarda sabit olan Nasreddin Hoca ve Timur² fıkralarda karşı karşıya getirilmiştir. Nasreddin Hoca ile Timur'un karşı karşıya geldiği fıkralarda ağır şartlarda ezilen halk kendisinin mukabele edemediği, cevap veremediği zamanlarda Timur'un karşısına Hoca'yı çıkarmıştır.

² Nasreddin Hoca 1208-1286 yılları arasında yaşamıştır. Timur ise Anadolu'ya 1402'de gelmiştir.

Hoca'nın yaşadığı dönemde Moğol şehzadesi Geyhatu Akşehir'e gelmiş ve karargahını kurmuştur. Bir ihtimal Hoca ile Timur arasında geçtiği söylenen hadiseler Hoca ile Geyhatu arasında geçmiştir. Geyhatu döneminde bilhassa Anadolu halkı büyük sıkıntılar çekmiştir. İlhanlı memurları israf sebebiyle ihtiyaç duyulan parayı temin için halka zulmetmişlerdir (Yuvalı 2009: 45). Hoca ve Timur fıkraları ile ilgili diğer bir varsayım da Nasreddin Hoca'nın karşılaştığı kişinin İlhanlı valisi Timurtaş olduğudur. Emir Timurtaş 1315'ten 1327 senesi Eylül ortalarına kadar on iki sene Anadolu Genel Valiliği görevini yürütmüştür (Tuysuz 2018:1653). Moğol tahakkümü ve zulmü altında ezilen ve çok felaketli günler geçiren Anadolu Türklüğü, Timurtaş'ın adil, dindar, cömert ve cesur davranışları ile bir nebze olsun huzur ve istikrara kavuşmuştur. Tarihi kaynaklar Timurtaş'ın cesur ve aynı zamanda cömert bir insan olduğunu kaydetmişlerdir (Tuysuz 2018:1649, 1669). Ariflerin Menkıbeleri'nde Ahmed Eflâkî (2006) Timurtaş'ın adaleti için ikinci Anûşirevan'dı, demektedir. Tarihi kaynaklarda yer alan Timurtaş'ın karakteri ile ilgili özellikler ve onun valiliği döneminde yaşananlar Nasreddin Hoca ve Timur fıkralarındaki profile uymamaktadır. Ayrıca Emir Timurtaş'ın valilik vazifesi de Nasreddin Hoca'nın vefatından sonradır. Bu tespit üzerinde bir kez daha düşünölmelidir.

Nasreddin Hoca, Babaî isyanları sonrası ortaya çıkan dönemde halkın Moğollar karşısında ya da Timur karşısında mizah üzerinden direnişini sembolize eden bir karakterdir. Hoca Nasreddin eskiden nasıl Moğol idaresi altındaki İlhanlı Devleti ve ortaklarına latifeleri ile direnmişse bu defa da Timur karşısında konumlandırmıştır (Cibavi 2019: VI). Hoca Nasreddin, fiziksel güce değil parlak zekânın imkânlarına dayanarak, siyasi, içtimai ve psikolojik zorluklar karşısında motivasyon ve direnç kaynağı olarak temayüz etmiştir (Cibavi 2019: VI). Halk yaşadıklarını anlatmak, tepkilerini ortaya koymak, kendilerini ifade etmek için hoca fıkralarını vasıta kılmıştır. Halk, işgale, tahakküme ve zulme karşı farklı stratejilerle Moğolların karşısına çıkmıştır. Kendilerini korumaya çalışırken işgal kuvvetlerinin yöneticilerini de sarsmayı, afişe etmeyi ve cezalandırmayı başarmıştır. Hatta gücü ve güçlüyü, zalimi teşhir edip, aşağılamıştır. Moğol bütün istila dönemlerinde zulmün ve ağır dereceli bir tahribatın adı olmuştur. Hoca Nasreddin de halkın sözcüsü.

Timur, "Hoca, ben ölünce, cennete mi, cehenneme mi, nereye giderim?" diye sorduğunda Hoca da "Ecdadın olan senin gibi zalim Cengiz ile Hülagû, ya da sana benzeyen Firavun ile Nemrud nerede ise sen de orya gidersin!" cevabını vermiştir (Kurgan 1986:44-45).

Bir diğerk fıkra da Alman şairi Goethe'nin *West-östlicher Diwan* adlı eserinde yer verdiği fıkradır (Duman 2012:64). Bir gün Emir Timur elindeki aynaya bakar ve ağlamaya başlar. Etrafındaki herkes durumdan endişe eder ve meraklanır. Uzun süren ağlamanın sonucunda Timur'a neden ağladığını sorarlar Timur da “aynada bir lahza kendimi gördüm” der. Bunun üzerine Hoca ağlamaya başlar. Hoca meraklı bakışlar altında uzunca bir süre ağlar. Bu sefer Timur Hoca'nın neden ağladığını merak eder ve sorar. Hoca da “aman efendim siz kendinizi aynada bir lahza görüp ağladınız. Biz sizi her gün görüyoruz ya” diye cep verir (Turan 1997:46; Sarımsakov- Yoldeşeva 1989:210). Bu fıkra ve diğerk Timur'un yer aldığı fıkralara baktığımızda öfkenin ve cezanın aslında Moğol istilasının tamamına olduğunu hedefte de zalim Moğol emirleri ve yandaşları olduğunu görürüz.

“Hoca Emir Timur ile bir gün ava çıkmış. Çok iyi avcıyım diye övünen Emir bir geyiği tam vuracakken ıskalamış. Sonra da “Çok kurnaz bir geyikmiş, benim okumdan kurtulup gitti.” demiş. Bunun üzerine Hoca da “aman efendim geyik de av mı? Eğer geyiğin yerine yüz adam olsaydı ıskalamaz vururdunuz, demiş.” (Sarımsakov-Yoldeşeva 1989:210; Solmaz 2016:13). Bergson'a göre gülme; topluma yararlı, düzeni sağlayan, cezalandıran, misilleme yapan ve ıslah eden bir mekanizmadır (2018:58). Bu durumda mizah hatırlatıp, eleştirerek kişiye veya topluma hataları, aksaklıkları göstermekte ve ikaz, sosyal nizam sağlama görevini üstlenmektedir. Aşağıda yer alan fıkrada da geniş bir perspektiften bakılarak tek bir kişi üzerinden Moğolların tavır ve eylemleri hakkında bilgi verilerek eleştirilmektedir.

Hoca bir haftadır civar yerleri gezen Timur'a “seyahatiniz nasıl geçti” diye sormuş. Timur da “pazartesi günü bir köye gittim, köyde yangın oldu ve birçok ev yanıp gitti. Salı günü başka bir köye gittik, o köyde de kudurmuş bir köpek, iki adamı ısırıldı, başka adamlar kudurmasın diye köpeğin ısırıldığı iki adamı öldürttüm. Çarşamba günü diğerk bir köye gittim sel gelip bütün köyü su bastı. Her şey sele kapıldı. Perşembe günü başka bir köye geçtim, o köyde de bir boğa zincirinden kurtulmuş herkesi ezip geçti. Cuma günü başka bir köye gittim, o yerde bir adam delirmiş, onu astırdım. Cumartesi günü bir köye gittim, o yerde de bir ev göçtü. Günlerim böyle geçti” diye anlatmış. Bu hikâyeyi şaşırmadan dinleyen Hoca “İyi ki bir haftalığma gezmişsiniz demek ki bir ay gezseymişsiniz bütün köyler viran olup gidecekmiş” demiş (Solmaz 2016:693).

Bir başka fıkrada da aynı şekilde Timur'un şahsında bütün zalim Moğol emirlerini ve Moğol istilasının tahribatını görmekteyiz.

Emir Timur bir gün Efendi ile sohbet ediyormuş ve Timur sormuş “Efendi eğer elimdeki yüzüğü size hediye edersem bana nasıl dua ederdiniz?” Hoca da “7999 âlemi yaratan Allah size öbür dünyanın da hükümdarlığını versin diye dua ederdim” demiş. Timur “Şimdiye kadar insanlar “18000 âlemi yaratan Allah” derlerdi, bir tanesini nerede bıraktınız? Hoca da “Bir tanesi size verilmişti, sizin âlimane hükümdarlığınızdan sonra ondan eser kalmadı. Onun için ben de onu hesaba katmadım, efendim”, demiş (Solmaz 2016:708). Bu fıkralardan yola çıktığımızda buradaki mizahın makam, olay ve iktidarla yapılan örtülü mücadele olduğunu görüyoruz.

İnsanları, olayları, değerleri, davranışları, inanışları sorgulamasıyla protesto işlevi yüklenen mizah, sosyal hayatın kendisidir. Mizah ve gülme, bir yönüyle yönetime başkaldırı ve karşı duruşu simgelerken bir yönüyle de rahatlama duygusu oluşturur (Öğüt Eker 2009:31). Hoca'nın Timur'a verdiği cevaplar, cümle Moğol zulmüne karşı halkın eleştiri ve intikamıdır. Timur'un şahsında zalim emirlere hitaben söylenen sözler söyleyeni riske atsa da gerçeğin ta kendisidir. Burada hoca sözcülük vazifesini layıkıyla icra ve ifa etmektedir.

Birgün Emir Timur, Hocayı sarayında seçkinlere verdiği ziyafete çağırılmış. Efendi de gelmiş. Timur'un bir ayağı sakat olduğundan uzatarak oturmuş. Hoca da Timur'un yanına gelip aynı şekilde yere oturmuş. Timur Hoca'nın bu hareketinden dolayı öfkelenmiş ve “Eşek ile senin aranda nasıl fark var ki beni taklit ediyorsun?” demiş. Hoca, derhal yerinden kalkarak kendi ile Timur arasındaki mesafeyi ölçüp saygı ile cevap vermiş. “Aman efendim, eşek ile benim aramdaki fark sadece bir karış! var” demiş (Solmaz 2016: :690; Tokmakçıoğlu 1991: 227).

Rapp'a göre gülme “bir ormanda geçen düellonun zafer kükremesi”dir (1951:21). Hoca'nın mizahı da üstünlüğün doğurduğu bir zafer kükremesidir. Hoca'nın tepkileri, cevapları Moğol işgaline ve zulmüne başkaldırışı ve hadiseler karşısındaki tavrı simgelerken bir taraftan da zalimin otoritesini ve statüsünün sarsarak farklı bir şekilde mukabele eder ve cezalandırır.

Sonuç

Fıkralar, içinde bulunduğu sosyal çevre ve siyasî şartlara göre anlatılır. Her fıkra, Nasreddin Hoca'nın olaylar karşısındaki bakış açısı, aldığı tutum

ve bunların felsefî ve mizahî ifade yoludur. Hocanın söz veya eylemle gösterdiği tepki, sıra dışıdır fakat mesajı iletme de oldukça güçlüdür. Bu güçlü mesajın ifade şekli de onun eşsiz benzersiz mizahını oluşturmaktadır (Turan 2021:28)

Hoca Nasreddin’e ait olan veya ona atfedilen anlatılarda Hoca’nın zamanının en zalim yöneticilerine karşı bile kullanmaktan çekinmediği bir lisana sahip, söyledikleri ile isabet kaydeden bir kişi olduğunu görürüz. Hoca; duruma, yapılanlara, yaşananlara, sonuçlara halk adına tavır almakta ve eleştirmektedir. Kaba ve sert bir direnişten, karşı koymaktan daha ziyade zekâ mahsulü eleştiri ihtiva eden mizah daha vurucu, statü sarsıcı ve öldürücü hamleler ihtiva eder. Hoca Nasreddin, eleştirel ve çözümleyici düşünce yapısı ve cevapları ile aslında bu milletin mizacının ve lisanının bir yansımasıdır. Hoca Nasreddin bizi, biz Hoca Nasreddin’i temsil ederiz.

Son söz olarak; Bir dönem Haçlı seferleri, akabinde Moğol istilasının ağır tasallutu altındaki Anadolu zor ve kahırlı bir zaman dilimini yaşamaktadır. Nasreddin Hoca, Anadolu insanının moral dinamizmini yükseltme vazifesini fevkalade icra etmiştir. Nasreddin Hoca’nın Akşehir gölüne çaldığı maya da aslında bu zor zamanlar için öngörülü bir mesajdır. Bu Anadolu’ya çalınan Türklük ve Müslümanlık mayasıdır ki tekrar tekrar mayayı çalanlar muktedir olmuş, maya da sağlam tutmuştur.

Kaynakça

Ahmed Eflâkî (2006). *Ariflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Aktulum, Kubilây (2011). “Bir Ana-Metin Olarak Nasreddin Hoca Hikâyeleri Üzerine Kimi Dönüştürmeler”. *Millî Folklor*, Yıl 23/ sy. 91, s.12-24.

Başgöz, İlhan (1997). “Nasreddin Hoca Hikâyeleri”. *Toplumbilim*, 6, 25-49.

Bergson, Henri (2018). *Gülme*. Çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Cibavi Muhammed (2019). *Türk ve Arap Topluluklarında Siyasi Edebi ve Kültürel Bir Figür Olarak Nasreddin Hoca* Yüksek Lisans Tezi Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Temel İslam Bilimleri Programı İstanbul.

Cüveynî, Ata Melik (1999). *Tarih-i Cihan-Güşa*. çev. Mürsel Öztürk. C.1, Ankara: T.C.K.B.

Duman, Mustafa (2008). *Nasreddin Hoca 1555 Fıkrası*. İstanbul: Heyemola Yayınları.

Duman, Mustafa (2012). Halkın Kahramanı Nasreddin Hoca Timur'a Karşı, folklor/edebiyat, cilt:18, sayı:69, 2012/1.

Gümüštepe, Pamuk Nurdan (2024). “Üstünlüğün Yarattığı Hazzın Komediye Dönüşümü: Mizahta Üstünlük Kuramı Bağlamında Köy Seyirlik Oyunları”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 18, 95-113.

Haqqı, S. Anwarul Haque (1984). *The Turkish Impact On India The First Phase, 1206-1414 /Hindistan'daki Türk Tesiri İlk Dönem:1206-1414*. Çev. Yuluğ Tekin Kurat. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Asya-Afrika Araştırmaları Grubu Yayın No:16.

Igen, B. (2008). *Hilariously Funny Mulla Nasruddin*. Delhi: Manoj Publication.

Keith-Spiegel P., (2013) “Varieties of Early Humor Theory”, *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues* içinde ed. J. H., Goldstein, New York and London: Academic Press.

Kushenova Ganizhamal, (2006). *Ögedey Kaan Devrinde Türkistan ve Maveraiünnehir (1229-1241)*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Kurgan, Şükrü. (1996). “Çin'deki Nasreddin Hoca». *Nasreddin Hoca'nın Dünyası*. (Haz. İrfan Ünver Nasrattınoğlu). Kültür Yayınları. Ankara.

Öğüt Eker Gülin (2009). *İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Öğüt Eker, Gülün (2017) “Mizah, Tanrı'dan Bir Armağan mı Yoksa Şeytanın Getirdiği Bir Cezalandırma Yöntemi mi? Sosyal Normların Cezalandırma Yaptırımı Boyutunda ‘Sosyal Ceza Olarak Gülme’ *Folklor/Edebiyat*, Cilt:23, Sayı:92, s. 49-62.

Rapp Alben (1951) *The Origins of Wit and Humor*. New York: E.P. Dutton and Company.

Rasonyi, Laszlo (1993). *Tarihte Türklük*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Sarımsakov Bahadır- Farida Yoldeşeva (1989). *Afandi Latifalari*, Taşkent.

Sütcü Özcan Yılmaz (2022). “Gülmenin Ciddiyeti:Üstünlük Teorisi” *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar* Temmuz 15(2), 49-65

Solmaz Erhan (2016). *Özbek Mizahında Nasreddin Hoca Tipi ve Fıkraları* Doktora Tezi Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, İzmir.

Tokmakçioğlu, Erdoğan. (1991). *Bütün yönleriyle Nasreddin Hoca* (3. baskı). Yılmaz Yayınları. İstanbul.

Tot, Tiny (2009). *Best of Mulla Naseeruddin*. Delhi: Tiny Tot Publication.

Turan Refik (1996). XIII. Yüzyılda Anadolu Buhranı ve Ayakta Kalan Güçler, Erdem Türklerde Hoşgörü sayısı C.II sayı 23.

Turan, Fatma Ahsen (1997). “Nasreddin Hoca ve Timur”, *Kültür Bakanlığı ve Gazi Üniversitesinin Hazırladığı Nasreddin Hoca Sempozyumu*, Ankara sayfa 44-47.

Turan Fatma Ahsen (2021). “Anadolu’dan Hindistan’a Türk Mizahının Zirve Şahsiyeti Hoca Nasreddin”, *Türkiye’de Hindistan Çalışmaları-I* Editörler Prof. Dr. A. Merthan Dünder-Doç. Dr. Yalçın Kayalı Ankara Üniversitesi Yayınları No: 715 Asya-Pasifik Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi APAM Yayınları: 13.

Tuysuz Ş. Cem (2018). “İlhanlı Devletinin Anadolu Genel Valisi Temürtaş’ın Siyasi, Askeri ve Sosyal Hayatı” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Eylül 2018 22(3): 1649-1675.

Usta, Çiğdem (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Uygun, İsmail (2012). “Tanrısal ve Siyasal İktidara Karşı Üretilen Fıkralarda “Dokunma İşlevi”. *Milli Folklor*. 24/ sy. 96 s. 74-83.

Yuvalı, Abdülkadir (2009). “Geyhatu Han”. *TDV İslam Ansiklopedisi* 14. cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 44-45.

MAHALLÎ FIKRA TİPLERİ İÇİN TİP KATALOĞU HAZIRLAMA ÖNERİSİ

Saim SAKAOĞLU*

Özet

Dağarcığında belirli sayıda fıkra bulunduran birisinin dinleyeceği veya okuyacağı her sekiz on fıkradan birinin mutlaka başka zamanlarda okunmuş veya dinlenmiş bir fıkra olması kaçınılmazdır. Bu oran bizim gibi ömrünün önemli bir bölümünü bu alana ayırmış olanlar için elbette daha fazla olacaktır. O hâlde bu benzerliklerin veya paralelliklerin kaynağına inmek, aralarında bağ kurmak suretiyle fıkralarımıza bir tip kataloğu hazırlamanın zamanın geldiği görüşündeyiz. Ancak buradaki tip kavramını iki ayrı anlamda değerlendirmeliyiz.

- Fıkranın baş kişinin tip olarak değerlendirilmesi,
- Fıkranın kendi tipinin ele alınması.

Son 30 yıldan beri ülkemizde bu alanda yapılan derlemelerde pek çok fıkra kahramanı veya fıkra tipi ortaya konulmuştur. Hatta bu güzellikler Türk dünyasının değişik bölgelerinde de görülmektedir. O hâlde yapılacak iş öncelikle bir yandan derlenmiş olanları bir araya getirmek, öbür yandan ise yeni tipleri ve onların etrafında anlatılan fıkraları derlemek. Bildirimizde bu konuda yapılması gerekenler ele alınacak ve örnekleriyle değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Fıkra, tip, mahalli fıkra, mahallî tip, katalog

Giriş

Hepimiz, yetiştiğimiz veya yaşadığımız çevrede, genel adıyla fıkra diye bilinen türün örneklerini dinleyerek büyümüş olabiliriz. Bu ortamlarda anlatılanların büyük bir çoğunluğu, aslında ona ait olmasa bile Nasreddin

* Emekli Prof., saimsakaoglu@hotmail.com

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0287

Hoca adına bağlanarak anlatılır. Önemli bir bölümü ise o çevrede yetişmiş, nükteleriyle tanınmış, *mahallî* fıkra tipi adını verdiğimiz kişilerin adına bağlı olarak anlatılır. Konya’da Tayyip Ağa, Elazığ’da Daldikli’nin Osman Ağa, Ağın’da (Elazığ) İbik Dayı, vb. adlarını verdiğimiz nüktedanlarımız da bu alanda önemli rollere sahiptir. Biz, öncelikle çocukluğumuzda Nasreddin Hoca nüktelerini dinleyerek, daha sonra da kitap ve makalelerde okuyarak bu alanda çalışmalarımıza başlamıştık.

Bu alanda bizim için ilk olan şu kaynakları sunmak isteriz,

İlk bildirimiz: “Türk Folklorunda Alık Fıkraları”, *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri*, 27-29 Ekim 1975 Konya, Ankara 1976, 85-97, İngilizce özeti: 386.

İlk makalemiz: “Bir Nasreddin Hoca Fıkrası”, *Yağmur*, 1 (3), Haziran 1977, 35-38.

Not: Hoca’nın, “Eşeğe mi İnanıyorsun?” fıkrası incelenmiştir.

Son kitabımız: *Türk Mahallî Fıkra Tipleri Üzerine Araştırmalar*, Ankara 2023.

Son çalışmamız : “Mahallî Fıkralarda Ayrıntıda Gizli Kalan Noktalar”, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü’nün 2. Türk Kültürü Sempozyumu’nda, 08 Ekim 2024’te Ankara’da sunulmuştur.

O hâlde bizim neredeyse yarım yüzyıla yaklaşan bir fıkralar üzerinde çalışma geleneğimiz oluşmuş demektir.

Bütün bu çalışmalar sırasında yaşadığımız, belirlediğimiz, hatta kuralını bile koymaya çaba sarf ettiğimiz gelişmeler oldu. Bu bildirimizde fıkralarımıza bu değerlendirmelerimizin bir sonucu olarak, hatta cesaret ederek bir öneri getirecek, gelecekte bu alanda çalışmak isteyen gençleri de ileri seviyede çalışmalara yönlendirmeye çalışacağız.

Halk anlatmaları alanındaki ilk önemli çalışmamız Gümüşhane ilimizden derlenen masallar üzerine kurulan doktora tezimizdir. Bu alana yeni girmiş bir akademisyen adayı olarak o günlerin önde gelen bilim insanları ve yayınlarından yola çıkarak bir çalışma hazırlamıştık. Bu arada masalların öbür halk anlatmalarıyla olan ilgisini de değerlendirmiş ve şu üç dal ile olan bağları üzerinde durmuştuk: Halk hikâyesi, destan ve

efsane (Sakaoğlu 1973: 10-13). Dikkat edilirse burada fıkra kavramının yer almadığı görülecektir. Bunun başlıca sebebi, daha 20. yüzyılın başından başlayarak masal araştırmacılarının fıkrayı kendi alanlarının bir alt dalı olarak görmeleridir. Alanımızın öncülerinden olan Finli âlim Antti Aarne öncü sınıflamasını şöyle yapmıştı:

1. Hayvan masalları
2. Asıl masallar
3. Fıkralar (Sakaoğlu 1973: 69)

Ayrıca, burada yer alan üç ana dalın her biri alt dallarıyla ele alınmıştır. Biz bu üç ana daldan sadece sonuncusunun, Fıkralar başlığı altında verilerinin alt dallarını ileriki çalışmalarımıza da ışık tutabileceği düşüncesiyle gözden geçirerek aşağıya alıyoruz.

3. Fıkralar

Edepsizlik

Evli kimselerin latifeleri

Kahramanı bir kız (kadın) olan latifeler

Kahramanı bir erkek olan latifeler

Kurnaz adam

Tesadüf suretiyle mutluluk

Aptal

Papazların latifeleri

Öbür insanlar hakkında fıkralar]

Yalan masalları (Sakaoğlu 1973; 70)

Bu değerlendirmenin özgün şekli için bk. Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki 1964, 19-20.

Çalışmalarını Aarne'ın sınıflaması üzerinden gözden geçirerek yeni bir görüşle ortaya çıkan Stith Thompson ise şöyle bir tabloyu ortaya koyuyordu:

1. Hayvan masalları
2. Asıl Halk masalları
3. Güldürücü hikâyeler, nükteli fıkralar
4. Zincirlemeli masallar
5. Sınıflamaya girmeyen masallar (Sakaoğlu 1973: 72)

Bu arada, kaynaklarda adına pek az rastlanılan Alman diplomat Johann Georg von Hahn'ın *Griechische und albanesische Märchen* adlı iki ciltlik kitabındaki bir sınıflama taslağını da hatırlatmak isteriz: 2 cilt. Leipzig: 1864; Münih/Berlin 1918.

Acaba, yukarıda, Prof. Thompson'ın verdiği alt başlıklar arasında yer alan fıkralarla ilgili dalları göz önüne alarak, ayrıca araya giren on yılların bizlerde bıraktığı izlerden yola çıkarak bir sınıflama denemesi yapabilir miyiz? Bu sorunlu işi bir kişiden daha çok bir çalışma ekibinin yapması/ hazırlaması daha uygun olur görüşündeyiz.

Fıkra konulu ilk bildirimizin adını bir daha hatırlatalım: *Türk Folklorunda Alık Fıkraları*. (Bizim *ahmak* diye sunduğumuz bildirimizi yayıncı veya benzeri kişiler nedense *alık* olarak değiştirmeyi uygun görmüşler!). Bu bildirimizde o tarihe kadar fıkralarımız üzerinde duran birkaç araştırmacısının görüşlerine, daha doğrusu fıkra sınıflamalarına da değinmiştik: Mehmet Tuğrul (1946 / 1969), Sait Uğur (1947), Pertev Naili Boratav (1969), Dursun Yıldırım (1974). Bu arada, Nevzat Gözaydın ise fıkralarımızı değişik bir yöntemle sınıflandırmıştı (1977).

Bu arada fıkralarımızı ciddi anlamda ilk defa derleyen Faik Reşad ile son yıllarında yayımladığı bir fıkra kitabıyla dikkati çeken merhum Prof. Dr. Erman Artun'un sınıflamaları farklı birer yapıdadır. Faik Reşad fıkralarımızı fasıl adını verdiği 27 başlık altında yayımlamıştır: *Külliyât-ı Letâif* (İstanbul 1910, 1995). Prof. Artun ise bir coğrafi bölgemizde anlatılmakta olan fıkralarımızı ise 21 (12+9) başlık altında değerlendirmiştir: Çukurova Halk Kültüründe Mizah (Ankara 213). Ancak bu sayının az olduğu görüşündeyiz.

Bu çalışmaz için fıkra alanında yapılan çalışmaları bir daha gözden geçirirken genç araştırmacılarımızın da konuya değişik açılardan yaklaştıklarını görüyoruz. Hatta bazı genç meslektaşlarımızın daha önceki bütün fıkra sınıflandırmalarını da ele alarak çalışmalarına sağlam birer zemin hazırlamışlardır. Bu çalışmalardan bazıları yayın sıralarına göre aşağıya alıyoruz. Ancak bütün çalışmalara ulaşmanın zorluğunun yanında benzer görüşlerden yola çıkanlara da ayrı ayrı yer vermemizin doğru olmayacağı görüşüyle birkaç örnek ad ile konuyu noktalıyoruz: Asım Erkoçak (1999), Gülin Ögüt-Eker (2003), Ensar Aslan (2013), Selçuk Kürşat Koca (2017). Elbette çoklu fıkra üzerinde çalışan başka araştırmacılar da kendilerine göre birer sınıflama yapmışlardır.

50 yıl önce fıkra konusuna eğilirken o günkü kaynak azlığının yanında konuya ciddi olarak eğilenlerinin de sayıca az olması bizi uzun uzun düşündürmüştü. Hatta Dr. Dursun Yıldırım'ın *Bektaşî Fıkraları* üzerine kurduğu doktora çalışması daha basılmamıştı, isteğimiz üzerine ilgili sayfaları tarafımıza gönderilmişti. Bütün bunların sonucu olarak bizim de ince eleyip sık dokuyarak kabul görececek bir sınıflamayı ortaya koymamız gerekiyordu. Aşağıda bu sınıflamamıza yer veriyoruz.

I. Tarihte yaşamış şahıslar etrafında teşekkül eden fıkralar

1. Her bölgede tanınan ünlü tipler (Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa gibi)

2. Sadece yaşadıkları bölgede tanınan tipler (Tayyip Ağa “Konya”, Niyazi Dede “Sivas”, Murtaza “Kastamonu”, İbik Dayı “Ağın-Elazığ”, gibi)’

II. Bir topluluğu temsil eden tipler etrafında teşekkül eden fıkralar

1. Din ve inanış sistemiyle ilgili olanlar (Hoca, kadı, bektaşî, tahtacı gibi)

2. Bir bölge halkı ile ilgili olanlar (Laz, Karatepeli, Kayserili gibi)

3. Bir karakter veya meslek grubu ile ilgili olanlar (Ahmak, deli, cimri, sarhoş, hırsız, doktor gibi)

III. Eş kahramanlı fıkralar: (Hoca-talebe, usta-çırak, ebeveyn-evlat, komutan-asker, efendi-uşak gibi) (Sakaoğlu 1975)

Üniversitelerimizin sayıca çoğalması, halk edebiyatı alanında çalışma yapacak olan gençlerin bu alanda çalışmaya yönelmeleri elbette ortaya yeni çalışmaların konulmasına yol açacaktı. Nitekim önceleri pek de fazla olmasa bile zamanla basılma şansını da yakalayan fıkra konulu çalışma hazırlayacak olanlar eski çalışmalardan aldıkları hızla ortaya yeni çalışmalar koymaya çalıştılar. Bu arada dikkatimizi çeken bir noktayı gündeme getirmek isteriz.

Biz de, önümüzde sayıca fazla olmayan tasnifler varken bir yenisini ortaya koymaya cesaret etmiştik. Görüyoruz ki bu yolda ilerleyenlerin de tamamına yakını böyle bir yeni sınıflama yapma yoluna gitmektedirler. Bu gelişme bize bir ansiklopedi için masal tanımı istenilen yirmi kadar masal

araştırmacısının da kendilerine özgü birer tanımla cevap vermiş olmalarını hatırlatmaktadır..

Biz bu bildirimizde ne yaşlı sınıflamamızı gözden geçirecek ne de yeni bir sınıflama vereceğiz. Bizim bu bildirimizde yapmak istediğimiz işlem; halk anlatmalarının örneği en çok olan dalını oluşturan fıkraları başlı başına ele alınacakları bir tip kataloğunun hazırlanmasının yolunda belki de ilk diyebileceğimiz adımların atılmasının yolunu açmaktır. Yeri gelmişken söylemeliyiz ki başka ülkelerde böyle bir girişimin olduğunu bilmiyoruz. Ülkemizdeki benzer çalışmaları bile göremedikten sonra onları belirlememiz elbette pek de kolay olmayacaktı.

Ancak yola çıkarken yapılması gerekenleri öncelikle ortaya koymak, belki de ardılarımız için bir yol açmak, yol göstermek gibi görülecektir. O hâlde yolumuza devam edelim.

Bu yola girenlerin öncelikle taşıması gereken başlıca özelliklerini aşağıdaki şekilde, önem sırası gözetilmeksizin sıralamaya çalışacağız.

1. Kişi, öncelikle neyin fıkra olduğunu çok iyi bilmelidir. Elindeki ölçütler alanca kabul görecektür türden olmalıdır. Büyük masal çalışması aşamasında bazı fıkra ve efsanelerin masal olarak ortaya konulması bu maddenin önemini artırmaktadır.

2. Kişi, her türden masal yayınlarını, masal arşivlerini yakından takip etmeli, mutlaka onlara ulaşmaya çalışmalıdır. Varlığından haberdar olunan basılı eserlere ve nerede olduğunu bildiği arşivlere ulaşmaya çalışmalıdır.

3. Bir halk anlatması alt dalı olan fıkra üzerine eğilecek olan kişi, elbette bu alanın öbür alt dalları hakkında da bilgi sahibi olmalıdır. Bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak daha 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren ortaya konulmaya çalışılan masallarla ilgili benzer çalışmaları incelemelidir. Bütün bu çalışmalar yayımlanmış olup kişilerde ve önemli arşiv ve kitaplıklarda bulunmaktadır.

4. Yapacağı sınıflamaya esas olmak üzere, konu ile bilgilendirilen ikinci kişilerle birlikte değişik coğrafyalarda fıkra derlemeleri yapmaya başlamalıdır. Böylece bu işin gizli olan zorluklarını bilmeli, elde edilecek derlemelerin saklanması korunması hususunda birtakım önlemleri bizzat kendisi almaya çalışmalıdır.

5. Kişi, belki de birlikte çalıştığı arkadaşlarıyla birlikte, değerlendirecekleri fıkraları ortak bir şekilde yazıya geçirmeli, bir fıkra formatı ortaya koymaya çalışmalıdır.

6.

Elbette bu madde sayısını artırabiliriz. Ancak asıl iş bundan sonra başlayacaktır. Bu konuda öbür kardeş alanda yaşanılan 60 yıllık bir gelişmeyle yolumuza devam edelim. 1959 yılına gelinceye kadar pek çok efsane araştırmacı kendi çaplarında çok başarılı çalışmalar ortaya koymuşlardı. Ancak ortak bir sonuca ulaşmanın zamanının geldiğini anlayan Avrupalı bilginler 1959 yılında başlayarak bazen her yıl, bazen aralıklarla toplanarak efsane konusunda bir soruca ulaşmayı başardılar. Elde edilen en önemli sonuç, farklı görüşlerle ortaya çıkan bilginlerin sonuçta orta bir efsane sınıflamasına ulaşmış olmalarıdır. (Sakaoğlu 1980: 12-17)

Bizim de bu tür bir sonuca ulaşmamız için elbette bu kurumun kanatları altında çalışmaları başlatmamız gerekecektir. Bu konuda akla gelebilecek bütün sorunlar veya şüpheler birer birer giderilecek, belki daha sonraki yıllarda son şekli verilebilecek olan bir *Türk Fıkra Tipleri Kataloğu Taslağı* ortaya konulacaktır.

Yeri gelmişken bir konuyu da bu arada dile getirivermek gerekecektir. Fıkra tipi nedir? Bu sorunun iki cevabı olacaktır:

a. *Kişi olan fıkra tipleri*: Nasreddin Hoca, İncili Çavuş gibi yaşadıkları kabul edilenlerle Temel, Bektaşî gibi bu alan için kabul gören kişiler. Köy ve kasabalardan başlayarak değişik idari birimlerde yaşayan/yaşamış olanlar da bu gruba girmektedir: Tayyip Ağa (Konya), Çivit Emmi (Mut), vb.

b. Fıkra motifinin farklı ortam ve kişilere bağlandığı fıkralar. Burada, bir nükte değişik dönem ve coğrafyalarda yaşamış olan farklı kişilere bağlanmaktadır. *Mum ışığında yemek pişirmek, Onun sesi yarın çıkacak*, vb.

Bu arada günlük hayatın ünlü veya böylece ünlü olacak yaşamış kişilerine bağlanarak ağılatılan nükteler için ayrı bir başlık açılması öngörülebilir. Koca Ragıp Paşa benzeri nüktedanları ana çerçevede başka bir başlık altında gösterebiliriz. Esas sınıflamada yer verilen ABC / abc; 1, 2, 3 işaretlemesi öbürleri için I, II, II şeklinde olabilir. Bir yerden sonra

ayrıntı gibi görülecek bu ve benzeri durumları hayal edilen bilim kurulunun bilgi, sorumluluk ve ilgisine sunmak bize düşen bir görev olacaktır.

Sonuç

Bu tür işleri bir yerden sonra belirli noktalarından başlatmalı, hatta ele almalıyız. Bugün ulaşılan hiçbir güzellik ilk dönemlerinde bu kadar ilgi çekici olmadıkları gibi çoğu yersiz eleştirilerin de konusu olmuşlardı. Görüşler ve iyi niyetleri birleşince mutlaka umulan veya beklenen sonuca ulaşılabilecektir. Yeter ki işe bir ucundan başlayalım. Biz, bu başlama ışığını yakıyor, yolumuzu ileriye götürecek olan genç meslektaşlarımıza emanet ediyoruz.

Kaynakça

Sakaoğlu Saim (1976), “Türk Folklorunda Ahmak Fıkraları”, *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri /27-29 Ekim 1975*, Ankara, 85-97.

Sakaoğlu Saim (1980), *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*, Ankara, IX+140 s.

Sakaoğlu Saim (2023), *Türk Mahalli Fıkra Tipleri Üzerine Araştırmalar*, Ankara, 405 s.

ZİYA GÖKALP'IN “HALK KLASİKLERİ 1 NASREDDİN HOCA LÂTİFELERİ” ADLI ESERİNİN SERÜVENİ ÜZERİNE

Ali DUYMAZ*

Özet

Ziya Gökalp'ın kısa ömrü içinde gerçekleştiremediği projelerinden birisi, “Halk Klasikleri” projesidir. 1915 yılında Maarif Nezareti'nce kurulan Âsâr-ı İslâmiye ve Milliye Encümeni ile kurumsal ve bilimsel faaliyetlere girişen Ziya Gökalp, bu kurumda *Divânu Lügati't-Türk* ve *Dede Korkut Kitabı* gibi Türk kültürünün temel eserlerinin ilk basımlarına öncülük etmiş bir fikir adamıdır. Bu encümenin faaliyetlerine son verişinden sonra 1921 yılında Maarif Nezareti'ne bağlı Telif ve Tercüme Heyeti kurulmuştur. Bu heyetle bakanlık arasında irtibat sağlamak üzere 1923 yılında kurulan Telif ve Tercüme Encümeni başkanlığına Ziya Gökalp getirilmiştir. Fuat Köprülü, Yusuf Akçura, Veled Çelebi gibi birçok isimle birlikte bilim, kültür, sanat ve eğitim hususlarında öncü faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. İşte bu faaliyetler sırasında Ziya Gökalp'ın, Veled Çelebi başta olmak üzere devrin bilim, düşünce ve sanat adamlarıyla birlikte “Halk Klasikleri” adını verdiği bir projeye girdiği anlaşılmaktadır. Ancak 1924 yılında Gökalp'ın erken vefatıyla projenin akim kaldığı görülmektedir. Bu kapsamda hazırlanan ve hayata geçirilememiş bir projenin notlarından oluşan “Halk Klasikleri 1 Nasreddin Hoca Lâtifeleri” adlı eser, ilk olarak 1972 yılında, Ziya Gökalp'ın 38 sayfalık bir deftere yazdığı notlardan Abdüssettar Hayati Avşar'ın alfabe aktarımıyla, daha sonra ise Ziya Şakir ve Şevket Beysanoğlu tarafından yayımlanmıştır. Yayına esas olan defter, Ziya Gökalp tarafından Veled Çelebi'ye verilmiş veya gönderilmiş olmalıdır. Bu da Veled Çelebi'nin Nasreddin Hoca ile ilgili çalışmalarından bu “tamamlanmamış” projenin izlerini takip etmeyi gerekli kılmaktadır. Hacimce küçük olsa bile Gökalp'ın eseri, “millî romantizm” diyebileceğimiz bir anlayışı çok net özetlemekte ve neler yapılması

* Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Balıkesir/Türkiye.
ali_duymaz@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2890-2749.

gerektiği hususunda Nasreddin Hoca'nın lâtifeleri üzerinden uygulamalı olarak göstermektedir. Bildirimizde bu "tamamlanmamış" eserin serüvenine dair araştırmalarımız sonucunda ulaştığımız bilgileri değerlendireceğiz.

Anahtar Kelimeler: Ziya Gökalp, Halk Klasikleri, Fıkra, Nasreddin Hoca, Veled Çelebi.

ON THE JOURNEY OF ZİYA GÖKALP'S WORK “HALK KLASİKLERİ 1: NASREDDİN HOCA LATİFELERİ”

Abstract

One of the projects that Ziya Gökalp was unable to complete in his short life was the “Halk Klasikleri” (Folk Classics) project. In 1915, Ziya Gökalp, who began institutional and scientific activities with the establishment of the *Âsâr-ı İslâmiye ve Milliye Encümeni* by the Ministry of Education, was an intellectual who led the first publications of fundamental works of Turkish culture, such as *Divânu Lügati't-Türk* and *Dede Korkut Kitabı*, within this institution. After the dissolution of this council, in 1921, the Telif ve Tercüme Heyeti was established under the Ministry of Education. Ziya Gökalp was appointed as the president of the Telif ve Tercüme Heyeti, which was established in 1923, and he facilitated communication between this committee and the ministry. Along with many figures such as Fuat Köprülü, Yusuf Akçura, and Veled Çelebi, they carried out pioneering activities in the fields of science, culture, art, and education. During these activities, it is understood that Ziya Gökalp, together with prominent intellectuals, thinkers, and artists of the era, including Veled Çelebi, embarked on a project called “Halk Klasikleri (The Folk Classics).” However, due to Gökalp's untimely death in 1924, the project remained unfinished. The work titled “Halk Klasikleri 1: Nasreddin Hoca Lâtifeleri”, which consists of the notes of a project prepared in this context and could not be realized, was first published in 1972 with the alphabet transfer of Abdüssettar Hayati Avşar from the notes written by Ziya Gökalp in a 38-page notebook, and later by Ziya Şakir and Şevket Beysanoğlu. The notebook that is fundamental to the publication must have been given or sent to Veled Çelebi by Ziya Gökalp. This also makes it necessary to trace the traces of this “unfinished” project in Veled Çelebi's works related to Nasreddin Hoca. Even though small in volume, Gökalp's work clearly summarizes an understanding that we can call “national romanticism” and demonstrates, through the anecdotes of Nasreddin Hoca, in a practical way what needs to be done. In our paper, we will evaluate the information we have gathered as a result of our research on the journey of this “unfinished” work.

Keywords: Ziya Gökalp, Folk Classics, Joke, Nasreddin Hoca, Veled Çelebi.

Ziya Gökalp'ın hayatta iken yayımlama imkânı bulduğu dokuz eserinin dışında ölümünden sonra damadı Ali Nüzhet Göksel başta olmak üzere bazı şahıslar ve kurumlar tarafından onun on civarında eserinin daha yayımlandığını bilmekteyiz. Makalelerinin veya kitaplarının farklı adlarla yayımlanmış olanlarını katmadığımız bu eserler, Ziya Gökalp'ın eserlerinin yayımlanmasındaki en önemli problemlerinden biridir. Bir başka husus ise Ziya Gökalp'ın kısa ömrü içinde gerçekleştiremediği, ancak varlığından bir şekilde haberdar olduğumuz projeleridir. Bu yarım kalmış projelerinden birisi de "Halk Klasikleri"nin yayımlanması projesidir.

1915 yılında Maarif Nezareti'nce kurulan Âsâr-ı İslâmiye ve Milliye Encümeni ile birlikte Türk kültürünün temelini teşkil eden eserlerin yayımlanmasını hedefleyen kurumsal ve bilimsel faaliyetlere girişen Ziya Gökalp, bu kurum çatısı altında *Divânu Lügati't-Türk* ve *Dede Korkut Kitabı* gibi Türk kültürünün temel eserlerinin ilk basımlarına öncülük etmiş bir fikir adamıdır. Savaş şartları ve Mütareke döneminde encümenin faaliyetlerine son vermek durumunda kalışından sonra 1921 yılında Maarif Nezareti'ne bağlı olarak benzer bir görev yapmak üzere "Telif ve Tercüme Heyeti" kurulmuştur. Ancak Gökalp, bu heyette uzun süreli görev yapamamış, Diyarbakır'a dönmüştür. 1923 yılında bu heyetle Maarif Bakanlığı arasında irtibat sağlamak üzere kurulan "Telif ve Tercüme Encümeni" başkanlığına ise Diyarbakır'da Küçük Mecmua'yı çıkarmakta olan Ziya Gökalp davet edilerek getirilmiştir. Fuat Köprülü, Yusuf Akçura, Enver Behnan Şapolyo, Veled Çelebi gibi birçok isimle birlikte bilim, kültür, sanat ve eğitim hususlarında öncü faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. İşte bu faaliyetler sırasında Ziya Gökalp'ın, Veled Çelebi başta olmak üzere devrin bilim, düşünce ve sanat adamlarıyla birlikte "Halk Klasikleri" adını verdiği bir projeye giriştiği anlaşılmaktadır. Ancak aynı yıl içinde Gökalp'ın milletvekili seçilmesi ve bu görevi bırakması, daha sonra da 1924 yılında hastalanıp vefatıyla projenin akim kaldığı görülmektedir.

Hayata geçirilememiş bir projenin notlarından oluşan bir eser, ilk olarak 1972 yılında, Ziya Gökalp'ın 38 sayfalık bir deftere yazdığı notlardan Abdüssettar Hayati Avşar'ın çevirisiyle yayımlanmıştır. Yayına esas olan defter, Ziya Gökalp tarafından Veled Çelebi'ye verilmiş veya gönderilmiştir. Bu alışveriş muhtemelen Gökalp'la birlikte görev yaptıkları Maarif Bakanlığı Telif ve Tercüme Encümeni üyeliği esnasında

gerçekleşmiş olmalıdır. Ziya Gökalp, 1921 yılında kurulan Telif ve Tercüme Heyeti'nden ayrı olarak kurulan Telif ve Tercüme Encümeni'nin 1923 yılında başkanlığına getirilmiştir. Gökalp'ın başkanlığında Veled Çelebi ve Mustafa Rahmi'nin üyeliğinden oluşan bu üç kişilik "Encümen-i Daimî"nin görevi, Telif ve Tercüme Heyeti ile Millî Eğitim Bakanlığı arasında irtibat vazifesi görmektir. Bu süre içinde Ziya Gökalp, ders kitabı niteliğinde eserlerin yayımlanmasını sağlamış, Hüseyin Cahit Yalçın'ın Malta'dayken yaptığı tercümelerden Joseph de Guignes'in *Hunların, Türklerin, Moğolların ve Daha Sair Garbî Tatarların Tarih-i Umumîsi*, Hoffding'in *Psikoloji*, Durkheim'in *Din Hayatının İptidâî Şekilleri* adlı eserlerini bastırmıştır. Ayrıca yazmaya başladığı ve ancak birinci cildinin tamamlayabildiği *Türk Medeniyeti Tarihi*, *Türkolojiye Müstenit Sosyoloji*, *Sosyolojiye ve Psikolojiye Müstenit Felsefe* adlı eserlerin basımı için de heyet kararı alınmasını sağlamıştır.

Kendisi de Nasrettin Hoca fıkraları üzerine çalışmakta olan Veled Çelebi, bu deftere bazı notlar da eklemiştir. Defter, daha sonra Veled Çelebi'den Prof. Dr. Feridun Nafiz Uzluk'a intikal etmiş, o da defteri 12-19 Mayıs 1967 tarihinde Diyarbakır'da düzenlenen 20. Türkiye Ulusal Verem Savaşı Derneği ve Sekizinci Türk Tüberküloz Kongreleri münasebetiyle geldiği Diyarbakır'da Dr. Selâhattin Yazıcıoğlu'na armağan edilmiştir. Dr. Selâhattin Yazıcıoğlu da bu defteri Abdüssettar Hayati Avşar'ın çevirisiyle yayımlama yoluna gitmiştir. Dr. Selâhattin Yazıcıoğlu'nun kitabın yayınından önce Cumhuriyet gazetesinde eserin çıkacağı bilgisini de içeren bir tanıtım yazısı yazdığı görülmektedir. Burada Selâhattin Yazıcıoğlu eserin macerasını şöyle anlatmaktadır:

"1967 yılında Diyarbakır'da tertiplenen 20. Türkiye Ulusal Verem Savaşı Derneği ve 8. Türk Tüberküloz Kongrelerine katılan 600'den fazla bilim adamı arasında bulunan büyük âlim ve müellif kıymetli hocam sayın Prof. Dr. Feridun Nafiz Uzluk bir ithafla bu eseri bana armağan etmiştir. Bu eser Ziya Gökalp tarafından arkadaşı Veled Çelebi'ye gönderilmiş, o da akrabası sayın F. N. Uzluk'a vermiştir. Bu eserin eski Türkçeden yaşayan dile çevirisini kıymetli arkadaşım sayın Abdüssettar Hayati Avşar büyük bir vukuf ve titizlikle yaptı. Fotokopileriyle beraber birkaç güne kadar basılı olarak piyasaya sunulacaktır." (Yazıcıoğlu 1972).

Dr. Selâhattin Yazıcıoğlu'nun ilk sayfasına Feridun Nafiz Uzluk'un ithafının kopyasını ekleyerek "Eser Hakkında" bir takdim yazısı yazdığı kitap, Veled Çelebi'nin notlarıyla birlikte Ziya Gökalp'ın söz konusu defterinin fotokopisini de içermektedir (Ziya Gökalp 1972).

Daha sonra ise Ziya Gökalp üzerine çalışmalarıyla tanıdığımız Şevket Beysanoğlu Tamamlanmamış Eserler adı altında "Halk Klasikleri I Nasreddin Hoca'nın Lâtifeleri" başlığıyla 1985 yılında, aslının Ziya Gökalp Müzesi'nde 904 numarada olduğunu kaydettiği bu defteri de yayımlamıştır (Ziya Gökalp 1972). Kitap, ayrıca aynı başlıkla Ziya Şakir'in *Nasreddin Hoca* adlı kitabının eki olarak da yayımlanmıştır (2012: 187-211).

Gökalp, dünya edebiyatında Homeros'un İlyada ve Odise'si, Virgille'nin Aeneis'i, Firdevsî'nin Şehname'si, Elias Lönnrot'un Kalevala'sı gibi eserlerin Türk edebiyatında da olması gayesindeydi. Eserinde bu düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

"İhtimal ki bir gün millî bir sanatkâr bu şifahî eserlere lisanca ve üslupça kati şekillerini verecekler ve bu eserlerin Firdevsilerini yahut Virgillelerini vücuda getireceklerdir. Bunların gerçekten klasik olabilmeleri için âdeta yeniden bir halk sanatkârı tarafından yazılmaları lâzımdır. Bunlar bir halk dâhisini yahut sanatkârını beklemektedirler." (Ziya Gökalp 1985: 202).

Gökalp'ın Türk halk klasiklerinden somut olarak ne anladığı eserinden anlaşılmaktadır. Ona göre yayın sırasına göre halk klasiklerinin ilki Nasreddin Hoca'dır, daha sonra ise Dede Korkut, Yunus Emre, Dertli, Karacaoğlu, Cevheri, Köroğlu gibi isimler ve eserler gelmektedir.

Gökalp, yine bu kitabında "*Veled Çelebi Efendi, Nasreddin Hoca'nın nekgûluklarını toplamakla edebiyatımızda tamamıyla bir Lönnrot rolünü ifa etti.*" diyerek Nasreddin Hoca'nın fıkralarını hazırlama işinin Veled Çelebi'de olduğunu beyan etmiş, aynı zamanda "*Halk Klâsiklerinin birinci sayısı olarak Nasreddin Hoca'yı neşrediyoruz.*" diyerek de eseri müjdelemiştir. Ziya Gökalp'ın Veled Çelebi'ye gönderdiği mektuplarda da bu duruma ilişkin notlar yer almaktadır. Gökalp, Veled Çelebi'ye gönderdiği bir mektubunda kendisine gönderdiği bir "defter" in ücretinin gönderilmesini istediğini beyan etmektedir. Bu defter, sanırım Veled Çelebi'nin hazırladığı "Halk Klasikleri 1 Nasreddin Hoca" kitabının giriş kısmına konulacak

önsözle birlikte bazı notlar olmalıdır. Yani Veled Çelebi'nin kitabına önsöz olarak konulacak kısmın yazılı olduğu defterdir. Bu mektup şöyledir:

“Muhterem Efendim, kitaplar gelmişse, sayısını bildirmenizi ve vaadiniz mucibince bedelini göndermenizi rica ederim. Gönderdiğim defterin de ücretini göndermeniz mercûdur. Köroğlu'nu manzum olarak yazdım. Her yerde bu gibi millî destanlar manzumdur. Onu da almak ve bu Halk Klâsiklerine ithal etmeniz muvafıktır. “Tarih-i İlm-i Hukuk” adlı kitaba çok ihtiyacım var. Ali Reşad Bey'in “Tarih-i Tanzimat”ını da gönderseniz çok iyi olur. Baki hürmetler. Ziya Gökalp” (Şafak 2001).

Bu bilgiyi doğrulayan bir not da kitaptaki şu bilgilerdir: “*Bu defter Nasreddin Hoca kitabının baş tarafına konulacaktır. Sadeleştirilmiş Nasreddin Hoca kitabının başına da sağdan büyük harflerle “Halk Klasikleri” yazıldıktan sonra “Birinci Sayı” denilecek ve bunun altında da büyük harflerle “Nasreddin Hoca Lâtifeleri” yazılacaktır.*”

Bu kitabın önsözünde yer alan ve Gökalp tarafından verilen bilgilere göre Veled Çelebi'nin yayımladığı Letâif'in sadeleştirilip “Halk Klâsikleri” serisinin 1. kitabı olarak yayımlanması plânlanmış ve Ziya Gökalp da serinin bu ilk kitabı için bir mukaddime yazmış olmalıdır. Çünkü notlarda herhangi bir lâtife metni yoktur. Gökalp bu hususta şöyle demektedir: “*Halk Klasiklerinin ikinci sayısı Dede Korkut Kitabı olabilir. Bu kitabın bugünkü Türkçeye nakil vazifesini kabul edebilirim. Diğer sayılar; Yunus Emre, Dertli, Karacaoğlu, Gevheri ilâ ahire olabilir Köroğlu manzum olarak tarafımdan hazırlanmıştır.*”

Burada Veled Çelebi'nin *Letâif-i Nasreddin Hoca* adlı eseri hakkında da kısa bir bilgi vermek gereği doğmuştur. Yazma ve taşbaskı metinlerden hareketle Nasreddin Hoca fıkralarını ilk olarak derli toplu biçimde yayımlayan Veled Çelebi İzbudak'tır. Veled Çelebi'nin Bahaî takma adıyla yazdığı Nasreddin Hoca fıkraları, *Letâif-i Hoca Nasreddin* başlığıyla harf inkılabından önce dört, daha sonra ise üç baskı yapmıştır (Bk. Duman 1996). Kitap, son yıllarda yeniden neşredilmiştir¹. Veled Çelebi'nin eseri,

¹ İlk baskısının bir kısmı fasiküller şeklinde yayımlanan ve ilk yayın tarihi 1910 yılına rastlayan bu eser, 1919, 1925 ve 1926 yıllarında bazı değişikliklerle yeniden yayımlanmıştır. Daha sonra ise 1929, 1933 ve 1938 yıllarında yeni harflerle yayımlanmıştır. Eser, Mehmet Aslan ile Burhan Paçacıoğlu tarafından bilimsel bir neşir

Arapça ve İngilizce başta olmak üzere Rusça, Ermenice, Yunanca gibi çeşitli yabancı dillere de çevrilmiştir. Hatta bazı Arapça çevirilerinde Nasreddin Hoca ismi yerine Cuha tipi yerleştirilmiştir. Meselemiz Veled Çelebi'nin eseri değildir, ancak Ziya Gökalp'ın eserinin izini sürerken karşımıza şöyle bir problem çıkmaktadır. Ziya Gökalp'ın notlarında *"Bu defter Nasreddin Hoca kitabının baş tarafına konulacaktır. Sadeleştirilmiş Nasreddin Hoca kitabının başına da sağdan büyük harflerle Halk Klasikleri yazıldıktan sonra Birinci Sayı denilecek ve bunun altında da büyük harflerle Nasreddin Hoca Lâtîfeleri yazılacaktır."* şeklindeki ifadesinde bahsi geçen *Nasreddin Hoca Lâtîfeleri* kitabı nedir? Bu kısım bir "giriş" mahiyeti taşıdığına göre böyle bir eser olmalıdır. Bu eserin Gökalp'ın eseri olması da iktiza eder. Ne var ki böyle bir eser bugün elimizde yoktur. Acaba Veled Çelebi'yle yazışması ve bu notu ona vermiş olması, kitabın asıl kısmının Veled Çelebi tarafından hazırlanacağı veya hazırlanmış bir kitaba takdim yazıldığı sonucunu doğurur mu? Veled Çelebi de kendi anlattığı hatıralarından oluşan eserde "Letâif-i Hoca Nasreddin" adlı eserini tanıtırken "eski yazma nüshaları bulunarak ve halktan toplanarak birçok hikâyeler ilave edilerek mükemmel bir şekilde tabedilmiştir" derken "Çocuklara Mahsus Letâif-i Hoca Nasreddin" hakkında da "Kadınların ve çocukların görmesi icap etmeyen hikâyeler çıkarılmış ve açık ifade ile yazılmıştır" demektedir (Canlı Tarihler... 1946: 70). Ziya Gökalp'ın Halk Klasikleri defterine düştüğü notta da "Çocuklara mahsus Nasreddin Hoca yazdık. Maazalik tekrar tab'ı müyesser olursa yine bu cihetlere itina ederiz" dediğine göre Gökalp'ın yazdığı bu defter, Veled Çelebi'nin hazırladığı esere bir sunuş, takdim yazısı olması kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca Ziya Gökalp üzerine çalışmış en başta gelen araştırmacılardan Şevket Beysanoğlu da "Tamamlanmamış Eserler" adlı kitabının giriş kısmında bu hususta şu bilgileri verir:

"Ziya Gökalp, Malta dönüşü bir müddet Ankara'da kalmış ve bu arada Telif ve Tercüme Encümenine aza olarak getirilmişti. Veled Çelebi (İzbudak)de aynı encümende aza bulunuyordu. Encümenin hazırladığı yayın programında Halk Klasikleri Serisi de vardı. Ziya Gökalp bir müddet sonra bu görevden ayrılıp Diyarbakır'a gidince, kendisinden, bu serinin ilk kitabını teşkil edecek olan

olarak hazırlanıp yayımlanmıştır (Bahai 1996). Eser, son olarak ise 2013 yılında yeniden basılmıştır (İzbudak 2013). Ayrıca Pertev Naili Boratav başta olmak üzere hemen hemen bütün Nasreddin Hoca çalışmaları bu eseri kaynak olarak kullanmışlardır.

Nasreddin Hoca'nın Lâtifeleri kitabının başına konulmak üzere bir yazı istendi. O da bir okul defterinin 38 sayfasına bu incelemeyi yazarak Veled Çelebi'ye gönderdi. Defterin ilk sayfasında Ziya Gökalp'ın şu açıklaması vardır: “Bu defter Nasreddin Hoca kitabının baş tarafına konulacaktır. Sadeleştirilmiş Nasreddin Hoca kitabının başına da sağdan büyük harflerle (Halk Klâsikleri) yazıldıktan sonra (Birinci sayı) denilecek ve bunun altına da büyük harflerle (Nasreddin Hoca'nın Lâtifeleri) yazılacaktır. Halk klasiklerinin ikinci sayısı Dede Korkut Kitabı olabilir. Bu kitabın bugünkü Türkçeye nakil vazifesini kabul edebilirim. Diğer sayılar Yunus Emre, Dertli, Karacaoğlan, Cevheri ilahire olabilir. Köroğlu manzum olarak tarafımdan hazırlanmıştır. Cevap beklerim.” (Ziya Gökalp 1985: XVI-XVII)

Ziya Şakir'in *Nasreddin Hoca* kitabının eki olarak yayımlanan metinde ise eserin akıbeti hakkında herhangi bir bilgi yer almamaktadır².

Sonuç

Sonuç olarak Veled Çelebi'nin hazırladığı ve daha önce birçok kez basılan *Letâif-i Hoca Nasreddin*'in Halk Klasikleri serisi içinde basılacak şeklinin veya hiç hazırlanamamış, basılmamış veya nüshası bulunamamış “çocuklar için” “sadeleştirilmiş” şeklinin Gökalp tarafından “takdim”i yazılmış bir eser olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Veled Çelebi eski ve yeni harflerle yedi kez yayımlanan *Letâif-i Hoca Nasreddin* adlı eserinde bu tür bir bilgidan hiç söz etmemektedir. Sadece yukarıda sözü edilen eserinin girişinde bu kitaptan çocuklar için de bir okuma kitabı hazırladığını beyan etmektedir: “Kısaca kendimiz de bu nüshadan Çocuklara Okuma Kitabı olarak ayırdığımız gibi büyükler için de daha düzenli bir nüsha toplayacağız.” (İzbudak 2013: 16). Fakat bu sözlerinin gerçekleştiğine dair de elimizde somut bir veri yoktur. Veled Çelebi'nin sadeleştirilmiş ve çocuklar için hazırlanmış -yayımlandığını haber veren bilgiler varsa da kimsenin göremediği 1929 yılı baskısı hariç- bir Nasreddin Hoca kitabı yoktur. Ayrıca Veled Çelebi'nin Ziya Gökalp'ın ölümünden sonra da uzun süre yaşadığı ve ne eserlerinde ne de hatıralarında bu hususta bir değinme

² Ziya Şakir'in *Nasreddin Hoca* adlı eseri 2012 yılında yayımlandığında bu eserin sonuna Ziya Gökalp'ın *Halk Klasikleri* ve *Nasreddin Hoca'nın Lâtifeleri* de eklenmiştir. Ancak metin neşri dışında herhangi bir bilgi verilmemiştir. (Ziya Şakir 2012: 187-211.)

bile olmadığı düşünülürse meseleye akim kalmış bir proje olarak bakmaktan ve Gökalp'ın el yazısıyla yazdığı notların bu haliyle yayımlamasından başka bir çare kalmıyor. Kaldı ki hacimce küçük olsa bile Gökalp'ın eseri, "millî romantizm" diyebileceğimiz bir anlayışı çok net özetliyor ve neler yapılması gerektiğini hem teorik hem de uygulamalı olarak gösteriyor. Bir kitabın "giriş" yazısı boyutunda olsa dahi bu metinden, halk bilimi ve halk edebiyatı çalışanların ziyadesiyle istifade edeceği açıktır. Elbette bu notların Veled Çelebi'nin "*Letâif-i Hoca Nasreddin*" kitabının başındaki bir giriş olarak yer alması daha uygun düşerdi. Gecikmiş sayılmazsa böylesi bir birleştirmeyi yapmanın hâlâ mümkün ve gerekli olduğu kanısındayız.

Kaynakça

- Bahai [Veled Çelebi] (1996). *Letâif-i Hoca Nasreddin*, Sivas.
- Canlı Tarihler: XIV Veled Çelebi İzbudak Hatıralarım* (1946). İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Duman, Mustafa (1996). "Veled Çelebi'nin Letâif-i Hoca Nasreddin Adlı Eseri", *Nasreddin Hoca'ya Armağan*, İstanbul, s. 123-133.
- İzbudak, Veled Çelebi (2013). *Nasreddin Hoca Fıkraları (Letâif-i Hoca Nasreddin)*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şafak, Yakup (2001). "S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Uzluık Arşivi'nde Bulunan Veled Çelebi'ye Yazılmış Bazı Mektuplar [1]", *S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, IX: 327-363.
- Yazıcıoğlu, Selahattin (1972). "Gökalp ve Duyulmamış Bir Eseri "Halk Klasikleri", *Cumhuriyet Gazetesi*, 23 Mart 1972.
- Ziya Gökalp (1972). *Halk Klasikleri -I- Nasreddin Hoca Lâtifeleri*, Eski yazıdan bugünkü dile çeviren: A[bdülsettar] Hayati Avşar, Diyarbakır: Anadolu Matbaası, 48 s.+38 s. tıpkıbasım.
- Ziya Gökalp (1985). *Tamamlanmamış Eserler Birinci Cilt*, Haz. Şevket Beysanoğlu, Ankara: Neyir Matbaası, s. 197-215.
- Ziya Şakir (2012). *Nasreddin Hoca Ek: Ziya Gökalp Halk Klasikleri ve Nasreddin Hoca'nın Lâtifeleri*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, s. 187-211.

TÜRK GÖLGE OYUNU KARAGÖZDEKİ MİZAHIN OLUŞMASINDA TIP FAKTÖRÜ

Dilaver DÜZGÜN*

Özet

Türk gölge oyunu karagözde mizahın çeşitli biçimlerde tezahürü söz konusudur. Söz ve hareket komiğini çok belirgin bir biçimde öne çıkaran karagözde asıl mizah kurgusunu bu oyunlar için oluşturulan tiplerde aramak gerekir. Karagöz oyununun tipleri, fiziki özellikleriyle, yansıttıkları kişiliklerle ve oyun argosunda kendilerine yüklenen sıfat ve adlandırmalarla mizahın ana kaynağını oluştururlar. Hiçbir tipin perdede yer bulması tesadüfi değildir. Oyunları oluşturan ve yüzyıllar içinde olgunlaştıran kolektif şuur, yanlış abartılı bir biçimde göstererek seyirciyi ve tabii ki toplumu eğitime yolunu benimsemiştir. Tipler arasındaki zıtlıklar, mizahın alt yapısını hazırlar. Zıtlıklardan doğan çatışmanın mizaha dönüşmesi için her tipe abartılı bir özellik yüklenmiştir. Normal haliyle dikkat çekmeyecek olan özellik abartılı bir biçimde sunulunca bir zafiyet ve komiklik ortaya çıkar. Bu abartı komiği oluşturur ve gülmeye sebep olur. Tipleri perdeye karikatürize edilmiş biçimiyle yansıtan tasvirler ise bu abartılı tip konseptini tamamlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ayrıca tiplerin her oyunda kalıp davranışlar sergilemeleri, yüzyıllardan beri seyircinin bilinçaltında bir imaj oluşturmuştur. Bu imaj, seyirciyi mizahi ortama hazır hale getirir. Gelenek, Türk gölge oyununu tipler üzerinden kurgulamış ve yüzyıllar içinde tiplerin özelliklerini kalıcı hale getirmiştir. Bu kalıplaşan tipler karagöz oyununu baştan sona bir mizahi gösteri haline getirmiştir.

Anahtar kelimeler: Mizah, Türk gölge oyunu, tip, Karagöz, Hacivat

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, duzgun@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7865-232X

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0289

Abstract

In the Turkish shadow play karagöz, humor is manifested in various forms. In Karagöz, which highlights the comedy of words and actions in a very prominent way, the main humor fiction should be sought in the types created for these plays. The types of the Karagöz play constitute the main source of humor with their physical characteristics, the personalities they reflect and the adjectives and names attributed to them in the slang of the play. It is not accidental for any type to find a place on the screen. The collective consciousness that creates the plays and matures them over centuries has adopted the way of educating the audience and, of course, the society by showing the wrong in an exaggerated way. The contrasts between the characters prepare the substructure of humor. In order for the conflict arising from contrasts to turn into humor, an exaggerated feature is attributed to each type. When a feature that would not attract attention in its normal state is presented in an exaggerated way, a weakness and humor emerges. This exaggeration creates comedy and causes laughter. The caricatured depictions of the characters on the screen complement this exaggerated type concept. In addition, the fact that the characters exhibit stereotypical behaviors in every play has created an image in the audience's subconscious for centuries. This image prepares the audience for the humorous environment. Tradition has constructed the Turkish shadow play through types and made the characteristics of the types permanent over the centuries. These stereotypes have made the Karagöz play a humorous show from beginning to end.

Keywords: Humor, Turkish shadow play, type, Karagöz, Hacivat

Giriş

İstanbul merkezli olmakla birlikte Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde yansımalarına rastlanan Türk gölge oyunu karagöz, izlenebilen 500 yıllık geçmişinde daima bir mizahi gösteri sanatı olma özelliğini korumuştur. Modern tiyatronun ve sinemanın toplum hayatına girmesiyle birlikte önceki yoğunluğunu ve etkisini kaybetmesi karşısında XX. yüzyılın başlarındaki araştırmacıların sona erdiği görüşünü ileri sürdükleri karagöz sanatı, aradan geçen yüz yıla rağmen varlığını korumaya devam etmektedir. Bu süreçte milli sanatımızı koruma ve gelecek kuşaklara aktarma kaygısı ile hareket eden bilim insanları, aydınlar ve yöneticilerin desteğinin yanı sıra 2009 yılında karagözün İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kaydının ardından geleneğin yaşatılması ve aktarılması adına önemli beklentilerin oluştuğunu belirtmek gerekir.

Karagöz sanatı ile ilgili olarak Türkiye’de ve Türkiye dışında gerçekleştirilen çok sayıda yayının büyük bir kısmı tekrardan ibaret olmakla birlikte yer yer özgün araştırmalara dayalı bilgi üretimleri de söz konusu olmuştur. Bu yayınlarda karagözün mizahi özelliğinin ağırlıklı bir biçimde ele alındığı görülmektedir.

Mizahın gerek tanımı gerekse muhtevası ve etki alanı ile ilgili olarak farklı teoriler geliştirilmiştir. Bu kuramların en fazla kabul gören ve mizah araştırmalarında sıkça başvurulan üçünü üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama biçiminde özetlemek mümkündür. Gülin Öğüt Eker’in ifadesiyle mizah “yüzey yapıda bir eğlence aracı olmakla birlikte, derin yapıda bilişsel, entelektüel, eleştirel, sosyal ve duygusal işlevleri olan ciddi bir olgu ve ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel boyutuyla insan hayatının merkezinde bulunan geniş bir perspektife sahip bir sorgulama alanı”dır (Öğüt Eker 2014: XI). Yine Öğüt Eker’in yerinde bir tespiti ile “Mizah kavramı; hiciv, satir, komedi, espri, şaka, halt, gülmece, ironi ve nükte gibi terimlerin birbirleriyle kesişen, her zaman tam olarak ayırt edilemeyen anlam alanlarının yarattığı terminolojik kargaşa içindedir.” (Öğüt Eker 2014: 78). Türk gölge oyunu karagöz, bu unsurların tümünü bünyesinde barındıran özgün bir gösteri sanatıdır. Karagözün mizah yönünü ele alan çok sayıda çalışmada özellikle söz ve hareket komiği farklı açılardan incelenmiştir. Bu çalışmada ise mizahın ortaya çıkışında “tip” faktörü araştırılacaktır.

Tiyatro araştırmaları söz konusu olduğunda tip, genel olarak “kendine özgü kişiliği olmayan, genellikle bilinen kalıplardaki insanları gösteren oyun kişisi” (TDK <https://sozluk.gov.tr>) şeklinde tanımlanmaktadır. “Tip”i “karakter”den ayıran en önemli özellik, tipin belli bir toplum kesimini, mesleği, düşünce grubunu temsil etmesine karşılık karakterin bireysel oluşudur. Karagöz oyunundaki şahıs kadrosunun tümüyle tiplerden oluştuğu dikkate alınırsa oyundaki mizahın ortaya çıkışında “tip”in etkisi kolayca anlaşılabacaktır. Türk gölge oyununun tipleri çeşitli araştırmacılar tarafından tasnif edilmiştir. Bu tasniflerden öne çıkanlar Georg Jacob (1900), Sabri Esat Siyavuşgil (1941), Ahmet Kutsi Tecer (1956), Metin And (1969) ve Saim Sakaoğlu (2003)’na ait olanlardır. Sakaoğlu, önceki tasnifleri değerlendirerek tipleri dokuz başlık altında incelemiştir (Sakaoğlu 2003: 161-217).

Karagöz Oyununda Tip-Mizah İlişkisi

Metin And, kukla, karagöz ve ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik oyunları incelerken bunların “belli bir metne bağlı bulunmayan doğmaca oyunlar oldukları, göstermecî tiyatro olmaları dolayısıyla kişilerinin tip olarak çizildiği, oyun yapılarının açık biçimde geliştiği, toplumsal ve siyasal yergi ve taşlamanın asal özelliklerinden olduğu” (And, 1985: 488) hususunu vurgular.

Karagözdeki tipler, hem fiziksel özellikleriyle ve bu özelliklerin karikatürize edilmiş görünüşleri olan, hayalilerce “tasvir” olarak adlandırılan figürlerle hem de bunlara yüklenen kişilik özellikleriyle bir bütünlük oluştururlar. Karagöz perdesini bir İstanbul mahallesi olarak değerlendiren Sabri Esat Siyavuşgil, oyundaki tiplerin güçlü bir unsur olduğunu belirtmek üzere onların oluşum süreçlerini şöyle özetler: “Her tip, kıyafeti, ismi, mesleği, şive ve karakteri ile, muayyen bir topluluğun mümessilidir. Fakat bu temsil, ancak perde-mahalle esprisinin hudutları dahilinde, realiteye mutabıktır. Diğer tabirle ırk, cemaat ve mıntaka toplulukları, İstanbul mahallesinin müşahede ve tecrübeleri adesesinden geçtikten sonra birer tip haline gelmişler ve perdeye intikal etmişlerdir. Elbette bu tecrübe ve müşahadelere bazı peşin hükümlerin katıldığı da olmuştur. Fakat bu peşin hükümler de, yine mahallenin malıdır ve perde-mahalle davranışının tayin edici bir unsurudur.” (Siyavuşgil 1941: 188). Burada “İstanbul mahallesinin müşahede ve tecrübeleri adesesinden geçmek” ifadesi tiplerin oluşum sürecindeki en belirleyici amildir. Siyavuşgil’e göre karagöz oyununda “Her tip, mensup olduğu ırk, cemaat ve mıntakanın psiko-sosyal damgasını taşır ve usta bir karagözcü, gösterdiği taklitlerin söz ve davranışlarında daima bu noktayı nazarı itibara alır. (...) Bunun içindir ki taklitli oyunlarda tiplerin teakubu, ekseriya bir etnik karakter parodisi hissini vermekten ziyade, alelaide neş’eli bir resmigeçit zannını hâsıl eder.” (Siyavuşgil 1941: 172-173). Böylesine ciddi bir toplumsal eleştiri süzgecinden geçerek ortaya çıkan tiplerin her biri fiziksel ve kişisel özellikleriyle mizahı oluşturacak tarzda dizayn edilmiştir.

Karagöz oyununda “Kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Bunun başında giyim kuşam gelir, Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık, giyim kuşam kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının, çıktığı yerin yöresel özelliklerini taşır. Ayrıca o kişinin

alışkanlıklarını, uğraşını, özelliklerini de belirtir.” (And, 1985: 457-458). Tuzsuz’un elinde bıçak, Laz’ın elinde kemeçe vardır. Kastamonulunun boyu çok uzun olduğundan Karagöz ona meramını tam olarak anlatabilmek için göğsüne bir merdiven dayar. Beberuhi kısa boyludur. Altıkulaç ve Pişbop lakapları vardır. Külhanbeyi’nin “Kıyafetinin ilgi çekici yönü kolları kıvrık, göğsü açık frenk gömleği ile yumurta ökçeli, arkasına basılmış iskarpindir.” (Sakaoglu, 2003: 181). Ayrıca her bir tipin perdeye gelişinde seslendirilen müzik ve sergilenen dans, tipin tamamlayıcısı olma özelliğe sahiptir.

Tipler, temsil ettikleri bölgenin, mesleğin veya grubun bariz özellikleri ile sunuldukları için abartılı bir kıyafet ve aksesuar dikkat çeker. Bu abartı komiği hazırlayan bir etki oluşturur.

Tipleri yansıtan tasvirlerin yapımında bu fiziki özellikler abartılı bir biçimde sunulur. Tasvirlerin eklem yerlerinin iplerle bağlanması ve böylece hareketinin sağlanması tipe farklı bir mizahi özellik katar. Farklı pozisyonlar ve roller için tasarlanan aynı tipe ait tasvirlerde ortak çizgilerinin aynı oluşu seyirci zihninde tipi fiziksel ve kişilik özellikleriyle kalıcı hale getirmiştir. Nebi Özdemir’in tespitiyle “Karagöz ve halk tiyatrosu geleneklerindeki tip kadrosu, Türk karikatür sanatçıları tarafından bazen kaynaktaki şekilleriyle ama güncel temalarla, bazen de popüler şahsiyetlere büründürülerek sayfalarına aktarılmıştır. Böylelikle sözlü kültürün eleştirel mizah tipi, kentli yazılı kültür bağlamında hayat bulurken, yeni tiplerin yaratılmasını sağlamıştır.” (Özdemir 2015: 105-16).

Karagöz oyunundaki tiplerin özelliklerini gelenek belirler. Konuyu “Perdeye bu muhtelif tipleri çıkaran halk sanatkârı, bunların şivelerini taklitte olduğu gibi karakterlerini belirtmekte de asırlardanberi devam eden karagöz an’anesine bağlıdır. Hiçbir karagözcü, herhangi bir tipe, ne an’anenin ona izafe etmediği bir vasfı ekliyebilir, ne de onun *stéréotypé* olmuş bulunan karakterini değiştirebilir.” biçiminde açıklayan Siyavuşgil, tiplerin bu belirliliğini “İstanbul halkının asırlarca süren mütamadî müşahede ve tecrübelerinin bir muhassalası” olarak değerlendirir ve buradan tiplerin hiçbir değişikliğe uğramadığı sonucunun çıkarılmaması gerektiğini ifade ederek bu değişikliklerin de “daima halk müşahede ve tecrübelerinin seyrini takip ettiğini” belirtir (Siyavuşgil 1941: 171-172).

Karagöz oyununda her tip kendi özelliği doğrultusunda hareket veya söz komiğini ortaya koyarken her hareket ve söz komiği de ait olduğu tipe bir gönderme niteliğine sahiptir. Örneğin, Hacivat'ın kullandığı kelimeleri yanlış anlayan Karagöz, kendisinin okumamış, cahil bir halk adamı olduğunu, Hacivat'ın okumuş, genel kültürü gelişmiş, aydın değilse bile yarı aydın bir tip olduğunu ortaya koyar. Daha doğrusu onları konuşturan hayali, seyirciye iki ayrı tip arasındaki zıtlıkları göstererek her bir tipin ayrı ayrı özelliklerini tarif eder. Hacivat'ın söylenenleri ters anlaması, Çelebi'nin nara atması, Karagöz'ün başarılı bir iş adamlığı sergilemesi oyunun temel esprisine aykırı düşer. Çünkü her tip, kendisine yüklenen kalıplaşmış düşünüş ve davranış tarzını sergilemek zorundadır.

Tiplere dair adlandırma ve lakaplar da komiğin oluşmasına katkıda bulunacak niteliktedir. Trabzonlunun adı Hayrettin, lakabı Laz'dır. Rumelili Mestan Ağa çoğu kez pehlivan, bazen arabacı olur. İran'dan gelen Acem'in adı Çoğu kez Cabbar Ağa, Gaffar Ağa, Hüseyin Kehvari Tebrizi, Mirza Daniş Ağa, Ali Ekber Ağa olur. Zengin bir halı tüccarı veya Valde Hanı'nda oturan tefecidir. Ak Arap, başında kefiyesi ve sırtında uzun entarisıyla perdeye çıkar. Oyunlarda Hacı Fitol, Hacı Fıfış, Hacı Kandil, Hacı Fettah, Ebü'l-Hasan, Hacı Şamandıra gibi adlarla anılır. Dilenci, tatlıcı, kahve döğücüsü olur. Kara Arap ise Çelebi'nin lalası veya Kabakçı Arap adıyla perdede görünür. Arnavut, bozacı, bahçıvan, kır bekçisi olur. Adı çoğu kez Recep, Şaban, Ramazan, Bayram, Caşa, Ali Kettan, Zeynel Ağa'dır. Beyaz fistan ve kırmızı cepken giyinir. Alışılmışın dışındaki kelimelerden seçilen isimler ve lakaplar tiplerle bütünleşen bir mizah hazırlayıcısı işlevini üstlenirler.

Bütün bu tiplerin ana ekseninde kuşkusuz Karagöz ve Hacivat vardır. Tiplerin zıtlığından ortaya mizah çıkar. Karagöz ve Hacivat dışındaki tiplerin kendi aralarındaki diyaloguna çok az rastlanır ama bütün tipler mutlaka Karagöz'le bir şekilde karşı karşıya gelirler, bazen de Hacivat'la diyaloga girerler (Sevin 1968: 52). Adını oyuna veren Karagöz'ün bu misyonu tipler arasındaki zıtlıkların sergilenmesini, böylece komedinin doğmasını sağlar.

Başta Karagöz ve Hacivat olmak üzere yüzyıllar içinde oluşturulan tipler, oyunun varlığını sürdürdüğü bölgelerdeki insanların kültürel belleğinde iz bırakmıştır. Bu iz, onların mizahi oluşlarıyla ilgilidir. Böylece gölge oyunu seyircisi tipler üzerinden oyunun mizahi ortamına hazırdır.

Öğüt Eker, Türk mizah belleğinde ünlü fıkra tipi Nasreddin Hoca'nın kalıcı iz bırakan bir tip olduğunu belirtir (Öğüt Eker 2014: 88). Bu tespit, aynı etki gücüne ve yayılma alanına sahip olmamakla birlikte karagöz ve Hacivat için de geçerlidir. Çünkü “Mizahın etkili olabilmesi için, neye gönderme yaptığının, hangi bilinen kültürel, toplumsal ya da dilsel bağlama dayandığının anlaşılması gerekir.” (Fenoglio-Georgeon 2000: 9).

Sonuç

Karagöz oyununda mizahı oluşturan ana unsur “tip” kurgusudur. Önce tip oluşturulmuş, sonra oyunlarda o tipin gerektirdiği roller belirlenmiştir. Bu roller, perdeye çıkarılan tipin özelliklerini yansıtacak türden seçilmiştir. Mizahın oluşmasını sağlayacak her söz ve davranış, ilgili tipin çerçevesi içinde kalmak zorundadır.

Tipler arasındaki zıtlıklar, mizahın dozunu artırmak için olabildiğince canlı tutulmuştur. Zıtlıklardan doğan mizahı pekiştirmek için tipler abartılı özelliklerle donatılmıştır.

Tiplerin sabit özelliklere sahip oluşu ve bu özelliklerin abartılı bir biçimde sunulduğu seyircide her tiplerle ilgili mizahi bir algı oluşturmuş, bu algı seyircinin mizahı kavramasında önemli bir adaptasyon aracı olmuştur.

Tipleri perdeye yansıtan tasvirler, renkleriyle, çizgileriyle, kompozisyonu ile seyirciyi hem oyunun büyümesine hem de mizahi ortama hazırlayacak biçimde dizayn edilmiştir.

Tiplere atfedilen adlandırma ve lakaplar ile her tipin kendine has açık müziği ve dansı tiplerin tamamlayıcı unsuru olarak önemli birer faktör konumundadırlar.

Kaynakça

And, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Yay.

Fenoglio, Irène-François Georgeon (2000). “Sunuş”, *Doğu’da Mizah*. Hazırlayanlar: Irène Fenoglio, François Georgeon, (Çev: Ali Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Öğüt Eker, Gülin (2014). *İnsan Kültür Mizah/İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Özdemir, Nebi (2015). *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2003). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yay.

Sevin, Nureddin (1968). *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Siyavuşgil, Sabri Esat (1941). *Karagöz / Psiko-sosyolojik Bir Deneme*. Maarif Vekâleti Yayınları

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, “tip” <https://sozluk.gov.tr/>

MİZAH- DİL İLİŞKİSİ AÇISINDAN TÜRKÇENİN ÖNEMİ

Esmâ ŞİMŞEK*

Özet

Dil, kişiler arası iletişimi sağlayan en önemli anlaşma sistemidir. Bir insan, diline ne kadar hâkimse, dilini ne kadar doğru, güzel ve yerinde kullanabilirse duygu ve düşüncelerini de o kadar doğru ifade eder. Dil, aynı zamanda bir kültür taşıyıcısıdır. Bir milletin tarihi, sanatı, coğrafyası, folkloru, inancı, edebiyatı kısacası maddi ve manevi değerlerinin tamamı geçmişten günümüze dil aracılığı ile taşınmış, dil aracılığı ile zenginleştirilmiştir. Dilin gücü sadece kelime sayısı ile orantılı olmayıp; anlam zenginliği, anlatım gücü, anlatma yollarının çeşitliliği ve söz varlığı ile kendini gösterir. Söz varlığı ise deyimlerin, atasözlerinin, kalıplaşmış diğer sözlerin, anlatım kalıplarının, mecazların, eş ve zıt anlamlı kelimelerin çokluğu ile zenginleşir. Bu anlamda Türkçe, somut ve soyut kavramları bünyesinde taşıyan çok zengin bir söz varlığına sahiptir. Özellikle edebî metinlerde Türkçenin gücü ve anlam zenginliği açık bir şekilde kendini hissettirir.

Türk halk edebiyatı anlatı türlerinden biri olan fıkralarda da mizah, Türkçenin gücüyle daha zengin bir yapıya bürünür. Çünkü fıkralarda az sözle çok şey ifade etme özelliği vardır. Özellikle; “*ince bir mizah, hikmetli bir söz ve keskin bir istihza*”nın (Yıldırım 1999: 3) yer aldığı son kısımda, kısa ve öz bir cümleyle verilmek istenen mesajın altında derin anlamlar gizlidir. Burada seçilecek kelimeler çok önemlidir. Mizahı oluştururken hem güldürme hem de düşündürme amacı güdülecektir. Türkçe, bu yönüyle mizah yaratmaya oldukça elverişlidir. Halk arasında anlatılan fıkralar incelendiğinde mizahı oluşturmak için; kelimelerin zıt ve eş anlamlarından, birbirini karşılaştıran kelimelerden, mecazlardan, benzetmelerden, deyimlerden, atasözlerinden, söz sanatlarından, kalıp ifadelerden, argo sözlerden, yerel kelimelerden ve yabancı kelimelere aranan Türkçe karşılıklardan sıkça yararlanıldığı görülecektir.

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi - Elazığ/TÜRKİYE

Bu çalışmada, Türk halk kültürü içerisinde yer alan, konuyla ilgili fıkralar incelenerek mizahın oluşumunda Türkçenin hangi özelliklerinden yararlandığı çeşitli yönleriyle değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dil, Türkçe, mizah, fıkra, güldürü.

THE IMPORTANCE OF TURKISH IN THE CONTEXT OF THE HUMOR-LANGUAGE RELATIONSHIP

Abstract

Language is the most important communication system that enables interpersonal interaction. The better a person masters their language and uses it correctly, beautifully, and appropriately, the more accurately they can express their emotions and thoughts. Language is also a carrier of culture. The history, art, geography, folklore, beliefs, literature, in short, all the material and spiritual values of a nation have been transmitted from the past to the present through language and enriched through language. The power of a language is not solely proportional to the number of words it contains; rather, it is reflected in its richness of meaning, expressive strength, diversity of expression, and vocabulary. Vocabulary is enriched by the abundance of idioms, proverbs, other set phrases, expression patterns, metaphors, and synonymous and antonymous words. In this sense, Turkish has a very rich vocabulary that encompasses both concrete and abstract concepts. Especially in literary texts, the power and richness of meaning in Turkish can be clearly felt.

In anecdotes, which are one of the narrative genres of Turkish folk literature, humor takes on a richer form through the power of the Turkish language. Because anecdotes have the characteristic of conveying a lot with few words. Especially in the final part, where “subtle humor, wise words, and sharp irony” (Yıldırım 1999: 3) are present, deep meanings are hidden beneath the concise sentence that conveys the intended message. The choice of words here is very important. While creating humor, the aim is both to amuse and to make people think. Turkish is quite suitable for creating humor in this regard. When analyzing the anecdotes told among the people, it can be seen that humor is often created using antonyms and synonyms, words that evoke one another, metaphors, similes, idioms, proverbs, literary devices, set expressions, slang words, local terms, and Turkish equivalents sought for foreign words.

In this study, anecdotes within Turkish folk culture related to the topic will be analyzed, and the various linguistic features of Turkish that contribute to the creation of humor will be evaluated from different perspectives.

Keywords: Language, Turkish, humor, anecdote, comedy.

Giriş

Arapça “müzâh” kelimesinden dilimize geçmiş olan ve “şaka, latife, eğlence” (Devellioğlu 1986: 782) gibi anlamlara gelen “mizah” teriminin altında biraz, gülme, biraz nükte biraz da eğlence, hoşgörü ve hiciv vardır. Türkçe Sözlük’te “mizah” terimi “gülmece” ile eş anlamda değerlendirilerek; *“Eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeden takılmak amacını güden ince alay, humor; gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü.”* (C. I, 1998: 903) olarak tanımlanır. Mizah, olayların komik, tuhaf, alışılmadık ve yanlış olan yönlerini hicvederek insanları güldürürken düşündürmeyi amaçlar. *“Mizah, yalın bir gülümsemenin ötesinde düşünme, eleştirme ve sorgulamayı içerir. Çünkü mizah yaratılırken toplumda hoşla gitmeyen, yanlış/kusurlu olan ve insanları rahatsız eden bir takım davranışlar hicvedilir. Bu bağlamda mizah ve mizahın bir uzantısı olan fıkra; “güler yüzle tokat atmak” gibidir.”* (Şimşek 2018: 82). Diğer taraftan mizah, insanların zorluklarla mücadele etmesi, yanlışlarla yüzleşmesi gerektiğini de hatırlatır. *“Kelime oyunlarından ağız farklılıklarına, öz eleştiriden toplumsal taşlamalara, entelektüel birikime dayalı analizlerden anlamsız hareketlere kadar insanlık tarihinde farklı alan ve davranışların malzeme olarak kullanıldığı mizah, kültürler üstü özellikler içeren evrensel bir iletişim dilidir.”* (Öğüt Eker 2009: 54). Evrensel bir dil olan mizaha birçok edebî metin ve sanat eserlerinde olduğu gibi halk edebiyatı alanında da şiirden destana, seyirlik oyunlarından atasözlerine, bilmecelelere kadar birçok türde rastlamak mümkündür.

Bu çalışmada mizahın en çok işlendiği türlerden biri olan fıkralarda dilin anlam zenginliği ve mizah yaratmadaki gücü ele alınmıştır. Fıkralarda mizah oluşturulurken dil dolayısıyla Türkçeden hangi yönleriyle faydalandığı örnekler üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır.

I. Fıkralarda Dilin Önemi

Genel anlamda dil, fıkraları iki yönden etkiler. Birincisi, fıkraların anlatım şekli. Fıkraların dili açık, sade ve anlaşılır bir özelliğe sahiptir. Ancak anlatıcıya ve anlatılan kitleye göre değişiklik arz edebilir. İkincisi fıkralarda mizahı oluştururken, anlatımı güçlendirmek için dilden çeşitli yönleriyle yararlanmak mümkündür. Yabancı dile ait bir kelime veya ağız özelliklerine göre telaffuz edilen ya da farklı anlamlar yakıştırılan

bir kelime, fıkranın nüktelerini oluşturabilir. Bu açıdan bakıldığında “dil”in çeşitli özellikleri öne çıkarılarak mizah yaratmada etkili olduğu söylenebilir. Mizah-dil ilişkisi üzerine çalışmalar yapan Çiğdem Usta, “*Mizah Dilinin Gizemi*” adlı eserinde konuyla ilgili kısmı “Gülmece Dili” adı altında üç ana başlık ve bunları da kendi arasında alt başlıklara ayırarak vermiştir:

a. Dil Oyunları: Mübâlağa (Abartma), Benzeşleme, Eş Adlılık (Cinas), Çok Anlamlılık, Ağız-Lehçe-Kesimsel Dil Kullanımı, Argo kullanımı, Teşbih (Benzetme), İstiare (Deyim Aktarması, Eğretileme, Metafor), Mecaz-ı Mürsel (Ad Aktarması, düzdeğişme), Teşhis (Kişileştirme), Tezat (Karşıtlık), Müşakele, İstikak, Yankı, Dil Sürçmesi, Kaydırma, Alışılmamış Bağdıştırma Kullanımı, Karşıtlama, İkilem (Paradoks), Aktarım, Değiştirim, Geçişme, Değişim, Türeme, Tersine Çevirme (Kiyasmus), Önsayıtlarla Oynama, İroni, Saçmalama, İmleme.

b. Dil Oyunları Aracılığıyla Gülmece Dilinin Dile Yaptığı Müdahaleler, Sapmalar (Ses Sapması, Sözcük Sapması, Sözdizim Sapması, Anlam Sapması, Lehçe ve Ağız Sapmaları, Kesimsel Sapma, Biçimbilimsel/Morfolojik Sapma, Tarihi Dönem Sapması), Düzenlilik (Yinelemeler, Koşutluk).

c. Derin-Yüzey Yapı ve Anlam-Dizim Belirleyicilerinin Gülmece diline Etkisi (Usta 2009: 95-131).

İç dünyamızın söze ve davranışlara dökülen halini simgeleyen dil, fıkralarda özellikle de mizahî ifadenin yer aldığı son cümlede taşıdığı anlam zenginliği ile bütün gücünü gözler önüne serer. Çünkü mizahı oluşturan son cümlelerin, nükteyi en çarpıcı haliyle muhatabına iletebilmesi için veciz, anlamlı ve güldürücü olması gerekir. Bu son cümlede yer alan kelimeler, ifade ettiği birbirinden farklı anlam, algı ve söylemlerle sıradan bir olayın komik bir hale dönüşmesine zemin hazırlar. Ahengi sağlamak için seçilen kelime tekrarları, mecaz, benzetme ve çağrışımlar fıkraları daha da anlamlı ve güzel hale getirir.

II. Fıkralarda, Mizahı Oluşturmada Türkçenin Gücü/Etkisi

Hiç şüphesiz bir topluluğun konuştuğu dilin kelime ve anlam zenginliği, çeşitli kültür unsurlarıyla birlikte mizahının da daha güçlü hale gelmesini sağlar. Çünkü dil, bir milletin kültürünün aynasıdır. Bu

anlamda Türkçenin mizah oluşturmaya elverişli bir yapıya sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Türk kültürüne ait fıkralar incelendiğinde mizahı oluşturmak için; kelimelerin eş, zıt ve mecazî anlamlarından, birbirini çağrıştıran terimlerden, benzetmelerden, deyimlerden, atasözlerinden, söz sanatlarından, kalıp ifadelerden, manzum ifadelerden, argo sözlerden, yerel kelimelerden, yabancı dil öğrenme/öğretme ve yabancı kelimelere aranan Türkçe karşılıklarından sıkça yararlanıldığı görülmektedir. Aslında bu konuda daha önceki tarihlerde çeşitli makale ve kitaplar yayımlanmıştır. Özellikle Çiğdem Usta'nın, birinci baskısı 2005 yılında yapılan; *Mizah Dilinin Gizemi* (2009) adlı eseri konuyla yakından ilgilidir. Ancak, yeni tespit ettiğimiz bazı örnekler bu konunun yeniden ele alınması gerektiğini düşündürdü. Konuyla ilgili tespit edilen fıkralar incelendiğinde Türkçenin mizah oluşturmaya ne kadar uygun ve zengin bir yapıya sahip bir dil olduğu açıkça görülmektedir. Konu, Türkçenin genel özellikleri de göz önüne alınarak belirli başlıklar altında değerlendirilmiştir:

1. Mecaz, Cinas ve Eş Anlamlı Kelimeler: Türkçe, sade ve anlaşılır bir dil olmasının yanı sıra anlam yönüyle zengin bir yapıya sahiptir. Bir kelimenin birden fazla anlama sahip olması aynı zamanda bir sanat dili olduğunun da göstergesidir. Türkçenin bu özelliği şiirde cinası güçlendirirken fıkralarda da mizahın oluşturulmasına zemin hazırlamaktadır. Meşhur “Sürmeli Türküsü”ndeki “sürmeli” kelimesinin her dörtlükte farklı anlamlarda kullanılması Türkçenin bu zenginliğini göstermek için sadece bir örnektir. “Cinaslı maniler”de şair, âdetâ kelimelerle oynayarak Türkçedeki kelime ve anlam çeşitliliğini gözler önüne sermiştir. Fıkralarda da mizah oluşturmak için eş anlamlı kelimelerden ve kelimelerin mecazî anlamlarından sıkça yararlanıldığı söylenebilir. Örneğin Şeyh Gâlip ile Halet Efendi arasında geçen diyalogda mizah, kendi isimlerinin eş anlamları etrafında oluşturulmuştur:

Şeyh Gâlip ile Halet Efendi, İstanbul'da Galata Kulesi önünden geçerlerken, köpek yavrularının altalta, üstüste oynamaları karşısında, Şeyh Gâlip Halet Efendi'ye dönerek:

“Şunlara bak, ne halet içinde oynayıyorlar...” der.

Halet Efendi:

“İyi de hangisi gâlip?” diye sorar.

Aynı konu, Fuzulî ile Ruhî arasında geçen bir sohbette de geçer:

Divan şiirimizin iki ünlü şairi Fuzûlî ve Ruhi yolda karşılaşırlar.
Yol kenarında yatmakta olan köpeği gören Ruhî, Fuzûlî'ye taş
atmak için:

“Bu köpek burada fuzuli.” der.

Ünlü şair de bu sözün altında kalmaz ve:

“Bas kuyruğuna çıksın ruhi.” der.

Bunun gibi daha birçok fıkrada kelime oyunlarına başvurularak mizahı oluşturmak için kelimelerin eş anlamlarından yararlanılmıştır. Bu tür fıkralarda kelimelerin birçok anlamına dikkatler çekilerek aynı zamanda cinas sanatına da yer verilir. Nitekim günümüzde Nasreddin Hoca'nın çocukluğuna bağlı olarak anlatılan ama aslında “Deli Oğlan” (Şimşek 2001, II. C.: 273) masalında deli kardeşin başından geçen bir olayda mizah, “*kapıya sahip olmak*” deyimini üzerine kurulmuştur. Söz konusu fıkrada anne, küçük Nasreddin'e, göle çamaşır yıkamaya gittiğini ve dönünceye kadar kapıya sahip olmasını söyler. Nasreddin daha sonra kapıyı çıkarıp sırtına bağlayarak annesinin yanına gider. Annesi kızarak niçin kapıdan ayrıldığını sorunca da; “*Ana, hiç merak etme, kapıya sahip oldum.*” diyerek sırtındaki kapıyı gösterir (Tokmakçıoğlu 2004: 176). Dikkat edilirse burada, “*kapıya sahip olmak*” deyimini gerçek ve mecazî anlamlarıyla ifade edilmiştir. Buna benzer bir diğer fıkra örneğinde de kelimelerin iki farklı anlamıyla mizah oluşturulmuştur: Temele; “*Kariyer hakkında ne düşünüyorsun?*” diye sorduklarında Temel'in cevabı; “*Gerçekten çok doğru, erkek çalışır, kari yer!*” olur. Örnekte, “iş, meslek” anlamına gelen “kariyer” kelimesi, son cümlede kocasının kazandığı parayı yiyen kadın anlamında “kari yer” sözleriyle ifade edilerek mizah yaratılmıştır.

Aşağıdaki fıkralarda “kaza” ve “biz” kelimeleri de iki farklı anlamda kullanılarak mizahın oluşumuna zemin hazırlamıştır:

Yolculardan biri, otobüs şoförünün yanına gider ve namaz vakti geçmeden bir mola vermesini rica eder. Şoför sinirlenerek:

“Kaza edin efendim -der-, ne olur yani?”

Adam, sakın sakın cevap verir:

“Ben kaza etmeden ya sen kaza edersen?”

xxx

Elazığ'da pazardan ceviz alam adam, satıcıya:

“Cevizlerin kör mü?” diye sorar.

Satıcı da:

“Bizi unutmayın!” der.

Eve gelen adam bütün cevizlerin kör olduğunu ve ancak “biz” ile içinin çıkarılabileceğini görür.

Bir başka fıkrada ise “açma” kelimesi, hem “açmak” hem de poğaç/simit tarzı bir yiyecek anlamında kullanılmıştır.

İki arkadaş yolda giderken bir diğerine sorar:

“Poşetin içinde ne var kanka?”

“Açma”

“Niye, ne var ki içinde?”

“Açma oğlum, açma”

“Tamam, kızma açmıyorum.”

“Ulan Simit Sarayı’ndan açma aldım!”

Saatlerin geri alınması da ifade ettiği iki farklı anlam yönüyle bir fıkranın oluşumuna zemin hazırlar. Temel, saatlerin bir saat geri alınacağını duyunca evdeki bütün saatleri toplayıp saatçiye götürerek geri vermek ister. Saatçi; *“Sadece birini alabilirim, çünkü haberlerde sadece bir saat geri alınacağı söylendi.”* der.

Elazığ'da anlatıla bir fıkranın oluşumunda ise Wolswagen marka otomobile, şeklinden dolayı o bölgede “tusbağa” denilmesi rol oynamıştır:

Kamyonu kullanan acemi muavin şoföre:

“Karşıma tusbağa çıktı, ne yapayım?” diye sorar. Şoför de:

“Ortala geç” der.

Ertesi gün gazetelerde; “23 plakalı bir kamyon, Wolswagen marka otomobili biçti!” haberi herkese yayılır (Hangün 2002: 215).

“Yavaş” kelimesinin hem fil hem de bir mekân adı olarak kullanılması da güzel bir fıkranın ortaya çıkmasına vesile olur: Yolculuğa çıkan Baskilli, yolda; “Yavaş 50”, “Yavaş 40”, “Yavaş 10” levhalarını görerek sürekli arabasının hızını düşürdükten sonra; “Yavaş’a Hoş Geldiniz.” levhası ile karşılaşır (Hangün 2002: 226).

Nasreddin Hoca'ya ait fıkralarda da bu tür örneklerle rastlamak mümkündür. Bunlardan biri eş anlamlı birçok kelimeye yer vermektedir. Fıkroda, insanın isterse sorulan soruların hepsine Türkçe kelimelerin anlam zenginliğinden faydalanarak yanlış olmayan ama beklenen cevap da olmayan sözlerle karşılık verilebileceğini gösterir:

Bir gün Nasreddin Hoca'nın pek hoşlanmadığı, ikide bir onu bunu alaya almaya kalkan, tatsız bir adam, yılışa yılışa sokularak Nasreddin Hoca'ya:

“Saat kaç?” diye sorar. Nasreddin Hoca:

“Bir tane saatim var.” deyince adam:

“Onu sormadım. Kaça geldi?” der.

“Kösteğiyle birlikte yüz seksen iki akçe para vermiştim.” diyen Nasreddin Hoca'ya adam:

“Allah Allah! Anlatamadım galiba? Akşama ne var, onu soruyorum!” diye sorar. Nasreddin Hoca:

“Arpa ekmeği, taze soğan, kavun, hıyar. Bir de bulgur pilavı olabilir.” deyince adam sinirlenip:

“Şimdi ne zamandayız?” diye üsteler. Bu sefer de Nasreddin Hoca:

“Yazın ortasındayız. En sıcak günler.” der. Hâlâ istediği cevabı alamayan adam bunalarak:

“Be adam! Zaman ne zaman diyorum?” diye söylenince de Nasreddin Hoca:

“Bunu bilmeyecek ne var? Âhir zaman!...” der. (Fuat 2004: 121).

Karadeniz yöresine bağlı olarak anlatılan bir fıkra ise Fadime'nin domuz gribine yakalanması ile ilgilidir. Fıkroda “domuz gribi”nde geçen “domuz” kelimesi mecazî anlamından çıkarılıp gerçek anlamıyla kullanılarak mizah oluşturulur: Temel'in hanımı Fadime domuz gribi olur ve uzun bir tedaviden sonra iyileşir. Bir süre sonra Dursun, çarşıda Temel ile karşılaşınca ona Fadime'nin durumunu sorar. Temel; “*Gripi geçtu geçmesuna ama domizliği devam ediii!*” diye cevap verir.

Görüldüğü gibi fıkralara canlılık veren, kahramanların karşılıklı konuşmaları, seçilen kelimeler ve bunların ifade ettiği diğer anlamlarıdır. Ahengi sağlamak için başvurulmuş kelime tekrarları, mecaz, benzetme ve çağrışımlar fıkraları daha güzel hale getirmektedir. Verilen örnekler, Türkçede kullanılan kelimelerin büyük bir kısmının birden fazla anlam

ifade ettiğini ve bu anlamlar beklenenin dışında kullanıldığında veya algılandığında mizahı meydana getirdiğini açıkça göstermektedir.

2. Zıtlıklar: Bir şeyin “tam” olabilmesi için zıddıyla birlikte yer alması gerekir. Çünkü hayatın dengesi zıtlıklar üzerine kurulmuştur ve bunlar her zaman birbirini tamamlar. Farklı kutupların birbirini çekmesi gibi zıtlıklar da birbirini çekerek bütünlüğü oluşturur. Tıpkı geceyle gündüzün bir günü, yer ile gökyüzünün dünyayı, kadın ile erkeğin bir çifti oluşturduğu gibi. Nitekim bir fıkrasında Nasreddin Hoca’ya; “*Burnun göster*” derler, Hoca ensesini gösterir. “*Aman Hocam, tam zıddını gösterdin.*” dediklerinde Hoca; “*Bir şeyin zıddı bilinmez, anlaşılmazsa kendisi hiç bilinip anlaşılmaz.*” (Tokmakçioğlu 2004: 149) diyerek temelinde derin anlamların yattığı felsefi bir açıklama yapar. Bunun gibi birçok fıkrada birbirinin zıttı olan bazı kelimeler mizahî bir unsur olarak kullanılmıştır:

Nasreddin Hoca, bir gün Akşehir Gölü kenarındaki mesireye gider ve bir adamın göle düştüğünü görür. O sırada herkes:

“Ver elini, ver elini!” diye bağışarak onu kurtarmak isterler. Fakat boğulmak üzere olan adam, hiç kimseye elini uzatmayınca Hoca:

“Al şu elimi!” diyerek, neredeyse boğulmak üzere olan adamı kurtarır. Bu olayda yalnızca Nasreddin Hoca’nın adamla iletişim kurabilmesine hayret edenlere ise Hoca şöyle cevap verir:

“Siz, adamın ne kadar cimri olduğunu bilmezsiniz. O sadece alır, vermez. Onun için ‘al elimi’ deyince dediğimi yaptı.” der (Tokmakçioğlu 2004: 289-290).

Sosyal bir eleştirinin mizahi bir üslupla anlatıldığı bu fıkrada insanların bencilleştiği, “vermek”ten çok “alma”yı tercih ettikleri dile getirilir. Böylece Türkçenin ifade zenginliği ile sosyal yardımlaşmadan uzak, sadece kendi menfaatlerini düşünen insanlar eleştirilir.

Aynı durum bir abdal fıkrasında da mizaha konu olur. Çukurova yöresinde, önceleri gezgin olan daha sonra belirli mekânlara yerleştirilen ve genellikle dilenerek geçimlerini sağlayan abdallar vardır. Bunların nüktedanlıklarını ve hazırcevap oluşlarını konu alan fıkralar dilden dile anlatılır. Nitekim meslektaşımız Mehmet Çevik, bu fıkraları derleyerek kitap haline getirmiştir (2016, 2018 2.b.). Bu fıkralardan birinde, abdallar dilenmek için gittikleri köyde, herkes Cuma namazına gidince bunlar da

gidip namaz kılarlar. Çıkışta köylülerden biri; “*Siz namaz kıldınız ama abdest aldınız mı bakiiim?*” diye sorar. İçlerinden biri; “*Yook! Biz zâtı, daha yeni geldik ağam, abdas ne veren olmadı ki alak!*” (Çevik 2018: 244) diye cevap verir. Dikkat edilirse bu fıkrada da dilenmekten başka bir şey bilmeyen abdalların zihninde sadece “almak” vardır. Bu sebeple de “*Abdest aldın mı?*” sorusuna; “*Veren olmadı ki alak!*” diyerek birbirinin zıttı olan; “vermek” ve “almak” kelimelerinden hareketle mizah oluşturulur.

Aynı durum aşağıdaki fıkralarda da görülmektedir:

Hoca'nın evi yanar. Ahbabları koşup kendisini bularak durumu bildirirler. Hoca istifini bozmadan; “Karımı bulun, ona haber verin, demiş, aramızda iş bölümü yaptık; evin dış işlerine ben, iç işlerine o bakıyor!” (Tokmakçıoğlu, 2004: 134).

xxx

Nasreddin Hoca, bir gün kasabalıların dileklerini huzuruna çıkıp bir bir Timur'a söylemiş. Hoca'nın kendisiyle senlibenli konuştuğunu gören Timur hiddetlenerek:

“Sen, demiş, kim oluyorsun da benim gibi büyük bir hükümdarla bu şekilde konuşabiliyorsun?”

Hoca:

“Ne yapalım, diye cevap vermiş, sen büyüksen biz de küçüğüz!” (Tokmakçıoğlu, 2004: 138).

xxx

Bekri Mustafa, Pazar kayıklarından biriyle Üsküdar'dan İstanbul'a geçerken müthiş bir fırtına çıkar. Bekri korkudan sapsarı kesilip telaşa düşer. Sandalcı:

“Korkma be, Allah büyüktür” der. Bekri:

“Biliyorum Allah büyük... Ama kayık küçük!” der (Tokmakçıoğlu, 1983: 19-20).

Bu tür fıkralarda; “almak-vermek”, “iç-dış”, “büyük-küçük”, “ters-doğru” ve “az-çok” gibi birbirinin zıddı olan kelimeler bir arada kullanılarak mizahı meydana getirirler.

3. İma/Örtülü İletişim: İma, bir şeyi doğrudan söylemeyip çeşitli benzetme ve çağrışımlarla ifade etmeye çalışmadır. Buna “örtülü iletişim” de denilir, bir çeşit dolaylı anlatımdır. Özellikle Nasreddin Hoca'ya bağlı olarak anlatılan fıkralarda bu tür örneklerle sıkça rastlanılır. Örneğin,

misafir kaldığı bir evde Nasreddin Hoca'ya; “*Hocam, susuz musun yoksa uykusuz mu?*” diye sorduklarında Hoca; “*Buraya gelirken bir pınar başında uyumuştum!*” diye cevap verir (Tokmakçioğlu 2004: 148-149). Dikkat edilirse, “Hoca kendisine yemek vermeyen ev sahibinden açıkça yemek istemese de uyku ve su ihtiyacını giderdiğini belirterek asıl ihtiyacının yemek olduğunu örtülü bir dille ifade eder.” (Çetindağ Süme 2014: 111). Türk kültüründe misafir ağırlamanın adı, en güzel yiyecekleri hazırlayarak ona en güzel ikramlarda bulunmaktır. Bu sebeple eve gelen misafire genellikle sormadan yemek hazırlanır. Çünkü misafir, aç olsa bile bunu ev sahibine rahat bir şekilde söyleyemez. Ama bu fıkrada olduğu gibi bazen de misafire bu şekilde sorular sorulabiliyor.

Nasreddin Hoca, bir başka fıkrasında da; “İnsan neden esner?” sorusuna: “*Vallahi, ya açlıktan ya da uykusuzluktan, ama benim uykum yok.*” (Tokmakçioğlu 2004: 164-165) diyerek aç olduğunu yine dolaylı yollardan ifade eder. Dikkat edilirse Hoca, doğrudan aç olduğunu söylemez. Ama uykusunun olmadığına vurgu yaparak aç olduğunu ima eder.

Bir başka fıkrada, kumarda yenilen Fadime'ye Temel her seferinde; “Üzülme *kanaryam/kekliğim/bülbülüm!*” gibi sözler söyler. Arkadaşları bunun sebebini sorduklarında Temel; “*Vallahi 'kuş beyinli' diyeceğim de bir türlü dilim varmıyor.*” der.

Abdal fıkraları arasında da dolaylı anlatım örneklerine sıkça rastlanır. Örneğin; Kadirli'de bir Abdal'a; “*Nerelisin?*” diye sorarlar. Abdal: “*Zılfağaroğlu Ali Bee, bizim orada oturur!*” der (Çevik 2018: 192). Aslında söylediği evin civarında bunların çadırları/kulübeleri vardır. Ama çadırdaki/kulübede yaşadıklarını doğrudan söylemek istemeyen Abdal, dikkatleri bölgede herkesçe tanınan bir beyin konağına çekerek o muhitte yaşadığını, diğer bir ifadeyle ağa ile aynı konumda olduğunu ima eder.

Aşağıdaki fıkrada, anne ile oğlunun karşılıklı konuşmasında da oğlan, annesini örtülü dil yöntemiyle ikna eder:

“Anne bana 2 tl verir misin?”

“Az önce verdim oğlum, dondurma alacaksın yine değil mi?”

“Hayır anne, şurada bir yaşlı amca var da ona verecektim.”

“Canım oğlum, ben de yine dondurma alacaksın sandım.”

Anne 2 tl'yi oğluna verir ve sorar:

“Peki nerde o yaşlı adam?

“Köşede dondurma satıyor!”

Duyguların açıkça ifade edilmediği bu tür fıkralarda söylenmek istenen düşünce dolaylı yollardan anlatılmaya çalışılır.

4. Mahallî Kelimelere Farklı Anlamların Yüklenmesi: Her bölgenin kendine mahsus bir konuşma şekli vardır. “Ağız” adı verilen bu konuşma şekli, “*Belli yerleşim bölgelerine özgü, yazı dili haline gelmemiş dil.*” (<https://sozluk.gov.tr/>) olarak tanımlanır. Bölge ağız özelliklerine göre farklı anlamlar kazanan bazı kelimeler mizahın oluşumunda da oldukça önemlidir. Aşağıdaki fıkrada bu durum çok güzel bir şekilde anlatılır:

Sivas’ta, bir hamam sahibi gece olunca hamamı kapatmak ister. Ancak içeride herhangi birinin olup olmadığını öğrenmek için de içeriye yüksek sesle bağırır:

“İçerde yunan var mı?”

İçeriden biri seslenir:

“Yok abi, ben Kayseriliyim!”

Aslında fıkrada geçen “yunan” kelimesi, Sivas ağızında “yıkanan, banyo yapan” anlamında kullanılan bir kelimedir. Ancak karşıdaki kişi bu kelimeyi ülke adı olarak algıladığı için yanlış anlamaya bağlı bir mizah yaratılmış olur. Aynı durum “gurur” kelimesi için de söz konusudur. Öğretmen, öğrencisine “gurur” kelimesi ile ilgili bir cümle kurmasını ister. Çocuk da; “*Çamaşırları güneşin altına asarsan gurur.*” diye cevap verir! Aslında burada öğretmenin beklediği cevap, “onurlanmak, övünmek” anlamına gelen “gurur duymak” sözü ile ilgilidir. Ama çocuk, bu kelimeyi kendi yöresindeki “kurutmak” fiilinin telaffuz ediliş şekli olarak algıladığı için bu şekilde bir cevap verir.

Bazı durumlarda bölge halkının kimi harfleri farklı telaffuz edişi de mizahi bir oluşuma sebep olabilmektedir. Elazığ’ın Baskil ilçesinde yaşayan halkın “o-ö” ile “ü-u” harflerini karıştırması gibi. Nitekim kahveye giden Baskillinin, garsona; “*Bene bi çay, so da getir.*” (Hangün 2002: 176-177) demesi üzerine garsonun, su yerine soda getirmesi; Doğan SLX marka otomobil alan Baskilliye, arabasının markası sorulduğunda; “*Duğan Se Le Çorpi*” diye cevap vermesi (Hangün 2002: 218) ve Baskilli öğretmenin müzik dersinde “solo ve koro” kelimelerini “sulu ve kuru” şeklinde telaffuz etmesi (Hangün 2002: 179), bilinen bir kelimenin bölge ağız özelliklerine

bağlı olarak telaffuz edildiğinde nasıl bir mizah oluşturduğunu gösteren en güzel örneklerdir. Konuyla ilgili bir başka fıkra ise şöyledir:

Baskilli, yeni doğan oğluna “Oğuz” adını koyunca, çevresindekiler:
 “Keşke, Kur’an’da geçen bir isim koysaydın.” derler.
 O da geçtiğini iddia eder.
 “Nerede geçiyor?” diye sorduklarında ise:
 “Oğuzu billahi mineş-şeytanirracîm...” der.

Her bölgenin/şehrin/köyün kendine mahsus bir takım dil/ağız özellikleri olduğu için bu tür fıkralara hemen her bölgede rastlamak mümkündür.

5. Argo kelimeler: Bazı durumlarda küfürlü sözler ya da argo kelimeler de fıkralardaki mizahi unsuru oluşturmaktadır. Dinleyicinin/okuyucunun, kendisinin asla yapamayacağı, kendisine yakıştırmadığı bir sözü bir başkasından dinlerken katıla katıla gülmesi, birçok fıkranın yaratılmasına vesile olmuştur. Örneğin aşağıdaki fıkroda satıcı, halk arasında salatalık yerine kullanılan “hıyar” kelimesinin mecazî anlamlarını da düşünerek söylemeye çekinir. Onun utanarak bu kelimeyi söylemesi bir fıkranın oluşumuna vesile olur:

Utangaç bir Baskilli, tablacılık yaparak sebze satmaktadır. Sokakta dolaşırken bir yandan da sattıklarını mahalleliye duyurmak için domatese ve bibere bakıp:
 “To...mates vaaaar, isot vaaar!” der.
 Ardından maydanoza, lahanaya bakar:
 “Mey... dunuz vaaaar, le... ha...ne vaaar!” der.
 Sonra salatalığa bakar:
 “Tövbe esteğfurullah, hi...yer vaaar!” der (Hangün 2002: 175-176).

Bir başka fıkroda imam, kadınlara; akşam eve yorgun gelen kocalarına iyi davranmaları, hallerini ve hatırlarını sorma konusunda nasihatte bulunur, kadınlar da “tamam” derler. O gün de hava çok soğuktur, bardaktan boşanırcasına yağmur yağmaktadır. Bu kadınlardan biri, akşam sıırıslıkla bir halde kapıyı çalan kocasıyla ilgilenmek ister: “*Oy herif, nasıl da it gibi titirsen!*” der (Dursun 2024: 128). Burada iyi niyetle, hal hatır sormak amacıyla söylenen bu söz argoda pek hoş karşılanmasa da kadının dilinde mizahî bir üsluba dönüşmüştür.

6. Atasözü ve Deyimler: Atasözü ve deyimler, az sözle çok şeyin ifade edildiği, yoğun bir anlatım gücüne sahip kalıplaşmış ifadelerdir. Türkçenin gücü ve güzelliği en çok da bu türlerde kendini gösterir. Bugün Nasreddin Hoca'ya bağlı olarak anlatılan fıkraların çoğunun sonunda mizahı oluşturan cümle atasözü veya deyim şeklindedir: “*Parayı veren düdüğü çalar*”, “*El, elin eşeğinin türkü söyleyerek arar.*”, “*Damdan düşenin halini damdan düşen bilir.*”, “*Yorgan gitti, kavga bitti*”, “*ipe un sermek*”, “*Bindiği dalı kesmek*”, “*Geç yiğidim*”, “*Yok devenin başı*”, “*Fukaranın malı gözü önünde gerek*”... Aşağıda “*hırsızın hiç mi suçu yok*” deyiminin ortaya çıkışı da bir fıkra ile anlatılmaktadır:

Eşeği çalınan Hoca, durumu yana yakıla komşularına anlatınca her birinin ağzından; “Hırsız eşeğini götürürken neredeydin?”, “O kadar ince kapı olur mu?”, “Ahırın kapısını kilitleseydin eşek çalınmazdı”, “Hırsız, eşeği bağlamadığın için çaldı!” gibi laflar çıkar. Hoca dayanamayarak; “Evet, bütün bunlar benim suçum! Ama siz de insaf edin, hırsızın hiç mi suçu yok!” der (Tokmakçıoğlu, 2004: 162).

Elazığ ve çevresinde kullanılan bazı deyimlerde de, bu yörenin kültürünü bilmeyenler için mizahî bir anlam içerir. Tıpkı aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

Baskilli baba ile oğlu tarlada çalışırken gökyüzünden bir helikopter geçer. Bunu üzerine oğlu babasına seslenir:

“Babo, bak tiyare geçi!” Babası:

“Karışma oğlum geçsin!” der (Hangün 2002: 183-184).

Atasözleri bölgeden bölgeye pek değişmese de deyimlerde farklılık biraz daha fazladır. Hemen her bölgenin kendine mahsus bazı deyimleri vardır. Bu fıkra da geçen; “*karışma geçsin*” sözleri de, güzel bir iş yaptıklarında; “*sesini çıkarma*” ya da beklenen performansı gösteremeyen birine; “*topuğuna tükür*” denilmesi de Elazığ’da sıkça kullanılan deyimler arasındadır.

7. Manzum Türler: Fıkralar genellikle nesir halinde olsalar da zaman zaman içerisinde manzum parçalara rastlamak mümkündür. Bunlar bazen dörtlük bazen de beyit veya bentler şeklindedir. Bu tür fıkralarda mizah genellikle manzumenin içerisinde yer alır. Konuyla ilgili örnek sayısı oldukça fazladır. Bunlardan birkaçı, konunun anlaşılması için yeterli

olacaktır. Örneğin, Nasreddin Hoca'nın "Ebced Hesabı" adlı fıkrası ile Âşık İmamî'nin "Kabak" adlı ilahisinde geçen kabak yemeği konusunun benzeri Bekri Mustafa'nın başından da geçer. Bekri Mustafa, misafir olduğu Ahmet Ağa'nın evinde 13 gün boyunca sabah akşam kabak yemeği yiyince dayanamayıp bir sabah, ezan vakti evin karşısındaki mescidin minaresine çıkar ve ezan okur gibi şu dörtlüğü söyler:

"Ahmet derler var bir kişi
Hayra yarar yok hiç işi
Sabah akşam kabak aşısı
Yenir mi ya Resulallah" (Erksan, 1997: 4)

Bu tür örnekler Nasreddin Hoca fıkralarında oldukça fazladır. Bu örneklerden birinde Nasreddin Hoca ile evindeki misafir âdeta "atma türkü/karşı-beri" söylemektedirler:

Hoca'ya bir misafir gelmiş. Yiyip içtikten sonra tam yatılacakken misafir:
"Bizim eller bizim eller
Yatar iken yüzüm yerler!" demiş...
Rahmetli de bu maniye şöyle karşılık vermiş:
"Bizde öyle âdet yoktur!
Saklarlar da kışın yerler!" (Tokmakçıoğlu, 2004: 161).

Bu tür manzumelerin dışında "ölçülü sözler" olarak da adlandırılan düzgüler de fıkralarda mizahın oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Doğan Kaya'nın "*Muhtelif konularda ve daha ziyade ikilik yahut üçlüklerle söylenen; tecrübe ve görüşleri yansıtan; duygu, inanç, düşünce, davranış için düzülmüş özlü ve ölçülü sözlere düzgü denir.*" (1999: 403) şeklinde tanımladığı düzgülerin bazılarında mani, atasözü ve tekerleme özelliği de vardır. Sözü, ölçünün ve anlamın mizah ile birleştiği bu tür fıkraların sayısı oldukça fazladır. Nitekim bir fıkrasında Nasreddin Hoca'ya hekimliğin sırrı sorulduğunda; "*Ayaklarını sıcak tut, başını serin / Kendine bir iş bul, düşünme derin.*" (Tokmakçıoğlu, 2004: 136) diyerek bir düzgü ile meraklılarına gereken cevabı verir. Halk arasında atasözü olarak da söylenen bu fıkrada, derin anlamların gizli olduğu muhakkaktır.

Hoca'nın, "Onda da Küser" adlı fıkrasında da mizah, şiir diliyle ifade edilir:

Hoca ve arkadaşları, gezip dolaştıktan sonra, bir pınar başında, yanlarında getirdikleri süte ekmek doğrayıp yemek isterler. Fakat Hoca ile arkadaşlarından biri ekmeği doğradıkça, diğeri de sürekli yer. İkazlarına kulak asmayan bu kişinin başına, Hoca kepçeyle bir kere vurunca, adam cansız yere düşer. Hoca ne yaptıysa arkadaşını yerinden kımıldatamaz ve:

“Ne doğrar, ne elin çanagdan keser,

Bir çömçe vurarsan, onda da küser!” der (Abdulla 1993: 69).

Üstüne vazife olmayan işlere karışan insanlar için; *“Allah’ın işine, bakkalın taşına karışılmaz.”* sözünün geçtiği düzgü de anlam ağırlıklı bir fıkradır. Olay, bir Yörük ile bakkal arasında geçer:

Bir Yörük, şehre peynir satmaya gitmiş. Peyniri bir bakkala satmış. Bakkal, peynirleri tartarken terazinin bir gözüne okka ve dirhem (eski ağırlık ölçüsü) yerine bir taş koyar. Köylü, “Hacı Efendi, senin okkan, dirhemin yok mu, neden taşla tartıyorsun?” deyince, bakkal, “Sus kâfir olursun; Allah’ın işine, bakkalın taşına karışılmaz!” der (Atalay, 1968: 14).

Aşağıdaki fıkralarda da mizahın oluşumunda düzgülerden yararlanıldığı görülmektedir:

Eski şairlerden birisi, “Sabaha dek okşadım seni” diye bir mısra yazar. İkinci mısraya bir türlü kafiye uyduramaz. Safiye adında oldukça bilgili bir karısı varmış. Kadın, kocasından hoşnut değilmiş. Ayrılmak ister, bir türlü boşanamazmış. Adam kafiye bulmayı düşünürken yanına gelerek ne düşündüğünü sorar. O da ikinci mısra için kafiye düşündüğünü söyler. Hanımı:

“Boşadım seni dersen, ‘okşadım seni’ ile çok güzel kafiye olur.” der. Kocas:

“Tamam, boşadım seni.” der demez, kadın; “Beni boşadın; Allah’a ısmarladık!” diyerek kapıdan fırlar gider. Bunun üzerine adam:

“Geldi kafiye, gitti Safiye!” diye mırıldanır (Atalay, 1968: 83).

xxx

Hocanın birisi, camide vaaz ederken sadakadan, fitreden, zekâttan, Muharrem ayında aşureden bahseder, bunların sevaplarını anlatır. Muharrem ayı gelmiş, her evden sıra ile aşureler imamın evine taşınmaya başlamış. Ay geçip gider. Hocanın evinden aşure

çıkmamış. Hocaya sebebi sorulduğunda, “Ölü gözünden yaş, imam evinden aş çıkmaz.” cevabını vermiş (Atalay, 1968: 152).

Bu tür fıkralarda Türkçenin anlam zenginliği daha açık bir şekilde hissedilir. Şiir dili, ölçü ve kafiye mizah ile birleşerek ortaya tam anlamıyla bir sanat eseri konulmuştur.

8. Türkçe-Yabancı Dil Karşılaştırması

Bazı durumlarda Türkçe konuşan birinin yabancı dil öğrenmeye çalışması ya da başka ülkelerden gelen birinin Türkçe öğrenmeye çalışması, bir başkasına dil öğretme, dilimize giren yabancı kelimelerin yanlış yerlerde kullanılması, Türkçeyi yeni öğrenen kişilerin bazı kelimeleri ikinci, üçüncü anlamlarıyla kullanmaları mizahı da beraberinde getirir. Bu konu şu başlıklar altında değerlendirilmiştir:

8.1. Yabancı Dil Öğrenme ve Öğretme: Bazı fıkralarda yabancı dil öğrenme ya da öğretme durumu mizaha konu olabilir. Örneğin bir Karadenizli fıkrasında Temel Almanya’ya gidip döndükten sonra Dursun’la karşılaşır. Dursun; “*Ula Temel sen Almanca bilmezdu. Almanya’da iken çok sıkıntı çektin mi?*” diye sorunca Temel; “*Ben çekmedum ama Almanlar epey sıkıntı çekti!*” der (Gökşen 2003: 248). Konuyla ilgili bir başka fıkra ise şöyledir:

Temel ile Dursun yolda gezerken yanlarına bir turist yaklaşır.

“İngilizce biliyor musunuz?” diye sorar. Temel ile Dursun:

“Bilmeyiruk” derler.

Turist sıra ile Fransızca, Almanca veya İtalyanca bilip bilmediklerini sorar. Bizimkiler işaretlerle bilmediklerini söylerler. Turist gittikten sonra Dursun:

“Ula Temel, çok utandum. Bi tane dil bilseyduk adamın derdini anlardık” diye hayıflanır. Temel:

“Ula Dursun, sen manyak misun? Adam dört dil biliyi de derduni anlatamayı” der (Gökşen 2003: 249).

Birçok dilde kelimelerin yazılışı ile okunuşu birbirinden farklıdır. Bu durum bazen mizahın oluşmasına da vesile olur. Nitekim bu durumun mantığını bir türlü çözemeyen Temel İngilizce öğretmenine sorar: “‘*Come*’ yazaysunuz, ‘*kam*’ diye okuyaysunuz da ‘*gelmek*’ anlamına geldiğini nereden anlaysunuz?”

Nasreddin Hoca ise bazı fıkralarında Türkçesi varken yabancı kelimelerin kullanılmasına karşı olduğunu, bu kelimelerin sadece anlamı zayıflatıldığını aşağıdaki fıkra ile ima eder:

Bir gün Hoca'ya; iyi, hoş bir adam olduğunu, fakat Farsça bilmediği için vaazlarının pek etkili olmadığını söylediklerinde, Hoca, Farsça bildiğini ispatlamak için bir beyit okur:

“Mor menevşe boynun eğiş uyurest

Kâfir soğan kat kat urba giyerest”

Hoca'ya, bunun neresinin Farsça olduğu sorulunca; “Sonundaki ‘est’leri görmüyor musunuz?” diye cevap verir (Kabacalı 1991: 194).

“Nasreddin Hoca, sahip olduğumuz dilin büyük bir hazine olduğunu, bu sessiz kaybedişin farkında olmayan bizleri “*Mor menekşe boynun eğiş uyurest*” sözleriyle tanımlarken, yok oluşun, elden gidişin kıs kıs gülen seyircilerini de acı soğanla özdeşleştirip, “*Kâfir soğan kat kat urba giyerest*” şeklinde dile getirir” (Şenocak 2014: 174).

8.2. Anlamı Bilinmeyen Yabancı Kelimeler: Bazı durumlarda Türkçe bir cümle kurarken uygun yerde kullanılmayan yabancı bir kelime mizahı oluşturabilir. Kişi, kullandığı kelimenin hangi anlama geldiğini tam olarak bilmediğinden dolayı uygun olmayan bir yerde kullanılan yabancı kelime mizahın oluşumuna zemin hazırlar:

Birkaç softa, aralarında hiçbir okuyup yazması olmayan birisi de bulunduğu bir davet sofrasında yemek yiyorlarmış. Ortaya, kuşbaşı etle yapılmış pilav gelmiş. Softalardan biri, kaşığına et parçası geldikçe, “vecedtü” dermiş ki, “buldum” demektir. Okuyup yazması olmayan kişi, bu sözü “kuşbaşı et” anlamında sanmış. Bir parçası da onun kaşığına gelince, “Ben de buldum bir vecedtü” diye haykırmış (Atalay, 1968: 33).

Fıkroda geçen son cümle Türkçeye çevrildiğinde; “*Ben de buldum, bir buldum!*” gibi anlamsız bir ifade ortaya çıkar bu da fıkradaki mizahı yaratır.

8.3. Yabancı Kelimelere Türkçe Karşılık Bulma: Bazı fıkralarda mizah, yabancı kelimelerin çağrıştırdığı Türkçe kelimelerden oluşturulmuştur. Bunun ilk örneklerini Geleneksel Türk Tiyatrosunda görürüz. Burada, kahramanlardan biri mizaha zemin hazırlar, diğeri de mizahı oluşturur. Mizaha zemin hazırlayan karaktere “dişi konuşan”,

diğerine “erkek konuşan” denir. Dişi konuşan Hacivat (gölge oyunu), Pişekâr (ortaoyunu), Usta (hokkabaz), ihtiyar (kuklabaz), karşısındakine nükte yapma fırsatını verir, lafı, söyleşmeyi açar. Buna tulûat tiyatrosunda “anahtar vermek” denir. Bunlara cevap veren, laf yetiştiren kişiye (Karagöz, Kavuklu, yardak/Yardakçı, İbiş/Komik) de “erkek konuşan adı verilir (And 1985: 196):

Hokkabaz: Akşamdan beri yanıma gelmişsin, bir patırdı, bir gürültü.

Yardak: Ustacığım kim kaldırdı, kim götürdü? (....)

Hokkabaz: Öylesi değil.

Yardak: Ya nasıl ustacığım?

Hokkabaz: Yani bir vaveylâ kopardım.

Yardak: Evet, komşunun bahçesinden bir sarı leylâk kopardım. (şakşak) Bir kırmızı leylâk kopardım, (şakşak) (And 1985: 205).

Nasreddin Hoca da “Kabak” ya da “Ebcet Hesabı” adı ile bilinen fıkrasında Arapça kelimelere karşılık kafiye ve redif yönünden uyumlu birer Türkçe kelime bularak derdini, cemaatten beklentisini çok güzel bir şekilde anlatır:

Hoca bir köye gitmiş. Hiç kimseyi rahatsız etmemek için doğruca köy odasına inmiş. Gelenek ya, her gün evden bir yemek gelirmiş Hoca’ya... Ama her gün de kabak tatlısı! Bir, iki, üç, dört... derken Hoca kendi kendine “Bu iş artık kabak tadı verdi.” demiş. Bir gün köylülerden biri eski Türkçe ile tarih düşürmek anlamına gelen Ebcet’in yorumlamasını kendisinden isteyince şöyle konuşmuş: “Ey cemaat, Ebcet: Müslümanlar konukseverdir. Ebâ en ced... Vekâletin (Hevves): Kimileri konuk ağırlamasını bilmez... Niçin mi? (Hutti): şu yoksul Hoca, kaç gündür kabak yuttu!.. Oysa (Keleman): Ben bu işe gelemem... amma velâkin (Sağfes): Böylesine davranış kitaba sığmaz... Yahû (Karaşet): Hocanıza yok mu bir lokma et?.. Biliniz ki (Dazıgelen): Et yedirenler cennete giderler azıklarıylan!..

Köylüler Hoca’nın ne demek istediğini anlamışlar ve o günden sonra kendisini etle, sütle beslemişler. Köyden ayrılacağı sıra biri:

“Hoca, demiş, sayemizde adamakıllı beslendin, gürbüzleştin!”Hoca:

“Sizin değil, demiş, Ebcet’in sayesinde gürbüzleştim ben!” der (Tokmakçıoğlu, 2004: 295-296).

Türkçeyi yeni öğrenmeye başlayan yabancı uyruklu kişiler de çoğu zaman, bir kelimenin birden fazla anlamının olduğunu bilemedikleri için bilinen bir kelimeyi yerinde kullanmayarak ya da yanlış kullanarak mizahı oluştururlar. Özellikle farklı ülkelerden gelerek Türkçe öğrenmeye çalışan öğrencilerde bu tür örnekler oldukça fazladır. Örneğin;

*“Soyma”nın elbise çıkarmak anlamına geldiğini öğrenen öğrenci, evde yemek yaparken, arkadaşına; “*Ben soğanların kıyafetini çıkardım, sen de yumurtaları getir.*” der (Özmen 2023: 64).

*“Doğurma”nın “çoğalmak” ile eş anlamda olduğunu öğrenen öğrenci, bir gün hocasının masasına şöyle bir not bırakarak gider: “*Acil hastaneye gitmeliyim, çünkü ablam çoğaltacak!*” (Özmen 2023: 51).

*Öğretmen Türkçede pekiştirme konusunu anlattıktan sonra öğrencilerden örnek isteyince Kombaçalı bir öğrenci, “yepyellow” der (Özmen 2023: 65).

*“Dişi” ile “kadının aynı anlama geldiğini öğrenen öğrenciye daha sonra evinde evcil hayvan besleyip beslemediği sorulunca; “*Bir kadın kedim var!*” der (Özmen 2023: 63).

*“Amca” ile “teyze”nin kullanım yerlerini karıştıran bir öğrenci, adres soran adama; “Teyze ben yabancıyım,” der. Adam da gülererek; “*Anladım yabancı olduğunu.*” der (Özmen 2023: 53).

Bunların dışında bazı Türkçe kelimelerin çeşitli Türk Cumhuriyetlerinde farklı anlamlarda kullanılması da duruma göre mizaha zemin hazırlamaktadır. Örneğin Azerbaycan Türkçesinde “düşmek”, taşıttan inmek; “çatmak”, yetişmek, ulaşmak; “subay” bekâr vb. anlamlarında kullanılmaktadır. Suriye’de ise “hurma” kadın anlamında da kullanılmakta imiş:

*Suriyeli bir öğrenci ülkesine giderken hocasından bir isteğinin olup olmadığını sorar. Hocası da: “Suriye’nin en güzel hurmalarından getir.” der. Öğrenci; “Ama hocam siz evlisiniz!” diyerek hayretini ifade eder (Özmen 2023: 41).

9. Modern Fıkralarda Türkçenin Kullanımı: Saim Sakaoğlu, geleneksel fıkralar ile modern fıkraları karşılaştırdığı yazısında, bilinen fıkra tiplerine modern fıkra motifleri eklenerek yeni fıkralar oluşturulduğunu belirtmektedir. Bu modern fıkralarda da Türkçenin anlam zenginliği gözden kaçmamaktadır:

Dursun Temel'e sorar: "Kılıç paluğu hamsi paluğunun nesidür?"

"Korumasidur." (Kızılot 2012b: 102'den Sakaoğlu 2013: 73)

xxx

Dursun Temel'e sorar:

"Dil paluğu hamsi paluğunun nesidur?"

"Ula sözcüsüdür, sözcüsü." (Kızılot 2012a: 33'ten Sakaoğlu 2013: 72)

Bu örneklerden birincisinde balığın adının kılıç olması ona "koruma" özelliğini, diğerinde "dil" olması "sözcü"lük özelliğini yakıştırmaktadır.

Sakaoğlu, makalenin devamında; "*Günümüzde kısaltıla kısaltıla kuşa çevrilen, hatta bir bilmece havasına sokulan fıkralar âdeti tadımlık bile değil sanki solumalık veya duymalık şeklindedir.*" (Sakaoğlu 2013: 72) diye serzenişte bulunduğu kelimelerin eş anlamlarından hareketle mizah oluşturulmuştur. Sakaoğlu'nun; "zıpır bilmece" veya "soğuk fıkra" olarak adlandırdığı bu metinlerde fıkra havası olmasa da Türkçenin anlam zenginliğini ve mizahi yönünü göstermesi bakımından önemlidir. Bunlardan bazıları:

*Adamın biri yumurtayı kırmış, yumurta da bir daha onunla konuşmamış.

*Adamın birinin evi yanmış ama duvarı düzmüş.

*İlk Türk bayrağını kim dikmiştir? (Terzi)

*Çinliler çay içerken kaşıklarını sağa doğru çevirirler Japonlar ise sola doğru... Neden? Şeker erisin diye! (Sakaoğlu 2013: 72)

Günümüzde bu tür metinlerin sayısı oldukça fazladır:

*Sizi çok üzen, kıran, kızdıran, aldatan biri; "Bağışla beni" diyorsa, onu kırmayın... Götürün, en yakın hayır kurumuna bağışlayın.

*"İyi günler, Ahmet Bey'i bağlar mısınız?", "Niye, ısıyor mu?"

*Ben, ayakta gitmeye razıyım, yeter ki karakterin otursun.

*Öğretmen, öğrencisine; "Evladım, sınav kâğıdına baktım, yazın okunmuyor." deyince öğrenci: "Kışın okuyun o zaman hocam!" der.

*Köpek tasması almak isteyen adam, satıcı nasıl olsun diye sorunca; "Kafana göre ver." der. Satıcı tekme-tokat kovalar.

*"Susar mısın?" diyen birine karşısındaki; "Yok, yeni su içtim." der.

“Gitmek kolaysa / dönmek fantaymış; Dönersin sandım / Lahmacun çıktın.”

*Doktora gittim; “Ağrı nerede?” dedi. “Doğu Anadolu bölgesinde.” dedim, oksijen tüpüyle kovaladı, adam salak mıdır, nedir.

*Bugün hastaneye gittim, filmimi çektiler. Doktora hangi kanalda oynayacak diye sorunca ters ters baktı. Yahu doktorlara da soru sorulmuyor arkadaş.

*Geçen gün su içecektim, içmedim. “Neden?”, “İçme suyu yazıyordu.”

*“Işıklarda inebilir miyim?”, “Niye? Karanlıktan mı korkuyorsun?”

*İki şey yıkar insanı. Biri sabun, biri su.”

*“Alo Emin’le görüşecektim.”, “Yanlış numara”, “Emin misiniz?”, “Eminim” , “Hani yanlış numaraydı?”

Genellikle eş anlamlı kelimelerden yararlanılarak ortaya konulan bu fıkralarda mizah yaratılmış olsa da fıkraların en büyük özelliklerinden; mesaj iletme, ders verme ya da bir konuyu/fikri açıklama gibi durumlara pek rastlanmamaktadır.

Sonuç

İnsanları güldürürken düşündürmeyi amaçlayan fıkraların en büyük malzemesi dildir. Türkçe ise diller arasında anlam ve ifade yönüyle zengin bir anlatım tarzına sahiptir. Türkçede bir kelimenin birden çok anlamının olması ya da tam tersi bir kavramın birden çok kelimeyle ifade edilmesi fıkralarda mizahın temelini oluşturmaktadır. Birçok fıkroda kelimelerin eş anlamlarından ya da benzer seslerden faydalanılarak mizahın oluşturulması bu sebeptir. Ayrıca Türkçenin ahenk ve üslup yönünden şiir diline yatkınlığı birçok fıkranın ortaya çıkışına vesile olmuş ve mizah, şiir diliyle birleştirilerek ahenkli bir hâl almıştır.

Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi fıkralar bir taraftan güldürürken diğer taraftan da düşündürür. Bu sebeple fıkranın bir diğer adı da “güldüşün”dür. Fakat mizahın kelime oyunlarına bağlı olarak ortaya çıktığı bazı fıkralarda “düşünme” kısmı zayıf kalmış, “gülme” daha baskın hale gelmiştir. Bu tür fıkralar, mesaj iletme yönünden biraz zayıf olsalar da Türkçenin yapısal üstünlüğünü göstermek, ifade gücünü ortaya koymak ve anlam zenginliğini gözler önüne sermek için bunların da derlenip değerlendirilmesi gerekir.

Kaynakça

Abdulla, Behlul (1993), *Dava Yorğan Davasıymış (Molla Nesreddin Letifeleri)*, Bakı: Yazıcı Yayınları.

And, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Atalay, Besim (1968), Çeşitli halk fıkraları ve deyimleri, (Yayına hzl: Süleyman Tonguzalp), Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Çetindağ Süme, Gülda (2014), “Nasreddin Hoca fıkralarında Örtülü İletişim”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 2 (4), 107-114.

Çevik, Mehmet (2018), *Abdal Fıkraları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Ürün Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (1986), *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dursun, Tolga (2024), *Kars'ta Mizah Kültürü*, Çanakkale: Paradigma Yayınevi.

Erksan, A. Cemal (1947), *Resimli Bekri Mustafa Fıkraları*, İstanbul: Şaka Matbaası.

Fuat, Memet (2004), *Nasreddin Hoca Fıkraları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gökşen, Cengiz (2002), *Temel Fıkraları Üzerine Bir Araştırma*, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Hangün, İkrâmi (2002), *Elazığ Fıkraları (İnceleme – Metin)*, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kabacalı, Alpay (1991), *Çeşitli Yönleriyle Nasreddin Hoca / Tarihi Kişiliği Fıkraları*, İstanbul.

Kaya, Doğan (1999), *Anonim Halk Şiiri*, Ankara: Akçağ Yayınevi.

Öğüt Eker, Gülin (2009), *İnsan Kültür Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Özmen, Ferhat (2023), *Yabancı Dil olarak Türkçe Öğretiminde Derlenen Mizahi Hikâyelerin Tahlili*, Ankara: Sonçağ Akademi.

Sakaoğlu, Saim (2013), “Geleneksel Fıkra – Modern Fıkra”, *Milli Folklor*, 25 (97), 70-75.

Şenocak, Ebru (2014), “Nasreddin Hoca Fıkralarında Dil ve Kültür Bilinci”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 1 (2), 173-182.

Şimşek, Esmâ (2001), *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması, II. Cilt*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şimşek, Esmâ (2018), “Kara Mizahın Ağıtlara yansıyan Yüzü”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 2 (6), 81-102.

Tokmakçioğlu, Erdoğan (1983). *Bekri Mustafa*. İstanbul: Milliyet.

Tokmakçioğlu, Erdoğan (2004), *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*, Geçit Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul.

Türkçe Sözlük, 2.C. Ankara, 1998.

Usta, Çiğdem (2009), *Mizah Dilinin Gizemi*, 2. baskı, Ankara: Akçağ Yayınevi.

Yıldırım, Dursun (1999); *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, Ankara: Akçağ Yayınevi.

<https://sozluk.gov.tr/>

ÇOKLU BİR TİP: KÖSE VE ALDAR KÖSE TİPİ

İsmet ÇETİN*

Özet

Tip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtır gerçek kimliğinden uzaklaşmış, kişisel özelliklerinden arındırılıp toplumun bir kesiminin davranışlarını temsil eder. Geniş Türk kültür alanında yaşamaya/yaşatılmaya devam eden Köse, Aldar Köse, Kurnaz, Keloğlan, Tas Kişi, Nasreddin Hoca, Efedi, Apandi gibi adlarla bilinen tiplerin davranışları; her toplumun kendi zihniyet dünyasında seçtikleri bir davranış biçimini ifade etmektedirler. Bunlar bazen güçlü bir kahraman, bazen zavallı bir insan, kurnaz veya aldatılan saf bir kişi olarak görülebilirler.

Çevresinde birçok anlatının bulunduğu, gerçek hayatı ve kişiliği hakkında bilgilerin olmadığı, hakkında sadece çeşitli bilgilerden hareketle bilgi yumağı oluşturulan Aldar Köse, içinde yaşadığı/yaşatıldığı toplumun çelişkilerini farklı tutum ve davranışlar sergileyerek aktarır. İçinde yaşadığı toplumun münekkidi pozisyonunda olan Aldar Köse, başlangıçta muhtemelen olumlu bir tip iken toplumsal değişime paralel olarak toplumun davranışının ya da kişi zaafının bir yönünü, aldatıcı, zeki, kurnaz, bazen de kahraman yönünü temsil ve ifade eden, farklı davranışlar sergileyen tipe dönüşür.

Bildiride: Köse'den Aldar Köse'ye uzanan süreçte mitik anlatı ve inanmalar ile anlatılarda yer alan köse kavramı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aldar Köse, Eleştiri, Köse

* Prof. Dr., Gazi Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi, icetin1957@gmail.com

Genel tanımıyla tip; “çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimleri, yani bireysel özellikleri üzerinde pek fazla durulmayan, daha çok dış görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan ve bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişi” (M. Belge, 2016:22) olarak tanımlanır. Bu tanımdan, sadece bir masal, fıkra veya yergi karakteri olarak görürsek anlatılarda sadece kurnaz, hilekâr, kahraman gibi standartlaşmış kimliklerle görülen anlatı kahramanını tip olarak kabul etmemiz gerekmektedir. Ancak konumuz olan Aldar Köse’yi dikkatle alırsak masal, fıkra veya yergi türü anlatılarda farklı karakterle görüldüğü, anlatı türü ve anlatı ortamına göre değişken olduğu görülür. Bu değişkenlik, sabit bir davranışın, dolayısıyla tipin ifadesi değildir. Anlatı, anlatı ve dinleyici kitlesine bağlı olarak görülen bu değişiklik, okunduğu/ dinlendiği ortama göre yeniden şekillenir. Bu da anlatıldığı/okunduğu toplumun farklı kesimlerinin davranışlarını yansıtır. Demir, toplum/ ferdin kendi dışındaki kabullerini dikkate almak suretiyle ‘yargı, kalıp yargı ve ‘ön yargı’ya dikkat çeker. O, ‘stereotip (kalıp yargı) grupları, grup üyelerini, kişileri temsil eden, onları özetleyen, tipikleştiren, kalıpların içerisine yerleştiren zihinsel düşünme biçimleri olarak değerlendirir. Stereotiplerin gerçek kişilerin yerini alan, onların yerine geçen, tekil insanı tekillikten kopararak tümel bir kategorinin içine koyan zihinsel imge’ olduğunu ifade eder. Bir kategorinin, grubun, sınıfın temsilcisi olarak temsil ettiği yapının, medeniyet, kültür ve dünya görüşünün adeta bir sisteme kavuştuğu ve kendine benzeyen birçok insanı, tipikliğiyle yansıtan kişi (Demir 2014:28) olmak münasebetiyle geniş Türk Kültür coğrafyasında ve bu coğrafyada yaşayan Türk grupları ile komşu kültürlerde aynı veya benzer adlarla görülen; aynı veya benzer adlarla görülme bile ortak davranış özellikleri sergileyen Köse, Aldar Köse, Kurnaz, Keloğlan, Tas Kişi, Nasreddin Hoca, Efendi, Apandi gibi adlarla bilinen tiplerin davranışları; her toplumda kendi zihniyet dünyasında seçtikleri bir davranış biçimini ifade etmektedirler. Fıkra tipi, mizahi anlatı kahramanı, şakacı, münekkit olarak algılanan bu tipler bazen güçlü bir kahraman, bazen zavallı bir insan, kurnaz bir kişi olarak görülebilirler. Adlarının saydığımız tipler; sözünü ettiğimiz geniş kültür alanında; o kültürel alanın tayin ve tespit ettiği edebî tür içinde işlenmekte ve yaşamaya devam etmektedir.

Konumuz olan Aldar Köse stereotip olarak değerlendirilebilir. Aldar Köse ile ilgili anlatılarda toplumsal inancın, “*normalliğini ve güvenin cazibesini buluruz ve bu bağlamda stereotipleri tahrip edecek herhangi bir saldırı karşısında bunu evrenin düzenine karşı bir saldırıymış gibi algılarız. Bu nedenle, stereotipler duygusal bir karakteristik özellik taşımakta ve bu duygusallığı pekiştirmeye hizmet etmektedir*” (D. İmançer 2004:129). Sabitlenmemiş, her hangi bir durum karşısında birbirinden farklı davranış sergileyen Köse/ Köse Kenan/ Aldar Köse/ Kurnaz Köse gibi adlarla bilinen tip, gerçek kimliğinden uzak, kişisel özellikleri bilinmeyen ya da ifade edilmeyen, sosyal yapının bağlamına göre toplumdaki farklı kesimlerin davranışını/davranışlarını temsil eden tiptir.

Jung, Mercurius’u örnek göstererek hilebaz, kurnaz, eğlenceli tiplerin insanlığın ortak motifi olduğunu ifade eder: “... *Hilebazlıkla ilgili tipik motiflerin garip bir bileşimi, kısmen eğlenceli kısmen de kötücül (zehir!) olan kurnaz oyunları, biçim değiştirme yetisi, hayvansal- tanrısal çifte doğası, her tür işkenceye maruz kalabilmesi ve -last but not least- bir kurtarıcı figürünü andırmasıyla Mercurius’ta da görülür. Bu nitelikler, Mercurius’un, Yunanlıların Hermes’inden² bile daha eski olan, ilk çağların derinliğinden çıkıp gelmiş bir daemonium gibi görülmesine neden olur. Mercurius’un hilebazlıkları, onu halkbilimin belirli figürleriyle de akraba kılmıyor değildir ki masallarda karşımıza çıkan bu figürler evrenselidir: “Aptal Oğlan», «Aptal Hans” ya da tam bir anti-kahraman olup diğerlerinin tüm çabalarına karşın başaramadığı şeyi aptallığıyla başaran “Keloğlan”. Bir Grimm masalında “Ruh Mercurius” bir köylü delikanlı tarafından oyuna getirilir ve özgürlüğünü değerli şifa sanatıyla yeniden satın almak zorunda kalır” (2005:121-122).*

¹ Yunan mitolojisinde hırsızları, kumarbazları ve tüccarları koruyan Tanrı. Tanrı Hermes. Hermes’in babası gökyüzünün, şimşek ve gök gürültülerinin tanrısı olan Zeus, annesi ise yağmur perilerinden biri olan Maia’dır. Başlangıçta rüzgar tanrısı olan Hermes Tanrıların en kurnazı ve en hızlısıdır. Bir de büyülü değnek taşır. Kanatlı sandalları olan Hermes aynı zamanda tanrılar arasındaki haberleşmeyi de sağlar (<https://ckk.com.tr/Felsefe/Hermes.html>). (Er. 12/11/2024)

² Hermes (Merkür), Zeus ve yağmur perisi olan Maia’nın çocuklarıdır. Tanrı Apollon’u şaşırtacak kadar Tanrıların en kurnazı olan Hermes. Olimpos tanrılarının en zekisi, düzenbazıdır. Ticaret, zenginlik, şans, doğurganlık, hayvancılık, uyku, dil, hırsızlık ve seyahat Tanrısıdır. Geniş bilgi için bkz. Mark P. O. Morford ve Robert J. Lenardon, Classical Mythology, New York-Oxford 2003, s.257-273.

Kamal Abdulla'nın “mağara içinde” tasavvur ettiği ve dışarıyla bağlantısını “bilge öğretmen” aracılığıyla kurduğu ilk insan (2020:71-92), kendi alanında bilge/homo sapiens/ insandar. Saf, günahsız olan insan, paylaşılan zihinde var olan öznelerarası hikâyelerin, inançların, güçlerin, kuralların ortak dokusu nedeniyle dünyayı yönetmeye başlar ve birçok zihnin bu bağlantısından, zorlukları ve yeniden yapılandırılmalarıyla, fedakârlık, özveri, adalet arayışı gibi tipik insan erdemleri ortaya çıkar (S. Leonard ve M. McClure, 2004). Bu erdemler doğuştan vardır ve hâkim olma düşüncesinin başlangıcından itibaren erdemlerin zıddı, olumsuzluklar çıkar. Bu sistemde insanlar, mitolojinin ortak diline sahip oldukları için bütün davranışlar gezegendeki baskın hayat formu haline gelirler (R. Crott 2020).

Aldar Köse ve çevresindeki anlatılar Sovyetler Birliği döneminden itibaren çok işlense de kaynağını mitik döneme bağlayan görüşlerin varlığını dikkatten uzak tutmamak gerek. Strauss ve Moore, mitlerin ölümüyle ilgili yazılarında önce mitlerin değişime uğradıklarını ifade ederek mit olmaktan uzaklaşıp değişime uğradıklarını ifade ederler. Onlar, mitlerin farklı anlatılarda süreklilik gösterdiği ön kabulü ile mekân ve zamana bağlı olarak değişikli gösterebileceği, dönüşüme uğrayabileceğine, “*aynı mitin bir varyantından diğerine, birinden diğerine, aynı veya farklı mitler için bir mitten diğerine, bazen çerçeveyi bazen de kodu etkileyen*” (1974:69 ve E. Ölçer Özünel 2005) dönüşümler olabileceğine dikkat çeker.

Jung'ın mitik döneme atıfta bulunduğu hilebazlık, kurnazlık, zaman zaman yalancı, aldatan, kahraman gibi farklı davranış sergileyen karakterleri temsil edip anlamlandırılan tip, Türkiye sahası masallarında genellikle “Keloğlan” ve “Köse” tipiyle karşılanırken Hazar ötesi Türk sahası anlatılarında genellikle “Taz Kişi” ve “Aldar Köse” tipiyle karşılık bulur. Çeşitli Türk gruplarında, kurnazlığıyla masalın akışını sağlayan karakterler bulunmaktadır. Tuvalar arasında anlatılan Çangıs-Karış masalında Çangıs-Karış, kurnazlığı ile Karaatı Han'dan ağabeylerinin intikamını alır (Z. Karadavut 2015; Aça 2015), Çuvaş masallarında kahramanlar, rakiplerini zekâ ve kurnazlığıyla yenerler (B. Bayram 2015). Türkiye sahası Keloğlan masallarında Keloğlan, zekâsı ve kurnazlığı sayesinde başarıya ulaşır.

Bu örnekler, başlangıçta bir merkez/kişi/varlıkta olan özelliğin, zaman içinde insanlığın sosyalleşme sürecine bağlı olarak dağıldığı, farklı dönem

ve yerlerde farklı tasavvur ve kabul edildiğine işaret etmektedir. Bunlardan en belirgin olan örneklerden biri Köse ve Aldar Köse tipidir.

Köse tipi, medeniyet değişikliği ile anlam kaymasına uğramış olmalıdır. Başlangıçta muhtemelen olumlu olan Köse, toplumun davranışının ya da kişi zaafının bir yönünü, aldatıcı, zeki, kurnaz, bazen de kahraman yönünü temsil ve ifade etmiştir.

Alsaç, Masal kahramanı Keloğlan'ın mitik kökenleriyle ilgili yaptığı çalışmada Köse'den de söz eder. Bahattin Ögel'in; *"Kuzey Türk masal veya destanlarında yiğitler, büyük savaşlar, uğraşlar veya yarışlar için giderlerken, 'atları ile birlikte kel oluyorlar' ve böylece ilâhî bir güç almış oluyorlardı"* tespitinden hareketle, başlangıçta dişil bir varlık olan Tas Kaan'ı, daha sonraki dönemde; Keloğlan, Keloğlan'ın annesi ve Köse arasında rollerinin bölüşüldüğü; hilebaz, kurnaz ve zarar veren bir karakterin arketipin "Köse" olarak varlığını sürdürdüğünü ifade eder. Taz Kaan'ın dişilik özelliği Keloğlan'ın annesinde, olumluluğu ise Keloğlan/Tas Kişi ile temsil edildiği fikrindedir (2017).

Bahaddin Ögel, "Köse" kavramının başlangıçta olumlu olduğunu; Oğuz hatunlarından birinin Salur Kazan-Alp'ın hanımı Altun –Kozeki olduğunu ifade ederek, Kozeki'nin Koze- "Arzu etmek, istemek" anlamında olduğunu söylemektedir (B. Ögel, 2003:367-368).

Eski Türk inançlarında şamanistik uygulamalar bulunmaktadır. Tarihin çeşitli dönemlerinde köse, köse olmasa bile saç ve sakallarını tıraş eden mistik temsilciler ve derviş âşıklar bulunmaktadır. Böyle bir tipin varlığını 15. yüzyılda Erzurum'a gelen İspanyol Clavijo, seyahatnamesinde aktarmaktadır. Babailerden olduğu tahmin edilen Barak Baba (13. YY) ve müritlerinin sakalsızlıkları bilinmektedir. Türk tarikat geleneğinde bir örnek de Çepni boyunun bağlı olduğu ocaktır. Hacı Bektaş Velayetnamesinde yer alan Yûnus Mükri'nin oğlu olduğu yazılan Süleyman, tarikat geleneğinde Köse Süleyman olarak anılır ve Türkiye'de Çepni Boyuna mensup olan Bektaşilerin bir grubunun bağlı olduğu ocağın piridir. Rivayete göre Köse Süleyman'ın Hacı Bektaş'la çağdaş olup ondan icazet almış, 12 imamdan Zeynel Abidin evlatlarından olup mezarı Sivas, Suşehri'ndedir (H.İ. Şahin 2012).

Köselik başlangıçta tek anlamda ve olumlu olsa da daha sonraki dönemlerde yukarıda da ifade ettiğimiz gibi zaman ve zamanın şartlarına

bağlı olarak farklı anlamlar kazanmış olmalıdır. Biyolojik olarak bir eksiklik olması yanında anlatılarda genellikle olumsuz anlam kazanmış.

Köse kavramı Türk kültür unsurlarından biri olmalı ki, şahıs adlandırmasından yer adlandırmasına; masal karakterinden roman kahramanına kadar birçok alanda varlığın sürdürmeye devam etmiştir.

Tarihi kaynaklarda, gerçekte fiziki bir eksiklik ya da özellik olarak görülen köselik, kayıtlarda kimi zaman eksiklik, kimi zaman kusur, kimi zaman da kişiye olumlu meziyet kazandıra fizikî özeliştir.

Naima ve Silahdar tarihlerinde yer alan bilgilere göre, XVI ve XVII. yüzyıllarda Celali isyanlarına katılan bazı isimler biri Abaza Hasan Paşa'nın Kethüdası Köse Ali'dir. Alaiye mutasarrıfı olan Kör Beğ Mustafa Paşa 11 Mart 1659 yılında yakalanıp boğdurulur. Bir başka Celali eşkıyası, 1581'den itibaren iki yüz kişilik bir grupla Bolu civarında soygunculuğa başlayan ve Köroğlu olarak şöhrete ulaşan Ruşen'in arkadaşlarından birinin Köse Sefer olduğu ve bunun da 1598 de isyan ettiğini bilinmektedir (1963:198). Osmanlı kaptan-ı deryası Köse Ali Paşa (Ö.1767) ve Çorlulu Köse Bahir Mustafa Paşa (ö. 1765) da köse sıfatıyla bilinmektedir. Gerçekten bu devlet adamlarının köse olarak anılması fizikî özelliklerine bağlı bir sıfatlandırma mıdır?

Türk Destanlarından Köroğlu'da Köse sıfatlı karakterler yer almaktadır. Ata Rahmanov'un tespit ettiği "Korkut'un Kabri Kazıldı" başlıklı Türkmen sahası Dede Korkut anlatısında Dede Korkut, Köroğlu ve Köse Zennar aynı dönemde yaşamıştır. Bu anlatıda Köse Zennar bilge bir karakter olarak tasvir edilir. Köroğlu zaman zaman ona danışır, Köse Zennar'dan gelecek hakkında haber ve bilgi alır (1997). Yine Türkmen sahası anlatmasında Göroğlu'nun babası Adı Beğ ile beraber gezen kırk atının başında Afyonkeş Sapar Köse bulunmaktadır.

Türkiye sahası anlatılarında destandan hikâyeye dönüşen Köroğlu'da Köse tipi, anlatının icra anı ve ortamına göre kahraman, güçlü ve kurnaz olarak görülür.

Köse Sefer, Bolu'da ortaya çıkan Köroğlu delilerinden birinin adı Köse Kenan'dır (P.N. Boratav 1984:48,113 vd). Doğan Kaya'nın tespit ettiği rivayette adı geçen Köse Kenan, Ayvaz'ın Dayısıdır, 60 batman (480 Kg.) gürz taşır ve gürzü vurduğunda yer deprem olmuş gibi sarsabilmektedirler (1997).

Köroğlu'nun Köse Kenan Kolunda Kenan İli'nden gelip Köroğlu'na katılan yiğitlerden Köse Kenan'ın yüzünde üç tel kıl bulunmaktadır. Belden aşağısına demir don giyip belden üstü çıplak gezdiği için “Demirdon Köse” olarak ün yapan güçlü kuvvetli bir kahramandır (B. Mahir 1973: 69,227 vd).

Şahıs adı, sıfatı veya unvanı olarak kullanılan köse kelimesinin “kösemen”, “kösem” biçimleriyle hayvancı toplumlarda Türkiye'nin çeşitli yerlerinde önde giden, lider koyun, koç, Çobana alışkın ve sürünün önünde giden dört yaşında keçi, ya da koyun anlamına geldiğini de belirtmek gerek (S. Demirel 2021:313; TDK- <https://sozluk.gov.tr/>).

Türk dünyası masallarında sık görülen tiplerden biri kösedir. Köse³ masasında, devlerle yarışa giren köse, taşın suyunu çıkarıyorum diye yumurtayı sıkar, üzerimdeki bit diye kaplumbağayı atar ve kurnazlığıyla devleri korkutur. Aynı masal, Türkmenistan sahasında Aldar Köse olarak anlatılır. Aldar Köse, “Döv ve Tilki” adlı masalda Aldar Köse, bir dev ve tilkiyle mücadele etmektedir. Masalda Aldar Köse, çölde bir deve rast gelir ve onunla güç sınamaya girişir. Aldar Köse, deve “Her birimiz yerden bir avuç kum alsın ve sıksın. Kim kumun yağın çıkarırsa o daha güçlüdür” der. Dev, Aldar Köse'nin bu teklifini kabul eder ve yerden aldığı kumu sıkmaya başlar, ancak kumdan herhangi bir şey çıkaramaz. Sıra Aldar Köse'ye geldiğinde, o daha önce kuma sakladığı yumurtayı alır ve sıkar. Yumurtanın sarısı Köse'nin parmaklarından akınca dev, Aldar Köse'nin güçlü olduğunu anlar ve yenilgiyi kabullenir (H.İ. Şahin 2012).

Kazak sahasında Aldar Köse, aynı zamanda bir masal tipidir. Muhtar Avezov'un, Folklor Yazıları (Ankara 1997) adlı çalışmasında belirttiğine göre Aldar Köse'yle ilgili masallar (aңыз-ertagiler), 16-18. yüzyıllarda oluşmaya başlamıştır. “Cirenşe men Aldar Köse” ve “Aldar Köse men Şıkbermes Şıgaybay” masallarında olduğu gibi Aldar Köse bazı Kazak sahası masallarında bulunmaktadır (A. Zhamakina 2009: 16, 31).

Masalarda genellikle olumsuz olan Köse, “Köse Dayı” masasında Köse Dayı, dağda karşılaştığı deve bir şekilde çamları söktürüp köye kadar taşır.

³ Kaynak gösterilmeyen masal örnekleri; Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'na yürütülen Türk Masal Külliyyatı (TÜMAK)'tan alınmıştır.

Köse, zaman zaman saflığı ifade eder. Keloğlan masalında Keloğlan ile rolleri değiştiren Köse, Keloğlan tarafından oyuna getirilir. Köseyi oyuna getiren Keloğlan, bir kurnazlık yapar, gece olunca Köse'nin karısı ile yer değiştirir. Köse, Keloğlan diye karısını denize atar. Buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Atatürk Kültür Merkezi tarafından yürütülen TÜMAK masal projesiyle derlenen masallar içinde Keloğlan ile Köse, Avcı Köse, Ese ile Köse, Keloğlan ile Köse, Köse Adam ile Devler, Değirmenci Köse, Köse Masalı, Köse, Tek Köse ile Çift Köse, Üç Köse, Yedi Köseler ve Keloğlan, Yeloğlu Köse adlı masallar bulunmaktadır. Masalarda Köse tipiyle ilgili çalışan Şimşek, örnek aldığı masallardan hareketle Köse tipi ve kaynağını şöyle açıklar: *“Köse” tipinin; kurnaz, hilebaz, sahtekâr yalancı, hırsız, inatçı, korkak gibi olumsuz özelliklerinin yanında dost, arkadaş, âlim (bilge), zeki, akıllı, açık göz ve şanslı gibi olumlu özellikleri de taşıdığı görülmektedir. O zaman bir ya da birkaç masaldan hareketle Köse için; hilebaz, kurnaz, düzenbaz, sahtekâr, aldaticı, çıkarıcı (çıkarı varsa iyilik yapar), inatçı, ikiyüzlü, kindar, acımasız, doyumsuz, güvenilmez, başkalarına karşı kötülük yapmaktan ve hileli oyunlarla onları tuzağa düşürmekten zevk alan olumsuz bir tip olarak değerlendirmek ne kadar doğru olur? Çünkü bazı masalarda kendini korumak için kötülük yapmaktadır. Bazı masalarda ise bilgili, âlim bir kişi olarak nitelendirilir.*

Diğer taraftan Köse tipi etrafında oluşan masalların tamamını ona bağlamak da doğru değildir. Nitekim bazı masalarda Keloğlan'ın yerine Köse geçer. Yani Keloğlan'ın üstlendiği rolü aynı masalın bir başka varyantında “Köse”nin üstlendiği görülür. O vakit Keloğlan ile Köse'yi rakip görüp ikisi arasında hep bir düalizmin olduğunu (iyi-kötü, açık sözlü-hilebaz, iyi niyetli-kötü kalpli, yardımsever-kötücül/demonik, olumlu-olumsuz) söylerken biraz düşünmek gerekmez mi? Özellikle “Alicengiz Oyunu” masalından hareketle Keloğlan'ın Ülgen'i, “Köse”nin ise “Erlik”i sembolize ettiğini iddia etmek yanlış değil mi?” (E. Şimşek 2024).

Hikâye Kahramanı/Tipi Olarak Köse

Türkiye sahasında destandan hikâyeye dönüşen Koroğlu anlatılarını bir yana bırakırsak hikâyelerde köse tipine rastlanmaz. Hazar ötesi Türk gruplarının anlatılarında Aldar Köse tipi, fıkra ve hikâye formunda

anlatılmaktadır. Bun örnek olarak “Aldar Köse Kitabı- Bâ-Tasvîr” adlı kitaptaki metinler verilebilir. Kitapta; Aldar Köse Men iki Şeytan adlı anlatı dışarıda tutulursa, adı geçen kitaptaki *Aldar Köse ve Cirenşe*, *Aldar Köse’nin Tüccarları Kandırması*, *Aldar Köse’nin Padişahı Kandırması* ve *Aldar Köse’nin Ölümü* başlıklı anlatılar biyografi özelliği de taşıyan hikâye formundadır (H.İ. Şahin 2012).

Fıkra Tipi Olarak Köse

Fıkra kavramını seslendirirken muhatabın algısı “gülme kaynaklı” bir anlatının aktarılacağı yönündedir. Güldürücülük ve eğlendiricilik özelliklerini de barındıran komik, komikliklerin dile getirildiği anlatılar mizahî zekânın da göstergesidir. Çiçero, komik unsuru bir çatışma için değil, izleyici- buna dinleyici ve okuyucuyu da eklemek gerek- ikna etmek için kullanılması gerektiğine işaret eder (O. Cebeci 2016:35). Flieger ise komik unsurunun; otoriter sistemleri yıkmak/aşındırmak için kullanılan bir silah; hâlihazırda meydan gelen bir şeyi ifade eden unsur; insan varlığının özelliğini ve bu varlığın insanlararası ilişkiler üzerinde gelişen bir süreç ve her şey söylendikten sonra geriye kalan arzusun aşırılığın gösteren bir delil olduğunu söyler (O. Cebeci 2016:35). Aktarılma amacı ne olursa olsun “komik”lik çağrışımına yol açacak anlatı olan fıkralar, kişinin kendi iç dünyasına uyum sağlamasını, sosyal baskılardan gececi de olsa bir süre uzaklaşmasını sağlaması, sosyal hayatı aksatacak gerilimlerden uzaklaşmayı sağlaması bakımından önemlidir. Bunlar, anlatıdaki olay veya olayları yaşayan karakterler aracılığıyla sağlanır. Bu karakterlerden Türk dünyasında yaygının olanlar Nasreddin Hoca, Aldar Köse, Kemine, Esenpulat gibi tiplerdir. Daha önce ifade ettiğimiz gibi anlatım ortamına göre algılanan kısa soluklu anlatılar, sadece “komik” unsuru üzerine kurgulanmaz. Anlatının ortamı ve anlatı bağlamına göre ironi, komik, hikmetli söz, gönderici düşüncesinin alıcı tarafından aynı anlamda algılanmasını sağlamak için, esas metin dışı anlatı unsuru olabilir. Dolayısıyla “fıkra” kavramı burada bütün bunları içine alan genel bir kavram olarak kullanılmıştır.

“Köse” karakteri çevresinde teşekkül eden/anlatılan fıkralar Türkistan sahasında genellikle Aldar Köse tipiyle aktarılmaktadır. Genellikle kısa ibret verici hikâye tarzında olan anlatılardan bazıları fıkra özelliği göstermektedir.

Aldar Köse'ye mal edilen anlatıda Aldar Köse, Sırderya boyuna ilk kez gelip bağ-bahçeleri ilk kez görünce;

-Mevlam her şeyi en güzel şekilde yaratmış. Ama koca kavunu incecik bir köke bağlayıp cevizi koca ağaca asması yersiz olmuş, demiş.

Öğle vakti ceviz ağacının gölgesine yatıp uykuya dalmış. Bir karga gelip ağaca konmuş, konar konmaz bir ceviz daldan kopup Aldar Köse'nin kafasına düşmüş. Alını acıyan Aldar:

-Yok yok, Mevla'nın cevizi ağaca, kavunu yerdeki ota bağlaması akıllıcaymış, demiş (Z. Kaymaz ve İ. Şahin, 2022:259).

Aynı fıkra, Nasreddin Hoca'nın kabak tarlasında ceviz ağacının altına oturması biçiminde Türkiye'de anlatılır.

Aldar Köse ile Şeytan hikâyesinde;

Aldar Köse ve Şeytan ortak olup bir yere buğday ekmişler. Ekinler olgunlaştıktan sonra Aldar Köse ekim biçip harmanı kaldırmış ve buğdayını bir kenara ayırıp şeytana göstererek;

- Bunların az olanını mı çok olanını mı alırsın? diye sormuş.

Şeytan:

- Elbette çok olanı alacağım, demiş. Böylece, Aldar Köse biçilen ekinin samanını şeytana vermiş (Z. Kaymaz ve İ. Şahin, 2022:257).

Roman Tipi Olarak Köse

Osmanlı Devleti'nin 16. Yüzyılda Balkanlardaki faaliyetleri üzerine kurgulanmış olan Bahahaeddin Özkişi'nin *Köse Kadı* romanına adına veren Köse Kadı adlı şahısta, mitik dönemde parçalanmamış Tas Kaan'a dönülür ve olumlu bir figür olarak anlatıdaki yerini alır. Romanda; Türk sultanının kardeşi olan Köse Kadı, Lehistan'da Başpiskoposun esiridir. Aslında Osmanlı istihbarat teşkilatının başında olan Köse Kadı, Türk kültürel belleğinde korunan bir kültürel kodun yeniden canlanması, su yüzüne çıkması sayılabilir mi? (2012).

Yerleşim Birimi Olarak Köse

Köse kelimesi ile birçok yer/ yerleşim adı bulunmaktadır. Türkiye'de 180 civarında yerleşim biriminin adı köse ile başlamaktadır. Bu da köse

kelimesinin genellikle olumlu anlamda kullanıldığını göstermektedir. Köse, Karaköse, Köseler, Kösefakı, Ökseköseli, Köseuşağı, Köse Dağı, Köseoğlu, Kösetarla, Kösekadılar, Kösehoroz, Köseeyüp, Kösehamzalar, Kösekıran bunlardan bazılarıdır.

Fıkraların Eğitim Alanında Kullanılması ve Aldar Köse

Erol Güngör'ün; “*bir şeyin arzu edilebilir veya edilemez olduğu hakkındaki inanç*” (1998:27-28)) olarak tanımladığı değer; “*Bir sosyal grubun veya toplumun kendi varlık, birlik, işleyiş ve devamını sağlamak ve sürdürmek için üyelerinin çoğunluğu tarafından doğru ve gerekli oldukları kabul edilen; onların ortak duygu, düşünce, amaç ve menfaatini yansıtan genelleştirilmiş temel ahlâkî ilke veya inançlardır*” (Kızılçelik ve Erdem 1994:99). Bu çerçevede eğitimin temel amaçlarının önceliği; öğrenim sürecinde, öğretim programları aracılığıyla öğrencilere farklı coğrafyalarda kabul gören evrensel değerlerle birlikte toplumun öncelediği millî ve manevî değerleri kazandırmaktır. Türkiye’de eğitim sürecinde ders kitaplarında yer alan metinler içinde fıkralar da yer almaktadır. Bunlardan biri Nasreddin Hoca fıkralarıdır.

Nasreddin Hoca’nın fıkraları, eğitsel olarak eleştirel ve empatik düşünme yeteneği kazandırıp ümitvar olma, hoşgörülü davranma, öz eleştiri yapma, tedbirli olma, görünüşe önem vermeme, aile kavramını yaşatma gibi birçok kök değeri kazandırabileceği ifade edilmektedir (Ö. Yılar ve M. H. Kakşa 2020).

Değer aktarımı sağlamak amacıyla bir kültürel öge olması itibarıyla Aldar Köse anlatıları Kazakistan, Özbekistan, Karakalpakistan ve Türkmenistan ders kitaplarında yer almaktadır (G. T. Cenikoğlu 2014).

Aldar Köse, Türk dünyası dışında, farklı ülkelerin eğitim sürecinde kullanılan ders malzemesi olarak yer almaktadır. İngiliz hikâye anlatıcısı David Heathfield, hikâyelerini anlatırken Aldar Köse’yi de dağarcığına katar (<https://www.hltnmag.co.uk/oct19/storytelling-with-my-students>). Heathfield’in anlatımını öğrencilerle birlikte irdelleyen Helen East, Onu ulusal düzenbaz olarak takdim eder ve zengin bir adamın kürkünü ve atını nasıl ele geçirdiğini anlatarak güncelleştirir, kültürlerde diğerlerini alt eden hilebaz figürünün olduğunu ifade eder. Helen East, “Aldar-Köse’yi sakın ve serinkanlı, eyerinde tembel tembel otururken hayal ediyorum,

bu yüzden genellikle onu anlatırken sandalyemde geriye yaslanıyorum, oysa zengin adamı, aksine heyecanlı ve tedirgin, bir fırsatı kapmak için istekli biri olarak görüyorum” diyerek hikâyesinin sonunda, aldatma yoluyla bir şeyler kazanmayı başaran modern hilebazların varlığını vurgular (<https://d3ddkgxe55ca6c.cloudfront.net/assets/t1215505484/a/fb/4b/storyteller9to11p15-sip-103794.pdf>).

Aynı anlatı Bankog’ta İngilizce öğrenmekte kullanılan bir ders kitabında da yazma modeli olarak yer almaktadır (J. Piasırı, 2021:121-123)

Mc Guere, Aldar Köse’nin eşeğini tüccarlara satmasıyla ilgili anlatıyı örnek vererek bunun Sovyetler Birliği döneminde yeniden anlatıldığını, yaygınlaştığını ifade ederek sınıf çatışmasının örneği aktarır (2022).

Sonuç

Türk anlatılarında yer alan *Köse* tipi; akıllılığı, zekiliği, kurnazlığı, sahteciliği, zaman zaman ikiyüzlülüğü, saflığı, bazen kahramanlığı sembolize eder. Aldar Köse, başlangıçta-mitik dönemde- Tas Kaan veya benzeri bir figür olarak olumlu iken sonraki dönemlerde, insanlığın tekâmülüne paralel bir seyir takip edip parçalanarak farklı figür/tipleri temsil eden ve Köse-Aldar Köse gibi adlarla Türk dünyası anlatı geleneğinde, hikâye ve masal türlerinde varlığını devam ettirmektedir. Aldar Köse; genellikle zekilik, kurnazlık, yalancılık, akıllılık, hilekârlık, saflık ve korkaklığı sembolize ve temsil etmesi bakımından değişkendir. Bir anlatı türünde sabit özellik gösterip “tip” olarak algılansa bile genel anlatılar dikkate alındığında bir stereotip olarak kabul edilmelidir.

Aldar Köse, hangi anlatı türü, hangi Türk toplumunda ve hangi anlatı ortamında anlatılır/okunur olursa olsun, bütün zamanlarda, dönemin zihniyet yapısı, varlık alanının evren ve hayat tasavvuruna bağlı olarak şekillenir, döneminin eleştirilerini, tepkilerini, isyanlarını mizahî bir dille aktarır. Fıkra kavramıyla ifade ettiğimiz “gülme/komik” merkezli anlatılar, kendine/ kendilerine benzemeyen, bir arada yaşama istek ve iradesine sahip olmayan kişi veya grupları kendilerine benzetmek için kimi zaman eleştiri, kimi zaman dışlama veya aşağılama yoluyla cezalandırarak benzeşmeye zorlamak için kullanılır. Bu tür anlatıların baş kahraman/karakteri veya ikinci derece karakteri olan Köse veya Aldar Köse, anlatıldığı toplumun ortak bilinç ve bilgisiyle oluşturulan bir stereotiptir. Aldar Köse’nin şahsında

yaşamış veya yaşadığı rivayet edilen bir şahsı yeniden şekillendirerek oluşturulan tip, sürekli yenilenir, zaman ve sosyal yapıya bağlı olarak bünyesine kattığı yeni unsurlarla değişerek varlığını devam ettirir.

Fıkra, nekre, nükte, latife gibi kavramlarla adlandırılan anlatı kahramanı/ tipi Köse, Aldar Köse'nin şeytanı dahi alt eden tavrı, onun otoritesini sarsması; kişi, grup veya sistemin kaostan kurtulup düzene kavuşmasına örnek teşkil eder. Aynı işlevi Azerbaycan'da Keçel, Kazakistan'da Taşza Bala, Türkmenistan'da Kelce Batır, Esenpulat, Türkiye'de Keloğlan ve Nasreddin Hoca gibi tipler görür. Kişisel ve toplumsal itiraz olan protest tipler, sıradan fizikî ve düşünce yapıları kabulleri itibarıyla fizikî kusurlu, düşünce yapısı itibarıyla sıradışıdır. Keloğlan, Keçel, Aldar Köse, hatta Nasreddin Hoca'nın fiziki kusurlarının doğurduğu gülünç ve alay konusu olan görüntüleri ile ciddi görünmek isteyenlere karşı bir tepki sergilerler.

Toplum içinde sıra dışı hayatları, görünüş ve davranışlarıyla Türk kültür alanında, her zaman ve her coğrafyada, her Türk grubunda, hatta komşu kültürlerle de giderek yaşamaya devam eden tiplerden biri olan Aldar Köse ve çevresinde yaratılan anlatılar, siyasi sınırları aşarak yeniden Türk kültür coğrafyasına yayılmaktadır. Türkistan sahasında Aldar Köse çevresinde kendini yenileyerek anlatılan hikâye, fıkra ve masal formunda olan anlatılar; Aldar Köse tipi ile Türk toplulukları arasında, toplumsal belekte saklanan kültürel kodların yeniden canlanmasına örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça

Abdulla, Kamal (2020). *Dede Korkut Kitabı'nın Poetikasına Giriş-Şafak Varyantı-*, (Türkiye Türkçesine Akt. Ali Duymaz), İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Aça, Mehmet (2015). "Tıva Halk Masalları ve Masalcılık Geleneği", *Türk Dünyası Masal Araştırmaları (Taskaray'dan Keloğlan'a)*, Ankara: TKAE Enstitüsü Yay. s. 19-68.

Akdağ, Mustafa (1963). *Celali İsyanları (1550-1603)*, Ankara: A. Ü. DTCF Yayınları.

Allanazarov, Agageldi (2007). *Aldar Köse Kitabı. Türkmen Halk Ertekileri*, Aşgabat: Türkmen Döwlet Neşirýat Gullugy.

Alsaç, Fevziye (2017). “Keloğlan Tipine Pikaresk Anlatım Bağlamında Bir Bakış”, *Turkish Studies*, 12/30, s. 1-20.

Barker, Meghanne M. (2017). *Framing the Fantastic: Animating Childhood in Contemporary Kazakhstan*, Michigan: University of Michigan, s. 160. file:///C:/Users/%C4%B0smet%20%C3%87ET%C4%B0N/Downloads/mmbarker_1.pdf (Er,13/11/2024)

Bekki, Salahaddin (2015). “Köroğlu Keleşlerinden Köse Kenan’ın Evlenme Yolculuğu”, *Turkish Studies*, 10/8 (Spring), s. 623-632.

Belge, Murat (2016). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bergson, Henry (1996), *Gülme-Komiğin Anlamı Üzerinde Deneme-*, (Çev: Y. Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2016). *Komik Edebi Türler-Parodi, Satir ve İroni-*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Cenikoğlu, Gökhan Tarıman (2014). “Türk Dünyasında Nasreddin Hoca Fıkraları”, *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi: Gönül Sultanları Buluşması. 26-28 Mayıs 2014. 2013* Eskişehir: Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı, s. 239-263.

Crott, Robert (2020). “Reation Myths: A Deeper Truth for Today’s Religionists”, *In book: Religion Matters*, (March), s. 41-52.

https://www.researchgate.net/publication/339622576_Creation_Myths_A_Deeper_Truth_for_Today's_Religionists. (Er,13/11/2024)

Demirel, Serhat (2021). *Türkçe Telaffuz Sözlüğü*, İstanbul: RTÜK Yayını.

Dilek İmançer (2004). “Sosyal Psikolojik Açıdan Stereotip Kavramının Dil ve Metin Analizinde Kullanımı”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3, 3. s. 128-142.

Ekici, Metin (1997). “Anadolu Sahası Köroğlu Kollarının İsim ve Tasnif Meselesi”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 40, s.235-240.

Güngör, Erol (1998), *Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Karadavut, Zekeriya (2015), “Kırgız Masallarının Tip ve Motif Yapılarının Diğer Türk Boylarının Masallarındaki Paralelleri Üzerine”, *Türk Dünyası Masal Araştırmaları (Taskaray’dan Keloğlan’a)*, Ankara: TKAE Enstitüsü Yay. s. 437-445.

Kaya, Doğan (1997). “Koroğlu Kollarının Yeni Varyantları”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 5, s. 311-334.

Kaymaz, Zeki-Şahin, Halil İbrahim (2022). *Türk Yurtlarında (Aldar) Köse*, Ankara: TÜRKSOY Yayını.

Kızılçelik, Sezgin -Erdem, Yaşar (1994). *Açıklamalı Sosyoloji Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atilla Kitabevi.

Mahir, Behçet [Anlatan] (1973). *Koroğlu Destanı*, (Der. Me. Kaplan-M. Akalın-M. Bali), Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Morford, Mark P. O -Lenardon, Robert J. (2003), *Classical Mythology*, New York-Oxford: Oxford University Press.

Ögel, Bahaeddin (2003). *Türk Mitolojisi. I. Cilt*, (4 Basım), Ankara: TTK Yayınları.

Ölçer, Evrim Özünel (2005), “Kel Ata’dan Keloğlan’a ‘Hilebaz’ Dönüşüm”, *Milli Folklor*, 17, 67, s. 47-52.

Özkişi, Bahaeddin (2012), *Köse Kadı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Piasırı, Jirash (2021). *Analysis of English Reading and Writing Textbooks at a High School in Bangkok*. Bangkok: (Thammasat University Dr. Tezi). https://ethesisarchive.library.tu.ac.th/thesis/2021/TU_2021_5706040127_15196_18425.pdf ((Er,12/11/2024)

Rahmanov, Ata (1997). “Korkut’un Kabri Kazıldı”, (Akt.Yusuf Akgül), *Bilig*, 6, s. 93-112.

Sarpkaya, Seçkin (2020), *Tebriz Türk Masalları Üzerinde Bir İnceleme*, İzmir (Ege Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Dr Tezi).

Sarpkaya, Seçkin (2020). *Tebriz Türk Masalları Üzerinde Bir İnceleme*, İzmir (Ege Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Dr Tezi).

Strauss, Claude Lévi- Moore, F. C. T. (1974), “How Myths Die”, *New Literary History*, 5, 2, (Winter), s. 269-281.

Şahin, Halil İbrahim (2012), “Aldar Köse Tipi ve Taşkent’te (Özbekistan) Yayımlanmış Taşbaskısı Aldar Köse Kitabı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türkiyat Mecmuası*, 22 (Bahar), s. 171-192.

Şahin, Halil İbrahim (2013). “Batı Anadolu Çepnilerinin Ocağı: Köse Süleyman Ocağı ve Günümüzdeki Durumu”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 63 (Ocak 2013), s. 111-126.

TDK, Derleme Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/>

Yılar, Ömer-Kakşa, Mustafa Halit (2020). “İlkokul Türkçe Ders Kitaplarında Nasreddin Hoca ve Fıkraları” , *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41, s. 399-415.

Yücel Çetin, Ayşe (1998), “Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri”, *Milli Folklor*, 10, 39, (Güz), s. 38- 45.

Leonard, Scott- McClure, Michael (2004), *Myth & Knowing: An Introduction to World*

Mythology, New York: McGraw-Hill.

Bayram, Bülent (2015e). “Çuvaş Türklerinin Masalları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türk Dünyası Masal Araştırmaları- (Tastarakay’dan Keloğlan’a)*, (Ed. İ. Özkan), Ankara: TKAE Yayınları.

Zhamakina, Alfiya (2009), *Kazak Masalları Üzerine Bir İnceleme*, İzmir (Ege Üniversitesi YL Tezi).

KARAGÖZ OYUNLARINDA MİZAHİ DİLİ BİÇİMLENDİREN TOPOSALAR

Ezgi Metin BASAT*

Özet

Bu bildiride Karagöz perdesinde geçen mekânların özellikleri topos kavramı üzerinden incelenecektir. Toposlar ortak yer anlamında kullanıldığında yaşanmışlık, deneyim ve sosyal iletişim anlamında önemli işlevlere sahiptir. Bu yönüyle toposlar; Karagöz oyununda belirli yerlerin ve mekânların işlevsel olarak konumlanma biçimlerini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Mahalle içindeki bu toposlar belirli sembolik alanlara işaret eder. Mahalle, toplumsal düzenin izlenebileceği küçük bir ölçek olarak düşünüldüğünde orada karşılaşılan tiplerin çatışmaları, gündelik yaşamları, sorunları ve birbirileriyle kurdukları iletişim biçimleri ortak bir deneyimin mizahi bir dille aktarılmasını sağlar. Örneğin, oyun meydanı mahalleyi temsil ederken hamam; kadınların ve erkeklerin kendi aralarındaki iletişimlerini yansıtır. Bunun yanı sıra kahve, çarşı gibi mekânlar ise genellikle iş, meslek ve ticaret konularının sembolik mekânları olarak karşımıza çıkarlar. Bu sembolik mekânlarda komşuluk ilişkileri, ticaret, iş ahlakı, kadın erkek ilişkileri gibi toplumsal konular gündeme getirilir ve mizahi bir üslupla eleştirilir. Bütün bunlardan hareketle sözü edilen mekânlar topos olarak belirli bir toplumsal gündeme işaret etmek üzere orada bulunurlar. Böylece gerek kültürel kodların gerek mizahi unsurların incelenebileceği bir işlev üstlenirler. Bütün bunlardan hareketle Karagöz oyunlarında topos kavramı, mekânların mizah dilini biçimlendirme önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Karagöz, topos, mekân, mizah, Geleneksel Türk tiyatrosu.

* Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Ana Bilim Dalı., ezgimetinbasat@gmail.com

TOPOS SHAPING HUMOROUS LANGUAGE IN KARAGÖZ SHADOW THEATRE

Abstract

In this paper, the characteristics of the spaces in Karagöz shadow theatre will be analyzed through the concept of topos. When topos is used in the sense of common place, it has important functions in terms of experience, experience and social communication. In this respect, topos are remarkable in terms of showing the functional positioning of certain places and spaces in Karagöz play. These topoi in the neighborhood point to certain symbolic spaces. When the neighborhood is considered as a small scale where the social order can be observed, the conflicts, daily lives, problems and communication styles of the characters who meet there enable a common experience to be conveyed in a humorous language. For example, while the playground represents the neighborhood, the Turkish bath reflects the communication between men and women. In addition, places such as coffeehouses and bazaars are often symbolic spaces for business, traditional crafts and trade. In these symbolic places, social issues such as neighborhood relations, trade, business ethics, and relations between men and women are brought up and criticized in a humorous manner. From all these points of view, these places are there to point to a certain social agenda as topos. Thus, they assume a function where both cultural codes and humorous elements can be examined. From all these, the concept of topos in Karagöz shadow theatre has an important place in shaping the humor language of the places.

Keywords: Karagöz, topos, space, humour, traditional Turkish theater.

Giriş

Türk gölge tiyatrosu Karagöz, geleneksel sahne sanatlarından biri olarak, görsel ve sözlü anlatımı birlikte sunar. Karagöz oyunları, halkın günlük yaşamını, toplumsal yapısını, geleneklerini ve mizah anlayışını yansıtır. Oyunlarda, farklı kültürlerin bir araya gelişleri, anlaşmazlıkları, ortak sorunları mizahi bir dille anlatılır. Bu bağlamda Karagöz perdesi, birlikte yaşayan farklı grupların tipolojik özelliklerinin mizahi bir dille aktarıldığı, toplumsal ve siyasal eleştirileri barındıran ortak bir mekânı “topos”u anlatır. Toposlar ortak yer olarak kullanıldığında yaşanmışlık, deneyim ve sosyal iletişim anlamında önemli işlevler üstlenir. Ortak yer, hem konuşmacının kültürünü hem de onun seslendiği topluluğa özgü olana, yani

ortak olarak sahip olduğu siyasi ve ahlaki “değerlere” odaklanma yeteneğini ortaya koyar (Aktulum 2024:21). Karagöz oyunlarında sosyal iletişim ve deneyim büyükçe çizilmiş bir çember olan mahalle üzerine konumlanmıştır. Mahalle, toplumsal çatışmaların yaşandığı, günlük yaşamın aktarıldığı sembolik bir mekâna dönüştürülmüştür. Toplumsal düzenin izlenebileceği bir mekân olarak mahalle, ortak deneyimi mizahi bir üslupla aktarılan küçük ölçekli ortak alan “topos”u yaratması bağlamında dikkat çekicidir. Büyük bir çember olan mahalle, toplumsal cinsiyet, meslekler, ortak sohbet alanları, eğlence mekânları gibi toplumsal aktarımın çoğul mekânlarını tekil bir alanda toplar. Çarşı ve pazaryeri; oyunlarda sıkça karşılaşılan ve mahallenin ortak mekânını “topos”u oluşturur. Halkın günlük yaşamını, alışverişi ve etkileşimini yansıtarak halkla iç içe olan tiplerin yer aldığı, toplumsal belleğin aktarıldığı mekânlardır.

1. Sosyal Bütünleşme ve Çatışmalar: Kahvehâne

Osmanlı toplumunda sosyal etkileşimin, sohbetin ve halkın gündelik yaşamının merkezi olarak kahvehaneler önemli bir yer tutmuştur. Karagöz oyunlarında genellikle halkın bir araya geldiği, gündemi tartıştığı ve sosyal bağların güçlendiği bir ortam olarak tasvir edilir. Kahvehane bu bağlamda ortak yer “topos”u oluşturan bir mekân olarak değerlendirilebilir.

Karagöz ve Hacivat sık sık bu mekânda karşılaşır, zaman zaman Karagöz kahvede çalışır, burada birbirleriyle diyalog kurar ve toplumsal çatışmaları mizahi bir üslupla aktarırlar. Bu bağlamda kahvehane toposu, oyunlarda zaman zaman halkın sosyal eleştirilerini dile getirdiği, toplumsal yapıyı sorguladığı bir alan hâline gelir. Örneğin *Şairlik* oyununda kahvede Karagöz ile âşık Hasan arasında muamma çözüldüğü ve atışma yapıldığı görülür (Kudret 1970: 151-156). *Tahmis* oyunu da yine kahvede geçmektedir. Karagöz burada da Ak Arap’ın yanında kahvecide çalışmaya başlar. Yine *Timarhane* oyununda da mahalledeki sorunu çözmesi için Hacivat, mahallelinin kendisini kahveye çağırdığını ifade eder (Kudret, 1970: 321)

2. Mekânların Cinsiyeti: Hamam

Hamam, hem temizlik hem de sosyal etkileşim kurulan ortak bir mekânı oluşturur. Karagöz oyunlarında hamam, tiplerin fiziksel temzilikten

çok, toplumsal temizlik ve bireysel sınırların sorgulandığı bir mekân olarak tasvir edilir. Hamamda geçen sahneler, tiplerin bir araya geldikleri sosyal ve kültürel kodların belirginleştiği alanlardır. Hamam, toplumda farklı sınıfların bir arada bulunabildiği nadir yerlerden biridir. Karagöz ve Hacivat ve diğer tipler, hamamda hem sosyal sınıflarını hem de kişiliklerini yansıtan davranışlar sergilerler. Örneğin *Hamam* oyununda Çelebi, kendisine ait olan Kurubalık Hamamın işletme görevini Hacivata verir. Hacivat da hamamda çalışmaları için Şallı Natır ve Salkım İnci'yi çağırır. Burada Karagöz'ün de çeşitli görevleri vardır. Bunun yanı sıra kendisine yasak olan yerlere girmeye çabaladığı, küsleri barıştırdığı, zaman zaman kavgaları alevlendirdiği görülür (Kudret 1969: 218) Karagöz'ün kadınlar hamamına girişinin yasak oluşu, mekânların kurallarını, toplumsal cinsiyet sınırlarının belirlenişini mizahi bir üslupla aktarması açısından dikkate değerdir. Oyunda Karagöz'ün her defasında atıldığı ama her atılıştta da bir şeyler çaldığı görülür (Kudret 1969: 222). Bu anlamda kültürel nesneler ve mekânlara dikkat çekmesi açısından toposlar oldukça işlevseldir.

3. Ekonomik ve Sosyal Alan: Dükkanlar, Pazarlar, Çarşılar

Karagöz için bulunan mesleğin mekânı genellikle onun mahallenin diğer kişileriyle sosyalleştiği bağlam olarak karşımıza çıkar. Burası bir anlamda ticaretin, alışverişin ve toplumsal etkileşimin bir yansıması olarak aktarılır. Karagöz ve diğer tiplerin bir araya gelerek toplumsal yapıları, değerleri ve ilişkileri mizahi bir şekilde ortaya koyduğu bu alanda mizahi bir biçimde meslek anlayışı, ticaret ilişkileri, borçlanma gibi ekonomik konular irdelenir. Burada Karagöz ve Hacivat, farklı sınıfların tüketim alışkanlıkları ve ticaretle ilgili mizahi gözlemlerini paylaşırlar. Burada geçen sahneler genellikle tüketim, pazarlık ve toplumsal ilişkilere dair hicivlerle aktarılır. Halkın birbirleriyle etkileşimde bulunduğu, bazen ticari anlaşmazlıkların bazen de sosyal çatışmaların yaşandığı bir mekân olarak kullanılır. Burada alışveriş sırasında yaşanan küçük hileler, aldatmalar ve toplumsal normlara karşı yapılan küçük başkladırırlar, sosyal eleştiriye mizahi bir dille aktarır. Örneğin *Aşçılık* oyununda Karagöz aşçı çırağı olarak işe alınır ancak ustası Bolulu Memiş ğa bir türlü dükkanda durmaz ve ona işi öğretemez. Bunun yanı sıra alacaklıları da sürekli dükkâna gelerek Karagöz'ü sıkıştırırlar. O da gelen borçluların senetlerini ellerinden alarak yırtar ve alacaklıları döverek gönderir (Kudret 1992: 157). Bunun yanı sıra ustası çarşıdan

çeşitli malzemeler gönderir ve onları Karagöz'ün karşılmasını ister. Ancak birinde Karagöz çok ağır olduğu için taşıyamadığını söylediğinde, ustası önemli olanın malın dökülmemesi olduğunu Karagöz'ün ezilmesinin önemli olmadığını söyler(Kudret 1992: 151). Burada görüldüğü gibi usta ve çırak ilişkisinin olması gerektiği gibi yürütülmeyişi mizahi bir dille aktarılır. Usta çırağına gereken özeni göstermemekte ve iş yeri alacaklıların geldiği, dövüldüğü ve senetlerin ellerinden alındığı bir yer olarak işlevseldir.

Mizah, genel anlamda keskin güldürü, komedi, ironi gibi olguları içeren toplumsal bir olgudur (Zijderfeld 2010:177). Günlük rutinlerin aktarıldığı oyunlarda mekânlar, toplumsal bir olgu olarak değerlendirilen mizahi ifadelerle keskin bir gülmeyi meydana getirirken; keskin bir toplumsal eleştiriyi mizahi bir dille aktarır. Bu aktarım çalışmanın konusunu da oluşturan toposlar bağlamında gerçekleştirilir. Burada ortak mekân, Connetton'un "ortak bellek" tanımlamasıyla birlikte değerlendirilebilir. Ortak bellek, geçmişin imleri bir araya gelince, o sırada var olan toplumsal düzeni meşru gösterir. Herhangi bir toplumsal düzene katılmış bulunanların, ortak anıları olduğunu varsaymaları gerektiği örtük bir kuraldır (2019:11). Karagöz oyunlarında çizilen mahalle kavramı ortak aktarımın mekânı olarak toplumsal kuralları eleştirirken; mahalle kavramı ile aktatılan ve mahalleyi oluşturan tiplerin, mimari yapıların, eğlence anlayışlarının ve cinsiyetin ortak bilincini aktarmaktadır. Bu bağlamda sözün öznellik boyutu silinir, anlatım tarafsızlaşır (Aktulum 2024: 22) ve ikili zıtlığın mizahi eleştirisi sahnede yerini alır.

Sonuç

Karagöz oyunlarında toposlar, hem eğlenceyi hem de derin bir toplumsal eleştiriyi barındırır. Halkın kültürel hafızasına, sosyal yapısına ve değerlerine dair ipuçları verirken aynı zamanda topluluk içindeki sorunların da mizahi bir dil ile eleştirilmesine olanak tanır. Toposlar, oyunlarda toplumsal düzenin izlenebileceği küçük ölçekte bir mekân algısı çizerler. Bu mekânlar halkın günlük yaşamının aktarıldığı kahvehane, hamam, çarşı, ev vb. mekânlardır. Aynı bağlamı paylaşan bireyler için ortak aktarımın sunulduğu bu mekânlar mizahi bir dil kullanılarak sembolik bir anlatıma dâhil olurlar. Bu aktarımda ilk olarak mahalle ve onun içindeki diğer bağlamlar iç içe geçerek hem topluluğa dair klişeleri hem de bunları tersinleyen bir mizahi dilin oluşumu noktasında işlevseldirler. Oyunlarda

tek bir mekân olarak görülen mahalle, içerisinde farklı mekânları da içermektedir.

Kaynakça

Aktulum, Kubilay (2024). *Kalıplaşmış Söylemler*. İstanbul: Çizgi Yayınevi.

Connerton, Paul. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Kudret, Cevdet (1992). *Karagöz I*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

____ (1969). *Karagöz II*. Ankara: Bilgi Yayınevi

____ (1970). *Karagöz III*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Zijdeveld, Anton C. (2010). *Klişelerin Diktatörlüğü*. (Çev. Kadir Canatan). İstanbul: Açılım Kitap.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE KARAKUŞ KADI FIKRALARI

Doğan KAYA*

Özet

Türk fıkra kültüründe fıkra tipi denildiğinde Nasrettin Hoca, Bekri Mustafa, İncili çavuş, Temel, Kemine, Aldar Köse gibi isimler akla gelir. Elbette ki fıkra tipleri bu şahsiyetlerle sınırlı değildir. Bu vadide araştırma yapıldığında bilenen ancak üzerinde çalışılmamış tiplerin olduğu da aşikârdır. Burada tanıtmaya çalışacağımız Karakuş Kadı da bunlardan birisidir.

Türk fıkra kültüründe iki kadı tipi vardır. Bunlardan olumlu tip olarak Nasreddin Hoca, olumsuz tip olarak da Karakuş Kadı karşımıza çıkar. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Karakuş Kadı ile ilgili olarak üçü Arapça biri Türkçe olmak üzere dört kitap yayınlanmıştır. Türkçe olanı Sevim Akten-Nail Tan ve Hayrettin İvgin tarafından ortaya konulmuştur. 2008 yılında Kültür Ajans Yayınları arasında çıkmıştır. “Türk Halk Edebiyatında Karakuş Kadı Fıkraları” adlı bu kitap, Türkçe neşredilmiş ilk kitap olması bakımından kültürümüz için çok büyük önem arz etmektedir.

Karakuş Kadı, kültürümüzde mantıkla ilgisi olmayan, garip hükümler vermekle iz bırakmış birisidir. Kanun, örf, gelenek dışında, mantığa dayanmadan verilen hükümleri ihtiva eden, davacı ve davalıyı hayrete düşüren kararlar “Hükm-i Karakuşî”, “Karakuşî Hüküm” olarak nitelendirilmiştir. Buna bağlı olarak adalette alınan tuhaf kararlarda “Karakuş hükmü”, “Karakuşî karar” ifadeleri kullanılmaya başlanmıştır.

Sunulacak bildiride Kadı Karakuş’un kimliği üzerinde durulacak, verdiği hükümlerdeki tuhaflıklar ile bunların toplum üzerinde yansımaları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Fıkra, Nasreddin Hoca, Kadı Karakuş

* Emekli Öğretim Üyesi, drdogankaya@gmail.com

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0293

Fıkra, temelinde az çok mizah, nükte, hiciv hatta tenkit unsuru taşıyan, günlük olaylardan hareketle hisse kapmayı hedef tutan sözlü, kısa, mensur hikâyedir.

Gerek kültür gerekse edebiyat açısından zengin bir hazine hüviyetinde olan fıkralar hemen her konuda olabilir. Sosyal, siyasi ve iktisadi ayrılıklardan doğan çatışmalar; beşerî davranışlarla aile, hukuk ve terbiyeyi ihtiva eden tüm konular fıkraların özünü oluşturur.

Fıkranın dili anlaşılır, sade ve açıktır. Yapmacıktan uzak, külfetsiz olan halk dili olup ifadeye benzetmeler, yakıştırmalar, tekrarlar, dualar, beddualar, deyimlerle zenginlik kazandırılır. Fıkraların anlatımı için belirli bir zaman ve mekân yoktur. Anlatılması ile konuşmalara canlılık, akıcılık ileri sürülen fikir desteklenir.

Fıkralar, genellikle bir *fıkra* tipine bağlı olarak anlatılır. Fıkra tipleri denilince akla; *ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdî tipler* (Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Pinti Hamit, Telve Mustafa, Kemine, Eseppulat, Kırımlı, Bektaşî, Aldar Köse), *zümre* (Mevlevî, Yörük, Terekeme, Tahtacı, Köylü...), *azınlık* (Hıristiyan, Musevî...), *bölge/yöre* (Kayserili, Karadeniz, Konyalı...), *yabancı* (Behlül-i Dâna-Fars, Karakuşî-Arap), *gündelik* (karı-koca, kaynana, anne-çocuk, deli, cimri, kör, topal, hırsız, dilsiz, eşkıya, bakkal, kasap, bezirgân, hakîm, avukat...) ve *moda tipler* gelir.

Bizim burada söz konusu ettiğimiz Karakuş Kadı da bir fıkra tipidir.

Türk fıkra kültüründe iki kadı tipi vardır. Bunlardan olumlu tip olarak Nasreddin Hoca, olumsuz tip olarak da Karakuş Kadı karşımıza çıkar. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Karakuş Kadı ile ilgili olarak üçü Arapça biri Türkçe olmak üzere dört kitap yayınlanmıştır. Türkçe olanı Sevim Akten-Nail Tan ve Hayrettin İvgin tarafından ortaya konulmuştur. 2008 yılında Kültür Ajans Yayınları arasında çıkmıştır. “Türk Halk Edebiyatında Karakuş Kadı Fıkraları” adlı bu kitap, Türkçe neşredilmiş ilk kitap olması bakımından kültürümüz için çok büyük önem arz etmektedir. (Yazarlarımıza Allah’tan sağlıklı ömür niyaz ediyorum.)

Karakuş Kadı, kültürümüzde mantıkla ilgisi olmayan, garip hükümler vermekle iz bırakmış birisidir. Kanun, örf, gelenek dışında, mantığa dayanmadan verilen hükümleri ihtiva eden, davacı ve davalıyı

hayrete düşüren kararlar “Hükm-i Karakuşî”, “Karakuşî Hüküm” olarak nitelendirilmiştir. Buna bağlı olarak adalette alınan tuhaf kararlarda “Karakuş hükmü”, “Karakuşî karar” ifadeleri kullanılmaya başlanmıştır.

Karakuş Kadı’nın uzun bir adı vardır: *Ebu Said Bahaeddin bin Abdullah el Esadî er-Rumî el-Malikî en-Nasirî*. Doğum tarihi tespit edilememiştir. 7 Nisan 1201’de Kahire’de vefat etmiş ve kendisinin yaptırdığı kuyu ve havuzun yakınındaki türbeye defnedilmiştir. Hükm-i Karakuş adlı Arapça eserin yazarı Abdullatif Hamza eserinde onun Anadolu’da yaşayan bir Rum ailenin çocuğu olduğunu kaydetmiştir.¹ Karakuş’un çocukluk ve gençlik dönemi hakkında pek bilgi bulunmamaktadır. Anadolu’dan getirilmiş ve hadım edilmiş bir köledir.²

Salahaddin Eyyübî (1137-1193)’nin amcası Esedüddin Şirkûh (Vezirliği 1165-1169)’un ordusuna katılmış, bir müddet ona kölelik yapmış, hünerli, samimi, işini hakkıyla yapan biri olmasından dolayı Şirkuh onu azat etmiştir. Serbest kalan Karakuş, Mısır’a gitmiş orada yaşamaya başlamıştır. Burada ilminden ve ferasetinden dolayı kısa zamanda şöhret sahibi olması Şirkuh’un yerine geçen Selahaddin Eyyubi’nin ilgisini çekmiştir. O tarihte Mısır’daki bozulan asayişin, cinayetlerin, hırsızlıkların ve ahlâksızlıkların önüne geçmesi için Selahaddin Eyyubi onu Kahire Kadısı yapmıştır. Akka Valisi iken Frenklere esir düşünce (1191) Selahaddin Eyyubi, 20.000 dinar fidye vererek onu esaretten kurtarılmıştır.³ Karakuş bu sırada çok yaşlanmıştır.⁴ Zamanla Selahaddin Eyyubi’nin gözdesi olmuş, güvenini kazanmıştır. Salahaddin Eyyubi’nin vefatından sonra onun oğlu Melik el-Aziz Osman’ın naibi olmuştur. Melik el-Aziz Osman, Mısır’da bulunmadığı zamanlarda Karakuş’u kendi yerine vekil olarak bırakmıştır. Bu güven onun oğlu el-Melikü’l-Mansur Muhammed döneminde de devam etmiştir.(1198)⁵ Emir Karakuş naipliği sırasında kendisine vazifesini en iyi şekilde icra etmiş, emirliğe kadar yükselmiştir. Sarayın hazinelerini ve mühimmatlarını

¹ Abdullatif Hamza, *Hükm-i Karakuş*, Mısır, 1364 (M. 1945), s. 9.

² Akten Sevim-Nail Tan-Hayrettin İvgin, *Türk Halk Edebiyatında Karakuş Kadı Fıkraları*, Kültür Ajans Yayınları, Ankara, 2008, s. 9

³ Necdet Rüştü Efe, *Türk Nüktecileri*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2013, s. 151.

⁴ Soberheim, Milli Eğitim Bakanlığı İslâm Ansiklopedisi, C. 6, İstanbul, 1977, s. 309.

⁵ Kök, Bahattin, “Karakuş, Bahaüddin”, *T.D.V. İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 24, İstanbul, 1996, s. 441.

en güzel ve en doğru şekilde korumuştur. Kahire'ye üç sur yapılmıştır. İlk Rumlu Cevher-üs Sakli isimli komutanın yaptığı surdur. İkincisini, Ordu komutanı olan Bedrû'l-Cemali el Fatımi isimli vezir yaptırmıştır. Üçüncüsü suru da Makas Kalesi'nin yanına Emir Karakuş yaptırmıştır.

Karakuş Kadı ile ilgili olarak Arap Edebiyatında bazı eserler ortaya konulmuştur. **Vezir İbn Memmâtî** (1149-1209)'nin “el-Fâşûş fî Ahkâmî Karakuş” adlı eseri, bu eserlerin başında gelir.⁶ Buradaki el-Fâşûş “basiretsiz, ahmak, iyiyi kötünden, haklıyı haksızdan ayıramayan, aptal” anlamındadır. Hristiyan bir aileden olan Memmatî cömert birisidir. Ekmek verdiği çocukların kendisine “Memmatî memmatî / Anne anne demelerinden dolayı Memmatî olarak anılmıştır. Memmatî eserinde pek çok hikâye yer alır. Kitabın giriş kısmında; “Bahauddîn Karakuş'un kıt akıllı ve ahmak biri olduğu için ümmeti mahvettiğini, başına buyruk davranıp hiçbir âlime uymadığını, zalimi mazlumdan ayırt edemediğini, haklı olana değil şikâyet önceliği bulunana hak verdiğini ve bulunduğu yüksek makamından dolayı da kimsenin tüm bunlara karşı çıkamadığını görünce, Salâhaddin'in Müslümanları bu adamdan kurtarması ümidiyle ona sunmak üzere bu kitabı yazdım.”⁷ diyerek ahmak, gaddar ve basiretsiz nitelikli hikâyelerle Karakuş'u Selahaddin Eyyubi'nin ve halkın gözünde küçük düşürücü gayret içerisinde olmuştur. olmuştur. Gayesi, onu Selahaddin Eyyubi'nin ve halkın gözünden düşürmektir. Karakuş fıkralarının aslı da Memmatî'nin aktardıklarına dayanır.

Karakuş hakkında ilk bilgileri Arap müellifi **Hâfız İmam Süyûtî** vermiştir. Onun yazdığı risaleyi okuyan halk, Karakuş'un gerçek kimliğini merak etmiş ve bunu Süyutî'den öğrenmek istemiş. Süyutî, Hicrî 899 (M. 1493) senesinde Kahire'de Tulun camiinde ders verirken Emir Bahâeddin Karakuş'un kim olduğu ve onun hakkında anlatılan hikâyelerin aslı olup olmadığı sorulması üzerine Süyûtî onlara şöyle cevap vermiştir: “Bunlar büsbütün asılsız şeyler değildir. Muhammed bin Segri'n-Nâsırî kitabında Emîr Bahaeddin Karakuş'un Mısır Sultanı Selâhaddin Yusuf bin Eyyub'un veziri olduğunu söyler. Emîr Bahaeddin Karakuş, Kahire'de Hâkimî Camii'nin yanındaki 'Elsahip' adlı meşhur caddenin sahibi imiş. Kendisi

⁶ Abdullatif Hamza, a.g.e., s. 28. / Mehmet Ali Kapar, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 11. İstanbul, 1995, s. 349-350

⁷ İbrahim Güngör-Abdülhadi Timurtaş, a.g.m., s. 223

mert, saf, vaktini hayrat ve sevap işlemekle geçirir bir zat idi. Fakat zaman zaman yaptığı dalgınlıklardan kolay uyandırılmayacağını bildiği için, her sene Sultan Salâhaddin, âdeti olduğu üzere, ilkbaharda Şam’a giderken dönünceye kadar saltanat işlerini yalnız ona bırakmağa cesaret edemez, oğlu ile beraber, ikisini birden kendisine vekil bırakırdı. Fakat Hicrî 561 (1165) senesinde veliahdın vefatı üzerine saltanat işlerini iki ay müddetle yalnız Karakuş’a bırakmış, o sırada yaptığı acayip icraat dolayısıyla, üzerine bir takım garip hikâyeler düzülmüştür.”⁸ Karakuş fıkralarının çoğu Salahaddin Eyyubi’nin 1165 tarihinde Şam’a gittiği iki aylık dönemde vücut bulmuştur. Suyutî’nin kitabında bu fıkralardan 18’i kayıtlıdır.

Karakuş’la ilgili olarak adından söz edebileceğimiz kıymetli bir eser de Cemaleddîn Abdurrahmân es-Suyûtî’nin “Es-Suyûtî, *el-Fâşûş fî ahkâmî ve Hikâyât-i Karakuş*”⁹ adlı eseridir. Bu yazma Paris’tedir. Suyutî (Hicrî 9. Yüzyıl), kitabını *İbn Memmatî* gibi Karakuş’u değersizleştirmek gayesiyle değil de anlatılan hikâyelerin ne derece doğru olduğunu tayine çalışmak için yazmıştır. Nitekim Karakuş’un Kahire’de yaptığı pek çok kale, sur, yol, köprü, han ve çeşme gibi önemli mimari eserler de onun, *Memmatî*’nin anlattığı gibi bir tip olmadığını göstermektedir.

Kahire’de olan Abdü’s-selâm el-Lakani’nin kaleme aldığı yazma eser¹⁰; Abdullatif Hamza’nın “Hükm-i Karakuş”¹¹ adlı kitabı ile Ahmed Halîl eş-Şâl’in “*Hukmu Karakuş*”¹² adlı kitapları diğer önemli çalışmalardır. Hamza, kitabında *Mematî*’nin anlattığı hikâyeler ile ilgili olarak; “Bunlar İbn Mematî’nin uydurduklarından bazıları. Bu hikâyeleri okuyan yazara şaşıyor.” diyerek uydurma olarak niteler.¹³

Karakuş hikâyelerini anlatan “*et-Tarrazıl-Menguş fî Hukmis-Sultani Karakuş*” adında bir kitap daha vardır ki bu kitap *Mematî*’nin ve *Suyutî*’nin kitaplarından alınmış anlatıları ihtiva eder.

⁸ Şevket Rado, “Karakuşî Hükümler”, *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 1 Şubat 1967, s. 5-8.

⁹ Cemaleddîn Abdurrahman, Es-Suyûtî, *el-Fâşûş fî ahkâmî ve Hikâyât-i Karakuş*, el-Matbaatu’l-Husûsiyye, Mısır, H. 1311, s. 2.

¹⁰ Soberheim, Millî Eğitim Bakanlığı İslâm Ansiklopedisi, C. 6, İstanbul, 1977, s. 308-309.

¹¹ Abdullatif Hamza, *Hükm-i Karakuş*, Mısır, 1364 (M. 1945)

¹² Ahmed Halîl eş-Şâl, *Hukmu Karakuş*, ed-Dâru’z-Zehebîyye, Mısır.

¹³ Abdullatif Hamza, a.g.e., s. 55.

Abdullatif Hamza'nın kitabında 23, Ahmed Halîl'in kitabında 26, Suyutî'nin kitabında da 20 fıkra vardır. Hikâyelerde kısmen farklılıklar bulunmaktadır.

Kültürümüzde Karakuş Kadı'yı konu alan yegâne kitap Akten Sevim-Nail Tan-Hayrettin İvgin'in hazırladıkları "Türk Halk Edebiyatında Karakuş Kadı Fıkraları" adlı kitaptır. 2008 yılında basılan bu kitap 104 sayfa hacminde olup Karakuş Kadı ile ilgili makaleleri ve fıkraları ihtiva etmektedir. Kitap iki bölümdür. Birinci bölümde Karakuş Kadı'yı tanıtan farklı yazarlara ait 10 çalışma kaydedilmiştir. İkinci bölümde de 6 ayrı çalışmada yer alan Karakuş Kadı'ya ait fıkra metinleri kaydedilmiştir.

Kitaptaki makalelerden ikisi Nail Tan'a aittir. Bunlardan birisi "Türk Halk Edebiyatında Karakuş Fıkraları" adını taşır. İkincisi de Türk Dili dergisinin 530. Sayısında neşredilen "Türk Halk mizahında Birbirine zıt iki kadı. Gölge Kadısı Nasreddin Efendi-Karakuş Kadı" adlı makaledir.¹⁴ Kitabın yazarları arasında yer alan Hayrettin İvgin'in Perşembe, Haymana ve Safranbolu'dan derlediği 3 fıkra ile "Malatya Doğanşehir-Gözene Köyünden Balkanlarda Kosova-Prizren'e Uzanan Karakuş Anlatısı" adlı bildiri metnide yer almaktadır.

Üç araştırmacının ortaya koyduğu Türk Halk Edebiyatında Karakuş Kadı Fıkraları'nda İstanbul, Kahire, Münih ve Paris'te bulunan çeşitli yazmalardaki 32 fıkranın yer aldığından söz edilir. Biz, çalışmamız sırasında makale, bildiri ve kitap olmak üzere 30 kaynağı gözden geçirdik ve bunlarda toplam 43 farklı fıkra tespit ettik. En fazla Karakuş fıkrasını ihtiva eden eser Decourdemanche'in Fransızca yazılmış olan "Les Naïvetes de Karakouch" adlı kitabıdır. Kitapta 32 fıkra bulunmaktadır.

Karakuş fıkraları bir olayın, bir durumun bir mevzunun tersini aksettirmekle insanları farklı düşünce ve yaklaşımlara sevk etmesi yönünden önemlidir. Fıkralarda güldürürken düşündürmek ön planda olan hususlardır. Karakuş fıkraları, bunlara bir de meseleye tersinden bakmayı öğretmektedir. Karakuş fıkralarındaki tuhaflıklar halkın ilgisini çekmiş bu çerçevede başka fıkralar da uydurmuşlardır. Bu konuda yazılmış kitaplarda 20-26 arasında Karakuş Kadı fıkrası yer alırken fıkra sayısının 43'e ulaşmasının da izahı budur.

¹⁴ Tan, Nail; "Türk Halk Edebiyatında Karakuş Fıkraları", *Türk Dili Dergisi*, S. 530, Şubat 1996, s. 358-363.

İskender Pala, “İki Dirhem Bir çekirdek” adlı kitabında Karakuş Kadı’yı ana hatlarıyla şöyle özetlemiştir:

“Karakuş, en olmayacak zamanlarda en olmayacak kararları vererek toplumun içinde bulunulan durumdan daha beter hâlleri göz önüne getirmesini sağlayarak, insanların hâllerine şükretmelerini sağlamasını bilir. O, ihtiyar ve güngörmüş edasıyla; biraz meczup ve yarı kaçık kişiliğiyle; kanun ve kaideye, akıl ve hikmete uygun olmayan zalimane kararlarıyla toplum arasında her devirde var olan adaletsiz uygulamaları üstlenir. ‘Karakuşî karar’ sözü, bu yüzden dilimizde bir mesel hükmünde yaşar.”¹⁵

Şurası var ki yaptıkları halkın asırlardır dilden dile yaşattığı hikâyelerdeki Karakuş tipinin önüne geçememiştir. Kültürümüzde, Karakuş denilince absürt fıkraları ile bilinen bir tip gelmektedir. Meseleye bu açıdan baktığımızda Memmatî’nin başarı sağladığı söylenebilir.

Birkaç Karakuş Fıkrası:

Günün birinde Karakuş Kadı huzuruna birisi gelir. Adam, evine hırsız girdiğini hırsızın bulunup cezalandırılmasını ister. Kadı adamın evine gider. Mahalle halkını adamın evinin önünde toplar. Kapıyı kapattırıp kulağını kapıya dayar ve bu arada fısıltı ile bir süre konuşur. Sonra geriye dönüp mahalleliye;

-Kapı, bana hırsızlık yapanın kafasının üstünde tüy olduğunu söyledi, der.

Orada bulunan insanların içindeki birisi gayri ihtiyari elini kafasına götürür. Karakuş bunu görür.

Karakuş’un hizmetkârları adamı götürüp döverler. Adam, suçunu itiraf eder, çaldıklarını sahibine iade eder.

* * *

Gene bir gün mahkemeye bir adam gelip; komşusunun, onu büyük bir zarara soktuğunu söylemiş: Karakuş, sormuş:

-Ne gibi zarardır bu?

¹⁵ Pala, İskender; “Hikâyeleriyle Deyimlerimiz”, *İki Dirhem Bir Çekirdek*, Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2000, s. 113-115.

-Karım hamileydi. Komşum olan adam, onu korkutarak, çocuğumuzun düşmesine sebep oldu!

-Kaç seneden beri evlisin? Bu zamana kadar başka çocuğun oldu mu?

-Hayır!

Otuz yıldır doğuramayan kadının artık hamile olamayacağını tahmin ve bu iddianın da iftira olduğuna iman eden Karakuş; gene kendine göre bir hüküm vermiş:

Komşunu, ceza olarak, karınla bir yere kapatacağız. Karın, eskisi gibi hamile kalmadan, mahkûmu serbest bırakmayacağız!

Bu dünya adalet tarihinde misli görülmemiş, hükmü duyan iftiracı, hemen davasından vazgeçmiş.

* * *

Bir gün bir adam Karakuş'a gidip; "Bu adam benim kulağımı ısırdı." diyerek şikâyetinde bulunmuş. Karakuş ötekini dinlemiş. Herif; "Ya Emîr bu adam yalancıdır. Onun kulağını ben ısırmadım. Kulağını kendisi ısırmıştır." deyince Karakuş toplantıdan kalkıp bir odaya gitmiş, orada sandalye üzerine oturup kendi kulağını ısırmaya çabalarken sandalye yuvarlanmış. Üzerinden düşüp kolu kırılmış. Karakuş, bu hâl ile odadan çıkıp şikâyet edilen adama:

- "Bunun kulağını sen ısırdın ve üstelik benim kolumu da kırdın." diyerek sopa ile dövülmesini emretmiş. (Rado, Tan 31-32)

* * *

Bir gün koca sakallı iki adam Karakuş'un huzuruna gelip sakalsız bir adamdan; "Bu bizim sakalımızı yoldu." diye şikâyet etmişler. Karakuş, davacıların sakallarının büyüklüğünü ve şikâyet ettikleri adamda sakal olmadığını görünce; "O sizin sakalınızı yolmamış, belki siz onun sakalını yolmuşsunuz!" diyerek; "Sakalsız adamın sakalı büyüyünceye kadar şu iki adamı hapsedin!" diye emir vermiş.

Adamlar neye uğradıklarını anlamayarak dava ettikleri adamla sulh olmaya razı olmuşlar da hapisten çıkabilmişler.

* * *

Bir gün Karakuş'un oğlu bin kuruşa bir katır satın alıp babasına

göstermiş. Karakuş; “Pahalıdır, geri ver!” diye emretmiş. Oğlu ağlayarak yanından çıkarken hademeden biri ağlamasının sebebini sormuş. Çocuk da olanı anlatmış ve “Katır bana çok lâzım.” demesi üzerine hademe çocukla beraber tekrar Karakuş’un huzuruna çıkıp, katırı niçin reddettiğini sormuş. Karakuş, “pahalıdır” deyince hademe: “Ya mevlâna, biz katırı 1000 kuruşa almadık, 999 kuruşa aldık.” deyince Karakuş:

-“Öyleyse pahalı değildir.” diyerek parasının verilmesini emretmiş. (Rado, Tan 29-30)

Birkaç fıkra:

Zamanın hükümdarı, bütün mahpusların ceza sürelerini yarı yarıya affetmiş. Zindancı, müebbet hapis mahkûmlarının hesabını nasıl yapacağını saraydan sorunca, hükümdar; bu hususun Kadı Karakuşla istişare edilmesini söylemiş. Karakuş, hiç bu gibi meselelerde fazla düşünür mü?.. Kestirip atmış:

Müebbet mahkûmları bir gün serbest bırakır, bir gün hapsedersiniz!

* * *

Bir gün alacaklının biri, Karakuş’un huzuruna çıkıp:

-Benim şu adamdan alacağım var, vermiyor, diye şikâyetle bulunmuş.

Karakuş, borçluyu buldurup huzuruna getirtmiş ve borcunu niçin ödemediğini sormuş. Borçlu adam:

-Ya Mevlânâ, ben fakir bir adamım. Ne zaman borcumu ödemek için biraz para biriktiririm, bu adamı ararım, yerinde bulmam. Biriktirdiğim parayı tam harcarım, neredeyse çıkıp gelir, alacağını ister, diye cevap vermiş.

Karakuş, hemen adamlarına dönmüş, alacaklıyı göstererek:

-Bu adamı hapsedin ki, borçlu para biriktirdiği zaman hapishaneye gidip borcunu kolayca ödeyebilsin, emrini vermiş.

Bu karar üzerine alacaklı şahıs:

-Vazgeçtim, alacağımı bu adama bağışladım, diyerek davasından vazgeçmiş ve hapse girmekten kurtulmuş.

* * *

Çok çirkin, çok hasis bir adam mahkemeye gelip, karısının kendisini aldattığını, şahitlerle ispat edip, cezalandırılmasını istemiş.

Sanık kadını çağırtan Karakuş; bakmış ki kadın çok genç, çok güzel, fakat üstü başı pek perişan...

Kadın, kendini şöyle savunmuş:

Kocam, ziyadesiyle zengin ve lâkin o kadar da hasistir. Üç yıldan beri yediğim zeytin ekmekten ve giydiğim, şu gördüğünüz tek entariden usandım. Tanıdığım zengin bir zattan yardım istemeye gittiğim gün, beni zina suçuyla itham etti!

Karakuş; kadının kocasına sormuş:

-Zina günahına kani misin?

-Evet efendim!

-Boşa öyleyse!

Davacı, mahkeme huzurunda kadını boşayınca; Karakuş, adama dönmüş:

-İşte, davanız hallolundu!

-Aman efendim; ya ceza?

Bu kadın, senin gibi çirkin ve hasis bir adamla üç sene yaşayarak, cezasını peşinen çekmiştir... Haydi, dışarı! Bu dünya adalet tarihinde misli görülmemiş, hükmü duyan iftiracı, hemen davasından vazgeçmiş. (Efe- Tan 62-63)

Kaynakça

Akten Sevim-Nail Tan-Hayrettin İvgin, *Türk Halk Edebiyatında Karakuş Kadı Fıkraları*, Kültür Ajans Yayınları, Ankara, 2008.

Altan, Çetin, “Hükm-ü Karakuşî Öykülerinden” (Şeytanın Gör Deddiği Köşesi), *Sabah gazetesi*, 24 Mayıs 1992 Pazar.

Altınar, Ahmet Turhan; “Karakuşî -Hukuk” (Testus Gugukus Köşesi), *Milliyet Pazar eki*, 3 Şubat 2002 Pazar, s. 12.

Casanova, M. P; “Karakouch”, Memoires de la Mission Archeologique Française au Caire, C. VI, Fasikül 3, Paris 1893, s. 447-492.

[Çaylak], Mehmet Tevfik, *Hazine-i Letâif*, İstanbul, 1885.

Çizmeciler, Osman, *Ünlü Deyimler ve Öyküleri*, İstanbul 1982, s. 148.

Danişmend, İsmail Hami, *Tarihî Hakikatler*, Tercüman Yayınları, İstanbul 1979, C. I, s. 114-115.

Decourdemanche, J.A.; “Les Naivetes de Karakouch”, *Les Plaisanteries de Nasreddin Hodja Augmentee des Naivetes de Karacouch*, Ernest Leroux Editeur, Paris 1908, s. 111-154.

Efe, Necdet Rüştü; *Türk Nüktecileri*, Nebioğlu Yayınları, İstanbul, 1968.

Ege, Hüsamettin; *Çizmeden Yukarı Çıkma (75 Deyimin Nedenleri)*, Kardeş Matbaası, Ankara, 1965, s. 80.

Erk, Haşan Basri, *Adalet Edebiyatı Antolojisi*, Varol Matbaası, İstanbul, 1950.

Faik Reşat, *Külliyatı Letaif*, (Haz. Ahmet Özalp), Kitabevi Yayınevi, İstanbul, 1995 (2. Baskı 1998), s. 46-50.

Önder Göçgün, *Ünlü Türk Nüktedanları ve Hazırcevapları*, Akçağ, Ankara, 2019, s. 31-36.

Hafız, Nimetullah, *Kosova Türk Halk Edebiyatı Metinleri*, Kosova Ü. Priştina Felsefe Fakültesi Yayını, “Rılındı” Basımevi, Priştine, 1985, s. 234-240.

İvgin, Hayrettin, “Malatya-Doğanşehir-Gözene Köyünden Balkanlarda Kosova-Prizrene Uzanan ‘Karakuş’ Anlatısı”, Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi (BALTAM)’nin 2- 9 Aralık 2007 tarihleri arasında Zagreb’te düzenlediği IV. Uluslararası Güney-Doğu Avrupa Türkolojisi Sempozyumuna sunulan yayımlanmamış bildiri.

Onay, Ahmet Talat, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, (Haz. Doç. Dr. Cemal Kurnaz), Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 1992, s. 221.

Özzorluoğlu, Süleyman Tevfik; *Lâtâif Cüzdanı*, İkbâl Kütüphanesi, Altsam Matbaası, İstanbul, 1930.

Pala, İskender, İki Dirhem Bir Çekirdek / Hikâyeleriyle Deyimlerimiz, Kapı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 113-115.

Pala, İskender, *Kadılar Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul 2006, Kapı Yayınevi.

Pulur, Hasan; “Kafalar Karışınca” (Olaylar ve İnsanlar Köşesi), *Milliyet gazetesi*, 6 Mayıs 2007 Pazar, s. 3.

Rado, Şevket, “Karakuşî Hükümler”, *Hayat Tarih Mecmuası*, Sayı: 1 (Sıra 25), Cilt; 1, Yıl: 3, 1 Şubat 1967, s. 5-8.

Sobernheim, İslam Ansiklopedisi, “Karakuş” maddesi, C. 6, İstanbul, 1977, s. 308-309.

Tan, Nail, “Türk Halk Edebiyatında Karakuş Fıkraları”, *Türk Dili Dergisi*, S. 530, Şubat 1996, s. 358-363.

Tercemetü'l-Fâşûş fî Hükm-i Karakuş li'l-Hâfız el- Süyûtî”, *Mecmua min Nevâdirü'l Udebâ ve Âsarü'z-Zürefâ*, Derleyen: Mehmet Tevfik [Çaylak], Cüz 1, Matbaa-i Âmire (1287 H. 1871).

Turan, Rahmi, “Zengin ve Fakirin Tercihleri”, *Hürriyet Gazetesi*, 5 Ağustos 2007.

Ülkütaşır, M. Şakir, Bir Vaka veya Fıkra ya Dayanan Tâbirler. -6- / Hükmü Karakuşî”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 5, Mart 1958, S. 104, s. 1655-1656.

Yıldırım, Dursun, *Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayını, Ankara, 1976.

FIKRA ANLATIMI: PERFORMANS VE BAĞLAM

Mehmet ÇEVİK*

Özet

Bu çalışmada, fıkra anlatma eylemi, bir performans olarak bağlam açısından değerlendirilmiştir. Fıkra için söz konusu bağlam; bir taraftan anlatıcı ve dinleyiciyle birlikte içinde bulunulan ortamı, diğer taraftan da ortamda konuşulmakta olan konuyu ifade eder. Bir performans olarak fıkra anlatımının gerçek anlamda başarılı olması için ortam ve konu açısından bağlamın elverişli olması gerekir ki fıkra anlatımı için başarı, öncelikli amaç olan “güldürme”yle doğru orantılıdır. Bu bakımdan bir fıkra anlatımı, dinleyicisini ne kadar güldürebiliyorsa performans olarak da o kadar başarılı kabul edilir. Ancak bu performansın anlam kazanması için dinleyici tarafında da karşılık bulması gerekir. Çünkü fıkra metninde anlatıcıdan dinleyiciye doğru yönelmiş bir mesaj vardır ve bu mesaj fıkranın estetik kurgusu içinde kodlanarak iletilir. Böylesi bir kodlama ise fıkranın tipi ve yansıttığı kültürel doku üzerinden sağlanır. Dinleyici yani mesaj açısından alıcı, bu tip ve kültürel dokuya aşinalığı düzeyinde söz konusu kodlamayı çözer ve mesajı alır, yani fıkrayı anlayıp reaksiyon gösterir. Bu çerçevede anlatıcı ve performansın başarıya ulaşması açısından fıkrada, anlatıcı ve anlatım kadar dinleyicinin hazır bulunuşluğu da önemlidir. Fıkra anlatma eylemini bir performans olarak bağlam açısından ele alan bu çalışmada; metnin ötesinde anlatıcı, anlatma ve dinleyicinin önemi örneklerle irdelenmeye çalışılmıştır. Yapılan irdeleme sonucunda, teknik olarak herkes tarafından her yerde anlatılabilen bir ürün olan fıkranın, anlatma performansı açısından, görüldüğü kadar basit bir tür olmadığı, aksine bünyesinde birçok dinamiği barındıran karmaşık ama incelikli bir yapı olduğu ortaya konulmuştur. Bu çerçevede bir performans olarak fıkra anlatımının genel olarak “anlatma öncesi”, “anlatmaya hazırlık”, “anlatma süreci” ve “anlatma sonrası” şeklinde birbirine sıkı sıkıya bağlı dört aşamada gerçekleştiği tespit edilmiş; bu aşamaların anlatıcı ve dinleyici perspektifinden seyrine dair değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: fıkra, performans, bağlam, anlatıcı, dinleyici

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mehmet.cevik@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-7392-1121

Giriş

Fıkra, yazılı kültür ortamında da sıklıkla karşılaşılan bir metindir; ancak özünde bir sözlü kültür ürünü olduğu için aslında “okunan” değil “anlatılan” bir türdür. Dolayısıyla normal şartlarda fıkra, metnin yanı sıra anlatıcı, dinleyici ve anlatma eylemini de kapsayan sözlü bir bağlamda varlık bulur. Bu bağlamda, “Fıkra bir metindir. Folklor çalışmalarında ise sadece metni değerlendirmek eksik bir yaklaşım olur. Folklor metinleri tek başlarına oynanmayı bekleyen tiyatro eseri veya film senaryosu gibidir.” değerlendirmesini yapan Öcal Oğuz’un (1997: 27) işaret ettiği gibi, fıkranın bağlamı yani “anlatım ortamı” da oldukça önemlidir.

Fıkranın metni, “genellikle mizah, hiciv ve mesaj üçlüsünün ahenkli birlikteliğinden” (Boyras, 2010: 83) oluşur. Ancak burada, mizah ve hicivle birlikte asıl verilmek istenen mesajın, dinleyenler tarafından alınabilmesi için fıkranın uygun bir dille anlatılması gerekir (Yıldırım, 1998: 445). Bu bakımdan anlatıcı, fıkranın anlaşılabilmesi için anlatının yapısıyla birlikte dinleyiciyi de gözetmek zorundadır. Fıkraların naklinin yani anlatımının “en önemli bir mesele” olduğunu ifade eden Abdülbâki Gölpınarlı (1996: 26), “Anlatan fazla lâflar eder, teferruâta girerse fıkranın özü, esprisi, bu lâf yığını içinde boğulur gider.” değerlendirmesini yapar. Bu bakımdan aslında fıkroda anlatım, metnin muhtevassından da önemlidir (Köksal, 1994: 42). Dolayısıyla fıkra anlatımında asıl mesele, sözün tam anlamıyla, “taşı gedğine koymak”tır. Fıkralar; söz arasında, konuşma sırasında uygun bir bağlama denk getirilip anlatılmazsa, etkileri azalır, güldürme potansiyelleri düşer ki bu bakımdan nerede, ne zaman, ne söyleyeceğini, hangi fıkrayı anlatacağını bilmek, bir zekâ ve dirayet işidir (Zaparta, 1959: 3-4). Ancak bu noktada zeki olmak da hem anlatıcı hem de dinleyici açısından tek başına yeterli değildir. Genel olarak mizahta, özel olarak da fıkroda amaca ulaşmak, verilmek istenen mesajın karşı tarafa doğru aktarılabilmesiyle mümkündür. Bunun için de zeki olmanın yanı sıra anlatılan bir fıkrayla ilgili kültürel dokuyu, bu dokuyu meydana getiren kodları ve genel olarak bağlamı da biliyor olmak gerekir. Bu çerçevede Irène Fenoglio ve François Georgeon, mizah ve toplumsal hiciv çerçevesinde; ötekilerle ilişkileri birey-grup ya da grup-grup şeklinde gündeme getiren insanlar arası ilişki, dil ve aktarılabilirlik konuları üzerinde dururlar. Araştırmacılara göre, “belli bir bağlama yapılan zorunlu gönderme toplumsal mizahın aktarılabilirliğini sağlar. [...] Mizahın etkili olabilmesi için, neye gönderme yaptığının, hangi bilinen kültürel, toplumsal ya da dilsel bağlama dayandığının anlaşılması

gerekir. [...] Mizahi nüktelerin, şakaların, karikatürlerin aktarılabilmesi ancak referans alınan bağlam mizahın dolaşım alanını oluşturan kişiler tarafından biliniyorsa mümkündür” (Fenoglio ve Georgeon, 2000: 8-9).

Tüm bu tespit ve değerlendirmeler ışığında fıkra için biri dar biri de geniş anlamda iki tür “bağlam”dan söz edilebilir. Birincisi, dar ya da fıkra türü için daha spesifik anlamda bağlamın, “içinde bulunulan ortam” ve “konuşulmakta olan konu” şeklinde iki yönünün olduğu söylenebilir. Geniş anlamda düşünüldüğünde ise bağlam, bu iki yönü de içine almakla birlikte “anlatıcı”, “antatma eylemi/icra”, “dinleyici” ve “metin” gibi unsurlardan oluşur. Bu çerçevede, birçok folklor ürünü için olduğu gibi fıkra türü için de genel olarak bağlamın şu bileşenlerden oluştuğu söylenebilir:

1. Anlatıcı/icracı
2. Anlatma eylemi/icra
3. Dinleyici
4. Metin
5. İçinde bulunulan ortam (zaman ve hem fiziksel hem de sosyal anlamda mekân)
6. Konuşulmakta olan konu

Bu bileşenlerin -altıncısı, yani “konuşulmakta olan konu” başlığı hariç- tamamı, halk edebiyatı dairesinde icra edilen epik destan, masal, efsane ve halk hikâyesi gibi tüm narratif türler için bağlam açısından önemlidir. Ancak fıkra, diğer narratif türlerden farklı olarak, özel bir icra ortam ve zamanı oluşturulmaksızın, günlük yaşamın herhangi bir anında anlatılabilen bir tür olduğu için, icra sırasında konuşulmakta olan konu da fıkra bağlamı için belirleyici bir öneme sahiptir.

Fıkra anlatımında genel bağlamın bileşenlerini oluşturan unsurlara dair özellikler, bütünlük hâlinde olmasa da çeşitli yönleriyle farklı çalışmalarda kendi bakış açıları çerçevesinde ele alınmıştır. Bunları, bu çalışmada da başvuru alanlar başta olmak üzere birçok kaynakta görmek mümkün. Örneğin Erol Güngör (1966: 11-17), Ferit Öngören (1983: 26-27) ve Dursun Yıldırım’ın (1999: 7-8) öncü nitelikli çalışmalarında fıkranın “metin” boyutuna dair önemli tespit ve değerlendirmeler yer alır. Songül Çek’in (2017) çalışmasında da fıkra türünde anlatıcı profilinin sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları için ayrı ayrı ve ayrıntılı olarak

ele alındığı görülür. Bu çalışma, bir performans olarak fıkra anlatımına odaklanmaktadır; ancak bunun, bağlamdan ayrı olarak değerlendirilmesi düşünülemez. Bu nedenle önce fıkranın anlatım bağlamını oluşturan bileşenlerin ana hatlarıyla da olsa ele alınması ve bunun ardından bir performans olarak fıkra anlatımının ayrıntılı olarak irdelenmesi daha uygun olacaktır. Bu aşamada şunu da belirtmek gerekir ki bu çalışma kapsamında, fıkra icralarındaki bağlamın bileşenlerine ve özellikle de bir performans olarak fıkra anlatımına dair tespit ve değerlendirmeler, mevcut literatürden hareketle ama daha çok hem bir araştırmacı hem de çokça fıkra anlatan biri olarak kişisel deneyim, gözlem ve yine çokça fıkra anlatan başka kişilerle yapılan istişarelere dayanmaktadır.

1. Fıkra İcralarında Bağlamın Bileşenlerine Dair Genel Değerlendirme

Fıkra türünün temel amacı “güldürmek”tir. Bu amaca ulaşılabilmesi için genel bağlamı oluşturan bileşenlerin her birinin ayrı ayrı uygun ve birbirleriyle uyumlu olması beklenir. Bu uygunluk ve uyumluluk düzeyi ne derece yüksekse, asıl amaç olan güldürmeye ulaşma başarısı da o derecede yüksek olacaktır. Bu bakımdan fıkra türü için genel bağlamı oluşturan söz konusu bileşenleri bir önem sırasına koymak da pek mümkün görünmemektedir; çünkü hepsi aynı derecede önemli ve birbirine bağlıdır. Örneğin metnin ve icranın; anlatıcı, ortam ve dinleyiciye bağlı olarak nasıl yeniden şekillenebildiğini Alan Dundes (2003: 77-80) etraflıca ortaya koymaktadır.

Bir performans olarak fıkra anlatımı, ilk bakışta çok basit gibi görünen ama aslında öyle olmayan, aksine çok karmaşık bir yapıya sahiptir. Örneğin dinleyici, anlatılan fıkra konusunda yeterli donanımına sahip değilse, anlatmanın diğer bileşenleri ne kadar nitelikli olursa olsun istenen gülme reaksiyonu ya hiç olmayacak ya da beklenen düzeyde gerçekleşmeyecektir. Bu çerçevede, dinleyicinin anlatılan bir fıkranın dokusuna dair sahip olduğu donanımın önemini görmek üzere yaptığım, sosyal deney de denebilecek bir etkinliği burada aktarmak yerinde olacaktır:

2009-2013 yılları arasında Gazi Üniversitesi TÖMER’de görev yapmıştım. Burada, adı sonraları “uluslararası öğrenci” olarak değişen ve çoğunluğu üniversite düzeyindeki (18-25 yaş) “yabancı” öğrencilere Türkçe

öğretiyorduk. Artık Türkçeyi büyük oranda öğrenmiş, B2¹ düzeyindeki öğrencilerden oluşan iki farklı gruba, ders sırasında sözü fıkra konusuna getirip şu “Kayserili” fıkrasını anlatmıştım:

Kayserilinin oğlu, babasından para istemiş. Demiştir ki:

- Baba bana bir 50 lira versene!

“Ne!” demiştir babası şaşkınlıkla: “40 lira mı!!! Ne yapacaksın 30 lirayı!!! 20 lira senin neyine yetmiyor? Al sana 10 lira!” demiştir çıkarmış çocuğa 5 lira vermiş.

Çocuk, parayı almış. Muzip muzip gülererek arkasını dönmüş, gidiyormuş. Babası şaşırılmış.

“Ne gülüyorsun öyle sen?” diye sormuş çocuğa. Çocuk da demiştir ki:

“Yahu baba! Bana zaten 5 lira lazımdı. Ama senin böyle yapacağını bildiğim için 50 lira istedim...” demiştir.

Babası şaşkınlıkla:

“Vaaay arkadaş!” demiştir: “Görüyor musun? Sahte 5 lira vermesem oğlum beni kandıracaktı.”

Bu fıkra, aslında üst üste eklemlenmiş iki nükte bölümünden oluşuyor. İlk bölüm, babanın, 50 lira isteyen oğluna lafı cambazca çevirip 5 lira vermesiyle son buluyor. Aslında fıkra burada bitirilebilir; ama küçük bir epizot daha eklenerek mizah daha da güçlendirilmiş. Böylece fıkranın ikinci bölümü daha güçlü bir reaksiyon alma potansiyeline sahip hâle getirilmiş.

Bu fıkrayı dinledikten sonra birinci gruptaki öğrenciler, büyük oranda boş gözlerle bana bakıyordu. Bir ikisinin yüzünde hafif bir tebessüm belirtisi vardı, o kadar. Ancak onun da fıkrayı anlayıp reaksiyon vermekten ziyade anlatıcı konumundaki hocalarının mahcup olmaması kaygısıyla gösterilmiş bir refleks olduğu anlaşıyordu. Fıkrayı dinleyen ikinci grup ise, fıkranın ilk bölümünde büyük oranda gülmüş; en sona gelindiğinde de kahkahalar atılmıştı. Burada, birinci ve ikinci gruplardaki icralar arasında şöyle bir temel fark bulunuyordu: Birinci gruba, anlatma öncesinde Kayseri şehrinden, Kayserili fıkra tipinden ve Kayserili fıkralarından hiç

¹ Bu düzeyler başlangıçtan ileri seviyeye doğru A1, A2, B1, B2 ve C1 şeklinde sıralanır. C2 ise bir dile anadili düzeyinde hâkim olunan seviyedir. Dolayısıyla C1, bir dili bilmede “yabancı” biri için en üst seviye gibi düşünülebilir ki B2 düzeyindeki söz konusu gruplar, dil açısından, genel olarak üniversitede Türkçe eğitim alabilecek düzeydeydiler.

söz etmemiştim. İkinci gruba ise önce Kayseri şehrinden, ardından da Türkiye’de genel olarak Kayserililerin ticaret ve para yönetimi konusunda çok yetenekli ve başarılı oldukları yönünde bir algı ya da genel kabul olduğundan söz etmiştim. Bu nedenle de “Kayserili” diye bir fıkra tipinin oluştuğunu, yani Kayserili fıkralarının olduğunu anlatmış ve bu fıkra tipinin özellikle para konusunda çok zeki, kurnaz, eli sıkı hatta cimri gibi özellikler taşıdığını, bu yönleriyle örneğin Yahudi fıkra tipine benzediğini vs. açıklamıştım. Öğrencilerden bazıları da kendi kültürlerinde benzer fıkra tiplerinin olduğundan söz etmiş, örnekler vermişlerdi. Böylelikle ikinci grup, söz konusu Kayserili fıkrasını dinlemeden önce bu kültürel doku hakkında belirli bir düzeyde bilgi sahibi olmuşlardı. Buna bağlı olarak da, verilen mesajdaki kodları çözebildikleri için anlatı kendilerinde karşılık bulmuş ve fıkraya kahkahalarla gülebilmişlerdi. Bu küçük deneyin, fıkra konusunda bağlam ve kültürel kodlamaların bilinmesinin önemini ortaya koyması açısından önemli bir deneyim olduğunu düşünüyorum.

Dinleyicinin, başta tipi olmak üzere fıkradaki kültürel dokuya aşina olması, gülme refleksi göstermesi için elbette yeterli değildir. Daha önce ifade edildiği gibi tüm bileşenlerin kendi içinde uygun ve birbirleriyle uyumlu olması gerekir. Bu anlamda hem anlatıcının performansı hem de anlatı uygun olmalıdır. Örneğin fıkra için dinleyicinin tipe aşina olması ne kadar önemli bir gereklilikse anlatının da o tipe uygun bir nükteyle sonlandırılması o kadar önemli bir gerekliliktir. Çünkü dinleyici tipe aşınaysa, fıkranın sonunda beklenen gülme refleksi için kendisini, bu tipten beklenen bir davranış ya da söze şartlandırır. Böyle bir beklentiye girer ve aslında kendisini gülmek üzere buna hazırlar. Fıkranın sonunda beklentisi karşılanırsa güler; aksi hâlde, beklentisi boşa çıkarsa şaşırır ve gülmez; en fazla, fıkranın sonunda ortaya çıkan “saçma” durumun verdiği şaşkınlık hâli ile olayı anlamaya çalışan garip bir tebessüm ifadesi belirir yüzünde. Bu durumu, üzerlerinde küçük birer oynama yapılmış iki fıkra ile örneklendirelim. Birincisi şöyle bir “Kayserili” fıkrası:

*Kayserili, bir gün yolda muz kabuğuna basmış. Kayıp düşmüş.
Ertesi gün yürürken biraz ilerisinde yine muz kabuğu görmüş:*

“Eyvah!” demiş, “yine kayıp düşeceğiz...”

Diğer fıkra ise şöyle bir Temel ya da genel olarak Karadenizli fıkrası:

Temel’e bir gün sormuşlar:

- İki kere iki kaç eder?
- Alırken mi satarken mi, demiş Temel.
- Niye, diye sormuşlar.
- Alıyosak 3 eder, satıyosak 5 eder, demiş.

Bu iki fıkranın da dinleyiciyi/okuyucuyu gerçek anlamda güldürmesi normal şartlarda pek beklenemez. Çünkü ortada elbette garip bir durum var, fıkraların tipleri yer değiştirilmiş. Yani aslında birinci fıkra Temel, ikinci fıkra da Kayserili tipine bağlı birer fıkra. Her iki tip de Türk fıkra repertuarı içinde oldukça yüksek düzeyde bilinirliğe sahip. Yani hemen herkes birer fıkra tipi olarak Temel ve Kayserili'ye aşinadır. Bir fıkra tipi olarak Temel, mevcut fıkra metinlerine bakıldığında, genel olarak bön, mantıklı düşünemeyen, olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi kuramayan vb. özelliklere sahip bir kişi olarak görülür. Kayserili ise genel olarak açığöz, ticaret ehli, pazarlık etmeyi seven, para yönetiminde çok başarılı, eli sıkı hatta cimri vb. özelliklere sahip bir fıkra tipidir. Dinleyici/okuyucu, bu tiplerle ilgili fıkra anlatılmaya başlandığında elbette sonunda bu tiplere uygun bir nükte bekleyecektir. Gülmesi de bu beklentinin karşılanması üzerine gerçekleşecektir. Yukarıdaki fıkralardan ilki Kayserili'ye, ikincisi de Temel'e uygun birer sonla bitirilmediği için dinleyicinin beklentisi boşa çıkmaktadır. O hâlde fıkranın amacına ulaşabilmesi konusunda şunu söylemek mümkündür: Dinleyici için söz konusu fıkra tipine aşina olmak çok önemlidir; anlatıcı ya da metnin kendisi için de fıkranın, söz konusu tipe uygun bir nükteyle sonlandırılması da aynı derecede önemlidir.

2. Bir Performans Olarak Fıkra Anlatma Eylemi ve Anlatıcı

Fıkra anlatma eyleminin iki temel aktörü vardır: anlatıcı ve dinleyici(ler). Başka bir ifadeyle bir performans olarak fıkra anlatımı, anlatıcı ve dinleyici(ler) arasında yaşanan bir süreçtir. Bu sürecin aktörlerinden “anlatıcı”nın amacı “güldürmek”, “dinleyici”nin beklentisi ise gülmektir. Dolayısıyla fıkra anlatım sürecinde genel olarak anlatıcı etken, dinleyici ise edilgen bir durumdadır. Dinleyici de, ancak icranın sonunda göstereceği reaksiyonla etken bir konuma ulaşır.

Fıkra anlatımı, günlük yaşamın uygun olan herhangi bir zaman ve mekânında herhangi birisi tarafından icra edilebilir. Türk sözlü geleneğinde yaratılan anlatmaların bir kısmının (örneğin destan ve halk hikâyesi)

profesyonel anlatıcılar tarafından anlatıldığını, ancak efsane ve masal gibi fıkranın da özel bir anlatma tekniği eğitimi almaksızın herkes tarafından anlatılabildiğini ifade eden Metin Ekici şu değerlendirmeleri yapar:

Bilindiği üzere fıkralar belli sosyal çevre ve şarta, başka bir ifadeyle içinde bulunulan “ortama” uygun biçimde anlatılırlar. Fıkra anlatmak için özel bir hazırlık, özel bir dinleyici grubu oluşturmak gibi bir durum söz konusu değildir. Fıkralar içinde bulundukları sosyal grubun özelliğini ve içinde bulunulan duruma ve konuşulan konuya uygun biçimde, fıkrayı bilen kişi tarafından anlatılır. Fıkraların hemen her yerde ve anda anlatılabilmesi durumu ise onların şekil ve yapısı, içeriği ve işlevi ile de yakından ilgilidir. (Ekici, 2009: 273-274)

Ekici’nin de ifade ettiği üzere fıkra, uygun ortam ve zeminin bulunduğu her yerde ve her zaman, herkes tarafından anlatılabilir. Bu anlamda, fıkra anlatmanın zamanı ve yeri konusunda sosyal çevrenin belirlediği herhangi bir sınırlama bulunmamaktadır (Başgöz, 1986: 138). Örneğin halk hikâyelerinin icra zamanıyla ilgili tespitlerde sıklıkla karşılaşılan “uzun kış geceleri” (Boratav, 2002: XIII; Başgöz, 2012: 148) gibi bir zaman tasviri, fıkra anlatımı için söz konusu bile değildir. Bu nedenle fıkra, daha önce de ifade edildiği gibi her zaman, her yerde, herkes tarafından anlatılabilir. Ancak şu da bir gerçek ki fıkra, hem zaman hem de mekân açısından “taşı gediğine koymak” deyiimiyle ifade edilen uygun bir bağlamda anlatıldığında gerçek gücünü ortaya koyar. Aksi hâlde fıkra, dinleyiciden, beklenen tepkiyi alamayacak ve muhtemelen bu durum anlatıcıyı da zor durumda bırakacaktır. Böyle olmakla birlikte günlük yaşamda karşılaşılan fıkra icraları dikkate alındığında, bağlam açısından genel olarak iki tür icranın olduğu görülür. Bunlardan birincisi, “konu açısından bağlamsız icralar” şeklinde tarif edilebilecek, fıkra için gerçek bir bağlam oluşmadığı hâlde gerçekleştirilen icralardır. Bu tür icralar, fıkra türünün günlük yaşamın olağan akışındaki yeri düşünüldüğünde, bir bakıma “yapay ortam anlatmaları” şeklinde de değerlendirilebilir. İkinci tür icralar ise, günlük yaşam içinde konuşulan bir konu dairesinde bağlama uygun olarak gelişen “doğal” icralardır. Bu iki icra türü, ayrı ayrı başlıklar hâlinde ele alınabilir.

2.1. Konu Açısından Bağlamsız İcralar ya da Yapay Ortamlarda Fıkra İcrası

Fıkra türünün doğal anlatım ortamı için asıl belirleyici olan, günlük yaşamın içinde herhangi bir vesileyle konuşulmakta olan konunun belirli bir fıkranın anlatımı için uygun zemin oluşturmasıdır. Konuya bağlı olarak aklına bir fıkra gelen potansiyel anlatıcı, diğer koşullar da uygunsa fıkrasını anlatır. Ancak bazen böyle bir doğal ortam oluşmaksızın da fıkra icraları gerçekleştirilebilmektedir. Bu tür icraların genel olarak iki şekilde ortaya çıktığı söylenebilir:

1. Teknik olarak herkes fıkra anlatabilir; ancak kimi insanlar geniş bir fıkra repertuvarına sahiptir ve buna bağlı olarak da çokça fıkra anlatabilirler. Böylesi kişiler bir de anlatma konusunda yetenekli ve başarılı ise bu yönleri çevrelerince de bilinir. Bu nitelikte bir kişinin, kendi çevresinden bir ortama girdiğinde ya da hâlihazırda böyle bir yerdeyken, sohbetin ya da konuşmanın ilerleyişinde konu açısından fıkraya uygun bir bağlam oluşmamış olsa bile fıkra anlatabildiği görülür. Ancak böyle bir durumda anlatıcı, genellikle ortamdaki diğer kişilerin isteği ve çoğu zaman da ısrarı ile fıkra anlatır. Anlatıcıdan, konuşmada herhangi bir bağlam oluşmaksızın, âdeta durduk yere fıkra anlatması istenir. Böylesi bir icrada, anlatıcı önce kısa bir tereddüt yaşar. “Ne anlatayım ki şimdi durduk yere?” gibi sözler söyler. Bu sözlerle aslında dinleyicilere; fıkranın öyle bir şey olmadığı, durduk yere anlatılmasının pek de uygun düşmeyeceği mesajını verir. Böylelikle de aslında bir taraftan dinleyiciyi uyarmış olur, bir bakıma, bağlam uygun olunca kendi istediği için değil de onlar istediği için anlatacak olduğunun altını çizer ve böylece de onları sorumlu kılıp gülme konusunda motive eder; diğer taraftan da anlatacağı fıkrayı belirlemek için zihninde repertuvarını tararken zaman kazanmaya çalışır. Anlatıcının yaşadığı bu kısa duraksama süreci, çevresindekiler tarafından genellikle “nazlanma” gibi algılanır. Bu nedenle de anlatması konusunda ısrar edilir. Bu süreçte, dinleyicilerden kimileri, diğerlerinin bilmediğini varsayarak, anlatıcının daha önce anlattığı bazı fıkraları da hatırlatmaya çalışabilir. Bu hatırlatma çalışmaları çoğu zaman “Hani, Bektaşî’nin biri hacca gitmiş diye bir fıkra anlatmıştın ya, onu anlatsana” türünden cümleler şeklindedir. Bu tür icralarda dinleyicinin gülme açısından hazır bulunuşluk düzeyi zaten yüksektir ve anlatıya genellikle gülünür. Bu da icracıyı yeniden motive eder

ki böylesi icralar, yani ortamdakilerin isteği ve ısrarı üzerine fıkra anlatma, genellikle tek fıkrayla sınırlı kalmaz. Anlatıcı, aldığı reaksiyon üzerine çoğu zaman benzer nükteli birkaç fıkra daha anlatır. Hatta böyle ortamlarda kimi zaman, anlatılan fıkradan ilham alan diğer kişiler de fıkra anlatabilir.

2. Günlük yaşamında çokça fıkra anlatan yani repertuarı geniş olan bir kişi, yeni bir fıkra öğrenmişse, fıkra konusunda özellikle kendisine benzer bir tanıdığıyla karşılaştığında öğrendiği yeni fıkrayı aktarmak üzere, konu açısından uygun bir bağlam oluşturmaksızın fıkra anlatabilir. Bu tür icralar, bir bakıma profesyoneller arasında gerçekleşen veri alışverişi gibidir. Bu nedenle anlatıcı, kendisi gibi çokça fıkra anlatan dinleyicisine, genellikle “Bak, yeni bir fıkra öğrendim...” gibi kısa bir açıklama cümlesinin ardından fıkrasını anlatır.

Konu açısından bağlamsız olarak gerçekleştirilen bu icra türlerinin her ikisinde de anlatıcı; çokça fıkra anlatan, bu nedenle de bir bakıma “profesyonel” denebilecek bir kişidir. Bu kişiler doğal olarak fıkranın uygun bir bağlam oluştuğunda anlatılan bir ürün olduğunun bilincindedir. Zaten repertuvralarının derinliklerinde yer alan bir fıkrayı oradan çıkarıp akıllarına getiren de konuşma sırasında oluşan bağlamdır. Yani bağlam, anlatıcının aklına bir fıkra getirince icra gerçekleşir. Bu nedenle bu tür bağlamsız icralar söz konusu olduğunda anlatıcının, fıkradan önce genellikle küçük bir giriş yaparak anlatısına bağlam oluşturmaya çalıştığı görülür. Bu bağlam oluşturma çabası da çoğu zaman, anlatacağı fıkrayı dinleyip öğrendiği ya da daha önce anlattığı uygun bağlam hakkında bilgi vermek şeklinde gerçekleşir. Örneğin az önce söz edilen “Hacca giden Bektaş” tipinin yer aldığı fıkrayı anlatacaksa, “Bizim bir akraba hacca gidecekti, ama adam tam Bektaş meşrep...” şeklinde bir açıklamaya başlayıp sonunda da “Ben de bu fıkrayı anlattım.” diyerek fıkrasını anlatabilir.

Özel bir bağlam oluşturmaksızın gerçekleştirilen her iki icra şeklinde de dinleyici(ler) büyük olasılıkla gülecektir. Ancak aynı fıkralar, aynı kişilere, aynı ortamda ama sohbetin/konuşmanın konusu açısından uygun bir bağlam oluşunca anlatılırsa yani anlatıcı “taş gedigine koymuş olursa” alacağı gülme reaksiyonu çok çok da yoğun olacaktır.

Bağlamsız gerçekleştirilen bu iki icra türüne belki bir üçüncüsü de eklenebilir. Bu çerçevede kimi kişiler, konuşulan konu özelinde herhangi bir bağlam oluşturmaksızın bir vesileyle o an akıllarına gelen bir fıkrayı, bir

bakıma durduk yere anlatabilirler. Ancak bu tür icralar genellikle dinleyici üzerinde pek etkili olmaz, yani dinleyiciyi pek güldürmez. Bu nedenle de başarısız icralar olarak değerlendirilebilir ki örneklerine çok da fazla rastlanmaz.

2.2. Bağlama Uygun Gelişen Doğal İcralar

“Fıkra anlatımının bağlama uygun olarak geliştiği doğal icralar” ifadesi, bu işin günlük yaşamın bir parçası olarak ama kendiliğinden ve çok kolay gerçekleşen bir iş olduğu düşüncesini akla getirebilir. Ancak bu tür icralar, yani gerçek anlamda fıkra anlatma, oldukça karmaşık ve zor bir iştir. Çünkü bu iş, çok kısa bir zaman diliminde ve anlatıcı açısından anlık kararlarla gelişen bir eylemdir. Bu nedenle, teknik olarak herkes fıkra anlatabilse de, fıkra anlatmak kesinlikle ayrı bir yetenek ve ustalık gerektirir. Bu anlamda fıkra anlatma, çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşen, bu nedenle de iç içe geçmiş durumda bulunan belirli aşamaları içerir ve bu yönüyle şematik bir yapı sergiler.

2.2.1. Anlatma Eyleminin Aşamaları ve Özellikleri

Bir performans olarak fıkra anlatma eylemi, anlatıcıdan dinleyici ya da dinleyicilere yönelmiş olmakla birlikte aslında dinleyicinin de dâhil olduğu etkileşimli bir aktarım sürecidir. Çoğu zaman bir dakika bile sürmemesine karşın bu süreç belirli aşamalardan oluşur ve bu yönüyle genel bir şema sergiler. Bu anlamda, “Bağlama uygun gelişen her fıkra icrası mutlaka bu şekilde gerçekleşir.” gibi kesin bir hüküm vermek mümkün olmasa da, bu icraların genel olarak dört aşamada gerçekleştiği söylenebilir. Anlatma eylemindeki sıralarına göre adlandırabileceğimiz bu aşamaların özelliklerini ayrı ayrı ele almak mümkündür.

2.2.1.1. Anlatma Öncesi

Normal şartlarda, günlük yaşamın herhangi bir anında gerçekleşen fıkra icralarında anlatıcı, anlatma öncesinde bu konuya dair özel bir hazırlık ya da şartlanmışlık içinde değildir. Bu anlamda anlatma eylemi için belirleyici olan asıl şey, içinde bulunulan ortam ve bu ortamda konuşulmakta olan konu ya da sözün geldiği noktadır. Ancak burada “ortam” ile kastedilen, mutlaka aynı fiziksel mekânın paylaşıldığı yüz yüze bulunulan yerler değildir. Bu, yüz yüzeliliğin yanı sıra bir telefon konuşması, eşzamanlı olarak

dijital mecralarda gerçekleştirilen bir görüşme ya da benzeri herhangi bir ortam olabilir. Böyle bir ortamda, konuşulan konu ya da konuşmada geçen bir söz, bir ifade, bir isim vb. orada bulunanlardan birinin aklına bir fıkra getirir. Bu kişi, potansiyel anlatıcıdır. Bir performans olarak fıkra anlatma süreci böylesi bir çağrışım ya da hatırlatma ile başlar. Ancak “Anlatma Öncesi” diye adlandırdığımız süreç, akla bir fıkranın gelmesinden ibaret değildir. Bu sürecin devamında, anlatıcı pozisyonundaki kişi, bir sonraki aşama olan “Anlatmaya Hazırlık” için söz konusu fıkrayı anlatabilmeye ilgili birtakım sorulara zihninde karşılık bulmak zorundadır. Bu, bir bakıma anlatma eylemi için ortamı tartma ve ortamın uygun olup olmadığını sezme işlemidir. Bu süreçte anlatıcı şu iki soruya hızlıca cevap bulmalıdır:

1. Ortam fıkra anlatmak için uygun mudur?

Bu soru aslında bünyesinde başka birçok soruyu da barındırır. Çünkü ortamın uygun olup olmaması çok boyutlu bir sorgulamayla tespit edilebilir. Bu çerçevede anlatıcı, ortamın uygunluğuyla ilgili “Ortamda bulunan kişiler kimlerdir? Bu kişiler birbirlerini tanıyor mu? Başta anlatıcının kendisi olmak üzere aralarındaki samimiyet ne düzeydedir? Bu ortamda bir araya gelme vesilesi/amacı nedir?” vb. soruları zihninde tartarak cevap bulmaya çalışır. Yani kısaca, uygunluk açısından “Fıkra anlatmanın yeri ve zamanı mıdır?” sorusuna cevap vermesi gerekir. Örneğin anlatıcının bir hekim olduğunu düşünelim. Bu hekimin, 6 ay ömrü kalmış bir kanser hastasının yakınlarına durumu açıklarken bağlamda geçen herhangi söz üzerine aklına bir fıkra geldiğini varsayalım. Böyle bir ortamda, amacı güldürmek olan fıkranın anlatımı elbette pek uygun olmayacaktır.

2. Anlatılması düşünülen fıkra, o ortam için uygun mudur?

İçinde bulunulan ortam; yer, zaman ve kişiler gibi tüm bileşenleri açısından fıkra anlatımı için uygun olabilir. Ancak anlatıcının aklına gelen fıkra, çeşitli nedenlerle söz konusu ortamda anlatılmaya uygun olmayabilir. Anlatıcı bu soruyu da zihninde hızlıca cevaplamak zorundadır. Örneğin bu çalışmanın bir bildiri olarak sunulduğu mizah konulu toplantı ortamı, fıkra anlatmak için genel olarak çok uygundur. Ancak bu, aklıma gelen her fıkrayı buradan anlatabileceğim anlamına elbette gelmez.

Potansiyel anlatıcı, bu iki soru için de uygunluk kararı verebilirse, bir sonraki aşama olan “Anlatmaya Hazırlık” sürecine geçer. Ancak ortam ve/

veya fıkranın uygun olmadığına kanaat getirirse, fıkra anlatma süreci zaten gündeme gelmeyecektir. Diğer taraftan anlatıcı, bu sorulara kesin bir cevap da veremeyebilir, yani ortam ve fıkranın uygun olup olmadığı konusunda kararsız da kalabilir. Böyle bir durumda, ya yine anlatma eylemine girişmeyecektir (ki bu da aslında en başta kararsız kalsa da sonuçta uygun olmadığı kanaatine vardığını gösterir) ya da inisiyatif alarak bir sonraki aşama olan “Anlatmaya Hazırlık” sürecine girecektir.

2.2.1.2. Anlatmaya Hazırlık

Bir önceki aşama tamamen anlatıcının iç dünyasında, zihninde yaşanan bir süreçtir. Bu aşamada ise anlatıcı, fıkrasıyla ilgili etkileşim sürecini başlatır; bir bakıma, dinleyicisini anlatacağı fıkra konusunda hazırlamaya başlar.

Önceki aşamada ortam ve fıkranın uygun olup olmamasıyla ilgili üç olasılık vardı: Ya uygundur ya değildir ya da kararsızlık söz konusudur. Uygun olmadığı düşünülürse fıkra anlatımı zaten gerçekleşmiyordu. Dolayısıyla “Anlatmaya Hazırlık” aşaması, anlatıcı açısından ortam ve fıkranın uygun olduğu düşünülürse ya da bu konuda kararsızlık yaşanır başlanan bir süreçtir. Bu sürecin ne şekilde seyredeceği de bu iki duruma göre değişir. Yani bu süreçte anlatıcı; ortam ve fıkrayı uygun bulduysa başka, kararsız kaldıysa başka rota çizer.

Kararsız kalınan durumda anlatıcı, bir önceki aşamada kendi zihninde tartmaya çalıştığı uygunluğu, bir bakıma ortamdaki diğer kişilerin yani dinleyicilerin görüşüne sunar ve aslında onlardan onay bekler. Ancak bunu da elbette büyük oranda ima yoluyla, üstü örtülü bir şekilde gerçekleştirir. Örneğin aklına bir fıkra geldiğini, bu konuyla ilgili çok güzel bir fıkra olduğunu söyler; ama bunu anlatmanın ne yeri ne de zamanı olduğunu da altını çizer. Bunu yaparken çoğu zaman yüzünde onay bekleyen bir tebessüm ifadesi vardır. Eğer dinleyicilerden birileri, “Anlat yahu, ne olacak, biz bizyiz şurada...” gibi teşvik edici bir şeyler söylerse; anlatıcı biraz cesaretlenir. Ancak anlatıcı için bu teşvik sözleri de çoğu zaman yeterli gelmez. Biraz ısrar edilmesini ve varsa ortamdaki diğer kişilerin de benzer talepte bulunmasını bekler. Böylece, uygunluk konusunda yaşadığı tereddüt duygusunu, dinleyicileri de karar mekanizmasına bir şekilde dâhil ederek aşmaya, yani icra sonrası ortaya çıkabilecek olası bir hoşnutsuzluk

durumuna karşı sorumluluğu paylaşmış olmaya çalışır. Bu sayede, bir bakıma “Ne yani, ben sizi uyardım ama buna rağmen siz istediniz ve ben de anlattım.” şeklinde bir savunma stratejisi geliştirebilecektir.

Anlatıcı, “Anlatma Öncesi” aşamada ortam ve fıkranın uygun olduğuna karar vermişse, “Anlatmaya Hazırlık” aşaması biraz daha farklı gelişir. Böyle bir durumda anlatıcı, özellikle de başarılı bir fıkra anlatıcısı ise, öncelikle dinleyicilerin bu fıkrayı bilip bilmediğini sezmeye çalışır. Bunun nedeni, bilinen bir fıkranın tamamen yeniden anlatılmasının fıkra türü için pek de uygun olmamasıdır. Çünkü, Sanders’ın (1999: 107) ifadesiyle, “Eğer kişiyi şaşırtmayacaksa fıkra bir işe yaramaz”. Bu bakımdan dinleyicinin zaten bildiği bir fıkra, anlatma eylemi çok başarılı olsa bile, dinleyiciyi ilk seferki kadar güçlü bir şekilde etkilemez. Böyle bir durumda dinleyici çoğu zaman fıkrayı bildiğini belirterek hatta fıkranın nüktelerini de söyleyerek anlatımı durdurur. Bu durum, yani dinleyici tarafından zaten bilindiği için fıkra anlatımının kesilmesi, anlatıcıyı boşa çıkarır ve zor durumda bırakır. Anlatıcı, böyle bir duruma düşmemek için dinleyicinin bu fıkrayı bilmediğinden emin olmaya çalışır. Eğer dinleyici fıkrayı biliyorsa anlatıcının tutumu değişir. Böyle bir durumda anlatıcı, Metin Ekici’nin (2009: 275) de değindiği üzere, aklına gelen bir fıkrayla ilgili uygun bir bağlam oluşmasına rağmen dinleyicinin bu fıkrayı bildiğini biliyorsa ya da fark etmişse, fıkrayı uzun uzun anlatmak yerine kısaca nükte cümlesini söylemeyi tercih eder. Dinleyici, fıkra metninin tamamını bildiği için söz konusu nükteden hareketle, oluşan bağlamın da çağrıştırmacı yardımıyla fıkrayı hatırlayacak ve gülme refleksi gösterecektir.

Anlatmaya hazırlık aşamasında anlatıcı, dinleyicisinin söz konusu fıkrayı bilip bilmediğini anlamak üzere, fıkraya dair ipucu niteliğinde kimi hatırlatmalar yapar. Örneğin “Temel’in Amerika’ya gidişine benzedi bu iş...” gibi bir şeyler söyler. Eğer dinleyici bu fıkrayı biliyorsa, hatırlarsa “Haaa! Evet ya...” gibi bir cevap verir ve birlikte gülünüp geçilir. Ancak dinleyici, fıkrayı bilmiyorsa ya da tam olarak hatırlayamamışsa, “Hangisiydi o?” gibi bir soruyla fıkrayı bilip bilmediğini netleştirmeye çalışır. Böyle bir durumda anlatıcı, fıkranın en önemli yeri olan nükte kısmını söylemekten mümkün olduğunca kaçınarak biraz daha ipucu verebilir. Örneğin “Ya hani Amerika’ya gitmiş ya Temel, gümrükte pasaport kontrolünde polis karşılamış bunu...” şeklinde küçük açıklamalar yapabilir. Buna rağmen dinleyici, fıkrayı hâlâ hatırlayamamışsa bilmediğine hükmeder ve bunu

dile getirir. Bunun üzerine anlatıcı, metnin en başından fıkrasını anlatmaya başlar. Böylece fıkra icrasının “Anlatmaya Hazırlık” aşaması tamamlanmış ve bir sonraki aşama olan “Anlatma” aşamasına geçilmiştir.

2.2.1.3. Anlatma

Daha önce ifade edildiği üzere fıkra anlatmak, teknik olarak herkesin yapabileceği bir iştir; ancak herkes anlatma konusunda aynı düzeyde başarılı değildir. Bu bakımdan hem fıkra repertuvarının genişliği hem de metinleri ustaca anlatıp dinleyici üzerinde güçlü bir etki bırakma konusunda toplum içinde belli kişilerin öne çıktığı da görülmektedir. Allen Klein bu bağlamda ilginç bir örnek verir:

Bir grup mahkûm uzun süredir hapisnede beraberdiler. Aynı komik hikâyeleri tekrar tekrar anlatmaktansa her birine bir numara vermişlerdi. O hikâyeyi anlatmak istediklerinde numarasını söylemeleri yeterli oluyordu. Bir gün, mahkûmlardan biri, “Dokuz!” dedi ve herkes kahkahalarla güldü. Bir başka mahkûm, “Altı!” diyerek onu geçti. Herkes gülmekten katıldı. Sonunda üçüncü mahkûm bağırды: “Dört!” Ama hiçbir tepki alamadı; bir ölüm sessizliği oldu. Mahkûm hücre arkadaşına bunun nedenini sordu. Neden kendisi bir numara söylediğinde hiç kimse gülmemişti? “Çünkü herkes fıkra anlatmayı beceremez”, diye yanıt verdi arkadaşısı. (Klein, 1999: 50)

Klein’ın verdiği bu örnek, fıkra anlatma konusunda herkesin aynı başarıyı gösteremeyeceği gibi dinleyicilerin bildiği bir fıkranın yeniden uzun uzun anlatılmayacağını desteklemesi bakımından da oldukça ilginçtir.

Fıkranın anlatılmasında temel amaç güldürmektir. Yani anlatıcı güldürmeyi amaçlar, dinleyici ise gülmeyi bekler. Bu bakımdan iyi bir fıkra anlatıcısı, anlatma eylemi boyunca gülmez. Çünkü böyle bir durum, yani fıkra anlatıcısının özellikle henüz fıkranın sonuna gelmeden ve dolayısıyla dinleyiciden önce gülmesi, bir bakıma kendi kendine gülmek olacaktır ve bu da beklentisi henüz karşılanmamış olan dinleyicinin dikkatini dağıtacaktır. Dikkati dağılmış ve aslında gülme rolü çalınmış dinleyici, bu durumdan hoşnut olmayacak ve fıkra bitirildiğinde bile büyük olasılıkla yeterince gülmeyecektir. Bu bakımdan anlatıcının, anlatma işini ciddiyetle yapması beklenir ki Sabri Koz’un (2005: 146) da ifade ettiği üzere, “Fıkra konusu ciddiye alınmalıdır”. Bu durum, sadece fıkra için

değil, bütün güldürme araçları için geçerlidir. Nitekim John Morreall'ın gülme kuramlarını ele aldığı kitabının adı da, bilindiği üzere, “Gülmeyi Ciddiye Almak (Taking Laughter Seriously)”tır. Gülmenin, özellikle de güldürmenin ciddiyeti konusunda, daha çok komedi yapımlarında yer almış olan ünlü tiyatro ve sinema sanatçısı merhum Rasim Öztekin de, verdiği bir röportajda: “Güldürmek çok ciddi bir iştir ve zordur.” (Özyurt, 2021 / URL-1)² açıklamasını yapar. Bu anlamda, güldürmeyi amaçlamış olan bir fıkra anlatıcısının, anlatma eylemi boyunca gülmemesi gerekir.

Fıkra icrasının “Anlatma” aşamasıyla ilgili belki şöyle bir noktaya da dikkat çekmek gerekebilir: İyi bir fıkra anlatıcısı, dinleyicisinin gülme reaksiyonu göstermesi konusunda başta tipi olmak üzere fıkranın kültürel dokusu hakkında yeterince bilgi sahibi olması gerektiğinin bilincindedir. Bu nedenle, dinleyicinin yeterince bilgi sahibi olmadığını düşündüğü durumlarda, “Anlatmaya Hazırlık” aşamasından hemen sonra ama “Anlatma” aşamasının başında, anlatacağı fıkra ve tipiyle ilgili kısa açıklamalar yapabilir. Örneğin Karatepeli tipi ve fıkraları, fıkra konusunda çalışma yapanlarca elbette bilinir; ancak bu tipin, toplumdaki herkes tarafından bilinmesi de beklenemez. Bu nedenle anlatıcı, bir Karatepeli fıkrası anlatacaksa, bu tip hakkında biraz bilgi verebilir. Örneğin daha yaygın bilinirliği olan Temel ya da Karadenizli tipine benzerliğine işaret edebilir. Hatta anlatıcı, gerçekten iyi bir icracı ise, fıkranın tipini bile değiştirebilir. Nitekim Saim Sakaoğlu'nun (1992: 13-26) da ifade ettiği gibi, fıkra tipleri çeşitli nedenlere bağlı olarak bilinçli bir şekilde değiştirilebilmektedir. Böyle bir değiştirme mümkün olabiliyorsa anlatıcı, Karatepeli tipine hiç girmeden, aynı fıkrayı bir Temel fıkrası olarak da anlatabilir.

Anlatıcı, fıkranın sonunda nükte kısmını da söyleyerek fıkra icrasının “Anlatma” aşamasını tamamlar. Bu aşamanın sonunda dinleyicinin gülmesi beklenir ve bir sonraki aşama olan “Anlatma Sonrası”na geçilmiş olur.

2.2.1.4. Anlatma Sonrası

Bir performans olarak fıkra icrası, anlatıcı ile dinleyici arasında gelişen etkileşimli bir süreçtir. Bu süreçte öncelikli amaç güldürmek ve gülmektir.

² Benzer nitelikte açıklamalar başka sanatçılarca da yapılır. Örnek için URL-2 ve URL-3'e bakılabilir.

Burada “gülme”, kısmen anlatıcı ama daha çok dinleyicinin göstereceği bir reflekstir. Dinleyici, fıkranın sonundaki nükte kısmında ortaya çıkan komiklik unsuruna bağlı olarak güler. Anlatıcının gülmesi ise nüktedeki komiklik unsurundan çok dinleyicisinin gülmesine bağlıdır ve düzey olarak onunla doğru orantılıdır. Yani dinleyici gülme refleksini ne kadar yoğun gösterirse anlatıcı da o düzeyde yoğun bir gülme refleksi gösterir. Zira anlatıcı, bu fıkraya göstereceği gerçek gülme refleksini, fıkrayı ilk kez dinleyip öğrendiği anda zaten açığa çıkarmıştır. Nitekim, özellikle iyi bir anlatıcı, fıkranın sonunda ortaya çıkacak nükteyi, daha anlatmaya başlamadan önce bilmesine rağmen -daha önce de ifade edildiği üzere- sonuna kadar gülmez. Başka bir ifadeyle anlatıcı, anlattığı fıkraya gülmez; onu asıl güldüren şey, anlattığı fıkraya gülünmesidir.

Yukarıda adı geçen John Morreall (1997), söz konusu kitabında gülme kuramlarını ele alır ve bu çerçevede genel olarak üç kuramdan söz eder: Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları. Bu anlamda gülme kuramlarından Rahatlama Kuramı’na en güzel örneğin, aslında fıkra anlatıcısının gülmesi olduğu söylenebilir.

Çünkü anlatıcı, fıkrasını anlatır; ama sonunda dinleyici gülmezse anlatıcı zor duruma düşer ki bu her zaman mümkündür. O nedenle dinleyici gülünce anlatıcı da bilinçaltı bir süreç olarak rahatlamayla güler. Dolayısıyla dinleyicinin gülme şiddeti ne derece yüksek olursa anlatıcı da hissedeceği rahatlamaya bağlı olarak aynı derecede gülme refleksi gösterir.

Bir performans olarak fıkra anlatma sürecinin “Anlatma Sonrası” aşamasında genel olarak iki durumla karşılaşılabilir. Birincisi, dinleyicinin beklenen gülme refleksini göstermemesi ya da beklenenin çok çok altında, bir bakıma zorlama bir refleks göstermesidir. İkincisi ise dinleyicinin beklenen gülme refleksini göstermesidir.

Birinci durum, yani gülmeme ya da çok az gülme, çeşitli nedenlerden kaynaklanıyor olabilir. Bu; herhangi bir nedene bağlı olarak dinleyicinin fıkrayı ve özellikle de nükteyi anlamaması, anlatıcının başarısız bir performans sergilemesi ya da yine aslında anlatıcı hatası olarak fıkra için uygun bir bağlamın seçilememiş olması gibi bir nedenden kaynaklanıyor olabilir. Böyle bir durumda dinleyici; anlatıcıya ayıp olmasın diye nezaketen ya da anlamamanın kendisinden kaynaklandığı düşüncesiyle bunun üzerini örtmek için gülümsemeye çalışabilir. Ancak bu büyük oranda

zorlama bir gülme çabasıdır ve anlatıcı, biraz bile olsa dikkatliyse bunun farkına varır. Diğer taraftan dinleyicinin hiçbir gülme refleksi göstermemesi de mümkündür; hatta öyle ki dinleyici, fıkranın bittiğinin farkına bile varmayabilir. Tüm bunlar da yine benzer nedenlerden kaynaklanabilecek durumlardır. Dinleyicinin gülmediği ya da çok az güldüğü durumlarda anlatıcı zor durumda kalır. Normal şartlarda anlatıcı, anlatmanın sonunda dinleyicisinin gülmesini bekler ki performansın başarısını bu gösterir. Daha önce de değinildiği üzere anlatıcının kendisinin gülmesi de dinleyicinin gülme refleksine endekslidir. Bu bakımdan anlatmanın sonunda dinleyici gülmeyince anlatıcının gülme hazırlığı da askıda kalır. Böyle bir durumda da çoğu zaman yüzünde zorlama bir tebessüm belirir ve anlatıcının, fıkra anlaşılmadığı düşüncesiyle, fıkranın nükte kısmını tekrar söylediği hatta nükteye dair açıklamalar yaptığı gözlemlenir. Artık bu noktadan sonra sohbetin/konuşmanın ilerleyişi büyük oranda anlatıcının sosyal yeteneğine kalmış durumdadır. Bu konuyla ilgili, 1990'lı yıllarda milletvekilliği yapmış, sonraları da kendini Mesih ilan etmiş olan ve bugün de aynı çizgide yaşamını sürdüren Hasan Mezarıcı adlı kişinin internet ortamında eski bir video kaydı bulunmaktadır. Bu videoda Mezarıcı, kapalı bir ortamda kürsüye davet edilir ve siyasi içerikli bir konuşma yapar. Konuşmasının bir yerinde “Bugün bir arkadaş anlattı, çok hoşuma gitti, bir Laz fıkrası anlattı.” diyerek bir Laz fıkrası anlatmaya başlar. Fıkranın sonunda dinleyicilerden hiçbir tepki gelmez. Bunun üzerine Mezarıcı gülümsemeye çalışarak nükteyi yineler, fıkrayı bir bakıma açıklamaya çalışarak dinleyiciyi gülme konusunda motive etmeye çalışır. Ancak yine bir tepki alamayınca bir an duraksadıktan sonra fıkra konusunu kapatıp kaldığı yerden konuşmasına devam etmeye başlar³. Bu video, fıkrasına gülünmeyen anlatıcının durumunu göstermesi bakımından oldukça dikkat çekici bir örnektir.

“Anlatma Sonrası” aşamasında yaşanabilecek ikinci durumda, yani fıkranın sonunda dinleyicinin güldüğü icralarda, anlatma eylemi başarıyla tamamlanmış demektir. Dinleyicinin gülmesiyle birlikte anlatıcı da gülmeye başlar. Buradaki gülmenin yoğunluğu ve süresine bağlı olarak fıkranın nüktesinin dinleyicilerden biri ya da anlatıcının kendisi tarafından yinelenildiği ve böylece gülmenin şiddetinin tekrar artırılabilirdiği

³ Bu videonun internet ortamında farklı uzunluklarda birçok kopyası bulunmaktadır. Örnek olarak URL-4'e bakılabilir.

de görülebilmektedir. Yine bu aşamada sıklıkla görülebilen bir başka durum da çoğu zaman anlatılan fıkranın çağrıştırmasıyla, anlatıcının ya da dinleyicilerden birinin benzer bir fıkra hatta fıkralar anlatabilmesidir.

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışma kapsamında tespit edilen bulgular göstermektedir ki bir performans olarak fıkra anlatma eylemi, anlatıcı ve dinleyici arasında gerçekleşen etkileşimli bir süreçtir. Bu sürecin yaşandığı bağlamın genel olarak 6 bileşeni bulunmaktadır. Bunlar; anlatıcı/icracı, anlatma eylemi/icra, dinleyici, metin, içinde bulunulan ortam ve konuşulmakta olan konu şeklinde belirlenebilir. Herhangi bir fıkranın icrasında ve bu icranın başarılı olmasında söz konusu bileşenlerin her birinin ayrı ayrı uygun ve birbirleriyle uyumlu olması gerekir. Bu uygunluk ve uyumluluk konusunda karar verici olan, fıkra performansının temel aktörü durumundaki anlatıcıdır. Bu anlamda bir fıkra icrasının başarılı olmasında; anlatıcının, sürecin bileşenlerini doğru okuması ve anlatma sürecini doğru yürütmesi çok önemlidir. Bu yönüyle de bir performans olarak fıkra icralarında anlatıcı; kendisinin de içinde bulunduğu bağlamın bileşenlerinin karşılığı durumundaki altı farklı çalgı ailesinden oluşan, bu ailelerin de içinde farklı nitelikte çok sayıda çalgı bulunan geniş bir orkestranın şefine benzetilebilir.

Fıkralar kısa metinlerdir ve günlük yaşamda herhangi bir zaman ve mekânda herkes tarafından anlatılabilir. Böyle olmakla birlikte, çoğu bir dakikadan bile kısa süren fıkra icraları belirli aşamaları içeren karmaşık bir yapıdır. Bu aşamalar özetle, “Anlatma Öncesi”, “Anlatmaya Hazırlık”, “Anlatma” ve Anlatma Sonrası” şeklinde belirlenebilir. Bir fıkra icrasının başarılı olabilmesi, bu aşamalardaki gerekliliklerin yerine getirilmesi ve anlatma sürecinin iyi yönetilmesine bağlıdır. Çevrelerinde fıkra anlatma konusundaki başarısıyla bilinen kişiler de aslında bu aşamaları doğru yöneten kişilerdir. Böyle bir yönetme becerisi de kesinlikle yetenek, ilgi ve deneyim gerektirir. Bu nedenle de, teknik olarak herkes fıkra anlatabilse de, anlatma konusunda herkes aynı derecede başarılı değildir. Bu bakımdan da sonuç olarak, fıkra icrasının çok ciddi bir iş olduğunu -tekraren de olsa- belirtmek gerekir.

Kaynakça

- BAŞGÖZ, İlhan (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam.
- BAŞGÖZ, İlhan (2012). *Türkölü Aşk Hikâyeleri*. İstanbul: Pan.
- BORATAV, Pertev Naili (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- BOYRAZ, Şeref (2010). “Nasreddin Hoca Fıkralarına Göre Türk Kimliğini Oluşturan Temel Nitelikler”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/12 (Yaz), s. 81-88.
- ÇEK, Songöl (2017). “Fıkraların Anlatım Bağlamı Çerçevesinde Kazandığı Nitelikler Üzerine Bir Değerlendirme”. *Türk Fıkra Kültürü/Tanım-Tahlil/Yöntem*. Ed.: Kürşat Öncöl-Songöl Çek, Ankara Akçağ, s. 83-102.
- DUNDES, Alan (2003). “Doku, Metin ve Konteks”. (Çev. Metin Ekici), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Haz. Gülin Öğüt Eker vd., Ankara: Millî Folklor, s. 67-90.
- EKİCİ, Metin (2009). “Gölme Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları”. *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak (Uluslararası Sempozyum Bildirileri)*, Ankara: AKM, s. 271-280.
- FENOGLIO, Irène ve GEORGEON, François (Haz.) (2000). *Doğu’da Mizah*. Çev. Ali Berktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÖLPINARLI, Abdölbâki (1996). *Nasreddin Hoca*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- GÜNGÖR, Erol (1966). “Kelamî (Verbal) Yapılarda Estetik Organizasyon”. *Tecrübi Psikoloji Çalışmaları*, IV, s. 9-40.
- KLEIN, Allen (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü*. (Çev.: Sibel Karayusuf), İstanbul: Epsilon.
- KÖKSAL, Hasan (1994). “Erzurum Fıkraları”. *Prof. Dr. Saim Sakaoğlu’na 55. Yıl Armağanı*, (Haz.: Ali Berat Alptekin), Kayseri: Bizim Gençlik, s. 41-54.
- MORREALL, John (1997). *Gölmeyi Ciddiye Almak*. (Çev.: K. Aysevener ve Ş. Soyer), İstanbul: İris.

OĞUZ, M. Öcal (1997). “Nasreddin Hoca Araştırmalarında Metot Meselesi”. *Türk Yurdu*, 114 (Şubat), s. 25-27.

ÖNGÖREN, Ferit (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi (1923-1983)*. Ankara: Türkiye İş Bankası.

ÖZYURT, Olkan (2021). “Güldürmek Çok Ciddi ve Zor Bir İştir”. *Sabah*, 10.03.2021. URL-1.

SAKAOĞLU, Saim (1992). *Türk Fıkraları ve Nasreddin Hoca*. Konya: Selçuk Üniversitesi.

SANDERS, Barry (1999). *Öküzün A'sı/Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Elektronik Kültürün Yükselişi*. (Çev.: Şehnaz Tahir), İstanbul: Ayrıntı.

YILDIRIM, Dursun (1998). “Fıkra”. *Türk Dünyası El Kitabı*, 3. C., Edebiyat (Türkiye), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 439-450.

YILDIRIM, Dursun (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Ankara: Akçağ.

ZAPARTA (Haz.) (1959). *Seçme Lâtifeler-Nükteler*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://www.sabah.com.tr/magazin/guldurmek-cok-ciddi-ve-zor-bir-istir-5411365> (Erişim Tarihi: 29.10.2024)

URL-2: <https://www.milliyet.com.tr/cadde/ayca-erturan-guldurmek-ciddi-bir-istir-2660931> (Erişim Tarihi: 29.10.2024)

URL-3: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/guldurmek-ciddi-bir-istir-5721926> (Erişim Tarihi: 29.10.2024)

URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=tBaYp7IHxk&t=2s> (Erişim Tarihi: 29.10.2024)

MESLEK FOLKLORUNDA ŞAKALAR VE İŞLEVLERİ

Pınar KARATAŞ*

Özet

Folklorun çalışma alanlarından biri olan meslek folkloru, aynı mesleği icra eden kişiler tarafından iş çevresinde yaratılan ve ait olduğu meslek grubu için anlamlı olan kültürel unsurları incelemektedir. Bağlamsal bir çerçeve olarak meslek; anlatı, giyim kuşam, inanç, geçiş ritüelleri gibi folklorun ele aldığı pek çok tür ve konuya şekil vermektedir. Bu türlerden biri de şakalarıdır. Meslek, iş ortamındaki mizahın da bağlamsal çerçevesini oluşturduğundan şakalar söz konusu meslekle ilgili esoterik bilgi ve komikliğe dayalı bir yapı sergilemekte ve gündelik yaşamdaki diğer şakalardan farklı olarak mesleğe özgü unsurlar ve özellikler taşımaktadır. Gülmeyi oluşturan temel öğeleri ve kurguları benzer olmakla birlikte her meslek kendi araç ve yöntemleriyle şaka yapmaktadır. Meslek gruplarında şaka yapma, eğlencenin ötesinde bir anlam taşımaktadır. İş ortamındaki gerilimi azaltan şakalar, çeşitli mesajların dolaylı ancak etkili bir şekilde verilmesini sağlayan bir vasıta olarak işe koşulmaktadır. Özellikle minyatür geçiş ritleri olarak değerlendirilen ilk gün şakaları, mesleğin yeni üyesinin atladığı bir eşik olarak kabul edilebilir. Açık işlevi eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek olarak görülen şakaların gruba kabul, ders verme, uyarma, cezalandırma gibi pek çok gizli işlevi vardır. Bu çalışmada askerlik, yazılım mühendisliği, hekimlik, akademisyenlik, terzilik, imamlık ve madencilik gibi çeşitli meslek gruplarından alınan örnekler üzerinden mesleklerde yapılan şakaların içeriği, hangi durumlarda ve ne zaman yapıldıkları ele alınarak grup bilincinin yükselmesi ve pekişmesi başta olmak üzere şakaların çeşitli işlevleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Meslek folkloru, şaka, gizli ve açık işlevler, geçiş ritüelleri, mizah kuramları

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü, pmaden@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4609-8993.

Pranks And Functions In Occupational Folklore

Abstract

Occupational folklore, which is one of the fields of study of folklore, examines the cultural elements created by people who perform the same occupations in the work environment and which are meaningful for the occupational group to which they belong. As a contextual framework, occupation shapes many genres and subjects that folklore deals with, such as narrative, clothing, beliefs, and rites of passage. One of these genres is pranks. Since occupation also constitutes the contextual framework of humour in the work environment, pranks exhibit a structure based on esoteric knowledge and humour related to the occupation in question, and unlike other pranks in daily life, they carry elements and features specific to the occupations. Although the basic elements of laughter and their fictions are similar, each occupation makes pranks with its own tools and methods. In occupational groups, making a prank has a meaning beyond entertainment. Pranks, which reduce the tension in the work environment, are utilised as a means of conveying various messages in an indirect but effective way. Especially first day pranks, which are considered as miniature rites of passage, can be considered as a threshold that the new member of the occupation jumps over. Pranks, whose explicit function is to have fun and have a good time, have many hidden functions such as group acceptance, teaching, warning, and punishment. In this study, the content of pranks made in occupations, in which situations and when they are made will be discussed through examples taken from various occupational groups such as military service, software engineering, medicine, academics, tailoring, and imamate, and various functions of pranks, especially raising and reinforcing group consciousness, will be emphasised.

Keywords: Occupational folklore, pranks, hidden and open functions, rites of passage, humour theories

Giriş

Folklorun çalışma alanlarından biri olan meslek folkloru, aynı mesleği icra eden kişiler tarafından iş çevresinde yaratılan ve ait olduğu meslek grubu için anlamlı olan kültürel unsurları incelemektedir. Bağlamsal bir çerçeve olarak meslek; anlatı, giyim kuşam, inanç, geçiş ritüelleri gibi folklorun ele aldığı pek çok tür ve konuya şekil vermektedir (Marcus ve Marcus 1990: 121). Bu türlerden biri de hemen her meslekte karımıza çıkan şakalarıdır.

Şakanın açık işlevi eğlenme ve hoşça vakit geçirme olsa da aynı zamanda gruba kabul, ders verme, uyarma, cezalandırma gibi pek çok gizli işleve de sahiptir. Hareket komiğine dayalı yapılan el şakaları bir tarafa bırakılırsa, söz komiğine dayalı şakalar esasında gerçek olmayan bir kurguya/yalana mağdurun inandırılması ve/veya istenen eylemin ona yaptırılması (Karataş 2017: 348) şeklinde tanımlanabilir.

Diğer türlere nazaran folklor çalışmalarında üzerinde daha az durulmasına rağmen, şakaların yaygın icra edilen türlerden olduğu görülmektedir. Stith Thompson'ın Halk Edebiyatı Motif İndeksi'nde (Motif-index of Folk-literature) J2346 “acemi, yeni gelen ya da saf vb. bir kişinin saçma, yanlış ya da var olmayan bir nesne ya da komik bir araştırma için gönderilmesi” ve J2347 “yeni çalışanlar üzerinde meslek aldatmacaları/hileleri” (1966:205) olmak üzere konuyla ilgili iki ayrı motifin bulunması şakaların motif oluşturacak denli yaygın bir şekilde icra edildiğinin göstergesidir.

Şakalar her zaman şakacının kendisi dahi olsa birisinin harcanması üzerine kuruludur. Şakanın gerçekleşebilmesi için bir şakacı ve kolay aldanan saf bir kişi gerekirken, buna ek olarak genellikle şakadan hoşlanan ve şakacıya eşlik eden seyirci ya da seyirciler de şakaya dâhil olabilir. Seyirci genellikle kurbanın küçük düşürülmesine yardım eden kişi olarak şakada yer almaktadır (Dundes 1988: 7). Bu bağlamda mesleğe yeni başlayan bir acemi, deneyimsizliğinden dolayı “kolay aldanan saf kişi” konumundadır. Bu nedenle de en çok şaka kurbanı olanlar mesleğe yeni başlayanlardır. Şakacı ve seyirciler ise kurbanın deneyimli meslektaşlardır.

Şakalarda söz konusu kurgunun gerçek olmadığına dair bazı ipuçları vardır ancak bu ipuçları kurbandan kasıtlı olarak saklanır ve kişi gerçek olarak sunulan sahtelikle kandırılır. Böylelikle şaka, katılımcıları aldatmacanın farkında olanlar ve olup bitenlerle ilgili yanlış bir fikre sahip olanlar olmak üzere iki gruba ayırır. Her iki grup da bir ya da birden fazla kişiden oluşabilir (Smith 1996: 1232). Meslek şakalarında gerçek olarak sunulan sahtelik mesleğin icrası, ustanın ya da üstün olduğundan farklı tanıtılması, meslekte kullanılan malzemelerin gerçek olmayan işlevleri ya da var olmayan malzemelerin ya da uygulamaların gerekli gibi gösterilmesi gibi çeşitli kurgularla karşımıza çıkmaktadır.

Meslek Şakaları ve İşlevleri

Şakaların öncelikli amaçları eğlence olarak görülse de şaka yapmanın tek amacı bu değildir; şakayla kıyaslandığında çok daha az riskli eğlence biçimleri vardır (Smith 1990: 78). Şakayı riskli kılan, kurbanının şakaya vereceği tepki ya da şakanın planlanan dışında gelişmesi ve ciddi bir soruna dönüşmesi olarak değerlendirilebilir. Eğlencenin yanı sıra şaka çeşitli özel nedenlerle de yapılabilir. Bu bağlamda şakaların dikkat çeken bir özelliği genellikle durum ve statülerin değiştirildiği dönemlerde daha çok yapılmalarıdır. Bu durum ve statü değişikliğinin ilk basamağı ise giriş yapılan mesleğin ilk günleridir.

a. Geçiş Ritüeli İşlevli İlk Gün Şakaları

Mesleklerde yapılan şakaların büyük bir bölümü ilk gün şakası olarak karşımıza çıkmaktadır. Statü ve durum değiştiren kişilerin, şakaların geleneksel hedefleri olmaları ve şakaların en çok bu kişilere yapılması bu durumun nedenidir (Smith 1990: 78; Dundes 1988: 9). Şakaların geçiş dönemlerinde daha çok yapılmalarının nedenlerinden biri de hedeflenen etkinin yaratılması için mağdurun safça bir tutum sergilemesi gereğidir. Yeni bir işe başlayan birisi, yaptığı işin ayrıntılarını öğreninceye kadar belirli bir sürenin geçmesi gerektiğinden, bu dönemde daha saf ve şaka saldırılarına daha açık bir konumdadır. Bu durum yeni bir okula başlayan ya da yeni bir ortam ya da konuma geçen kişiler için de geçerlidir. Şakacılar, genellikle bu saflık dönemlerinde kurbanlarını yakalarlar (Şahin 2014: 239). Yeni bir mesleğe adım atanlar hem yeni geldikleri ortamın hem de mesleki eğitim almış olsalar dahi mesleğin icrasının yabancısıdır ve saf konumdadır. Bu nedenle de hemen her meslekte karşımıza çıkabilecek olan ilk gün şakaları, en öne çıkan şaka türüdür.

Geçiş ritüellerinin minyatürü olarak değerlendirilen ilk gün şakaları, yeni bir gruba katılmak, bir işe girmek, yeni bir statü elde etmek, evlenmek gibi içinde bulunulan konumun değişmesinin işaretleyicisidir (Dundes 1988:10). Bu şakaların bazıları diğer geçiş ritlerinde olduğu gibi (onlar kadar sert bir görüntüde olmasa da) gruba dâhil olacak kişinin bir kabul bedeli ödeyerek gruba sadakatini göstermesi özelliğini de taşımaktadır. Bu bedel fiziksel bir şakaya maruz kalmak olabileceği gibi, sadece alaya alınmak veya grubun diğer üyeleri tarafından şaka mağduruna gülünmesi şeklinde de ödenebilir.

Dundes, Van Gennep'in ortaya koyduğu geçiş ritleri analizinin rit özelliği taşıyan şakalar için de geçerli olduğunu ileri sürmektedir (1988: 10). Buna göre aldatılan kişi öncelikle boş bir arayış için gönderilerek gruptan ayrılır. Bu süre içinde yanlış iş üzerinde ve marjinal bir durumdadır. Bir taraftan grubun parçası iken, diğer taraftan şakanın zaman boyutunu uzatmak için tam bir komite olarak çalışan grubun parçası değildir. Sonuç olarak ya aldatılan kandırıldığını anlamaya başlar ya da şaka kurbanı bir ya da birkaç grup üyesi tarafından açıklanır. Böylelikle kurban itibarı olan tam bir üye olarak grubun içine tekrar katılır (Dundes 1988: 10). Mesleklerde gruba dahil oluş, kişinin aldatıldığını öğrenmesinin yanı sıra, işle ilgili teknik ya da sosyal bilgiyi öğrenmesiyle birlikte gerçekleşir. Şakaya maruz kalan kişi, işin gerçekte nasıl yapıldığını, kendisine farklı tanıtılan durumun aslında ne şekilde olduğunu şaka sonucunda öğrenerek, yani gerçek bilgiyi edinerek tam bir üye olarak gruba yeniden ve gerçek anlamda dâhil olmaktadır.

Geçiş ritüeli özelliği gösteren ilk gün şakalarına imamlar arasında yapılan bir şaka örnek verilebilir. Bu şaka şakacıların arkadaşı olan bir imam tarafından şöyle anlatılmıştır:

“Bizim iki üç tane imam arkadaşı tutmuşlar, birine imam nikâhı kıydıralım diye, gecenin bir yarısı, imamın birine başörtüsü, makyaj filan yapıyorlar. Yeni gelen imamın tanımadığı tamam mı? Çömez şakası. (Yeni imama) İmam nikâhı kıydırıyorlar. Hoca bir bakıyor, sonra geliyor, bu erkek, nikâh kıydı. Ne gerekecek? Diyet gerekecek adama tamam mı? Bir sürü telaşesi oldu ama.” (KK1)

Bu şakada gülme unsurunu yaratan unsur başlangıçta erkek imamın kılık değiştirmesi olarak görünse de meslek grubu için komik olan yeni imamın bunu fark etmeyerek nikahı kıyması ve bu nedenle de diyet ödemesi gerektiğine inandırılmasıdır. Aslında iki erkek için kıyılan nikahın dini olarak geçerliliği yoktur. Ayrıca zaten böyle bir durum için diyet de gerekmemektedir (KK2). Yeni imam bunu bilse bile diğer meslektaşlarının yanlış yönlendirmesi ile bilgisinden tereddüt etmiş olabilir. Böylelikle yeni imam yaşadığı panik ve diğer imamların alayı ile bedel ödemiş olur. Şakadan şüphelense dahi (nikahın geçerliliği ve diyet konusunda) aldanarak/ aldanmış görünerek gruba sadakatini göstermiş olur. Şakanın açıklanması

ile de marjinal durumdan çıkarak ve tam bir üye olarak gruba katılır. Şaka yoluyla da mesleki bilgiyi öğrenir, hatırlar ya da pekiştirir.

Motif İndex'te “acemi, yeni gelen ya da saf vb. bir kişinin saçma, yanlış ya da var olmayan bir nesne ya da komik bir araştırma için gönderilmesi” şeklinde yer alan motife ilk gün şakaları içinde sıkça rastlanmaktadır. Madenciler arasında yapılan bir çalışmada bu motifi içeren bolca şaka tespit edilmiştir: Yeni madencilere yer altında kantin olduğunu söyleyip herhangi bir şey ismarlamak ve onu uzun ve karmaşık galerilerinde dolaştırmak, ağır direkleri çekmek için kullandığını söyleyerek galerilerde öküz aratmak, galerilerdeki tozu dumanı temizlemek için duman/toz süpürgesi aratmak, direk diplerini doldurmak için gerekli çamuru üretmek için kullanılacağını söyleyip çamur yapma makinesi aratmak, kısa süre sonra yine tozla kaplanacak uzun rayları süpürtmek (Terzi 2019: 324) gibi şakalar yeni meslek üyesinin deneyimsizliği sebebiyle maruz kaldığı şakalardandır. Benzer şekilde hekimler arasında da bu motifi içeren şakalar tespit edilmiştir. Bunlar arasında göz hastalıkları kliniğine yeni gelen asistan hekime hastanın göz tansiyonunun normale dönmesi için iki gözünün de yavaş yavaş okşanması yoluyla yarım saat masaj yaptırılması (KK3), ameliyathanede çömezden aslında var olmayan bir malzemesinin getirilmesinin istenmesi ve bu malzemeyi bulamadığı için kendisine kızılması (KK4), kadın doğum alanında sakrum kemiğinin çıkıntılı olması sebebiyle törpülenmesi gerektiğinin söylenmesi ve yeni asistana hastanede törpü aratılması (KK5) gibi şakalar bulunmaktadır.

Bu şakalarda kurban hilenin farkına varsa bile şaka ona açık kapı bırakmayarak verilen görevi yapmaya mecbur bırakmaktadır. Şaka kurbanı istenen “saçma” nesneyi aramayı reddederse grup tarafından söyleneni yapmadığı için tepkiyle karşılanacaktır. İstenen saçma nesneyi aradığında ise bulamadığı için tepkiyle karşılaşmaktadır. Bu bakımdan saçma nesne şakaları gruba dâhil olma noktasında yeni üyeyi sınamaktadır. Kişi hilenin farkına varsa bile kendisinden isteneni yapmayı kabul ederek gruba sadakatini göstermeli, şaka kurgusunda kendisine verilen kurban rolünü yerine getirerek kendisiyle alay edilmesi fırsatını gruba vermelidir. Bu durum kabul bedelinin ödenmesinin bir başka yolu olarak karşımıza çıkmaktadır (Karataş 2017: 368). Kabul bedelini şaka mağduru olarak ödeyen üye grupla bütünleşmekte ve kendisi de artık potansiyel bir şakacı olarak grubun bir üyesi haline gelmektedir.

Motif indekste yer almayan ancak mesleklerde sıkça rastlanan diğer iki şaka motifi de “Acemiye ustanın ya da patronun acımasız (sinirli/ zor beğenen /kök söktüren) birisi olarak tanıtılması” ve “Acemiye yapamayacağı kadar zor bir işin verilmesi ya da acemiden kapasitesinin üstünde iş beklenmesi” olarak tarafımızca tespit edilmiştir. Genellikle bu iki motifin çeşitli meslek gruplarında bir arada kullanıldığı görülmektedir. Bu motifleri taşıyan ve yukarıdaki örneklerde olduğu gibi kabul bedelinin ödetilmesi şeklinde değerlendirilebilecek olan bir başka ilk gün şakası profesyonel askerler arasında yapılmıştır. Şaka bir yarbay tarafından şöyle anlatılmıştır:

“Benim güzel bir anım var aslında, Siirt’te komandoyken bir asteğmen gelmişti, yani ilk günüydü. Bir teğmen arkadaşla, teğmen arkadaş dedi ki komutanım buna bir şaka yapalım. Napalım? Dedi ben dedi, bunu gidiyim getiriyim, sizi de dedi çok pis anlatayım, çok kötü anlatayım. Ondan sonra dedi sivil dedi bunu bi yiyelim dedi yani. İyi lan tamam dedim ondan sonra. Bu getirdi işte gitti. Bende sert duruyorum falan fistan, sen kimsin falan diye bağıryom buna, çocuk gariban yeni gelmiş daha, saçlar upuzun sarışın bir çocuk. Hiç unutmuyorum Hüseyin çok da severim. Buna soru soruyom, sen biliyon mu, harita biliyon mu? Hiçbir şey bilmiyom, kolon kaç kişi, kolondaki uzmanları say diyom bilmiyo etmiyo. Personeli soruyom yani adam nerden bilsin daha yeni gelmiş Siirt’in dağına indirmişler, atmışlar çocuğu böyle şok olmuş. Git dedim toparla kolonu, ondan sonra akşam pusuya gidicez sen de geleceksin falan fistan dedim ondan sonra buna. Böyle şok, dedim oğlum bak ölürseniz kalırsanız bak karışmam dedim buna bütün belgeleri imzalatın. Ölürse dedim ailesi bizi sorumlu tutmasın falan. Ama nasıl çocuk sapsarı çocuk kıpkırmızı oldu. Sonra ikimiz dedim ondan sonra Allah belanı versin Ahmet senin, oğlum şu çocuğun haline bak çocuğun haline acıdım. Lan gel lan şaka dedik gel hoş geldin. Baklava getirdin mi diye sordum, getirmedi dedim şimdi dedim şaka değil dedim bundan sonra yapacaklarım. Adam tatlısız gelir mi lan buraya dedim. Öyle bir anımız vardı yani kulakları çınlasın.” (KK6)

Tarafımızın da şakacı olarak bulunduğu benzer bir şaka akademisyenler arasında da yapılmıştır. Bu şakada bölüme başlayacak yeni araştırma görevlisi gelmeden önce antetli kâğıt üzerine bir imza listesi hazırlanmış ve diğer araştırma görevlileri bölüme geliş saatlerini çok erken yazarak aslında var olmayan bu listeyi imzalamıştır. Geldiğinde yeni araştırma görevlisine

de çok geç saatte geldiği söylenerek bu kâğıt imzalatılmıştır. Sonrasında ise bölümde asistanlardan sorumlu çok gaddar bir baş asistan bulunduğu ve bölüm başkanına her türlü açığı şikâyet ettiği söylenmiştir. Gaddar asistan gruba katılarak geç kaldığı için yeni asistana kızmış, diğerleri ise onu yatıştırmaya çalışmış ve ilk günü olduğu için yeni asistanı idare etmesi istenmiştir. Sonrasında gaddar asistan ve diğer grup üyeleri tarafından Erasmus Koordinatörlüğünden, bazı derslerin takibi ve sınav kağıtlarının okunmasına kadar yeni gelenin bilgisi ve deneyim sahibi olmadığı her türlü iş sayılmış ve bütün bu işleri onun yapacağı söylenmiştir. Yeni gelen tüm görevleri kabul ettikten sonra şaka kendisine açıklanmış ve imza kâğıdı da hatıra olarak kendisine verilmiştir.

Yine terziler arasında yapılan bir şaka da her iki motifi bir arada içermektedir:

“Şimdi bazısı bilemez yapamaz ona şakaylen derler ki, Fethiye Abla yokken mesela sana bunu bıraktı, verin işte Özlem’e, Özlem (yeni çırak) bunu yapar. Ondan sonra Özlem bunu yapamam diye ağlar saatlerce. *Gelince valla seni kovar* diyorlardı bak ona göre. Hâlbuki o süpürüyodu, alıyodu ordan başlıyo zaten yerleri süpürür iğneleri toplar, yok şeyleri toplar, kağıtları kalıpları bir araya koyar, işte örnekleri bir araya toparlar öyle, kızlara su getirir su şey eder. O gün de en ağır işi verirler çocuğa, Allahın salağına. Bize akşamdan tembih etti, bunu Özlem yapıcak dedi derler. Kız ağla ağla kendini öldür. Bi geldim iki gözü iki çeşme, Özlem n’oldu sana, Özlem n’oldu? Konuşamıyor kız, dediler Fethiye Abla biz ona şaka yaptık böyle böyle yaptık... Yazıklar olsun yaaa günah yaa yaaa size ben yaptım mı bunları hiç he nasıl yakıştırdınız da saatlerce ağlattınız valla hiç vicdan yok yavrum be biraz vicdanlı olun be evladım yazık ya ... (A. Ç. Peki yani Özlem’den sonra yaptılar mı bu şakayı birkaç kere?) Ohooo hep aynı şakalar kim gelirse yapıyolarmış benim haberim yok. Hatta bir gün demişler ki Fethiye Abla seni deniyo, eğer bu bedeni yaparsan oğlan kardeşine alcak seni demişler...” (KK7)

Acemiye yapamayacağı kadar zor bir işin verilmesi motifine yazılım mühendisleri tarafından yapılan şakalarda da rastlanmaktadır (KK8). Birbirinden farklı dört meslekte karşımıza çıkan bu şakada, şaka kurbanı hem yeni geldiği iş ortamını ve işin başındaki kişiyi tanımadığından aldanmakta, hem de işe yabancı olduğundan yeni bir çalışan olarak

hangi işleri yapabileceği hangisini yapamayacağı konusunda bilgi sahibi olmadığından şakaya kanmaktadır. Meslekler farklı olsa da hepsinde statüye bağlı bulunan bir hiyerarşik düzen ve iş bölümü vardır. Her meslekte yeni başlayanlar daha basit işleri yaparken daha karmaşık işlerden deneyimliler sorumludur. Ancak mesleğe yeni başlayan kişi kapasitesinin ötesindeki işlerle korkutulmakta ve yaşadığı bu korku yoluyla ödediği kabul bedeli gruba eğlence hazzını yaşatmaktadır. Bu çerçevede aceminden yapması beklenen işler mesleğe özgü olmakla birlikte şaka aynı kurgu ve işlevle karşımıza çıkmaktadır.

Kurbanı korkutmak üzerine kurulan tüm şakalar saldırgan bir tutumla gerçekleşmektedir. Bu şakalarda eğlence sadece şakayı yapanlar için geçerlidir. Şaka kurbanının yaşadığı korku ve stres şakanın açıklanmasından sonra yerini rahatlamaya bıraksa da onun için bu tür şakaların eğlenceli olduğunu söylemek zordur (Karataş 2017: 374). Geleneksel şakalarda zalimliğin ve sadizmin şiddetli izlerinin olduğu gerçeği şakacı ve yardımcıları tarafından rahatlıkla gözden kaçırılmaktadır (Dundes 1988: 7) Şakacılar bu tür şakaların sadece eğlence amaçlı olduğunda ısrar etmekte ve buna itiraz edenleri espri anlayışından yoksun addetmekteyse de şakaların mizah ile saldırganlığı birleştirdiği ve şakalarda bir kurban bulunmasının eğlencenin acımasız tarafına işaret ettiği açıktır (Smith 1990:79). Yukarıda örneklenen tüm şakalarda da durum aynıdır. Yarbay ve terzinin şaka kurbanına acıdiklarını ifade eden sözleri; yarbayın şakayı bitirmesi terzinin ise şakacılar tepki göstermesi şakadaki eğlencenin acımasızlığını kabul ettiklerinin göstergesidir.

b) Uyarı ve Ders Verme İşlevli Şakalar

Şakaların işlevlerinden biri de meslektaşları mesleğin icrasıyla ilgili bir konuda uyarmak ve onlara ders vermektir. Bu şakalar mesleki tabuları olarak değerlendirilebilecek bir meslekte dikkatli olunması ve yapılmaması gereken durumlara karşı öğretici bir işleve sahiptir.

Bu şakalardan ilki yazılım mühendisliği mesleğinden derlenmiştir. KK8 bu şakayı şöyle anlatmıştır:

“...Onun dışında yapılan bir şaka da maile gönderilen bir linke tıklayıp tıklamamanız mesela test edilebiliyor. Bir kampanya linki veya tam hatırlamıyorum şu an detayını ama bir link gönderiliyor

mailinize ve siz de iş yerinden geldiği için, iş mailinize geldiği için güvenip açabiliyorsunuz onu. Nasıl olsa burada bir şey çıkmaz gibi belki bir anlık boşluğunuza gelip. Ona tıkladığınız zaman şirketin işte bilgi teknolojileri birimini tıkladığınızın bildirimi gidiyor. Ve sonrasında size bir uyarıda bulunuluyor. Böyle bak gelen bildirimlere tıklama, ne çıkacağı belli olmaz virüs bulaşır vesaire gibi bir şaka da olabiliyor. Aynı şekilde bilgisayarınızda gizli ve sadece sizin bilmeniz gereken, bazı kişilerin bilmesi gereken bilgiler saklandığından bilgisayarınızın başından ayrıldığınızda mutlaka kilitleyip kalkmanız gerekiyor. Bu da öğretiliyor. Bunu da denetlemek için yine buna benzer şakalar, testler yapılıyor. Onda da bilgisayarın başından kalktığınız tespit edilirse eğer gören kişi bilgisayar kilitli değilse sizin mailinize girip “Herkes benden baklava.”, “Ben herkese şunu ısmarlıyorum.” gibi bir şaka yapıldığı oluyor. Ve ondan kurtuluşunuz da yok. Yani bilgisayarınızı kilitlemeden kalktıysanız o baklavayı bütün iş yerine ısmarlayacaksınız yani.”

Uyarı işlevli şakaların ilkinde yazılım mühendisliği mesleğinin tabusu olarak değerlendirebileceğimiz “bilinmeyen linklerin tıklanması” tabusunun ihlali söz konusu iken ikincisinde “bilgisayarı kilitlemeden bilgisayar başından ayrılmak” tabusunun ihlali söz konusudur. Elbette tüm bu uyarılar sözlü ve yazılı olarak da yapılabilir; ancak şaka yoluyla yapılan bir uyarı ve verilen ders daha etkili ve unutulmazdır. Meslek grubunun yine şaka ile meslek üyesine bedel (baklava vb.) ödediği görülmektedir. Bu bedel ise mesleki tabunun ihlal edilmesinin bedelidir ve bir tür cezadır. Böylelikle kişi ödediği bedeli de hatırlayarak sonraki süreçte daha dikkatli davranır.

Genel cerrahlar arasında yapılan uyarı ve ders verme işlevli bir şakada ise bedel daha ağırdır:

“Biz hastanın büyük abdestini boşaltmak için makatına tüp takıyoruz... Karşısına geçirdim büyük abdestinin hepsi vücuduna geldi... Yani büyük abdesti bulaş oldu, gitti üstünü hepsini değiştirmek zorunda kaldı. Orda durmaması gerektiğini öğrendi.” (KK9)

Burada asistan hekimin özellikle yanlış yerde konumlandırıldığı görülmektedir. Sert bir şaka olarak değerlendirilebilecek olan bu şakada yeni asistan yanlış yerde bulunmanın/gelecekte hata yapma ihtimalinin

bedelini önceden ödemiştir. Benzer bir şaka kaynakçılar arasında da tespit edilmiştir. İşe yeni başlayan kaynakçıdan, kaynak maskesi takması gerektiği söylenmeden, kaynak yapması istenir. Acemi denileni yapar ancak maske kullanmadığı için gece boyu gözleri yanar. Böylelikle yeni gelen mesleğin zorluklarını en baştan görür ve mesleğe devam edip etmeyeceği konusunda sınımış olur (KK10). Maskesiz kaynak yapılmaması gerektiğini o da, asistan hekim gibi, acı yoldan öğrenir ve gelecekte hata yapma ihtimalinin bedelini önceden öder. Söz konusu şakalar mizahın acımasız yönünü gösteren yarı eğlence görüntüsü altındaki saldırgan şaka olarak da dikkat çekmektedir.

Hekimler arasında öğretici şakalara bir diğer örnek de ameliyat sırasında hastanın içinde yabancı cisim unutulmamasını gerektiğini öğretmek için spanç denen gazlı bezlerin saklanmasıdır. Gazlı bezler her ameliyattan önce ve sonra sayılmalıdır (KK11). Sayım sonrasında hastanın karnına saklanan gazlı bezlerin eksik çıkması asistan hekime stresli anlar yaşatmakta ancak böylelikle bu konuda çok dikkatli olunması gerektiği şaka yoluyla öğretilmektedir.

Daha önce belirtildiği gibi şakalar daima birisinin harcanması üzerine kuruludur. Yanlış yerde durdurma şakasinda kurban şakadan fiziksel olarak etkilenerek harcanırken, ameliyathane şakasinda gazlı bezleri kaybettiğini düşünüp stres yaşayarak psikolojik olarak harcanmakta ve acı yoldan öğrenme gerçekleşmektedir. Bu bağlamda şakaların yöntemleri farklı olsa da amaçlarının aynı olduğu görülmektedir.

c) Eğlence İşlevli Şakalar

Herhangi bir iş kültüründe şaka yapma davranışı çok önemli bir sosyal kontrol biçimidir. Espri ve şakalar meslek kültüründe topluluk olma hissini yaratır ve güçlendirir. Özellikle iş ortamında yapılan şakaların önemli işlevlerinden biri iş arkadaşlarının birbirilerinin ruh hallerini ve duyguları izlemeye imkân vermesidir. Ustaca ifade edilen bir şaka ya da endişe veya gerilimi yansıtan ya da sınayan esprili alay, çalışanların ciddi konuları mizah görüntüsü altında değerlendirilmelerine imkân verir. Teknik yetenek ile ilgili bir şaka sadece bir kişi gerçekte işinde başarılıysa hoş görülebilir. Eğer mesleğinde kendini kanıtlamamışsa ya da yetersiz olduğu düşünülüyorsa, o zaman kişinin eğitilmesi gerektiği hakkındaki şaka sadece bir şaka niteliği

taşımaz ve ona ya gruptan çıkması ya da en azından işi hakkıyla yapıp yapmadığı konusunda kendisi sorgulaması için verilen bir mesaj niteliği taşır (McCarl 1996: 78). Böylelikle şaka bir yandan eğlendirirken bir yandan da bir öz eleştiri mekanizmasının devreye girmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte iş ortamında salt eğlence amaçlı görülen şakalar da dikkat çekmektedir. Elbette bu şakalar da durumsal bağlama göre farklı mesajlar taşıyabilir ancak yukarıdaki gibi doğrudan alt mesajları okunan şakalar değildir.

Daha çok hareket komiğine dayanan bu şakaların geneli meslekte kullanılan eşyaların saklanması, meslekte sıklıkla kullanılan çeşitli malzeme ve unsurların şaka malzemesi olarak kullanılması yoluyla yapılmaktadır. Bunlar arasında terziler arasında iğnelerin yerinin değiştirilmesi veya ters takılması, sandalye çekme şakası (KK12), ağaç oymacıları arasında çalışan kişinin arkasına iliştirilen gazetelerin yakılması (KK13), fakülte yıllarında ve cerrahi birimlerde kadavradan parmak, kulak, penis gibi çeşitli organların kesilerek çömezlerin cebine koyulması (KK14), hekimler arasında kendini önemli bir kişi ya da hoca olarak tanıtarak yapılan telefon şakaları (KK15), madenciler arasında yatakhanelerde uyuyanların parmak aralarına gazete kâğıdı koyup yakılması, şampuan kutularına yağ doldurulması, haberi olmadan birinin takım sandığına ağır metallerin konup taşınması (Terzi 2019: 324) örnekleri verilebilir. Bunlardan bazıları farklı sosyal gruplarda da yapılabilecek şakalar olmakla birlikte yine de (terzilerin dikiş makinesi kullanırken sandalyeye ihtiyaç duymaları gibi) şakada kullanılan malzemelerin meslek ortamıyla da bağlantısı bulunmaktadır. Bu şakalar meslek yaşamının herhangi bir döneminde yapılmakta ve iş ortamını daha eğlenceli kılmayı amaçlamaktadır.

Şakaların kimler arasında yapıldığı incelendiğinde genellikle eşit statüde olanların birbirine şaka veya espri yaptıkları görülmektedir. Bunun nedeni yöneticilerin ve diğerler statüdeki kişilerin işyerinde iki ayrı alt kültürde yaşamalarıdır. Bu iki grup aynı tip şaka ilişkisini paylaşarak zaman zaman birbirlerine şaka yapabilmelerine rağmen, nadiren bu şakalar aynı statüdeki kişilerin birbirlerine yaptıkları şakalar kadar etkilidir (MacCarl 1996: 78). KK 12 da bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Yok öyle çok şaka yapılmaz. Sandalye çekme şakası falan vardı da, yani ciddiye vardı ustalar arasında, çırakların arasında bi

ciddiyet vardı. Kesinlikle ustanın olduğu yerde konuşulmaz, lakayt şakalar yapılmaz. Başkasının işinden başka iş yapılmazdı. Genelde el şakası olurdu. Çıraklar arasında iğnelerin yerini değiştirmek (gibi), iğne ters takılırdı.”

Aynı iş ortamında çalışanlar da statüye bağlı iki ayrı grup oluşturan astlar ve üstler arasında paylaşılan ortak bir folklorun yanında alt gruplar bağlamında paylaşılan ayrı bir folklor da vardır. Bu alt gruplara özgü folklorun gözlemlenebileceği en iyi türlerden birinin şaka olduğu tarafımızca düşünülmektedir. Yukarıdaki örneklerde de şakalar ya aynı statüdeki kişiler arasında ya da kendisinden düşük statüde olan meslektaşına yapılmıştır. Üst statüdeki bir kişiye şaka yapılan bir örneğe rastlanmamıştır. Bunun nedeni mesleki hiyerarşinin ilişkileri düzenlemesi ve bu ilişki biçiminin folklorla da yansımasıdır.

Şakaların bir başka boyutunu da anlatıya dönüşmeleri oluşturmaktadır. Şaka anlatıları olarak nitelendirilen bu anlatılar, meslek anlatıları içinde her meslekte bulunabilecek anlatılar arasında değerlendirilmektedir. Özellikle yeni gelenlere yapılan ilk gün şakalarının konu edildiği anlatılar hemen her meslekte bulunabilmektedir (Santino 1978: 204). Bu çerçevede şaka türü bir başka türün de ana temasını oluşturmakta ve anlatılması yoluyla da kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Herhangi bir mizahi unsur karşısında gülmenin sebeplerini açıklayan çeşitli mizah kuramları vardır. Bunlardan gülmeyle ilgili duygular üzerinden hareket eden üstünlük kuramı, bir gülmece ögesi karşısındaki kişinin, olay kahramanın yaptığı hataya kendisinin düşmemesinden dolayı karşısındakinden üstün olduğunu hissetmesi sonucunda gülmenin gerçekleştiğini; gülmeyle yol açan düşünceler ve nesneler üzerine yoğunlaşan uyumsuzluk kuramı olay akışında beklentinin aksine gerçekleşen durumun şok etkisi yaratması sonucunda uyumsuzluktan kaynaklanan bir gülmenin oluştuğunu; gülmede fizyolojik değişikliklerin etkisini ele alan rahatlama kuramı ise organizmadaki sıkıştırılmış, bastırılmış enerjinin boşaltılması sonucunda gülmenin oluştuğunu ileri sürmektedir (Öğüt Eker 2009: 141; Özünlü 1999:21; Morreall 1997:32). Şakanın farkında olanlar karşı tarafı aldatmanın verdiği haz ve karşı tarafın düştüğü hataya düşmemenin verdiği üstünlük duygusundan ya da karşı tarafın sergilediği uyumsuz tutumdan dolayı gülerken, şaka kurbanı olup bitenin gerçek olmadığını anladığı

anda yaşadığı rahatlama duygusuyla ve bastırılmış enerjinin boşalmasıyla gülmektedir.

Şakacının niyetine, oluştukları sosyal bağlama ve iki taraf arasındaki ilişkiler üzerindeki etkisine bağlı olarak, şakalar iyi niyetli veya kötü niyetli olabilir (Smith 1990: 79). Freud bu şakaları masum ve kasıtlı şakalar olarak değerlendirmektedir. Masum olan espri ve şakaların özel bir hedefi yoktur ancak kasıtlılar ya saldırganlık, hiciv ya da savunma amacıyla düşmanca bir yapıya, ya da teşhiri esas alan müstehcenlik amacına hizmet eden açık saçık bir yapıya sahiptir (2012: 132). Bu şakalar şakanın saldırgan yönünü göstermesi açısından dikkat çekicidir. Genel olarak meslek şakalarında da bu tür saldırgan şakalara rastlanmaktadır.

Şakacının şakanın sonunda herkesin katılacağı bir gülmeyi gerçekleştirebilmeyi amaçladığı iyi niyetli şakalar, ayırıcı olmaktan çok bütünleştirici bir özellik gösterir ve iki taraf arasındaki arkadaşlığı kuvvetlendirir. Kötü niyetli şakaların aksine sürekli ya da ciddi hasarlardan kaçınılır. Kötü niyetli şakaların ise bölücü bir yapısı vardır. Kurbanları dışlar ve onları grup dışı üye statüsünde tutar. İyi niyetli şakalar kurbanlarından gelecek ciddi olumsuz tepkilerden sakınıp onların çok fazla sinirlenmesini önlemeye çalışırken, kötü niyetli şakalarda, bazen özellikle kurbanın olumsuz tepkiler vermesi amaçlanır (Smith 1990: 79). Bu durum şakaların incelenmesinde bağlamsal faktörlerin etkisinin önemini gündeme getirmektedir. Şakanın kim tarafından kime yapıldığı ve dahası hangi mesaj üzerine kurulduğu niyeti ortaya koymaktadır. Eğlence amacından uzaklaştığı durumlarda şakalar, en uç noktada mizahı kullanan silahlar olarak işlev görebilir. Bu bağlamda meslek yaşamında şakalar, yıldırma (mobbing) amacıyla da kullanılabilir.

Sonuç

Meslek, iş ortamındaki mizahın da bağlamsal çerçevesini oluşturduğundan şakalar söz konusu meslekle ilgili esoterik bilgi ve komikliğe dayalı bir yapı sergilemekte ve gündelik yaşamdaki diğer şakalardan farklı olarak mesleğe özgü unsurlar ve özellikler taşımaktadır. Gülmeyi oluşturan temel öğeleri ve kurguları benzer olmakla birlikte her meslek kendi araç ve yöntemleriyle şaka yapmaktadır.

Şakalar mesleki kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir role sahiptir. Meslektaşlar şaka yoluyla sadece aynı şakaları değil, meslek dâhilinde ne çeşit şakalar yapılabileceğini de öğrenir. Daha önce yapılmış bir şaka örnek kalıp olarak dururken onu çeşitlendirmek şakayı öğrenenlerin elindedir. Bu noktada, en etkili öğrenme biçimi yaparak yaşayarak öğrenme olduğundan, geçmişte şakaya maruz kalmış bir şaka kurbanının diğerlerine göre ileride daha iyi bir şakacı olma potansiyeli vardır (Karataş 2017: 353). Ayrıca şakanın anlatıya dönüşmesi yoluyla da meslek nesilleri boyunca aktarımı mümkün olmaktadır. Şakanın anlatısal boyutu şaka anına tanık olmayan meslektaşların da bu şakaları öğrenmesini sağlarken şaka yapma fikrini de grubun bilinç altına yerleştirir.

Mesleklerde şakalar yeni meslek grubuna kabulü işaretleyen ritüel işlevli şakalar, mesleğin yeni üyesine meslekle ilgili tabuları hatırlatan ve mesleğin icrasıyla ilgili önemli konuları öğreten ders verici-öğretici şakalar, iş ortamında hoşça vakit geçirmeyi sağlayan eğlence işlevli şakalar olmak üzere çeşitli işlevlerle karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman mizahın acımasız yönüyle beslenen bu şakaların en önemli işlevlerinden biri ise grup bilincini yükseltmesi ve aynı grubun üyesi olma hazzını meslektaşlara yaşatmasıdır.

Elbette yukarıda ele alınan mesleklerin dışında da pek çok meslek kendine özgü bilgi, işleyiş ve yöntemlerle şaka yapmaktadır. Buradaki örnekler ise farklı mesleklerde benzer amaç ve işlevlerle benzer kurguya sahip şakaların yapıldığını göstermesi açısından dikkat çekmektedir. Bu benzerlik çalışma yaşamının ve statüye dayalı gelişen davranış biçimlerinin farklı grupları ortak paydada buluşturması ve bu ortaklığın folklorla yansması olarak değerlendirilebilir.

Kaynak Kişiler

KK1: Eyüp Ayaz, 1987 Yozgat doğumlu, İmam Hatip ile Ömürhan Yılmaz tarafından Ankara’da 21.01.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK2: İsim bilgilerinin gizli tutulmasını isteyen Kur’an Kursu öğreticisi ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 26.09.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK3: Emre Aydemir, 1986 Çorum doğumlu, Göz Hastalıkları Asistan Hekimi ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 24.08.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK4: Muhammet Şahin Yılmaz, 1989 Giresun doğumlu Üroloji Asistan Hekimi ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 04.09.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK5: Demirhan Örsandemir, 1988 Ankara doğumlu Üroloji Asistan Hekimi ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 31.01.2015 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK6: İsim bilgilerinin gizli tutulmasını isteyen Yarbay ile Çağlar Akpınar tarafından Ankara’da 26.12.2023 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK7: Fethiye Tuncel, 01.05.1952 Kırklareli-Babaeski doğumlu, Terzi ile Gülbüz Aybala Çobanoğlu tarafından Bursa’da 06.12.2022 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK8: Berkay Çelik, 1992 Kars doğumlu, Yazılım Mühendisi ile Büşra Günay tarafından Ankara’da 13.01.2023 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK9: Mahir Kırna, 1978 Malatya doğumlu Genel Cerrahi Uzmanı ile Ankara’da Pınar Karataş tarafından 23.08.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK10: Ali Pamuk, 1985 doğumlu Tekniker ile Ankara’da Pınar Karataş tarafından 18.12.2024 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK11: İskender Sayek, 1944 İskenderun doğumlu Genel Cerrahi Uzmanı ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 03.02.2015 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK12: İsim bilgilerinin gizli tutulmasını isteyen Terzi ile Feyza Keşan tarafından Ankara’da 18.12.2015 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK13: Şükrü Nasih Maden, 1964 Ankara doğumlu, Ağaç Oymacısı ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 18.10.2024 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK14: Yusuf Aslantürk, 1965 Ankara doğumlu, Beyin ve Sinir Cerrahisi Uzmanı ile Pınar Karataş tarafından Ankara’da 26.04.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

KK15: Olgu Nur Dereci, 1987 Ankara’da doğumlu, Halk Sağlığı Asistan Hekimi ile Ankara’da 04.02.2014 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Kaynakça

Dundes, Alan (1988), “April Fool and April Fish: Towards a Theory of Ritual Pranks”, *Etnofoor Anthropological Journal*, I (1): 4-14.

Freud, Sigmund (2012), *Espriler ve Biliçdışı ile İlişkileri*, İstanbul: Payel Yayınevi.

Karataş, Pınar (2017), *Meslek Folkloru Bağlamında Hekimlik*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Marcus, Laura R. ve Marianne T. Marcus (1990), “Occupational Folklore”, *The Emergence of Folklore in Everyday Life* (Ed. George H. Schoemaker), Bloomington, Indiana: Trickster Press, 121-132.

McCarl, Robert (1996), “Occupational Folklore”, *Folk Groups and Genres: An Introduction* (Ed. Eliot Orling), Utah: Utah State University Press, 71-91.

Morreall, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İstanbul: İris Yayıncılık.

Öğüt Eker, Gülin (2009), *İnsan Kültür ve Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Özünlü, Ünsal (1999), *Gülmecenin Dilleri*, Ankara: Doruk Yayınları.

Santino, Jack (1978), “Characteristics of Occupational Narratives”, *Western Folklore*, (Working Americans: Contemporary Approaches to Occupational Folklife), 37(3): 199-212.

Smith, Moira (1990), “Jokes and Practical Jokes”, *The Emergence of Folklore in Everyday Life* (Ed. George H. Schoemaker), Bloomington, Indiana: Trickster Press, 73-82.

Smith, Moira (1996), “Prank”, *American Folklore An Encyclopedia* (Ed. Jan Harold Brunvand), New York-London: Tylor & Francis, 1232-1235.

Şahin, Halil İbrahim (2014), “Gelenek, Gülme ve Şaka”, *Milli Folklor Dergisi*, 13 (101): 237-251.

Terzi, Âdem (2019). “Madenci Folkloru”, 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi (Genel Konular)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 321-331.

Thomson, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature Volume 4 (J-K)*, Bloomington& London : Indiana University Press.

MİLLET OLMA BİLİNCİ VE FIKRALAR

İsa ÖZKAN*

Özet

Toplumların nelere güldükleri, hangi olay, durum, konu veya tipi hicvettikleri ortak bir algı ve düşüncenin paylaşılması ile mümkün olur. Millet, toplum ve birey olarak yaşanan hayatta karşılaşılan her türlü çarpıklıkların, olumlu veya olumsuz olayların, aklın süzgecinden geçirilerek tezat ve aykırılıkların ince bir alay, nükteli söz, yoğun bir anlatımın ifade edildiği fıkralar aynı zamanda millet olmanın temel birleşenlerinden biri olan dilin zekice işlenmiş verimlerini teşkil ederler. Millet bilincinin inşa sürecinde fıkralar önemli rol oynamaktadır. Halk vicdanında kabul görmeyen her türlü anlayış ve muamele fıkralarda alaya alınmakta yerilmektedir. Fıkralar anlık bir takım olayların yanı sıra tarihi süreç içinde komşu veya uzak milletler hakkındaki müşterek zihniyet ve davranışı yansıtan anlatımlar olarak bilinmektedir. Türk edebiyatının olduğu kadar diğer dünya milletlerinin edebiyatında da fıkralar sosyal, ekonomik ve siyasi eleştirinin en fazla yer aldığı dinamik bir tür olarak tür olarak dikkati çekmektedir. Bildirimizde bütün “Türk Dünyasında Ortak Şahsiyeti Temsil Yeteneği Kazanan Nasreddin Hoca Fıkraları” bu yönüyle değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mizah, Nasreddin Hoca, Millet, Bilinç

Giriş

Toplumların nelere güldükleri, hangi olay, durum, konu veya tipi hicvettikleri ortak bir algı ve düşüncenin paylaşılması ile mümkün olur. Millet, toplum ve birey olarak yaşanan hayatta karşılaşılan her türlü çarpıklıkların, olumlu veya olumsuz olayların, aklın süzgecinden geçirilerek tezat ve aykırılıkların ince bir alay, nükteli söz, yoğun bir

* Prof. Dr. Ankara/Türkiye, ozkanisa357@gmail.com ORCID: 0000-0003-1625-4745

anlatımın ifade edildiği fıkralar aynı zamanda millet olmanın temel birleşenlerinden biri olan dilin zekice işlenmiş verimlerini teşkil ederler. Millet bilincinin inşa sürecinde fıkralar önemli rol oynamaktadır. Halk vicdanında kabul görmeyen her türlü anlayış ve muamele fıkralarda alaya alınmakta, yerilmektedir. Fıkralar anlık bir takım olayların yanı sıra tarihi süreç içinde komşu veya uzak milletler hakkındaki müşterek zihniyet ve davranışı mizah yoluyla yansıtan anlatımlar olarak bilinmektedir. Türk edebiyatının olduğu kadar diğer dünya milletlerinin edebiyatında da fıkralar sosyal, ekonomik ve siyasi eleştirinin en fazla yer aldığı dinamik bir tür olarak dikkati çekmektedir. Bildirimizde bütün “Türk Dünyasında Ortak Şahsiyeti Temsil Yeteneği Kazanan Nasreddin Hoca Fıkraları” bu yönüyle değerlendirilecektir.

Mizah, bir algılama süreci, gülme ise bir davranış tepkisidir. Gülme eylemi, insanlarda psikolojik ve fizyolojik rahatlama sağlamakta, stres, bunalım, endişe ve güçlüklerin sebep olduğu yoğunlaşan gerilim enerjisinin boşalmasını temin etmektedir. Mizahın kişilerin hayat kalitesini artırdığı, duygu durumunu ve kendisine güveni olumlu yönde etkilediği, hayatın güçlüklerine karşı mücadele azmini kamçılادığı, çevresiyle uyumunu düzenlediği pek çok araştırma ile kanıtlanmıştır (Lefcourt, 1986; Güler-Güler, 2010: 234). Mizah ve sağlık konusunda son yıllarda pek çok çalışma yapılmıştır. Gülmenin, davranış olarak duygu, düşünce, hafıza ve merkezi sinir sisteminde fizyolojik bir cevap olarak ortaya çıktığı, vücudun işleyişini yönlendiren hormonların salgılarıyla bağışıklık sistemini harekete geçirerek insan organizmasının mikrop-lara ve hastalıklara karşı direncini artırdığı laboratuvar ortamlarında tespit edilmiştir. İnsan vücudundaki sinir ağı, iç salgı ve bağışıklık sistemlerini inceleyen alana “psikonöröimminoloji” denildiği belirtilmektedir (Rotton, 1992, 262-6; Güler-Güler, 2010: 73). Gülme bilimi anlamına gelen Yunanca *gelotology* sözünden yola çıkan araştırmacılar ileri tıbbi araştırmalar için gülmenin etkilerini insan vücudunun bütün organ ve işleyişinde inceleyerek “gelototerapy” alanında bir hayli mesafe kat etmişlerdir. Dolayısıyla gülme ve güldürmeyi başka bir deyişle mizahı, ana çatısının vazgeçilmez temeli olarak edebi türler içinde en etkili şekilde işleyen fıkralar, tarih boyunca birey, toplum ve milletlerin sağlığının ve neşesinin dinamik ve sürdürülebilir kaynağı olmuştur.

Fıkralarındaki mizah, başlangıçtan günümüze Türk kültür hayatının engin manzarasının tamamını kuşatır. Türk fıkralarında kişi ve olayın

kurgulanması, çelişki, gerilim ve mizahın kavranması, anlaşılması ve gülme ve rahatlama süreçleri Türkçeyle çevrelenmiş bir yaşayış ve düşünce ortamında gerçekleşir. Hareket veya durum komiğinin sahnesindeki mizah teorisindeki üstünlük, *uygunsuzluk*(*zıtlık*) ve *rahatlama* süreçleri ancak dilin imkânlarıyla sağlanır. Bu bakımdan fıkralar dar anlamda insan ve topluma dair, gülünç ve çarpık durumları mizah aracılığıyla işleyerek yergiden hareketle olumlu olanı işaret ettiği ölçüde geniş manada millet hayatına dair aksaklık ve yanlışların düzeltilmesi mesajını da taşır.

Gülmek, mizah üretmek insanlık tarihi kadar eski ve evrenseldir. Fıkralarda dünyanın her yerindeki okuyucu ve dinleyici tarafından algılanıp mizaha konu olabilecek birey ve insan ilişkilerini yansıtan çarpıklık ve zıtlıklarla olduğu kadar, sadece yaratıldığı kültürel ortamda anlaşılıp değer kazanan millî unsurlar da bulunmaktadır. Her şeyden önce fıkralar, yaratıldığı dil ve kültür ortamının ürünüdür. Malzemesi o milletin diline ve kültürel kodlarına bağlıdır. Bu yüzden tarihi dönemlerdeki kimi sosyal hayata dair fıkraların başka dil ve kültürlerle anlaşılması mümkün olmayabilir. Mesela Nasreddin Hoca'nın vaaz ederken "Müminler!" demiş, "Sakin oğlunuza Eyüp adını takmayın, söylene söylene aşınır, ip olur üzülür kopar(Gölpınarlı, 1996: 142)." şeklindeki fıkrası Türklerdeki ad verme geleneği ile

Türkçedeki ses hadiselerinden hece düşmesini bilmeyen bir yabancı için hiçbir anlam ifade etmeyebilir. Aşırı rüzgârlı havada toz şeker ile öğütülmüş ekmek veya bulgur kurusundan oluşan "talkan" yemek isterken ağzına göstermeden uçtuğunu gören Nasreddin Hoca'ya ne yediği sorulduğunda "böyle giderse rüzgâr yiyeceğim" der (Özkan, 1999: 146)¹. Türkistan Türklerine has bir yiyecek olan *talkan* bilmeyenler için fıkranın anlaşılmasını güç olabilir.

Fransız seyyah Antony Gallad ile XVII. yüzyılda bir kısım fıkraları Avrupa'ya taşıyan(Özkan, 1993: 272) Nasreddin Hoca'nın yine XVIII yüzyılda latifelerinin Latinceye çevrilmesiyle geniş bir yazılı kültür kesiminde tanındığı anlaşılmaktadır(Özkan, 1993: 272-305). Bir Türk

¹ Bu fıkranın Osmanlı dönemi yazmalarındaki şekli şöyledir. "Hoca rüzgârlı bir havada deveye binmiş hem gidermiş hem de şekerli bulgur unu yemeye çalışmış. Fakat ağzına atarken yel alıp götürmüş. Rastladığı birisi: "Ne yiyorsun Hocam ?" demiş. Hoca: "Hava böyle giderse yel" demiş (Gölpınarlı, 1996: 71).

mizah tipi olarak onun fıkralarının, XIX. yüzyılda eski Osmanlı tebaası Balkan halklarından Bulgar, Yunan, Sırp, Hırvat Makedon, Romen ve Boşnak ve Arnavutlar arasında çok yayıldığı hatta Nasreddin Hoca'ya paralel *Hıtar Peter* ile Bulgaristan'da, *İtar Peyo* gibi Makedonya'da, gerçek hayatta yaşamamış sahte fıkra tiplerinin de yaratıldığına tanık oluyoruz. Sırp'larda², *Ero*, *Şiyak*, *Çose*, Romenlerin *Pecala*, Macarların *Kazcı Ludas Matyi*, *Yalancı Csoloka Peter* ile *Kurnaz Furfangos Peter*'in fıkraları birbirine karışmıştır (Özkan, 1997: 40-47).

İngiliz yazar ve gezgin George Borrow'un sözlü gelenekten derlediği Nasreddin Hoca Fıkralarını 1884 yılında *The Turkish Jester; Or The Pleasantries of Cogia Nasr Eddin Efendi* adıyla yayımlanmıştır. Bu çalışmada Nasreddin Hoca fıkralarının birçoğunda çeviriden kaynaklanan anlam kaymaları sebebiyle mizah kaybolmuştur. Türkçedeki "yellenme" eylemi Batı kültüründe aynı etkiyi yapması için "geçirme" olarak alınmış bilinmeyen kelimeler jereed (cirit) şeklinde tuhaf bir imla ile gösterilmiş; yer adlarından Sivrihisar ise "Castle of Siouri" şeklinde kaydedilmiştir (Güler-Güler, 2010: 233-234). Sözü geçen çalışmada yer alan "Hoca Berberde" fıkrasında onun başını traş eden acemi berber İranlı olarak gösterilmiştir. Usturanın her darbesinde bir yerini keserek kanatan ve pamuk yapıştıran berbere, Hoca: "dostum sen başımın yarısına pamuk ektin, bırak öbür yarısına da ben keten ekeyim" şeklinde itiraz eder. İranlı berber ile Hoca acaba hangi dilde konuşmuştur? İranlı berber ya Türkçe bilen biri olmalı ya da aralarında Farsça konuşmaları gerekmektedir. Oysa Nasreddin Hoca'nın vaazının daha güzel olması için Farsça bir kıta okumasını teklif edenlere ancak fiilleri Farsça olan Türkçe şiir söyler.³ Yine bir başka fıkrasında "Arapça «İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn» ne demek olduğunu soranlara Nasreddin Hoca, "anlamını bilmiyorum ama bu ayet düğünde dernekte

² Sırp yazar Stevan Sremats, Mehmet Tevfik'in derlemesinin E. Müllendorf tarafından yapılan Almanca tercümesi ile M. Maksimoviç tarafından yapılan Bulgarca tercümesinden yararlanarak 1894 yılında *Hikâyelerde Nasreddin Hoca'nın Lâtife ve Aptallıkları* adlı kitabını yayımlamıştır. (Aykut, 2012: 441-451).

³ Bir gün Hoca'ya, Farsça da bilsen derler, vaazın daha güzel olur. Hoca, bilirim der. Öyleyse derler, bir kıt'a oku bakalım. Hoca okur:
"Reftem be cây-ı serviler,
Gördüm dokuz kurt- âmedend.
Birkaçını yatırladım,
Birkaçı tarla mîdevend (Gölpınarlı, 1996: 136-137)."

okunmaz” şeklinde cevap verir(Gölpınarlı, 1996: 44). Bu iki fıkradaki örneklerden Nasreddin Hoca’nın dile hâkimiyet düzeyinin ortalamanın da altında, hatta zayıf olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu örneklerden çeviri fıkralarda millî kültür unsurları bilinmediği takdirde mütercimın fıkraları yanlış tercüme ettiği veya sözlü gelenekte anlatıcının şahıs ve varlıkları kendince farklı isimlendirerek fıkraların yapısının bozduğu görülmektedir.

Tarihin akışı içinde yönetim şekli ne olursa olsun devletlerin sürekliliği ve bekası, halkın huzur ve refahı, gelişmiş ülkelerle her alanda yarışabilir kaliteli eğitim ve üretim, millî gelirin hakça paylaşımı adaletin sağlanmasıyla mümkün hale gelmektedir. Selçuklu Devleti ile Anadolu Beylikleri döneminde adalet dağıtan kurumlardaki rüşvet, yozlaşma ve çürümenin Nasreddin Hoca fıkralarında rastladığımız gölge kadılığı terimiyle eleştirilmiştir. Nasreddin Hoca’nın hukuki zeminin ortadan kalktığı durumlarda akıl ile normal şekilde çözülemeyen işleri şaşırtıcı ve hayatın olağan akışına zıt bir biçimde alaya alarak “gölge kadılığı”yla sonuca ulaştırması, milletin teşkilatlanmış biçimi olan devlet yönetimini bir bakıma meşruiyete çağırma eylemidir. Odun kırarak geçimini sağlayan adamın başında duran biri, oduncunun baltayı her vuruşunda “hık” dermiş. İş bitiren oduncu, ev sahibinden parasını alır. Hık diyen adam: “Ssiz odunları kırdınız ama ben de siz baltayı her vurduğunuzda “hık” dedim. Dolayısıyla benim de payımı vereceksiniz” şeklinde itirazda bulunur. Anlaşamazlar. Mahkemeye, kadiya giderler. O sıralarda “gölge kadılığı” yapan Nasreddin Hoca’nın huzuruna sevk edilirler. Nasreddin Hoca, odun kıran adamdan aldığı metal paraları çıkarıp “akçe tahtasında” bir bir sayar ve tekrar oduncuya verir. Hoca “Hık” diyen adama: işte paraların sesinin duydunuz, sizin “hık”ınızın karşılığı da bu sestir. Bu sesi alıp gidin(Gölpınarlı, 1996: 77)” der.

Cengiz’in Keyhatularından biri (bazı rivayetlerde Temür):

-Abbasoğulları halifelerinin her biri, el-Mustansır billâh, el-Mutasım billâh, el-Mütevekkil alâllah gibi lâkaplarla anılırdı. Ben onlardan olsaydım bana ne denirdi?

Hoca cevap vermiş:

-Neûzübillâh! (Gölpınarlı, 1996: 120) yani Allah göstermesin demek suretiyle Moğol istilası sonucunda Anadolu’da, baskı, zulüm ve

yağmalamadan çok çekmiş ve bıkmış Türk halkının kolektif bilincindeki onlarla ilgili düşüncüyü yansıtır.

Fıkralar yapısı gereği çağa, zamana ve ortama göre tip ve olayların adapte edilip uygunlaştırılabilme özelliğine sahiptir. Nitekim XIII. yüzyılda yaşamış Nasreddin Hoca tipimizin bir kısım fıkralarında Moğol yöneticilerin yerini XV. yüzyıldan itibaren Timur almıştır. Oysa Nasreddin Hoca, fıkralarında da belirtildiği üzere XIII. yüzyılda yaşamış olan Seyyid Mahmud Hayranî ile çağdaştır. Yıldırım Beyazıt ile Timur arasındaki Ankara Çubuk Ovası'nda gerçekleşen savaştan sonra Osmanlıların Timurlular Devletine yenilmesi, önceki Nasreddin Hoca Fıkralarındaki olumsuz tip olarak tasvir edilen şahıs kadrosundaki Cengizliler Devleti yöneticileri, Timur ile değiştirilmiştir. Mesela, Hoca bir gün bir topluluğa Temür aleyhinde atıp onun zulmünü anlatırken dinleyiciler arasındaki derviş kılığındaki bir adam “Efendi biraz ileri gittin, pek o kadar da zalim değil” diye itiraz eder. Nasreddin Hoca: “Sultanım hangi diyardansınız” deyince, Derviş “Maveraünnehir’den” şeklinde cevap verir. Hoca: “Mübarek adınız nedir”? Derviş: “Emir Timur” deyince; Hoca, “Gürgen’i da var mı” sorar. Derviş: “Evet” deyince Hoca topluluğa dönüp:

- Ey cemaat buyurun er kişi niyetine cenaze namazına(Gölpınarlı, 1996: 120), der.

Fıkralar toplum ve millet hayatı için algı yaratmada önemli işleve sahiptirler. Savaş, yoksulluk, katliam ve adaletsizlik gibi halkın maşerî bilincinde yer etmiş hadiselerden hareketle kurgulanan fıkralarda gülmenin ortaya çıkması için toplum içinde kusur derecesinde görülen farklılıklar, uç noktada bir algının tezahürü şeklinde ifade edilir. Türk halkı vicdanında ve kolektif bilincinde söz konusu savaşlarda yaşanan trajik olayların müsebbibi olan tarihî şahsiyetleri, kendi değer ve inanç dairelerinin dışında birer olumsuz hatta çirkin tip algısıyla yerleştirmiştir. Savaşların her çağda siyasi sonuçlarının yanı sıra sosyal, ekonomik ve kültürel tepki ve dönüşümleri de olmuştur. Örnek olarak, Nasreddin Hoca’ya yine başka bir fıkrada göç veya savaş sebebiyle Anadolu’ya gelenleri yaşayış ve inanç bakımından Türk halkından farklı görüp, tahkir ederek halkın benimsemediği yabancılara âdeta putperestmiş gibi muamelede bulunur. Nasreddin Hoca, Timur’un adamlarından birine “Hangi mezheptensin diye sorar?” Adam: “Emir Timur’un mezhebindenim” şeklinde cevap verir. Bunu duyanlardan biri “Hocam, sor bakalım peygamberi kim imiş?” Hoca: “Niye sorayım? Mezhepte imamı Temür olunca, peygamberi de Cengiz’dir” der. Bu örnekte

Anadolu Selçuklular ve Beylikler döneminde halkın düşünce ve hissiyatına tercüman olan Nasreddin Hoca'nın işgalcileri inanç kategorisi bakımından da bir aşağılama ve dışlaması söz konusudur. Dolayısıyla fıkralar millet olmanın esasını teşkil eden millî kültürün şeref ve itibar sahnelerinin yanı sıra halk arasında sözlü tarihinde aktarılan dramatik olayların menfi mizah tipleri olarak yer almasına vesile olurlar.

Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanmış ve bütün Türk dünyasında tanınan Nasreddin Hoca, farklı Türk boylarında millî kültürün teşekkülünde önemli roller üstlenen bir tip olarak karşımıza çıkar. Nasreddin Hoca'ya bağlı olarak üretilen ve İkinci Dünya Savaşında Nazileri alaya alan fıkralar, Türk soylu askerlerin mücadele azmini kuvvetlendirmek için Tatar, Karacay ve diğer Türk lehçelerinde bastırılıp cephede dağıtılır. 1906 yılında Nisan ayında ilk sayısı Tiflis'te yayımlanan ve 1932 yılına kadar 748 sayı çıkarak Azerbaycan Türklerinin yenileşme tarihinde ve milli kültürünün inşasında bir dönüm noktası olan Molla Nasreddin dergisi⁴ fıkraları, mizahi, yazı, şiirler ve karikatürleriyle adeta bir okul görevi üstlenmiştir. Celil Mehmetkuluzade, önderliğinde neşredilen derginin Üzeyir Hacıbeyli, Feridun Köçerli, Molla Ali Ekber Sabir gibi pek çok yazarı, medrese-usul-i cedit okulları, Şii-Sünni ve eski-yeni çatışmalarını mizah yoluyla işlemiştir(Şerif, 1986: 347-349). Molla Nasreddin dergisi sosyal, siyasi, iktisadi ve eğitim alanındaki mizahi eleştirileriyle bir toplum düzeni tesise çalışmıştır. Molla Nasreddin Dergisinin idarehanesinde herkese dağıtıldığı için hemen suyu biten küçük ve üstelik su damlatan semaverden şikâyetlenen ancak çok sevdiği çayı bir bardak içebilen satirik şiirin ustası Ali Ekber Sabir:

“Mirze samavarından derda, hezar derda,

Bir istekanı indî, bir istekanı ferda”

“Molla semaverinden dertliyim, bin defa dertliyim

Bir bardağı şimdi, bir bardağını yarın” şeklindeki serzenişine;

Celil Mehmetkuluzade, su damlatan semaveri tamir ettirmez ve “Biz, her işimizi düzgün yapsaydık adımız Molla Nasreddin olmazdı.” diye cevap verir (Zamanov, 1962: 197).

⁴ Molla Nasreddin dergisinin 340'ı Tiflis'te, 8'i Tebriz'de 400 sayısı da Bakü'de çıkmıştır(Şerif, 1986).

Sonuç olarak Türk fıkraları insan ve toplum ilişkilerinde gülünç durumları, hoşla gitmeyen çarpıklıkları, ve zıtlıkları mizah yoluyla dile getirmek ve eleştirmek suretiyle kültürel kimliğimizin hudutlarını belirler. Bu kimlik, kolektif değer ve kıymet hükümlerinin toplamıdır. Bireye, karşılaşılan güçlülere mensubu olduğu millet ve toplumla birlikte katlanma, sorunları çözme iradesi ile başarı, mutlulukları paylaşma imkânı sağlar.

Kaynakça

Aykut, Kseniya, (2012), “Sırp Stevan Sremats ve Nasreddin Hoca/ Serbian Writer Stevan Sremac and Nasreddin Hodja”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies*, XII/2 (Kış 2012), s. 441-451

Güler, Çağatay-Güler, Bilge Ufuk, (2010), *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Ankara: Yazıt Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülbaki, (1996), *Nasreddin Hoca*, 2.basım, İstanbul: 1996, İnkılâp Kitabı.

Lefcourt, H. (1986), *Humor and Life Stress*, New York: Springer Verlag.

Rotton J., (1992), “Trait humor and longvity: do comics have the last laugh?” *Health Psychol*, 11(4)262-6.

Özkan, İsa, (1993), “Türkçe–Latince Bir Nasreddin Hoca Mecmuası”, *Türk Kültürü Araştırmaları, Şükrü Elçin İçin*, Sayı:XXIX, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 272-305.

_____, (1997), “Türk ve Balkan Memleketlerinde Nasreddin Hoca”, *Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 40-43.

_____, (1999), *Türkmen ve Türkiye Türkçesiyle Nasreddin Hoca Fıkraları, Ependi*, Ankara: Tika Yayınları.

Şerif, Aziz (1986), “*Molla Nasreddin*” *Nece Yarandı*, Bakı: Azərneşr.

Zamanov, Abbas (1962), *Müasirleri Sabir Haggında*, Bakı: Uşag ve Gencler Edebiyatı Neşriyatı.

ÇAĞDAŞ TÜRK MİZAHINDA YENİLİKÇİ BİR YAKLAŞIM: "GİBİ" DİZİSİ

Dilek TÜRKYILMAZ*

Özet

Son zamanların fazlaca dikkat çeken platform dizilerinden birisi Feyyaz Yiğit'in Aziz Kedi ile birlikte senaryosunu yazdığı ve başrolünü Kıvanç Kılıç ve Ahmet Kürşat Öçalan ile paylaştığı "Gibi" dizisi oldu. Absürd komedi ve kara mizahın iç içe geçtiği bu dizide sıradan ve gündelik durumlar absürd ve mantık dışı olaylara dönüşerek izleyiciyi "bu dizi izleyene bir şey yapıyor ama ne yapıyor" sorusunu düşünmeye sevk ediyor. Çok samimi, çok acayip, çok absürd yorumları diziye ilişkin en fazla dile getirilen sözler. Biz de bu bildiride bu yorumların bir adım ötesine geçerek ve konuyu günümüz mizah kuramlarının yardımıyla izah etmeye çalışacağız. Herhangi bir diziden farklı olmasının yanında zaten zor bir tür olan absürt komedinin diğer örneklerinden de bir şekilde kendini ayırtırmayı ne şekilde sağladığını görmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Güldürü, Gibi, Absürd Komedi

Giriş

"Gibi" son yıllarda Türkiye'de dikkat çeken ve geniş bir izleyici kitlesi kazanan absürt bir komedi dizisidir. İlk sezonu 2021 yılında dijital platform Exxen üzerinde yayınlanmıştır. Dizinin senaryosunu, ünlü komedyen ve yazar Feyyaz Yiğit ile Aziz Kedi birlikte kaleme almıştır. Feyyaz Yiğit aynı zamanda dizinin başrollerinden birini üstlenmiş ve karakterlere getirdiği sıra dışı yorumla izleyicilerden büyük beğeni toplamıştır. Diziyi izleyen

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Öğretim Üyesi
dturkyilmaz74@hotmail.com, dilek.turkyilmaz@hbu.edu.tr
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0297

çoğu insan sıradan ve gündelik durumların mantık dışı bir boyuta taşınması karşısındaki duygularını ifade etmekte zorlanırken; dizideki akışın, diyalogların, sahnelerin çok samimi ve çok tuhaf olması ile ilgili ortak bir kanaate sahiptirler. Bu alışmada Gibi'ye ilişkin yorumların bir adım ötesine geçilerek, dizinin mizah anlayışı seçilmiş birkaç bölüm üzerinden daha detaylı bir analize tabi tutulmaya çalışılacaktır. Absürt komedi gibi zor bir tür içinde, bu türün diğer örneklerinden kendini ayırma konusundaki başarısı üzerinde durulacaktır. Modernleşme ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle sürekliliği tartışılan geleneksel Türk tiyatrosuyla olan ilişkisi hakkında da bazı yorumlar yapılmaya çalışılacaktır. Bu yorumları ve analizleri sağlıklı bir şekilde yapabilmek için öncelikli olarak dizi kısaca tanıtılacak ve geleneksel Türk tiyatrosunun seyri hakkında kısa hatırlatmalar yapılacaktır, Gibi'nin bu gelenek içindeki yerine ilişkin tespitlerde bulunulacaktır.

Dizi, ana karakterler Yılmaz (Feyyaz Yiğit), İlkkan (Kıvanç Kılınç) ve Ersoy'un (Ahmet Kürşat Öçalan), absürt bir dünyada sıradan görünen olayları akıl almaz bir şekilde karmaşık ve komik hale getirdiği ortalama kırk dakikalık bölümlerden oluşmaktadır. Kahramanların küçük bir olayın içinden büyük bir karmaşa yaratmaları ve bu karmaşanın genellikle mantık dışı bir hale gelmesi konu edilir. Her bölüm, bağımsız bir hikaye şeklinde ilerler ve bölümler arasında doğrudan bir bağlantı bulunmaz. Bu, diziyi bir antoloji havasına sokarken, farklı konulara özgün yaklaşımlar sunmasına olanak tanır. Dizide absürt komedi ve kara mizahın derin örneklerine sıkça rastlanır. Dizi bugüne kadar Altın Kelebek Ödülleri'nde En İyi Komedi Dizisi ve En İyi Komedi Dizisi Erkek Oyuncu (Feyyaz Yiğit) ödüllerini kazanmıştır. Beş sezon boyunca toplamda elli beş bölüm yayımlanmış olup, altıncı sezon hazırlıkları devam etmektedir.

Yılmaz, genellikle olayları başlatan veya işleri daha karmaşık hale getiren karakterdir. Mantık dışı ama komik bir yaklaşımı vardır ve kendince doğru bir şekilde olaylara yön verir. İlkkan, daha sakin, ancak çoğu zaman Yılmaz'ın fikirlerine kapılıp kendini absürt durumların içinde bulan karakterdir. Normal bir insan gibi davranmaya çalışsa da olayların tuhaflığına kapılmaktan kaçamaz. Ersoy grubun daha naif ve duygusal üyesidir. Genellikle olayların mantıksızlığına diğerlerinden daha fazla tepki verir, ancak absürt olayların bir parçası olmaktan o da kaçamaz.

Bilindiği gibi komedi türü, tarihsel süreç içerisinde çeşitli dönüşümlere uğramış ve farklı dönemlerde farklı biçimsel özellikler kazanmıştır. İnsan

doğası ve toplumdaki mizahi unsurlar üzerinden şekillenen komedi; kültürel, politik ve sosyal değişimlerle birlikte dönüşümler yaşamıştır. Antik dönemde Aristofanes gibi yazarların eserlerinde toplumsal eleştirinin ve hicvin ön planda olduğu Eski Yunan Komedyası genellikle mitolojik figürlerin, politik liderlerin veya halkın alışkanlıklarıyla alay eden sahne oyunlarından oluşuyordu. Roma Komedyası döneminde komedi daha çok seyirciyi eğlendirmeye yönelik, karakterlerin ve durumların abartıldığı bir form almıştı. Orta Çağ'da komedi ve dini tiyatrolarla birleşti. Mucize oyunları ve ahlaki oyunlar içinde mizah unsurları yer alsa da, bu mizah daha kontrollü ve genellikle didaktikti. Köylü mizahı halk şenliklerinde, pazarlarda ve festivallerde daha kaba ve doğrudan mizah biçiminde kendini göstermiştir. Bu dönemde mizah, toplumun alt kesimlerinin kültürel ifade biçimi olarak öne çıkmıştır. Rönesans ve Barok Dönem'de doğaçlama tiyatro geleneği olan Commedia dell'Arte, komedinin gelişiminde büyük rol oynamıştır. William Shakespeare'in romantik komedileri (Bir Yaz Gecesi Rüyası ve On İkinci Gece) komedinin edebi bir form olarak yükselişe geçtiği dönemlerden biridir. Bu eserler hem mizah hem de toplumsal meseleleri içermektedir. 18. ve 19. yüzyıl aydınlanma ve akılcı komedinin doğduğu yüzyıllar olmuştur. Bu dönemde mizah, toplumu eğitmek ve reform yapmak amacıyla daha akılcı bir forma dönüşmüştür. Molière gibi yazarlar, insan doğasının zayıflıklarını eleştirirken eğlenceli ve incelikli diyaloglarla komediyi bir araç olarak kullanmışlardır. 19. yüzyılda komedi, edebi ve tiyatral eserlerde daha ahlaki bir tona bürünmüştür. 20. ve 21. yüzyıl'da sessiz sinema ve fiziksel komedi, Charlie Chaplin ve Buster Keaton gibi sanatçılar, fiziksel hareketler ve abartılı durum komedileriyle sinemada komedinin modern biçimini tanımlamıştır. 20. yüzyılda komedi, daha çok toplumsal ve politik sorunların eleştirildiği bir tür haline gelmiştir. Monty Python ve Woody Allen gibi isimler, entelektüel mizahı ön plana çıkarmışlardır. Televizyon ve stand-up komedisi, televizyonun yaygınlaşmasıyla popüler hale geldi. Komedi artık bireysel anlatıcıların kişisel deneyimlerini ve toplumsal gözlemlerini aktardığı bir araç haline gelmiştir. Modern komedi günümüzde internet, sosyal medya ve dijital platformlar sayesinde daha geniş bir erişim sağlanan çok yönlü bir yapıya kavuşmuştur. Mizah, hem bireysel hem de küresel meseleleri ele alabilen bir ifade biçimi olarak gelişmeye devam etmektedir.¹ Komedi

¹ Komedinin geçirdiği evrelerle ilgili Anday 1965, Yüksel 1990, Arık 2001, Boudelaire 2003, Eker 2009 gibi kaynaklara bakılabilir.

eski Yunan'daki politik hicivden günümüzün dijital platformlardaki hızlı ve anlık mizahına kadar, her dönemde insanları gldrmekle kalmamış, aynı zamanda düşündürmeyi de başarmıştır.

Türk mizahı da tarih boyunca toplumsal, kültürel ve politik değişimlere paralel olarak evrilmiş, farklı dönemlerde farklı biçimler ve temalar kazanmıştır. Geleneksel halk eğlencelerinden modern sinema ve dijital platformlara uzanan Türk komedisi, toplumun mizah anlayışını, sosyal eleştiriye ve günlük yaşamın dinamiklerini yansıtmıştır. Türk komedisinin geçirdiği temel değişim ve dönüşümler, en genel anlamıyla şu şekilde sınıflandırılabilir.²

1. Geleneksel Halk Eğlencelerinde Komedi;

Karagöz ve Hacivat: Osmanlı döneminde gelişen bu gölge oyunu, halkın mizah anlayışını şekillendiren en önemli geleneksel unsurlardan biridir. Karagöz kaba ve aēık bir mizahı, Hacivat ise daha entelektüel bir mizahı temsil eder. Toplumsal eleştiri ve halkın günlük hayatından sahneler bu oyunun temelini oluşturur.

Orta Oyunu: Türk tiyatrosunun temellerinden biri olan orta oyunu, Karagöz'n sahneye taşınmış bir versiyonu olarak kabul edilir. İbiş, Kavuklu gibi karakterler üzerinden halkın mizahi bakış aēısı ve sosyal sorunlara dair eleştiriler işlenmiştir.

Meddah: Geleneksel anlatıcılık sanatı olan meddahlık, bireysel performansa dayalıdır. Meddahlar, toplumsal olayları ve karakterleri mizahi bir dille hikayeleştirerek dinleyicilere aktarır.

2. Osmanlı Dönemi ve Batı Etkisi; Tanzimat dönemiyle birlikte Türk komedisi, Batı tiyatrosundan etkilenmeye başladı. Namık Kemal ve şinasi gibi yazarların eserleriyle mizah daha edebi bir forma kavuştu. Bu dönemde mizah, gazete ve dergilerde önemli bir yer edindi. Teodor Kasap'ın Diyojen dergisi ve Akif Bey'in mizahi oyunları toplumsal eleştiriye ön plana ēıkardı.

3. Cumhuriyet Dönemi ve Sinema; Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, Batı tarzı tiyatro etkisini artırdı. Muhsin Ertuğrul gibi isimler sayesinde

² Türk mizahının geçirdiği evrelerle ilgili And 1969, And 1983, And 2017, ngren 1983 gibi kaynaklara bakılabilir.

mizah tiyatrosu modern bir forma kavuştu. Türk komedisi, 1950'lerden itibaren sinema sektöründe önemli bir yer buldu. Sadri Alışık, Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen gibi sanatçılar, Türk halkının mizah anlayışını sinemada yansıttı. Kemal Sunal'ın Şaban karakteri, toplumsal eleştiriyi komik bir dille işleyen bu dönemin en popüler örneklerinden biridir.

4. 1980'lerle birlikte televizyonun yaygınlaşması, Türk komedisinin yeni bir döneme girmesini sağladı. Bizimkiler, Perihan Abla, Mahallenin Muhtarları gibi komedi dizileri, Türk halkının günlük yaşamını mizahi bir dille işledi. Levent Kırca'nın Olacak O Kadar programı gibi skeç formatında toplumsal eleştiri yapan yapımlar büyük ilgi gördü. Bu dönemde, hem durum komedisi hem de politik hiciv öne çıktı. Özellikle 1980 darbesi sonrası dönemde komedi, toplumsal eleştirinin dolaylı bir aracı olarak kullanıldı.

5. Modern Sinema ve Televizyon (2000'ler ve Sonrası); Yılmaz Erdoğan ve Cem Yılmaz 2000'ler sonrası hem sahne performanslarında hem de sinemada daha modern bir mizah anlayışı geliştirdiler. Cem Yılmaz'ın filmleri ve stand-up gösterileri, güncel konuları ve evrensel mizah öğelerini birleştirerek büyük başarı kazandı. Avrupa Yakası, Leyla ile Mecnun, Geniş Aile gibi diziler, absürt mizah, durum komedisi ve kültürel göndermelerle büyük bir kitleye ulaştı. Netflix gibi dijital platformlarla birlikte Türk komedisi, küresel standartlara uygun yeni bir üretim tarzı kazandı. Daha cesur temalar ve modern anlatılar öne çıktı (Aşk 101, Gibi gibi diziler).

6. Günümüzde Türk Komedisi; Günümüzde komedi, stand-up türünde sahne performanslarının yanı sıra sosyal medya üzerinden yeni bir boyut kazandı. Vine, TikTok ve Instagram gibi platformlarda kısa ve anlık mizah popüler hale geldi. Özellikle Gibi dizisi gibi yapımlar, geleneksel komediden farklı olarak absürt mizah anlayışını öne çıkarmıştır

Türk komedisi, geleneksel halk eğlencelerinden modern medya platformlarına kadar değişim ve dönüşüm içinde bir tür olmuştur. Toplumun ihtiyaçlarına ve dönemsel dinamiklere bağlı olarak, hem eğlence hem de eleştiri aracı olmayı başarmıştır. Bu süreçte bir kısmı, hem geleneksel köklerine sadık kalmış hem de küresel mizah anlayışını benimseyerek sürekli kendini yenilemiştir. Bu çalışmanın konusu olan Gibi, Türk komedi ve mizah türünün geçirdiği değişim ve dönüşüm sürecinde ulaşılan en güncel ve dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Dizide

absürt komedi ve kara mizahın i içe geçtiğini, sıradan ve gündelik durumların nasıl mantık dışı bir hal aldığını görebiliyoruz. Gibi şimdilik büyük ölçüde sinema ve televizyon alanında uzmanlaşmış araştırmacıların dikkatini çeken ve onlar tarafından analiz edilen yapımlardan biri durumunda. Bunlar içinde en dikkat çekici yazılardan biri Nihan Doğan (2023) tarafından kaleme alınmıřtır³. Doğan, dizinin günlük hayatın içinde normalleştirdiğimiz, farkında bile olmadan kabul ettiğimiz bazı toplumsal ve düşünsel yapıları ele aldığını, bu yapıları anlamlandırabilmek için, onların içinden belirli unsurları çekip çıkardığını, sonra bu unsurları alışılagelmiş bağlamlarından kopararak yeniden yorumladığını ve bu şekilde, öncelikle izleyiciye bir farkındalık anı yaşatıp ardından bu yapıların tuhaf yanlarını ortaya koyduğu tespitinde bulunuyor. Bu sürecin oldukça zor bir yaratıcılık gerektirdiğini çünkü insanların genelde içinde yaşadıkları sistemlerin ya da yapıların işleyişini sorgulamadığını, bunların doğal bir akışın parçası gibi göründüğünü, ancak Gibi’nin senaristlerinin, bu kalıpların i yüzünü çözümleyip, sistemin zayıf halkalarını bulmayı ve onları yerinden oynatmayı başardığından söz ediyor. “Böylece, yapıyı bozarak onu yeniden kurguluyorlar ve bunun sonucunda absürt bir mizah yaratıyorlar. Dizinin başarısı, tam da bu sorgulama ve bozma becerisinde yatıyor” tespitinde bulunuyor.

Gerçekten de Gibi’nin izleyiciye samimi gelen yanlarından biri, aslında günlük hayatta çok aşına olduğumuz ancak üzerine pek düşünmediğimiz alışkanlıkları ve davranış kalıplarını ele almasıdır. Bu tür yapılar, dizinin izleyiciyi hemen içine çeken doğal bir atmosfer yaratmasını sağlar. Ancak Gibi’yi diğer samimi yapımlardan ayıran şey, bu yapıların farkına varmamızı sağlayacak şekilde onları bozarak absürt bir temele oturtmasıdır. Peki hangi yapılardan bahsediyoruz? Nihan Doğan (2023) bunları gündelik hayatın kendi akışında süregelen alışkanlıklar olarak tarif ediyor. Bu akış, genelde dizilerde ya da filmlerde pek yansıtılmaz, karakterler sürekli bir aksiyon içerisindedir. Ancak Gibi’de, karakterlerin evde uzanıp dinlenmesi, yemek yemesi veya kanepede televizyon izleme gibi sıradan durumları, ekrana yansıtılan hikayenin önemli bir parçası haline gelir. Bu, hem izleyiciyi kendine yakın hissettiren bir samimiyet yaratır hem de fark etmeden hayatımızda sürekli tekrar ettiğimiz davranış kalıplarını fark etmemizi sağlar.

³ Doğan, Nihan (2023) <https://guncesinema.com/yapiyi-soker-gibi/>

Dizinin başarısı, bu gibi günlük yapıları tespit edip onları hem tanıdık hem de absürt bir şekilde işlemesinden gelir. Doğan (2023) bu durumu dizinin bazı bölümlerinden hareketle izah etmeye çalışmıştır. Dizinin “Vatka” adlı bölümünde, gündelik siyasetin yüzeysel doğasına dair güçlü bir eleştiri sunulduğu tespitinde bulunuyor. Toplumsal hayatta ağırlığını yitirmiş olsa da hala tartışma konusu olan ve çoğunlukla kahvehane sohbetlerinde ya da arkadaşlar arasında yaşanan yüzeysel siyasi diyalogların bir benzerini gördüğümüzü Feyyaz Yiğit’in canlandığı Yılmaz karakterinin, bu tür tartışmaların merkezine, oldukça absürt bir bağlamda yerleştirilmiş bir figür olduğunu söylemektedir. Yılmaz, 80’ler modasına ve özellikle vatkalı ceketlere olan sevgisi yüzünden çevresi tarafından dışlanır, eleştirilir ve hatta ötekileştirilir. Daha da ilginç olan, Yılmaz’ın vatkalı ceketleri neden savunduğunu rasyonelleştirme gereği bile duymaması ve arkadaşlarının da bu yüzden ona ağır eleştiriler yöneltmesidir. Bu durum, günlük hayatımızda tanık olduğumuz yüzeysel siyaset tartışmalarını çağrıştırır. Dizi bu tartışmaların absürtlüğünü, yüzeysel politik söylemleri siyasetten kopuk bir unsur, yani vatkalı ceket gibi alakasız bir konuya taşıyarak gözler önüne serer. Bu yöntemle, aşına olduğumuz siyasi diyalogların ve ötekileştirici davranışların nasıl kırılğan, anlamdan yoksun ve komik bir yapıya sahip olduğunu fark ederiz. Dizi, bu yapıyı bozarak hem izleyiciyi düşündürür hem de gündelik yaşamın bu yönlerini mizahi bir perspektifle eleştirir biçiminde tespitlerde bulunur.

Gelenek, dizide sorgulanan temel yapılardan biri olarak dikkat çeker. “Kan Parası” adlı bölümde, bir gelenek olan diyet ödeme pratiği ele alınır ve bu durumun taraflarca nasıl manipüle edilebileceği gösterilir. Gelenek, çoğu zaman insanlar tarafından sorgulanmadan kabul edilir, hatta modern şehir yaşamında bile bu türden adetlere uyulduğu görülür. Yerel kültürlere duyulan saygı veya gelenekten gelen bir otorite karşısında direnç gösterilmemesi, bu uyumun temel nedenlerinden biri olabilir. Doğan (2023) “bir taşra hikayesinde ya da dram filminde, sokak düğününde seken bir kurşun nedeniyle birinin hayatını kaybetmesi ve bunun sonucunda diyet talep edilmesi izleyici için olağan bir durumdur, çünkü bu tanıdık bir kalıptır. Ancak Gibi’de bu geleneksel yapının absürtlüğü, parçaların yerinden sökülüp başka parçalarla değiştirilmesiyle ortaya çıkar. Örneğin, birinin ölüm sebebi olarak çay tabağının yere düşmesi ve çıkan sesle birinin korkudan kalp krizi geçirip hayatını kaybetmesi ele alınır. Bu senaryoda şok

etkisi yaratan, olayların gerçek dışılığı değil yapıya aykırı bir şekilde bir araya getirilişleridir. ay tabağının dışmesi de, birinin kalp krizi geçirmesi de, diyet talebi de kendi bağlamlarında anlamlıdır. Ancak bu parçalar, farklı yapılar ait oldukları bağlamdan çıkarılarak yeni bir düzende birleştirilir ve bu durum, absrtiteye kapı aralar. Dizi, izleyiciyi hem bu yapının kırılranlığıyla yüzleştirir hem de sorgulamaya teşvik eder” biçiminde bu bölümü analiz etmiştir.

Dizinin “Glnuray” bölümünde, geleneksel toplumsal yapıların modern kent yaşamına nasıl taşındığı ve bu süreçte nasıl sorgulandığı ele alınır. Kırısalda hala etkisini sürdüren ağalık düzeni, modern şehir ortamında kendini yeniden gösterir. Hikayede, i gle kente gelmiş bir kadının şehirde var olma mücadelesi, bu geleneksel sistemle karşılaşmasıyla bir çatışmaya dönüşür. Doğan’ın (2023) ifadesiyle ilk etapta, Yeşilçam melodramlarında sıkça gördüğümüz, farklı dünyalardan gelen karakterlerin uzlaştırılması izlenimi yaratılır. Karakterler kendilerini tanışmaya davet eden ağaya gider ve ilk başta bu yapıya uyum sağlıyor gibi görünürler. Ancak hikayenin akışı, alışıldık kalıpları kırmaya başlar. Yanlarında getirdikleri badminton raketleriyle evin ortasında oyun oynamak zorunda kaldıklarında, bu geleneksel bağlamın absürtlüğü açık bir şekilde gözler önüne serilir. İzleyicinin geleneksel sisteme eleştiri beklediği taraf şehirli karakterken, eleştiri bu kez ağanın kendisinden gelir: “Bazen ben de düşünüyorum, çok saçma geliyor, ama sistem bu... Ortada bir piramit var, en tepesinde ben!” Bu diyalog, hem ağa figürünün sistemin sorgulanamaz bir parçası olduğu algısını yıkar, hem de bu sistemin saçmalığını geleneksel yapının merkezindeki bir figürün ağzından dile getirerek yapısal eleştiriye güçlendirir. Doğan (2023) “bu bölüm böylece, hem mizahın hem de eleştirinin katmanlarını ustalıkla bir araya getirir” şeklindeki sözleriyle bölümü analiz eder.

Seçilmiş  bölüm üzerinden kısaca yapılan bu değerlendirmeler Gibi’nin Türk mizah kültüründe dikkat çekici bir yenilik olarak öne çıktığını gösteriyor. Absürt mizah türünde şekillenen bu dizi, hem içeriği hem de işleyiş biçimiyle geleneksel Türk mizah anlayışından belirgin şekilde ayrılırken aynı zamanda geleneksel mizahın güldürü oğelerini farklı perspektiflerle ele alarak Türk mizah kültürüne modern bir soluk getirmektedir. Dizinin Türk mizah kültürü ısından değerlendirilebilecek bazı temel yönleri şöyle ele alınabilir.

Geleneksel Türk mizahı, daha çok günlük hayatın aksayan yönleriyle dalga geçen, toplumsal normları eleştiren bir mizah anlayışına sahiptir. Nasreddin Hoca fıkraları, Karagöz-Hacivat ve Meddah hikayeleri gibi örnekler, Türk mizahının absürt öğeler barındırmasına rağmen bunu toplumsal değerlerle dengede tuttuğunu gösterir. Gibi ise doğrudan absürtün merkezde olduğu, günlük hayatın sıradan olaylarını alıp uç bir mantıksızlıkla harmanlayan bir yapıya sahiptir.

Gibi, modern bir mizah türüyle çalışsa da Türk mizah geleneğinin bazı unsurlarını dönüştürerek kullanır. Geleneksel Türk mizahında olduğu gibi, Gibi de topluma yönelik bir eleştiri taşır. Ancak bu eleştiriler dolaylı değil, alaycı ve keskin bir üslupla yapılır. Türk mizahında Karagöz ve Hacivat gibi tiplerin çatışmaları, Gibi’de Yılmaz ve İlkan arasındaki dinamikte modernize edilmiştir. Yılmaz, akli sıra bir çözüm üreticisi, İlkan ise bu çözümleri daha da içinden çıkılmaz hale getiren bir anti-kahraman gibidir.

Türk mizahında günlük hayatın ele alınışı, çoğunlukla realist bir bakış açısıyla yapılır. Gibi sıradan olayların içindeki absürtü açığa çıkararak farklı bir mizah formu yaratır.

Dizi, Türk mizahında daha az kullanılan bazı tekniklerle dikkat çekmektedir. Gibi, mizahında karamsar ve trajikomik unsurlara yer verir. Bu, geleneksel Türk mizahında pek rastlanmayan bir üsluptur. Türk mizahında ironi ve alay sıklıkla kullanılsa da Gibi bu unsurları daha minimal bir şekilde işler. İzleyici olayların saçmalığına gülerken aynı zamanda bunların gerçekte ne kadar tanıdık olduğunu fark eder.

Gibi, Türk mizahının modern izleyici kitlesine nasıl evrildiğini anlamak için önemli bir örnektir. Geleneksel hikayelerin basit ve herkesin anlayabileceği yapısından farklı olarak, Gibi daha entelektüel ve düşünsel bir mizah sunar. Sosyal medyanın yaygınlaşması ve internet kültürünün etkisiyle, daha kısa ve vurucu mizah tarzı ortaya çıkmıştır. Gibi, bu dinamiklere uyum sağlayarak genç izleyici kitlesini kendine çeker.

Gibi, klasik Türk mizahıyla arasına mesafe koyarak yeni bir tür yaratırken, aslında geleneksel mizahın bir evrimi olarak değerlendirilebilir. Absürt mizahı, günlük yaşamın içinden çıkardığı ilginç olaylarla birleştirmesi, diziyi Türk mizah kültürünün modernleşme sürecinde bir kilometre taşı haline getirir. Komedi unsurlarını sadece güldürmek için değil, toplumu ve bireyin kendisini sorgulaması için bir araç olarak da kullanır.

Sonuç olarak Gibi'nin Türk mizah kültüründe absürt mizahın başarılı bir temsilcisi olarak, yeni nesil izleyicinin beğenisini kazandığını söylemek mümkündür. Bu dizi, geleneksel Türk mizahındaki anlatı yapısına yenilikler ekleyerek ve modern mizah tekniklerini benimseyerek, mizahın evrimine katkıda bulunmuştur. Toplumsal olaylara getirdiği özgün bakış açısıyla hem eğlendirip hem de düşündürmektedir. Kanaatimizce Gibi, Türk mizah tarihine, mizahın yeni bir boyut kazandığı bir dönemin temsilcisi olarak geçecektir.

Kaynakça

And, Metin (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

And, Metin (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.

And, Metin (2017). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Anday, Melih Cevdet (1965). *Gelişen Komedya*. İstanbul: Adam Yayınları.

Yüksel, Arık. (1990). "Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri", Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 33(1-2), 557-569.

Boudelaire, Charles (2003). *Gülmenin Özü*. (Çev. İrfan Yalçın). İstanbul: İris Yayınları.

Doğan, Nihan (2023). "Yapıyı Söker 'Gibi'" <https://guncesinema.com/yapiyi-soker-gibi/>

Eker, Gülin Öğüt (2009). *İnsan, Kültür, Mizah (Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah)*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Öngören, Ferit (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi (1923-1983)*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yüksel, Ayşegül. (1990). "Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri". Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 33(1-2), 557-569.

GELENEKLİ SAHNE SANATLARINDA MİZAH ANLAYIŞI

Mehmet Tahir İKİLER*

Özet

Geleneksel sahne sanatlarımız olan kukla, Karagöz, meddah ve orta oyununda görev alan sanatçılar, seyircileri daha fazla güldürmek amacıyla provalarda fazla bir efor göstermeden, doğaçlama (epik tiyatro) tekniğinin coşkusuyla sahnede karşılıklı diyaloglarla harikalar yaratırlardı. Onlar için mizah; acıyı mutluluğa, yoksulluğu varıllığa, matemi sevince, hıçkırığı kahkahaya dönüştürme sanatıydı ve bu mizah, sanatın inceliklerini kaba saba ve müstehcen cümlelere mahkûm etmezdi. Mizah, yaratıcılık ve yetenek gerektirirdi; ancak bunlar da tek başına yeterli değildi. “Komik-i şehir” unvanını taşıyan bir sanatçının mangal gibi bir yüreğe sahip olması gerekirdi. Çünkü mizah -doğası gereği- eleştirel, uyarıcı ve iğneleyiciydi. Güce, otoriteye ve iktidara yönelik eleştirilerini mizahın üslubu ve söylemiyle ifade ettiklerinde daha etkili olacağını bildikleri için, diline hâkim olmayan ve “Doğaçlama yaptım, ağzıma geleni söyledim.” diyen bir oyuncuyu tiyatro çatısı altında çok fazla barındırmazlardı. Her milletin mizah anlayışı birbirinden farklıdır. Bu farklılık, milletlerin kolektif kültür kodları, millî kimlikleri ve psikokültürel özellikleriyle ilgilidir. Otoriteye ve güce yönelik yazılı, sözlü, teatral ya da müzikal mizaha karşı gösterilen hoşgörüyü seyirci nazarında fazla suistimal etmeden sahneye çıkarlar ve oyun içindeki eleştiri dozunu kaçırdıkları anda, “Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola.” diyerek özürlerini iletirlerdi.

Anahtar sözcükler: Gelenekli sahne sanatları, temaşa, orta oyunu, Karagöz.

* Tiyatro Sanatçısı.

THE CONCEPT OF HUMOR IN TRADITIONAL PERFORMING ARTS

Abstract

In traditional Turkish performing arts such as puppetry, Karagöz, meddah, and orta oyunu, artists created wonders on stage through improvised dialogues driven by the exuberance of the epic theater technique, often without extensive rehearsal efforts. For them, humor was the art of transforming sorrow into joy, poverty into wealth, mourning into celebration, and sobs into laughter. This humor never confined the subtleties of art to coarse, crude, or obscene expressions. It required creativity and talent, but these alone were not sufficient. An artist bearing the title “Komik-i Şehir” (City’s Comedian) needed great courage, as humor was inherently critical, cautionary, and satirical.

Recognizing that criticisms of power, authority, and governance were more effective when delivered through the tone and style of humor, they did not tolerate performers who lacked linguistic finesse or excused poor taste by saying, “I improvised and said whatever came to mind.” Each nation’s sense of humor is distinct, shaped by its collective cultural codes, national identity, and psycho-cultural characteristics. These artists performed on stage with a careful balance, ensuring they did not overly exploit the audience’s tolerance for written, spoken, theatrical, or musical humor directed at authority or power. If they overstepped the mark of criticism within a performance, they would apologize, saying, “Please forgive any unintentional missteps in speech.”

Keywords: Traditional performing arts, shadow play, humor, theater.

Giriş

Geleneksel sahne sanatlarımız içinde önemli bir yer tutan ve “temaşa sanatları” olarak bilinen orta oyunu, kukla, gölge oyunu, meddahlık ve köy seyirlik oyunları gibi türler, modern tiyatronun çok öncesine dayanan köklü bir geçmişe sahiptir. Geçmişten günümüze yansıyan özelliklerini sergilemeye gayret eden ve bir elin parmakları kadar az olan ustaların zaman içerisinde vefatıyla, geleneksel sanat dalları sahihsiz kalmıştır. Sonrasında, bu sanatlara yenilikler katma gayretinde olan genç uygulayıcıların çabaları seyirciden yeterli ilgi görmedikçe bu sanat dallarında uygulayıcı sayısı azalmış olsa da sanat tarihçilerinin bu konudaki araştırmaları ve ilgisi yoğun bir şekilde devam etmiş ve bu sayede geleneksel sahne sanatları uygulayıcılarının bu sanatı geliştirmelerinde önemli bir yer tutmuştur.

Sahne sanatlarımız hakkında en kapsamlı çalışmalardan bazıları, sanat tarihçisi Metin And (1927-2008) tarafından yapılmıştır. Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, *Osmanlı Tiyatrosu* ve *Türk Tiyatrosunun Evreleri* gibi eserlerinde bu konuları detaylı bir şekilde ele almış ve bu sanatlara merak salan gençlere sonraki yıllarda rehber olmuş ve akademisyenlerin araştırmalarına da ışık tutmuştur.

Mizah ve Uygulayıcı

Geleneksel sahne sanatlarımızın geçmişle bugün arasında seyirci ve uygulayıcı sayısında belirgin derecede bir düşüş yaşanmıştır. Bu düşüşü tetikleyen ana unsur olan Darülbeydi'nin 1914 yılında kurulmasıyla birlikte modern tiyatro oyunlarında yazılı metin uygulaması başlamış ve Türk tiyatrosunun iskeletini oluşturan doğaçlama (epic) tekniğinden uzaklaşmıştır. Batı menşeli eserlerin uyarlamaları gelenekli sahne sanatlarının yani kukla, Karagöz ve orta oyunu geleneğinin beslendiği irticalen mizah anlayışından uzaklaşılmasına sebep olmuştur. 1914 yılında perdelerini açan Darülbeydi-i Osmanî'de ve sonrasında yerleşik tiyatroların veya turne tiyatrolarının yöneticileri Batı rüzgarıyla beslenen mizah anlayışının yazılı metinlerini tercih ederken, Batı menşeli kalıp oyunculuğu tiyatro sahnelerinde heyecanla karşılanmıştır.¹

¹ “Türk tiyatro tarihinde bir dönüm noktası olan Darülbeydi-i Osmanî'nin 27 Ekim 1914 tarihinde açılması ile Osmanlı döneminde tiyatro alanındaki son önemli gelişme

Geleneksel sahne sanatlarımızın uygulayıcı sayısının azalmasının en önemli nedenlerinden biri, mizah anlayışının güncel hayattan yeterince beslenmiyor oluşudur. Geçmişte sahnelenen örneklerde, kelimelerin arkasına gizlenen mana derinliğiyle halkın sıkıntılarını mizahi bir üslupla dile getiren bu sanat dalları, seyircinin yoğun ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bir dönem Anadolu topraklarını ziyaret eden yabancı tanıklar, temaşa geleneğinin siyasal yönüne sıkça vurgu yapmıştır. Gölge oyununda ve orta oyunu gösterilerinde mizahın inceliklerle işlendiğini; uygulayıcıların yer yer nükteli, hatta kışkırtıcı bir üslup kullanarak sultana ve vezirlere dokundurmalar yaptığını aktaran bu tanıklar, halkın bu tür eleştirilere nasıl ilgi gösterdiğini anlatmışlardır. Gölge perdesinin yanı sıra “yeni dünya” (paravan) önünde mizahın beslediği yaklaşımlarla sansürü aşma çabaları belgelerle günümüze kadar ulaşmıştır.

Geleneksel sahne sanatlarına gönül veren ustalar, mizahın inceliklerini bulunduğu ortamın koşullarına göre uyarlama becerisine sahip ekiplerle çalışır ve günümüzde doğaçlama olarak bilinen teknikleri ustalıklı kullanırlardı. Bu tekniğin gerek gölge oyununda gerekse orta oyununda uygulanabilir olabilmesi için ekibin oyun arşivine vâkıf olması gerekiyordu. Gölge oyununda ustalar, oyunları tek kişiyle sahnelediği için genellikle oyun metninin iskeletini yazılı olarak ellerinde bulunduruyordu. Karagözcü, güncel mizah kültürünü genellikle oyunun muhavere bölümünde yani ikili konuşmalarda kullanır; oyunun asıl bölümü olan fasıl bölümünde ise iskelete sadık kalmak şartıyla irticalen sahnelerdi.

Orta oyununda da aynı sistem uygulanırdı. Tıpkı Karagöz oyunundakine benzer biçimde giriş (mukaddime) ve ikili konuşma (muhavere) bölümleri taşlamaya açık şekilde özgür bırakılırdı. Bu özgürlük alanı, genellikle tiyatronun sahibi ve yöneticisi olan Pişekâr tarafından yönlendirilirdi. Oyun sahneye konmadan bir gece önce oyuncular toplanır ve Pişekâr, komik

gerçekleşmiştir. Kurulduktan bir yıl sonra düzenli temsillere başlayan Darülbeyazıt'ın ilk sahnelediği oyun, Hüseyin Suat (Yalçın) tarafından Fransız yazar Émile Fabre'den Türkçeye uyarlanan ve Tepebaşı Kışlak Tiyatrosu'nda sahnelenen *Çürük Temel*'dir. Bu piyeste sahne alan sanatçılar arasında Muhsin Ertuğrul ve Burhan Arpad da vardır. 20 Ocak 1916 günü sahnelenen temsilde oyuncuların en genci olan Burhan Arpad, “*Nasıl anlatabilirim! Hepimiz de heyecandan titriyorduk...*” sözleriyle o günkü duygularını anlatmıştır.” (Zehra ASLAN-Mehmet TEMEL <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/darulbedayi/>)

hariç diğer rolleri oyunculara dağıtırdı. Pişekâr, dağıtılan rollerin fasıl bölümünde uygulanması muhtemel olan mizah kısımlarını belirginleştirir, temaşanın sergileneceği şehirdeki güncel olayları anlatır ve o yörenin ağız yapısıyla ilgili örnekler verdikten sonra, oyuncuları sahneye çıkana kadar serbest bırakırdı. Oyuncular, aynı sahnede rol aldığı arkadaşlarıyla daha önce deneyim yaşamışlarsa oyun hakkında konuşma gereksinimi hissetmezlerdi. Ancak, ilk kez birlikte sahneye çıkacaklarsa havadan sudan dahi olsa birbirlerini tanımak adına kendi aralarında konuşur, mizaçlarını tanımaya çalışırlardı.

Geleneksel Temaşa Sanatları ve Propp'un Değişmeyen Masal Örgüsü

Geleneksel sahne sanatlarında, sanatçılar tarafından oluşturulan ortak bir kapsama alanı bulunmaktadır ve uygulayıcılar bu alanın dışına çıkmamıştır. Ünlü Rus halkbilimci Vladimir Propp'un yıllar önce geliştirdiği ve "Morfolojik Metot" olarak da bilinen Propp Metodu, masal türlerinin tarihsel köklerini ortaya çıkarmayı amaçlayan bir çalışmadır. Propp, olağanüstü masalların ana bölümlerini tespit etmiş ve bu bölümleri farklı masallarla karşılaştırmıştır. Çalışmasının sonucunda, masalların biçimsel olarak değişmeyen bir yapıya sahip olduğu sonucuna varmıştır. Propp'a göre, masallarda uygulanan fonksiyonların sayısı 31'dir ve bu fonksiyonlar masalların değişmeyen unsurlarıdır. Kahramanlar değişse bile fonksiyon sayısının sınırlı olması nedeniyle bu unsurlar bir masaldan diğerine aktarılmıştır. Yani temelde aynı olan hareketler, başka masalarda farklı kahramanlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Geleneksel sahne sanatlarında da Propp'un metoduna benzer bir durum söz konusudur. Kukla oyununda İbiş Amca ve evin beyi, gölge oyununda Karagöz ve Hacıvat, orta oyununda ise Kavuklu ve Pişekâr gibi kahramanlar değişmiş olsa da ikili kahraman yapısı ile giriş, gelişme ve sonuç kısımlarındaki benzerlikler değişmeden kalmıştır.

Propp'un araştırmasında bahsettiği masal oluşumunda her hareket bir sonuç doğuruyor ve bir neden sonuç ilişkisine dayanıyordur. Örneğin, bir takip varsa sonucunda kurtarma meydana gelir; bir mücadele varsa sonuçta zafer kazanılır. Geleneksel sahne sanatlarımızda da benzer şekilde, Karagöz, Kavuklu ve İbiş Amca'nın oyunlarında ters giden bir durum

olsa bile olaylar dönüp dolaşır ve sonunda bu ikililerin galip gelmesiyle sonuçlanır.

Vladimir Propp'un ortaya koyduğu bu yapı kukla, Karagöz ve orta oyunu gösterilerinde kalıp olarak karşımıza sürekli çıkmaktadır.

Türk Tiyatrosunda Epik Tarzın Uygulanabilirliği

Bertolt Brecht epik tiyatro tekniğini dünya sahnesine sunarken asıl amacı, seyirciyi sahnede yaşanan olayların içine çekmek yerine, onların o oyun hakkında düşünmelerini sağlamak ve en önemli amacı da seyirciye toplumsal gerçekleri sorgulatmaktır. Brecht'in ortaya koyduğu bu yöntem yazar ve yönetmenler tarafından ülkemizde uygulanmaya başlandığı yıllarda seyirci bu tiyatro tekniğine çok fazla ilgi göstermemiştir. Sebebi ise alışkın oldukları sahneyle duygusal bir bağ kurma eyleminden eleştirel bir farkındalıkla yabancılaştırma eylemine geçmenin zor gelmesiydi. Halbuki geleneksel sahne sanatlarımızın kahramanı Karagöz ve Hacivat ile başlayan, sonra İbiş ve Evin Beyi, sonrasında da Kavuklu ve Pişekâr'ın içinde olduğu oyun anlayışı yabancılaştırma ve eleştirel bakış açısının tam merkezindeydi ve bizler bu hazineyi elimizin tersiyle itip modern Türk tiyatrosu hayaline sarılmıştık. Sonraki yıllarda bu hayalin gerçekleştirilmesinin ilk adımları -başta Haldun Taner olmak üzere- çok önemli yazarlarımızın epik tiyatroyu geleneksel sahne sanatlarımızın öznesi haline getirerek halkımızın geçmişten gelen mizah anlayışını oyunlarına yansıtmasıyla atılmıştır.

Geleneksel Tiyatronun Hatırlandığı Yıllar

1960'lı yıllar, Türkiye'de sosyal ve politik değişimlerin yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. 1960 Askerî Darbesi'nin ardından yeni anayasa ile birlikte daha özgürlükçü bir ortam doğmuş, düşünce ve ifade özgürlüğü alanında eksikleri olsa da önemli bir yol katedilmiştir. Bu durum, tiyatro yazarlarımıza eleştirel ve yenilikçi eserlerin merkezine geleneksel sahne kültürümüzü koyma fırsatını doğurmuştur. Halkın sıkıntı ve sorunlarını irdeleyen ve seyirciyi geçmişteki gibi düşünmeye yönlendiren epik tiyatro, sahnelerimizde etkisini göstermeye başlamıştır. Yazarlarımız, epik tiyatro anlayışını Batı'dan olduğu gibi alıp uygulamak yerine, geleneksel Türk tiyatrosu unsurlarıyla harmanlamış ve seyircinin teveccühüne mazhar

olmuştur. Kendimize özgü olan bu yaklaşım, epik tiyatronun Brecht'in yöntemlerinden farklılaşmasına yol açmıştır.

Brecht'in vurguladığı “yabancılaştırma efekti” ve göstermeci-açık üslup, yazarlarımızın sahne başarısıyla kendi tiyatro geleneklerimize uyarlanmış ve geleneksel sanatlarımızın orta oyunu, meddah, kukla ve Karagöz-Hacivat gibi unsurlarıyla tekrar tanışmıştır.

Türk epik tiyatrosunun geleneksel yöntemlerle beslenen gelişimine 1960'lı yıllardan itibaren önemli katkılarda bulunan yazarlarımız:

1. Haldun Taner

Eserleri: *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*.

Haldun Taner, epik tiyatronun Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biridir. Özellikle *Keşanlı Ali Destanı*, epik tiyatronun yerli ve evrensel unsurlarını başarıyla bir araya getiren önemli bir eserdir.

2. Vasıf Öngören

Eserleri: *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zengin Mutfağı*.

Vasıf Öngören, epik tiyatro anlayışını toplumsal eleştiriyle harmanlamıştır. Eserlerinde sınıf çatışması, kadın sorunları ve toplumsal adaletsizlik gibi konuları ele almıştır.

3. Sermet Çağan

Eserleri: *Ayak Bacak Fabrikası*.

Sermet Çağan, Brecht'ten ilham alarak epik tiyatro anlayışını benimsemiş ve toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

4. Güngör Dilmen

Eserleri: *Midas'ın Kulakları*, *Canlı Maymun Lokantası*.

Güngör Dilmen, epik tiyatroda mitolojik ve tarihsel unsurları kullanarak toplumsal eleştiriler yapmıştır.

5. Aziz Nesin

Eserleri: *Biraz Gelir misiniz*, *Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz*.

Aziz Nesin, mizahi bir üslupla epik tiyatro özelliklerini eserlerine taşımış ve toplumun çeşitli aksaklıklarını ele almıştır.

6. Dinçer Sümer

Eserleri: *Yarın Cumartesi*.

Dinçer Sümer, toplumsal gerçekçilik ve epik tiyatro anlayışını bir araya getiren oyunlar yazmıştır.

7. Orhan Asena

Eserleri: *Simavnalı Şeyh Bedreddin, Tohum ve Toprak*.

Orhan Asena, tarihsel konuları epik tiyatro unsurlarıyla birleştirerek toplumsal mesajlar vermiştir.

8. Oktay Arayıcı

Eserleri: *Rumuz Goncagül*.

Oktay Arayıcı, epik tiyatrodaki toplumsal gerçekçilik ve geleneksel tiyatro motiflerini birleştiren yazarlardandır.

Kukla, Karagöz ve Orta Oyununun Ortak Özellikleri

Karagöz, kukla ve orta oyunu gösterilerinde sahnelenen oyunların fasıl bölümlerinde değişmeyen ortak bir özellik vardır: Kuklada ana karakterler İbiş ve Ev Sahibi, gölge oyununda ise ana karakter Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı konuşmalarıdır ve konular genellikle önemsiz gibi görünen gündelik olaylar ve yanlış anlaşılımlar üzerine kuruludur. Oyunlardaki İbiş, Kavuklu ve Karagöz karakterleri; avam arasından gelmiş ve eğitim almamış, hazırcevap bir üslubu olan, içi dışı doğal bir yapıdadır. Bu karakterler bu yönleriyle halkın arasından gelmişlerdir. Dolayısıyla halkın avam kesimini temsilen ortaya çıkan bu karakterler gelenekli Türk tiyatrosunun özdeş kahramanlarıdır. İbiş, Karagöz ve Kavuklu yüksek tabakadan insanların çok bilmiş ukala hallerini söz oyunları ile alt ederek seyircilerin gönüllerine nokta atışı mizansenlerle tebessüm etmesini sağlar.

Gölge oyunu ve kukla gösterilerini sahneye koyan Hayali (Hayalbaz) oyunlarında kullanacağı mizahi unsurları irticalen, yani doğaçlama olarak uygularken kontrol kendisinde olurdu ama orta oyununda bu sorumluluk Pişekâr'a yani oyunun yöneticisine ait olurdu. Oyuncular sahnedeysen seyircinin tepkisine göre hareket

eder ve oyunun akışına kendilerini kaptırarak seyirciyle birlikte eğlenirlerdi. Gelenekli sahne sanatlarında yetişmeme öncülük eden ustam Hadi Poyrazoğlu, “Oyuncu sahnede eğlenip gülmezse seyirci hiç gülmez.” derdi. Sonrasında ise şu uyarıyı yapardı: “Ha, bu arada oyuncu için gülmek, dişleri göstermek değildir.” Seyirciyi güldürmenin basit bir iş olmadığını ve dikkat gerektiren bir hassasiyete sahip olduğunu söylerdi.²

Ustamın öğretileri arasında, seyircileri sözlü olarak ya da sahneye davet ederek oyunun içine dâhil ettiği bir bölüm bulunurdu. Bu bölüm, sahnede uygulamalı olarak gösterildiğinde, usta sanatçılar tarafından doğru bir şekilde icra edildiği takdirde oyunun mizah seviyesi üst düzeye çıkardı. Ustam, bu bölümü doğaçlama olarak uygularken beni defalarca uyarırdı: “Doğaçlama, derin sulara yüzmeye benzer. Eğer yüzmeye kabiliyetine güvenmiyorsan sakın açılma, boğulursun.” derdi. Bahsettiği bölüm, onun da ustalarından öğrendiği son derece eğlenceli bir kısımdı; ancak sahnede disiplinli bir şekilde uygulanmadığında oyun hüsrana sona erebilirdi.

Bu öğreti, orta oyunda uygulanan ve geleneksel Türk tiyatrosunu modern dramatik tiyatrodan ayıran en önemli özelliklerden biriydi. Bu

2 “Hadi Poyrazoğlu, 1903 yılında Midilli Adası’nda doğmuştur. Anne ve babasını küçük yaşta kaybedince teyzesi tarafından büyütülür. Çocukluğunda ramazan aylarında Fatih, Karagömrük ve çevresinde oynatılan kukla ve Karagöz oyunlarına ilgi duyar. Karagözcü Saffet’in yanında Karagöz öğrenmeye başladığında 9 yaşındadır. Daha sonra Hayali Küçük Ali’nin yanında Karagöz öğrenmeye devam eder. Karagöz oynamayı öğrenir. Hakkabaz Marko’nun yanında hakkabazlık sanatını öğrenir. Bunların yanı sıra, devrin tuluat topluluklarında oynar. Şevki Bey, Ahmet Bey, İsmet Fahri Bey, Naşit Bey ve İsmail Dömbüllü’nün ekiplerinde çalışır.

Yurt içi turneleri dışında İstanbul, Adana, Antalya ve Ankara’da yerleşik olarak sanatını sürdürür. Atatürk, İsmet İnönü, Celâl Bayar ve Cemal Gürsel’in huzurunda Karagöz ve kukla oynatır. Halk evlerinin kapatılması sonucu turneleri bırakarak 1951 yılında Ankara’ya yerleşir ve Dörtüol Aile Bahçesi’nde kukla oynatmaya başlar. Aynı zamanda bahçenin idareciliğini ve sunuculuğunu da yapar. Bu bahçede 15 yıl çalışır. Yardımcıları Kemal Şakrak ve Kemal Derebeyoğlu’nun ölümünden sonra mesleğini bırakarak lokantacığa başlar.

Karagöz, kukla, hakkabazlık ve ip cambazlığı ile uğraşan ve tuluat topluluklarında oyunculuk yaparak sanat yaşamını tamamlayan Hadi Poyrazoğlu; bu sanatlardaki üstün yeteneği, bilgisi, yardımseverliği ve efendiliği ile diğer sanatçılara örnek olmuştur. 1996 yılında, sanata yaptığı katkılar nedeniyle UNIMA Geleneksel Türk Tiyatrosu Hizmet Ödülü’nü almaya hak kazanmıştır. Hadi Poyrazoğlu 17 Ocak 2000 tarihinde Ankara’da vefat etmiştir.” (<https://www.unima.org.tr/hadi-poyrazoglu/>)

bölümü, yalnızca deneyim kazanan öğrencilerime uygulamaları için izin verirdim. Buna bir örnek vermem gerekirse: Ankara'nın bir ilçesindeki ramazan etkinliğine Başkent Tiyatrosu olarak davet edilmiştik. Sahne deneyimi olan öğrencilerimden Görkem Çetin'e Kavuklu, Kadir Çöklü'ye ise Pişekâr rolünü verdim. Kukla, Karagöz gösterisi ve hikâye anlatılan meddah bölümünü ise ben üstlenmişim.

Davet edildiğimiz programda zaman sınırlı olduğu için orta oyununun yalnızca 15 dakikalık bir muhavere bölümü sahnelenecekti. Oyunun işleyişinde, “dördüncü duvar”ın kaldırıldığı bölümde Kavuklu, seyirciler arasından sahnede rol almak isteyen gönüllü bir erkek seyirciyi davet ediyordu. Genelde sahneye çıkmaya hevesli kişiler hemen belli olurdu, fakat o gün kimse gönüllü olmak istemiyordu. İşte burada deneyim devreye giriyordu. Kavuklu, sahneye eli boş dönemezdi; seyircileri tek tek dolaşır, türlü yollarla bir seyirciyi ikna edip sahneye çıkarır ve bir sandalyeye oturturdu. Pişekâr ise kemerinden çıkardığı tülbendi, sahneye gelen seyircinin kafasına sormadan bağlar ve “Bu sahnede evin hanımı rolü size düştü.” diyerek seyircinin tepkisini ölçerdi. Eğer seyirci bu teklifi kabul etmezse, başörtüsünü hemen çıkarır ve durumu toparlardı. Böyle bir durumda, sahnedeki oyuncular o seyirciyi alkışlarla yerine oturtur, kenarda bekleyen ya da sahne arkasındaki bir ekip arkadaşını sahneye davet ederdi. Bu bölüm, seyircinin durumuna göre şekillenirdi ve muhavere bölümünde mizahı zirveye taşırdı.

O gece Kavuklu, seyirciler arasında dolaşırken gönüllü bulmakta oldukça zorlandı. Sonunda ön sırada oturan genç bir delikanlıya yöneldi. Genellikle sahne önünde oturanlar, şehrin protokol kısmına ait olduklarından o kısımdan gönüllü seçmek tercih edilmezdi. Ancak Kavuklu, gündelik kıyafetler içinde nazik bir genç olan bu kişiyi sahneye çıkardı. Gencin sahnedeki her şeye tebessümle ve itiraz etmeden uyum sağladığını fark ettik. O sırada yanıma gelen biri, sahneye çıkan bu gencin ilçeye yeni atanan kaymakam olduğunu söylediğinde, adeta başımdan aşağı kaynar sular döküldü.

Hemen sahneye çıktım ve seyircilere dönerek, “Sayın Kaymakamım, ilçemize ve sahnemize hoş geldiniz.” dedim. Seyircilerden alkış alarak kendisini ayağa kaldırdım. Durumu anlayan Pişekâr, elindeki tülbentle öylece kalakalmıştı. Kavuklu ise olan biteni idrak ettiğinde yüzü kıpkırmızı

kesildi ama durumu tebessümle idare edip genç kaymakamı nezaketle yerine götürdü. Geri dönerken, yüzündeki “Eyvah, ne yaptık!” ifadesiyle seyircilere dönüp “Az kalsın bir çuval inciri berbat ediyorduk!” dedi. O günden sonra öğrencilerim, sahneye davet ettikleri kişilerin mesleklerini öğrenmeden onları asla oyuna dâhil etmediler.

Doğaçlamalarda anlık espriler, farklı yörelerde yanlış anlaşılma riski taşıyabilir. Böyle durumlarda oyuncular, esprinin yarattığı olumlu ya da olumsuz etkileri hızlıca analiz ederek durumu toparlamalıdır. Bu noktada, sahne tecrübesi olan kişiler oyunun akışını kurtarabilir. Ancak o gün, sahne deneyimi sınırlı olan öğrencilerim, bu tür bir hatanın sonuçlarını ve durumu nasıl kurtarabileceklerini acı bir tecrübeyle öğrenmiş oldular.

Orta Oyunu ve Doğaçlama

Orta oyunu, epik tiyatronun bir parçası olan göstermeci bir tiyatro türüdür. Sahneye konulan her oyun, gerçekçi bir yaklaşımdan uzak olduğu gibi, oynandığı mekânın da gerçek olmadığı seyirciye açıkça hissettirilirdi. Bununla birlikte, seyirciye sürekli olarak sahnede her an her şeyin olabileceği hissi verilirdi. Rolü biten oyuncular seyirciden saklanmaz, gerekirse seyircilerin arasına ya da sahnenin bir köşesine oturlardı. Oyuncular, temsil ettikleri karakterlere benzeme veya onların duygularını hissettirme çabasında olmaz; bu karakterleri ve onların duygularını temsil etmeye odaklanırlardı.

Örnek olarak, oyunun bir bölümünde Pişekâr, Kavuklu’yu evinin önüne götürmek için sahnenin ortasında çember şeklinde yürüyerek hareket eder ve geçtiği yerleri sözleriyle örneklerdi. Pişekâr, “Bak, burası Sütçü Ahmet Efendi’nin evi; sütü güzeldir.” diyerek çevrede var olmayan bir evi tanıttı. Ancak Kavuklu, her zamanki gibi gösterilen yeri göremez ve “Hani, nerede; göremiyorum.” diyerek itiraz ederdi. Bunun üzerine Pişekâr, “Oyundayız, üç katlı bir ev varmış gibi düşün.” diyerek hem Kavuklu’yu hem de seyirciyi hayal etmeye davet ederdi.

Bu çember yürüyüşlerinde, Pişekâr yere hayalî bir at pisliği koyar ve oradan geçerken dikkatle üzerinden atlar, ardından Kavuklu’ya, “Bak, dikkat et; basma!” diyerek uyarıda bulunurdu. Kavuklu ise yerde bir şey olmadığını gülerek dile getirir, ancak Pişekâr’ın sert bakışları üzerine, “Tamam, tamam; varmış gibi düşün.” der ve o da hayalî pisliğin üzerinden

atlamaya başlardı. Bir sonraki turda, Pişekâr aynı yerden geçerken Kavuklu, gülerek, “At pisliğine bastın!” diyerek onunla dalga geçerdi. Pişekâr ise “Akıllım, o geride kaldı.” diyerek durumu mizahi bir şekilde geçiştirirdi.

Orta oyununda, seyirciyi güldürürken düşündürmek, olaylara ve karakterlere duygusal bağ kurmadan yatay geçişler yapmak epik tiyatro anlayışında olduğu gibi sıkça kullanılan bir tekniktir. Bu anlayış, orta oyununu hem eğlenceli hem de düşündürücü bir geleneksel tiyatro türü haline getirir.

Musiki ile Gelen Tebessüm

Geleneksel sahne sanatlarımızda, kukla hariç, orta oyunu ve gölge oyununun (Karagöz’ün) en karakteristik özelliklerinden biri “doğaçlama” olduğu kadar “musiki” unsurudur da. Gölge oyununda, tasvirleri oynatan ve seslendiren kişinin tek başına olması, doğaçlama açısından orta oyununa göre daha özgür bir ortam sağlıyor gibi görünse de Karagözcü, hafızasında tuttuğu oyunların ana hatlarını mutlaka yazılı bir metne dökerdi. Yazılı metinler, oyunların her an sahneye koyulabilecek bir yapıda olmasını sağlar; sanatçı ise oyunda yer vereceği karakter sayısına göre bu metinlere eklemeler ya da çıkarmalar yapabiliirdi.

Karagöz sanatçılarının geniş bir yazılı metin repertuvarına sahip olması gerekirdi. Sanatçıların çoğu, iş beklemek için İstanbul’un Beyoğlu semtinde bulunan Kemal Abi’nin kahvehanesinde toplanırdı. Bu kahvehanede kukla, Karagöz ve diğer geleneksel sanatların sanatçıları, yurdun dört bir yanından gelen sahne organizatörlerinin tekliflerini değerlendirir ve işin maddi koşullarına göre ekipler kurarlardı.

Örneğin, bir kumpanya teklifi varsa kukla, Karagöz ve orta oyunu ekipleri oluşturulur ve kahvede bekleyen müzisyenler arasından en az üç kişilik bir grup seçilirdi. Bu grupta genellikle ritim, keman ve tambur ya da kanun gibi enstrümanlar bulunurdu. Eğer sadece Karagöz gösterisi yapılacaksa işin maddi boyutuna göre bir müzik grubu oluşturulur ve ritim, tambur ya da kanun gibi en az bir enstrüman muhakkak yer alırdı.

Karagöz sanatçısı, yazılı metinler arasından seçtiği oyunlarda kullanılacak müzik parçalarını müzisyenlere önceden hatırlatır ve sahneye çıkmadan önce kısa bir prova yapardı. Gölge oyununda Hacivat, oyun

başlangıcında mutlaka bir giriş şarkısı söylerdi. Ardından, yöresel tiplerin perdeye giriş ve çıkışlarında o yöreye özgü müzik parçaları çalınır ve bu tipler, kendi yöresel ağızlarıyla türküler söylerdi.

Örneğin:

İstanbul ağızıyla konuşanlar: Çelebi, Tiryaki.

Anadolulu kişiler: Laz, Bolulu, Kayserili, Kürt, Kastamonulu.

Anadolu dışından gelen kişiler: Arnavut, Arap, Acem.

Müslüman olmayan kişiler: Rum, Ermeni, Yahudi.

Kusurlu ve ruhsal hastalığı olan kişiler: Kekeme, Kambur.

Kabadayılar ve sarhoşlar: Matiz, Tuzsuz Deli Bekir, Sarhoş.

Eğlendirici kişiler: Köçek, Çengi, Cambaz, Hokkabaz.

Bu karakterlere uygun müzikler, genellikle türkülerdeki söz ve ağız yapısında küçük değişiklikler yapılarak icra edilirdi.³

Karagöz sanatçısı, gittiği yörenin özelliklerine göre, arşivinde bulunan tasvirlerle yeni eklemeler yapardı. Örneğin, fasıl kısmına o yöreye özgü bir karakter ekleyebilirdi. Eğer tasvir koleksiyonunda bir eksiklik varsa başka bir oyunda kullanılan bir tasviri yeniden değerlendirebilirdi. Gölge oyununda Karagözcü, ezberine olan güveni sayesinde yazılı bir metne bağlı kalmadan oyununu doğaçlama yapar ve perdeye çıkan tasvirlerin kimliklerini, o yörenin mizah dolu türkülerinden esinlenerek renklendirirdi.

Orta oyununda ise tek bir yöntem uygulanırdı. Karagöz'de olduğu gibi, sahneye önce Pişekâr girer, seyirciyi selamlar ve sağ tarafta bulunan müzisyenlerin arasındaki zurnacıyla bir süre diyalog kurardı. Ardından

³ “Karagöz musikisi; fasıllarda, meşklerde söylenen repertuvardan, Karagöz için bestelenmiş birkaç istisna dışında ayrı değildir. Yukarıdaki örneklerde kısmen görüldüğü gibi besteden kârçeye, şarkıdan köçekçeye, kantodan oyun havasına, longaya, sirtoya, polkaya ve daha pek çok forma kadar örnekleri Karagöz oyununda duyabiliriz. Şarkıları, tiplerin karakterleri, tavırları müsaade ettiği ölçüde düzgün okuyabilmek, Karagöz oynatıcısının musiki ve teatral kabiliyetiyle orantılıdır. Şarkıyı bir konser edasıyla okuyup tipin özelliklerini törpülemek doğru değildir. Öte yandan şarkıyı tanınmayacak hâle getirmek de yanlıştır. Şarkılar, oyunun akışını soğutacak kadar uzun tutulmamalıdır. Karagözcüler de bu sebeple genellikle bir ya da iki mısra okumayı âdet edinmişlerdir.” (Çelik Levent, Z Dergisi, 243)

seyirciye oyun hakkında kısa bilgiler verir ve zurnacıdan gelen giriş müziği eşliğinde tebessüm ederek sahnenin ortasına ilerlerdi. Bu aşamada, zurnacının yanlış bir parça çalması durumunda Pişekâr onu uyarır ve tekrar giriş yapılırdı. Bu nahoş durum birkaç kez tekrarlandığında, Pişekâr'ın mimiklerinde belirgin bir rahatsızlık oluşur ve sahnede gelişen bu yanlışlıklar, günümüz tabiriyle bir durum komedisine dönüşürdü.

Sonrasında, sahnenin komik karakteri olan Kavuklu içeri girer, hemen ardından ise sahne adıyla “Kavuklu Arkası” sahneye çıkardı. Kavuklu Arkası karakteri, genellikle saf bir mizaca sahip gibi görünse de akıl oyunları yapan bir kişi olur ve sahnenin mizah yönünü güçlendirirdi. Tanışma anlamına gelen muhavere kısmında sıkça kullanılan mizah unsurları, fasıl bölümüne geçiş esnasında biraz azalırdı. Ancak sahnenin değişmez ikilisi, ipleri yeniden ele alır ve oyunun mizahi yönünü belirgin şekilde ortaya çıkarırdı. Eğer muhavere bölümü sönük geçerse, eski oyuncuların tabiriyle oyunu “ayağa kaldırmak” çok zor olurdu.

Ahmet Rasim’e göre muhavere bölümü, Kavuklu ve Pişekâr'ın çatışmasından oluşur ve bu bölümde bilip de bilmemezliğe vermek, görmemezliğe vermek oyunun söylemsel özellikleri arasındadır. Bölümün tekerleme kısmında ise Kavuklu, Pişekâr'ı uğraştırarak oyuna fantastik ve monolog özellikler katan bir hikâye ile bölümü tamamlar (1997: 43). Benzer biçimde Rasim, “Bir Orta Oyunu Tekerlemesi” başlıklı yazısında, tekerleme bölümünün monolog tekniğine sahip kıssahanlıktan geçtiğini ifade eder (1997: 100). Rasim'den hareketle, orta oyunu içine yerleştirilen bu monolog ağırlıklı bölümlerde anlatıcının öne çıktığını ve gösterimsel alana anlatsal bir biçimin yerleştirilerek tür içinde bir dönüşüm sağlandığını söylemek mümkündür.

Orta oyunu ve Karagöz'de oyunların içerikleri değişse bile bu temel kalıplar mizahi açıdan asla değişmezdi. Usta-çırak ilişkisiyle mesleğini çadır tiyatrolarında ve kumpanyalarda öğrenen bir sanatçı olarak yazıya dökmeye çalıştığım tespitler, gördüklerimden ve yaşadıklarımın edindiğim bilgilerdir. Şimdi anlatacaklarım ise bir panayıra kurulan çadır tiyatrosunda yaşadıklarımın geriye kalan anılarımdır. Bu anıların baş kahramanları ustam ve annem Şükriye Başeğmez ve ustam ve babam Selim Başeğmez ve modern tiyatro üslubuna ayak uyduramamış, adlarını hatırlayamadığım geleneksel Türk tiyatrosunun emektarlarıdır.

Çadır Tiyatrosunda Sahne Yaşamı

1970’li yıllarda Bursa’nın Pınarbaşı Mahallesi’nde kurulan panayır meydanında çok sayıda çadır tiyatrosu bulunurdu. Bayram yeri olarak bilinen bu meydanda çadırlarını kuran tiyatro grupları, aynı çadırlarda yatıp kalkarlardı. Çadır tiyatroları ve esnafların tezgâhları genellikle öğleden sonra açılır, yatsı namazına kadar devam ederdi.

O yıl ilk kez gördüğüm bir çadırdaki, denizkızı kılığına girmiş falcılar vardı. Ancak o çadırın çığırtkanları, bizim çadırın İbiş Amcası gibi sevimli değildi. Yüzlerine sürdükleri parlak boyalar nedeniyle, o çadıra yaklaşımdan korkardım. Çadırın ön kısmı bir miktar açılır ve içeridekiler allı pullu bikiniler giymiş, belden aşağısı balık şeklinde olan denizkızlarını sergilerdi. Bazı kişiler, çığırtkanın yönlendirmesiyle denizkızlarının falına bakılması için çadırın önünde beklerdi. Gösteri sırasında balık kızın perdesi kapanır, ardından çığırtkan, “Devamı içeride!” diyerek seyircileri içeriye davet ederdi.

O yıl, annem ve babamın sahneye çıktığı çadır tiyatrosu da panayırda kurulan en renkli çadırlardan biriydi. Çok heyecanlıydım, çünkü panayır meydanının hemen yanındaki ortaokulda öğrenim görüyordum. Panayır kurulmadan önce, arkadaşlarımı ve öğretmenlerimi çadır tiyatromuza davet etmiştim.

Annem ve babam, sahnede yer alan sihirbazlık ve tel cambazlığı hariç, hemen her gösteride rol alırdı. Annemin panayır için özenle hazırladığı kukla ve Karagöz gösterileri oldukça kısa sürerdi, ama bu durum eğlenceyi azaltmazdı. Özellikle kukla gösterisindeki İbiş Amca sahneye çıktığında, çadırdaki çocukların kahkahaları görülmeye değerdı. Çocuklar kukla gösterisindeki İbiş Amca’yı, büyükler ise orta oyunundaki Kavuklu Amca’yı gördüklerinde büyük bir mutluluk yaşarlardı.

O sene panayırın kurulma aşamasında, tiyatro ekibinde bazı sıkıntılar vardı. Annem, Bursalı olduğu ve burada çok sayıda akrabası olduğu için sahneye çıkmak istemiyordu. Çadır tiyatrosunun sahibi -adını şu an hatırlayamadığım bir adam- annem ve babamla oyun hakkında tartışıyordu. Annem, Pınarbaşı Mahallesi’nde pek çok akrabası olduğunu belirterek, orta oyunu ve düet kısmında yer almak istemediğini, yalnızca kukla gösterisinde görev almak istediğini dile getirmişti.

Ancak, tiyatro ekibinin kurulma aşamasında yapılan anlaşma gereği, annemin “Şu şehirde sahneye çıkarım, şu şehirde sahneye çıkmam.” gibi bir tercih hakkı yoktu. Bu nedenle, istemese de kendi memleketinde sahneye çıkmak zorunda kalmıştı.

Panayır Meydanındaki Çadır Tiyatroları ve Tanıtım

O yıl panayır meydanında üç tiyatro çadırı kurulmuştu. Ailemizin görev aldığı çadır tiyatrosu, diğer çadırlardan farklı olarak cambazlık gösterisi olduğu için çok dikkat çekiyordu. Bu özellik, iki çadır arasındaki rekabette bizim çadırı bir adım öne çıkarıyordu. Ancak panayıra gelen seyirciyi çadıra çekmek için tanıtım faaliyetleri büyük önem taşıyordu.

Tanıtım iki şekilde yapılıyordu: Birincisi, çadırın önündeki tezgâh aracılığıyla, ikincisi ise şehir içinde at arabasıyla gerçekleştirilen gösteriyle. Çadır önündeki tezgâh, bir anlamda seyircinin ilgisini çekmek için sahneye dönüşüyordu. Gösteri öncesinde İbiş ya da Memiş (Kavuklu’nun yardımcısı), elindeki megafonla panayıra gezenlere şu sözlerle seslenirdi: *“Başlıyor, başlıyor! Panayırın en eğlenceli kumpanyası başlıyor! Yetişen seyrediyor, yetişemeyen seyredemiyor!”*

Bu interaktif tanıtım, adeta tek kişilik kısa bir tiyatroya dönüşürdü. Memiş, sahnede yer alacak etkinliklerden bazılarını çadırın önünde tanıtırdı. Örneğin, sihirbazı sahneye çağırır, seyirciye onu tanıtır ve ondan küçük bir gösteri yapmasını isterdi. Ardından, *“Devamı içeride!”* diyerek sihirbazı sahneden indirirdi. Daha sonra uzun tahta bacaklarıyla dikkat çeken cambazı çağırır ve onunla girdiği diyaloglarla toplanan kalabalığı eğlendirirdi. Gösterinin sonunda ise *“Çok daha eğlenceli gösteriler içeride!”* diyerek izleyicileri çadıra davet ederdi.

İkinci tanıtım yöntemi ise şehirde at arabasıyla yapılan turdu. At arabasının kasasına, sağdan ve soldan görünür şekilde, gösterilerin tanıtıldığı büyük panolar yerleştirilirdi. Arkada oturan tiyatro komiği, yani Kavuklu ya da Memiş, eline aldığı uzun bir huniyle tiyatronun etkinliklerini duyururdu. Bu tanıtım sırasında, arabanın içinden bir anda kuklalar çıkar ve özellikle çocukların büyük ilgisini toplardı. Babam, duyuru öncesinde kuklaları eline alır, kasanın içinde sırtüstü uzanırdı. Memiş duyuru yaparken, babam birden kuklalarla ortaya çıkar ve çocukların dikkatini çekmeyi başarırdı. At arabasının etrafında oluşan çocuk kalabalığı, şehir turu boyunca adeta bir karınca sürüsü gibi arabayı takip ederdi.

Ancak o yıl panayır gösterisi için şehir turu yapılmayacaktı; yalnızca çadır önündeki tezgâh üzerinden tanıtımla yetinilecekti. Çadır tiyatrosunun programı bu sene oldukça zengindi: Üç kişilik bir müzisyen grubu, orta oyunu gösterisi, meddah, illüzyon, cambazlık, kanto, düet, kukla ve Karagöz gösterileri sahnelenecekti.

Panayırın başlamasından bir gün önce, çadırın önündeki direklere ipler bağlanarak renkli küçük bayraklar ve lambalar asılmıştı. Sarı lambalar yandığında, çadırın çevresi adeta sineklerin toplandığı bir merkeze dönüşüyordu. Sinekler sanki, *“Hey millet! Bu çadırda ışık var, hayat var!”* diyerek panayır meydanında bir çağrı yapıyormuş gibi bir izlenim yaratıyordu.

Çadır Tiyatrosunda Provalar ve Hazırlık

Çadırın içinde ekip toplanmış, tiyatronun sahibi ve aynı zamanda sahnede meddah ile Pişekâr rollerini oynayan adamı dinliyordu. Büyük bir iştahla programın içeriklerini ekibiyle paylaşıyor ve görev dağılımını yapıyordu. Orta oyununun sorumluluğunu Kavuklu Amca’ya, Karagöz ve kukla gösterilerini ise babama vermişti. Sahneye çıkan oyuncular neyi, nasıl söyleyeceklerini bildikleri için detaylı provalar yerine sahneyi kurmak onlar için yeterliydi.

Tek kişilik gösteriler olan kanto, cambazlık ve sihirbazlık performanslarında ise hazırlıklar daha kolay ilerliyordu. Kantocu abla, panayır süresince sahneleyeceği şarkıları müzisyenlerle konuşur, ardından sahneye çıkarak kısa bir prova yapardı. Sihirbaz, gösteri sırasında sunacağı numaraları Pişekâr’a anlatıp hazırlıklarını tamamlardı. Cambaz, yanında bulunan yardımcısıyla birlikte sahne önüne çekilen telin son kontrollerini yapmak için telin üzerine çıkar ve uzun süre prova yapardı.

Sahnenin eğlenceli ve müzikal kısmı olan düetlerde annem, sahnenin komik karakteri olan Kavuklu Amca ile müzisyenler eşliğinde şarkılar söylerdi. Bu şarkılar, genellikle mizahi sözlerle süslenir ve sahne trafiği bu doğrultuda çalışılırdı. Annemin sahnedeki performansı, çadırın atmosferine sıcak bir enerji katardı.

Ancak orta oyunu ekibi, diğerlerinden farklı olarak, sahnede prova yapma gereksinimi duymazdı. Panayır süresince dört farklı oyun sahnelenecekti:

İki Kayıp Kardeşler, Aspasya, Davetsiz Misafir ve Arzuhalci. Ekibe yeni katılan acemiler, bazı oyunları bilmediklerini ifade ederek çekincelerini dile getirmişti. Fakat deneyimli oyuncular olan Kavuklu ve Memiş Amca, sahneye olan hâkimiyetleriyle tüm heyecanı üzerlerine alırdı. Onlar, “*Merak etmeyin, bize güvenin.*” dercesine oyunların köşe başı sözcüklerini tanıtarak ekibi rahatlatır ve motivasyonu yüksek tutardı.

Bu titizlikle yapılan hazırlıklar, panayır süresince sahnelenen oyunların her birini unutulmaz birer deneyime dönüştürüyordu.

Çadır Tiyatrosunda Provalar ve Sahne Arkası Hayat

Bu tanıtım süreci, günümüz tiyatrolarında yapılan okuma provalarına benzerdi. Ancak aralarında önemli bir fark vardı: Modern tiyatrolarda oyuncular, yönetmenin isteği doğrultusunda ezberledikleri monologları önce okuma provasından geçirir, sonrasında sahnede sergilerdi. Çadır tiyatrosunda ise yönetmen rolündeki Pişekâr, sahneye çıkarmaya gerek kalmadan oyunculara yalnızca köşe başı sözcükleri anlatırdı. Bu sözcükler, oyuncuların nerede ve ne zaman sahneye gireceklerini, nerede duracaklarını ve nereden sahneden ayrılacaklarını belirlerdi. Pişekâr genellikle şu şekilde yönlendirme yapardı: “*Sen şu sahnede gireceksin, şunu söyleyeceksin. Sen, şu sahnede korkarak konuşacaksın. Sen ise sinirli bir şekilde sahneye girip şunları diyeceksin.*” Ardından çekilir, oyunculara doğaçlama alanı bırakırdı.

Pişekâr, komediye yatkın olduğunu düşündüğü bir oyuncuyu gözünden kaçırmazdı. Sahne devam ederken, uygun bir anda bu oyuncuya bir tipi tarif ederdi. Örneğin: “*Sen sarhoş olarak habersizce sahneye gireceksin.*” der ve sahnede Kavuklu varken o kişiyi ansızın sahneye itiverirdi. Acemi oyuncu, adeta kurdun önüne atılan kuzu misali, usta oyuncu Kavuklu ile baş başa kalıverirdi. Kavuklu, bu tür sürprizlere alışık olduğu için sahneye çıkan acemiye tabiri caizse, sözleriyle sıkıp suyunu çıkarır ve onu gerisin geriye kulise gönderirdi.

Sahne arkasındaki ustalar ise bu durumu keyifle izler, kulise dönen oyuncuyu, “*Geçmiş olsun, ucuz yırttın.*” diyerek gülerek teselli ederlerdi. Çadır tiyatrolarındaki mizah, önceden yazılıp prova edilmiş esprilerden değil, “*Demir tavında dövülür.*” misali sahnede kendiliğinden gelişen durumlar üzerinden üretilirdi.

Çocukluğumun önemli bir bölümü yaz aylarında çadır tiyatrolarında geçti. Çadır tiyatroları çoğu zaman değişirdi ama anne ve babamın sahnelediği oyunlar değişmezdi. Annem, Kavuklu Amca'yla sahneye çıktığı *Leblebici Düeti* 'ni farklı çadır tiyatrolarında bazen babamla birlikte söylerdi.

Eğer bir oyuncu hastalanırsa veya aniden sahneye çıkamayacak durumda olursa onun rolünü başka bir oyuncu üstlenirdi. Bir keresinde, başkomik Kavuklu oyuna gelmemiş ve sahne arkasında büyük bir hengâme çıkmıştı. Tiyatro sahibi, Kavuklu rolünü babama teklif etmişti. Babam, *“Ben komik değilim.”* diyerek teklifi geri çevirmişti. Ancak tiyatro sahibi, *“Sen Karagözcüsün, İbiş Amca'yı oynatmış adamsın. Yaparsın! Çık, sahnede kukladaki İbiş, olmadı, Karagöz ol.”* diyerek babamı ikna etmişti.

Gerçekten de babam, İbiş Amca'yı nasıl seslendirip oynattıysa sahnede de Kavuklu karakterini aynı başarıyla canlandırmış ve seyircilerden büyük alkış almıştı. O gün, doğaçlamanın ve sahne tecrübesinin ne kadar kıymetli olduğunu bir kez daha anlamıştım.

Çadır Tiyatrosunda Bir Çocuğun Gözünden Gece Seansı

Akşam son seans geldiğinde oyuncular, zifte çalan rengiyle yıpranmış tahtalar üzerinde, iki lokma ekmek uğruna rollerini daha da parlatmak için çaba sarf ederdi. Ben ise o saatlerde kulise geçer, sahne altında benim için serilmiş olan sarımtırak şiltemde uyumaya çalışırdım. Annemin sahnede yürek dolusu hıçkırıklarını duyduğumda şiltme daha sıkı sarılır ve gözlerimi kapatırdım. Ama uyumak ne mümkündü! Seyircilerden yükselen ısıklık ve bağrışmaları duyduğumda kötü adamın sahnede entrikalar çevirdiğini anlayıp bir anda dikkat kesilirdim.

Uyumadığımı fark eden annem, sahne kostümleriyle yanıma gelir; sımsıcak kollarıyla beni sarar ve güneş kokan tebessümüyle şefkatini hissettirirdi. Tam o sırada, başkomik Kavuklu Amca perde arasından eğilip *“Ekip, ne bekliyorsunuz? Haydi, herkes yerine!”* diye seslenir ve annem sahneye geçmeden önce bana hem tehditkâr hem de şefkat dolu bir nasihat bırakırdı: *“Bak, sarı oğlan! Oyun bittiğinde uyumadığını görürsem, yarın benimle sahneye çıkarısın. Ona göre!”*

Bu uyarı beni uysal bir kediye dönüştürdü. “*Tamam anne.*” diyerek şiltme gömülürdüm. Sahne üstünde oyun devam ederken ben sırtüstü uzanır, üstümdeki tahtaların aralıklarından oyuncuların izler ve replik sırasına göre seyircilerin kahkahalarını takip ederdim. Eğer Kavuklu Amca’nın sözlerinden sonra kahkaha gelmiyorsa bir terslik olduğunu anlar ve olacakları merakla beklerdim.

Oyunu genelde kurtaran kişi, çadırın patronu olurdu. Unutulan sözleri hatırlatmak için sahne arkasından tahtaların aralıklarına eğilir ve fısıldayarak oyunculara repliklerini tekrar ederdi. Zaman zaman bu görevi ben üstlenir, patron gibi, replikleri oyunculara iletirdim. Onların yere tebessümle baktıklarını gördüğümde, vazifemi yerine getirmenin mutluluğuyla gülümser ve yeniden şiltme uzanırdım.

Çadır tiyatrosunda öğrendiğim en önemli derslerden biri, tahtaların aralıklarına gözümü veya burnumu izinsiz sokmamam gerektiği idi. Bunun yerine, şiltemde yatıp kara tahtaların aralıklarından süzülen tozların kelebekler gibi uçuşmasını izlerdim.

Annem ve babamın dans ederek düet yapmaya başladıkları anda, saz ekibinin eğlenceli nağmeleri yükselirdi. Alın terinden dökülen damlalar sahne tozlarına karışır, tahtaların arasından süzülerek minicik uçuşan kelebeklere dönüştürdü. En eğlenceli an ise o kelebekleri yakalamaya çalışırken bir anda ortadan kaybolduklarını fark ettiğim an olurdu.

Sahnede olan biteni, dökülen tozların ağırlığına göre hissederdim. Oyuncuların söyledikleri replikleri kendi kendime tekrar ederken kelebek kanatlarının hafifliği içinde gözlerim yavaşça kapanır ve uykuya dalardım.

Sonuç

Geleneksel sahne sanatlarının hem toplumsal hem de sanatsal bir değer taşıdığı ve bu mirasın modern tiyatro ile harmanlanarak yaşatılması gerektiği ortaya konulmaktadır. Bu süreçte, halkın mizah anlayışını merkeze alan çalışmalar ve geçmişin izlerini taşıyan yeni yorumlar, Türk tiyatrosunun geleceği açısından hayati önem taşımaktadır.

Geleneksel sahne sanatları, zengin tarihi ve derin kültürel kökleriyle Türk tiyatrosunun önemli bir parçası olmuştur. Bu sanatların modern dönemde yeniden canlandırılması ve güncel unsurlarla harmanlanması,

seyirci ilgisini yeniden canlandırabilir ve yeni nesillerin bu gelenekten faydalanmasını sağlayabilir. Geleneksel Türk tiyatrosunun temel unsurları olan Karagöz, kukla ve orta oyunu; doğaçlama, mizahi üslup ve halkı temsil eden karakterler üzerinden ilerler. Bu sanatlarda, halkın günlük yaşamından alınan öğeler mizahi bir şekilde işlenerek seyirciye sunulur.

Gerek sahne tecrübesi gerekse usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bilgi birikimi, bu sanatların canlılığını ve kalıcılığını sağlar. Seyirci ile birebir etkileşim, hem esprilerin hem de sahnedeki doğaçlamaların belirleyici bir unsuru olarak öne çıkar. Geleneksel tiyatromuzda mizahın disiplinli bir şekilde uygulanması gerektiği ve küçük hataların bile seyirci üzerinde büyük etki yaratabileceği tecrübeyle sabittir. Bu türlerin taşıdığı değerler, hem geçmişin izlerini taşır hem de günümüz sahne sanatlarına ilham verir.

Çadır tiyatrosunda yetişen bir sanatçı olarak, bu kültürün geçmişteki canlı atmosferini, mizahi ve spontane doğasını, aile içinde yaşanan sıcak ilişkileri ve tiyatrocuların sahne arkası deneyimlerini göstermiştir. Aynı zamanda Türk tiyatrosunun doğaçlama ve mizah gücüyle seyircinin ilgisini nasıl çektiğini ve eğlencenin farklı yaş gruplarına nasıl hitap ettiğini ortaya koymuştur.

Bu çalışmanın fıkırsel altyapısında, Kaynakçada belirtilen eserlerden esinlenilmiştir. Bildiride ele alınan *konu/fikir* çalışmamın temel düşünsel çerçevesini şekillendirmiş ve bana rehberlik etmiştir.

Kaynakça

- Kudret, Cevdet (2007). Orta Oyunu-I, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, Haldun (1987). Keşanlı Ali Destanı, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, Ayşegül (1986). Haldun Taner Tiyatrosu, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Rasim, Ahmet (2006). “Bir Orta Oyunu Tekerlemesi”, Orta Oyunu Kitabı, (Haz: Emeksiz, Abdülkadir), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Günay, U. (2023). Türk Masallarına Propp Metodunun Uygulanışı, Folklor/Edebiyat yıl (year): 2023, cilt (vol.): 29, sayı (no.): 115.
- İnce, M. (2018). Vladimir Propp’un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsn ü Aşk Mesnevisinin Yapısal Yönden İncelenmesi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2(1), 81-95.

Demir, Rugeş (2022). “V. Propp’un Yapısalcı Kuramı Bağlamında Bir Masal Çözümlemesi: ‘Felaket Şimdi mi Gelsin Sonra mı?’”. Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD). S. 12, s. 205-224.

Metin Basat, Ezgi. “Orta Oyunu Tekerlemelerinde Anlatı Gösteri Birlikteliği”, Millî Folklor 137 (Bahar 2023): 37-47 Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı ABD. Öğretim Üyesi, ezgimetinbasat@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4909-7558

Çelik Levent-Zeytinburnu Belediyesi Z dergisi <https://www.zdergisi.istanbul/makale/karagoz-musikisi-376>

MİZAHİ MASALLARIN SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Mehmet Naci ÖNAL*

Özet

Sözün gücü ve etkisi yazıya geçerken önemli ölçüde kaybolmaktadır. Performansa dayalı anlatıların yazıya aktarılması çoğu zaman mümkün olamamaktadır. Masal anlatıcıları icra esnasında jest ve mimiklerini kullanarak seslerinin iniş çıkışları, harf sisteminde yitip gitmektedir. Masal türleri arasında özellikle mizahi masallar, yazıya geçirildiklerinde ses değerleri yanında anlam kayıpları da yaşamaktadır. Yazı, ses, jest ve mimiklerin gösterilmesinde âdeta çaresiz kalmakta, bu yüzden mizahi masalar yeterince anlaşılamamaktadır. Duygu değerlerinin anlaşılmadığı mizahi masallar, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Masal tekerlemeleri başlı başına mizah formunu oluşturmaktadır. Yalan masalları doğrudan mizahi masallar olup olayın akışı içinde gülme gerçekleşir. Kimi hayvan, gerçekçi ve olağanüstü masallarda (daha çok) durum komiği üzerinden mizah yapılır. Doğrudan mizahi masaların bir kısmı anlaşılmakta, büyük bir bölümünde anlam kayıpları yaşanmakta; okunduğunda saçma ve değerlere aykırı bir masal olarak görülebilmektedir. Masallarda değerler alt üst edilerek mizah oluşturulur. Mizahla birlikte derin yapıdaki sosyo-kültürel kodlar, masal dünyasından kopmadan masalları çeşitlendirir ve zenginleştirir.

Mizahi masallar hayatın olağan akışını dışına düşerek gülmeyi oluştururlar. Tekerleme mantığında olduğu gibi ninem benim beşiğimi sallamaz, ben ninemin beşiğini sallarım. Masallarda dolandırıcı, hilekâr, can alan, iş bilmez, sakar, görgüsüz olunma halleri ters yüz edilir. Mizahi masallarda gülme işlevlerinin neler olduğu incelemeleri yapılmış, “uyumsuzluk kuramı” daha sık kullanıldığı görülmüştür. Mizahın oluşumu bağlamında “durum komiği” en az anlaşılan bir

* Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, onaci@mu.edu.tr ORCID NO: 0000-0002-2397-0697

tür olarak mizahi masallarda da yer almaktadır. Mizahi masalların pek çoğu yüzey manada komik, derin anlamda öğretici unsurlarla gülmeyi tetiklemektedir.

Dil ve söz arasındaki fark, mizahi masallarda da devreye girer. Dil bilgisi genel bilindik kodlardan oluşan ortak konuşma becerisini sağlarken söz, kişi için özel bir üsluba ve ruha dönüşür. Dil ötesi bu durum “öte dil” olarak adlandırılır. “Öte dil” masalın doğal ortamını ve anlatıcısının performansını dikkate alır. Sesin iniş çıkışlarından sözün niyetine kadar kişiselleşen ikinci bir dil kullanılır. İkinci dilin yazıya geçmesindeki eksiklikler sanal sembol alfabeye giderilebilir.

Duygu değerini yansıtmayan yazılı metinler içinde yeri geldiğinde emojilerden yararlanılmıştır. Metne ruh veren anlatıcı kendi duygu değeriyle iyiyi kötü, kötüyü iyi yapabilmektedir. İkinci dili yansıtmak, sesin duygu değerinin doğru anlaşılmasını sağlamak için emojilerden yararlanabilir.

Anahtar Kelimeler: Mizah, masal, performans, söz ve yazı farkı, emoji

PROBLEMS AND SOLUTION SUGGESTIONS OF HUMORARY TALES

Abstract

The power and impact of words are significantly lost when written down. It is often not possible to put performance-based narratives into writing. Storytellers use gestures and facial expressions during the performance, and the ups and downs of their voices are lost in the letter system. Among the types of tales, especially humorous tales, lose their meaning as well as their sound value when they are written down. It is almost helpless in showing text, voice, gestures and facial expressions, so humorous tables cannot be understood sufficiently. Humorous tales, whose emotional values are not understood, constitute the subject of this study.

Tale rhymes constitute a form of humor in themselves. Lie tales are directly humorous tales and laughter occurs in the course of the event. In some animal, realistic and extraordinary tales, humor is made (mostly) through situational comedy. Some of the humorous tales are directly understood, but most of them lose their meaning; When read, it can be seen as a ridiculous and unethical tale. In tales, humor is created by subverting values. Deeply structured socio-cultural codes along with humor diversify and enrich tales without breaking away from the fairy tale world.

Humorous tales create laughter by going beyond the ordinary flow of life.

As in the logic of the nursery rhyme, my grandmother does not rock my cradle, I rock my grandmother's cradle. In tales, the situations of being a swindler, a cheat, a person who takes lives, a slob, a clumsy, and an ill-mannered person are turned upside down. The functions of laughter in humorous tales were examined and it was observed that the "incongruity theory" was used more frequently. In the context of the formation of humor, "situation comedy" is also included in humorous tales as the least understood genre. Many humorous tales trigger laughter with superficially funny and deeply instructive elements.

The difference between language and words also comes into play in humorous tales. While grammar provides common speaking skills consisting of general familiar codes, speech turns into a personal style and spirit. This translanguing situation is called "translanguage". "Translanguage" takes into account the natural setting of the tale and the performance of its narrator. A second language is used that becomes personalized, from the ups and downs of the voice to the intention of the words. Deficiencies in the transcription of the second language can be eliminated by using the virtual symbol alphabet.

Emojis have been used when necessary in written texts that cannot reflect emotional value. The narrator, who gives spirit to the text, can make good bad and bad good with her own emotional value. Reflecting the second language can use emoji to ensure accurate understanding of the emotional value of the voice.

Key Words: Humor, fairy tale, performance, difference between words and writing, emoji

Giriş

Anlatıya dayalı türler arasında yer alan masalların temel işlevleri öğretmek, eğlendirmek veya her ikisini birlikte yapmaktır. Masalların eğlendirme işlevi, mizahi masallarla doğrudan gerçekleştirilir. Masal dinlemek demek, eğlenceli ve hoşça zaman geçirmek demektir Bu tür masalar genel tasnifte "gülmeceli masallar" alt başlığıyla değerlendirilmektedir. Mizahi masallar anlatım ortamlarını yitirdiklerinde, gülme unsurları da kaybolmaya başlar; yazıya geçirilmiş olanlar, anlaşılma zorluğuyla karşı karşıya kalır. Yazıya geçirilmiş mizahi masalların önemli bir kısmı, anlamsız olarak algılanmaya müsait hâle gelir. Bu tür masalların bazıları kısmen anlaşılır, bazıları hiç anlaşılmaz.

Mizahi masallar için: gülmece, nükte, fıkra masal gibi farklı tanımlar kullanılmıştır. Burada mizahi masallar olarak tanımlayacağımız masallar: Doğrudan ve dolaylı olarak içlerinde gülme unsurları barındırırlar.

Tekerlemelerde, tekerlemeli masallarda ve mizahi masalarda tebessüm ve gülme unsurları yer almaktadır. Masal giriş tekerlemeleri içlerinde mizahi unsurlar taşır. Bu tekerlemelerde olmayacak işler olur, hayallere sığmaz işler gerçekleşir. Şaşıрма, tebessüm, hoşlanmalarla birlikte anlama gayreti iç içe yürür. Tekerlemelerde ters yüz edilmiş bir dünya sunulur. Tekerlemelerdeki “bir varmış bir yokmuş” kalıp ifadesi, derin bir felsefeyi örtülü olarak verir (Turhan Tuna 2014: 93-96). Tekerleme, söz komiği ve durum komiği ile devam eder. Yineleme, ters çevirme bağımsız olaylar dizisi ile iç içe yürür. Böylece masala hazırlık yapılır. Masal içinde de benzer mizahi unsurların devam edeceğine işaret edilmiş olunur.

Tekerlemeli masallarda doğrudan mizah yapılır. Bu tür masallarda: 1- Rasyonel dünya alt üst olur: Burada zaman hükümsüzdür. Kişi ninesinin beşğini sallar. Arpa boyu yol alır. Varlıklar nicelik ve nitelik özelliklerini yitirir. İçinde şehirler bulunan karpuz, ağaç yaprağı üzerinde tarlalar vardır. Yokluğun ve varlığın sınırları ortadan kaldırılmıştır. Kör uzakları görür, sağır keskin bir şekilde duyar. 2- Düşler: Yoksul servete kavuşur. Arılar çift sürer. Horozlar yük taşır. 3- Toplum düzeni ve günlük hayat alay-şaka konusu olur: güzel-çirkin, kadı-mahkeme, tekke-derviş içinde beklenmedik unsurlar gülmeyi oluşturur (Boratav 1992a: 34-36). Tekerlemelerde geçen hayvanların simetricalı işler yaptığı komik unsurlar vardır. Eşek, deve, horoz, kurbağa vd.: berber; kaplan, tavşan çırak; kurt: çoban; horoz, keçi vd.; tellal; pire, pehlivan; ağaçkakan, terzi, sinek aşçı olur (Boratav 2000: 18-19).

İronik bir cengâver olan Keloğlan, bir vuruşta başındaki on sineği öldürür. Kılıcına “bir vuruşta on aslanı öldüren keloğlan” yazdırır (Harmancı 2010: 248-259). Yalan (7. tip olarak verilen) masalları, başlı başına durum komiği malzemesidir. Bu tür masal tekerlemeleri arasında: karıncaya vurdum palanı, aslı yok mahallesi vaziyeti gibi kısa maceralar yaşıtır: beline minareyi sokar, Ahır Dağı’na tekme vurur, cebine gülleyi doldurur vd. tekerleme formunda mizahi unsurlar bir öyküye dönüşür (Önal 2021: 33-54). Bir örnekte: üç arkadaş üç ev görürler. İkisi yıkık dökük, üçüncüsünün temeli yoktur. Üç kadın görürler ikisi ölüdür, birinin canı çıkmıştır (Boratav 2000: 67-80). Durum komiği, ters çevirme, yineleme, dizilerin birbiri içine girmesi şeklinde oluşur. Söz komiğinde yanlış anlama, tekrarlar, zıt kelimeler veya sözler, yanlış anlamalar yer alır (Bergson 2011: 47-61; 63-74).

Gerçekçi masal grubu içinde sayılması gereken “Keloğlan Hiç Alıyor” (Alangu 2009: 70-75) veya “Hiç” olarak isimlendirilen masalı P.N. Boratav, tekerlemeli masallar arasında sayar (2000: 90-92). “Hiç” adlı masal daha çok Keloğlan üzerinden anlatılır. Keloğlan’ı annesi onu “hiç” almaya gönderir. Yolda durum ve söz komiği unsurları masalı mizahi masala dönüştürür. Rastladığı balıkçılara “hiç, hiç, hiç” dediğinden dayak yer. “Üçü beşi birden” demesi salık verilir. Böyle diye dursun, bir cenazeye rastlayınca yine dayak yer. “Allah rahmet eylesin” demesi gerektiğini öğrenir. Yola düşer. Ölü köpek gördüğünde yine dayak yer. “Ne pis kokuyor” sözünü, hamamdan çıkan kadınlara söylediğinde, tekrar dayak yer. Yeni öğrendiği sözlerle yola devam eder (Dursun 2018: 38-48). Çeşitli eş-metinler üzerinden anlatılan masal aynı zamanda durum komiğini ve hangi durumda hangi sözün söylenmesi gerektiğini, sözün yerinde söylenmesinin pedagojik bağlamda öğretilmesini salık verir.

Olağanüstü masallarda da ağırlıklı olarak durum komiği karşımıza çıkar. Akli az, cüsseleri büyük olan devleri yenen masal kahramanı zıtlıklar içinde olmaz işi olur kılarken mizahi unsurlar oluşur. Kahraman devlerle savaşı. Tesadüfen ölen devlerle taşı sıkma yarışmasında, yumurtayı sıkıp suyunu çıkaran masal kahramanı, durum komiğini oluşturur (Bergson 2011: 81-85).

Zincirleme masallar arasında da mizah unsurları vardır. Yaygın masallardan biri “Ayağına Diken Batan Karga” masalıdır (Boratav 1992b: 23-24). Karga, eş-metinlerde serçe veya başka bir hayvan olabilir. Karganın dikenini emanet vermesi, bir süre sonra emanetini bulamayınca yerine istediğini alıp başka birine emanet etmesi söz konusudur. Hiç kimse emanetine sahip çıkmamıştır. Karga sonunda bir türkü tutturup kimlere ne emanet verdiğini ve emanetine sahip çıkılmadığı için daha zor taleplerde bulunduğunu anlatır. Bir yanıla söz komiği yapılırken diğer yanda durum komiği devreye girer. Emanete sahip çıkmanın ne denli önemli olduğu mizahi ve örtük bir dille anlatılır.

1. Mizahın İşlevleri

1.1. Rahatlama İşlevi: 1-Psikolojik ve psiko-analitik teoriler olarak da adlandırılır. S. Freud bu teorinin bilinen en önemli temsilcisidir. Mizahın alıcısı üzerine odaklanılır. Tabu olanın ruhsal anlamda dışarı taşması

teorisidir. 11-Tedavi Etme İşlevi: Sağlık alanında, çeşitli hastalıkların moral ve gülme sonucunda olumlu sonuç verdiği bilinmektedir (Terr 2000: 244). 111- Stres ve Gerginliği Atma İşlevi: Gergin bir durumu atlatmak komik programlar, mizahi yazı ve çizimler okuyarak gerginlik atılır (Terr 2000: 32). 1v-Sosyalleşme İşlevi: Gülme bir kişi etrafında dönmez. Çevredekilerle birlikte gülme ve sosyalleşme söz konusu olur (Terr 2000: 46). Son **üç işlevin** temel görevi rahatlama işlevi olup aynı başlık altında değerlendirilmiştir.

1.2. Uyumsuzluk İşlevi: Karşıtlıklar üzerine kurulur. Dinleyici anlama ve algılama sonrası gizli kalan anlama ulaşır. Karşıtlıklar içinde çıkan gülme unsurları ortaya çıkar. Sonuçtaki sürpriz durumlar anlaşılınca gülme işlevi oluşur.

1.3. Üstünlük İşlevi: Bir kişi veya gruba karşı saldırgan kızdırmaya yönelik bir mizah türüdür (Ekici 2009: 271-280).

2. Mizahın Oluşumu

Bergson'un belirlediği gülme unsurları arasında: 1-durum komiği, 11-söz komiği, 111-şekil komiği, 1v-karakter komiği yer alır. Masallarda özellikle durum ve söz komiği öne çıkmaktadır. Şekil komiği ve karakter komiği masal anlatıcısında aranır. Masalın icrası sırasında anlatıcı veya kaynak kişi jest ve mimiklerini kullanır. Keloğlan'ın bazı masalları ve onun kelliği karakter komiğine hizmet eder (2011: 47-85).

3. Sözü'nün Gücü, Yazının Zaafı: Ses ve Harf Arasındaki Kayıplar

Masallarda sembol söylemler bir şeyi söylerken başka bir şeyi kasteden metaforlarla yüklüdür. Kötü bir şey gülünerek söylendiğinde, söylenen makul hâle sokulabilir. Sözü'nün sese yansıyan niyeti, yapıları mazur gösterir. Eylem dışarıdan bakıldığında kendi başına yanlış görünse bile, sesin tonlaması olanı biteni kabul ettirerek mizahı oluşturur. Gülme unsuru sözle birlikte sesin gücüyle oluşturulur. Sesin yer almadığı yazı, yanlış anlaşılma veya hiç anlaşılma yola açabilir. Bir yanıla teatral bir anlatı olan masallar için böyle bir sorunla karşı karşıya kalınmaktadır.

Masal metninin bilinme işlevi, nesneyi (yazıya geçmiş masalı) mutlak olarak, görünüşteki hâliyle değil, işlevi aracılığıyla analiz edip bilginin bütüncül seyrindeki gerçekliğe ulaşılmalıdır. Metnin işlevi, gerçekliğe

doğru açılabilir tek anahtardır. Sonuç çıkarma eylemine yönelirken işlevsel anahtar bilginin içindeki “anlam yapısını” ortaya çıkarır. Bilginin temel dürtüsünü anlamak için, varlığın örtülü sembolünü açıp çıplak ve örtüsüz bir gözle bakılması gerekir. Gerçeklik belli formlar içinde (özelde masalda) yazıda perdelenmiş durumdadır (Cassirer 2002b: 13-14, 19-20).

Bu araştırmada mizahi masallar üzerinde durulmuş, gülmenin anlaşılabilmesi sorunları ortaya konmuş, çözüm önerileri sunulmuştur. Çalışmada üç masal ele alınmıştır. İlk masalda anlatıcısının performansı hareketli görüntüler üzerinden yeniden izlenmiş, jest ve mimiklerinin yanı sıra sesin hüzünden coşkuya doğru oluşmuş duygu değerleri emojiyle gösterilmiştir. Son iki masal dahil, metnin içindeki mizahi unsurlar dikkate alınarak harf + emoji bir arada kullanılmış, sesin etkisi yazıda okunur, metinde anlaşılır hâle getirilmiştir.

“Fetli Ayşe,” “Keloğlan’ın Ettikleri” ve “Dudu ile Kurmu” adlı mizahi masallar ele alınmış ve incelenmiştir. Emojiyle: ı-Anlatıcı mimikleri ve ağırlıklı olarak kaynak kişinin, ıı- Dinleyicilerin duyguları sembolik olarak verilmiş; ııı. Masal içindeki yalan, kötü kalplilik, şaşırma ifadeleri metnin kendi doğallığında olması gereken - bu duyguları anlatıcının yansıtmadığı - ifadeler de yer yer belirtilmiştir. İlk masalda iki gülme işareti vardır: anlatıcı (😊) ve dinleyici (😄) gülüşleri ayrı emojiyle belirtilmiş duygu değerleridir.

4. Fetli Ayşe Masalı İncelemesi

Masal Datça’nın Çeşme mahallesinden derlenmiştir. 1929 doğumlu E. Bahriye Çukadar’ın anlattığı masalardan biridir (Önal 2011: 493).

“Fetli Ayşe” adlı masal ağız özelliği ile verildiğinde anlaşılmasında zorluk yaşanmıştır. Masal ağız özelliklerinden arındırılarak anlaşılır hâle getirilmiştir.

4.1. “Fetli Ayşe” Masalı

“Fetli demek Fetli fermanlı demek. Yalancının dolandırıcının biri demek işte. Şimdi bir gün fakirmiş Fetli Ayşe, bir şeysi yokmuş. Ondan sonra:

— Ah komşucum ben fakirim demiş. Senin demiş, şu tavukları gütsen de ondan azıcık yararlansam bari demiş.

— Eh güdüver komşum, demiş.

Kadın da biraz yoldan kaçınmış herhalde? Eh gütmüş gelmiş tavukları. İki üç gün hizmet etmiş.

— Ah komşucum demiş, seni demiş, horoz ne diye ötüp durur, demiş. Benim hanım yoldan çıkık benim hanım yoldan çıkık. Şunu sevdi bunu sevdi (diye horoz ötüyor).

— Aman komşum kimselere anma. Adam duyarsa beni felaket yapar.

— Tek bir şeyler söyleme demiş, tavuklar, horozlar senin olsun istemiyorum, senin olsun demiş 😊😊😊 (gülme).

Vermiş karı korkudan (dinleyiciler: 😊).Biraz durmuş:

— İyi. Fetli Ayşe tavuğu mavuğu aldın iyi amma demiş. Bir oyun daha düşünsek demiş.

Düşünmüş, düşünmüş 😊.

Mesela ninem Datça derdi. Bizim kaza Datça olduğundan. Mal müdürünün karısı ölmüş. Datça'da derdi ninem rahmetli.

Gitmiş ölü evine:

— Ah benim kıymetli kardeşim 😊. Ben ölürsem eniştene var dediydin 😊😊😊. Ah senin ağızlarında falın mı vardı. Ah benim kıymetli kardeşim diye, çarpı çarpıvemiş kendini. Akşama kadar ağlamış.

Mal müdürü:

— Aman, demiş ana demiş, benim hanımın, demiş hiç kardeşi var mıydı, demiş.

Anası:

— Bilmiyorum hiç gelmedi, demiş.

— Ama o kadar fena ağladı ki, demiş, bütün yara bere içinde, demiş.

Fetli Ayşe:

— Ben ölürsem benim yerime var dediydin.

Mal müdürünün anası:

— Madem demiş karını çok severdin sayardın, madem karının kardeşiyle evlen demiş.

Evlenmiş.

O karı kocasını bir uğurlamış, analığını uğurlamış yavuz yavuz. Bakmış görmüş analığı gözüne batmış. İstemeyecek analığını. Bir gün kocası işe gitmiş, vazifeye. Evde kalmış o. Tutuvermiş analığını, bir duvardan bir duvara çarpı çarpıvermiş, 😊😊 çarpı çarpıvermiş 😊. Konuşamayacak hale gelmiş ümüklerine (gırtlığına) ümüklerine sunmuş. Konuşamazmış karı kadın.

Kocası geleceği zaman da iki tane döşek yazmış. Güzel yastıkla işlemeli yastıkla örtmüş. Koymuş böyle.

— Ah annecim, ah ah su mu 😞(üzgün ama rahatlamış yüz) istersin diye başlamış başında ağlamaya 😊😊.

Kocası:

— Noldu hanım? 😞 (kafası karışık yüz)

— Sen başıma geleni sorma, anne anne demiş 😞😞😞(yalan söyleyen yüz).

— Noldu, demiş kocası 🤪 (şaşkın yüz).

— Felç mi oldu bilmem demiş 😞, 😞 (yalan söyleyen ve endişeli yüz). Yerde, demiş yatıyor demiş konuşamıyor.

— Anacım noldun sen neddin?.. 😞

Kadın şimdi böyle edermiş 😞. (kaynak kişi elini gırtlığına götürüp sıkıyor). İki duvara çarptı ya. Senin hanım, demiş beni buradan (gırtlığından) tutup bir bu duvara çarptı. (İşaret ederek anlatmaya çalışır, konuşamaz haldedir) Bir bu duvara çarptı, (❤️❤️❤️ kötü kalpli) bir duvara çarptı, ❤️beni bu hale koydu demek istemiş ❤️❤️❤️.

— Anlayamıyorum anne 😞?

Karısı:

— Sen anlayamıyor musun, demiş adama, ben anlatayım 😞(yalan).

— Ne anladın sen demiş.

— Bu ev de gelininim olsun, bu ev de, demiş. Boynumdaki altınlar da gelininim 😊olsun oğlum deyip duru 😊😊😊 demiş 😞(yalan) .

Nine ölmüş. Evleri de almış 😊. Malının mülkü de almış 😊. Altınlarını da almış 😊.

Ninem rahmetli çok güzel anlatıverirdi bunu.” 😊😊

4.2. Masalın Mizahî Çözümlemesi

Yazılı metne yalın olarak bakıldığında, masal iletilerinde olmaması gereken değerlerden uzak pek çok şey görülür. Bunlar: ayıbını yüzüne vurma, hilekârlık, aldatma, saygısızlık ve cinayet işlemeye kadar varan bir dizi uygunsuz durumlardır. Masalların eğitici ve öğretici ruhuna aykırı bir durumla karşı karşıya kalındığı düşünülebilir.

Sözün başında masal anası Fetli hakkında açıklama yapmıştır. Fetli sıfatı yalancı ve dolandırıcı demektir. Masalda dolandırıcı ve hilekarın yaptıklarına sıfatla hazırlık yapılmıştır. Üç aşamalı masalın ilk aşamasında horozun ötüşünden anlam çıkarıp komşu kadının ayıbını herkese duyurma tehdidi vardır. Komşu kadın iyilik yapmış, karşılığında kötülük bulmuştur. Kendi ayıbı veya eksiği (hayvanlarının) kaybına neden olmuştur. Masaldaki gerçeklik perdelenmiş, toplum katında kabul görmeyen ahlaki tutumlar, bir eksikliği ortaya çıktığında değerli şeylerini yitirebilirsin mesajı verilmiştir.

Kaynak kişi masalı jest ve mimikleriyle ve sırası düştüğünde de gülerek anlatmıştır. Mizahi masalın derin yapısında sembolik olarak değerlerin erimesinin kişisel kayıplara yol açabileceği belirtilmiştir. Bu eksikliği bilen veya fark eden uyanık kimse, bu eksikliğin üzerinden kendine fayda sağlayabilir. Temsili mizahi unsurlar metaforlarla verilir. Mizah yapılarak yaşam bilgisinin özel ve gizemli alanlarına işaret edilir. Sembol olay bir işaret alanına dönüşür. Fayda ve zarar arasındaki durum tersine döner, toplumsal değerleri ters yüz edilir. Gülme unsuru derin ve eğlenceli bir öğretiye bürünür.

İlk aşamaya bütüncül olarak bakıldığında masal kendi içinde tutarlıdır. Dürüst- (yoldan) çıkık, doğru-yanlış, iyi-kötü vb. özellikler tekerlemelerdeki mantıkla benzerdir: böylece söz komiği oluşturulmuştur. Edepsiz, edeple, pis olan temizle karşıt durumları ortaya konmuştur. Masalda edepsiz-uyanık ve yararcıyla sınıranır. Anlatıcının sesi, gülüşü ve yüz ifadesi ise masalın dışarıdan algılanışında şekil komiğini oluşturur. Karşıdakinin ayıbını tehdit yoluyla açığa çıkarılması ve sonunda tavuklarla horozun alınması sonucu oluşan rahatlamayla gülme unsuru doğar. İlk aşamada

gülmenin sebebi rahatlama işleviyle gerçekleşir. Komşunun yaptığı eylem ahlaksızlık “yoldan çıkık” şeklinde ifade edilmiştir. Mizahın uyumsuzluk işlevi karşıtlıklar üzerinden gerçekleşir. Dinsizin hakkından imansız gelir, atasözü durumu özetler.

İkinci aşamada Fetli Ayşe diğer uyanıklığını yapar. Kaynak kişi Datça’da mal müdürü ifadesiyle yörenin üst statüden birinden söz etmek ister. Eğitilmiş, bürokrat birinin karısı ölünce yalan, sahte, yapmacık, kandırma eylemleriyle kendini kabul ettiren ve ölen kadının yerine geçen bir kadınla karşı karşıya kalmıştır. Mal müdürü acaba karımın söz etmediği bir kardeşi var mıydı, diye annesine sorar. Devamında herhangi bir inceleme, araştırma yapılmaz. Fetli Ayşe o kadar iyi rol yapmış olmalıdır ki, masalın doğal akışı, yaşamın doğal akışına uygun düşmüştür. Ölen kadının yerine geçip mal müdürüne eş olmak, fakir kadının statü atlaması demektir. Yoksulluktan varıllığa doğru Fetli Ayşe kendine fayda temin etmiştir. İkinci aşamada toplum içinde mevki sahibi, eğitilmiş birini kandırma, durum komiğini oluşturur.

Masalın örtük mesajı aklını yeterince ve gereğince kullanmayanların çeşitli zararlar görebileceği yönündedir. Karı-koca ilişkilerinde evliliği dengi bozulmuş; numara çeken, rol yapan sahte işler üreten kadın eş olmuş, işini yürütmüştür. Şeytani akıl ve saflık uyumsuzluğu, gülünç olanı ve komiği ortaya çıkarmıştır. Uyumsuzlukla gülme unsuru oluşmuştur. Durum komiği içinde kadın kendi durumunu tersine çevirmiştir. Alt statüden bir kadın kurnazlığıyla üst bir statüye yükselmiş, eş olmuştur.

İkinci bir hileyle dinleyiciler, alışılmadık maceralara sürüklenmiş, komik merak unsurlarla sürdürülmüştür. Bu aşamadaki ileti: yalana dolana karşı uyanık olmayan gülünç duruma düşer olmalıdır. Dinleyici açısından alt statüdeki birinin üst statüye karşı şeytani akıl ve saflık arasında neler yaşanabileceği gösterilmiştir.

Masalın üçüncü aşamasında gelin-kaynana ilişkileri yer alır. Fetli Ayşe masalda sonradan anlaşıldığı üzere, kaynananın evine ve altınlarına göz koymuştur. Bunun için büyüğün küçüğü değil, küçüğün büyüğü öldüresiye dövmesi söz konusudur. Tekerleme gibi olay ters yüz edilerek durum komiği oluşturulmuştur. Gelin öylesine dayak atar ki, kaynananın konuşmaya mecali kalmaz. Kaynanasını bezeli yataklara yatırıp kocasına karşı bir hazırlık içinde olması, Fetli sıfatının belirtileridir. Gelin konuşamayan ana

ile oğul arasındaki diyaloga da karışır. El kol hareketleriyle dayak yediğini anlatmaya çalışan kaynananın beden dilini kocasına yanlış ve kendi faydasına yönelik olarak açıklar.

Kocanın hayat bilgisinden yoksun olduğu, ikinci aşamada da ortaya çıkmış, safça karısına inanmıştır. Komik unsur saflıkta ve sorgulamadan inanmakta aranmalıdır. Durum komiği içinde kaynananın demek istediklerini gelin ters yüz etmiştir. Bu aşamalarda anlatıcı bol bol gülmüştür. Masalı dinleyenler de gülmelere katılmışlardır. Komik unsur gelinin kaynanasını dövmesi aşaması, özellikle geniş ailelerdeki gelin-kaynana ilişkilerini hatırlatır cinstendir. Azap gören bir gelinin bu masalla rahatladığı komik unsurlar, gelin-kaynana manilerinde de görülür. Fetli Ayşe'ye yaptırılan eylemler, eziyet gören gelinlerin hoşuna gidecek türdendir.

Yazıda geçtiğinde sözün örtük anlamları ve duygu değerleri anlaşılmayan masalın her bir aşaması emojiyle daha anlaşılır hâle getirilmiştir. Hile ve aldatma, yalan ve kandırma, küçüğün büyüğe saygısızlığı emojiyle anlaşılabilir. Masalın icra ortamı ve anlatıcının masala yansıttığı ruh hâli, sözün niyeti, masalın mizahi bir masal olduğu, gizli kalmış duyguların tersine çevrilerek dışa vurulduğu emojiyle görünür hâle getirilmiştir.

5. Keloğlan Masal İncelemesi

Halk edebiyatında Keloğlan, bilindiği üzere en yaygın olan masallardandır. Keloğlan masalları, bir masal külliyatını oluşturmaktadır. Yapılan bilimsel araştırmalarda mükerrerlerle birlikte bin civarında Keloğlan masalının varlığı tespit edilmiştir (Dursun, 2008). Keloğlan masalları tek bir tip olarak değil, birden fazla tip olarak anlatılmaktadır. Keloğlan'ın bitmez tükenmez yetenekleri vardır. Halk içinde her türlü meziyete sahiptir: yardımlaşma, dayanışma yanında; hile, tuzak gibi yöntemler uygular. Keloğlan'ın temsil ettiği tipler arasında: Akıllı, aptal, aşık, bilge, deli, derviş, insafsız, merhametli, hilekâr, komik, mahir, şımarık, tembel, uyanık, vefalı, yoksul yer almaktadır (Harmancı 2010: 134-242).

İncelenen masal, "Türk Folklor Araştırmaları" dergisinin 65. sayısında Şöhret Ü. DİRLİK imzasıyla yayınlanmıştır: (3/65 (Aralık 1954), 1037).

4.1. "Keloğlan'ın Ettikleri" Masalı

Evvel zamanda ihtiyar bir kadının iki oğlu varmış. Babaları öleli beri

büyük oğlan anasını ve kardeşini geçindiriyormuş. Büyük oğlan merkebi almış ve oduna gitmiş. İhtiyar ana Keloğlan'a demiş ki:

— Keloğlan, ben ihtiyarladım gayri, de bakalım, beni bir güzel yıkayıp temizle.

— Otur ana demiş, Keloğlan.

Keloğlan, koca kazanı iyice kaynatmış ve anasını kucaklayıp kazanın içine atmış 😊 (anlatıcı: gülen yüz); (okur: kafası karışık 😞). Tabii kaynar suyun içinde kadıncağız ölmüş 😊 / 🤡 (anlatıcı: güler; okur şaşkın). Anasını kazandan çıkartmış ve köşeye oturtmuş 😊; (okur: 😞, 🤡). Önüne yemek koymuş, eline kirnuçu vermiş... 😊 (okur: 😞, 🤡).

Büyük oğlan anasının ölüsünü görünce şaşırmış 🤡 (okur 🤡):

— Kimsenin haberi olmadan gömelim, 😞 (endişeli yüz) demiş.

Kazma kürek alarak çıkıp gitmiş. O sırada eve bir komşu kadın gelmiş. Ölüyü görünce bağırmaya başlamış 😊 (okur: 🤡, 😞). Keloğlan da kadının kafasına bir odun vurup öldürmüştür 😊. (okur: 🤡, 😞). Büyük oğlan gelince ölünün iki olduğunu görmüş ve daha çok şaşırmış 😊 (okur 🤡). İşi telaşa vermeden ikisini de gömmüşler.

Ertesi gün, “Bir kadın kayboldu, yerini haber verene bin altın bahşiş var,” diye tellal bağırmaya başlamış. Büyüğünün tembihlerine rağmen Keloğlan:

— Ben gömdüm, mezara gömdük 😊, (😞) demiş.

O gün hemen mezarın başına gitmişler. Keloğlan hem mezarı kazıyor hem de soruyormuş.

— Sizin kadının boynuzu var mıydı 😊, (😞)? Kuyruğu uzun muydu 😊, (😞)? Tüyleri siyah mıydı 😊, (😞)?

Mezarın başındakiler eğilip bakmışlar. Bir keçi ölüsü 🤡! Her biri yalancı diye Keloğlan'a birer tokat vurmuşlar ve gitmişler 😊😊😊. Keloğlan'ın söz dinlemediğini gören ağabeyi ölülerin yerine bir keçi ölüsü koymuş 😊 (🤡) ve böylece kurtulmuşlar 😊 (Çoban 2008: 90-91).

4.2. Masalın Mizahi Çözümlemesi

Masalın ilk aşamasında Keloğlan'ın abisi ve annesi yer alır. Keloğlan

annesini yıkarken öldürür. Anne toplum katında varlık sebebi, en değerli ve saygın bir varlıktır. Gülmenin odağında olmaz bir iş, olur kılınmıştır. Mizah, annenin oğlu tarafından kaynar suda yıkanırken öldürülmesi, beklenmedik bir işin tersini dönmesiyle gerçekleşir. Dikkatsiz, sakar, akılsız, savruk bir Keloğlan, yaptığı işle en kutsal olan annesine zarar vermiştir. Verilen mesajı tezatlarıyla okunmalıdır.

Masalda dikkatli olmanın ve bilinç düzeyinin hayati öneme haiz olduğu gösterilir. Dikkat hayat memat meselesidir. Dikkatin önemi masalda tersine çevrilerek verilmiştir. Masal tekerlemelerinin tersine söylemi, masal dünyasında mizahın oluşmasına da yardımcı olmuştur. Dikkatli ve dikkatsiz olmak arasında ölüm-dirim söz farklı söz konusudur. Yaşamın her aşamasında dikkatli olunmazsa, başınıza her iş gelebilir mesajı verilir. Keloğlan'ın saflığı annesinin ölümünden sonra da devam eder. Bir köşeye oturtup eline de yiyecek verir. Aptallık, saflık ötesindeki bu durum gülme unsurunu tetikler. Annesinin öldüğünün bile farkında değildir. Anlatıcı bu aşamalarda gülmüş olmalıdır. Mizah işlevleri arasında akıl ve akılsızlık ile “uyumsuzluk” söz konusudur. Komiğin ortaya çıkışında “durum komiği” ile işler tersine çevrilmiştir. Keloğlan saflığıyla karakter komiğine dönüşmüştür.

Masalın ikinci aşamasında büyük oğlan Keloğlanın annesini öldürmüş olduğunu görür. Kardeşinin suçunu örtmek ve bir an önce gömmek için dışarı çıkar. Keloğlan'ı suçlamaz, sadece şaşırır. Durumu telafi etmek ister. Komşu kadın, ölmüş olan annesi görünce şaşırarak bağırır. Bu şaşkınlık içinde Keloğlan kadının kafasına vurarak onu da öldürür. Beklenmedik bir ikinci ölü, büyük oğlanı bir kere daha şaşırtır. Burada olmaz işler olmuş, mizahi unsur ortaya çıkmıştır. Birlikte iki kadını da gömerler. Saflık anlamında kabahat, gerçek manada suç sayılan eylemler gülmenin gerekçesinin oluşturmuştur. Olmaz işler olmuş, beklenmedik durumlar mizahı ortaya çıkarmıştır. Saf oğlanın eksiklerini, büyük oğlan tamamlar. İkinci bir ölüyle beklenmedik bir durum, ikinci mizah unsurunu oluşturmuştur. Birlikte gizlice gömmek mizah mantığı içinde sürdürülür. Masalın akışında, büyük oğlanın küçük oğlanın suçlarını örtmesiyle yeni saflıklara zemin hazırlanmış olunur.

Üçüncü ve son aşamada kaybolan komşu kadın aranır. Hem suçlu hem de paragöz olan Keloğlan kendini ihbar ederek akılsızlığını bir kez

daha ortaya koyar. Büyük oğlanın sözünü dinlemez, kendi bildiğini okur. Bu durumu bilen büyük oğlan tedbirini almıştır. Ölüler gömdükleri yerde aramaya başlayan Keloğlan yeni mizahi unsurları oluşturan sorular sorar. Boynuzu, uzun kuyruğu ve kıllarının rengini nedir, der. Her bir soru bir mizah unsurudur. Bilinen ile beklenen arasındaki terslik “uyumsuzluk teorisini” ve işlevsel olarak “durum komiğini” oluşturur. İnsan beklenirken keçi ölüsünden söz ettiği anlaşılan Keloğlan gülme unsurunu davranışlarıyla ortaya koyarken, toplum katında hak ettiği dayacağı da yemiş, gülme unsuru ortaya çıkmıştır.

Masalın 11-14 yaş grubu öğrencilerinin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor özelliklerine göre uygunluğu değerlendirilmiştir. Çalışmada masalın kahramanları, iletileri ve değerlendirmeleri yapmıştır. Kahramanlar açısından büyük kardeş, ileri görüşlü, akıllı, ön sezileri güçlü olma özellikleriyle ön çıkan olumlu tiptir. Küçük kardeşin sorunlarıyla baş etmesi büyük kardeşe yüklenmiştir. Keloğlan ise, olayları etrafıca düşünmeden uygular. Kısa süreli çıkarları doğrultusunda hareket eden saf bir karakteri temsil etmektedir. Masaldaki iletiler arasında faydalı olabilecek fikirlerin dinlemesi, ileri görüşlü olunması ve günlük kazanımlar için çalışmak, uzun vadede başarısızlık getirir mesajları yer alır. Yüksek lisans çalışmanın değerlendirme bölümünde masal tavsiye edilen bir metin olarak ifade edilir.

Söz dinlememek küçükler için tehlikelere yol açabilir. Büyük oğlan gibi tedbirli olmak, küçük oğlan gibi aç gözlü olmamak gerekir. Anneyi kazanda yıkarken öldürme için motif denmektedir. Bunu bilinçli olarak yapmadığı okuyucuya hissettirilmiştir. Bu yüzden olumsuzluk ortadan kalmaktadır, denir. Masalda merak unsurunun diri tutulduğu belirtilmiştir (Çoban 2008: 90-91).

Masalda metinden hareketle emoji yerleştirilmiştir. Metnin niyeti, sözün duygu değeri ile bütünleştğinde gülme unsurları oluşmuştur. Harflerin / sözcüklerin ifade gücü ses olmadan yeterli olmadığı görülmüştür. Sorun emoji/sözcüklerin simgeleriyle (kısmen de olsa) giderilmeye çalışılmıştır. Anlatıcı veya yazar imojileri 😊 önce, okur veya dinler arasındakiler (🤖) sonra verilmiştir.

6. “Dudu ile Kumru” Masalının İncelemesi

Seçilen masal Kıbrıs Türk masallarından olup eser, Saim Sakaoğlu tarafından hazırlanmıştır (Sakaoğlu 1983: 13-15).

6.1. Dudu ile Kumru Masalı

“Evvel zaman içinde bir karı koca varmış. Kadının adı Dudu, kocasının adı Kumru imiş. Bu karı koca pek akıllı değillermiş. Daima olmayacak işler yaparlarmış.

Bunların bir de kızları varmış. Ancak kızları kendilerine çekmemiş, akıllı bir evlat imiş. Kızları büyümüş, gelinlik çağı gelmiş. Uzak bir memleketten iyi bir kısmet çıkmış, kızlarını vermişler. Aradan zaman geçmiş. Demişler ki:

— Hele bir kızımızın görmeye gidelim.

— Gidelim.

Dudu peksimet yapmış. Sularını da alıp dağarcıklarını tamam etmişler, yola çıkmışlar. Epey yol almışlar. Karınlara acıkmış. Dudu’nun hazırladığı peksimetten yemişler, sularını içmişler. Sonra da sohbete başlamışlar.

— İnşallah kızımızın kocası zengindir.

— İnşallah.

Tekrar yola koyulmuşlar. Nihayet kızlarının evine varmışlar. Damatlarının zengin birisi olduğunu anlaşıyormuş. Çünkü çokça öküzleri filan varmış. Eve yaklaşınca Dudu kocasından habersizce köylerinden getirdiği eşyayı ahırın kenarına bırakmış.

O köyde de öküzlere yaladıkları içinde küspe de verilirmiş. Ancak Dudu bunu hiç görmediği için bilmezmiş. Bakmış ki öküzler bir şeyler yiyor, o da istemiş:

— Bana da ver o yediğinden (okuyucu: 😊 gülme / 🤪 şaşkın).

Öküz bu sözleri anlar mı? Yediklerini çiğnemeye devam etmiş. Dudu bir daha istemiş:

— Bana da ver yediğinden! (okuyucu: 😊, 🤪).

Yine hiç ses çıkmamış. Dudu bu duruma çok kızmış. Eline geçirdiği bir kaya parçasıyla bütün öküzleri öldürmüş (masal kahramanı: 😡 öfkeli; okuyucu: 😊, 🤪). Sabah olunca kızları annesiyle babasını görmüş (🤪). Bakmış ki bütün öküzler ölmüş (🤪; 😟 endişeli)

— Ne olmuş bunlara? (🤪 / 😟).

— Ne olacak akşam vakti yediklerinden istedim 😊. Vermediler 😊). Bende kızdım hepsini öldürdüm 😊😊😊).

— Aman kocam duymasın, beni de öldürür 😞). Hemen sizin yolluğunuzu hazırlayayım, geri dönün evinize.

Kızlarım bunlara bolca yolluk hazırlamış, yolcu etmiş. Bir müddet yol aldıktan sonra açılmışlar. Kızların hazırladığı yolluğu açmışlar. Tam yiyecekleri sırada bir sinek gelmiş, Kumru’nun alnına konmuş.

Dudu sineği kovalayacağım diye bir taş almış, olanca gücü ile Kumru’nun alnına vuruvermiş 😊😊. Zavallı Kumru orada ölüvermiş 😊😊.

Dudu bakmış ki Kumru ölmüş, çok üzülmüş 😞.

— Kumru öldükten sonra ben nasıl yaşayayım! (😞düşünceli 😞 hoşnutsuz)

Dudu bir taş daha almış, kafasına vurup kendini de öldürmüş 😊😊😊.”

6.2. Masalın Mizahi Çözümlemesi

Masalın girişinde karı koca “pek akıllı değillermiş” ifadeleriyle olacıklara hazırlık yapılmıştır. “Dudu” ile “Kumru” adları birer kuş adıdır. Kuş beyinli ifadesi kullanılmadan metafor yapılarak “kuş beyinliler” ile masalın gülme unsurları hazırlanmıştır. Dudu papağanın bir başka adıdır. Kadın metaforik olarak çok konuşan, boş konuşan biri olarak sembolize edilmiştir. Kumru, Dudu’ya uyan kararlarında karısına bağlı bir adamdır. Kumru, sükunet ve uysallık simgesidir. Dudu ile Kumru ise akıllarıyla hareket etmezler. Kızları onlar gibi değildir, adı: “Sivilce”dir. Sivilce komik unsur olup ergenliği, gençliği çağırıştırır. Böyle bir anne ve babanın Sivilcesi bedenlerinden bir parçası olduğu yine sembolik olarak verilmiştir. Masal girişinde herhangi bir hareket unsuru olmazdan evvel, isimler üzerinden mizahi bir hazırlık yapılmıştır.

Kızlarını evlendirmiş, bir süre sonra da görmeye karar vermişler. Yolluk hazırlığı yapmış, su ve azıklarını yolda yerken sohbet etmişlerdir. Kızlarının kiminle evlendirdikleri anlaşılmaktadır. Sohbetin konusu kızlarının kocasının zengin olması üzerindir. Akılsız anne babanın önem verdiği şey, zenginliktir. Değerler değildir. İyi olma, misafirperver olma, erdemli olma gibi hasletlerden söz edilmez.

Eve vardıklarında Dudu ahırda öküzleri bir insan gibi algılamış, yedikleri küspeden istemiştir. Gülme unsuru burada başlar. Öküzler herhangi bir şey vermeyince Dudu sinirlenip öküzleri birer birer öldürmüştür. Akılsızlık ve öküzlerin canına kıyma beklenmedik durumları ortaya koymuştur. Mizah tekrar ortaya çıkmış, olmaz işler olmuştur. Bilmediği yiyecek, görmediği öküzler, kızlarının kocasının zengin olması, arasında beklenmedik “durum komiği” doğmuş olur.

Kızları durumu sabah fark edince telaşlanır. Kocasından çekinerek anne ve babasını geri gönderir. Bol yolluk yapmıştır. Evlerine dönerlerken bir yerde azıkları yemeye başlarlar. Mizah bir kere daha bu devreye girer. Kumru’nun anlına konan sineği gidermek için, Dudu bir taşla vurmuş, kadın kocasını öldürmüştür. Akılsızın işleri bu sefer birbirlerine zarar vermekle devam etmiştir. Ben kocamı öldürdüm diye üzülmüş ve bir akılsızlık daha yaparak taşı kendi kafasına vurup kendini de öldürmüştür. Olmayacak bir iş daha olmuş, mizah unsuru kocası ve kendisi üzerinden iki kere gerçekleşmiştir.

Masalın mizaha hazırlığı isim metaforlarıyla başlar. Merak unsurları beraberinde oluşur. Öküzlerin öldürülmesi ve kocası Kumru ile ardından Dudu’nun kendini öldürmesi gülmeyi doruğa taşır. Mizah teorileri arasından uyumsuzluk öne çıkmaktadır. Girişte isimler üzerinden karakter komiği yapılırken sonraki iki aşamada durum komiği ortaya çıkar. Bağımsız olaylar dizisinde beklenmedik akılsızlıklar komiği oluşturmıştır.

7. Çözüm Önerileri: Dil ve Ötesi

Dilin kendisi semboller sisteminden oluşmaktadır. Geçmiş zamanlardan günümüze yazı ile birlikte çeşitli süslemeler, minyatürler, resimler, fotoğraflar ve çeşitli çizimler eşlik etmiştir. Yazım teknolojisi geliştikçe metinlerden ayrı veya metinlerle beraber çeşitli simgeler, göstergeler, sanal ortam çizimleri, resimleri, gifleri boy göstermeye başlamıştır.

Dilin göstergeler sistemini Charles Sanders Peirce, üç aşamada ele almıştır. Göstergelerden hareketle: 1. Görüntüsel göstergeler: Temsil ettikleri şeye benzeyen göstergelerdir. Şekle benzeyen tuşun aynı işi yapması örneği gibi. 2. Belirtiler: Kendisi dışındaki şeyin belirtisi bir gösterge olur. Kapı altından sızan dumanın yangın belirtisi olması gibi. 3. Semboller: Temsil ettikleri şeyle aralarındaki ilişkinin rastlantısal olduğu gibi. Mesela kırmızı

rengin kandan, kızgınlığa, soğuk savaş boyunca Komünist Parti'yi temsil ettiğine dair birden fazla anlama gelir; aralarında zorunluluk olmadan rastlantısal ilişkiler vardır (Lavenda ve Schultz 2021: 63-71).

Metnin üslubu, sözel, sözdizimsel ve anlam görünüşü olmak üzere üç unsurdan oluşur (Aktaş 1986: 51-52). Dilthey'e göre "anlama" ise doğa bilimlerinden öte, tin bilimiyle açıklanabilir. Sebep-sonuç ilişkileri üzerinden değil, insanın zihinsel/ruhsal yaşamını anlamaya yönelmesi gereği üzerinde durur (Toprak 2016: 84-88). Duyguların evrensel olduğu, göstergelerin/sembollerin anlaşılması kültürden kültüre değişiklik gösterdiği ve yerleştiği ortaya konmuştur (Barrett 2021: 73-92). Sembolik duygu ifadeleri/emojileri için de durum farklı değildir.

Ferdinand de Saussure dilin yazıya aktarımını, zihnin içinde gerçekleşen dilde ifadesini bulan anlamın "ses görünürlüğünü" birbirine bağlayan bir faaliyet olarak belirtmiştir. Dilbilimciler konuşma diline odaklanmışlardır. Ses, sözcük, dil kurallarına genel anlamda "dilbilimi" adı verilmiştir. Dil ve söz birbirine bağlı fakat birbirinden farklı iki alanı oluşturmaktadır. Dil, bireyin edilgen bir şekilde belleğine aktardığı bir bütünden, söz bireyselleşir (Saussure 1983: 14-15). Dil bilgisinin ötesinde konuşma dilinde: ses düzeyi, ses yüksekliği, vurgusu ve hızı gibi çeşitli unsurlar mevcuttur. Dil bilimciler bu oluşumu "öte dil" olarak adlandırmışlardır. "Öte dil" beden dilini de içine alan ve çok daha fazlasını ifade eden bir dildir. Bir adım ötesinde sesin niyeti yer almaktadır. Saussure'nin söz ve parola üzerinden veya "dil" ve "dilin verdiği" olarak özetlenen teorisinde, dil bilgisinin herkesin uyduğu sabit ve evrensel bir kural olduğu, bir anlamda kodlamalardan oluştuğu belirtilir. "Parola" veya "dilin verdiği" kişilere göre değişiklik arz eder. Parola alanı ikinci sesler olarak kabul görmüş, bilim alanına kolaylık sağlamıştır. Saussure seslerin kendi başına içsel anlam taşıdıklarını göstermiştir (Lavenda ve Schultz 2021: 63-71).

Dil düşünce sürecinde iken yükseliş içine girer ve bireyselleşir. Dil duyuşal maddeye yükseldiği yerde sınırlarını aşar. Artık o bir hava esintisi oyunudur. Sözcük ilişkili düşünce esintisiyle istediği forma açık hale gelir. Konuşma bağlamından ve yükleminden hareketle kendi anlamını oluşturur (Cassirer 2002b: 451-452). Zihin içinde taşıdığı bağımsız enerji ile "anlam"ı kendine özgü fikri içerikle açıklar. Anlam ardında bir bilgi taşır. Anlam ve bilgi arasında sembolik bir dünya vardır. Zihnin kendisi nesneleşirken

sanat, dil, mitos ve bilgiyle buradan hareketle genel kültür bilimleri içinde çeşitlenir. Düşünce ve duygu arasındaki karşılıklı ilişki ve bağlantı formu ile sürebilir. İşaretlere âdeta bir düşünce ödünç verilir (Cassirer 2005a: 22, 33, 36). Ses, içten dışa doğru iz bırakan bir enerjiye dönüşür. Zihinsel çabayla dudaklar vasıtasıyla ses söyleyenin kulağına geri döner. İnsan ve nesneler arasına dil girer, seslerden oluşan bir dünya kurulur. Bilinç ve bilgi işaretlerle açık hale gelir, lakin taklit asıl olana hiçbir zaman yetiştirmez (Cassirer 2005a: 43-64).

Sesin şiir, masal gibi sanat eserlerine yansımaya dikkat edilmelidir. B. Nacatigil masal tekerlemelerini şiir olarak kabul etmek, ses unsurlarına dikkate almak gerektiğini ifade etmiştir. Masallardaki sanat / ses unsurları keşfedilmeyi, işlenmeyi bekleyen birer ham madde niteliğindedir (Alangu 1983: 303; Önal 2021: 33-54).

Masal anlatıcısının performansı yazıya geçirilirken kayboluşların izlerini sürmek için doğal gerçeklik içinden sözün “gerçek anlamına” ulaşmak gerekir. Dilthey, yaşantı-ifade-anlama arasındaki derin bağa dikkat çeker. Bu üçlü hermeneutiğin temellerini oluşturmaktadır (Toprak 2016: 89). Özel anlamda gülmenin anlaşılabilirliği için doğal çevresi içinde işlevselliği belirlenmelidir (Bergson 2011: 19-20). Anlam yaratan dil, icon / görüntüsel (emoji veya diğer) görsellerle birlikte sosyolengüistik bir alanda anlaşılabilir. Kodların içinde sanat vardır. Tersine söylem, farklı anlam katmaları ve çağrışımları üzerinden dilin sanat alanına göndermeler yapılır. İletişimsel yeterli bağlamıyla, sanal dünyaları içine alan bir evrenin sunulması, mizahi masallar için de söz konusudur (Laveda ve Schultz 2021: 63-68).

Epistemolojik açıdan bakıldığında, yazıya geçirilmiş mizahi masal algısı, “görelî-yalın algıyı” oluşturur. “Görelî doğrudan algı” anlaşıldığı zaman, gerçeklik veya gerçek anlam ortaya çıkarılır. Algının sınırlarının doğru anlaşılması için verilenin/sözün orijinal formuna ulaşmak gerekir. Zihinsel gerçek evrenin ortaya çıkarılması için, yazıyla özelleşen durum tündengelim içinde düzeltilmelidir (Cassirer 2002b: 26-27).

Mizahi masalların problemi, ortam koşulları ve duygu durumlarının yazıya geçirilememesinde yaşanmaktadır¹. Sesin yazıya geçirilmesiyle

¹ TÜMAK masal incelemelerinde karşılaşılan sorunlar arasında da yer almaktadır.

yazının kuru yüzü masal üslubuna zarar verebilmektedir. Anlatımda sesin daralıp genişlemesi, alçalıp yükselmesi, tınların yazıya geçirilememesi, harfleri ses karşısında çaresiz bırakmaktadır. Tını yok olup sözün renkli dünyası yazıya yeterince aktarılamamaktadır. Masal analarının ve atalarının masal üsluplarında üzüntülerden sevinçlere kadar öznel tavırları ve çeşitli duygu ifadeleri yitip gitmektedir. Yazıya geçen anlatıda, mizahi durum yeterince ifade edilememekte ve anlatıcının niyeti anlaşılamamaktadır. Ses ve harf arasındaki bu fark, mizahi masallarda bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mizahi masalın doğru anlaşılması için, masal anlatıcısının icra ortamına tekrar dönmek, masal performanslarını yeniden gözden geçirmek gerekir. Harflerin çaresizliği emojilerle giderilebilir. Bu çalışmada sesin duygu değerinin ortaya konabilmesi için sözcüklerin yanında emojiler de kullanılmıştır². Tek dilden iki dilli: sözcük + sembol çizilerle iletişim diline yönelik durum + duygu alfabesinin oluşumu söz konusudur (Sev 2018: 734-748).

Elektronik iletilerde, birtakım simgeler, jest ve mimikler, alternatif bir alfabe gibi kullanılmaktadır. Bu simgeler dil dışı imgelerle oluşturulmuştur. Anlam taşıyıcısı olarak gösterge dilinin görünürlüğü *böylece* sağlanmaktadır. Sözün tonlamasında, beden dilinin yazıya aktarılmasında, duygu durumlarının ifade edilmesinde emojiler yaygın olarak kullanılmakta; iletişimde kısa, öz, özel ve eğlendirici konuşma dilini oluşturmaktadır (Çeken vd. 2017: 91-105). Masalların yazıya geçirilme aşamasında, emoji simgelerinden de yararlanılması, çeşitli duygu hallerinin anlaşılmasını sağlayabilir.

Sonuç

Bu çalışmada özellikle mizahi masallar tercih edilmiştir. Yazıya geçirildiğinde yeterince anlaşılamayan üç mizahi masal üzerinde durulmuştur. Masallar evrensel değerleri içinde barındıran anlatılar olarak bilinirken okuyucunun karşısına aldatmak, hile, yalan, cinayet gibi durumlar anlaşılmaz hale gelmektedir. Ses ve yazı arasında jest ve mimikler doğal

² Japoncada “e” resim “moji” harf, karakter anlamında olup “emotion” duygu, “icon” sözcükleriyle oluşan İngilizcede emojiinin karşılığı olarak yaygın görsel iletişim işaret diline dönüşmüştür (Sev, 2018: 734-748).

olarak kaybolmaktadır. Ses, söze dönüşürken niyet anlaşılır; söz, yazıya yansıtılırken niyet kaybolur. Bu kayıpları gidermek için çağın yeni alfabesi olan emojielerin kullanılması bir ihtiyacı olarak ortaya çıkmıştır.

Emojielerin kültürden kültüre farklılık gösterdiği, Türk kültürünü yansıtan emojielere ihtiyaç olduğu anlaşılmıştır. Duygu durumları, başına fes giyen bir emoji, nazar işaretinin “maşallah” olarak anlaşılması gibi, çeşitliliklerle yerelleşebilir ve zenginleşebilir. Türk kültürünü yansıtacak olan yerel ve kültürel bir “duygu işaret sistemi”nin hazırlanması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Üç masalda “mizah teorileri” içinde “rahatlama” ve üstünlük” teorilerinden çok “uyumsuzluk teorisi” öne çıkmıştır. Uyumsuzluk teorisinde karşıt olana işaret edilmektedir. Bergson’un “gülme unsurları” arasında “söz komiği” ve “karakter komiği” masallarda anlaşılır olmasına rağmen, “durum komiği” masallarda en az anlaşılır olanıdır. “Şekil komiği” hiçbir durumda yer almamaktadır. Şekil komiği içindeki jest ve mimiklerin yansımaları söz konusu bile değildir.

Görünürlük içindeki hareketlilik ve doğal ortam yazılı bir masala yansıtılamamaktadır. Mizahi masalların pek çoğunda gülme, üzülme, şaşırma vb. duygular yazıda ifade edilememektedir. İcra esnasındaki duygu unsurlarının belirtilememesi veya bilinmemesi masalı anlamsız kılabilir. Masalın başında birtakım ip uçları verilmiş olursa bile, duygu unsurları, metnin “anlam değeri” emoji simgeleriyle anlaşılabilir. Sembolik işaret sistemi günümüzde yoğun olarak emojiyle yürütülmektedir. Masalın mizahi unsurları ve duygu değerleri “öte dil”deki işaret sistemleriyle belirlenebilir. Emojieler söze ruh katarak sözün doğal ortamını dijital olarak gözler önüne serebilir.

Kaynakça

Aktaş, Şerif (1986). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri Üzerine*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Alangu, Tahir (1983). “Necatigil’in Şiirlerinde Masal Temleri ve Motifleri,” *Türkiye Folklor El Kitabı*, s. 283-303. İstanbul: Adam Yayınları.

_____, (2009). *Keloğlan Masalları*, 2. bs., İstanbul: YKY.

Barrett, Lisa Feldman (2021). *Beynimizin Parmak İzleri Duyguların ve Zihnin Gizemli Öyküsü*, 3. bs., çev. Yasin Konyalı. İstanbul: Timaş Yayınları.

Boratay, Pernev Naili (1992a). *Zaman Zaman İçinde Tekerlemeler-Masallar ve Masal ile Tekerleme Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Adam Yayınları.

_____, (1992b). *Az Gittik Uz Gittik*, İstanbul: Adam Yayınları.

_____, (2000). *Tekerleme Türk Halk Masallarının Tipolojik ve Stilistik İncelemesine Katkı*, çev. İsmail Yergüz; hzl. M. Sabri Koz, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Bergson, H. (2011). *Gülme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cassiser, Ernst (2005a). *Sembolik Formlar Felsefesi I, Dil*, Ankara: Hece Yayınları.

Cassiser, Ernst (2005b). *Sembolik Formlar Felsefesi III, Bilginin Fenomenolojisi*, Ankara: Hece Yayınları.

Çeken, Birsal, Asuman Aypek Arslan, Damla Tuğrul (2017). “İletişimde Emojilerin Kullanımı ve İncelenmesi, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, S. 16, 91-105.

Çoban, Derya (2008). Türk Folklor Araştırmaları Dergisi’nin 1-183. Sayılarında Yer Alan Masal Metinlerinin 11-14 Yaş Grubu Öğrencilerinin Bilişsel, Duyuşsal ve Psikomotor Özelliklerine Göre Uygunluğunun Değerlendirilmesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkçe Eğitimi ABD Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dursun, Aysun (2008). Keloğlan Masallarının Tespiti ve Tasnifi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

_____, (2018). “İnsan Neden, nasıl, Neye Güler?: Keloğlan Hiç Alıyor Masalında Gülmece,” *TÜRÜK* 12, 38-48.

Ekici, Metin (2009). *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak, Uluslararası Sempozyum Akşehir, 8-9 Mayıs 2008*, Ankara: AKMB Yayınları, 271-280.

Larzul, Sylvette (2007). “Binbir Gece Masallarından Komik Bir Öykü: Ebu’l Hasan’ın Öyküsü ya da Uyanık Uykucu,” *Doğu’da Mizah*, 2.bs., hzl. İrene Fenoglio, François Georgeon, çev. Ali Berktaş, İstanbul: YKY, s.15-26.

Lavena, Robert H. ve Emily A. Schultz (2021). *Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar*, 3. bs., (çev. Dilek İşler & Onur Hayırlı), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (1983), *Kıbrıs Türk Masalları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Saussure, Ferdinand de (1983). “Dil ve Söz,” *XX. Yüzyıl Dilbilim (Kuramcılardan Seçmeler)*, çev. Berke Vardar, Ankara: TDK yayınları, s. 14-43.

Sev, İ. Gülsel (2018). “Sözlükçülükte Emojilerden Yararlanmak Mümkün mü?”, *TEKE* 7/2, 734-748.

Terr, Lenore (2000). *Oyun Yetişkinler İçin Neden İhtiyaçtır*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Toprak, Metin (2016). *Hermeneutik ve Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Turhan Tuna, Sibel (2014). *Türk Masallarının Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları.

Önal, Mehmet Naci (2011). *Muğla Masalları (Araştırma-İnceleme)*, Muğla: Muğla Üniversitesi Yayınları.

_____, (2021). “Tekerlemeli Masalların İşlevleri,” *Kim Uyur Kim Uyanık Türk Masal İncelemeleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 34-55.

MİZAH VE TEKNOLOJİ

Nebi ÖZDEMİR*

Özet

Bu bildirinin ana tartışma alanını mizah ve teknoloji ilişkisi oluşturmaktadır. Mizah ve teknoloji ilişkisinin “teknoloji mizahı ve mizah teknolojisi” gibi farklı boyutları bulunmaktadır. Teknoloji her dönemde mizahın ana konularından biri olmuştur. Teknolojik ilerlemeler teknoloji mizahının ve mizah teknolojisinin gelişmesini sağlamıştır. Sözlü kültür mizahının yazılı-basılı mizaha daha sonra da elektronik ve sanal-dijital mizaha evrilmesi öncelikle teknolojik gelişmelerle mümkün olabilmektedir. Teknolojik gelişmelerin biçimlendirdiği yazılı-basılı ve elektronik kültür kapsamında sözlü kültür mizahından beslenilse de özgün mizah gelenekleri geliştirilmiştir. Bu mizah gelenekleri mizah kültürünü oluşturmuştur. Nitekim fıkra anlatma geleneği yazmalar kültürünün letâifname türünden eserlerin yaratılmasına zemin hazırlamıştır. Sözlü mizah zamanla görsel-işitsel mizaha kaynaklık etmiştir. Bu nedenle Nasreddin Hoca yazmalar kültürünün olduğu gibi basmalar ve elektronik kültürün mizahçıların da bilgisi olmaya devam etmektedir. Bugünün sanal ve dijital mizah geleneği ise müstakil bir araştırma alanı olarak kabul edilmektedir. Yakın dönemde yapay zekâ mizahından veya akıllı teknolojik mizahtan söz edilebilecektir. Mizahın üretilmesinde olduğu gibi paylaşılmasında, erişiminde ve deneyimlenmesinde de teknoloji temel bir dinamiktir. Özetle bu bildiride teknoloji temelli bağlamlar arası değişim ve dönüşümlerin dolayısıyla yaratıcı etkileşimlerin Türk mizah kültürünü biçimlendirmesi örnek verilerle açıklanmaya ve yorumlanmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Mizah, Türk mizah kültürü, teknoloji, teknoloji mizahı, mizah teknolojisi.

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara/ Türkiye, nozdemir@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4881-5503.

Abstract

The central theme of this paper is the relationship between humour and technology. The relationship between humour and technology is multi-faceted, encompassing a range of dimensions such as ‘technology humour and humour technology’. Technology has been a recurring subject in humour throughout history, with technological advancements driving the evolution of technology humour, humour technology, and other forms of humour. The transition from oral humour to written and printed forms, and subsequently to electronic and virtual digital formats, has been predominantly driven by technological progress. Within the context of written, printed and electronic cultures, shaped by technological advancements, oral humour traditions have flourished, contributing to the development of original humour traditions and the formation of a distinct humour culture. Indeed, the tradition of storytelling jokes has played a pivotal role in the emergence of works within the letâifname genre of manuscript culture. The evolution of humour, particularly in the context of audiovisual media, has been significantly influenced by oral traditions. For this reason, Nasreddin Hodja continues to be the sage of manuscript culture as well as the humourists of print and electronic culture. Contemporary virtual and digital humour traditions have come to be recognised as an independent research domain. In the imminent future, discourse on humour will undoubtedly extend to encompass artificial intelligence and smart technological humour. Technology has emerged as a pivotal dynamic in the realm of humour, encompassing its sharing, access, experience and production. In summary, this paper aims to explicate and interpret the shaping of Turkish humour culture by technology-based inter-contextual changes and transformations, and thus creative interactions with sample data.

Keywords: Humour, Turkish humour culture, technology, technology humour, humour technology.

Giriş

Yaratıcı etkileşim yaşamın, kültürün dolayısıyla mizahın özünü ve temelini oluşturmaktadır. Bu kapsamda alanlar, ürünler, aktörler, gelenekler, unsurlar, kültürler, toplumlar vb. arası yaratıcı etkileşimlerin varlığından söz edilebilir. Yaşam ve kültür alanlar arası yaratıcı etkileşimlerin ürünü, bütünü ve kaynağıdır. Kültür de bir yandan yaşamı oluşturan dış dinamiklerin diğer yandan da gelenekler arası yaratıcı etkileşimlerle yaratılmakta ve geliştirilerek yaşatılmaktadır. Yaşamın, insanlığın ve kültürün eleştirel yaratıcı düşünce ile değerlendirilmesinden oluşan mizah ise sanılanın aksine

merkezi geleneklerin başında gelmektedir. Mizah iç ve dış dinamikler arası yaratıcı etkileşimlerle yaratılmakta ve geliştirilmektedir. Diğer yandan mizah kültürü ise farklı bağlamların mizah geleneklerinden oluşan bir bütünü tanımlar. Dolayısıyla mizah kültürü araştırmalarında yaşamı oluşturan eğitim, politika, ekonomi, ulaşım, iletişim ve sağlık gibi dış dinamiklerle geleneği oluşturan iç dinamikler arasındaki etkileşimler dikkate alınmalıdır. Bu dış dinamiklerden biri de teknolojidir. Türkiye’de müstakil ve ayrıntılı olarak ele alınmayan teknolojinin ve teknolojik gelişmelerin mizah kültürü üzerindeki etkilerinin çözümlenmesi, bu çalışmanın temel amacını meydana getirmektedir (Yukarıdaki değerlendirmeler için bkz. N. Özdemir 2021).

1. Analiz: Mizah ve Teknoloji İlişkisi

Mizah ve teknoloji ilişkisinin farklı boyutları bulunmaktadır. Öncelikle sanayileşme ve teknoloji mizahın temel konularından biri olduğu vurgulanmalıdır. Diğer yandan teknoloji mizahın gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan ana dinamiklerin başında gelmektedir. Bu nedenle mizahın teknolojileşmesi ve teknolojinin mizahileş(tiril)mesi gibi farklı olguların çözümlenmesi gereklidir. Yine mizah teknolojisinin de müstakil bir şekilde incelenmesi yararlı olacaktır. Aşağıdaki mizah ve teknoloji ilişkisinin söz edilen boyutları değerlendirilecektir:

1.1.Mizah ve teknoloji ilişkisi

Her kültür bağlamı önceki veya öncekilerden beslenmekle birlikte kendi mizahını yaratmıştır. Bu nedenle mizah kültürü görsel, sözlü, yazılı, basılı, elektronik ve akıllı teknoloji kültür bağlamlarında yaratılan mizah geleneklerinin bütünüdür. Sözlü mizah geleneği bir yana bırakıldığında diğerlerinin temelde teknoloji ile bağlantılı olduğu görülür. Dolayısıyla mizah ve teknoloji ilişkisi, mizah geleneklerinin ve kültürlerinin oluşumu, gelişimi ve yaşatılması açısından önemlidir ve mizah kültürü araştırmalarında dikkate alınmalıdır. Mizah alanında sıklıkla gerçekleştirilen içerik ve tip merkezli araştırmaların dahi mizah ve teknoloji ilişkisi bağlamında yetkin bir şekilde çözümlenebileceği açıktır. Keza bu tür mizah içeriklerinin ve tiplerinin yaratılmasında ve geliştirilmesinde teknolojinin etkisi söz konusudur. Özetle mizahın yaratılmasında, paylaşılmasında ve geliştirilmesinde teknolojinin katkısı büyüktür.

Görsel mizah, mizahın köken türüdür. Sözel mizah henüz gelişmeden önce görsel mizah beden hareketleri ve mağara duvarlarında veya kaya yüzeylerinde yaratılmaya ve paylaşılmaya başlanmıştır. İnsanlar karikatürün de ilk formlarını kalem yerine kullandıkları doğal araçlarla (kömür parçası, ucu keskin sivri taş, sert ağaç dalı, kemik vb.) doğal yüzeylere çizmişlerdir veya hakketmişlerdir. Yontuculuk görsel mizahın farklı formda ifade ve aktarım biçimlerinden biri olarak gelişmiştir. En basit anlamıyla teknoloji, alet kullanma bilgisi olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda ilk insanların görsel mizah yaratırken teknoloji kullanmaya başladıkları söylenebilir. Diğer bir ifadeyle mizah ve teknoloji birlikteliği insanlığın ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır. Zamanla pişmiş topraktan ürünlerin (tablet, çömlek vd.) veya bazı eşyaların yüzeyleri mizah sabitleme, biriktirme ve paylaşım araçları olarak değerlendirilmiştir.

Yazı, sözün teknolojileşmesi olarak tanımlanır (W.J. Ong 2014). Böylelikle mizah doğal sözden ve sahibinde ayrılır ve yazılı bellek içeriklerine dönüştürülerek kalıcılaştırılır. Yazılı kültür araçları, ürünleri ve bağlamı görsel ve sözel mizahın gelişmesini sağlamıştır. Öncelikle yazı ve kâğıt teknolojilerindeki gelişmeler bunda etkili olmuştur. Yazı yazma araçlarının ve kâğıt kalitesinin artmasıyla birlikte mizah içerikleri çeşitlenerek ayrıntı ve çeşitlilik kazanmıştır. Bu durum mizahın aktarılmasını ve paylaşılmasını dolayısıyla yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Yazılı mizah geleneğinin yaratılmasıyla birlikte mizah kültürü çeşitlenmeye, zenginleşmeye ve özerkleşmeye başlar. Nitekim yazmalar dönemi, diğerleri gibi Türk mizah kültürünün önemli aşamalarından biridir. Görsel ve sözlü mizah gelenekleri yazılı mizahın ana kaynaklarını oluşturmuştur. Yazılı kültür bağlamı mizahın derinlik kazanmasını ve çeşitlenmesini sağlamıştır. Yazılı kültür bağlamıyla birlikte mizah müstakil gelenek hatta kültür haline gelmiştir. Yazmalar kültürü aktörleri mizah içeriklerini eserlerine taşıyarak çekicilik ve etkinlik kazanmaya çalışmışlardır. Mevlâna gibi yazmalar kültürünün en “ciddi” aktörleri dahi sıklıkla mizah ürün ve unsurlarından yararlanmışlardır. Bunun nedeni tıpkı müstehcenlik ve argo gibi mizahın da yaşamın en doğal, eleştirel, yaratıcı, analitik, rahatlatıcı ve çekici alanlarından birisini oluşturmasıdır. Yazmalar kültürüyle latife, letâifname ve fıkaret gibi özel yazılı mizah türleri ve eserleri ortaya çıkmıştır. Bu arada sözlü mizah geleneği de yazılı mizahtan beslenerek gelişmeye devam etmiştir. Örneğin Nasreddin Hoca fıkra belleğinin yazmalar dönemindeki

yeni fıkra eklemeleriyle genişlemeye devam ettiği belirlenmiştir (N. Özdemir 2022: 6-10).

Yazının teknolojileşmesiyle oluşturulan ve geliştirilen *basmalar kültürü* temsilcileri mizahı sözlü ve yazmalar dönemi mizah geleneklerinden beslenmekle birlikte kendine özgü mizah geleneklerini yaratmışlardır. Osmanlı mizahının Tanzimat dönemine kadarki dönemi bir yana bırakılırsa basmalar kültürü mizah geleneği taşbaskısı ve matbu süreli yayınlarla hızlı bir gelişme göstermiştir. Nitekim bu dönemde Nasreddin Hoca fıkralarının 1837 yılındaki ilk hurufat nüshası başta olmak üzere Boşboğaz Bir Adem (1852), Meğu (1856), Terakki (Terakki gazetesinin eki olarak Diyojen'den altı ay önce yayımlanmaya başlayan ilk Türkçe dergi; 28 Mayıs 1870) ve Diyojen (1870) gibi dergilerin yayımlanması basılı mizah geleneğinin oluşmasını sağlamıştır (G. Demirkol 2016: 142, 157-158). Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri Türk mizah basınının ve basılı mizah edebiyatının hızla geliştiği dönemlerdir. Özellikle Nasreddin Hoca sözlü ve yazmalar kültürü fıkra belleği ile Meddahlık, Karagöz ve Ortaoyunu gibi halk tiyatrosu geleneklerinden beslenilerek oluşturulan basılı mizah basını ve edebiyatı geleneğinin oluşturulması ve geliştirilmesi temel olarak matbaa dolayısıyla basın ve yayıncılık teknolojisine dayanmaktadır (N. Özdemir 2015: 73-80).

Cumhuriyet döneminin başlangıcı ve Latin alfabesine geçişle birlikte mizah basını ve edebiyatındaki gelişmelerin hızlandığı görülür. Bu dönemle birlikte yeni mizah dergileri, gazeteleri ve eserleri yayımlanmaya ve ülke genelinde paylaşılmaya başlanmıştır. Mizah yayınları, Türk basın ve yayıncılığının en çok tutulan ürünleri haline gelmiştir. Pek üzerinde durulmamakla birlikte eskiden olduğu gibi bugün de basın ve yayıncılık sektörünün en çok kültürel ekonomik değer yaratan alanlarının başında mizah kültürü gelmektedir. Örneğin Gırgır adlı mizah dergisi Türkiye'nin ve dünyanın da en satılan süreli yayınlarından biri haline gelmiştir (G. Çetinkaya 2006:82-83). Diğer yandan Aziz Nesin'in mizah öykülerinden oluşan kitapları farklı dillerdeki baskılarıyla dünyanın en çok satılan mizah edebiyatı eserleri arasına girmiştir. Cumhuriyet döneminde Hüseyin Rahmi Gürpınar, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Haldun Taner ve Muzaffer İzgü gibi mizah yazarları yetişmiştir. Gerçekte ise Tanzimat döneminden beri Türk edebiyatının ve basınının temsilcilerinin tamamına yakınının mizah basını

ve yayıncılığı alanında yetiştiği söylenebilir. Namık Kemal başta olmak üzere ciddi olarak tanımlanan pek çok yazar ve şairin dahi bir şekilde yollarının mizah dergilerinden geçtiği görülür. Mizah basını ve edebiyatı yeni yazar ve şairlerin yetişmeleri için gerekli olan eleştirel, yaratıcı dahası hoşgörülü ortam olarak işlev görmüş ve görmeye de devam etmektedir. Diğer yandan mizah basını ve edebiyatının radyo, sinema, televizyon hatta sanal-dijital mizah geleneklerinin de gelişmesini sağladığı gerçeği burada vurgulanmalıdır.

Mizah dergiciliği alanındaki teknolojik gelişmeler basılı mizahın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Tipo baskı tekniği Osmanlı matbaacılığının ilk döneminde kullanılmıştır. Türkiye’de ilk baskı tekniği olan litografi tekniği 1831 yılında İstanbul’da Henry Carol’un ilk taşbaskı atölyesini kurmasıyla kullanılmaya başlanmış (İ. Keskin 2017:11) ve Tanzimat sonrası dönemde yaygınlaşmıştır. Taşbaskı atölyeleri özellikle halk hikayelerinin görselleştirilmesinde ve Anadolu’da Köroğlu ve Karacaoğlu gibi kahvehaneleri süsleyen duvar resimlerinin basılmasında önemli işlevlere sahip olmuştur (İ. Keskin 2017:13). Taşbaskı atölyeleri 1920’den sonra ofset basımevlerine dönüşmüş, 1928 senesindeki harf devrimi ile birlikte Linotype (dizgi) ve baskı makineleri yurt dışından getirilerek kitap ve gazete baskısına geçilmiştir (C.O. Bozkurt ve G. Çubukçu 2018: 958, 961). Özellikle önce renkli sonra da ofset baskı teknolojisinin kullanılmaya başlanması karikatür dergilerinin sayısının ve baskı adetlerinin artmasına neden olmuştur. Nitekim Sedat Simavi tarafından 1921 yılında kurulan, Kurtuluş Savaşı’na desteğiyle tanınan ve 122 sayı yayımlanan *Güleriüz* adlı mizah dergisi renkli kapak ve resimlerle basılmıştır. 1956 yılında Turhan Selçuk ve İlhan Selçuk tarafından yayımlanmaya başlayan Dolmuş ile birlikte söz ve yazıya dayanmayan çizgilerle mizahın üretildiği yeni bir döneme girilmiştir. Oğuz Aral’ın yöneticiliğinde 1970 yılında kurulan Gırgır dergisi renkli veb ofset baskı tekniğiyle basılmış, daha sonra bu teknik Çarşaf ve Fırt ile devam ettirilmiştir. Renkli ve veb ofset tekniğinin kullanılmasıyla birlikte mizah yazar ve çizerliği dolayısıyla dergiciliğinin çekiciliği artırılmış ve Gırgır dergisi Cumhuriyet döneminin en çok satan mizah dergisi haline getirilmiştir. Burada basın ve yayıncılık alanında olduğu gibi mizah dergiciliği alanında da Sedat Simavi (Dolmuş) ile başlayan teknolojik yeniliklerin oğulları Haldun Simavi ve Erol Simavi (Gırgır, Çarşaf) tarafından sürdürüldüğüne işaret edilmelidir. 1980’li

yıllarda basın ve yayıncılık alanında bilgisayar teknolojisi kullanılmaya başlanmıştır. 1990'ların sonundan itibaren dijital baskı tekniği, grafik gibi diğer yaşam alanlarını dolayısıyla mizah dergiciliğini de etkilemiştir (N. Özdemir, 2015:73-80; C.O. Bozkurt ve G. Çubukçu, 2018: 970-971).

21.asrın başlangıcından itibaren basın yayın alanında köklü değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte gazetecilik gibi mizah dergiciliği de dönüşmeye başlamıştır. Matbu dergilere olan ilgi azalmış dolayısıyla bazı dergilerin tirajları düşmüş bazıları da kapanmıştır. Sanal ve dijital bağlama matbu olarak yayımlanan pek çok karikatür ve diğer mizah içerikleri izinsiz olarak aktarılmıştır. Bu durum matbu dönemde yetişmiş karikatüristlerin telif haklarının ihlalini de beraberinde getirmiştir. Bütün bu olgular matbu mizah dergiciliğinin zayıflamasına neden olmuştur. Diğer yandan basılı mizah dergiciliğinde yetişmiş mizah yazar ve çizerleri sanal ve dijital kültür bağlamına uyum sağlamakta zorlanmışlardır. Bazı mizahçılar kendi sitelerinde mizah yaratılarını meraklılarıyla paylaşma yolunu seçmiştir. Siyasal iktidar ile mizahçılar arasındaki ilişkiler de teknolojik bağlam değişikliklerinden etkilenmiştir. Matbu dönemlerde dergi toplatma ve kapatma gibi sansür uygulamalarının yerini tazminat davaları ve erişim engelleri almıştır. Sanal ve dijital mizah geleneğinin aktörleri ise bir taraftan kendi bağlamlarına aktardıkları matbu içeriklerle ilgi çekmeye devam ederlerken diğer taraftan özgün mizah içeriklerini üretmeye ve kendi mizah geleneklerini yaratmaya çalışmaktadırlar. Bu değişim ve dönüşüm sürecinde mizah öyküleri, fıkralar ve karikatürlerle birlikte caps ve vine gibi sanal-dijital mizah içerikleri eş zamanlı olarak paylaşılmaya başlanmıştır. Her kültür bağlamında olduğu gibi bu süreçte ilk olarak önceki kültür bağlamlarının mizah içerikleri sanal-dijital bağlama aktarılmış daha sonra yeni bağlama uygun uyarlama ve taklit mizah içerikleri üretilmiştir. Son dönemde ise özgün sanal-dijital mizah yaratılarının ortaya konulduğu gözlenmektedir.

Görsel-işitsel medya teknolojilerindeki gelişmeler de Türk mizah kültürünü etkilemiştir. Plak, radyo, televizyon, video ve internet teknolojilerinin gelişmesinin basılı mizah geleneğini olumsuz olarak etkilediği sıklıkla dile getirilmiştir. Bu duruma yukarıda mizah dergiciliği kapsamında değinilmiştir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla mizah edebiyatı yayıncılığı da gerilemeye başlamıştır. Okunan mizah dinlenir ve

izlenir hale gelmiştir. Türk mizah edebiyatının klasiklerinin yerine çok radyo ve TV programı veya sinema filmleriyle tanınan son dönem popüler kültür temsilcilerinin eserleri öne çıkmıştır. Değişen bağlamlar birlikte mizah yazarları, tarzları ve eserleri de farklılaşmıştır. Her kültür bağlamı kendi mizah temsilcilerini, eserlerini, eğilimlerini ve geleneğini yaratmış ve yaratmaya da devam etmektedir. Ahmet Haşim, Memduh Şevket Esendal, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Haldun Taner, Turhan Selçuk ve Muzaffer İzgü gibi yazarların ve çizerlerin yerini bugünkü ardılları almıştır. Bağlamlarla birlikte temsilciler ve meraklılar dolayısıyla mizah türleri, içerikleri ve anlayışları da değişmektedir. Mizah okuru zaman içinde mizah dinler, izler ve deneyimler kitleye dönüşmüştür.

19. asrın sonu ve 20.asrın başından itibaren Osmanlı toplumunda görülmeye başlanan ses kayıt ve paylaşım teknolojileri işitsel mizah geleneğinin temellerini oluşturmuştur. Meddah plakları bu kapsamda ilk dikkati çeken ürünlerdir. Gramofon ve taş plaklarla başlayan kayıtlı mizah dönemi daha sonra plakçılarla aracılığıyla devam ettirilmiştir. Mizah plakları, mizah kasetler çıkıncaya kadar etkisini korumuştur. Kasetçaların ortaya çıkışıyla birlikte mizah kasetleri Türk mizah kültürünün farklı türden ürünlerle geliştirilmesini sağlamıştır. Kayıtlı materyale dayalı mizah geleneğinin son ürünlerini video kasetler oluşturmuştur. Bu kapsamdaki içerikler daha çok tiyatro ve müzikal vb. gösterilerin kayıtlarından oluşmaktadır.

Radyo, gazete ve dergilerden sonra mizahın ikinci önemli kitle iletişim aracıdır. Sözlü mizahın elektronik kültür ortamında ikinci dönemi radyo ile başlamıştır. Türk mizah kültürü belleği de radyo yayınları aracılığıyla yurt içine ve dışına yayılmıştır. Karagözcülerin yanında İsmail Dümbüllü gibi geleneksel tiyatro ustaları radyoda mizah geleneklerini sürdürmüşlerdir. Böylelikle geleneksel mizah belleği yeni bir yaşam aracı ve bağlamı kazanmıştır. Yazılı-basılı mizah basınının ve edebiyatının temsilcileri de radyo yayınları aracılığıyla geniş kitlelere hitap etme olanağına sahip olmuşlardır. Modern Türk tiyatrosunun önemli oyunları da radyoda “radyo tiyatrosu” olarak yayımlanmıştır. Mizah edebiyatının temel eserleri Arkası Yarın türünden dramatik programlar aracılığıyla dinleyicilere ulaştırılmıştır. Radyo skeçlerinde Türk mizahının sözlü ve yazılı-basılı belleğinden yararlanılmıştır. Zamanla “radyo mizahı” adıyla müstakil bir

mizah geleneği veya türü ortaya çıkmıştır. Özetle Türk mizah kültürü radyo ile zenginleşerek gelişmeye devam etmiştir.

Türk mizah kültürünü etkileyen diğer bir kitle iletişim aracı veya sanatı da *sinema*dır. Radyo ile birlikte Cumhuriyetin ilk döneminde gelişmeye başlayan sinema, öncelikle Türk mizah kültürü belleğinden beslenmiştir. Geleneksel tiyatronun oyun tekniği ve dağarcığının yanında tipleri de Türk sinemasının geliştirilmesi sürecinde değerlendirilmiştir (N. Özdemir 2015:271-280). Örneğin Karagöz ve Hacivat ile Kavuklu ve Pişekar ile başlayan komik ikili eksen yapı İsmail Dümbüllü ve Münir Özkul, Metin Akpınar ve Zeki Alasya, Şener Şen ve Kemal Sunal gibi Türk sinemasının ustaları tarafından farklı bağlamda sürdürülmüştür. Yine İsmail Dümbüllü'nün başlattığı Türk sinemasına çağdaş Nasreddin Hoca olarak hizmet etme geleneği ardılı ustalar tarafından devam ettirilmiştir (N. Özdemir 2015:274). Diğer yandan Türk sinemasının doğuşunda ve gelişmesinde Darülbeyaz'ın Komedi Bölümü'nün katkısına burada işaret edilmelidir. Türk mizah basını ve edebiyatının belleği de Türk sinemasının gelişmesini sağlamıştır. Aziz Nesin gibi Türk mizah basını ve edebiyatının pek çok ustası bizzat Türk sinema filmlerinde senaristlik görevini üstlenmişlerdir. Türk mizah dergilerinde yetişen pek çok yazar ve çizerin Türk sinemasının gelişmesine geçmişte olduğu bugün de katkı verdiği görülmektedir. Yine Rıfat Ilgaz'ın Hababam Sınıfı örneğinde olduğu gibi Türk mizah edebiyatının pek çok eseri Türk sinemasının başyapıtları haline gelmiştir. Türk komedi sinemasının ustaları Nasreddin Hoca mizah geleneğinin takipçileri olarak bir taraftan kendi komedi sinema geleneklerini yaratmışlar diğer taraftan da Türk mizah geleneğinin zenginleştirilerek geleceğe aktarılmasına hizmet etmişlerdir. Tıpkı mizah basını ve edebiyatı ile radyo ve TV mizahında olduğu gibi Türk komedi sineması da Türk mizah kültürü temeli üzerinde kurulduğundan ulusal ve özgün bir yapıda gelişmiş ve gelişmeye de devam etmektedir. Bir başka deyişle Türk sözlü veya yazılı-basılı mizah gelenekleri radyo ve sinema mizahının gelişmesiyle ortadan kalkmamışlar aksine yeni bağlamlarda yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

Türkiye'de 1970'li yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan *televizyon* yayıncılığının da Türk mizah kültürünü biçimlendirdiği görülür. Radyo yayıncılığı ve sinema yapımcılığı kapsamında elde edilen

deneyimlerle Türk televizyoncuları Türk mizah kültürünün farklı ürünlerle geliştirilmesini sağlamışlardır. Türk mizah kültürü televizyonla birlikte “parodi, taklit yarışması, komedi dizisi, durum komedisi, reklam, talk Show, stand-up, komik dans show, güldürü ve şaka programları (gag vb.), kısa komedi filmi ve komedi tiyatrosu” türünden yapımlarla zenginleştirilmiştir. Hatta geleneksel mizah kültürü belleğinden beslenen GÜM (Güldürü Üretim Merkezi) ve BKM gibi kurumlar ortaya çıkarak tutulan televizyon ve sinema yapımlarına imza atmışlardır.

Bilgisayar, İnternet, akıllı telefon ve sosyal medya gibi son dönemin teknolojik gelişmeleriyle Türk mizah kültürünün postmodern/elektronik/sanal-dijital sözlü kültür çağı başlatılmıştır (G. Çetinkaya 2006: 52-64; N. Özdemir 2015: 416-426). Türk mizah kültürü açısından anlatıdan görsele veya elektronik içeriğe dönüşüm dolayısıyla çeşitlenme sürecinde elektronik teknolojiler (fotokopi, ofis ve iletişim araçları, video, bilgisayar, dijital fotoğrafçılık, fotomontaj, uydu teknolojisi, internet, akıllı cep telefonu) alanındaki gelişmelerin etkili olduğu vurgulanmıştır (A.Ö. Güvenç 2018: 101-112). Radyo, televizyon ve internet mizahını da içeren elektronik kültür ortamı, Türk mizah ekolojisinin son bölümü olarak değerlendirilmiştir (A. Sevindik 2021: 303-350). Geleneksel tiyatro (U. Durmaz 2019: 217-256 ve 2020: 123-176) ve fıkra belleği (H.K. Uygur 2017: 182-190 vd.) dahil Türk mizah kültürü elektronik ortamda sanal ve dijital içeriklere dönüştürülerek zenginleştirilmektedir. İnternet ve sosyal medya ile Türk mizah geleneği küresel ölçekte erişebilirlik, görünürlük, çeşitlilik ve yaygınlık kazanmış; mizahçılar arasındaki yaratıcı etkileşim artmış, mizahın eleştirelilik ve farkındalık etkisi belirginleşmiştir. Bu dönemde sanal ve dijital Türk mizah kültürü oluşmaya ve hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Mizah, sanal ve dijital alemin en fazla tutulan içerikleri haline gelmiştir. Sözlü, yazılı-basılı ve elektronik mizah gelenekleri sanal dijital bağlama aktarılarak yaşatılmaktadır. Bu kapsamda mizah dergileri dolayısıyla mizah basını ve karikatür belleği sanal-dijital bağlama aktarılıp paylaşılmaya başlanmıştır. Bu durumun (basılı) mizah dergiciliği üzerindeki olumsuz etkileri belirlenmeye çalışılmıştır (B. Öztürk ve G.D. Türk 2023:173-196). Diğer yandan sanal dijital mizah yaratılarak Türk mizah geleneği zenginleştirilmektedir. Memler (Meme) (S. Rzayeva 2021:71 vd.), absürt veya sempatik edebiyat (S. Özdemir 2021:207-218), kısa videolar, dijital karikatürler, skeçler, kısa komediler, dijital komedi dizileri ve parodilerin

yanında mizah içerikli oyun, podcast, blog, vlog, anket, challenge ve etkileşimli sosyal medya paylaşımları sanal ve dijital mizah kültürünün temel içerikleri olarak ortaya çıkmaktadır (M. Özdemir, 2020:97-98 vd.).

Yukarıdaki değerlendirmeler teknolojik gelişmelerin diğer milletlerinki gibi Türklerin mizah kültürünü de etkilediğini ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle Türk mizah kültürü sözün teknolojileşmesi olan yazılı mizah geleneğinin ortaya çıkışından beri teknolojik gelişmelerin etkisiyle değişerek ve dönüşerek yaşatılmış ve yaşatılmaya da devam etmektedir. Bu kapsamda teknoloji mizah gelenekleri ve kültürü açısından “iletişim, erişim ve etkileşim kolaylığı sağlamış, yeni mizah biçim ve türlerinin yaratılmasına öncülük etmiş, mizah alanındaki yaratıcılığı ve üretkenliği artırmış, eleştirel ve yaratıcı düşünceyi mizah üzerinden yaygınlaştırmıştır.”

Yapay zekâ gibi akıllı teknolojilerin yaygınlaştığı son dönem dikkate alınırsa karma ve insansı olmayan akıllı (teknolojik/yapay) teknolojik mizah geleneğinin yaratılmasının söz konusu olduğu söylenebilir. YZ’nın genel olarak yaşayan kültürel mirasın korunmasına yaratıcı çözümler ürettiği (N. Orta 2024) özel olarak da masal gibi sözlü anlatı belleğinden hareketle yenilerini üretebildiği (H. Kızıldağ 2023) ile ilgili çalışmalar bulunmaktadır. Buna karşılık Türkiye’de mizah gelenekleri ile YZ ilişkisini çözümleyen araştırmaların oldukça sınırlı olduğu görülür (Örnek çalışma için bkz. N.S. Çetin 2023:283-313). Günümüzde “Caricaturer.io” gibi yapay zekâ karikatür yaratma programlarının sayısının hızla arttığı gözlenmektedir. Buna karşılık insani mizah belleği dolayısıyla geleneklerinden beslenen yapay zekâ veya akıllı teknolojik/YZ mizah geleneğinin durumu, içeriği, işlevi, etkileri vb. konular henüz belirsizdir. İnsan ve toplum psikolojinin derinliklerini de yansıtan mizah dilini ve belleğini anlamak konusunda yapay zekanın henüz yeterince yetkin olamadığı veya yüzeysel kaldığı bugün için söylenebilir. Buna karşılık mizah kalıpları, klişeleri temelinde mizah içeriklerinin üretilmesini yapay zekâ sağlayabilir. Yapay zeka, insanların ilgi alanlarını ve anlayışlarını analiz ederek kişiselleştirilmiş mizah içerikleri üretebilir; belirli bir mizahi zamanlama ve rastlantısal unsurlar kullanarak komik anlar yaratabilir; öğretici ve bilgilendirici mizah ortaya koyabilir; mizah diliyle eğlendirirken bilgilendirebilir; sohbet robotları ve sanal asistanlar aracılığıyla etkileşimli mizah oluşturabilir; kültürel bağlamlara uygun mizah üretme yeteneği kazanabilir; absürt mizah

ve soyut espriler veya alışılmadık kombinasyonlar oluşturarak yeni mizah biçimlerini ve formatlarını keşfetme fırsatı sunabilir. Diğer bir ifadeyle bugün için yapay zekâ mizah geleneği ayrıntı ve derinlikten yoksun bir şekilde kalıplar ve klişelerden oluşmaktadır. Buna karşılık yapay zekanın ve akıllı teknolojilerin yaratıcı espriler ve stand-up gösterileri üretebildiği de belirlenmiştir. Yapay zekanın kontrolden çıkması olasılığına karşı insanın şu anki durumu dahi (ilkokul öğrenci sıralarında oturan) robota defalarca ‘insanlara zarar vermemeliyim (I must not hurt humans)’ yazma cezasının verilmesi şeklindeki (Filipe Vilas-Boas ve Paul Coudamy’nın “The Punishment” adlı yerleştirmesi, “Seni Gidi Asi Robot, Cezalısın!” teması etrafında şekillenen bir sanat eseri; URL-1) kara mizah yoluyla ele alınmıştır. Sonuçta bireysel deneyim ve duygusal zekâ yoksunluğu yapay zekâ ve akıllı teknolojilerin mizah yaratma konusundaki potansiyellerini şimdilik sınırlamaktadır. ChatGPT’nin vurguladığı gibi “mizahın temelinde yatan insan deneyimlerinin ve yaşantılarının derinliğine ulaşmanın yapay zekâ için hala büyük bir meydan okuma olduğu” söylenebilir. Söz konusu sınırlılıkların aşılmasıyla birlikte akıllı teknolojik/YZ mizah geleneğinin özerk ve özgün bir yapıya evrileceği öngörülebilir. Özellikle Nasreddin Hoca fıkra belleği dahil sözlü mizah gelenekleri ile yazılı mizah basını ve edebiyatı ürünlerinin YZ’ya mizahi derinlik ve yetkinlik kazandırabileceği ileri sürülebilir. Hatta yapay zekâ veya akıllı teknolojik mizah geleneği kapsamında insanın, toplumun, yaşamın ve kültürün dolayısıyla insani mizah belleğinin mizahleştirilmesi veya parodileştirilmesi dahi söz konusu olabilir.

1.2.Mizahın konusu teknoloji:

Teknoloji bir taraftan mizahın gelişmesini sağlarken diğer taraftan mizahın temel konusu haline gelmiştir. İlk çizimlerde öncelikle çizim aracının mizah içeriklerinde kullanıldığı görülür. Bugün dahi karikatür yarışmalarının en önemli içerik unsurlarından birini çizim (çubuk, kuş tüyü, divit, kalem, fırça vb.) araçları oluşturmaktadır. Değişen yaşam ve kültürel bağlama göre mizah yaratma ve paylaşım aracı değişmektedir. Kuş tüyünün ve kâğıdın yerini dijital kalem ve elektronik sayfa almıştır. Bununla birlikte mizah aktörü öncelikle yaratma aracını mizahileştirmeye veya mizahi içeriğe ve motife dönüştürmeye devam etmiştir.

Teknolojik icatlar, mizahın temel konusu olmaya devam etmektedir. Özellikle siyasal baskıların arttığı dönemlerde mizahçılar insanlık hallerine özellikle de yaşamı biçimlendiren diğer dinamiklere dolayısıyla teknolojik gelişmelere yönelmişlerdir. Tekerleğin icadı, ateşin bulunması ve dumanla iletişim kurma gibi teknolojik icat ve gelişmeler mizah ürünlerinde değişen bağlamlara uyarlanarak ele alınmaya da devam etmiştir. Diğer yandan her teknolojik gelişme bir şekilde mizah yaratılarına konu edilerek eleştirel açıdan yorumlanmıştır. Mizah yaşamdaki ve kültürdeki değişimleri ve dönüşümleri dev aynasına taşıyarak bireysel ve toplumsal açıdan bilinçli farkındalığın gelişmesini sağlamıştır. Teknolojinin yaşamı ve kültürü nasıl değiştirdiği ve dönüştürdüğü öncelikle mizah ürünlerinde vurgulanmıştır. Mizahçılar eleştirel ve yaratıcı bakış açılarıyla teknolojinin bireysel ve toplumsal yaşamdaki etkilerini açık bir şekilde ortaya koymuşlardır. Diğer bir ifadeyle mizahçılar teknoloji kökenli değişim ve dönüşümlerden beslenmişlerdir. Söz konusu değişim ve dönüşümler ile ilgili bireysel ve toplumsal uyum sorunları dahası uyumsuzluklar mizahçıların temel kaynaklarındandır. Aslında mizahçılar yaşam ve kültürdeki değişim ve dönüşümlerle ilgili uyumsuzluklar temelinde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle değişimler ve dönüşümler konusunda bireysel ve toplumsal farkındalık sağlayarak uyumlu ve huzurlu bir yaşamın ortaya çıkmasına katkı sağlarlar. Bu nedenle mizah ürünleri yaşam ve kültür değişimleri ile ilgili araştırmaların temel veri kaynakları olarak değerlendirilebilir.

Mizah ürünlerinde geçmişte olduğu gibi bugün de teknolojik icatlar temel konular arasındadır. Karikatürist İrfan Sayar tarafından 1977 yılında yaratılıp Gırgır dergisinde yayımlanmaya başlayan “Porof. Zihni Sinir Proceler” gibi absürt icatlar üzerinden müstakil bir mizah serisinin üretilmesi bu kapsamda anlamlıdır. Tekerleğin, ateşin ve yazının icadı 21.asrın mizahçılarınca ele alınmaya devam etmektedir. Lokomotif ve buharlı gemilerin yerine bugünün mizahçıları yapay zekâ gibi konuları ele almaktadır. İlginç olan ise insanın zaman makineleri ile geçmişe ve geleceğe yolculuk yapma hayalinin günümüz karikatürlerine de konu edilmesidir. Aşağıda örnekleneceği üzere özellikle iletişim, ulaşım, robotik, sağlık, uzay, gıda ve ev teknolojileri gibi alanlarda pek çok mizah içeriği üretildiği gözlenmiştir.

Sözsüz, sözlü, yazılı, basılı, elektronik ve akıllı kültür çağlarına geçiş konusu bugünün mizah ürünlerinde işlenmektedir. İlk karikatür ve karikatürist mağara resimleri ve bunların çizerleri kabul edilmektedir. Dolayısıyla bütün bu değişim ve dönüşümlerle ilgili tartışmalar görsel, işitsel ve görsel-işitsel mizah ürünlerinde ele alınmıştır. Günümüzün karikatüristleri mağara dönemini, taş devrinden cilalı taş devrine geçişi, Orhun Abideleri'ni, atlı-göçebe bozkır yaşamını, Oğuz Kağan ve Dede Korkut gibi destan kahramanlarını başarılı bir şekilde karikatürlerinde işlemeye devam etmektedirler. Nasreddin Hoca ise geçmişte olduğu gibi günümüz mizahının da ana bilge kahramanıdır. Nasreddin Hoca çağları aşan dahası kendi mizah zamanını ve bağlamını yaratan bilge olarak akıllı kültür çağında da yaşamaya ve sanal-dijital yerli torunlarına eş evrende yaratıcı eleştirel düşüncüyü öğretmeye devam etmektedir.

Mizah öncelikle *iletişim* alanındaki değişim ve dönüşümleri ele alır. Nitekim bugün dahi dumanla haberleşme karikatürlerin temel konusudur. Güvercinle haberleşme de mizahçıların kullandıkları ana temalardandır. Kitap, mektup, gazete ve dergi, telgraf ve telli telefonun yerini bugün e-kitap, internet, akıllı telefon, ileti uygulamaları ve sosyal medya almıştır. Medya ve medya teknolojileri mizahın ana konularından biridir. Bu kapsamdaki değişim ve dönüşümler de mizah ürünlerine yansıtılmıştır. Radyo ve televizyon, eski medyalar olarak mizah içeriklerinde kullanılmaktadır. Hatta televizyon yayıncılığındaki tek kanallı ve siyah-beyaz dönemden çok kanallı ve renkli döneme geçiş tartışmalarını dahi mizah yaratılarından izlemek mümkündür. Yine küçük ekranlı televizyonlardan büyük ve yüksek yoğunluklu ekranlı ve internet bağlantılı televizyonlara geçiş sürecinin dahi karikatürlerde ele alındığı görülür. Diğer yandan mizah içeriklerindeki gazete ve dergiler gibi radyo ve televizyon çizimleri de kaybolmaya dizüstü bilgisayar ve akıllı telefonlar öne çıkmaya başlamıştır. Bununla birlikte mizah, iletişim araçları üzerinden veya aracılığıyla üretilmeye devam etmektedir.

Ulaşım yaşamın diğer alanlarını da etkileyen temel sektörlerdendir. Dolayısıyla kültürü ve doğal olarak mizahı da biçimlendirmiş ve biçimlendirmeyi sürdürmektedir. Örneğin karikatüristler at ve arabalarıyla başlattıkları çizim süreçlerini buharlı gemi, tren, otomobil, balon, uçak, metro, uzay taşıtı ve insansız hava aracı vb. ile zenginleştirmişler böylelikle

ulaşım sektöründeki değişim ve dönüşümleri karikatürlerine yansıtımışlardır. Özellikle dolmuş ve kamyon gibi taşıtlar üzerinden müstakil mizah türleri yaratılmıştır. Bugün seyrek görülmekle birlikte “kamyon edebiyatı” uzun süre mizah dergilerinde ele alınmıştır. Örneğin Gırgır dergisinde “dolmuş folkloru” ile ilgili pek çok içerik yayımlanmıştır. Günümüzün “yurdum insanı” başlıklı caps ve vine türünden sanal mizah içeriklerinde taşıt folkloru merkezli mizahi üretimlerin sürdürüldüğü belirlenmiştir. Son dönemde özellikle uzay, ufo, uzaylı, uzay araçları ve astronot temalı mizah içeriklerinin sıklıkla retildeği gözlenmektedir. Diğer yandan bugünün mizah ürünlerinde dolmuş ve kamyon şoförü ve yolcuları gibi önceki dönemlerin unsurlarına da daha az yer verildiği belirlenmiştir. Bu nedenle meslekler alanındaki değişimler de mizah yaratılarında izlenebilmektedir. Mizah gündemi ve günceli dolayısıyla yaşamdaki ve kültürdeki değişim ve dönüşümleri yansıtmayı sürdürmektedir.

Yaşama uyum süreci ve etkinliği olan *eğitim-ğretim* alanı mizah geleneklerinin temel konularının başında gelmektedir. Eğitim alanındaki teknoloji başta olmak üzere farklı dinamiklerle ortaya çıkan değişim ve dönüşümler de mizah ürünlerine yansıtılmıştır. Dolayısıyla eğitim teknolojilerindeki gelişmeler mizahıları da etkilemiştir. Kuş tüyü, kalem, kâğıt, kara tahta, okul, sınıf, sıra vb. mizah unsurları zamanla bilgisayar, internet, elektronik tahta ve akıllı cep telefonu gibi araçlar ile yer değişirmiştir. zerkleşemeyen mizah eğitiminin de bu tür teknolojik gelişmelerden etkilendiği görülür.

Ev teknolojileri, gerçekte bireysel ve toplumsal yaşamı doğrudan etkilemektedir. Mizah rnlerinde daha çok radyo, telefon, televizyon, buzdolabı, çamaşır makinesi, vantilatör, bilgisayar, akıllı süpürge, yoğurt ve kahve makinesi gibi teknolojik ev araçlarına yer verildiği belirlenmiştir. Özellikle biz Türkler ve yurdum insanı başlıklı mizah içeriklerinde bireyin ve toplumun teknoloji ile “mücadelesi” ele alınmıştır. Söz konusu araçların farklı amaçlarla kullanımı bu tür içeriklerde belirginleştirilmektedir. Yine “adını ben verdim gücünü devreleri versin” dileğiyle isim verilerek robot sprgelerle iletişim kurma temelli mizah içeriklerinin retildeği belirlenmiştir (N. Avcı 72-75). Aslında bu durum otomobil ve kamyon gibi taşıtlarla yurdum insanının ilişkisini (süsleme, ad verme vb.) anımsatmaktadır. Diğer yandan bugün insansı robotlar ve yapay zekâ

ile kurulan iletişim ve ilişkiler bu durumun ardıl mizah örnekleri olarak değerlendirilebilir. Ancak burada farklı olan iletişim kurulan teknolojinin mizahla karşılık verebilmesidir. Yakın bir gelecekte insani mizahın parodileştirdiği teknolojinin yapay zekâ mizahı kapsamında insanı ve yarattığı kültürü mizahileştirmesi olasılığının mizah kültürünü kökten değiştirebileceği ileri sürülebilir.

1.3.Mizahın teknolojileşmesi veya Mizah teknolojisi:

Mağara duvarları ve kaya resimleriyle başlayan mizah özellikle yazılı-basılı ve elektronik kültür ile geliştiği daha önce vurgulanmıştır. Burada sözün teknolojileşmesinin yazılı kültürü, yazının teknolojileşmesinin de basılı kültürü doğurduğu hatırlatılmalıdır. Sözün, yazının ve basılı ürünlerin teknolojileşmesi ise elektronik kültür çağını başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Mizahın görsel ve sözlü niteliğinin zamanla yazılı-basılı ve elektronik içeriklere dönüşmesi söz konusudur. Aksi halde mizah yazını ve basınından bahsedilemezdi. Hatta mizah kültürü söz konusu değişim ve dönüşümlerle zenginleştiği, geliştiği ve yaygınlaştığı söylenebilir. Teknolojik gelişmelerin önceki mizah geleneklerini yok etmediği gibi geliştirdiği de görülür. Buna karşılık mizahçılar genellikle yetiştikleri mizah geleneklerine bağlı kalmayı sürdürmüşler ve yeni teknolojik bağlamlara dolayısıyla mizah teknolojilerine uyum sağlamakta zorlanmışlardır. Fırça, kâğıt, kalem ve çini mürekkeple karikatürlerini yaratan çizerlerin dijital mizah teknolojisini kullanabilmeleri pek mümkün olamamaktadır. Bu nedenle yazar ve çizerlerin sembolü olan fırça ve kalem uzun süre karikatür yarışmalarının ana motifi olarak kullanılmıştır. Bu nedenle fırça ve kalem ile kâğıt temelinde yetişen mizahçıların çoğunluğu elektronik ve özellikle sanal-dijital mizah teknolojileri çağına geçiş konusunda pek istekli olmamışlardır. Bugünün sanal-dijital yazar ve çizerleri de ataları olan yazılı-basılı kültür çağı mizahçılarının uyum sağlama çabalarına pek de yardımcı olmadıkları gözlenmektedir. Eskiden beslenen yeniler eskilerin/eskiyenlerin yaşama özellikle de değişim ve dönüşümlere uyum sağlamaları konusunda gerekli duyarlılığı göstermemişlerdir. Diğer yandan kalıplarının keyfine ve rahatlığına kendini kaptıran eski(yen)ler ise doğal olarak sanal-dijital mizaha uyum sağlamayı gereksiz görmüşlerdir. Eskiler kendilerini ve dönemlerini kültüreterek belirsizleşirken yeniler de geleceğin peşinde hızlı bir şekilde ilerlemekteler. Mizah ürünleri de her iki yakada yaşananları yansıtmaya

devam etmektedir. Mizah aslında yaşamdaki uyum ve uyumsuzluklar arası yaratıcı etkileşimlerle gelişmesini sürdürmektedir. Günümüzün mizah dünyasında kapsamında ise insani zekâ ve yapay zekâ birlikteliğinden beslenen karma bir mizah döneminin başladığı gözlenmektedir. Bugün yapay zekâ ürünü mizahtan söz edilmektedir. Özetle insansı olmayan akıllı teknolojik/YZ mizah çağı ve kültürü ortaya çıkmaya başlamıştır.

Diğer yandan mizah teknolojisinin mizah yaratım, dağıtım ve paylaşım süreçlerini yetkinleştirdiği de bir gerçektir. Nitekim siyah-beyaz baskıdan veb ofset renkli baskıya geçişin 1970 ve 1980’li yıllarda Gırgır adlı mizah dergisini dünyanın en çok satılan yayın organlarından biri haline getirdiği görülür. Dolayısıyla içeriklerinin tamamına yakını sanal bağlama aktarılmış olan basılı kültür karikatüristlerinin dijital teknolojik imkanlardan yararlanarak mizah üretimlerini sürdürmeleri daha akılcı ve pratik bir yaklaşım olabilir. Yapay zekâ uygulaması Gemini, bu konuda yazılı-basılı kültürde yetişen mizahçılar açısından dijital ve akıllı teknolojilerle birlikte “yaratıcılık potansiyelinin artışı, hızlı çizim ve düzenleme, paylaşım kolaylığı ve meraklılarla eşzamanlı iletişim, farklı mizah geleneklerinden beslenme, daha geniş kitleye erişim, hızlı yayılım ve etkileşim, ek kültürel ekonomik değer elde etme (dijital satış, lisans, sponsorluk, reklam, telif hakkı takibi vb.), 3D modelleme şeklindeki yeni ifade biçimleri vb.” avantajların yanında “geleneksel becerilerin sürdürülememesi, istendik hızda değişim ve dönüşümün gerçekleştirilememesi ve çağdaş rakiplerle mücadele gücünün azalması, telif hakları ihlalleri” gibi dezavantajların ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Özellikle yapay zekâ destekli dijital çizim program ve uygulamaları sayesinde daha hızlı, etkili ve kolay karikatürlerin yaratılabileceği dahası çizimlerin renk, ışık ve üç boyutlu efektlerle olgunlaştırılabileceği ileri sürülmektedir. Yine kâğıda ve baskıya bağımlılığın dolayısıyla basım maliyeti sorununun aşılmasıyla karikatürist ve karikatür sayısının artabileceği öngörülmektedir. Editöre, yayıncıya ve diğer takım çalışanlarına bağımlılığın ortadan kalkmasıyla karikatüristlerin daha özgür olabileceği söylenebilir. Yine sanal-dijital bağlamda meraklı kitleyle etkileşimin artmasıyla daha kişiselleştirilmiş içeriklerin yaratılabileceği öne sürülebilir. Bireysel mizah yaratıcılığının ve yayıncılığının gelişmesiyle daha demokratik bir mizah anlayışından ve ortamından bahsedilebilecektir. Nitekim internet ve sosyal medya, herkesin kolaylıkla mizah içeriği üreticisine dönüşebileceğini göstermiştir. Zaman,

mekân ve dil gibi sınırlamaların aşılmasıyla artan küresel etkileşimlerin yeni aktör, ürün, tür ve tarzların ortaya çıkmasını dolayısıyla ulusal ve yerel mizah geleneklerinin zenginleşmesini sağlayabileceği iddia edilebilir. Nitekim Amerikalı karikatürist Ward Sutton ve Türk karikatüristlerinden Selçuk Erdem, Yiğit Özgür, Erdil Yaşaroğlu, Bülent Ceylan, Aykut Cebeci, Erbil Kaya vd. sosyal medya ve dijital platformları ve teknolojileri etkili bir şekilde kullanan mizahçılar olarak öne çıkmaktadırlar. Yine sanal, dijital ve akıllı teknolojiler karikatürlerin animasyonlara, 3D baskılı oyuncak, biblo, hediyelik eşya ve heykellere dönüşümünü kolaylaştırmaktadır.

Akıllı teknolojiler çağı mizahı üzerine araştırmalar henüz ortaya çıkmaya başlamıştır. Akıllı teknolojiler çağı mizahında “kişiselleştirilmiş mizah, etkileşimci mizah, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik mizahı, yapay zekâ mizahı, siber/küresel mizah” gibi yeni kavramların, tarzların, türlerin, konuların ve alanların öne çıkacağı söylenebilir. Yeni dönemde bireysel ilgi alanlarına göre kümelenmiş mizah içerikleri ortaya çıkacaktır. Mizah yaratıcısı ile meraklısı arasındaki eş zamanlı etkileşim mizah yaratılarını yetkinleştirebilecektir. Sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojileriyle yeni mizah evrenleri yaratılabilir özellikle karikatürler yeni boyutlar kazanarak daha çekici ve etkileyici hale gelebilir. Sesli yardımcılar ve konuşan karakterlerle mizah daha doğal, etkileşimli ve samimi nitelik kazanabilir. Veri madenciliği sayesinde mizahçılar küresel ölçekte gündemi izleyebilirler ve hangi mizah konularının ve türlerinin öne çıktığını belirleyerek meraklı kitlelerine çekici yaratılar sunabilirler. Küresel ölçekte mizah geleneklerinin birbirlerini beslemesiyle dünya mizah kültürünün gelişmesi sağlanabilir. Diğer yandan yapay zekâ vb. akıllı teknolojilerin mizah içerikleri (fıkra, senaryo, stand-up, karikatür, skeç, oyun vb.) üretebilme olasılığı, mizah yaratmadaki insani boyutun belirsizleşmesini de beraberinde getirebilir. Bu kapsamda akıllı teknolojilerin orantısız kullanımı mizah alanında özgünlüğün kaybolmasına ve var olan mizah kalıplarının (Keza yapay zekâ hala daha önce yaratılmış insani bellek temelinde ürünler ortaya koyabilmektedir.) yaygınlaşmasına neden olabilir. Yine yapay zekâ ürünü mizah içerikleri olumsuz amaçlarla (propaganda, yanlış bilgi ve olumsuz söylemlerin yaygınlaştırılması vb.) kullanılabilir.

Akıllı teknolojiler mizah içerikleriyle de geliştirilmeye devam edecektir. Hatta eleştirel ve yaratıcı zekanın ürünü mizah içeriklerinin yapay zekâ gibi

akıllı teknolojilerin eğitilmesinde temel kaynaklardan biri haline gelebileceği söylenebilir. Nitekim eleştirel ve yaratıcı zekanın geliştirilmesinde mizahın etkili olduğu pek çok araştırma ile ortaya konulmuştur. Oyun gibi insanın ve toplumun en derin ve karmaşık yanlarını yansıtan mizahın da YZ gibi akıllı teknolojilerin eğitiminde ve geliştirilmesinde temel alan olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Özetle ciddi alan olarak görülen akıllı teknolojiler sözde gayri ciddi olarak algılanan oyun ve mizahla eğitilecek ve yetkinleştirilecektir. Oyunla başlayan ve mizahla geliştirilen yaratıcı eğitim sistemi veya modeli akıllı teknolojiler çağının, toplumunun ve yaşamının temelini oluşturacaktır.

Google Gemini'nin mizah kültürü ve YZ ilişkisiyle ilgili “YZ, mizahı insanları birleştiren bir araç olarak kullanmalı, mizahın etik sınırlarına saygı gösterilmeli, insanların yaratıcılığını desteklemeli ve mizah geleneklerinin korunmasına katkıda bulunmalı” şeklindeki dilekleri insan-YZ ortaklığının mizahı daha keyifli, kapsayıcı ve anlamlı bir deneyim haline getirebileceğini ortaya koymaktadır. Yapay zekayı bireysel yaratıcılığın etkili bir tamamlayıcısı ve yardımcısı olarak kabul edilmesiyle ortaya konulacak mizah kültürü insanlığın mutluluğuna ve refahına önemli katkılar sağlayabilecektir.

Sonuç

Yukarıda örneklendiği üzere mizah ve teknoloji arasında oldukça karmaşık ve güçlü bir ilişki mevcuttur. Bu ilişkinin temel olarak “mizahın bir konusu olarak teknoloji ile mizah teknoloji” şeklinde iki boyutunun bulunduğu belirginleşmiştir. “Teknolojik icatlar, iletişim, ulaşım, ev aletleri vb.” teknolojinin dünyada olduğu gibi Türk mizahının da temel konuları arasında yer aldığı görülmüştür. Diğer yandan matbaa, plak, radyo, film, kaset, TV, CD, internet, sosyal medya ve yapay zekâ temelinde Türk mizah kültüründe köklü değişim ve dönüşümlerin ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Yine mizah teknolojilerindeki özellikle dijitalleşme ve sanallaşma gibi olguların da Türk mizahçılarını etkilediği vurgulanmıştır. Ulaşım, bilişim ve akıllı teknolojilerdeki gelişmelerle mizah gelenekleri ve aktörleri arasındaki etkileşimin kolaylaştığı, hızlandığı ve etkinleştiğine dikkat çekilmiştir.

Son dönemde ise akıllı makinelerin mizah içerikleri üretmeye başladığı açıklanmıştır. Mizahın kültürler, bireyler ve toplumlar gibi

yapay zekâ açısından da yetkinlik ölçütü olarak değerlendirilebileceğine vurgu yapılmıştır. Yapay zekanın, telif hakları nedeniyle genellikle anonim niteliğe sahip geleneksel kültürlerden özellikle de mizah ürün, gelenek ve kültürlerinden beslenerek eleştirel, analitik ve yaratıcı dolayısıyla toplumsal ve bireysel iletişim ve etkileşim yollarını geliştirdiğine işaret edilmiştir. Şimdilik okul öncesi çocuk seviyesinde mizah üretebilen yapay zekanın tıpkı insanlar gibi genellikle gayri ciddi olarak tanımlanan buna karşılık yaşamın temel çözüm ve sağaltım alanları olan oyun ve eğlencenin yanında mizahla eğitildiği, bu çalışmada belirlenmiştir.

Bu bildiride Türk mizah kültürünün sözlü, yazılı-basılı, elektronik, sanal-dijital kültür bağlamları ve kuşakları arasındaki yaratıcı etkileşimlerle değiştiği, dönüştüğü ve gelişerek zenginleştiği ortaya konulmuştur. Aslında Türk mizah kültürünün bağlamlar ve kuşaklar arası yaratıcı etkileşimlerin ürünü, bütünü ve kaynağı olduğu; mizah ürünleri aracılığıyla yaşamdaki ve kültürdeki değişim ve dönüşümler konusunda bireysel ve toplumsal farkındalığın geliştiği belirtilmiştir. Bu değişim ve dönüşüm dolayısıyla gelişme süreçlerinde teknolojinin önemli bir dinamik olduğu vurgulanmıştır. Özetle Türk mizah kültürü özellikle teknolojik gelişmelerle yaratılan yeni ürün, ortam, aktör ve geleneklerle gelişmeye, zenginleşmeye ve yaygınlaşmaya dolayısıyla yaşamdaki ve kültürdeki değişim ve dönüşümleri yansıtarak bireysel ve toplumsal yaşamı sağaltmaya, yenilemeye ve canlandırmaya devam etmektedir.

Kaynakça

Avcı, Neslihan (2022). “Teknoloji, İnsan ve Kültür İlişkisi: Akıllı Ev Aletleriyle Gösterişçi Tüketime Tembel Yaşamı”, *Culture Academy*, C.2, S.2, s.61-91.

Bozkurt, Cevdet Onur ve Çubukçu, Gökçin (2018). “Geçmişten Günümüze ve Geleceğe Yönelik Baskı Teknolojilerinin Grafik Tasarıma Olan Etkileri”, *6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, s.943-976.

Çetin, Nida Sümeyye (2023). “Mizahın Yapay Zekâ Hali”, *Medyatik Mizahın Panoraması*, (Ed. Fatma Nisan ve Ömer Faruk Yücel), Ankara: Eğitim Yayınevi, s.283-313.

Çetinkaya, Gülnaz (2006). *Gırgır Dergisi'nin Türk Halkbilimi Açısından İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi A.B.D. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Demirkol, Gökhan (2016). “Türkiye’nin İlk Türkçe Mizah Dergisi: Terakki”, *Akademik Bakış*, C.10, S.19, s.141-160.

Durmaz, Uğur (2019). “Dijital Kültür Çağında Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köy Seyirlik Oyunları ve Meddah”, *Dijital Kültür*, (Ed. M. Özdemir), İstanbul: Arı Sanat Yayınları, s.217-256.

Durmaz, Uğur (2019). “Dijital Kültür Çağında Geleneksel Türk Tiyatrosu: Gölge Oyunu ve Ortaoyunu”, *Dijital Kültür-2*, (Ed. F. Balcı), İstanbul: Arı Sanat Yayınları, s.123-176.

Güvenç, Ahmet Özgür (2018). “Anlatıdan Görsele Elektronik Mizah Kültürü”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi-Journal of Turkish Researches Institute TAED-61*, Ocak-January, s.101-112.

Keskin, İsmail (2017). “1831-1920 Yılları Arasındaki Türkiye’deki Litografi (Taşbaskı) Sanatı”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.38, s.9-20.

Kızıldağ, Hasan (2023). “Yapay Zekâ Bir Masal Yaratıcısı/Anlatıcısı Olabilir Mi?: Chatgpt Masalları”, *Turkish Studies-Language*, 18(3), s.1759-1775. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.71763>.

Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözüün Teknolojileşmesi*, İstanbul: Metis Yay.

Orta, Nejla (2024). “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasında Yapay Zekâ, Veri Bilimi ve Makine Öğrenmesinden Yararlanma”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), s.748-777. DOI: 10.29000/rumelide.1439731.

Özdemir, Mehmet (2020). “Dijital Kültür ve Mizah Belleği”, *Dijital Kültür-2*, (Ed. F. Balcı), İstanbul: Arı-Sanat Yayınları, s.91-122.

Özdemir, Nebi (2015). *Medya, Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Özdemir, Nebi (2021). *Kültür Bilimi Araştırmaları*. (e-Kitap), Ankara: Akademi Kültür Yayınları.

Özdemir, Nebi (2022). “Nasreddin Hoca Mizah Geleneği ve Kültürel Bağlamlararasılık”, *Culture Academy*, C.2, S.2, s.1-23.

Özdemir, Sümeyye (2021). “Dijital Kültürde Absürt veya Sempatik Edebiyat”, *Dijital Kültür-3*, (Ed.U.Durmaz), İstanbul: Arı-Sanat Yayınları, s.199-220.

Öztürk, Bahar ve Türk, Gül Dilek (2023). “Dijitalleşmenin Bir Getirisi Olarak Mizah Dergilerinin İnternete Evrilmesi: Mizah Dergiciliğinin Sonu Mu?”, *Medyatik Mizahın Panoraması*, (Ed. Fatma Nisan ve Ömer Faruk Yücel), Ankara: Eğitim Yayınevi, s.173-196.

Rzayeva, Sona (2021). “Dijital Kültürde Memler”, *Dijital Kültür-3*, (Ed.U.Durmaz), İstanbul: Arı-Sanat Yayınları, s.61-84.

Sevindik, Azem (2021). *Türk Mizah Ekolojisi*. Ankara: Akçağ Yay.

URL-1: <https://bigumigu.com/haber/seni-gidi-asi-robot-cezalisin/>

Uygur, Hatice Kübra (2017). “Mizah Anlayışının Fıkra Türü Bağlamında Elektronik Ortamda Dönüşümü”, *Türk Fıkra Kültürü*, (Ed. K. Öncül ve S. Çek), Ankara: Akçağ Yayınları, s.175-192.

MİZAH VE HİKMET: NASREDDİN HOCA'NIN TÜRK SUFİLİĞİNDEKİ YERİ

Haşim ŞAHİN*

Öz

13. yüzyılın önemli simalarından ve mizah kültürümüzde müstesna bir yeri olan Nasreddin Hoca'nın hayatına dair verilen bilgiler menkıbelerden öteye gitmemektedir. Bununla birlikte ona ait fıkraların bir araya getirilmesiyle oluşturulan eser kadim zamandan günümüze Türk toplumunu hem güldürmüş hem de düşünmeye sevk etmiştir. Nasreddin Hoca, Akşehir'de yaşayan meşhur Rifâî şeyhi Seyyid Mahmud Hayrani'nin müridleri arasında yer almaktadır. Bu da onun mutasavvıf kimliğini ortaya koyan bir husustur. Bir mutasavvıf olarak Nasreddin Hoca'nın fıkraları sadece mizah içeren anlatılar olmayıp aynı zamanda tasavvufi/hikmetî bir yönü de bulunan, ana hatlarıyla "Mutlak Varlık" olan "Yüce Yaratıcı"nın hakikatini anlamayı hedefleyen, insan-ı kâmil ve vahdet-i vücud düşüncesini ortaya koyan anlatılar olma özelliğini de taşımaktadır. Bu tebliğde Nasreddin Hoca fıkraları içerisinden seçilen yedi fıkranın içerdiği tasavvufi anlamlar çerçevesinde Hoca'nın fıkralarındaki tasavvufi derinlik izah edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nasreddin Hoca, Selçuklular, Tasavvuf, Rifâîlik, Akşehir, Sivrihisar

* Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi.

Abstract

The information given about the life of Nasreddin Hodja, one of the important figures of the 13th century and who has a special place in our humor culture, does not go beyond anecdotes. However, the work created by bringing together his anecdotes has both made Turkish society laugh and thought from ancient times to the present. Nasreddin Hodja was among the disciples of the famous Rifai sheikh Seyyid Mahmud Hayrani, who lived in Akşehir. This is a matter that reveals his mystical identity. As a mystic, Nasreddin Hodja's anecdotes are not only humorous narratives, but also narratives that have a mystical/wisdom aspect, aiming to understand the truth of the "Great Creator", who is the "Absolute Being" in general, and revealing the idea of the perfect man and the unity of existence. In this paper, the mystical depth in Nasreddin Hodja's jokes will be explained within the framework of the mystical meanings contained in seven jokes selected from among Nasreddin Hodja's jokes.

Keywords: Nasreddin Hodja, Seljuqs, Mysticism, Rifâiyya, Akşehir, Sivrihisar

Giriş

Nasreddin Hoca güldüren, güldürürken düşündüren bir Türk bilgesidir. O, yüzyıllardır Türk kültürünü derinden etkileyen önemli bir sima olarak tarihimizin ve düşünce dünyamızın şekillenmesinde önemli paya sahip şahsiyetlerden birisidir. Saim Sakaoğlu'nun deyimiyle; "O, bizden biridir, bizim dünümüzdür, biz ise onun yarınıyız". (Sakaoğlu, 2003: 285)

Nasreddin Hoca üzerine yapılan araştırmalar ana hatlarıyla onun bilge kişiliğini, Türk ve dünya düşünce tarihi içerisindeki yerini, nüktedanlığını öne çıkaran, onu dünya mizah tarihi içerisinde haklı bir yere koymayı amaçlayan bir nitelik arz eder. Aynı şekilde Nasreddin Hoca'nın yaşadığı dönem meselesi de pek çok araştırmanın konusunu teşkil eder. Bugüne kadar Nasreddin Hoca üzerine yapılan çalışmalar onu bilge kişi, sufi, âlim, kadı, çiftçi, tüccar gibi vasıflarla değerlendirmişlerdir (Hoca'nın muhtelif kimlikleri için bkz.: Sakaoğlu-Alptekin, 2009: 36-39). Nasreddin Hoca üzerine değerli çalışmaları ile tanınan Nebi Özdemir, Nasreddin Hoca'yı "Türk halk felsefesinin sembolü, Türk düşünce sisteminin bilgiler bilgisi" olarak tanımlamıştır (Özdemir, 2010: 28). Özdemir'e göre Nasreddin Hoca, "her türlü ayrımları kendi kimliğinde birleştirerek ortak bir

toplumsal kimliği temsil etmektedir” (Özdemir, 2010: 28). Onun çok farklı coğrafyalarda temsil edilmesi ve hemen her toplumda bir Nasreddin Hoca kimliğinin olması, Anadolu’da doğan bir Türk bilgesi olmakla beraber tüm toplumlarda karşılık bulduğunu göstermektedir. (Dünya ülkelerindeki Nasreddin Hoca isimleri hakkında bkz.: Sakaoğlu-Alptekin, 2009: 28). F. Ahsen Turan’a göre, Nasreddin Hoca’nın temel hususiyeti “Türk nüfusunun mevcut olduğu bütün mekânlarda, kültürel hafızada yaşama kabiliyetine sahip bir şahsiyet oluşudur” (Turan, 2021: 32).

Nasreddin Hoca’nın bu çok yönlü kimliğinin yanı sıra onu asıl öne çıkaran Ahi kültürünün güçlü bir şekilde temsil edildiği bir coğrafyada yaşamasının da bir neticesi olarak esnaf ve tüccar kişiliğidir. Nitekim, Başak Uysal ve Müzeyyen Altunbay onu bu bağlamda değerlendirmişler; fıkralarından hareketle “Hocanın kadılık, gölge kadılığı, bilirkişilik, köy hocalığı, terzi çıraklığı, çiftçilik, bakkallık, zeytin satıcılığı, yumurta satıcılığı gibi mesleklerle iştigal eden” kişiliğine dikkati çekmişlerdir (Uysal-Altunbay, 2017: 116-117). Benzer şekilde Nebi Özdemir de Nasreddin Hoca’nın mesleğinin imamlıktan çok tüccarlığa yakın olduğunu vurgulamıştır (Özdemir, 2010: 35).

Nasreddin Hoca’nın yaşadığı dönem, bazı tartışmaları beraberinde getirmekle birlikte, Selçuklu Devleti’nin son dönemi olarak kabul edilir. Kaynaklarda yer alan ifadeler çağdaşları Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Sarı Saltık ve Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî gibi onun da siyasi kaos içerisindeki bu devrin toplum nezdinde karşılık bulan simalarından birisi olduğunu göstermektedir. Gerek kendisine gerekse kızlarına ait mezar taşı buluntuları dikkate alındığında Nasreddin Hoca’nın Selçuklu Devleti’nin yıkıldığı ve yerine Türkiye’nin muhtelif şehirlerinde Türkmen beyliklerinin kurulduğu 13. yüzyılda Eskişehir ve Konya havalisinde yaşadığı anlaşılmaktadır. Nitekim Sakaoğlu, Nasreddin Hoca’nın yaşadığı dönemin “Osmanlı İmparatorluğu’nun çekirdeğini oluşturan beyliğin kuruluşundan 90 yıl önce doğduğunu ve 15 yıl önce de vefat ettiğini; öldüğü yılın Sultan II. Mesud’un saltanat dönemine (1281-1297) rastladığını” yazmaktadır (Sakaoğlu, 2003: 288).

Sivrihisar’ın Hortu Köyü’nde imamlık yapan Abdullah Efendi ile Sıdika Hanım’ın oğlu olarak dünyaya gelen Nasreddin Hoca, ilk tahsilini babasından almış, Arapça ve Farsça dillerini öğrenmiş, Sivrihisar’da

medresede eğitim görmüş, daha sonra Seyyid Mahmud Hayrani'ye intisap etmek maksadıyla Akşehir'e göç etmiş, hayatının geri kalanını burada tamamlamıştır. Latifelerinde ve *Saltuk-nâme*'de yer alan bazı anekdotlar Hoca'nın Akşehir'de yaşadığı dönemde de Sivrihisar ile bağını koparmadığını, muhtemelen burada yaşayan ailesini/kızını ziyaret etmek yahut irşad faaliyeti yürütmek için zaman zaman Sivrihisar'a geldiğini göstermektedir.

Nasreddin Hoca yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarıyla yakından ilgilenmiş, mizah merkezli bir eğitim/tebliğ metodunu seçmiştir. Onun yaygın olarak *Letâif* şeklinde zikredilen nükteleri sadece insanları eğlendiren anlatılar olmayıp aynı zamanda tasavvufi manalar içeren ve Hoca'nın sahip olduğu vahdet-i vücud düşüncesini ortaya koyan metinler olarak değerlendirilmelidir. Hoca'nın latifelerindeki tasavvufi boyutu inceleyen ve onun sufi kimliğini ortaya koyan bazı çalışmaların varlığı bilinmektedir. Mevleviyye'den Şeyh Burhaneddin'in yapmış olduğu şerh buna verilebilecek güzel örneklerden birisidir. Yapmış olduğumuz bu çalışmanın amacı Nasreddin Hoca'nın fıkralarında yer alan tasavvufi anlayışı başından sonuna ortaya koymak olmayıp, seçilen yedi fıkra ekseninde Nasreddin Hoca'nın yaşadığı tasavvufi muhit içerisindeki yerini tespit etme, mensubu olduğu sufi geleneği ortaya koyma ve seçilen fıkralar üzerinden tasavvufi fikirlerini açıklama gayretidir.

Nasreddin Hoca ve Moğollar

Nasreddin Hoca'nın yaşadığı dönem Türkiye'nin fiilen Moğol/İlhanlı istilası altında bulunduğu gerek Selçuklu sultanlarının gerekse Türkmen beylerinin İlhanlı yöneticileri tarafından tayin, teftiş veya azledildikleri, siyasi bakımdan hatırı sayılır bir kaosu sürdürdüğü bir süreci kapsamaktadır. Selçukluların en parlak dönemini yaşatan Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın ölümüyle başlayan, Babailer İsyanı, Köseadağ Savaşı ve nihayet 1246'lardan itibaren Moğol hakimiyeti ile had safhaya çıkan sosyal ve iktisadi buhranlar Hoca'nın içinde yetişip yaşadığı sosyal çevreyi belirleyen başlıca etkenlerdir (Ocak, 1991: 13). Onun yaşadığı Akşehir ve havalisi 13. yüzyılda hayli canlı olup yüzyılın ikinci yarısından itibaren Moğol/İlhanlı Noyanlarının yaşadığı bir yer olma hususiyetine de sahipti. (Baykara, 1990: 35-39; Ocak, 1991: 14) Anlaşıldığı kadarıyla Nasreddin Hoca fıkralarında yer verilen Timur imgesi de bu coğrafyadaki

Moğol/İlhanlı tesirinin bir ürünüydü. Nitekim A. Y. Ocak da Nasreddin Hoca'nın Timur ve Tatar yöneticileri ile ilgili fıkralarının “büyük bir ihtimalle XIII. yüzyılın ikinci yarısındaki bu Moğol hakimiyeti devrinin hatırasını yansıttığını düşünmek, onların uydurma olduğunu öne sürmekten daha mantıklıdır” (Ocak, 1991: 15) demek suretiyle bu ilişkiye dikkati çekmektedir.

Nasreddin Hoca'nın fıkralarında Timur vurgusu hayli dikkat çekici olup, onun yaşadığı dönemle ilgili bazı tartışmaların da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bazı araştırmacılar bu fıkralardan hareketle onun 13. yüzyılda değil de Timur'un yaşadığı 15. yüzyılın başlarında Anadolu'da yaşadığı sonucuna varmışlardır. Ancak bize göre burada zikredilen 14. yüzyılın başlarında Anadolu'da Moğol valisi olarak görevlendirilmiş İlhanlı valisi Timurtaş olsa gerektir. Nitekim, yukarıda da ifade edildiği üzere 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İlhanlı noyanları Akşehir'de yaşamayı tercih etmişlerdi. Bu durum muhtemelen Anadolu'daki son İlhanlı valisi Timurtaş Noyan için de geçerli olmalıdır.¹ Hoca'nın yaşadığı ve beyliklerin günden güne güçlenmeye başladıkları bu dönemin Türkiye'sinde adı zulümle ve dehşetle anılan bir isim olarak Timurtaş Noyan, hocanın yaşadığı Akşehir'e de hâkim olan Eşrefoğlu hükümdarı Süleyman Bey'i feci bir şekilde öldürmek suretiyle diğer Türkmen beyliklerine de gözdağı vermişti. Anlaşıldığı kadarıyla bu durum Nasreddin Hoca fıkralarına da gaddar hükümdar kimliği ile yansımış ancak isim benzerliği nedeniyle Ankara Savaşı'nda Yıldırım Bayezid idaresindeki Osmanlı ordusunu mağlup eden büyük Cihangir Timur ile karıştırılmıştır. Kısacası, Baykara'nın da ifade ettiği üzere, “Akşehir yöresinin İlhanlı devlet adamlarıyla zaten her zaman ilişki içinde olması, Hoca'nın Temür'e izafe edilen fıkralarının da asıl çekirdeği olmalıdır” (Baykara, 1990: 38-39). Nasreddin Hoca'nın Moğollarla bağlantısına dair vurgu da fıkraların Hindistan versiyonunda dikkati çekmektedir. Burada Buharalı olarak gösterilen Hoca'nın,

¹ Ahmet Yaşar Ocak, Nasreddin Hoca fıkralarında sözü edilen Timur karakterinin Baycu Noyan olduğu görüşündedir. O, bu hususu şu cümleleri ile dile getirmiştir: “Bize göre Nasreddin Hoca ile Timur arasında geçen fıkraları, esasında Baycu Noyan gibi XIII. yüzyıl Anadolu'sunda faaliyet gösteren Moğol otoriteleri ile Hoca arasında geçtiği tahmin olunabilecek fıkralar olarak kabul etmek mantıklı gibi görünüyor. Her halde, Timur'la birlikte vuku bulan ikinci istila sırasında bu fikranın kahramanları Baycu Noyan'ın yerine konulan Timur olmalıdır” (Ocak, 1991: 15, n. 14).

fıkraları vasıtasıyla Moğolları Türkistan'daki zulmünü eleştirmesi gözden kaçırılmamalıdır (Turan, 2021: 37). Görüldüğü üzere bu versiyonda da Hoca aynı olmakla birlikte yaşadığı şehir değişmiş, Konya'nın yerini Buhara almıştır. Buhara da tıpkı Konya gibi Moğol baskısını yakından hisseden, aynı zamanda tasavvufi hayatın güçlü bir şekilde temsil edildiği bir şehir olma hususiyetine sahiptir.

İşte Nasreddin Hoca, yukarıda sayılan tüm bu hadiseler nedeniyle güçlü bir siyasi otoriteden yoksun, yöneticilerin Moğol tahakkümü altında kendi kişiliklerini sergileyemedikleri ve hanların elinde bir nevi oyuncak haline geldikleri, Moğol istilasının meydana getirdiği siyasi ve mali baskı nedeniyle ekonomik ve sosyal yönden hayli zayıflamış bir Selçuklu Anadolu'sunun insanıydı (Ocak, 1991: 13). O, böylesi buhranlı bir ortamda bilge kişiliği ile öne çıkmış, toplumun sorunlarını mizahi bir yolla dile getirmiş ve eleştirmiş, bu arada çağdaşı Yunus Emre gibi Türk toplumunun birliğini sağlamaya gayret etmişti.

Nasreddin Hoca'nın yaşadığı 13. yüzyıl Türkiye'de Mevlânâ Celâleddin-i Rumî, Hacı Bektâş-ı Velî, Ahi Evren, Ahmed Fakih gibi büyük mutasavvıflar ve önde gelen âlimler vasıtasıyla tasavvuf kültürünün güçlü bir şekilde temsil edildiği, İslam dünyasının batısından ve doğusundan göç eden âlim ve sufiler eliyle Konya, Kayseri, Malatya, Sivas, Eskişehir gibi şehirlerin başını çektiği Orta Anadolu havzasında bir nevi yeniden inşa sürecinin başladığı, kişinin dünyaya, insana ve topluma bakışını sorguladığı ve şekillendirdiği bir devir olma hüviyetine de sahiptir. Bu ilmî ve irfanî zenginlik dönemin Türkiye'sinde güçlü bir kültürel atmosferin oluşmasını sağlamış, tekke ve zaviyelerde yetişen dervişler eliyle Anadolu'da güçlü bir tasavvuf iklimi hâkim olmuştur.

“Hoca” Nasreddin

Nasreddin Hoca böylesi buhran ve siyasi kaosun hâkim olduğu Anadolu'da, Türkmen beyleri ve onların himayesindeki âlimler eliyle Türkçe'nin yeniden ön plana çıktığı bir zaman diliminde, yaşantısı ve toplum nezdinde hatırı sayılır bir karşılık bulan nükteleriyle Türk kültürünün Anadolu'da güçlü bir şekilde yeniden inşasına katkıda bulunmuş önemli bir şahsiyet olarak görülmelidir. Onun taşıdığı unvan üzerinden ilmi ve fikri hayat içerisindeki yerini tespate çalışan bazı araştırmalarda bir bilge ve filozof

olduğu vurgulanmış, bazı araştırmalarda ise dini kimliği öne çıkartılmıştır. Bu kimlik belirleme sürecinde en belirgin faktör ise taşıdığı “Hoca” unvanı olmuştur. Tuncer Baykara, “Hoca” unvanının iki anlama geldiğini ve her ikisinin de Nasreddin Hoca’yı ifade edebileceğini belirtmiştir. Buna göre “Hoca”, tüccar anlamına gelmekte olup hocanın pazara gidip mal satan bir esnaf ve tüccar kişiliğini ifade eder. Bu isim aynı zamanda fakih yahut molla anlamına da gelmektedir (Baykara, 1990: 39).

Fıkraların bütünü göz önüne alındığında Nasreddin Hoca'nın gerçekten de şehir, esnaf ve pazar ilişkisinin göbeğinde olduğu görülür. Dönemin dini zümreleri arasında ahilerin varlığı ve Konya ve havalisinde güçlü bir şekilde temsil edilmeleri Nasreddin Hoca'nın bu teşkilat ile bir şekilde ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Hoca bu teşkilata mensup bir imam/sufi/tüccar olmalıdır. Fıkralarda Hoca'nın dini kimliği ile ilgili olarak camide yahut medresede ders veren bir şahsiyet olduğu açık bir şekilde vurgulanır. 13. yüzyılın dünyasında bu ilgilerin keskin çizgilerle birbirinden ayrılmadığını, bu yüzyılda yaşayan bir âlimin yahut orta sınıf bir köy mollasının aynı zamanda fakih/fakı, ahi, derviş/şeyh hatta savaşçı gazi kimliği taşıyabileceğini de vurgulamak yerinde olacaktır (Şahin, 2020). Nitekim, Letâif'in son bölümünde yer alan: “*Rivayet ederler ki, Hoca he rilimde mahir ve her fende kâmilmiş. Talebe kendinden ders rica etdikte Kuduri'den gayri ders okutmaz imiş. Bazıları der ki, Kuduri okuturken keşif ve keramet sahibi olmuş*” (Halıcı: 1994: 45) cümleleri hocanın hem derviş/sufi kimliğini hem de pek çok ilimde sözü kabul gören bir şahsiyet olduğunu ortaya koymaktadır.

Nasreddin Hoca Bir Rifâi Dervîşi miydi?

Nasreddin Hoca fıkralarının tasavvufi derinliği anlamak ancak onun sufi/derviş kimliği ile mensup olduğu/olabileceği tarikat hakkında kısmen de olsa bilgi sahibi olabilmekle mümkündür. Literatürde yer alan Nasreddin Hoca fıkralarının ilkinde Sarı Saltuk'un adı açık bir şekilde zikredilir (Boratav, 2007: 107-108). Aynı şekilde Fatih Sultan Mehmed'in oğlu Şehzade Cem'in talebi üzerine Ebu'l-Hayr Rûmî tarafından kaleme alınan ve bilhassa Balkan coğrafyasının Türkleşmesi ve İslamlaşmasında sembol haline gelmiş gazi derviş Sarı Saltık'ın hayatını konu edinen *Saltuk-nâme*'de de Nasreddin Hoca'nın adından da söz edilmektedir. Her iki kaynakta da bu önemli şahsiyetin adının zikredilmesi Sivrihisar, Ankara ve

Akşehir bölgesinde yaygın olan Nasreddin Hoca ve Yunus Emre geleneğini anlamlandırmak bakımından hayli önemlidir. Bu fıkra aynı zamanda Yunus Emre, Tapduk Emre ve Nasreddin Hoca'nın yaşadıkları coğrafyada etkili olan tasavvufi geleneğe bir gönderme olsa gerektir ki bu da Seyyid Mahmud Hayrani tarafından temsil edilen Rifâiyye'den başkası değildir.

1315 yılında Muhammed b. Ali b. Es-Serrac tarafından kaleme alınan, Rifaiyye tarikatının en önemli ve kadim metinlerinden birisi olan *Tuffahu'l-Ervah*'ta Sarı Saltık ile Seyyid Mahmud Hayranî'nin ilişkisi açık bir şekilde ortaya konulmuş, Sarı Saltık'ın Rifâiyye'ye mensup olduğu ifade edilmiştir. Bu eserde belirtildiğine göre Seyyid Mahmud, Akşehir'de Rifai geleneğine göre faaliyetlerine devam etmiş, Sarı Saltuk ise Şeyh Mahmud'dan nasibini alarak bu tarikatın seçkinleri arasına girmiş, bilhassa gayrimüslimler arasında faaliyet gösterip onların ihtidasında önemli rol oynamıştır (Muhammed b. Ali b. Es-Serrâc, 2015: 319-326). Bu bilgiler çerçevesinde *Saltuk-nâme*'de verilen Sarı Saltık'ın zaman zaman Akşehir'e gelerek Seyyid Mahmud Hayrani'yi ziyaret ettiği yönündeki bilgiler de daha anlamlı hale gelmektedir.

Sarı Saltık bu ziyaretler sırasında sadece şeyhi Seyyid Mahmud Hayrânî'yi değil, aynı zamanda büyük ihtimalle pirdaşı olan Nasreddin Hoca'yı da ziyaret etmekteydi. *Saltuk-nâme*'de Nasreddin Hoca ile Sarı Saltık'ın dostluklarının bilhassa vurgulanması, söz konusu eserde iki yerde Nasreddin Hoca'dan söz edilmesi bunun somut göstergesidir. *Saltuk-nâme*'de belirtildiğine göre, bir defasında Akşehir'e uğrayan Sarı Saltık, Seyyid Mahmud Hayrani'nin kabrini ziyaret ettikten sonra, Nasreddin Hoca'nın da evine uğramış, kim olduğunu soran Hoca'nın hanımına kendini tanıtmış ve Hoca'nın nerede olduğunu sormuş, hanımı ise Sivrihisar ve Karacahisar'a gittiğini söylemiştir (Ebu'l-Hayr-ı Rûmî, 1988: II, 181). Görüldüğü üzere, Nasreddin Hoca'yı ziyarete gelen ancak onu bulamadığı için hanımı ile sohbet eden Sarı Saltık'ın kullandığı bir ifade hem Hoca'nın hem de hanımının mutasavvıf kimliklerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Ebu'l-Hayr-ı Rûmî'nin verdiği bilgiye göre, Hoca'yı evinde bulamayan Sarı Saltık, "Hayf bize birkaç nasihat ide dirdüm, bulamadum" demiştir. (Ebu'l-Hayr-ı Rûmî, 1988: II, 181). Burada onun dilinden Nasreddin Hoca'nın mürşid ve mutasavvıf kimliği de açık bir şekilde dile getirilmektedir. Bu ifadeler Seyyid Mahmud Hayrani'den sonra Nasreddin

Hoca'nın Akşehir'de irşad vazifesi ile görevlendirilmiş olabileceğini de akla getirmektedir. Sarı Saltık'ın Hoca'nın evini ziyaret etmesi onunla olan yakınlığına ve aynı zamanda onunla mürid-mürşid ilişkisine bir gönderme olarak da kabul edilebilir. *Saltuk-nâme*'de Sarı Saltık'ın her yıl “tuhfeler ve armağanlar gönderip Hoca'nın hayır duasını istediği, Hoca ve hanımının da ona dualar gönderdikleri” bilgisine yer verilmektedir (Ebu'l-Hayr-ı Rûmî, 1988: II, 182). Bu durum da ikili arazındaki tarikat bağının bir yansıması olsa gerektir.

Anlaşıldığı kadarıyla Seyyid Mahmud Hayrani'nin şahsında Akşehir bu dönemde Rifaiyye'nin Anadolu'da temsil edildiği önemli merkezlerden birisiydi. Gerek Sarı Saltık'ın gerekse Nasreddin Hoca'nın burada bulunma nedenleri de bu tarikata bağlılıkları ile ilgiliydi. Nitekim Mehmet Dervişoğlu da benzer bir görüşe sahip olup, Nasreddin Hoca'nın Akşehir'e göç etme nedeninin “şeyhi Seyyid Mahmud Hayrani'ye yakın olma isteği” olduğunu söylemekte ve Hoca'nın Konya'nın o devirdeki önde gelen âlim ve sufileri arasında yer alan Ahmed Fakih, Pir Ebi, Hoca Cihan ve Seyyid İbrahim Veli ile ilişkilendiren araştırmaların varlığına dikkati çekmektedir (Dervişoğlu, 2018: 483). Nasreddin Hoca'nın hem Seyyid Mahmud Hayrani'nin hem de Hacı İbrahim Veli'nin vakfiyesinde şahitler arasında yer alması da yine bu yakınlığın bir yansımasıdır (Köprülü, 2004: 23). Seyyid Mahmud Hayrani ile Nasreddin Hoca ilişkisine, Hoca'nın tasavvufi kimliğine dair bir eser kaleme alan Selami Şimşek de dikkati çekmekte, gerek yaşadığı dönemin dini ve tasavvufi ortamından gerekse Seyyid Mahmud Hayrani ve Seyyid Hacı İbrahim'e intisab ederek bu zatlardan nasip alması sebebiyle” tasavvuf ehli arasında yer aldığını dile getirmektedir (Şimşek, 2005: 52-54).

Evliya Çelebi'nin de veliler zümresi içerisinde saydığı Nasreddin Hoca için Sarı Saltık'ın kullandığı “Bu kişi ermiş kişidir derler” sözü de yine Hoca'nın dervişliğine somut bir göndermedir. *Saltuk-nâme*'de dikkat çeken bir diğer husus ise, Nasreddin Hoca'nın fıkralarının baş kahramanı olan hanımının da takva sahibi bir hanım sufi olarak tasvir edilmesidir. Akşehir'e uğradığı zaman nasihat almak istediği Hoca'yı yerinde bulamayan Sarı Saltık, Hoca'nın hanımından nasihat dinlemiş, Hoca'nın hanımı ise, “bu dünyada fâsik, fâcir, fâsid ile alaka eyleme ve dahi yad kişiye kendüni ve hem dahi malunı inanma, dilünden tevbe ve istiğfarı koma ve kendüne ne sanırsan her mü'mine anı sanasın. Allah'tan korkup ve Resul'den utanasın

ve ahiret için bunda amel-i ahsen idesin..” şeklinde nasihatte bulunmuştur (Ebu'l-Hayr-ı Rûmî, 1988: II, 182).

Nasreddin Hoca ve Sarı Saltık bağlantısını merkeze aldığımızda dikkatimizi çeken bir diğer husus ise, Sarı Saltık gibi Yunus Emre'nin de Nasreddin Hoca ile aynı tasavvufi çevre içerisinde oluşudur. Yunus Emre'nin *Divan*'ında geçen “Yunus’a Tapduk’u Saltuk u Barak’tandır nasib” şeklindeki dizeler aynı havzada belirginleşen Rifâiyye'nin bir yansımasıdır. Görüldüğü üzere, Sivrihisar merkezli başlayan ve Konya Aksaray-Karaman havalisinde devam eden bu güçlü tarikat bağları Nasreddin Hoca ile Yunus Emre'yi de aynı çizgiye yerleştirmektedir. Burada karşımıza çıkan isimlerin ortak özelliği ise Moğol istilası karşısında Türk dilinin ve kimliğinin muhafazasını üstlenen şahsiyetler olmalarıdır.

Nasreddin Hoca gerek yaşadığı dönemde gerekse sonraki yüzyıllarda fıkraları ve hikmetleri ile İslam dünyasının hemen her coğrafyasını etkilemiş, bu etki sadece Türkiye ile sınırlı kalmamıştır. Onun Bosna’da, Kosova’da, Mısır’da, Orta Doğu’daki Arap ülkelerinde, Azerbaycan’da ve Hindistan’da da farklı isimlerle tebarüz ettiği yukarıda belirtilmişti. Bu geniş yayılmanın da Hoca’nın mensubu olduğu Rifâiye tarikatı ile ilişkisi olması kuvvetle muhtemeldir.

Nasreddin Hoca Fıkralarının Tasavvufi Yorumu

Nasreddin Hoca’nın benimsemiş olduğu mizah anlayışının temel amacı sadece güldürmek olmayıp aynı zamanda düşündürmek ve ders vermektir. O, kendi çağında yaşayan pek çok mutasavvıfın aksine irşad metodu olarak mizahı benimsemiştir. Fıkralarında hikmeti öne çıkarmış, kişinin yakîn ve doğru bilgiye sahip olup olmadığını sorgulamış, Yüce Allah’ın adalet ve ilmine vurgu yapmıştır. Hocanın fıkraları/latifeleri tasavvufi bağlamda değerlendirildiğinde, nefis terbiyesi, çirkin ve gizli sözlerden uzak durmak, mal ve evladın fitne olduğu ve uzak durulması gerektiği, fark üzere olmak, dünyevi kaygılardan uzaklaşmak, nefsin hilelerine karşı uyanık olmak, dünyanın geçici ve aldatıcı olduğunu idrak etmek, günahlara tövbe etmek, ibadete gayret etmek, tarikat yolunda istikamet üzere olmak, bolca sadaka vermek, yetim malı yememek, seyahat etmek, hayvan haklarına riayet etmek, iyi insan olmak, müridin kendini bilmesi, ilim öğrenmek, iyi arkadaş seçmek, aileye karşı sorumlulukları yerine getirmek, birlik sırrına

ermek gibi hususları öne çıkardığı görülür (Dervişoğlu, 2018: 489-493). Tüm bu hususlar aslında Hoca'nın sufi/mürşid kimliğinin bir yansımasıdır. O, fıkralarıyla toplumun sorunlarını dile getirmiş, bunu yaparken de aslında kendi içsel yolculuğunu toplum eleştirisi bağlamında ortaya koymuştur.

Nasreddin Hoca'nın fıkralarının tasavvufi yorumu konusunda en dikkate çalışmalardan birisi, yukarıda da ismini zikrettiğimiz, 19. yüzyılda yaşamış, rindane meclislerin müdavimi şakacı kişiliğiyle tanınan Mevlevi şairi Burhaneddin Efendi'ye (ö. 1897) aittir. Bu eser Nasreddin Hoca'nın tasavvufi kimliğinin anlaşılması ve hocanın tasavvufa dair düşüncelerini ortaya koymasai bakımından oldukça önemlidir. Burhaneddin Efendi Nasreddin Hoca'nın fıkralarının tasavvufi şerhini yapmış, böylece Hoca'nın fıkralarındaki derin manaları da ortaya koymuştur. Burhaneddin Efendi'nin eserinden hareketle sonraki dönemlerde de Hoca'nın fıkralarının tasavvufi yorumları yapılmış, geçmişten günümüze pek çok tarikat ve dergâhta hocanın fıkraları hikmetler manzumesi olarak anlatılagelmiştir. Mesela, Burhaneddin Efendi'nin şerh ettiği fıkralardan birisi şu şekildedir: Bir gün Hoca bir şehirde kürsüye çıkar ve “Ey Müslümanlar bu şehrin havasıyla bizim şehrin havası birdir”, der. Cemaatten bazıları bunu nereden bildiğini sorarlar. Bunun üzerine o: “Akşehir’de ne kadar yıldız varsa burada da o kadar yıldız var” cevabını verir. Burhaneddin Efendi'nin belirttiğine göre, Hoca bu fıkra ile cemaatine, “Her ne mekânda bulunursanız bulunun Hak Teâlâ hazır ve nâzırdır. Hak Teâlâ'nın azamet ve kudretini yaratılmış bütün varlıklarda müşahede edin, şaşı gözlüler gibi her şeyi iki görmeyin” demek suretiyle vahdet sırrını öğretmek istemiştir (Halıcı, 1981: 25). Görüldüğü üzere bu fıkrada diğer pek çok fıkrasında da görüldüğü üzere Nasreddin Hoca'nın sahip olduğu vahdet-i vücud düşüncesi açık bir şekilde ortaya konulmaktadır.

Yaptığımız bu çalışma ile hedeflenen Hoca'nın tüm fıkralarının şerhini yapmak olmayıp, bu durum bir tebliğin sınırlarını fazlasıyla aşacaktır. Burada fıkralar içerisinden seçilen yedi tanesinin çerçevesi içerisinde onun tasavvuf anlayışı hakkında ana hatlarıyla fikir verebilmektir.

Sen de Haklısın

Nasreddin Hoca kadı iken bir gün dostlarından birisi evine gelmiş, bir komşusuna karşı açtığı davayı hatırlatarak: “Hoca! Ne dersin, haklı mıyım?” diye sormuş. Hoca bir süre düşündükten sonra:

“Haklısın!” demiş. Ertesi gün dostunun dava ettiği komşusu da Hoca’ya uğrayıp aynı davayı kendi açısından anlattıktan sonra: “Hoca! Ne dersin, haklı mıyım?” diye sormuş. Hoca bir süre düşündükten sonra ona da: “Haklısın” demiş. Hoca’nın dostlarıyla konuşmalarını kapı aralığından duyan karısı, adam gittikten sonra: “Hoca, dün davacı geldi, adama haklısın dedin, bugün davalı geldi ona da haklısın dedin. Hem davacı hem de davalı ikisi birden haklı olur mu?” deyince, Hoca, biraz düşünmüş ve: “Sen de haklısın, karı!” cevabını vermiş. (Güleç, 2012: 23-24).

“Sen de haklısın”, Nasreddin Hoca’nın en meşhur fıkralarından birisidir. Bu fıkra Hoca’nın tavrı aslında her bir yolun Yüce Yaratıcıya ulaşacağını gösteren ve tasavvuf geleneğinde sıklıkla kullanılan “Ashabım gökteki yıldızlar gibidir, hangisinin peşinden giderseniz bana ulaşırsınız” hadisinin bir izahı gibidir. Burada Hoca farklı kimliklere Hak vermek suretiyle muhtelif tarikatların ve farklı yolların Hakk’a ulaşmaya mâni olmadığını ortaya koymuştur. Bu fıkra aynı zamanda tevhid ehlinin olaylara bakışını gösteren güzel bir örnektir. Hoca burada konuya bir mürşid olarak çok daha üst bir noktadan bakmaktadır. Güleç’e göre, tevhid ehli hiçbir olayda ve durumda Hak’tan başka bir nesne görmediği için onun nezdinde dost ve düşman kavramları da olamaz. Bu durumda ne şikâyet ne de şikayetçi olmayacağı için de, marifet ehlinin kurallarını ancak marifet ehli anlayabilecektir. Yani, kâmil bir mürşid olan Nasreddin Hoca üç farklı mertebeden kimseye kendi mertebelerine göre haklı olduklarını söylemektedir. Haklı olan üç kişinin hepsi de kendi makam ve hallerine göre haklı olmaktadırlar. (Güleç, 2012: 25).

Ölmüş Ademi Nereden Bilirsiniz?

Bir gün Hoca karısına der ki: “A karı, ölmüş âdemi nerden bilirsin dedikte eli ayağı sovr, andan bilirim.” demiş. Bir gün Hoca, oduna dağa gider iken eli ayağı, sovrak olduğundan üşümüş. Hoca hemân “Ben öldüm.” deyip bir ağacın dibine yatar. Kurtlar gelip eşiğini yemişler. Hoca yattığı yerden “İyi buldunuz sahibi ölmüş eşiği!” demiş. (Koz, 2015: 61-63)

Ölüm tasavvuf geleneği içerisinde önemli bir metafor olarak Nasreddin Hoca’nın fıkraları içerisinde de sıklıkla vurgulanan bir olgudur. Burada ele aldığımız ölüm ile ilgili fıkrasında Hoca’nın cemaatine yahut dervişlerine vermek istediği mesaj, tasavvuf literatüründe önemli bir yeri olan “Ölmeden

önce ölünüz” düsturudur. Şair Burhaneddin bu fıkrayı; “kendinize soğukluk gelmeden hayatta iken ruhunuza cilâ verin, safvet-i kalb peyda edip nûr-ı ilâhiye ulaşın” şeklinde açıklamıştır (Halıcı, 1994: 25). Şenocak’ın da belirttiği üzere; “ölüm her an bizimledir. Fiziksel olarak dünyadan ayrılışın zorluğunu düşünerek kaygı ve korkular yaşayan insanoğlu, nefsini öldürmediği sürece ölüp ölüp dirilmeye mahkûmdur” (Şenocak, 2019: 32). Burada ölümden sonrasının insana bir fayda vermeyeceği, ancak ölümü kavramak için bu eylemin bazı hal ve tavırlara dikkat etmek ve nefsini kontrol altına almak şeklinde ölmeden önce gerçekleştirilebileceği açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Ölüm bu dünyadaki insan hayatının sonudur. Bu nedenle sufilerin yaptığı gibi, dünya malına tamah edilmemeli, gelip geçici hevesler peşinde koşmamalı, iyi bir ad bırakmalı ve dünyaya asıl geliş gagesini anlayıp, varlığın hakikatini bilinmelidir. Ölümden sonra Hoca’nın eşeği örneğinde de görüldüğü üzere ne kişinin kendisine olan bir mala yahut servete bir faydası olacak ne de uğruna kendisini harap ettiği mal ve mülkün ona bir faydası olacaktır. Şair Burhaneddin, Hoca’nın eşeğini kurtların yemesini ise, “ölmüş kimsenin geriye kalan yetim ve yetimesinin malını yemeyin, zira, sahibi ölüp şimdiki sahibi dahi yetimdir, zinhar öyle eşek eti yer gibi haram ve yetimin malını yemeyin” (Halıcı, 1994: 26) şeklinde izah etmiş ve bu şekilde yetim malını korumayı, kimsesizlerin hakkını muhafaza etmeyi öne çıkaran bir yaklaşım sergilemiştir.

Turşuyu Sen mi Satacaksın?

Nasreddin Hoca bir zamanlar turşu satmaya başlamıştı. Eşeğine yüklediği turşuları mahalle mahalle gezdirerek satıyormuş. Bir gün turşu satmak için dolaşırken ne zaman: “Turşu” diye bağırarak olsa eşeği anırmaya başlıyormuş. Sonunda Hoca eşeğe: “Yetti artık. Turşuyu sen mi satacaksın, yoksa ben mi?” diye çıkmış. (Duman, 2008: 345).

Tasavvuf kültüründe eşek nefsi simgeler. Eşek sesi dünya üzerindeki seslerin en kötüsü olarak kabul edilir. Nitekim Burhaneddin Efendi’nin eserinde muhtelif latifeler çerçevesinde nefis ve nefis terbiyesi konusuna sıklıkla değinilmiş, nefis hayvana benzetilmiştir. Buna göre, mürit nefsine kesinlikle hiçbir suretle etmemeli, onu daima düşkünleştirmek için riyazete önem vermeli mücadele etmelidir (Dervişoğlu, 2018: 490). Şair Burhaneddin’e göre nefsin karşısında üç düşman bulunmakta olup bunlar sırasıyla kalp, akıl ve ruhtur. Mürid nefsine karşı bunları doyurmalı,

nefsiyle sürekli mücadele halinde olmalıdır (Dervişoğlu, 2018: 490). Nefis ile mücadele etmenin en belirgin yöntemi ise az uyumak, az yemek ve gerekmedikçe konuşmamaktır. Bu nedenle Allah insana bir ağız ve iki kulak vermiştir.

Eğer Kurdun Kuyruğu Kopar ise

Bir gün Hoca İmâd ile kurt avına gider, ta ki kurdun inine varırlar. Hoca İmâd'a "Sen gir." demiş. İmâd Hoca'ya "Sen gir." demiş. Meğer kurt taşrada imiş, gelir inine girerken İmâd kuyruğundan pek tutar. Kurt eşinip İmâd'ın gözüne toz gider. "Bre Hoca, nedir bu toz?" dedikte Hoca eyitti: "Eğer kurdun kuyruğu kopar ise ol vakit görürsün tozu." demiş. (Koz, 2015: 50-51)

Nasreddin Hoca'nın bu fıkrada vermek istediği mesaj da yine nefis terbiyesi ile ilgilidir. Şair Burhaneddin'e göre Hoca burada: "nefsinizin kuyruğunu sıkı tutunuz, eğer aman verip bırakırsanız sizi helak eder, bu nedenle o sizi helak etmeden riyazet ve perhiz ile terbiye edin" (Halıcı, 1994: 20) mesajı vermiştir. Görüldüğü üzere burada da riyazet ve mücadele bahsine değinilmiş, insanın kendisini tehlikeye sokacak, dünyasını ve ahiretini berbat edecek nefsinin ipini sıkıca tutması gerektiği, aksi halde işlerin görünenin çok ötesinde olumsuz bir etkiye sahip olacağı dile getirilmiştir.

Dünyanın Merkezi Neresidir?

Nasreddin Hoca'nın bilgelik ve hikmeti öne çıkaran fıkralarından birisi de Sultan Alâeddin Keykubad ve devrin Hristiyanlarının da dahil olduğu ve farklı zamanlarda sıklıkla benzerlerine rastladığımız, bir Müslüman molla ile Hristiyan din adamlarının itikadi tartışmasını merkeze alan latifesidir. Söz konusu fıkra şu şekildedir:

Hoca Nasreddin Efendi zamanında üç ruhbanlar her ilimde mahirler zuhur edip âlem-i seyahat edip gezerler iken Sultan Alâeddin vilayetine varırlar. Padişah'tır, bunları dine dâvet ider. Bu üçü dahi eydür: "Bizim her birimizin birer sualimiz vardır. Eğer cevap verirsiniz sizin dininize girelim" didiler. Bunlar, kavle razı oldular, andan Sultan Alâeddin ulemasını ve meşayihini cem' eyledi. Bunların suallerine asla cevap vermeye birisi kadir olmadılar. Sultan Alâeddin gazaba gelip: "Şol benim Arab, Acem, Rum vilayetleri hükmümde olan ulemâ ve meşâyihden bir kimse

bulunmadı ki, bunlara cevap vere.” deyip memleket memleket nida ettirdi. İçlerinden birisi eyitti: “Bu sullaere bir kimse cevap veremez, belki Hoca Nasreddin Efendi cevap vere.” dedi. Hemen Padişah emr eyledi, Nasreddin Efendi'ye tatar çıkardılar. Acele varıp, Hoca'yı bulup Padişahın emrini söyledi. Hemen ol saat Nasreddin, eşeğini eyerleyip asasin eline alıp eşeğine binip tatara: “Düş önüme.” deyip doğru Sultan Alâeddin sarayına gelip huzur-ı padişaha girip selam verdi. Aleyk alıp Hoca'ya yer gösterdi. Oturup padişaha dua edip eyitti: “Beni çağırmaktan muradınız nedir?” dedi. Sultan Alâeddin ahvâli nakl eyledi. Andan Hoca eyitti: “Sualiniz nedir?” dedi. Andan ruhbanın biri ileri gelip eyitti: “Benim سوالım Efendi hazretleri, “Dünyanın ortası neresidir?” dedi. Hemen eşekten aşağı inip asası ile eşeğin ön ayağını gösterdi. “İşte dünyanın ortası eşeğimin ayağı durduğu yerdir.” dedi. Ruhban eyitti: “Neden malum?”. Hoca eyitti: “Eğer itimad itmez isen işte ölç. Eğer ziyade eksik gelir ise ana göre söyle” dedi. Andan ruhbanın biri dahi ileri gelip eyitti: “ya bu gök yüzündeki yıldızlar ne kadardır?” dedi. Hoca eyitti: “Eşeğimin üzerinde ne kadar kıl var ise ol kadardır” dedi. Ruhban eyitti: “Neden malum?” “İnanmaz ise gel say” dedi. “Eğer eksik gelirse ol zaman söyle” dedi. “Ya eşeğin üstündeki kıl sayılır mı?” dedi. Hoca eyitti: “Ya ol kadar yıldız sayılır mı?” dedi. Ol bir ruhban ruhban ileri gelip: “Eğer benim سوالime cevap verebilirsen cümlemiz imana geliriz” dedi. Hoca: “Söyle, görelim” dedi. Ruhban eyitti: “Ey Hoca, şu benim sakalımın kaç kılı vardır?” dedi. Hoca eyitti: “Say, benim eşeğimin kuyruğunda kaç kıl var ise ol kadardır” dedi. Ruhban eyitti: “Neden malum?”. Hoca eyitti: “Behey canım, inanmaz isen gel say.” dedi. Ruhban bu kavle razı olmadı. Hoca eyitti: “Eğer razı olmaz isen, gel bir kıl sakalından ve bir kıl eşeğin kuyruğundan koparalım, görelim nasıl gelir?” dedikte, ruhban gördü olur iş değil. Cenâb-ı Hak'tan hidayet erişti, hemen yoldaşlarına: “İşte imana geldim” deyip kelime-i tevhid eyledi ve ol ikisi dahi c3an-ı gönülden imana geldiler, üçü dahi Hoca'ya bende oldular demiş. (Koz, 2015: 63-67)

Nasreddin Hoca'nın bu latifesi hem Hoca'nın mutasavvıf kimliği, bilgeliği hem de yaşadığı dönem hakkında bilgi vermesi bakımından hayli önem taşır. Hoca burada üç Hristiyan azizinin ihtida etmesine vesile olmuş bu sayede onları kendisine mürid edinmiştir. Hoca'nın bu fıkrada vermek istediği mesaj, dünya her ne kadar geniş gibi görünse de sınırlıdır. Aynı şekilde yıldızlar ne kadar çok görünürse görünsün sınırlı ve sonludur. Yüce

Allah'ın rahmet deryası sınırsızdır. Onun ihsanları sayısız ve sınırsızdır. Bütün inananlara hidayet ve rahmet eder. Rahmetini talep ederek tarik-i Hakk'a sülük ile İslam-ı ezelnizi izhar edip hidayete gelin demektedir (Halıcı, 1994: 27). Hoca'nın bu fıkrası aynı zamanda mensubu olduğu Rifai geleneğin Sarı Saltık örneğinde de zikredilen gayrimüslimlerin ihtidası hususunu yeniden hatırlatması bakımından da oldukça manidar ve ehemmiyetlidir. Ancak bir gayrimüslimi ihtida ettirmenin yolu ise ondan çok daha derin, zâhir ve bâtın yönü kuvvetli bir bilgi ve hikmet birikimine sahip olmaktan geçmektedir.

Ceviz ve Kabak

Nasreddin Hoca, bir yaz günü biraz serinlemek için ceviz ağacının gölgesine oturmuş. Biraz ilerdeki kocaman helvacı kabakları gözüne ilişince kendi kendine: "Şu Allah'ın işine bak, otun üstünde koskoca kabak yetişiyor, şu dalları yere göğe uzanmış, bir evleklik yer tutan ceviz ağacının meyveleri ufacak", diye düşünürken başına bir ceviz düşmüş. Hoca: "- Ah başım, diyerek yerinden fırlamış. Tövbe ya Rabbi, bir daha senin işine asla karışmam. Ya ağaçta ceviz yerine kabak yetişseydi!" demiş.

Bu fıkrada, Yüce Allah'ın kâinatı yaratışındaki mükemmellik vurgulanmaktadır. Hoca burada tüm âlemlerin belli bir nizam ve düzen içerisinde kusursuz bir biçimde yaratıldığını, buna aciz kulların akıl ve sır erdiremeyeceğini, yaratılan her nesne ve varlıktan ibret alınması gerektiği izah edilmektedir. Bu fıkra aynı zamanda Mülk Suresi'ne de atıfta bulunmaktadır. Burada sözü edilen "Yedi kat uçsuz bucaksız gökleri mükemmel bir uyum ve ahenk içerisinde yaratan O'dur. Rahman'ın yaratmasında hiçbir kusur göremezsin. Bak bakalım herhangi bir kusur görebilecek misin? İstersen tekrar tekrar bak: Sonunda gözlerin kusur arayıp bulamamaktan bitkin ve yorgun düşecektir" (Mülk, 67/3-4) mealindeki ayettir. Güleç'e göre; "Allah'ın yaratışında kusur bulmağa yeltenmemiz, hor ve hâkir bir hale düşmemize sebep olur. O, her türlü yaratmayı hakkıyla bilendir. Bakmasını bilen göz, düşünmesini bilen akıl için etrafımızdaki her bir varlık ve olayda insanı hayretler içerisinde bırakan nice incelikler, sırlar ve hikmetler gizlidir (Güleç, 2012: 86).

O Konuşursa Bu da Düşünür

Nasreddin Hoca, bir gün, pazarda küçük bir kuşun on altına

satıldığını görünce, eve koşar ve kümesteki baba hindiyi koltuğunun altına alıp pazara gelir: “Yirmi altına baba hindi!” diye bağıarak dolaştırır. Görenler: “Aman Hocam, bir hindi için yirmi altın çok değil mi?” diye sorarlar. Hoca: “Az önce parmak kadar bir kuş on altına satıldı” diye cevap verir. Onlar: “Canım o senin bildiğin kuşlardan değildi. Tuti kuşu idi. Gayet güzel konuşur” derler. Bunun üzerine Hoca: “O konuşursa bu da düşünür” der. (Duman, 2008: 346).

Nasreddin Hoca'nın papağan fıkrası da tasavvuf kültüründeki tefekkür anlayışının en güzel örneklerinden birisidir. “Hiç Şüphe yok ki biz, düşünüp ibret alın diye azamet ve kudretimizin delillerini anlattık!” (Hadid, 57/7) ayetini bu fıkra çerçevesinde değerlendiren Avcı, tefekkür ve tedebbürün ayetlerce çokça geçtiğini ve insanı düşünmeye sevk ettiğini belirtmektedir (Avcı, 2014: 452). Tefekkür hayrı ve şerri görmeye yarayan kalpteki ışık olarak tanımlanır. Bu husus daha öndeki pek çok büyük mutasavvıf tarafından dile getirilmiştir. Mesela, Mîmşad Dinaverî “Hakimler hikmeti tefekkür ve sükut ile elde etmişlerdir” cümlesiyle tefekkürün önemine vurgu yapmıştır (Şimşek, 2005: 168). Nasreddin Hoca da kendisinden önceki pek çok sufi gibi düşünmenin konuşmaktan çok daha önemli olduğunu ve tasavvuf kültüründe riyazetin esasları arasında kabul edilen az konuşmanın önemini ifade etmiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere, tasavvuf kültüründe riyazetin temel şartları olarak az yemek, az konuşmak ve az uyumak gösterilir. Hoca bu fıkrasında da az konuşma hususuna vurgu yapmakta ve düşünüp ibret almanın, çok konuşmaktan daha önemli bir erdem olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç

Nasreddin Hoca 13. yüzyılın önemli dini simalarından birisi olarak gerek yaşadığı dönemde gerekse sonraki dönemlerde Türk tasavvuf geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Sivrihisar'da başlayan ve Konya Akşehir'de devam eden ilmî ve hikmeti macerası, kendisine atfedilen fıkralar dikkate alındığında, dönemin Selçuklu ve Beylikler dünyasının başta gelen bilgisi haline gelmesini sağlamıştır.

Onun fıkralarındaki tasavvufi unsurlar Nasreddin Hoca'nın yaşadığı dönemdeki tasavvufi düşüncenin inceliklerini, toplumun karşı kaşıya kaldığı sorunlar karşısında bir imam/kadı ve mutasavvıf olarak takındığı

tavır ve hepsinden önemlisi kendisinin beslendiği tasavvufi anlayışın inceliklerini ve özünü ortaya koymaktadır. Tüm bu hususlar göz önüne alındığında Nasreddin Hoca'nın yaşadığı yüzyılın Türkiye'sindeki en önemli ve toplumsal karşılığı olan tasavvufi karakterlerden birisi olduğunu söylemek mümkündür. Nasreddin Hoca'nın Seyyid Mahmud Hayrani ile olan yakınlığı onun Rifai çevreler ile bağlantısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. İleride bu konuya dair yapılacak yeni çalışmalar Hoca'nın tarikat bağlantılarını ve tasavvuf geleneği içerisindeki yerini daha da açık bir şekilde ortaya çıkaracaktır. Aynı şekilde Hoca'nın fıkralarının tasavvufi boyutuna dair çalışmaların artması da bu önemli şahsiyetin çok daha geniş bir yelpazede anlaşılıp değerlendirilmesini mümkün kılacaktır.

Kaynakça

Avcı, H. (2014). “Nasreddin Hoca Fıkralarında Ayetlerin İzleri”, *Türk Dünyası Kültürel Değerleri Uluslararası Sempozyumu (4-8 Kasım 2013)*, ed., Burhan Sayılır, Eskişehir, ss. 449-454.

Baykara, T. (1990). “Nasreddin Hoca ve Dönemi”, *I. Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri (15-17 Mayıs 1989, Ankara)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, s. 35-39.

Boratav, P.N. (2007). *Nasreddin Hoca*, 5. Baskı, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Dervişoğlu, M. (Aralık 2018). “Mizah-Tasavvuf İlişkisi Bağlamında Nasreddin Hoca Latifelerinin İşlevselliği: Burhâniye Tercümesi Örneği”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, XX/2, ss. 479-495.

Duman, M. (2008). *Nasreddin Hoca ve 1555 Fıkrası*, İstanbul: Heyamola Yayınları.

Ebu'l-Hayr-ı Rûmî (1988). *Saltuk-nâme*, II, haz.: Şükrü Haluk Akalın, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gölpınarlı, A. (1961). *Nasreddin Hoca*, İstanbul: Yükselen Matbaası.

Güleç, İ. (2012). *Nasreddin Hoca'nın Biri Bir Gün: Nasreddin Hoca Fıkralarının Tasavvufi Yorumu*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Halıcı, F. (1981). “Mevlevi Şairi Burhaneddin'in Nasreddin Hoca'nın Fıkralarını Şerheden Eseri”, *Milli Folklor*, III/3, s. 24-26.

Halıcı, F. (1994). *Şair Burhaneddin'in Nasreddin Hoca'nın Fıkralarını Şerheden Eseri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Koz, M.S. (2015), *Letâ'if: Nasreddin Hoca Fıkralarının İlk Baskısı*, haz.: M. Sabri Koz, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Köprülü, M.F. (2004). *Nasrettin Hoca*, 3. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Muhammed b. Ali es-Serrâc. (2015). *Tuffâhu'l-Ervâh ve Miftâhu'l-İrbâh*, haz.: M.N. Bardakçı-M.S. Sarıkaya, İstanbul, Kitap Yayınları.

Ocak, A.Y. (Ağustos 1991), “Nasreddin Hoca'nın Yaşadığı Sosyal Çevre”, *Din Öğretimi Dergisi*, S. 29, s. 11-17.

Özdemir, N. (2010). “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”, *Milli Folklor*, 22/87, ss. 29-40.

Sakaoğlu, S. (Mayıs 2003). “Bir Selçuklu Bilgesi Olarak Nasreddin Hoca”, *III. Uluslararası Mevlâna Kongresi (Bildiriler)*, Konya, s. 285-289.

Sakaoğlu, S- Alptekin, A.B. (2009). *Nasreddin Hoca*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Şahin, H (2020). *Dervişler, Fakihler, Gaziler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şenocak, E. (2019). “Nasreddin Hoca Fıkralarında Ölüm ve Öteki Dünya Algısı”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, C. 7, S. 17, ss. 21-45.

Şimşek, S. (2005). *Nasreddin Hoca ve Tasavvuf*, İstanbul: Buhara Yayınları.

Turan, F.A. (2021). “Anadolu'dan Hindistan'a Türk Mizahının Zirve Şahsiyeti Hoca Nasrettin”, *Türkiye'de Hindistan Çalışmaları-I*, ed.: A.M. Dünder-Y. Kayalı, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, ss. 31-48.

Uysal B.-Altunbay, M. (2017). “Ahilik Ahlâkının Yansıtıcısı Olarak Nasreddin Hoca Fıkraları”, *ZfWT*, Vol. 9, No. 1, ss. 103-120.

GÜLME KURAMLARI BAĞLAMINDA RAMAZANİYELERDE MİZAHİ ÜSLUP

Nilüfer TANÇ*

*“Gel gel berü ki savm ü salâtün kazâsı var
Sensiz geçen zamân-ı hayâtun kazâsı yoh”
Nesîmî (Ayan 2014: 223)*

Özet

En geniş anlamıyla mizah, insanın yaşamı boyunca karşılaştığı durum, olay ve nesnelere yaklaşım biçimi olarak değerlendirilebilir. Mizahi tavır, kişi, durum ve olayların olumlu ve olumsuz yönlerini pekiştirirken olumsuzlu olumlu; olumluyu olumsuz görme/gösterme gibi bir etkiye de sahiptir. İnsanın neye, nasıl ve neden güldüğünü açıklamaya çalışan gülme/mizah kuramları mizahi tavrın daha iyi anlaşılmasını sağlar. Gülme hakkındaki pek çok kuram içinde en çok kabul görenlerden biri olan üstünlük kuramı, insanın anne karnına düşmeden başlayan mücadelesinden hareketle gülmenin bencillik ve kibirle ilişkisine odaklanarak gülmeyi kişinin kendisini yüce, üstün ve güvende hissetmesine dayandırır. Uyumsuzluk kuramı, estetik yapı organizasyonun temel kavramlarından tezat unsuruna dikkat çekerek gülmenin uyumsuzluk ve şaşırma ile ilişkisini ortaya koyar. Psikoanalitik kuram olarak da bilinen rahatlatma kuramı ise gülmeyi insanın günlük hayatta yaşadığı baskı ve toplumsal bir tepki olması açısından ele alır. Gülmenin ortaya çıktığı durumlar bu gibi kuramlardan biri veya birden fazlasıyla açıklanabilmektedir.

Klasik Türk edebiyatının gerçeklikten uzak olduğu genellemesindeki hatayı gösteren en belirgin örneklerden biri de ramazaniyelerdir. Bu şiirlerde Ramazan'ın faziletleri yanında gündelik hayata yansımaları ve bu ayla ilgili kültürel unsurlar konu edilir. Oruç ibadeti ile arınma, fark etme, şükretme, duyumsama, empati

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Muğla/TÜRKİYE.
nilufertanc@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3988-8783.

kurma, paylaşma gibi pek çok insanî özelliği gündeme getiren kutsal bir zaman dilimi olan Ramazan ayı, bütün bunlar için verilen mücadeleyi ve bazen bunlardan kaçınan ya da bunları samimiyetten uzak bir riyakarlıkla yerine getiren kişileri de ortaya çıkarır. Bu durum, ramazaniye şairlerini eleştirel bakış açısına ve mizahi üsluba yöneltmiştir.

Bu çalışmada, 15. yüzyıldan 20. yüzyıla mahallîleşme/yerlileşmenin yaygınlaşmasıyla artarak 150 civarında bir sayıya ulaştığı tespit edilen ramazaniyelerde gülmeceyi ortaya çıkaran unsurlar incelenecek ve bu tür örnekleminde klasik Türk şiirinin mizahi üslup açısından gelişimi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Gülme kuramları, ramazaniye, mizahi üslup.

Giriş

Sanat ve edebiyat hem toplumdan beslenir hem de onu yansıtır. İslami Türk edebiyatında dönemin kültürünün ve dinî uygulamaların sosyal hayattaki görünümeleri konusunda belge niteliği taşıyan türler arasında yer alan ramazan şiirlerinde de bunu görmek mümkündür. İnsanda sabır, şükür, kanaat, cömertlik gibi pek çok olumlu haslete zemin hazırlayan oruç ayı ramazanın Türk toplumundaki yeri bir *Ramazan Medeniyeti* (Ünver 1960: 21; Özden 2006: 83) meydana getirmiş ve bunun yansımaları edebî metinlerde ortaya çıkmıştır. Ramazan hazırlıkları, orucun ilk günü, iftar, sahur, teravih, itikaf, ramazan eğlenceleri, süslemeleri (mahya) vb. içinde yer alan ritüeller ve törensel uygulamalar edebî tür ve üsluplar çerçevesinde dinî, lirik ya da mizahi bir boyut kazanmıştır. Çoğu zaman teşhis edilen ramazan, beklenen kıymetli bir misafir gibi “*merhaba yâ şehr-i ramazan*” hitabıyla karşılanırken “*elveda*” denilerek uğurlanmıştır. Türk halk edebiyatında ramazanname, klasik Türk edebiyatında ramazaniye olarak adlandırılan ramazan şiirleri ve şiir yanında anı, latife, fıkra vb. türlerde ortaya çıkan ramazan konulu metinler yeni Türk edebiyatı döneminde de devam etmiştir (Bayraktaroğlu 1966; Çelebioğlu tarihsiz; Yüksel 1977; Olgun 2000; Ozansoy 2019; Safa 2020; Tâhirü’l-Mevlevî 2020; Alus 2024).

Ramazan şiirleri hakkında ilk araştırmalardan biri Âmil Çelebioğlu tarafından yapılmıştır. Araştırmacı klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatındaki ramazan şiirlerini tür açısından dinî, tasavvufi ve edebî; şekil açısından ramazaniyeler, ramazan ilahileri, ramazan manileri, ramazanla

ilgili gazel, rubai, koşma vs. (1998: 691) başlıkları altında tasnif etmiştir. Necla Pekolcay'ın içeriğe yönelik tasnifi ramazanın dinî cephesini işleyen şiirler, ramazanın folklorik ve kültürel yönlerini işleyen şiirler şeklindedir (1994: 240-241). Klasik Türk edebiyatında ramazan şiirleri hakkında ilk araştırmalardan birini yürüten Mehmet Emin Ertan ramazan şiirlerinin; tamamında doğrudan doğruya ramazanı konu edinen, manzumenin nesib/ teşbib bölümünde ramazandan bahseden, türe bağlı olmadan ya da başlıkta belirtmeden yer yer ramazandan söz açan, şiirin bir bölümünde ramazan, oruç, Kadir Gecesi, Ramazan Bayramı, iftar, sahur, imsak vb. ramazanla ilgili motiflere yer veren olmak üzere dört farklı şekilde divanlarda yer aldığını tespit etmiştir (1995: 63). Daha sonra yapılan çalışmalarla özellikle klasik Türk edebiyatındaki ramazan konulu şiirler tespit edilmeye ve içerik yönünden tahlil edilmeye çalışılmıştır (Kılıç-Macit 1995; Çelebioğlu 1998: 703-707; Dursunoğlu 2003; Özden 2006; Yekbaş 2012).

Ramazaniyeler; dinî duygular, kültürel ya da folklorik etkenlerle yazılabildiği gibi özellikle kaside nazım şekliyle kaleme alınanlarda ramazan vesile kılınarak memduha talebini iletme amacını taşıyanlar önemli yer tutar. İçerik yönünden çok zengin olan bu şiirlerde ramazanın faziletleri yanında gündelik hayata yansımaları konu edilir. Ramazan ayı oruç ibadeti ile arınma, fark etme, şükretme, duyumsama, empati kurma ve paylaşma gibi pek çok insani özelliği gündeme getiren kutsal bir zaman dilimidir. Ancak bütün bunlar için verilen mücadele yanında bazen bunlardan kaçınan ya da bunları samimiyetten uzak bir riyakârlıkla yerine getiren kişileri de ortaya çıkarır. Bu durum, ramazaniye şairlerini eleştirel bakış açısına ve mizahi üsluba yöneltmiştir. Ayrıca ramazaniyelerde konu edilen ramazan eğlenceleri de bu şiirlerde mizahın ortaya çıktığı bir alandır.

Mizahi unsur içeren ramazaniyelerdeki üslubun belirlenmesinde konu ve tiplerin gülme/mizah kuramları bağlamında incelenmesi elverişli olacaktır. İnsanın neye, nasıl ve neden güldüğünü açıklamaya çalışan pek çok kuram bulunur. Bunlardan en çok bilinen ve kabul görenleri üç tanedir. Gülmenin ortaya çıktığı durumlar bu kuramlardan biri veya birden fazlasıyla açıklanabilmektedir. Üstünlük kuramı; insanın anne karnına düşmeden başlayan mücadelesinden hareketle gülmenin bencillik ve kibirle ilişkisine odaklanarak gülmeyi kişinin kendisini yüce, üstün ve güvende hissetmesine dayandırır. Uyumsuzluk kuramı; estetik yapı organizasyonun

temel kavramlarından tezat unsuruna dikkat çekerek gülmenin uyumsuzluk ve şaşırma ile ilişkisini ortaya koyar. Psikoanalitik kuram olarak da bilinen rahatlama kuramı ise gülmeyi, insanın günlük hayatta yaşadığı üzerinde baskı oluşturan durumlar ve toplumsal bir tepki olması açısından ele alır (Öğüt Eker 2014: 133-168).

Bu çalışmada, edebiyat tarihlerinde önde gelen şairlerin divanlarında/ divançelerinde yer alan, şiirlerin başlıklarında belirtilmese de tamamında doğrudan doğruya ramazanı konu edinen müstakil Türkçe şiirler ve mülemmalar araştırmaya dâhil edilmiştir. Araştırmada yanıt aranan sorular şunlardır: Ramazaniye yazan şairler içinde mizaha yönelenlerin oranı nedir? Mizahi unsur içeren ramazaniyelerde işlenen konular ve tipler hangileridir? Bu şiirlerde alımlayıcı neye, niçin, nasıl güler? Mizahi unsur içeren ramazaniyelerdeki mizahi ton ne seviyededir? Ramazaniye şairlerinden mizaha yönelenlerin üsluplarında yüzyıllar içinde bir farklılık ortaya çıkmış mıdır?

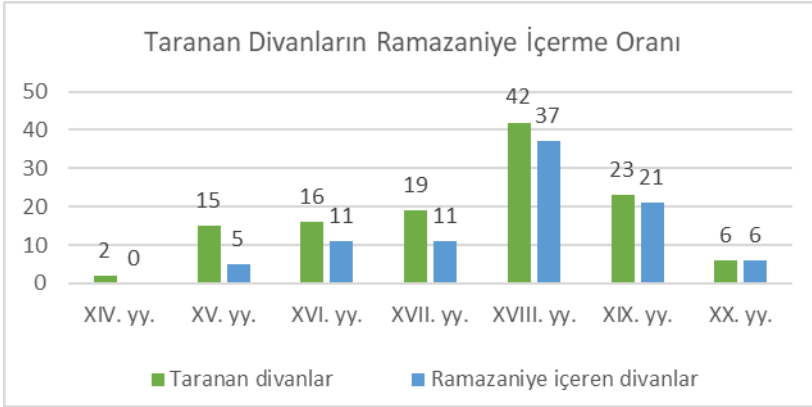
Bu sorulara yanıt verebilmek için önce ramazaniye içeren divanların tespit edilmesi gerekmiştir.

1. Divanlarda ramazaniyeler

Bu çalışmada divanlarında ramazaniye bulunan şairlerin tespiti için amaçlı örneklem yöntemi (Yıldırım-Şimşek 2013: 135) benimsenerek önceki araştırmalardan (Ertan 1995; Kılıç-Macit 1995; Yekbaş 2012) yararlanılırken teyit için bu çalışmalarda ramazaniye içerdiği belirtilen divanların yanı sıra edebiyat tarihlerinde önde gelen şairlerin divanları “*ramazan, ramazaniye, temcit, temcidiye, iftar, iftariye, sahur, ruze, oruç, savm, sıyam*” anahtar kelimeleri bağlamında taranmıştır. Araştırmacıların çalışmalarının yapısı itibarıyla incelemelerine dâhil ettikleri münferiden birkaç beyitte ramazandan bahseden şiirler, mecmua, mesnevi vb. eserlerde ya da metin neşri yapılmamış yazma divanlarda bulunan ramazaniyeler kapsam dışı bırakılmıştır. Önceki çalışmalarda ramazaniyelerin XIII. yüzyılda *Sultan Veled Dîvânı*’nda Farsça kaleme alınmış 1 ve Yunus Emre (öl. 1320?)’nin halk şiiri örneği sayılan 1 ramazaniyesi dışında XXV. yüzyıldan itibaren görülmeye başladığı, ilerleyen yüzyıllarda bu sayının arttığı ve XVIII. yüzyılda mahallileşme/yerlileşmenin etkisi ve şairlerin birbirlerini etkilemesiyle en üst seviyeye ulaşp geleneğe bağlı şiir yazmaya devam eden şairlerin divanlarında XX. yüzyıla kadar devam ettiği ifade edilmiştir

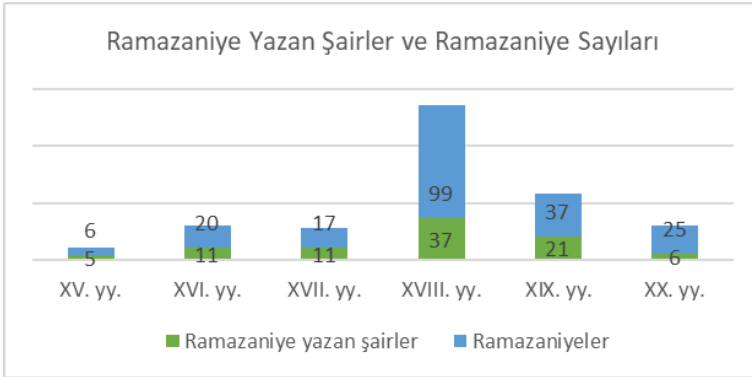
(Ertan 1995:13). Bu çalışmada da bu tespit değişmemiş, ramazaniye yazan şair ve toplam ramazaniye sayısı güncellenmiştir. Taranan divan sayısı arttıkça bu sayının da artacağı düşünülmektedir.

Araştırma için XIV.-XX. yüzyıllar arasında 123 divan taranmış, 91’inde ramazaniye bulunduğu, 32’sinde bulunmadığı tespit edilmiştir. Taranan divanlardan ramazaniye içerenlerin sayısı yüzyıllara göre; XIV. yy.: 2/0, XV. yy.: 15/5, XVI. yy.: 16/11, XVII. yy.: 19/11, XIII. yy.: 42/37, XIX. yy.: 23/21, XX. yy.: 6/6 şeklindedir:



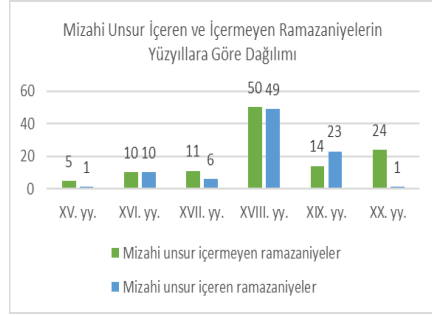
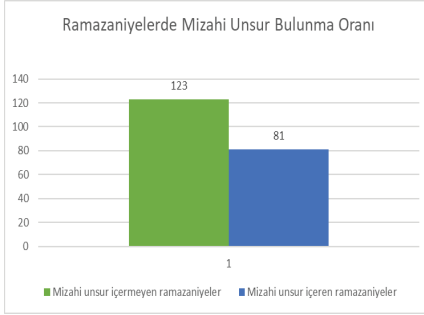
Taranan divanlarda ramazaniye bulunma oranının yüksek olması çalışmada amaçlı örneklem yönteminin benimsenmesine bağlanabilir. Ancak grafik XV. yüzyılda divanlarda ramazaniye bulunma oranının düşük olduğu ve ilerleyen yüzyıllarda bu sayının arttığı bilgisini bir kere daha doğrulamıştır.

Ramazaniye yazan 91 şairin divanlarında yer alan ramazaniye sayıları yüzyıllara göre; XV. yy.: 5/6, XVI. yy.: 11/20, XVII. yy.: 11/17, XVIII. yy.: 37/99, XIX. yy.: 21/37, XX. yy.: 6/25 olmak üzere toplam 204 ramazaniye şeklindedir:



Grafikte özellikle XVIII. yy.'da ramazaniye yazma oranı diğer yüzyıllara göre dikkat çekici bir ölçüde yükselmiş görülmektedir. XVIII. yüzyılda genel olarak şiir türlerinin ve ramazaniyelerin yerleşme akımının etkisiyle artış gösterdiği bilgisi yanında divanında 21 ramazaniye bulunan Enderunlu Fâzıl (1756/57-1810)'ın; 8 ramazaniye yazan Seyyid Vehbî (öl. 1736)'nin ve 7 ramazaniye kaleme alan Lebîb-i Âmidî (1695/96-1768/69)'nin bu yüzyılda yaşamış olmaları da sayıyı yükseltmektedir. Divanlarında en çok ramazaniye bulunan diğer şairlerden Pirizrenli Hacı Ömer Lütfî (1870-1928) 11; Şemsî (1886-1965) 9; Sürûrî (öl. 1814) 5 ve Benderli Cesârî (öl. 1829) 5 ramazaniye kaleme almışlardır.

Bu çalışmada ramazaniyelerin tespitinden sonra metinler okunmuş ve mizahi unsur içerenler belirlenmiştir. Şiirlerin uzunluğuna ya da türüne göre mizahi unsurun yoğunluğu değişiklik göstermektedir. Çalışmada şiirler mizahi unsur içermeleri açısından tasnif edilmiş, bu unsurun yoğunluğu dikkate alınmamıştır. Buna göre divanlarında ramazaniye bulunan 91 şairden 44 (%48,35)'ü ramazaniyelerinde mizahi unsura yer vermemiş; 47 (%51,65)'si yer vermiştir. Toplamda 204 ramazaniyenin 123 (%60,29)'ünde mizahi unsur bulunmadığı; 81 (%39,71)'inde bulunduğu tespit edilmiştir. Taranan divan sayısı arttıkça ramazaniye sayısının artacağı düşünülmektedir. Ancak bu artışın toplam ramazaniyeler içinde mizahi unsur içeren ramazaniye oranında önemli bir değişiklik yaratmayacağı öngörülmektedir. Mizahi unsur içeren ve içermeyen ramazaniyelerin yüzyıllara göre dağılımı ise XV. yy.: 5/1; XVI. yy.: 10/10; XVII. yy.: 11/6; XVIII. yy.: 50/49; XIX. yy. 14/23; XX. yy. 24/1 şeklindedir:



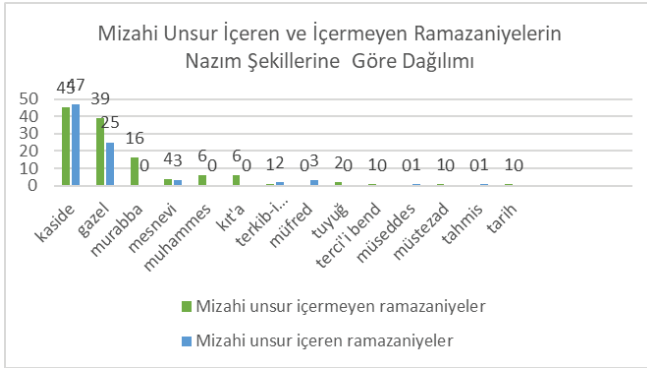
Grafiğe göre XV. yüzyılda mizahi unsur içeren ramazaniye sayısının düşük olduğu görülür; 5 ramazaniyeden sadece 1'i mizahi unsur içermektedir. Bu durum klasik öncesi dönemde daha çok tasavvuf akımının etkili olması ve bu yüzden XV. yüzyıl şairlerinin ramazan konulu şiirlerini daha çok dinî duygularla kaleme almış olmalarıyla açıklanabilir. XVIII. yüzyılda ramazaniyelerin yaklaşık %50'sinin mizahi unsur içermesi yukarıda ifade edildiği üzere bu yüzyılda şairlerin yerlileşme eğilimleriyle gündelik hayatın her yönünü şiirde konu edinmelerine ve buna bağlı olarak bu yüzyılda mizahi türlerin artmasına bağlanabilir. Grafikte dikkat çeken diğer oran ise XX. yüzyılda 25 ramazaniyeden sadece 1'inin mizahi unsur içermesidir. Bu durum, toplumdaki sosyal ve kültürel değişimle birlikte klasik Türk edebiyatının yerini modern Türk edebiyatına bıraktığı dönemde geleneğe bağlı şiir yazmaya devam edenlerin ramazaniyeleri dinî-tasavvufi yönüyle konu edinmelerinden kaynaklanmış olabilir.

2. Mizahi Unsur İçeren Ramazaniyelerin Özellikleri

Mizahi unsur içeren ramazaniyelerin üslup özelliklerini belirleyebilmek için şiirleri dış ve iç yapı açısından incelemek gerekmektedir. İncelemede sonuca ulaşabilmek için yer yer mizahi unsur içermeyen ramazaniyeler de söz konusu edilerek karşılaştırmalı bir yol izlenmiştir.

2.1. Nazım şekli

123 divanda yapılan taramaya göre toplam 204 ramazaniyenin 92'si kaside, 64'ü gazel, 16'sı murabba, 7'si mesnevi, 6'sı kıt'a, 6'sı muhammes, 3'ü terkib-i bend, 3'ü müfred, 2'si tuyuğ, 1'i terci-i bend, 1'i müseddes, 1'i müstezad, 1'i tarih, 1'i tahmis nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Bunlardan 47 kaside, 25 gazel, 3 müfred, 3 mesnevi, 2 terkib-i bend, 1 tahmis mizahi unsur içerir:



Grafikte görüldüğü üzere murabba, muhammes, kıt'a, tuyuğ, terci-i bend, müstezad ve tarih nazım şekilleri ile kaleme alınan ramazaniyeler mizahi unsur içermemektedir. Murabba için bu durum bu nazım şeklinin hece veznine de uyan yapısı sebebiyle daha çok tasavvufi ramazaniyelerde tercih edilmesine (Ertan 1995: 66) bağlanabilir.

2.2. Nazım türü

Ramazaniyelerde mizah, ciddi bir türün mizahi varyantı ya da ciddi bir türün içindeki mizahi unsurlar (Ambros 2009: 71) şeklinde görülür. Mizahi unsur içeren ramazaniyelerden kaside dışındaki nazım şekliyle yazılanların büyük çoğunluğu baştan sona mizahi üslupla kaleme alınmışlardır. Kaside nazım şeklindeki ramazaniyelerin bir kısmında şairler, ramazanla ilgili edebî ya da mizahi tasvirlerle yer veren nesib bölümlerinden sonra şiirlerine medhiye ve/veya arz-ı hâl şeklinde devam eder. Yazarın üslubuna göre nesib bölümü zarif nükteler, alay veya yergi içerir. Ramazaniye başlıklarında şiirin konusuna göre iftariye, temcidiye gibi adlandırmalar da yapılmıştır. Kaside ya da diğer nazım şekilleriyle kaleme alınan ramazaniyelerin bir kısmı ise tebrikname, sıhhatname, hasbihal, ilahi ya da latife türünde kaleme alınmışlardır. Hanyalı Yahya Kâmî (1773-?)'nin "*çubuk*" redifli gazeli hezel örneği sayılabilir. Şairler latifeye yöneldiklerinde bu tercihleri genellikle başlıkta belirtmişlerdir.

Klasik Türk şiirinde şairler yenilik arayışı ve orijinallik arzusu ile geleneğin kendilerine sunduğu hazır malzemeyi, biçim ve içerik kalıplarını yeniden işleyerek farklı şekillerde üretmişlerdir. Nedim takipçisi Hayrî (öl. 1789/1790)'nin "*ramazaniyye-i-mesnevîgüne*" başlığıyla hasb-i hâl şeklinde kaleme aldığı türler arası esnek ve geçişken bir özellik taşıyan ramazaniyesi bir sakiname ile başlar, şiirde sevgilinin şairi övmesiyle

“*dolaylı fahriye*” ortaya çıkar (Gökalp 2009: 285). Ramazaniye ve sakinamenin iç içe bulunması çelişkili görünse de bu durum, kahraman-anlatıcının rint/şair olması, aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere mekânın Ayasofya ve şiirin rüya metni şeklinde kurgulanmasıyla kabul edilebilirlik kazanır. Keçe-zâde İzzet Molla (1786-1829)’nın ramazaniyesi de mesnevi şeklinde ve mekânın Ayasofya olduğu bir rüya olarak kurgulanmıştır.

Ramazaniyeler arasında nazire ilişkisi de bulunur. Mizahi üslupla kaleme alınan ramazaniyeler arasında en başarılı bulunan ve tanzir edilenler yerleşme çabaları ve mizahi/nükteli söyleme yönelmeleri ile tanınan Sâbit (öl. 1712)’in 70 beyitlik ve Nedîm (öl. 1730)’in 43 beyitlik kasideleridir. Bu şiirlerde, yılın diğer aylarında ibadete düşkün olmayıp ramazanda sofı kesilenler, meyhaneye gediklileriyle afyon tiryakilerinin ansızın gelen ramazan karşısındaki telaşları, keyfine düşkün olanların iftarda tütün ve kahveyle buluşma sevinçleri (Erkul 2013: 449-450) mizahi bir dille anlatılır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda ramazaniye kasidelerinde mizaha yönelen Seyyid Vehbî, Koca Râgıp Paşa (öl. 1763), Enderunlu Vâsıf (öl. 1824/25) gibi şairlerin de bu şiirlerinde rint, tiryaki ve ehl-i keyf tiplerini konu edindikleri görülür (Haksever 2022).

Sâbit’in 70 beyitlik kasidesi ile Kâmî’nin 30 beyitlik, Sünbül-zâde Vehbî (1720/21-1809)’nin 102 beyitlik, Seyyid Vehbî’nin 79 beyitlik ve Haşmet (öl. 1768)’in 23 beyti günümüze ulaşan kasideleri; Nedîm’in 43 beyitlik kasidesi ile Koca Râgıp Paşa’nın; Pertev (1746-1807)’in 5 bentlik tahmisi ile Hoca Neş’et (1735-1807)’in 5 beyitlik gazeli nazire ilişkisi içindedir. Sedit Yüksel, Koca Râgıp Paşa’nın Nedîm’e nazire olarak kaleme aldığı ve iftariyye olduğunu ifade ettiği -âm redifli 36 beyitlik kaside şeklindeki ramazaniyesinde Nedîm’inkilerden izler taşıyan ince esprili bir mizah olduğunu tespit ettikten sonra Paşa’nın eserinin basılan nüshalarında bu şiire yer verilmeyişinin mizahi öğelerle ilgili olabileceğini ifade eder (Yüksel 1977: 42).

2.3. Mizahi ton/eda

Mizahi ramazaniyeler âşıkâne, rindâne, yer yer şûhâne bir tonda kaleme alınmışlardır. Şûhâne eda, Hanyalı Yahya Kâmî’nin hezel örneği sayılabilecek “*çubuk*” redifli gazeli de dâhil olmak üzere nükteli söyleyiş seviyesindedir. Bu şiirlerin bir kısmında ramazanın özlenen bir sevgili gibi *teşhis* edildiği görülür ve ramazan kelimesi şahıs adı/özel isim olarak düşünülebilecek şekilde *iham* edilir. Ramazanda ortaya çıkan ramazan sofisi, cer hocası gibi tiplere yönelik mizah ise eleştiri ve ince alay düzeyindedir.

Şairler tenkit ve zemmettikleri davranışları ve tipleri gülünçleştirirken hicvin şetm ya da kadh derecesine varacak bir ton kullanmamışlardır.

2.4. Mizah yapma araçları

Mizahi ramazaniyelerde şairlerin mizah yapma araçları edebî sanatlar ve nüktedir.

2.5. Konular ve tipler

Gülme kitabıyla mizah teorisine önemli bir katkı sunan Henri Bergson gülünç olanı/komiği, ortaya çıktığı yere göre söz, hareket, durum ya da tip/karakter komiği şeklinde tasnif etmiştir (2015: 51). Tarih boyunca ahlaki bozukluklar ya da davranış bozuklukları insanları en çok güldüren konulardan biri olmuş; cimri, pis, yalancı, sarhoş, tembel, dedikoducu ve korkak tipler komik karakterler arasında yer almıştır. Bir toplulukta bir kimsenin cimriliği, yeme-içmeye düşkünlüğü vb. alay konusu olur (Morreall, 1997: 94-95).

Ramazaniyelerde mizahın daha çok tip/karakter komiği şeklinde ortaya çıktığı görülür. Necla Pekolcay ramazanın folklorik yönünü işleyen ramazaniyelerde şairlerin karakteristik tipler etrafında onların tezat ortaya çıkaran yönlerinin eleştirel, alaylı, hatta hicvedici şekilde aktarıldığını belirtir (1994: 241). Böylece mizahi bir üslup barındıran bu ramazaniyelerde ramazanın gelişile yeme-içmeye, rahata ve içkiye düşkün olanların keyiflerinin kaçışı, meyhanelere gidemeyenlerin samimi olmasalar da camide namaza devam etmeleri tipik konulardır.

Ramazaniyeler, klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatının müştereklerindendir. Mizahi unsur içeren ramazaniyelerdeki konuların halk edebiyatı ürünleri olan fıkralarda da yer aldığı; tiplerin ise Bektaşî, Bekri Mustafa tipleri ve Karagöz oyunundaki Tiryaki tipiyle ortak özellikler taşıdığı görülür (Yıldırım 1999: 27, 47, 132, 136, 138, 141, 199, 194; 205; Sakaoğlu 2003: 174-175).

2.5.1. Ramazanda meyhanelerin kapanması ve âşık/şair/rint, tiryaki ve ayyaş tiplerinin yaşadığı uyumsuzluktan doğan mizah

Henri Bergson'a göre tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Herhangi bir hayvana, onda insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. İnsanlık dışında hiçbir şey komik değildir (2015: 12). Ramazaniyelerde de *teşhis* edilen ramazan, bir

kahraman ya da dönemin gündelik hayatından şiire yansıyan şahne (bekçi) gibi âşık/şair/rint, tiryaki ve ayyaş tiplerinin sefasına engel olur. Ramazan hilali şekil yönünden içki yasağını uygulama sırasında bu kahramanın/bekçinin korku salan hançerine *teşbih* edilir. Mesîhî (öl. 1512)'nin aşağıdaki şiirinde ramazanın gelişiyle meyhanelerin kapanması, kadehlerin boş kalması ve ibadete meyilli olmayanların camilere yönelmek zorunda kalmaları ramazan, sürâhi ve kadehin *teşhis* edilmeleriyle uyumsuzluktan doğan mizahı yaratır:

*Hançer-i mâh-ı nev-rûze boğazların kesüp
Kendi rızkın yimeği itmiş idi halka harâm
Hastalukdan kalmamışdı sâgarun benzinde kan
Ne rûkû' eylerdi za'findan sürâhi ne kıyâm (Mesîhî K 4/4-5)¹*

Zâtî (1471-1547)'de 11 beyitlik gazelinde aynı unsurları *teşhis* ederek nükteli bir ifade kullanır:

*Geldi ayyâşların aldı ayağın ramazân
Züh'd için tâc gibi başa çıkardı el'ân
Acı dil virmeğe kalmadı mecâli kadehe
Göricek anı sürâhî dili tutuldu hemân
Ağza geldi işi cümle-i şîrîn-kârûn
Münkâtı' oldu sürâhîde olan acı zebân (Zâtî G 1117/1-3)*

XVIII. yy. şairlerinin benzer konulu ramazaniyeleri üzerine yapılan önceki araştırmalarda ramazanın gelişinden memnun olmamış görünen bu tiplerin “*şevki kaybolmuş Osmanlı insanını*” temsil ettiği ve bunun “*zihniyet değişiminin*” bir yansıması olduğu (Bilkan 2006: 16-19) ileri sürülmüştür. Ancak bu çalışmada ramazana dair bu yaklaşımın ramazaniyelerde XV. yy.'dan itibaren yer aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Türk halk edebiyatı ürünleri olan fıkralarda ve Karagöz oyununda da benzer tipler yer alır. Bu sebeple bu şiirlerin Türk halk edebiyatıyla müşterek bir edebî gelenek içinde ortaya çıkan mizahi üslup bağlamında değerlendirilmesi daha uygun görünmektedir. Bu üsluba dayanan şairlerin, ramazanın nefse zor gelen yönünü rahatça dile getirme imkânı bularak alımlayıcıları rahatlatma duygusuyla güldürdüğü düşünülebilir. Bu bağlamda Fuzûlî (1483-1556), ramazan konulu 8 beyitlik gazelinde ramazanda şeytanın bağlanması,

¹ Divanlardan yapılan alıntıların künyesi Kaynakçada verilmiştir. Kaside K gazel G şeklinde kısaltılmış; ilk rakamla manzume numarası, ikinci rakamla beyit numarası verilmiştir.

sevapların katlanması inanışı bağlamında cennet kapıları açılırken meyhane kapısının bağlı olmasını eleştirir; ramazan hilali doğarken kadeh güneşinin doğmayacağına hüznlenir ve meyhanelerin açılması için dua etmeyi önererek uyumsuzluktan doğan mizahla okuyucuyu güldürür:

*Ramazân ayı gerek açıla cennet kapısı
Ne revâ kim ola mey-hâne kapısı bağlı
Feth-i meyhâne için ohıyalum fâtihalar
Ola kim yüzümüze açıla bir bağlı kapu
Âftâb-ı kadeh etmez ramazân ayı tulû'
Ne belâdur bize yâ Rab ne kara gündür bu (Fuzûlî G 231/3-5)*

Fuzûlî'nin bu şiirinde meyhaneyle tasavvufi manada tekkeyi kastettiği ya da ramazaniyelere mahsus mizahi söyleyişe yöneldiği klasik Türk şiiri geleneği bağlamında kabul edilebilir olsa da Halit Fahri Ozansoy bu ifadeleri “*meyhane ve şarap sayıklamaları*” şeklinde yorumlar ve bunu şaire yakıştıramayarak eleştirir (2019: 46). XVIII. yy. şairlerinden Ahmed Hamdî (öl. 1730'dan sonra) ise ayyaşlar yanında tiryakilerin durumunu *irsâl-i mesel*, *mecâz-ı mürsel* ve *kinaye* sanatlarıyla ortaya koyduğu nükteli söyleyişle aktarır:

*Kadehin devri tamâm oldu sebû düşdi tehi
Şimdi şûfîler ayaklandı ederler devrân
Za'f-ı rûzeyle mükeyyiflerin ahvâli acîb
Gözlerinde tütüyor berş ile bir lüle duhân
Vâiz-i şehîr edeli bâde yasağın te'kid
Gam ile kan içîr ol tâife-i bed menişân
(Ahmed Hamdî K 5/14, 20-21)*

2.5.2. Oruç tutmakta zorlanan rint tipinin “*yevm-i şekk*”e sığınmasının okuyucunun kurduğu empatiyle rahatlamaya dayalı mizahı ortaya çıkarması

Ayların 29 ya da 30 gün sayıldığı Kamerî takvime göre orucun başlangıcı ramazan hilalinin görünmesine bağlıdır. Hava şartları sebebiyle bunun tespit edilemediği dolayısıyla ramazanın ilk ya da şabanın son günü olduğu konusunda şüpheye düşülen güne “*yevm-i şekk*” denilir (Yücel 1998: 2). Osmanlı döneminde ramazanın ilk gününün belirlenmesi İstanbul kadısı, şeyhülislam, sadrazam ve padişaha kadar uzanan bir çizgide yer alan gözlemcilerle ciddi bir iştî (Yazıcı 1999: 59). Çok yönlü ve çeşitli üslubuyla tanınan Sâbit, meşhur ramazaniyesinde dönemin kültürünü gözler önüne

sererken *kinaye* ile şeytanla bir tuttuğu zahit tipini yererek alımlayıcı güldürür:

*Yevm-i şekk sohbetine şîra sıkarken yârân
Sık boğaz itdi basup şahne-i şehri-i ramazân
Kaldurup keffe-i mîzânını nûn-ı şeytân
İktisâb emrine bidâ' itdi mübârek ramazân
Çilleye vesvesesiz girdi kapandı zâhid
Habs olur ta ramazân âhir olunca şeytân (Sâbit K 45/1-3)*

Nedîm de “şîir hikâye” kabul edilen 43 beyitlik ünlü ramazaniyesinde (Kortantamer 1993: 397) tahkiyevi üslubuna mizah da katar. İlk beyitte kullandığı “bağteten/aniden” kelimesiyle ramazanın beklenmedik bir şekilde gelişinden duyulan şaşkınlık ifade edilirken “sâbit” kelimesi ile şair Sâbit’in meşhur mizahi ramazaniyesiyle metinlerarası ilişki kurar:

*Bağteten sâbit olup gurre firâşında imâm
Hâb için yatmış iken etdi terâvihe kıyâm
Baş kaldırmadılar öğleye dek uyhudan
Yevm-i şek zevkına hazırlanan ahhâb-ı kirâm
Bilemem ben de ki şâhidde mi takvîmde mi
Hele bir kizb var ortada budur sıdk-ı kelâm
Ehl-i keyfin birisi der ki behey sultânım
Aydın ay bellü hesâb olmadı şa'bân tamâm
Bir iki miblağ-ı berş ile urup öldürecek
Geldiler eylediler böyle cihânı sersâm
Olacak oldu hemân çâre ne şimden sonra
Edelim hükm-i kazâ destine teslîm-i zimâm
Şevkımız şimdi ona düşdi ki inşâ'allah
Ola sıhhatle selâmetle meh-i rûze tamâm
Kıla erbâb-ı dili âb-ı hayâta sır-âb
Erişüp Hızr gibi âh mübârek bayrâm (Nedîm K 9/1-2, 7-12)*

Bağdatlı Rûhî (öl. 1605) ve Sıdkî Paşa (öl. 1611'den önce)'nın da ramazaniyelerinde meye özlemlerini bayram hilali ile hilâlî kadeh arasında kurdukları ilişkiden doğan nükteyle ifade ettikleri görülür:

*Sanma meyden ramazân irmekile nevmîdüz
Rûz u şeb muntazır-ı câm-ı hilâl-i îdüz (Bağdatlı Rûhî G 494/1)*

*Sanmanız sahn-ı felekde görinen şekl-i hilâl
Câm-ı meydîr ki tutar anı el üzre şevvâl (Sıdkî Paşa K 9/1)*

2.5.3. Ramazan eğlencelerinin tasvir edilmesiyle rahatlamaya dayalı mizahın ortaya çıkması

Osmanlı döneminde ramazan gündüzlerine hâkim olan yavaşlık geceleri yerini hareket ve eğlenceye bırakırdı. İbadetle geçirilen bu günler aynı zamanda eldeki nimetin farkına varma, onu diğerleriyle paylaşma ve sosyalleşmenin getirdiği bir neşe ve coşku zamanıydı. Sahura kadar uzanan iftar davetleri yanında Karagöz, orta oyunu ve meddah gösterileri dışarı çıkma vesileleriydi (Çilli, 2023: 77). Asıl mesleği hattatlık yanında eğlence yerlerinde hokkabaz olarak da çalıştığı düşünülen (Yılmaz 2001: X) İbrahim Tırsî (öl. 1766) aşağıdaki gazelinde dönemin ramazan kültürünü mizahi bir dille tasvir ederken ortaya çıkan rahatlama duygusuyla alımlayıcıları güldürür:

*Yaklaşdı mübârek ramazân müjdeler olsun
Keyf ehli mahrâlarına hem-haber olsun
Atdukları tutdukları hep elde gıdâdur
İster ki biri birlerini bî-keder olsun
Mâhiyyeci mâh-ı ramazânı görür ise
Alur fetili kandile deste yüzer olsun
Kandil uçurur gicelerinde zurafâsı
Kâgıd uçuran gündüzi ehl-i hazer olsun
Almış ramazân sûfileri destine tesbîh
Çeküp çevirür kendi diler mi zarar olsun
Kaşmerlik ile rûze-i hicri unudurduk
İftâra ne var ise götür mâ-hazar olsun (İbrahim Tırsî G 151/1-4,
6, 8)*

2.5.4. Ramazan sufisi ve zahit tipinin riyakârlıklarının rint/âşık tipiyle özdeşleşen şairle oluşturduğu karşıtlığın uyumsuzluk ve üstünlüğe dayalı mizahı ortaya çıkarması

Klasik Türk edebiyatında gerilimi sağlayan tipik unsurlardan olan rint-zahit çatışması ramazaniyelerde uyumsuzluğa dayalı mizahı ortaya çıkarır. İki tipin karşılaştırılması rint tipiyle özdeşleşen alımlayıcıyı üstünlük duygusuyla güldürür. Bursalı Rahmî (ö 1567/68), 28 beyitlik kasidesinde zahidin usulünce selam dahi vermezken ramazanda gösteriş için ibadete yönelmesini eleştirir:

*Ham kılup virmez iken halka dahi togrı selâm
Zâhidün kâmetini eyledi çenber rûze (Bursalı Rahmî K 3/9)*

Sabîh (öl. 1783), Defterdar Halimî Mustafa Efendi (öl. 1759-60)'ye sunduğu 51 beyitlik kasidesinde bu gösterişçi tutumu mübalağa ile tasvir ederken ramazan sufisini gülünçleştirir:

Bir selâm alması üç vâv iledür

Ramazân sûfisine virme selâm (Sabîh K 14/8)

Ramazân dışında ibadete yönelmeyip ramazanda sufi kesilenler ise Seyyid Vehbî'nin beyitlerinde alaya alınarak gülünç duruma düşürülürler:

Alınur mı ramazân sûfilerinden câmî

Kimi mahfilde müezzîn kimi mihraba imâm

Ben nişîn-i hum-ı meyhâne olan rinde yeter

Ayasûfiyyedeki güp dibi cây-ı ârâm (Seyyid Vehbî K 39/3-4)

Şairin Damat İbrahim Paşa (1666-1730)'ya sunduğu 79 beyitlik kasidesinin bu beyitlerinde sözü edilen ve buna bağlı olarak “küp dibine düşmek”, “küp dibini beklemek” deyimlerini ortaya çıkaran bu küpler Sultan III. Murat (1574-1595) devrinde Bergama'dan getirilen ve Helenistik döneme ait yekpare mermerden oyulmuş iki büyük küptür. Sultan her biri 1250 litre su alan bu küpleri tezyin ve hayır maksadıyla Ayasofya'ya bağışlamış, küplerin suyunu sağlamak için Rabia Hatun (1641-1715) tarafından vakıf kurulmuştur. Özellikle ramazanda içi şerbetle doldurulup cemaatin hizmetine sunulan bu küpler müptelaların ilgi kaynağı olmuştur (Çalka 2021: 255-157).

Sabîh, riyakâr tipleri eleştirel bir tonla gülünçleştirirken uyumsuzluğa bağlı mizah ortaya çıkar:

Hayrına sanma mü'ezzin çelevi

Tuta bâlâ-yı menâr üzre makâm

Bî-muhâbâ o yere âzim olur

Nereden görse çıkar dūd-ı ta'âm

Boşına sanma tavul çalmadadur

Bekçiler de giceler bî-hengâm

Bahşîş ü hem börek ü baklavayı

Beyt ile bir bir ederler îhâm (Sabîh K 14/ 16-17, 20-2)

Hoca Neş'et ise ramazan hilalini iki büküm olmuş bir insana benzeterk *teşhis* eder ve rintlerin camide ibadet etmek yerine dinlenerek vakit geçirdiklerini dile getirir. Bu tiplerin ramazandaki içki yasağını keyif verici maddelere yönelerek telafi etmeye çalışmaları ve oruç tutarak nefsiyle büyük bir mücadeleye giren ehl-i şikemin uyumsuzluğu alımlayıcıyı

güldürür:

*Cânım ramazân kaddini beyhûde ham eyler
Sâ'imleri rindâne cevâmi'de dem eyler
Gündüz çıkarır zevkini rindân ramazânın
İftâr safâsın dahi ehl-i şikem eyler (Hoca Neş'et G 32/1, 5)*

2.5.6. Oruç tutmakta zorlanan âşık/şair tipinin açlık ve susuzluktan yakınması, bedenlen zayıflamasının mübalağa ile anlatılmasının okuyucuda empati uyandırarak rahatlamaya dayalı mizahı ortaya çıkarması

Çelebizâde Âsım (öl. 1760) dönemin sadrazamı İbrahim Paşa'ya sunduğu 30 beyitlik kasidesinin nesib bölümünde ramazan ayının zorluğunu anlatırken *teşbih* ve *mübalağa* sanatlarıyla mizahı yaratır. Medhiye bölümünde memduhunu öven şairin sonraki beyitlerde ondan talebini arz ettiği görülür:

*O denlü za'f-ı mâh-ı rûze te'sîr eyledi cânê
K'olur galtân tayanmazsa nigâhum çûb-ı müjgâne
O denlü za'f var kim idemem bir hatve istikbâl
Nihânî hânemi bir şeb müşerref kılssa cânâne
O denlü bî-dimâğam sâyesinden kalkamam servün
Düşerse üstüme vardukda gül-geşt-i hıyâbâne
Bakınca imtidâd-ı rûza insan reşk itmez mi
Başın bâlînden kaldırmayan baht-ı perîşâne
Harâretten yanup yakılmada cân döndi cism-i zâr
Fîrâz-ı şem'a-i süzândaki fânûs-ı gerdâne
Cihânı eyledün âb-ı hayât-ı lutf ile ihyâ
Kef-i destün nice tercih olunmaz ebr-i nîsâne
Sözi âsım uzatma akçe devşirmek zamânıdur
Tayandı kâfiye zannumda zîrâ lafz-ı ihsâne
(Çelebizâde Âsım K 7/1-5; 25-27)*

Oruçluyken çekilen açlık ve susuzluğun konu edildiği ramazaniyelerde buna bağlı algıda seçiciliğin yol açtığı uyumsuzluğa dayalı mizah da ortaya çıkar. Şairin memduhundan talebine zemin hazırladığı bu gibi beyitler mizahın içindeki ciddiyeti de gösterir:

*Baklava sûretidür tepsi ile hâlede mâh
Hazrete tu'me için mâ-hazar eyler rûze (Bursalı Rahmî K 3/13)
Bir iki beyt ile ahvâl-i perîşânumuzun*

*Demidür eyler isek binde birün şerh ü beyân
Geldi aç ayı yine oynamaz aç ayı diyü
İrişe mülk-i adâletten umarsak ihyâ (Cinânî K 25/23-24)*

2.5.7. Arzu nesnelere mesafeli durma zamanı olan ramazanın arzu edilen bir sevgili gibi teşhis edilmesinin uyumsuzluğa bağlı mizahı ortaya çıkarması

Bu metinlerde şairler şûhâne, âşıkâne bir üslup benimseyebilir. Hayretî (öl. 1535)'nin aşağıdaki gazelinde *teşhis* ettiği ramazanla söyleşmesi Ramazan adını taşıyan bir sevgiliyi de *iham* ederek mizahı güçlendirir:

*Ramazânım niçe bir sâyim-i hicrân olalum
İd-i vasluna irişdür bizi kurbân olalum
Çün kaşun gurre-i id oldı yüzün rûz-ı sa'id
Biz n' için savm-ı firâkunda perişân olalum
Arz-ı hüsn it görüp ey mâh hilâl ebrûnı
Yine id oldı diyü hurrem u handân olalum
Deniz ol kulaguna koyma sözün zühhâdun
Gel berü tâlib-i dürdâne-i irfân olalum
Ramazân irdi diyü oldı mey-i nâba yasağ
Hayretî biz dahi şimden girü hayrân olalum
(Hayretî Mehmed Şah G 308)*

Behiştî (öl. 1571) ise “kadınlarla âşıkane sohbet etmek” (Dilçin 2005: 104) anlamına gelen gazelin temel konusu olan âşığın sevgiliye ulaşmaya çalışmasına dair mazmunları ramazan kültürüyle birleştirerek uyumsuzluğa dayalı mizahı ortaya çıkarır. Gazelde ramazan ve oruç, şairin sevgiliye kavuşmasına engel olurken diğer zamanlarda camiye çok fazla uğramayan âşığın namaz sırasında sevgilinin selamına tesadüf etmesini sağlar. Ramazan konulu gazelin son beytinde şairin mahlası yanında Ramazan olan adını da *iham* etmesi hoş bir nükte yaratırken alımlayıcıyı şaşırtarak güldürür:

*Ger mâni' olmak ister ise vuslata sıyâm
Bî-ihitiyâr anı mecâle itmeyüp sıyam
Vuslat deminde âşıkâ rûze revâ mîdur
Ol günki rûz-ı id ola câ'iz mîdür sıyâm
Ey dil tekâsül itme terâvihe var ki yâr
Şâyed ki yañıla vire bizden yaña selâm
Âhum şerârı eyler ihâta minâreyi
Kandil-i zînet añlar anı gerçi kim 'avâm*

*Aç tutdı nâzenînümi kaç gün Behiştîyâ
Bilmem niçe alam Ramazân'dan ben intikâm
(Vizeli Ramazan Behiştî G 357)*

Nedîm ve Seyyid Vehbî'nin ramazanı *teşhis* ettikleri şiirleri aynı nükteye dayanarak metinlerarası ilişki kurmalarıyla okuru müşâare/mutâyebe ortamına dâhil ederler:

*Heves-i îd-i visâle düşüp encâmında
Oldı dil bir mehe şa'bân Ramazân nâmında
Gurre-i rûzeyi gördüm feleğin bâmında
Bir kenârî güzele benzer Oruç nâmında
Bana bağışla beğenmezsen o şûhun nesi var
Kadi kûteh mi tenâsüb mü yok endâmında (Nedîm G 124/1-2,11)*

*Gurre-i rûzeyi gördüm felegün bâmında
Bir kenârî güzele benzer oruç nâmında
Ramazan ayını gördüm feleğin bâmında
Bir kenâr uşağıdur benzer oruç nâmında
Rûzenün gerçi kesel yok degül eyyâmında
Lîk feyz-i seher-i îd var ahşâmında (Seyyid Vehbî K 46/1-3)*

Sünbül-zâde Vehbî, Sâbit'e nazîre olarak kaleme aldığı 102 beyitlik kasidesinde ramazanı *teşhis* ederek âşıkâne bir üslup kullanır. Ramazan hilalini sevgilinin kaşına ve kadehe (hilâlî kadeh) *teşbih* ederken şaraba ve güzellere düşkün olanların ramazanın gelmesiyle birdenbire şarap yerine kırmızı renkli bir tesbihi çekmeye başlamalarını alaya alır:

*Ham-ı ebrû-yı nigârı gözedirken yârân
Cünbişe başladı ebrû-yı hilâl-i ramazân
Dil nazar-bâz-ı hilâl oldu geçip ebrûdan
Nerde bir mâh-likâ görse olurken şa'bân
Var ise câm-ı hilâlîye bedeldir o hilâl
Şimdi tehlîl ederek sübha çeker bâde-keşân
(Sünbül-zâde Vehbî K 43/1-3)*

Hanyalı Kâmî'nin çağdaşı ve hemşehrîsi Nûrî (1758/59-1815)'nin 5 beyitlik “*çubuk*” redifli şûhâne bir üslup taşıyan gazeline nazire olarak aynı üslupla ve redifle kaleme aldığı 21 beyitlik kasidesi tiryaki bir sevgiliyi tasvir eder. Tanzir edilen gazelin son beytinde “*ramazaniyye*” kelimesi “ramazanlık” anlamında “ramazanda kullanılmak üzere saklanmış tütünlük”le ilgili olarak yer alır (Aydın 2009: 757). *Kâmî Dîvânı*'nda bu

kelime “*ramazâniyye tanzir-i gazel-i Nûrî*” şeklinde başlığa taşınmasına rağmen şiirde açıkça ramazandan bahsedilmez. Kâmî’nin şiirinde *teşhis* edilen çubuğun tiryakilerce kullanılmasına rağmen doğal olarak her coğrafyada ortaya çıkabileceğinden Hicaz’da bulunmakla hacı vasfını kazanmasının yarattığı uyumsuzluk mizahı ortaya çıkarır:

*Serv-kad bir nihâl elinde revâ
Toğrusu olsa ser-firâz çubuk
Rast-dil rast-rev kişi görünüür
Oldu mu hâcî-ı Hicâz çubuk
Uğramaz hiç bizim imâma o yâr
Mescide ya 'nî bî-namâz çubuk (Hanyalı Kâmî G 12/12-14)*

Sürûrî, Sadrazam Halil Hamit Paşa (1736-1785)’ya sunduğu 47 beyitlik ramazaniyesinin tegazzül bölümünü eğlence için yazdığını belirtir. Şiirinde şuh bir sevgili gibi *teşhis* ettiği ramazana âşıkâne seslenirken yaşı küçük olduğu için oruç tutmasına rıza gösteremeyeceğini belirterek recep ve şaban kelimeleriyle *tenasüp* yaratır:

*Ramazâniyye gazel söyledim eğlence için
Oku eğlen onu bulunca nihâyet ramazân
Dedim adın ne dedi bana ol âfet ramazân
Buldu hem-nâmımız olmakla şerâfet ramazân
Tıfıdır olmasın ol mâh-ı talebkâr-ı sıyâm
Kâ'il olmam ki ede ona eziyyet ramazân
Âşık-ı dil-şûdeden gayri yok âvâre bugün
Cümleyi eyledi der-kâr-ı ibâdet ramazân
Dilberân seyri için ol da cevâmi'de gezer
Onu da kıldı heveskâr-ı cemâ'at ramazân
Receb erseydi ona bî-şekk olurdu şa'bân
Tut ki bir dilber-i şâhâne kıyâfet ramazân (Sürûrî K 11/13-18)*

Enderunlu Fâzıl da memduhu sadaret kethüdası İbrahim Efendi’ye arz-ı hâl ederek sunduğu kasidesinin ilk beyitlerinde ramazanı *teşhis* eder ve bayrama duyduğu özlemi *kinaye* ile “o güzel, 30 yaşını doldursa bayram ederim” şeklinde ifade eder:

*Nev-hilâl-i saym ile bakdım felek kallâşına
Âlemin gülmekte tiryakisine ayyâşına
Doğdu bir meh-pâre kimmâh-ı sıyâm ismindedir
Zevkden bayrâm ederdim girse otuz yaşına
Nefha-i hoş-bûsu neden bilmem ol hilâl-ebeu neden*

*Müşg-i cennet itr-i şâhiler mi sürdü kaşına
(Enderunlu Fâzıl K 64/1-3)*

2.5.8. Rintlerin aksine ehl-i şikem, cer hocası, sufi gibi tiplerin oruçluyken sürekli yemek hakkında düşünmelerinin ve iftar ve sahurda çok yemelerinin uyumsuzluğa ve üstünlüğe dayalı mizahı yaratması

Cumhuriyet dönemi şiirinde de kendine yer bulan cer hocası üç aylarda nafaka toplamak üzere köyleri dolaşır. *Safahat*'ta seferî olma ruhsatını kullanarak oruç tutmadığı hâlde sahur da ihmal etmeyen ve bulduğu her sofrada yemek yiyen bu tip mizahi bir üslupla eleştirilir (Ersoy 2014: 318-319; Tanç 2020: 171). Enderunlu Fâzıl olumlu ve olumsuz pek çok tipe yer verdiği ramazaniyelerinde (Düzenli-Çukurlu 2021) bu tipi gülünçleştirerek eleştirir:

*Cânına yetdi yine şeyh-i ekûlün açlık
Görünür çeşmine hurşîd gibi her bir nân
Görse nev-mâhî dahî has çörek zann eyler
Belki eflâke tutar hırs ile tarf-ı dâmân
Cân atar şevk-i ta'âm ile dem-i iftâra
Bir büyük hânede illâ ki olursa mihmân
Va'z eder kürsîde ammâ ki bütün fikr eyler
Lezzet-i çeşni-i sofrada zevk-i elvân (Enderunlu Fâzıl K 22/45-48)*

Çoğunlukla müstehcen ifadelerden kaçınarak “nezih mizah” anlayışı sergilediği düşünülen (Avcı 2017: 236) Enderunlu Vâsıf'ın ramazaniyesinde de tiryaki ile sofu tipinin karşılaştırılmasıyla uyumsuzluğa dayalı mizah ortaya çıkar:

*Afyon-hâr ağırlamak ahafdır ki gıdâsı
Bir fincan ağır kahve vü bir lûle dumandır
Gösterme sakın sofrada bir sofuya yoksa
Dil-sîr olamaz tâ-be-pilav yahni kapandır
Bulsa yemeğe niyyeti var lafz-ı ta'âmı
Ehl-i şikem ol rütbe gedâ çeşm-i harândır
Hayrına çıkar sanma menâr üzre müezzin
Ahşama kadar dūd-ı ta'âma nigerândır
(Enderunlu Vâsıf K 28/27-30)*

2.5.9. İftarda sofrada adabına uymayacak şekilde davranan tiplerin alaycı ve eleştirel bir üslupla yerilerek gülünçleştirilmelerinin üstünlük duygusuyla mizah yaratması

Klasik Türk edebiyatının yazılı birikimi üretim ve tüketim noktasında sözlü geleneğe dayanır. Karşılıklı ilgi ve muhabbet yanında sosyal ve siyasi çekişme ve çatışmaların da mekânı olan edebî muhit ve mahfillerde müşâare (karşılıklı şiiri söyleme), mülâtafa (latifeleşme), mutâyebe (şakalaşma) ve muhâcât (hicivleşme) ortamları şairlere ilham vermiştir. Bu mahfillerden biri de XVIII. yüzyılda bir Hevâyî takipçisi olan ve mizahi şiirlerinde bu mahlası kullanan Sürûrî ve döneminin diğer şairleri Sümbül-zâde Vehbî, Ref'î-i Kâlâyî (öl.1822) ve Aynî (öl. 1837)'yi bir araya getirir (Turan 2015: 237). Ref'î-i Kâlâyî latife türünde olduğu başlıkta belirtilen (letâyif-gün) ramazaniyesinde Sürûrî ve Aynî'yi zahit, Hacı Şaban gibi sofrada adabını bilmeyen görgüsüz tipler olarak tasvir ederek gülünçleştirir. Tiplerden birinin Hacı Şaban olarak sunulması da mizah yaratma amacına dayanır. Nitekim yukarıda geçtiği üzere farklı ramazaniyelerde de ramazan ayı *teşhis* edildiği gibi onun karşısında şaban ayının da kelimenin “*bön, budala, şaşkın kimse*” (URL 1) anlamıyla kastedilip *teşhis* edildiği görülür. Alımlayıcıyı üstünlük duygusuyla güldüren bu şiirde yemek adları mizahın aracı olmuştur (Vural 2022: 119):

*Bir de evlâd-ı 'Arab kim Hacı Şa'bân didiler
O perî-rûya ki itmişler anunla da 'vet
Mercimek şorbası kuskus pilavı bulsa eger
Olsa da Şâm işi dir ana ta 'âm-ı cennet
Tavuğun hep derisin yuttuğudur kaz gibi kim
Ebedî gitmez o cildindeki anun sıklet
N'ola ayılsa görünce o imambayıldı
Nakd-i aklını tatar böregi itmiş gâret
Anı bildim ki Sürûrî oburudur öbüri
Anın Aynîdir o kim eyler anınla sohbet
Köftehor Aynî de dirse yedigim gözlemedir
Hep yalan anası bişirdigini yer nekbet (Ref'î-i Kâlâyî K 18/44, 51,
56-57, 67,75)*

Mustafa Nazmi (1873-1942) de “*Latife yollu ramazâniyye*” başlığını verdiği şiirinde iftar sofrasını tasvir ederken yemek adlarıyla nükte yapar:

*Böyle binlerce sahâif dolar evsâfi ile
Tatlıyı tuzluyu baştan başa kıldım ityân*

Hâsılı cümlesinin himmeti hâsıl olsun

Edeler meclis-i iftâra tecelli her ân (Mustafa Nazmî 2007: 79)

2.5.10. Dilin taşımaya alışkın olduğu mesajın uyumsuzluğundan doğan nüktenin uyumsuzluk ve rahatlamaya dayalı mizahı ortaya çıkarması

Dinler ve inanç sistemleri tarih boyunca gülme ve gülmeceye karşı mesafeli olmuşlarsa da bu insani olguya kayıtsız kalmamışlardır. İslam kültüründe *Kur'ân* ayetlerinin bağlama uygun bir şekilde kullanılmasına dayanan bir mizah anlayışı dahi oluşmuştur (Taşdelen-Şahin 2009). Şeyh Gâlib (1757-1799), ramazan konulu gazelinde yeme-içmeye düşkün olan vaizin aklı yemekten cû'/açlıkla ilgili ayetleri açıklamaya çalıştığını ifade ederek nükte yapar:

Ağzına vâ'iz-i şehrin yaraşır vasf-ı ta'âm

Lîk cû' âyeti tefsîrini tutdurdu sıyâm (Şeyh Gâlib G 244/1)

İzzet Osman (öl. 1797/98) ise Duhan suresini konu edinerek nükte yapar. Duhan suresinin ikinci ayetinde² *Kur'ân*'ın mübarek bir gecede/Ramazan'da Kadir gecesinde indirildiği ifade edilir. 10. ayette kıyamette gökyüzünü kaplayacak dumandan bahsedilir. 51 ve 53. ayetlerde ise inananların cennette pınar başlarında oturacakları ifade edilir. *Mâ'ide* suresinde ise Hz. İsa'nın bir mucizesi olarak gökten inen sofrayı anlatılır. Orucun verdiği açlık ve susuzluktan aklı karışmış olan şeyh/vaiz ayetlerde geçen dumanı (belki de pişen yemeğin dumanını düşünerek) pınar, sofraya ve bolluk bereket şeklinde anlar:

Şeyh okur ma'nâ-i kevserle Duhân sûresini

Âyet-i Mâ'ide tefsîridir aksâ-yı merâm (İzzet Osman K 29/42)

Enderunlu Fâzıl da vaizin *Mâ'ide* suresini anlatırken *A'râf* suresinde yer alan “*Yiyin için fakat israf etmeyin. Çünkü O, israf edenleri sevmez.*” (*Kur'ân-ı Kerîm* 7/31) ayetlerini bağlamı dışında söz konusu ettiğini anlatır. Bu uyumsuzluk ve oruçlu kimsenin açlık ve susuzluk durumlarıyla kurulan empatinin dile getirilmesinden duyulan rahatlatma alımlayıcıyı güldürür:

Sûre-i Mâ'ide'den va'zı bütün bahs eyler

Hep külü ve şrubû âyetlerin eyler tibyân (Enderunlu Fâzıl K 22/49)

² Çalışmada *Kur'ân-ı Kerîm*'den yapılan alıntıların kaynağı <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf#reload> internet sitesidir.

Sonuç

Bu çalışmada incelenen 91 ramazaniye şairinden 47 (%51,65)'sinin şiirlerinde mizahi unsura yer verdikleri görülmüştür. Bu şairlerin birden fazla ramazaniye yazdıkları dikkate alınınca ramazaniyelerde mizahi unsur bulunma oranı 204 ramazaniyede 81 (%39,71)'dir. Taranan divan sayısı arttıkça ramazaniye sayısının artacağı düşünülmektedir. Ancak bu artışın toplam ramazaniyeler içinde mizahi unsur içeren ramazaniye oranında önemli bir değişiklik yaratmayacağı öngörülmektedir. XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar mizahi unsura yönelme oranının sayı ve tür çeşitliliği yönünden arttığı belirlenmiştir. Ancak ramazaniye yazarlarının ilk örneklerden itibaren ramazan konulu mizah üretme yaklaşımları benzerdir. XV. ve XX. yüzyıllarda ise daha çok dinî duyguları ifade eden ramazaniyelerin kaleme alındığı görülür.

Mizahi unsur içeren ramazaniyelerde mizahın daha çok tip komiği şeklinde ortaya çıktığı görülür. Bu şiirlerde âşık/şair, rint, tiryaki, zahit, cer hocası, meddah, ehl-i şikem, ehl-i keyf tiplerinin özelliklerine göre ramazanın gelişine ve oruca hazır olmama, diğer aylarda devam ettirdikleri alışkanlıklarından vazgeçmede zorlanma, ramazan sebebiyle olduklarından daha ibadet ehli görünmeye çalışma, iftar ve sahurda yeme-içmeyi abartma gibi davranışlarının alımlayıcıda ortaya çıkardığı üstünlük, uyumsuzluk ya da rahatlama gülmeyi sağlar. Ramazaniyelerde tiplerle yaratılan mizah, yoksulluk çekenlerin durumunun dile getirilmesi, şairin arz-ı hâli ve taleplerini memduha iletmesi noktasında bir ciddiyet barındırır. Bu noktada ramazaniyelerde türler arası geçişkenlik söz konusudur. Ramazaniyelerdeki mizahi ton; *teşbih*, *kinaye*, *tariz*, *mübalâğa*, *tezat* vb. edebî sanatların yardımıyla ortaya çıkan nükteler, latifeli anlatım, ince alay ve yergi seviyesindedir. Hicvin kadh ve şetm dereceleri ile *hezeln* müstehcen şekilleri bu manzumelerde ortaya çıkmaz.

Ramazaniyelerde teşhis edilen ramazanın âşıkâne/şûhâne anlatıma konu olması duygular tarihi, kutsal/yüce ve mizah ilişkisi açısından dikkat çekicidir. Tarihî metinleri anlamlandırırken genel olarak duyguların ve bunlar içinde aşk olarak adlandırılan duygunun günümüzde yüklenen anlamla kavranması araştırmacıları eksik ya da yanlış sonuçlara sevk edecektir. Oysa bu metinleri kendi dönemi ve bağlamı içinde anlamaya çalışmak gerekmektedir.

Türk edebiyatı bütün dönemleri ve alanlarıyla bir bütündür. Bu bağlamda klasik Türk edebiyatının Türk halk edebiyatıyla müştereklerinden

biri de ramazaniyelerdir. Mizahi unsur içeren ramazaniyelerdeki konuların halk edebiyatı ürünleri olan fıkralarda da yer aldığı; tiplerin ise Bektaşî, Bekri Mustafa tipleri ve Karagöz oyunundaki Tiryaki tipiyle ortak özellikler taşıdığı görülür. Mizah araştırmalarında klasik Türk edebiyatında yer alan tiplerin ve konuların Türk halk edebiyatı ile birlikte ele alınması verimli olacaktır.

Kaynakça

Abbâs Efendi-zâde Mehmed (2018). *Haşmet Dîvânı*, haz. İ. Hakkı Aksoyak-Mehmet Arslan, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Adaş, Emine (2008). *Sutûrî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı*, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Ak, Coşkun (2001). *Bağdatlı Rûhî Dîvânı Karşılaştırmalı Metin*, C. II, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Akkaya, Hüseyin (1994). *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Divanı*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi.

Akyol, İbrahim (2005). *Hanyalı Kâmî ve Dîvânı*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Alpaydın, Bilal (2007). *Ref'î-i Kâlâyî Dîvânı (İnceleme-Metin)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Alus, Sermet Muhtar (2024). *Eski İstanbul'da Ramazanlar ve Bayramlar (1931-1960)*, haz. Mustafa Kirenci-Eren Yavuz, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Ambros, Edith Gülçin (2009). “Gülme, Güldürme ve Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler ve Osmanlı Edebiyatında İroni”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 4 Nazımdan Nesire Edebî Türler*, haz. Hatice Aynur vd., İstanbul: Turkuaz Yayınları, s. 64-85.

Arslan, Mehmet (2009). *Zîver Paşa Dîvân ve Münşe'ât*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınlar.

Arslan, Mehmet (2024). *Enderunlu Fâzıl'ın Bütün Eserleri*, İstanbul:

Dün Bugün Yarın yayınları.

Arslan, Zafer (2010). *Divan-ı Sûzî-i Sivâsî Tenkitli Metin-İndeks*, Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Avcı, İsmail (2017). “Enderunlu Vâsıf Divanı’nda Mizah”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6/1, s. 220-237.

Ayan, Hüseyin (2014). *Nesîmî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aydın, Abdullah (2009). *Hanyalı Nûrî Osmân ve Dîvânı*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi.

Azmizâde Hâletî (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*, haz. Bayram Ali Kaya, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Bahtî Sultan I. Ahmed (2019). *Bahtî Dîvânı*, haz. İsa Kayaalp, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Batur, Atilla (2010). *Müverrih Sürûrî Külliyyatı-I Divanı*, Ankara: Divan Kitap.

Bayraktaroğlu, Mahmud (1966). *Ramazan Fıkraları*, İstanbul: Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları.

Bergson, Henri (2015). *Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, (çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bıyık, Melek (1996). *Abdûlbâkî Nâsır Dede Divânı Giriş-Metin-İndeks*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Bilkan, Ali Fuat (2006). “Ramazaniyelerde Zihniyet Değişmelerinin İzleri”, *Osmanlı Şiirine Modern Yaklaşımlar*, İstanbul: L&M Yayıncılık.

Bursalı Rahmî (2017). *Bursalı Rahmî Dîvânı*, haz. Mustafa Erdoğan, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Canpek, M. Şemseddin (1990). *Külliyyât-ı Şemsî (Divân-ı Hadîkatü'l-*

Me'ânî), haz. Orhan Bilgin, İstanbul.

Coşgun, Gökhan-Metin Yıldırım (2021). “Edirne Müftüsü Kureyşîzâde Mehmed Fevzî Efendi’nin Revâyihü’l-Fevâyih Fî Senâyihî’l-Medâyih Adlı Şiir Mecmuası”, *İhya Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*, C. 7, S. 2, s. 1046-1085.

Çakır, Mustafa Sefa (2018). *Yahyâ Nazîm Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Tezi.

Çağlayan, Bünyamin (2006). *Bahar-zâde Ferîde Hanım Divanı*, Ankara: Çağhan Ofset Matbaacılık.

Çavuşoğlu, Mehmed-M. Ali Tanyeri (1987). *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*, Gazeller Kısım III. Cild, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çavuşoğlu, Raşit (2024). “Merhabâ ile Elvedâ Arasında Bir Mâh-ı Gufrân: Prizrenli Hacı Ömer Lutfî’nin Ramazaniyesi”, *Rize İlahiyat Dergisi*, S. 26, s. 33-166.

Çalka, Mehmet Sait (2021). *Fethin Rüyası Osmanlı Şiirinde Ayasofya*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Çelebioğlu, Âmil (Tarihsiz). *Ramazannâme*, Yayın yeri yok: Tercüman 1001 Temel Eser.

Çelebioğlu, Âmil (1998). “Edebiyatımızda Ramazan”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, s. 691-695.

Çelebioğlu, Âmil (1998). “Dîvân Şiirinde Ramazan”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, s. 703-707.

Çelebizâde Âsım (2010). *Divan*, haz. Özge Öztekin, Ankara: Ürün Yayınları.

Çilli, Özgü (2023). *Osmanlı’da Eğlence İstanbul’un Sosyal ve Kültürel Hayatından Manzaralar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Demiralay, Mehmet (2007). *Hüdâyî-i Kadîm (16. yy.) ve Dîvânı İnceleme-Tenkidli Metin*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Demirbağ, Ömer (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Tezi.

Dereli, Üzeyir (1996). *Belîğ Mehmed Emîn (Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği ve Türkçe Eserlerinin Tenkidli Metni)*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Dikmen, Hamit (1991). *Seyyid Vehbi ve Divanının Karşılaştırmalı Metni*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Dilçin, Cem (2005). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dursunoğlu, Halit (2003). “Klâsik Türk Edebiyatında Ramazan Konulu Şiirler”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 22, s.9-29.

Düzenli, Mesut Bayram-Talip Çukurlu (2021). “Enderunlu Fazıl’ın Ramazaniyye Türü Şiirlerinde Yer Alan Tipler ve Kültürel Unsurlar”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 22(2), s. 695-713.

Edirneli Kâmî (2017). *Kâmî Dîvânı*, haz. Gülgün Erişen Yazıcı, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Edirneli Nazmî (2012). *Edirneli Nazmî Dîvânı*, haz. Sibel Üst, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Erdem, Sadık (2001). *Subhi-zâde Aziz Divanı*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.

Erdoğan, Mehtap (2005). *Sıdkî Pâşâ Dîvânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin)*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Eren, Hulusi (2019). “Sosyal Hayata Bakan Yönüyle Nedîm’in Ramazâniyyesi Üzerine Bir İnceleme”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Yıl:5, S.10, s. 147-164.

Erkul, Rasih (2013). “Mizah Bağlamında Sabit ile Nedim’in Ramazaniyeleri”. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), s. 446-456.

Ersoy, Mehmed Âkif (2014). *Safahat*, haz. M. Ertuğrul Düzdağ, İstanbul: Bağcılar Belediyesi Kültür Yayınları.

Ertan, Mehmet Emin (1995). *Divan Edebiyatında Ramazaniyeler Üzerine İncelemeler*, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Fuzûlî (2021). *Fuzûlî Dîvânı*, haz. Abdülhakim Kılınç, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Gelibolulu Mustafa Âlî (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*, haz. İ. Hakkı Aksoyak, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Gökalp, Haluk (2009). “Bir Sâkî-nâme Var Ramazâniyede Fahriye’den İçeri: Hasb-i Hâl-i Hayrî”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, ed. Cemal Kafadar-Gönül A. Tekin, haz. Zehra Toska, Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, C 33/I, s. 275-293.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1951). *Nedim Divanı*, Ankara: İnkılâp Kitabevi.

Günaydın, Elif (2020). *İsmetî Divanı (İnceleme-Metin-Dizin)*, Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.

Gürel, Rahşan (tarihsiz). *Enderunlu Vâsıf Divanı*, İstanbul: Kitabevi.

Haksever, Halil İbrahim (2022). “Ramazan Kasidelerinde Mizah”, *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah*, Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, s. 361-367.

Hayretî (Mehmed Şâh) (2023). *Dîvân*, haz. Mehmed Çavuşoğlu-M. Ali Tanyeri, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

İbrahim Tırsî (2017). *İbrahim Tırsî ve Dîvânı*, haz. Kadriye Yılmaz, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Karacan, Turgut (1981). *XVII. Yüzyıl Şairlerimizden Sâbit ve Edisyon Kritikli Divan Metni*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Karaman, Gülay (2009). *Hasan Rızâ Dîvânı (İnceleme-Metin-Nesre Çeviri)*, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Karakoyun, Engin (2007). *Zâ'ik Dîvânı (Metin, 1b-65a)*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Kardaş, Mehmet Nuri (2008). *Ref'et Mehmed 'Azîz'in Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Dîvânının Tenkitli Metni*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Kaya, Nejla (2009). *Tab'î, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânı*, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Kılıç, Filiz-Muhsin Macit (1995). *Türk Edebiyatında Ramazan Şiirleri (Güldeste)*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kınay Civelek, Nilay (2023). "Enderunlu Vâsıf'ın *Divanı*'nda Bulunmayan Ramazan Kasidesi", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 13, s. 311-323.

Koçak, Fatma (2006). *Fâik Mahmud ve Dîvânı*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Kortantamer, Tunca (1993). "Nedim"'n Manzum Küçük Hikâyeleri", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kulat, Özlem (2010). *Gülşeni Saruhani Divanı ve Tahlili*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Kurtoğlu, Orhan (2004). *Lebîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi.

Kutlar, Fatma Sabiha (2004). *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Dîvan*, Ankara.

Leylâ Hanım (2018). *Leylâ Hanım Dîvânı*, haz. Mehmet Arslan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Mazıoğlu, Hasibe (1987). *Ahmet Remzi Akyürek ve Şiirleri*, Ankara: Sevinç Matbaası.

Mesîhî (2020). *Mesîhî Dîvânı*, haz. Mine Mengi, Ankara: T. C. Kültür

ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Morreall, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Türkçesi: Kubilay Aysenever-Şenay Soyer), İstanbul: İris Yayıncılık.

Mustafa Nazmi (2007). *Divançe*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Muvakkit-zâde Muhammed Pertev (2017). *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı*, haz. Ekrem Bektaş, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Müftüoğlu, Vildan Hatice (2011). *Seyyid Dîvânı (Mehmed Emin B. Mehmed Kâsım Halvetî) (İnceleme, Metin)*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Nev'î-zâde Atâyî (2017). *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı*, haz. Saadet Karaköse, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Niyâzî-i Mısrî Halvetî (2015). *Dîvân-ı İlâhiyât*, haz. Mustafa Tatcı, İstanbul: H Yayınları.

Oğraş, Rıza (1991). *Hoca Neş'et Divânı (İnceleme ve Tenkidli Metin)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Okçu, Naci (2011). *Şeyh Gâlib Dîvânı Hayatı-Edebî Kişiliği-Eserleri Şiirlerinin Umûmî Tahlili*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Okuyucu, Cihan (1994). *Cinânî Hayâtı Eserleri Dîvânının Tenkidli Metni*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Olgun, Özlem (2000). *Ramazan Kitabı*, İstanbul: Kitabevi.

Osmân bin Sâlih (2019). *Hanîf Dîvânı*, haz. Cemal Aksu, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Ozansoy, Halit Fahri (2019). *Eski İstanbul Ramazanları Bütün Âdetleri Eğlenceleri Hatıraları Fıkraları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Öğüt Eker, Gülin (2014). *İnsan Kültür Mizah İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olarak Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Öksüz, Yılmaz (2010). *Eğrikapılı Mehmed Râsim ve Divançesi (İnceleme-Metin)*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Programı Yüksek Lisans Tezi.

Önal, Sevdâ (2010). *Hâtif, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Özden, H. Ömer (2006). “Türk Ramazan Kültürü”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.30, s.83-109.

Özdingiş, Vîcdan (1998). *Sabîh Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Özeroğlu, Zeynep (2023). *İstanbul Nûzhet İsmail ve Divanı (İnceleme-Metin-Dizin)*, Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Öztürk, Murat-Tolga Öntürk (2023). *Bursalı Eşref Divanı Pâk Dîvân-ı Eşrefî’ş-Suarâ*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Özuygun, Ali Rıza (1999). *Hasan Sezâyî’nin Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Divanı’nın Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Özyürek, Dursun (2018). *İsfendiyaroğlu Rüstem Bey Dîvânı (Dîvân-ı Kâsımî): İnceleme ve Metin*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Pekolcay, Necla vd. (1994). *İslâmî Türk Edebiyatında Şekil ve Nev’ilere Giriş*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Rashid, Ali Niyazi (2019). *Sivaslı İzzet Osman Divanı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Safa, Peyami (2020). *Ramazan Geceleri*, haz. Abdullah Ezîk vd., İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2003). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Seyyid Mehmed Emin (Bursalı İffet) (2018). *Bursalı İffet Dîvânı*, haz.

Mehmet Arslan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Sezer, Müslîh (2009). *Cesârî Dîvânı*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Şahin, Ebubekir Sıddık (2004). *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Divanları Bahâr-ı Efkâr ve Hazân-ı Âsâr*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Eski Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Şener, Hasan (1999). *Hayrî (Hayatı, Edebi Şahsiyeti, Dîvânı'nın Tenkitli Metni)*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Şengün, Necdet (2006). *Nazîr İbrahim ve Dîvânı (Metin-Muhtevâ-Tahlîl)*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları (Türk-İslam Edebiyatı) Ana Bilim Dalı Doktora Tezi.

Şeref Hanım (2019). *Şeref Hanım Dîvânı*, haz. Mehmet Arslan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Tâcî-zâde Cafer Çelebi (2018). *Tâcî-Zâde Ca'fer Çelebi Dîvânı*, haz. İsmail E. Erünsal, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Tâhirü'l-Mevlevî (2020). "Ramazan Fıkraları", *İbret-âmiz Bir Eser: Kıssalar Hisseler*, haz. Mustafa Kirenci, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Tanç, Nilüfer (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Tanıdır, Gülcan (2002). *Divan-ı Vuslatî İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks*, Kahramanmaraş: KSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Tarlan, Ali Nihad (1968). *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*, Gazeller Kısmı: I. Cild, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Tarlan, Ali Nihad (1970). *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*, Gazeller Kısmı: II. Cild, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Taşdelen, Hasan-Şener Şahin (2009). *Kur'ân'la Nükte Kerim'e Dayalı Nükte Kültürü*, Bursa: Emin Yayınları.

Tezeren, Ziver (1987). *Aziz Mahmûd Hüdâyî Hayatı-San'atı-Fikriyatı, Çağdaşları İçindeki Yeri ve Ünlü Eserleri*, İstanbul: Kültür ve Turizmi Bakanlığı Yayınları.

Tunç, Tülay (2018). *Niyâzî Dîvânçesi (İnceleme-Metin)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Turan, Fikret (2015). “Divan Şiirini Sokağın Diliyle ve Tavrıyla Algılamak: Kubûrîzâde Hevâyî'nin 18. Yüzyıl Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler ve Osmanlı Şiirinde Hevâyî Tarzı”, *Alkış Bitiği Kemal Eraslan Armağanı*, ed. Bülent Gül, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 211-263.

Turgutlu, Mehmet (2008). *Enderûnlu Halîm Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Ülgen, Murat (2022). *Sâdıki Dîvânı (İnceleme-Metin)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Ünver, Süheyl (1960). “Ramazan Medeniyeti”, *Diyanet İşleri Reisliği 1960 Yıllığı*, s. 21-24.

Vahyî (2017). *Vahyî Dîvânı*, haz. Hakan Taş, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Varışoğlu, Mehmet Celal (1997). *Hâtem Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Dîvanının Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Vizeli Ramazan Behiştî (2018). *Ramazan Behiştî Dîvânı*, haz. Yaşar Aydemir, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Vural, Emre (2022). “Klasik Türk Edebiyatında Mizah Aşı”, *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah*, Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, s. 106-121.

Yahyâ Bey (1977). *Dîvân Tenkidli Basım*, haz. Mehmet Çavuşoğlu,

İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.

Yazıcı, Nesimi (1999). “*Osmanlı Dinî Hayatından Bir Kesit: Rü’yet-i Hilal Meselesi*”, *Diyanet İlmi Dergi*, C. 35, S. 1, s. 55-82.

Yekbaş, Hakan (2012). “Ramazanı Divan Şiiri Metinlerinden Okumak”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. S.6, s.173-230.

Yenikale, Ahmet (2012). *Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı*, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Yetkin, Yasemin (2016). *Bolulu Şeyh Himmet ve Dîvânçesi (Çevriyazı-Şerh-Sözlük)*, Yozgat: Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Yıldırım, Ali-Hasan Şimşek (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, Dursun (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yıldız, Alim (2011). *Ahmed Hamdi Divânı*, Sivas: Buruciye Yayınları.

Yılmaz, Kadriye (2001). *İbrahim Tîrsî ve Dîvân'ı İnceleme-Tenkidli Metin-Sözlük*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Yurtsever, M. Murat (1990). *İsmâil Hakkî Dîvânı İnceleme Metin*. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Yücel, İrfan (1998). “Hilâl”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 18, s. 1-11.

Yüksel, Sedit (1977). “Koca Ragıp Paşa’nın Ramazâniyyesi”, *Türkoloji Dergisi*, 7 (1), s. 41-46.

Elektronik Kaynaklar:

(URL 1): <https://lugatim.com/s/%C5%9Faban>

Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim: <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf#reload>

Ek: Taranan Divanlar ve Tespit Edilen Ramazaniyeler³

Taranan Divan Nu.	yy.	Şair	Mizahi Unsur İçeren Ramazaniyeler	Mizahi Unsur İçermeyen Ramazaniyeler
1.	14	Kadı Burhâneddin (1345-1398)	-	-
2.	14	Dehhânî (öl. 1401'den önce)	-	-
3.	15	Nesîmî (öl. 1404/1405)	-	2 tuyuğ (Ayan 2014: 843, 856)
4.	15	Ahmedî (öl. 1410'dan sonra)	-	-
5.	15	Ahmed-i Dâî (öl. 1421?)	-	-
6.	15	Şeyhî (öl. 1431)	-	-
7.	15	Avnî (1432-1481)	-	-
8.	15	Gülşenî-i Saruhânî (1483-84'ten sonra)	-	1 kaside (Kulat 2010: 97-98)
9.	15	Ahmed Paşa (1462?-1496/97)	-	-
10.	15	Cem Sultan (1459-1495)	-	-
11.	15	Ali Şir Nevâ'î (1441-1501)	-	-
12.	15	Necâtî Bey (1443?-1509)	-	-
13.	15	Adlî (1447-1512)	-	-
14.	15	Mesîhî (öl.1512)	1 kaside (2020: 29-31)	-
15.	15	Tâci-zâde Cafer Çelebi (öl. 1514)	-	1 gazel (2018: 470-471)
16.	15	Mihri Hâtun (öl. 1514/15)	-	-
17.	15	Kâsımî (?-?)	-	1 kaside (Özyürek 2018: 138-142)
18.	16	Hayretî (Mehmed Şah) (öl. 1535)	1 gazel (2023: 218)	-
19.	16	Meâlî (1490-1535/36)	-	-
20.	16	Zâtî (1471-1547)	2 gazel (Çavuşoğlu-Tanyeri 1987: 71; Tarlan 1970: 428)	2 gazel (Tarlan 1968:452; Çavuşoğlu-Tanyeri 1987: 523-524)

³ Tablodaki metinler aksi belirtilmedikçe Kaynakçada şairin kendi adına kaydedilmiştir.

21.	16	Fuzûlî (1483-1556)	1 gazel (2021: 602)	-
22.	16	Hayâlî Bey (1497?-1557)	-	-
23.	16	Muhibbî (1494-1566)	-	-
24.	16	Bursalı Rahmî (ö. 1567/68)	1 kaside (2017: 56-59)	-
25.	16	Vizeli Ramazan Behiştî (öl. 1571)	1 gazel (2018: 303)	-
26.	16	Yahyâ Bey (Taşlıcalı) (öl. 1582)	-	1 kaside, 2 gazel, 1 kıt'a (1977: 66-69; 441; 445; 598)
27.	16	Hüdâyî-i Kadîm (öl. 1584)	-	1 mütekerrir murabba (Demiralay 2007: 88)
28.	16	Edirneli Nazmî (öl. 1585/86)	1 gazel (2012: 1930)	2 gazel (2012: 710, 2732)
29.	16	Cinânî (öl. 1595)	1 kaside (Okuyucu 1994: 84-87)	-
30.	16	Nev'î (1533/34-1599)	-	-
31.	16	Bâkî (1526-1600)	-	-
32.	16	Gelibolulu Mustafa Âlî (1541-1600)	-	1 kaside (2018: 255-257)
33.	16	Bağdatlı Rûhî (öl. 1605)	2 gazel (Ak 2001: 634-635)	-
34.	17	Bahtî Sultan I. Ahmed (1590-1617)	-	3 gazel (2019 27; 28; 29)
35.	17	Aziz Mahmut Hüdayî (1541-1628)	-	2 murabba (Tezeren 1987: 97; 119)
36.	17	Azmizâde Hâletî (1570-1631)	2 müfred (2017: 610; 639)	-
37.	17	Nev'î-zâde Atâî (öl. 1635)	1 gazel (2017: 143-144)	-
38.	17	Mantukî (1594/95-1635)	-	-
39.	17	Şeyhülislam Yahya (1561-1644)	-	-
40.	17	Sabrî (öl. 1645)	-	-
41.	17	Nûrî Sivâsî (1595-1651)	-	2 murabba (Ertan 1995: 95-96)

42.	17	Tıflî (öl. 1660)	-	-
43.	17	Sıdkî Paşa (öl. 1661'den önce)	1 kaside (Erdoğan 2005: 150-152)	-
44.	17	İsmetî (öl. 1665)	-	1 kıt'a (Günaydın 2020: 194)
45.	17	Nâ'ilî (öl. 1666)	-	-
46.	17	Neşâtî (öl. 1674)	-	-
47.	17	Bolulu Himmet (öl. 1684)	-	1 gazel (Yetkin 2016: 95)
48.	17	Niyâzî-i Mısrî Halvetî (1618- 1694)	-	1 mütekerrir murabba (2015: 506-507)
49.	17	Nâbî (1642-1712)	-	-
50.	17	Bosnalı Sâbit (öl. 1712)	1 kaside (Karacan 1981: 160-164 Üçüncü Bölüm)	1 kaside (Karacan 1981: 16-22 Üçüncü Bölüm)
51.	17	Fâ'ik Mahmud Efendi (öl. 1715)	1 kaside (Koçak 2006: 95-97)	-
52.	17	Kubûrî-zâde Abdurrahman Rahmî Efendi (öl. 1715)	-	-
53.	18	Vuslâtî (öl. 1718)	-	2 mütekerrir murabba (Tanıdır 2002: 169-170; 215)
54.	18	Seyyid M. Kâsım Halvetî (öl. 1718/19)	-	1 gazel, 1 mütekerrir murabba (Müftüoğlu 2011:64-65; 65-67)
55.	18	Vahyî (1660-1718)	-	1 kaside (2017: 73-75)
56.	18	Sâdıkî (öl. 1722)	-	1 kaside (Ülgen 2022: 131-133)
57.	18	Verdî Kâsım (öl. 1634/35-1723)	-	-
58.	18	Edirneli Kâmî (1649/50-1724)	1 kaside (2017: 68-70)	1 kaside, 2 gazel (2017: 76-78; 245, 246)

59.	18	İsmail Hakkı Bursevî (1652/53-1724)	-	3 mütekerrir murabba (Yurtsever 1990: 691;707-709)
60.	18	Nazîm Yahya (1650-1727)	-	1 kaside (Çakır 2018: 257-264)
61.	18	Nedîm (öl. 1730)	1 gazel, 1 kaside (Gölpınarlı 1951: 47-50; 338-339)	-
62.	18	Ahmed Hamdî (öl. 1730'dan sonra)	1 kaside (Yıldız 2011: 58-61)	-
63.	18	Arpaemînî-zâde Mustafa Sâmî (öl. 1734)	-	1 kaside (Kutlar 2004: 121-126)
64.	18	Seyyid Vehbî (öl. 1736)	3 kaside (Dikmen 1991: 175-181; 201-203; 254-258)	2 kaside (Dikmen 1991: 77-81; 111-113)
65.	18	Sezâyî (1669-1737)	-	1 gazel (Özuygun 1999: 441)
66.	18	Süleyman Nahîfî (1646-1738)	-	1 kaside (Aypay 1992: 193-195)
67.	18	Nüzhet İsmail (öl. 1746'dan sonra)	1 nâ-tamam kaside (Özeroğlu 2023: 115-116)	-
68.	18	Hâtem (öl. 1755)	-	1 kaside (Varışoğlu 1997: 228-230)
69.	18	Mehmed Râsim (öl. 1688-1756)	-	1 kaside-i nâkisa (Öksüz 2010: 2010: 114)
70.	18	Belîğ (öl. 1758)	1 gazel (Dereli 1996: 397)	-
71.	18	Çelebizâde Âsım (öl. 1760)	2 kaside (2010: 146-148, 152-153)	-
72.	18	Nevres-i Kadîm (öl. 1762)	-	1 kaside (Akkaya 1994: 302-307)
73.	18	Koca Râgıp Paşa (öl. 1763)	1 kaside, 1 gazel (Demirbağ 1999: 170-174; 347)	-
74.	18	Osmân bin Sâlih (Hanîf) (1750-1766)	-	1 kaside (2019: 86-87)

75.	18	İbrahim Tırsî (öl. 1766)	2 gazel (2017: 159-160; 188-189)	-
76.	18	Abbâs Efendi-zâde Mehmed (Haşmet) (öl. 1768)	2 kaside (2018: 75-76, 80-82)	1 kıt'a (2018: 100)
77.	18	Lebîb-i Âmidî (1695/96-1768/69)	1 gazel (Kurtoglu 2004: 545)	1 kaside, 1 kıt'a, 3 gazel, 1 mesnevi (Kurtoglu 2004: 234-236; 511-512; 546-547; 597-599)
78.	18	Seyyid Feyzî (öl. 1771-72)	-	
79.	18	Nazîr İbrahim (1693/4-1774/5)	-	3 kaside (Şengün 2006: 348-350; 366-368; 384-385)
80.	18	Fitnat Hanım (öl. 1780)	-	-
81.	18	Sabîh (öl. 1783)	1 kaside (Özdingiş 1998: 323-327)	2 kaside (Özdingiş 1998: 304-305; 319-322)
82.	18	Subhî-zâde Azîz (1735-1784)	1 kaside (Erdem 2001: 17-24)	-
83.	18	Siyâhî-zâde Tab'î (öl. 1785-1789 arası)	-	1 kaside, 1 kıt'a, 1 tarih (Kaya 2009: 85-88; 143-144; 169-170)
84.	18	Hayrî (öl. 1789/1790)	1 mesnevi (Şener 1999: 69-78)	-
85.	18	Kânî (1712-1791)	-	-
86.	18	İzzet Osman (öl. 1797/98)	2 kaside (Rashit 2019: 118-121, 121-127)	-
87.	18	Esrar Dede (1748?-1796)	-	-
88.	18	Şeyh Gâlib (1757-1799)	2 gazel (Okçu 2011: 501-502; 573-574)	1 kaside, 1 kıt'a (Okçu 2011: 133-135; 594)
89.	18	Hoca Neş'et (1735-1807)	2 gazel (Oğraş 1991: 238, 290)	-

90.	18	Muvakkit-zâde Muhammed Pertev (1746-1807)	1 tahmis, 1 gazel, 1 müfred (2017: 360-361; 508-509; 521)	-
91.	18	Sünbül-zâde Vehbî (1720/21-1809)	1 kaside (Yenikale 2012: 232-241)	1 kaside (Yenikale 2012: 262-266)
92.	18	Enderunlu Fâzıl (1756/57-1810)	10 kaside, 1 terkeb-i bend (Arslan 2024: 170-174; 174-179; 179-182; 227-229; 258-260; 260-262; 262-263; 263-264; 265-266; 322-323, 571-576)	9 kaside, 1 terkeb-i bend (Arslan 2024: 155-157; 220-223; 254-255; 257-258; 264-265; 266; 266-267; 267-268; 326-328; 582-584)
93.	18	Re'fet Mehmet Efendi (1783/84-1813)	2 kaside (Kardaş 2008: 40-45, 90-94)	-
94.	18	Sürûrî (öl. 1814)	3 kaside, 2 gazel (Batur 2010: 191-195; 206-208; 208-210; 335, 335-336)	-
95.	19	Benderli Cesârî (öl. 1829)	1 kalenderî gazel, (Sezer 2009: 545)	3 gazel, 1 murabba (Sezer 2009: 266- 267; 320; 345; 383-384)
96.	19	Şeyh Ahmet Sûzî (1765-1830)	-	1 gazel (Arslan 2010: 89-90)
97.	19	Hanyalı Yahyâ Kâmî (d.1773-öl. ?)	1 gazel, 1 terkeb-i bend (Akyol 2005: 121-123; 147-158)	-
98.	19	Abdûlbaki Nâsır Dede (1765-1821)	-	1 kaside (Bıyık 1996: 1-3)
99.	19	Enderunlu Vâsıf (öl. 1824/25)	3 kaside (Gürel tarihsiz: 221-224, 226-229, 269-275)	-

100.	19	Ref'i-i Kâlâyî (1760-1823)	1 kaside (Alpaydın 2007: 98-109)	-
101.	19	Hâtif (öl. 1823)	1 kaside, 1 mesnevi (Önal 2010: 100-103; 207-211)	-
102.	19	Sütûrî (öl. 1828'den sonra)	-	1 kaside (Adaş 2008: 187-188)
103.	19	Keçeci-zâde İzzet Molla (1786- 1829)	1 mesnevi (Şahin 2004: 788-794)	-
104.	19	Enderunlu Halîm (öl. 1830)	-	1 gazel (Turgutlu 2008: 152-153)
105.	19	Seyyid Mehmed Emin (Bursalı İffet) (öl. 1840)	-	1 kaside (2018: 15-16)
106.	19	Leylâ Hanım (öl. 1848)	-	1 kaside (2018: 28-29)
107.	19	Zâik (1793-1852)	1 kaside (Karakoyun 2007: 57-58)	-
108.	19	Şeref Hanım (1809-1861)	-	1 gazel (2019: 293)
109.	19	Ziver Paşa (1793-1862)	-	2 kaside (Arslan 2009: 81-84; 118-120)
110.	19	Zihnî Çermikî (öl. 1863)	1 gazel (Ertan 1995: 239-240)	1 kaside (Ertan 1995: 238-239)
111.	19	Mehmed Niyâzî (öl. 1872)	1 kaside (Tunç 2018: 219-224)	1 müstezad (Tunç 2018: 92-96)
112.	19	Osman Nevres (1820-1876)	-	-
113.	19	Yenişehirli Avnî (1826-1883)	-	-
114.	19	Hasan Rızâ Efendi (1809-1890)	-	4 muhammes (Karaman 2009: 21-22; 99-102; 103-105; 136- 137)
115.	19	Bursalı Eşref Paşa (1813-1894)	1 kaside (Öztürk- Öntürk 2023: 167-172)	-

116.	19	Mehmed Fevzi Efendi (1826-1900)	-	2 murabba (Coşgun-Yıldırım 2021: 1071-1072)
117.	19	Bahar-zâde Feride Hanım (1837-1903)	-	2 kaside (Çağlayan 2006: 59-60; 63-65)
118.	20	Pirizrenli Hacı Ömer Lütfî (1870-1928)	-	2 muhammes, 3 mesnevi, 5 gazel, 1 murabba (Çavuşoğlu 2024: 144-162)
119.	20	Mustafa Nazmi (1873-1942)	1 kaside (latife) (2007: 78-80)	-
120.	20	Ahmed Remzi Akyürek (1872-1944)	-	2 gazel (Mazıoğlu 192-193; 197)
121.	20	Sofu-zâde M. Tevfik (1873-1960)	-	1 kaside (Kılıç-Macit 1995: 92-94)
122.	20	Hâdî (Şeyh Osman Hâdî Yücebilgiç) (1889-1963)	-	1 müseddes (Yekbaş 2012: 195)
123.	20	M. Şemsettin Canpek (Şemsi) (1886-1965)	-	1 terci-i bend, 8 gazel (1990: 28-30; 99-104; 12-127; 154-155; 158-159; 164-165)

‘DÜNYANIN ORTASI’ AKŞEHİR’DE YAŞAYAN NASREDDİN HOCA İMGESİ*

Zeynep Nagihan KAHVECİ**

Özet

Nasreddin Hoca Türk mizah kültürünün önemli kahramanlarından birisidir. Hoca’nın insanlığın tüm hâllerine tercüman olan mizah anlayışı, yaşadığı kabul edilen Anadolu coğrafyasını aşmasına ve evrenselleşmesine neden olmuştur. Sözlü kültürün anlatı kahramanı olan Nasreddin Hoca ve mizah anlayışı görsel kültürde de karşılık bularak bir imge hâline gelmiştir. Görsel kültürde de kendisine yer bulan Nasreddin Hoca’ya dair tiyatrolar, romanlar, sinema filmleri, çizgi filmler, karikatürler, hediyelik eşyalar ve daha pek çok içerik üretilmiştir. Bugünün dijital dünyasında Hoca’ya dair imge yaratma meselesi yapay zekâ adı verilen dijital mecralarda da başka bir boyut kazanmaktadır. Bu çalışmada Nasreddin Hoca’nın mizahıyla birlikte evrensel hâle gelmesinden hareketle yaşadığı, vefat ettiği ve türbesinin bulunduğu yer olarak kabul edilen Akşehir’de nasıl yaşatıldığına odaklanılmıştır. Akşehir halkı Akşehirlili olma kimliğiyle Nasreddin Hoca’nın memleketinden olmayı ilişkilendirmekte ve inanç-inanış pratiklerinde Hoca’ya önemli bir yer vermektedir. Yine Hoca’nın mizah anlayışının bazı Akşehirlilerin mizacında etkili olduğu ve gündelik hayat içerisinde bu mizahtan yararlandıkları anlaşılmaktadır. Dahası Hoca’nın mizahından hareketle yaratıcılıklarını kullanarak ürünler geliştiren ve mesleklerini icra ederken bu mizahtan yararlanan Akşehirliler olduğu görülmüştür. Kente girilen ilk andan itibaren peyzaj dokusunda Nasreddin Hoca’nın izini sürebilmek mümkün olmaktadır. Hoca’ya dair bu iz sürmede eşeğe ters bindiği fıkrasından hareketle mizahının temelini oluşturan terslik imgesiyle ve beraberinde eşeğiyle sık sık karşılaşılabilmektedir. Akşehir’de

* Çalışma, “Günümüzde Yaşayan Nasreddin Hoca İmgesi: Akşehir ve Sivrihisar Örneği” adlı yayımlanmamış yüksek lisans tez çalışmasının Akşehir’e dair bölümlerinin yeni araştırmalarla genişletilerek hazırlanması sonucu ortaya çıkmıştır (Kahveci, 2015).

** Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilimi Bölümü |Ankara university, Faculty of Language and History-Geography, Folklore Department.
znkahveci@ankara.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-4510-9806
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0303

Hoca'nın "inanmayan ölçsün" fıkrasından hareketle Akşehir'in "dünyanın ortası" olduğu metaforu kent kimliğinin bir parçası olarak sunulmuştur. Nasreddin Hoca'nın türbesi, Gülmece Parkı ve kentin merkezinde bulunan heykeller başta olmak üzere Hoca'nın görsel bir imge olarak Akşehir'de önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Nasreddin Hoca Şenlikleri, Nasreddin Hoca Fıkra Canlandırma Yarışmaları, Nasreddin Hoca Evi, Nasreddin Hoca Bellek Merkezi, Mizah Yolu gibi uygulamalarla Hoca'nın fıkraları etrafında oluşan mizah belleğinin yaşatılmakta, birbirinden farklı mecralarda aktarılmakta olduğu tespit edilmiştir. Akşehir'deki tüm bu uygulamalar Nasreddin Hoca'nın hem sözel ve görsel hem de kültürel bellekte sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından önemli olmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Nasreddin Hoca, Akşehir, imge, görsel kültür, mizah belleği

Abstract

Nasreddin Hodja is one of the significant figures in Turkish humor culture. His humor, which resonates with all aspects of humanity, has transcended the Anatolian geography, where he is believed to have lived, and gained universal appeal. Nasreddin Hodja, a hero of oral culture, has also found a place in visual culture, becoming an iconic figure. Numerous works have been produced about him in visual culture, including plays, novels, films, cartoons, caricatures, souvenirs, and much more. In today's digital world, the creation of imagery related to Hodja has taken on a new dimension in digital platforms known as artificial intelligence. This study focuses on how Nasreddin Hodja, whose humor has become universal, is kept alive in Akşehir, the place where he is believed to have lived, passed away, and where his tomb is located. The people of Akşehir associate their identity as Akşehir residents with being from the homeland of Nasreddin Hodja and attribute significant importance to him in their beliefs and practices. It is also evident that the humor of Nasreddin Hodja has influenced the temperament of some Akşehir residents, who incorporate this humor into their daily lives. Furthermore, there are people in Akşehir who use their creativity, inspired by Hodja's humor, to develop products or integrate this humor into their professions. From the moment one enters the city, traces of Nasreddin Hodja can be observed in the landscape. During this exploration, one frequently encounters the motif of "reversals," inspired by the tale where Hodja rides his donkey backward, which forms the basis of his humor, along with his iconic donkey. Additionally, the metaphor of Akşehir being "the center of the world," derived from Hodja's famous tale "measure it if you don't believe it," is presented as part of the city's identity. Nasreddin Hodja's tomb, the Smile Park, and the statues located in the city center are prominent examples of Hodja's significant presence as a visual icon in Akşehir. Practices

such as the Nasreddin Hodja Festivals, Nasreddin Hodja Joke Reenactment Competitions, the Nasreddin Hodja House, the Nasreddin Hodja Memory Center, and the Humor Path help sustain and transmit the humor memory shaped around Hodja’s tales through various mediums. All these initiatives in Akşehir are crucial for ensuring the sustainability of Nasreddin Hodja’s presence in oral, visual, and cultural memory.

Keywords: Nasreddin Hodja, Akşehir, icon, visual culture, humor memory

“Nasreddin Hoca, yedi asırdır yedi dünyaya gülen koca adam... Ona, her yerde bir beşik, her devirde bir mezar gösteriliyor ama, o bunlardan hangisinde sallanarak büyüdü? (...) Bizim bir bildiğimiz duyduğumuz varsa, bugün de bir kolu maşrikte, bir kolu mağripde ve ruhu ebedilikle bir baştadır, dünya durdukça duracak O... Bu ne sihirdir, ne keramet; ne de el çabukluğu bir marifet! Hocayı bu ölmezliğe eriştiren güler yüzü, tatlı dilidir.” (Güney 1953: 678)

Giriş

İnsanlık yaşamışlıklarını, deneyimlerini, üzüntülerini, sevinçlerini çağlardan beri birbirine aktarmaktadır. Bu aktarımlar aynı zamanda insanın kendini, birbirini ve içinde bulunduğu dünyayı anlamaya dair hikâyelerdir. İnsanın anlam arayışıyla birlikte oluşturduğu hikâyeler zamanla birleşerek “o toplumun köklerindeki dramatik yakıtı oluşturan hikâyeler bütünü” (MacIntyre’den akt. Fulford 2014: 40) hâline gelir. Zamanla bu anlatılar belirli kahramanlar yaratır ve onların dilinden anlatılmaya başlanır. Bu anlatı kahramanlarının bazen tarihî belgelere dayanan bazen de halkın kolektif belleğinde oluşmuş olan hayat hikâyeleri bulunmaktadır.

Türk anlatı geleneğinin dramatik köklerinde oluşan kahramanlarından birisi de Nasreddin Hoca’dır. Nasreddin Hoca, Türk mizahının temel taşı sayılmakta ve günümüz mizah geleneği hâlâ Hoca’nın fıkralarından beslenmektedir. Hoca’nın mizahında üzüntü ve sevinç birlikte ifade bulunmaktadır. Fıkralarındaki mizah, gülmeye birlikte sıkıntıların, üzüntülerin dile dökülmesini sağlayarak rahatlamayı getirmektedir. Halk kendi söyleyemediği pek çok şeyi Hoca’nın dilinden söze dökmektedir. Hoca’nın ünü genel kabule göre yaşadığı coğrafya olan Anadolu’nun

sınırlarını aşmıştır. Fıkraları dünyanın pek çok yerinde farklı ya da benzer isimlere sahip kahramanların dilinden ifade bulmaktadır. Nasreddin Hoca'nın sınırsızlığı, birbirinden farklı coğrafyalara yayılması insanların dile getirmeye çekindiği her şeyi Hoca'nın dilinden ifade etmesinden kaynaklanmaktadır. Nasreddin Hoca, evrenselliğini tüm toplumların kabul ve retlerinin kesiştiği noktada bir fıkra tipi olmasından kazanmaktadır. Hoca'nın fıkraları, insanlığın tüm zaaflarından tutun da isteklerine, arzularına, tüm hâllerine tercüman olmaktadır. Tüm bunlar Nasreddin Hoca'nın nasıl evrensel bir imge hâline gelmiş olduğunu göstermektedir. Genel kabule ve ortaya konulan pek çok çalışmaya göre Sivrihisar'da doğan Nasreddin Hoca'nın yaşadığı, vefat ettiği ve türbesinin bulunduğu yer ise Akşehir'dir. Çalışmanın amacı bu evrensellikten hareketle sözlü geleneğin getirisi olan Nasreddin Hoca'nın bir imge olarak yaşamını sürdürdüğü ve mezarının bulunduğu yer olarak kabul edilen Akşehir'de nasıl yaşatıldığını göstermek ve değerlendirmektir.

1. Nasreddin Hoca İmgesi

Sözlü kültürün anlatı kahramanı olan Nasreddin Hoca mizah anlayışıyla birlikte görsel kültürde de bir imge hâline gelmiştir. Sözü ve görsel olanın bir aradalığının Nasreddin Hoca imgesinin ortaya çıkmasını sağladığını görmekteyiz. Nasreddin Hoca imgesine geçmeden önce imge kavramının ne olduğuna bakmak gerekmektedir. John Berger'e göre her imge bir görme biçimine sahiptir ve her biri yeniden yaratılmış görünümdür (2014: 10). Dolayısıyla imgelerin ortaya çıkışında görme biçimimizin ve zihnimizde neyi nasıl canlandırmak istediğimizin belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü "imgeler yalnızca görselleştirme araçları değil, yaratım ve ifade araçlarıdır" (Burnett 2012: 33). Dolayısıyla imgeler, zihindekinin görsel hâle getirilerek aktarılmasında ve anlatılmasında önemli bir yere sahip olmaktadır.

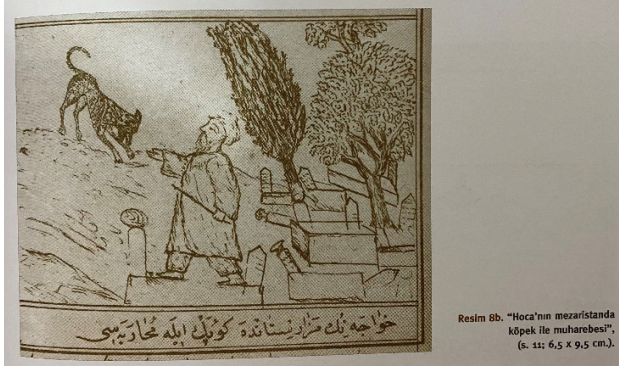
İmge yaratmada kültürel belleğin de önemli olduğu görülmektedir. Jan Assmann, kültürel belleği anlam aktarımının olduğu bellek olarak ifade eder. Kültürel anlamın devredilmesi ve canlandırılması da kültürel belleğin alanı içerisine girmektedir (Assmann 2015: 28). Kültürel anlamın devredilmesini ve canlandırılmasını sağlayan unsurlardan birisi olan imgelerin yaratılmasında ya da yeniden üretilmesinde kullanılabilecek en önemli kaynağın toplumların kültürel belleğinde oluşmuş olan kuşaktan

kuşağa aktarılan halk kültürü olduğu görülmektedir. Ron Burnett'e göre imgeler, biyolojiye olduğu kadar kültüre, mite ve folklorla da dayalıdır, tarihin oluşturduğu temeller üzerinde meydana gelmiş metaforik ve kültürel dünyayla bağlantı kurarak dolaşıma girebilirler (2012: 129). Burnett'in ifadesi de imge yaratmada halk kültürünün temel kaynaklardan biri olabileceği görüşünü destekler niteliktedir. İmgeye dair tüm bu değerlendirmeler halk kültürünün ve toplumun kültürel belleğinin önemli bir parçası olan Nasreddin Hoca'ya dair imge veya imgelerin ortaya çıkmasını açıklamaktadır.

Gülin Ögüt Eker'e göre mizahî bellek, kültürel belleğin önemli yapı taşlarından birisidir, mizahî bellekte yaşatılan kişi, olay ve imgeler, mizah malzemeleri aracılığıyla, ülkenin yaşayan kültür tarihidir (2009: 83). Nasreddin Hoca da mizahî bellekte var olan, fıkraları ve etrafında oluşturulan imgesiyle yaşayan ve yaşatılan kültür tarihi olarak düşünülmektedir. Nasreddin Hoca yaşadığı yüzyılı aşip bugüne gelirken sadece bir anlatı kahramanı olarak kalmamış, aynı zamanda Hoca'nın etrafında bir imge oluşturulmuştur. Tüm bunlar Burnett'in "söz, bellek ve imge birbirlerinden ayrılamazlar" (2012: 55) savını desteklemektedir. Nasreddin Hoca, sözlü kültür ürünü olan fıkralardan kaynağını alarak görsel bir imge hâline getirilmiştir. Şükrü Kurgan, "Nasreddin Hoca'nın yazma, taş basması ve basma kitaplardaki resimlerde ne ufak-tefek ne iri-yarı, nur yüzlü, neşeli, büyükçe kavuklu, kürk ya da cüppe giyinmiş bir ihtiyar olarak eşeğiyle birlikte çizildiğini" (Kurgan 1986: 19) belirtir. Bu bilgiden hareketle Nasreddin Hoca imgesinin görselleştirilmiş ilk hâlini Topkapı Sarayı'ndaki Nasreddin Hoca minyatüründe ve taş basma kitaplarda görmeye başladığımızı söyleyebiliriz.



Fotoğraf 1: Topkapı Sarayı'ndaki Nasreddin Hoca Minyatürünün Nasreddin Hoca Bellek Merkezinde bulunan replikası.
(Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, 14 Kasım 2024, Akşehir)



Fotoğraf 2: Resimli Taşbaskısı Nasreddin Hoca Kitapları, Mustafa Duman

Burnett'e göre görselleştirme, imge ile insan yaratıcılığı arasındaki ilişkiye bağlıdır ve varlık kazandırmaktır (2012: 44). Bu doğrultuda Nasreddin Hoca'ya dair zihinlerde oluşan imgenin de insan yaratıcılığına ve deneyimine bağlı olarak aslında herkes için aynı olamayacağının örneğini Mehmet Güleray'ın ifadelerinde görebilmek mümkündür.

“Bana göre Nasreddin Hoca kara kuru böyle zayıf bir adam, şişman değil. Normalde mizansen komik, espri yapan, güldüren adamları hep böyle şişman, tombul gibi gösterirler. Hoca öyle değil. Akşehir pazarlarına çıkın köylerde möylerde kara kuru böyle

gırgır muhabbet bir sürü adam var. Ama şişman değil. Eski sabahçı kahvelerine gitsin o adamları bir dinlesen. Ben bazen sırf onları dinlerim. Eskiden Yeşil Ahmet diye bir adam vardı ki dönemin Nasreddin Hocası, bir Haşim Hoca varmış o da dönemin Nasreddin Hocası. Hep böyle bahsediyorlar. Gırgır muhabbet bir adam, lafı sözü dinlenir, yer yer esprisini yapar.” (Güleray, 2015)

Güleray’ın bu ifadeleri genel kabuldeki Nasreddin Hoca imgesinin dışında kendi zihninde başka bir imge oluşturduğunu göstermektedir. Burnett’e göre imge yaratma yeteneği insanların sahip olduğu doğuştan gelen bir eğilimden kaynaklanmakta, bu eğilimde deneyimin de etkisi olabilmektedir (2012: 39). Güleray’ın zihninde canlandırdığı Nasreddin Hoca imgesinin de onun deneyimlerinin, karşılaştığı olayların etkisiyle oluştuğunu söyleyebiliriz. Akşehir’de düzenlenen Nasreddin Hoca Şenliklerinde temsili Nasreddin Hocalık yapmış, arşivci ve Akşehir’in belleği olan aynı zamanda Millî Piyango bileti satarak da geçimini sağlayan Güleray, gündelik hayat içerisinde kendi ifadesiyle “Hoca’nın mizahının ekmeğini yediğini” dile getirmiştir.



Fotoğraf 3: Mehmet Güleray’ın dükkânın camında yer alan afiş
(Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Mart 2015, Akşehir)

“Ben her yılbaşında şuraya bir yafta açtım. Falanca numaralı bileti 1993’de ben sattım. O sattım yazısına o kadar bilet alan oldu ki. En son bir tane şoförün biri dedi ki ‘ne çıktı lan ona’ dedi. ‘Bir şey çıkmadı abi’. ‘Abi niye yazdın ya’ diyor. ‘Abi çıktı yazıyor mu?’ Bu bileti ben sattım ama çıkmadı bir şey. İşte etki tepki ona göre bilet alıyor. Bunlar hep hocanın bereketi şeyidir. Bazen ben de çok hazırcevaplık da vardır yani. Anında lafı yetiştiririm

yani. Ama yani zorlukta bir sıkıntıya girdiğim zaman da o lafları söyleyebiliyorum. Ben her zaman diyorum hocanın torunuyum ben.” (Mehmet Güleray, 2015)



Fotoğraf 4: Mehmet Güleray (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Mart 2015, Akşehir)

Güleray’ın aslında “Nasreddin Hoca kara kuru böyle zayıf bir adam, şişman değil” diye ifade ettiği Nasreddin Hoca imgesiyle ve “hocanın torunuyum” diyerek de Hoca’nın mizahıyla kendisi arasında bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Görsel olarak zihninde varlık bulan Nasreddin Hoca’ya dair tasviri ve mizah anlayışı, bu ilişkilene hâline işaret etmektedir.

Nasreddin Hoca’ya dair imgelerin kültürel bellek ve deneyimlerle birlikte çeşitlenmekte olduğunu görmekteyiz. Burnett,’e göre imgeler ve içinde bulundukları kültürel bağlamlar analog ifade biçimlerinden dijital biçimlere doğru değişim ve dönüşüm yaşamaktadır (2012: 34). Burnett’in imgelere dair bu değerlendirmesi yapay zekâ tarafından tasarlanan Nasreddin Hoca imgelerini akla getirmektedir.



Fotoğraf 5, 6, 7: Tasarımlar, Zeynep Nagihan Kahveci’nin girdiği veriler doğrultusunda yapay zekâ uygulaması ChatGPT tarafından tasarlanmıştır.

Yapay zekânın tasarımları aracılığıyla toplumun kültürel belleğinde fıkra kahramanı olarak yer alan Nasreddin Hoca’nın imge olarak yeni bağlamlarda yeniden üretildiğini görmekteyiz. Ancak yapay zekâ tarafından hazırlanan bu tasarımların ortaya çıkmasını sağlayan bizlerin sisteme kültürel belleğimizden hareketle girdiğimiz veriler olmaktadır.

Türk toplumunun mizahî belleğinin vücuda gelmiş hâli olan Nasreddin Hoca; insanlığın tüm hâllerinin, bilgeliğin, iyi niyetin temsilcisi olarak toplumun zihninde bir imge olarak bulunmaktadır. Nasreddin Hoca bugünün dünyasında kendine özgü kıyafetleri olan sarığı, kaftanı, çarıkları ve eşeğiyle imgeleştirilmektedir. Aynı zamanda Hoca’nın kavuğu ve eşeği de başlı başına birer imge kabul edilmektedir. Adaletin simgesi terazi, barışın simgesi beyaz güvercinse bilgeliğin simgesi de Hoca’nın kavuğudur. İnsanlığın pek çok hâlinin yansıması olarak görülen Nasreddin Hoca’nın aynı zamanda bir imge olarak da pek çok alanda yeniden üretildiği görülmektedir. Nasreddin Hoca imgesi etrafında kitaplar, dergiler, sinema filmleri, çizgi filmler, operalar, tiyatrolar hediyelik eşyalar, yapbozlar, karikatürler üretilmektedir. Bu saydıklarımızın içeriğinin ne kadar yaratıcılık içerdiği ve ne kadar amacına ulaştığı da tartışmaya açık bir konudur. Ancak bu mesele başlı başına ayrı bir çalışma gerektirdiği için bu çalışmanın sınırları içerisinde ele alınmayacaktır. Tüm bunların dışında Nasreddin Hoca imgesinin ve fıkralarının teknolojinin gelişmesinin de etkisiyle sanal ortam, dijital dünya gibi yeni bağlamlarda yeniden üretildiği görülmektedir. Nebi Özdemir, “hackleyen, disketi bardak altlığı olarak kullanan, MSN’de gevezelik eden, sörf yapan Nasreddin Hoca’yı anlatan yeni fıkraların üretildiğini” (2008a: 13) ifade eder. Özdemir’in de

ifadesinden görüldüğü üzere Nasreddin Hoca değişen ve gelişen dünyada bile 13. yüzyıldan bugüne gelip yeni bağlamlarda kendisini ifade etmeye devam etmektedir.

2. Akşehir’de Yaşayan Nasreddin Hoca İmgesi

Akşehir’e bakıldığında öncelikle kent kimliğini Nasreddin Hoca imgesiyle birlikte oluşturduğu görülmektedir. Bunun sonucu olarak Nasreddin Hoca denildiğinde akla gelen ilk yerlerden birisi Akşehir olduğu gibi Akşehir denilince de akla gelen ilk isim Nasreddin Hoca olmaktadır. Akşehir, “Dünyanın Ortası, Gülmece Başkenti” (Akşehir Kataloğu 2011) ifadesinden de anlaşılacağı üzere kent kimliğini Nasreddin Hoca’nın mizah anlayışıyla ortaya koymaktadır.

Akşehirli olmanın Nasreddin Hoca’nın şehrinden olmak anlamına gelmesi Akşehir halkının kendilerini Nasreddin Hoca’nın torunları olarak hissetmelerini ve kendi kimliklerini Hoca’nın kimliği etrafında oluşturmalarını sağlamaktadır. Bunun sonucu olarak da Hoca’nın mizah anlayışının torunları olarak kendilerine geçtiğine inanmaktadırlar.

“Hoca; Akşehir Gölü’ne çaldığı umut mayasıyla, Dünyanın Ortası’nı Akşehir’e taşıyan eşiğiyle, sert rüzgârlı Tekke Deresi’ne gerdirmek istediği hasırıyla Akşehir’e aittir. Akşehir’de karşılaşacağınız insanlar, gözlerindeki ışıltı, yüzlerindeki gülümseme, tatlı bir aksanla süslü konuşmalarındaki esprileriyle size Nasreddin Hoca’nın torunlarıyla karşılaştığınızı kanıtlayacaktır.” (42. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Şenliği Kataloğu 2001)

Bu katalogdaki ifadelerden de Akşehir’in ve Akşehirli olmanın “Dünyanın ortası” metaforuyla Nasreddin Hoca imgesi etrafında nasıl oluşturulduğunu görmekteyiz.

Pek çok yazarın eserinde Nasreddin Hoca ve Akşehir’den bahsettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra Saim Sakaoğlu, birçok yerli, yabancı seyyahın da eserlerinde Akşehir’den bahsederken Nasreddin Hoca’ya da temas ettiklerini veya eğlenceler, nüktedanlar, halk edebiyatı gibi konuları işlerken yine Hoca’ya değindiklerini ifade etmektedir. Ayrıca bu seyyahların Hoca’nın Akşehir’de bulunan türbesini ziyaret ettiklerini de söylemektedir. Sakaoğlu, Hoca’dan bahseden yabancı seyyahlar arasında Charles Eliot, Jean Ucinini, Bernard Newman gibi isimlerin, yerli seyyahlar arasında da

Seyahatnâmesi’nin üçüncü cildinde Nasreddin Hoca’dan bahseden Evliya Çelebi’nin olduğunu belirtir (Sakaoğlu 1992: 141, 143). Nasreddin Hoca’ya eserlerinde değinen seyyahların da Hoca’nın ününün geniş coğrafyalara yayılmasına, mizahının başka milletlerin anlam dünyasında ifade bulmasına destek olduğu söylenebilir.

Nasreddin Hoca ve Akşehir’e eserinde değinen yazarlardan birisi Halide Edib Adıvar’dır. Yazar, Maske ve Ruh eserinin önsözünde dünyaya Nasreddin Hoca gözüyle bakan bir eser yazmak istediğinin Akşehir’de oluştuğunu ve sonrasında bu eseri yazdığını belirtir. Yine aynı eserin önsözünde Akşehir’den ve buranın insanın özelliklerinden bahsederek, buraya ait özelliklerin kaynağının Nasreddin Hoca’yla bağlantılı olduğunu ifade eder:

“(…)Akşehir, hayat mektebinin bence en verimli bir sınıfı olmuştur. Evvela tabiat o yeşil, o sulak, o sevimli yurt parçasını özenmiş de yaratmış gibidir. Kadınları hep güzel ve temiz, erkekleri sakın ve olgun, çocukları sokulgan, hayat yuvaları cana çok yakındı. (...) Bu ruh ikliminin ve cana yakınlığın baş sebebi hepsinin arkasındaki insaniyet muhabbeti, müsamahası ve olgun kafalarında, duygulu gönüllerinde gizlenen tebessümdü. Bana bu tebessümde klasik günlerin altın devrindeki latif ölçü gizlenmiş gibi geldi. Ve sanırım ki, bu ölçünün anahtarı biraz da Nasreddin Hoca zihniyetinden geliyordu. Atlı veya yaya etrafı tamamen açık eski türbenin kapısının önünden geçerken durup da bir tarafında asılı duran koca kilidi görünce insan bu zihniyetin ne olduğunu sezerdi. Bu bir semboldü. Bütün pencere ve kapılarını dünyaya açmış bir ruhun kendine mahsus bir köşesi olduğunu ilan eden bir semboldü. Türbenin önündeki yeşillikte durup da Nasreddin Hoca havası alan, (böyle bir insan yaşamış olsun olmasın) böyle bir zihniyetin sırrını ister istemez biraz sezerdi ” (Adıvar 2023: 43-44)

Adıvar’ın eserinin önsözünde Akşehir’in mekânsal görünümünü, Akşehir insanının zihniyetini ve ruh hâlini Nasreddin Hoca zihniyetiyle bağdaştırarak açıkladığını görmekteyiz.

Akşehir’in basın tarihinde de Nasreddin Hoca’nın önemli bir yeri vardır. Erdoğan Özbakır’ın çalışmasında görüldüğü üzere “Nasreddin Hoca (Kurucusu: Orhan Drahor- Tarık Buğra), “Akşehir Nasreddin Hoca (Akşehir Belediyesi)”, “Akşehir Nasreddin Hoca (Kurucusu: Yaşar Cenikoğlu)”

adlı gazeteler yayın hayatları bugün devam etmese de adında Nasreddin Hoca'ya yer vermiştir. Özbakır'ın çalışmasında sözünü ettiği 1953 yılından beri aralıksız yayımlanmakta olan “Pervasız (Kurucusu: Ahmet Şener)” adlı gazetenin adında olmasa da ambleminde Nasreddin Hoca'yı görsel olarak görmekteyiz (Özbakır 1997: 17).



Fotoğraf 8: Pervasız Gazetesi (URL1)

Nasreddin Hoca hem fıkraları hem de görsel kültürde oluşan imgesiyle evrensel bir anlatı kahramanı hâline gelmiştir. Hoca'nın çağları aşarak bugüne kadar gelmesi, mizahıyla birlikte etrafında oluşan imgesinin dinamikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Nasreddin Hoca'nın yaşadığı, vefat ettiği ve türbesinin bulunduğu yer olarak kabul gören Akşehir'de nasıl dinamik ve yaşayan bir imge olduğunun izini sürmek adına şehri gözden geçirmek gerekmektedir.

Akşehir'e dışarıdan gelenlerin Nasreddin Hoca ile karşılaştıkları ilk mekân Akşehir Otogarıdır. Şehre gelenleri otogarın çatısına yerleştirilmiş eşeğine ters binen Nasreddin Hoca heykeli karşılamaktadır. Hoca'nın mizahının temeli ve aşına unsurlarından olan terslik imgesiyle şehre girilen ilk andan itibaren karşılaşılmış olunmaktadır. Akşehir'li olan Erdoğan Özbakır'ın “Nasreddin Hoca ve Her Açından Akşehir” adlı kitabında belirttiği üzere “[g]üler yüzlü Nasreddin Hocalar kentine hoş geldiniz” (Özbakır 1997: 6).



Fotoğraf 9: Akşehir Otogarı (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Mart 2015, Akşehir)

Akşehir’in merkezine gelindiğinde ilçenin çeşitli yerlerinde Nasreddin Hoca’ya dair iz sürebilecek mekânların sayısı artmaktadır. Akşehir’de Hoca’ya dair en temel mekânlardan olan türbesine giderken Hoca’nın fıkralarına dair canlandırmaları temsil eden, altlarında fıkra metinlerinin Türkçe ve İngilizce olarak yazıldığı heykellerin bulunduğu Gülmece Parkı bulunmaktadır.



Fotoğraf 10: Nasreddin Hoca’nın Ay’ı Kuyudan Çıkarmak fıkrasının canlandırıldığı heykel.

(Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015).

Bu parkın girişinde Nasreddin Hoca heykeli merkezde olmak üzere etrafında mizahının kaynağını Nasreddin Hoca'dan ve sözlü gelenekten aldıklarını ifade eden Kel Hasan Efendi, Nejat Uygur, Erol Günaydın, Müjdat Gezen, Kavuklu Hamdi, Naşit Özcan, İsmail Dümbüllü, Münir Özkul, Ferhan Şensoy gibi güldürü ustalarının büstleri bulunmaktadır. Parkın içerisinde yine Hoca'nın mizahını karikatürlerinde yaşatan Bedri Koraman, Mustafa Eremektar, Semih Balcıoğlu, Cemal Nadir Güler, Ferit Öngören, Oğuz Aral, Altan Erbulak, Nehar Tüblek, Turhan Selçuk gibi karikatüristlerin büstleri de vardır. Bu büstlerde yer alan isimlerin bir kısmı da Akşehir'de düzenlenen şenliklerde temsili Nasreddin Hocalık yapmış olan kişilerdir.



Fotoğraf 11: Gülmece Parkı'nın Girişi (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

Yine türbenin karşı tarafında Hoca'nın birinde eşeğe ters, diğerinde ise düz bindiği iki heykel bulunmaktadır. Mehmet Güleray, bu heykellerden Hoca'nın eşeğe düz bindiği heykelin 1980'lerdeki belediye başkanının "Hoca âlim adamdır, eşeğe ters biner mi?" deyip yaptırdığını ifade etmiştir.



Fotoğraf 12: Nasreddin Hoca’nın Ters ve Düz Heykelleri (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

Nasreddin Hoca’nın eşeğe ters binmesinin neticesinde Hoca’nın mizahına dair önemli imgelerden biri olarak ortaya terslik imgesi çıkmıştır. Terslik imgesinin görsel olarak sunulduğu bir örnek olarak türbeyi gösteren tabela karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 13: Nasreddin Hoca’nın Türbesini Gösteren Ters Tabela (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

Eşğine ters binip doğru yere giden Nasreddin Hoca’nın türbesini işaret eden tabelanın ters olması arasında ilişki kurmak mümkündür. Belki

de burada anlatılmak istenen tabela ters olsa da doğru yerin Nasreddin Hoca'nın türbesinin olduğudur.

Nasreddin Hoca Türbesi, Akşehir halkı tarafından Hoca'nın Akşehir'e olan aidiyetini herkese ispatladığı, önemli bir simge mekân hâline gelmiştir. Türbe, Hoca'nın hayatını Akşehir'de geçirdiği ve burada öldüğü inancının kanıtı gibi görülmektedir. Nasreddin Hoca Türbesi, Selçuklu mezarlığının ortasında yer almaktadır ve türbenin burada olmasından dolayı mezarlık da Nasreddin Hoca Mezarlığı adıyla anılmaktadır.



Fotoğraf 14: Nasreddin Hoca Türbesi Dış Görünüm (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

“Türbenin dört tarafının açık, bir tarafının asma kilitle kapalı olması Nasreddin Hoca'nın mizah anlayışının göstergesidir” (Akşehir Kataloğu 2011). Nasreddin Hoca'nın mizah anlayışının ve anlam dünyasının mezarında bile etkili olduğu görülmektedir. Türbenin mimarî dokusundan bahsedilmesinin yanı sıra mizah unsurunun Hoca'nın ölümünden sonra bile belleklerde devam ettiğine işaret eden önemli bir göstergedir. Etrafı açık ancak kapısı kilitli olan türbedeki ironik mizah, Nasreddin Hoca imgesinin mezarına yansıyan bir tezahürüdür.



Fotoğraf 15: Nasreddin Hoca Türbesi İç Görünüm (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

Bir dönem sosyal medyada bu mezar kullanılarak mizah yapıldığı görülmektedir. Sosyal paylaşım ağlarından birisi olan Twitter’a erişimin yasaklanmasına rağmen, herkesin bu sosyal ağa girebilmesi durumu, bu türbenin görseli kullanılarak eleştirilmiştir. Bu ironik durum temele alınarak, Nasreddin Hoca’nın türbesinin görüntüsü üzerinden mizah üretilmiştir. Kilide benzer bir ironinin ve terslik imgesinin mezar taşında da olduğunu da ifade edenler vardır. “Akşehirde bulunan türbesindeki bir mezar taşında, muziplik olsun için ters yazılan 386 tarihi, Hoca’nın vefat tarihi olan 683 h. yılını gösterdiği kuvvetle iddia edilmektedir.” (Önder 1955:1225)

Nasreddin Hoca’nın türbesinin Akşehir halkının gündelik hayatı içerisindeki yeri ve önemi pek çok araştırmada belirtilmiştir. Hoca’nın kutsallığına inanan Akşehir halkı bir düğün olacağı zaman Hoca’nın türbesine gidip, Hoca’yı mollalarıyla birlikte düğüne davet edermiş, yoksa evlenecek olan çiftin arasında huzursuzluk olacağına inanılmış. Hoca’nın kabrini görüp de gülmeyen kişinin başına bir felaket geleceğine de inanılmış. Ayrıca yine “Kuru ağrı” denilen bir göz hastalığının tedavisi için türbeye gelir, çamur hâline koydukları toprağı gözlerini sürerek ağrıdan kurtulurlarmış (Köprülü 2004: 23). Akşehir’de yolculuğa çıkacak kişiler de

Hoca'nın türbesine gidip, dua edip, helallik alırlarmış. Ayrıca yeni evliler de çocukları Hoca'nın özelliklerini taşısin diye ilk çocukları olduğunda göbek bağını türbesinin olduğu mezarlığa gömerlermiş (Ak'dan Akt. Sadi Cumbul 1966: 14). Nasreddin Hoca gibi bir mizahî kahramanın etrafında toplumun ciddiye aldığı geleneksel uygulamaların, ritüellerin oluştuğunu ve Akşehir halkının bu uygulamaları benimseyerek yerine getirdikleri görülmektedir.

Nasreddin Hoca'nın türbesi Akşehir'deki Selçuklu Mezarlığı'nın orta yerinde bulunmaktadır. Güleray, Hoca'nın bulunduğu bu mezarlığa gömülmenin Akşehir halkı için önemli olduğunu dile getirmiştir. İnsanların yer yoksa bile gerekirse analarının babalarının mezarlarının kırdırarak bir şekilde oraya gömülmek istediklerini belirten Güleray'a göre dünyada tek gülünen mezarlık Akşehir mezarlığıdır (Güleray, 2015).

Güleray, türbenin civarında Millî Piyango bileti satarken Hoca'nın mizah dünyasının içine nasıl girdiğini aşağıda yer alan anekdotlarla anlatmıştır.

“Şimdi bilet satarken hepsi bana denk geliyordu zaten. Mezarlığın arka kapısı açık. Kestirmeden oradan gireyim de ön taraftan çıkayım. Sabah beş buçuk altı sıraları, çok erken saatler. Baktım ileriden bir tane adam ağzında sigara herhâlde anasına babasına dua etmiş geliyor. Ben de onu gördüm ya piyangooo diye mezarlığın içine daldım. O geliyor durakladı. Arkasına baktı, sağına soluna baktı bir şey göremedi. Yanıma geldi abim sen kime satıyorsun biletleri dedi. Abi benim burada eski müşterilerim var. Ben bağırıyım da ister alsınlar ister almasınlar. Benim müşterim var ben her zaman buradan geçerim, bağırırım dedim. İzzet amca dedim benim müşterim. Her ay bilet alırdı benden dedim. Öyle şey mi olur ya dedi. Sana ne kardeşim dedim alla alla. Benim müşterilerim. Ben görevimi yaparım. Ben cefakâr adamım dedim. İki adım atıp gidiyordum. Gel lan dedi ver bir tane. Sabah bir tane düşürdüm. Derdim onu düşürmekti. Ama hocayı kullanıyorum tabi.” (Güleray, 2015)

“Şimdi turlar geliyor. İki otobüs kızlar. Türbenin etrafını hem dua ediyorlar hem dönüyorlar. Şöyle bir döndüler öne geldiler, arkadaşlar bir dakika siz ne yapıyorsunuz? Efendim işte yedi kere dönersek duamız kabul olurmuş. Kızım okuyacaksın... Hee sen döneceksin yedi kere, dua edeceksin o dersine çalışma üniversiteyi kazan öyle bir şey yok dedim ya. Sonra bir iki kişi daha dönmeye

başladı tekrar. Arkadaşlar dönüyorsunuz ama yanlış yapıyorsunuz dedim. Hoca ne yapmış eşeğe ters binmiş, siz ne yapacaksınız tersten tersten döneceksiniz yedi kere bana da bir yirmi lira vereceksiniz duanız direkt geçer dedim. Ondan sonra anladılar gari. Ya kızım öyle bir şey yok. Öyle bir şey batıl ya.” (Güleray, 2015)

Güleray’ın anlattıkları Nasreddin Hoca’nın mizahının gündelik hayat içerisinde nasıl yaşadığının önemli bir örneği olarak görülebilir.

Akşehir’de Nasreddin Hoca’nın “dünyanın merkezi” fıkrasında bahsedilen yerin Akşehir olduğuna dair bir yargı vardır. Akşehir’de “dünyanın merkezi” sloganıyla markalaşma yolunda çalışmalar yaptığı görülmektedir. Bu doğrultuda Nasreddin Hoca ve Turizm Derneği de 2006 yılında Türk Patent Enstitüsü’ne yaptığı başvuru sonucunda on yıllığına “Dünyanın Ortası Akşehir” tescil belgesini almıştır. Devamında Nasreddin Hoca Türbesi’nin önüne “Dünyanın Ortası Burasıdır” yazan bir platform yerleştirilmiştir. Geçmişte buraya ayak basanlara dünyanın ortasına ayak bastıklarına dair hem Nasreddin Hoca ve Turizm Derneği hem de Akşehir Belediyesi tarafından hazırlanmış sertifikalar verilmekteydi.



Fotoğraf 16: “Dünyanın Ortası Burasıdır” platformu (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

Nasreddin Hoca’nın yine “dünyanın merkezi burasıdır inanmayan ölçsün” diye sona eren fıkrasından hareketle tasarlanmış olan “İnanmayan Ölçsün Anıtı” türbenin yakınında bulunmaktadır. Küre şeklinde ve

üzerinden çıkan oklarla çeşitli ülkelerin başkentlerinin Akşehir’e olan uzaklıklarının gösterildiği bu anıtlarla dünyanın merkezinin Akşehir olduğu görsel olarak sunulmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 17: İnanmayan Ölçsün Anıtı (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

Nasreddin Hoca’nın fıkrasından kalıplaşarak kullanılan bir söz hâline gelmiş olan “İnanmayan ölçsün” ifadesinin görsel bir imge olarak yeniden üretildiğini görmekteyiz. Böylesi bir yeniden üretim, Nebi Özdemir’in ifade ettiği gibi “[g]örsel kültürün yüceltiği bir çağda, imaj her şeydir” (2008b: 623) ifadesine örnek teşkil etmektedir. Akşehir, sözlü kültürün ürünleri üzerinden imajlar yaratarak sözel olanı görselleştirmektedir.

Nasreddin Hoca’nın “Parayı Veren Düdüğü Çalar” sözünü Akşehir Belediyesine ait “Hıdırlık Sofrası” adlı sosyal tesisin kapısında görmekteyiz. Bu sözle restorana gelenlere verilmek istenen mesaj Nasreddin Hoca’nın mizahı üzerinden sunulmaktadır.



Fotoğraf 18: Hıdırlık Sofrası Girişi (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Mart 2015)

1959 yılından beri düzenlenen Akşehir Nasreddin Hoca Şenlikleri, 1974 yılından itibaren uluslararası statüye geçmiş ve Hoca’nın bir imge olarak canlı tutulmasını sağlayan en önemli unsurlardan birisi hâline gelmiştir. Bu şenlikler, her yıl 5-10 Temmuz tarihleri arasında temsili Nasreddin Hocalık yapan birisinin Akşehir Gölüne maya çalmasıyla başlar paneller, karikatür yarışmaları, tiyatrolar gibi pek çok etkinlik gerçekleştirilerek tamamlanır. Özbakır, bu şenlikleri akışını detaylarıyla anlatmaktadır.

“Her şey 4. Temmuz Akşamı başlar. Akşehir’li bir gurup Türbede toplanan halkın önüne çıkarak Hoca’yı davet eder ve Hoca saklanmakta olduğu yerde yani Türbenin içinden çıkar. Kendisini çağırnlara teşekkür eder:

-Nerede benim karakaçanım? Hani benim çömezlerim? Der. Bu anda civardaki mezarlar arkasında saklanan çömez kıyafetindeki Akşehir gençleri Hoca’nın eşeğini, Karakaçanını getirirler. Temsili Nasreddin Hoca çevresini saran yerli ve yabancıların arasında heybesinde sakladığı çerezleri çevresine saçarak şehir merkezine giderle. O gün meydanlarda halk oyunları gösterileri yapılır, Fıkralar dramatize edilir. 5. Temmuz Sabahı en tanınan gösteriye sıra gelir ve Hoca Akşehir gölüne giderek gölü mayalar. Bu sembolik maya bazen barıştır bazen insanlık.

Bazende ekonomik beklentiler olur. Bir tas yoğurtla sembolize edilen arzı ve istekler Nasreddin Hoca'yı temsil eden kişi tarafından göle dökülür. Yerli yabancı konuklar ve halk büyük bir kalabalık hâlinde Hocayı izlemekteyken bir temsilci sorar:

- Hocam hayrola ne yapıyorsunuz?
- Göle maya çalışıyorum
- Yapma be hocam göl yoğurt tutar mı?
- Tutmaz evladım biliyorum ama

(...)

10 Temmuz akşamları programın son noktasının konulduğu andır. (...) Temsilî Nasreddin Hoca artık sembolik olarak türbesine dönmüş Akşehir'lilerle birlikteliğini orada sürdürmeye başlamıştır.” (Özbakır 1997: 25-27)

Akşehir'deki şenliklerde temsilî Nasreddin Hoca görevini defalarca üstlenen Erdoğan Özbakır, Hoca'nın yaşadığı yüzyılda halkının önderi, sözcüsü olduğunu, halkın iletemediği sorunları üst makamlara götürdüğünü, bu durumun bugün de hâlâ daha devam ettiğini dile getirmiştir. Ayrıca Özbakır, Nasreddin Hoca'nın dün olduğu gibi bugün de Akşehirlinin sesi ve temsilcisi olduğunu ifade etmiştir (Özbakır 1997: 29). Diğer bir ifadeyle yüzyıllar öncesinde Timur'un karşısında olan Nasreddin Hoca, daha sonra Akşehir halkının dilek ve isteklerini iletmek için temsilî Nasreddin Hoca kılığında da olsa çeşitli devlet yöneticilerinin karşısına çıkmıştır.

Şenliklere geçmişte pek çok tiyatrocu, karikatürist, yazar katılmıştır. Şenlik süresince kentte kalan bu kişilerle birlikte vakit geçiren Mehmet Güleray, o dönemlere dair anılarını anlatmıştır.

“Bir dönem usta mizahçılar Akşehir'de. Üç gün boyunca onlarla ilgilendim. Kendim de kitapçı olduğum için ama aynı zamanda milli piyango da satıyorum ben. Ama üç gün satmadım. En son gidecekleri gün lokantaya girdiler, yemek yiyorlar. Yiyen yiyor, içen içiyor, oturuyorlar. Ben evime gittim, karnımı doyurdum, çantamı aldım, şapkamı taktım. Onların oturduğu bölüme girdim. Bir gördüler yahu arkadaş sen gündüz neydin gece ne oldun. Sayın misafirler ben siz dostlarla üç gün boyunca ilgilendim. Sahaf dükkânım vardı, geldiniz gördünüz, kitapçıyım. Ama benim de bir ek işim var, milli piyango. Sizinle ilgileneneğim diye ben üç gün bilet satamadım. Tabi ki siz bilete karşısınız. Ama sen

almazsan Muzaffer İzgü almazsa Cengiz Bektaş almazsa Mehmet nasıl çıkacak karanlıktan aydınlığa dedim. Aziz Nesin’i gözüme kestirdim. Aziz amca benden bir bilet al çıkmazsa biletini geri alacağım dedim. Ki o pinti adam, o bir tane boş kâğıdı yere atmayan adam bir on lira verdi tam bilet aldı. Sayın misafirler siz de dâhil dedim. Herkese sattım. Biletlerimi bitirdim. Ama hoşlarına da gitti. Muzaffer İzgü dedi ki ne zaman alacaksın biletleri. Ya Muzaffer abi her sene geliyordun kitap imzalamaya, geldiğin gün alacağım dedim. Ondan sonra da Aziz Nesin döndü kaç para alacağını dedi. Hemen Aziz Nesin’e dedim, Aziz amca, sayın misafirler ben alacağım derken parayla alacağım dedim mi? Ben öyle bir şey demedim. Atacağınıza bana verin. Sen ne yapacaksın? Ben de çöpe atacağım dedim. Aziz Nesin baktı, geldi alınımdan öptü. Görüyor musun arkadaş dedi mizaha bak. Bir de bize mizahçı derler. Aziz amca ben hocanın torunuyum ben de yalan yok dedim. Getirdiniz de almadım mı dedim. Getirin alayım ama parayla alınır mı ya dedim, enayi miyim? Çok hoşlarına gitti.” (Mehmet Güleray, 2015, Akşehir)

Güleray’ın anlattığı anekdot kendisinin Nasreddin Hoca’nın mizahını nasıl yaşadığını ve yaşattığını göstermektedir.

2024 yılında gerçekleştirilen şenlikler “Nasreddin Hoca Mizah Yolu” adı verilen yerde Hoca’nın evinin de bulunduğu bir sokak içerisinde yapılmıştır. Bu sokakta Nasreddin Hoca’nın yaşadığı kabul edilen 13. yüzyıl atmosferi yaratılmaya çalışıldığı ifade edilmiştir. Sözü edilen bu atmosferi sağlarken hem profesyonel tiyatro oyuncularından hem de Akşehir halkından destek alınmıştır.



Fotoğraf 19: Nasreddin Hoca Mizah Yolu
(Fotoğraf: Akşehir Belediyesi Basın ve Yayın Halkla İlişkiler Müdürlüğü, Akşehir, Temmuz 2024)



Fotoğraf 20: Nasreddin Hoca Mizah Yolu
(Fotoğraf: Akşehir Belediyesi Basın ve Yayın Halkla İlişkiler Müdürlüğü, Akşehir, Temmuz 2024)

Hoca’nın mizahını canlı kılmaya dair önemli etkinliklerden birisinin de bu yıl sekizincisi düzenlenen “Ulusal İlkokullar Arası Nasreddin Hoca Fıkra Canlandırma Yarışması” olduğunu belirtmek gerekir. İlkokul birinci, ikinci ve üçüncü sınıf düzeyinde öğrenim gören öğrencilerin ve okullarda görev yapan öğretmenlerin katılabildiği yarışmada Nasreddin Hoca fıkraları canlandırılmaktadır. Bu canlandırmalar metin çalışması yani mesaj önerme, sözcükler, mimik – jestten tutun da dekor, giysi, ışık, ses, müzik açılarına kadar jüri üyeleri tarafından değerlendirilmektedir. İlkokul düzeyinde gerçekleştirilen bu yarışma sayesinde Nasreddin Hoca ve fıkralarının eğitimde yer alması, yeni nesillerin bu fıkralara dair belleğe sahip olmalarının yanı sıra yaratıcılıklarını kullanarak tiyatro formunun içerisine bu fıkraları aktarabilmeleri sağlanmaktadır.



Fotoğraf 21: 8. Ulusal İlkokullar Arası Nasreddin Hoca Fıkra Canlandırma Yarışması
(Fotoğraf: Akşehir Belediyesi Basın ve Yayın Halkla İlişkiler Müdürlüğü, Akşehir, Kasım 2024)



Fotoğraf 22: 8. Ulusal İlkokullar Arası Nasreddin Hoca Fıkra Canlandırma Yarışması
(Fotoğraf: Akşehir Belediyesi Basın ve Yayın Halkla İlişkiler Müdürlüğü, Akşehir, Kasım 2024)

Akşehir’de Nasreddin Hoca’ya dair mekânlar arasına 2021 yılında Nasreddin Hoca evi de dâhil olmuştur. Nasreddin Hoca evi Prof. Dr. Nebi Özdemir’in de danışman olarak yer aldığı yaptığı KOP (Konya Ovası Projesi Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı) tarafından desteklenen “Nasreddin Hoca Dünya Mizah Köyü Projesi” kapsamında alınan destekle hazırlanmıştır. Bu evde duvarlarda Nasreddin Hoca fıkralarını gösteren minyatürler ve fıkra metinlerinin yanı sıra odalarda fıkra canlandırmalarını gösteren heykeller yer almaktadır. Aynı zamanda her odada minyatürler ve heykeller aracılığıyla sunulan fıkraları profesyonel oyuncuların canlandığı videoları da odalara yerleştirilen ekranlar aracılığıyla izleyebilmek mümkündür.



Fotoğraf 23: Nasreddin Hoca Evi
(Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Kasım 2024)

Akşehir otogarı girişinde başlayan Nasreddin Hoca imgesinin belediye logosu başta olmak üzere kentin pek çok yerinde olduğunu görmekteyiz. Kent kimliğini Nasreddin Hoca ile birlikte oluşturan Akşehir, “mizahın başkenti” olma unvanından hareketle olsa gerek Nasreddin Hoca Bellek Merkezi adı altında bir yer kurmuştur. Bu bellek merkezi, başta Nasreddin Hoca olmak üzere dünya mizah belleğini arşivlemeyi ve tüm araştırmacılara sunmayı planlamaktadır.



Fotoğraf 24: Nasreddin Hoca Bellek Merkezi
(Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci, Akşehir, Kasım 2024)

Hoca'nın mizahına dair tüm bu mekânlar ve uygulamaların yanı sıra Hoca'nın mizahından hareketle yaratıcılığını kullanarak “ters çalışan saati” icat eden Erdoğan Özbakır'ın çalışması önemlidir. Özbakır, Hoca'nın eşeğe ters binmesiyle, yaptığı işlerin hep tuhaf, algılanması zor sıra dışı işler olmasından yola çıkarak ters çalışan saati oluşturduğunu belirtmiştir. Saatin üzerindeki rakamlar, akrep ve yelkovan olağanın aksine ters yerleştirilmiş olmasına rağmen saat doğru zamanı göstermektedir. Ayrıca her saat modelinde Nasreddin Hoca görseli bulunmaktadır. Ters çalışan saat tıpkı Nasreddin Hoca'nın eşeğine ters binip doğru yöne gitmesi gibi ters çalışarak doğru zamanı işaret etmektedir.



Fotoğraf 25: Nasreddin Hoca'nın Ters Çalışan Saati (Fotoğraf: Zeynep Nagihan Kahveci)

Özbakır, sözlü geleneğin fıkra kahramanı olan Nasreddin Hoca'nın mizahını yaratıcılıkla birleştirerek bir ürün meydana getirmiştir. Dahası Hoca'nın mizahı ve kendi yaratıcılığının birleşimini “Nasreddin Hoca'nın Ters Çalışan Saati, “Geçen zamanı geri getirir!”, “Ters giden işlerinizi düzeltir!”, “Düşünerek doğruyu bulmayı öğretir!”, “Ters çalışan saati

kullanarak alışılmışı farklı algıladığınız, bu işlem beyindeki pasif hücreleri aktif hâle getirebilir!” gibi sözler üzerinden de yansıtmıştır (Özbakır, 2015, Akşehir).

Sonuç

Nasreddin Hoca ile özdeşleşmiş olan Akşehir’in kent dokusunda Hoca’nın önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Kentin dokusuna bakıldığında Nasreddin Hoca’nın sadece görsel olarak yer almadığı aynı zamanda Hoca’nın mizah dünyasının etkisiyle yaratıcı unsurların olduğu da görülmektedir. Bunun en önemli göstergelerinden birisi eşeğe ters bindiği fıkrasıyla ortaya çıkan terslik imgesinin Akşehir’de pek çok yerde bulunması ve “ters çalışan saat” adıyla ürüne dönüştürülmesidir. Nasreddin Hoca’ya dair mizah belleği, müze, bellek merkezi, park gibi somut mekânlar üzerinden aktarılmaya çalışılmaktadır. Ancak Nasreddin Hoca temelde sözlü kültürün anlatı kahramanıdır. Bu doğrultuda da Akşehir’de düzenlenen şenlikler, fıkra canlandırma yarışmaları gibi etkinlikler Hoca’nın mizahının sözlü ve performansa dayanan yanını gösterdiği için önemlidir. Ancak Nasreddin Hoca’nın mizahının, anlam dünyasının ve yaşayan tarafının asıl yansıması Mehmet Güleray’ın ve Erdoğan Özbakır’ın ifadelerinde ortaya çıkmıştır. Hoca’nın mizah anlayışının gündelik hayatın akışı içine dâhil olması onun yaşayan tarafını göstermektedir.

Akşehir’de Hoca’ya dair tüm bu mekânlar, uygulamalar, anlatılar kendilerini ‘Nasreddin Hoca’nın torunları’ olarak tanımlayan Akşehir halkının, ‘dünyanın ortası’ metaforuyla da Akşehir’in kent kimliğini ortaya koyduklarını ve Nasreddin Hoca ve fıkralarına dair sözel, görsel anlatım ve aktarım ortamları oluşturmaya çalıştıklarını göstermektedir. Akşehir’deki bu çalışmalar Nasreddin Hoca’nın mizahının yaratıcılıkla, yeniden üretilebilmesine ve aktarılabilmesine dair örnek niteliği taşımaktadır. Hoca’nın mizahının bugün hâlâ dinamik olduğu, yaşamaya devam ettiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Böylece Hoca’ya dair mizah belleğinin sürdürülebilirliğinin sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir.

Teşekkür

Nasreddin Hoca ile ilgili çalışmaya başladığımdan günden beri desteğini esirgemeyen doktora tez danışmanım Prof. Dr. Nebi Özdemir’e

çok teşekkür ederim. Nasreddin Hoca'ya dair arşiv oluşturmaya çalıştığımı öğrendiği günden beri ileride bir gün sergi açmam konusunda beni teşvik eden Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz'e 26-27 Kasım 2024 tarihlerinde gerçekleştirilen Türk Mizah Kültürü Sempozyumuna gelerek desteğini esirgemediği çok teşekkür ederim.

Kaynakça

Adıvar, Halide Edib (2023). Kenan Çobanları- Maske ve Ruh, Haz. M. Çevikdoğan, İstanbul: Can Yayınları.

Akşehir Belediyesi (2001). 42. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Şenliği Kataloğu, Akşehir: Akşehir Belediyesi Yayınları.

Akşehir Belediyesi (2011). Akşehir Kataloğu, Akşehir: Akşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Assmann, Jan (2015). Kültürel Bellek, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berger, John (2014). Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Burnett, Ron (2012). İmgeler Nasıl Düşünür?, Çev. Güçsal Pusar, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Cumbul, Sadi (1966). Nasreddin Hoca Antolojisi, Akşehir: Nasreddin Hoca Derneği Yayınları.

Duman, Mustafa (2018). Resimli Taşbaskısı Nasreddin Hoca Kitapları, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Fulford, Robert (2014). Anlatının Gücü, Çev. Ezgi Kardelen, İstanbul: Kolektif Yayıncılık.

Güney, Eflatun Cem (1953). "Nasreddin Hoca'nın Portresi", *Türk Folklor Araştırmaları* 43, s. 678-679.

Kahveci, Zeynep Nagihan (2015). Günümüzde Yaşayan Nasreddin Hoca İmgesi: Akşehir ve Sivrihisar Örneği, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Köprülü, M. Fuad (2004). Nasreddin Hoca, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kurgan, Şükrü (1986). *Nasrettin Hoca*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öğüt Eker, Gülin (2009). *İnsan Kültür Mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Önder, Mehmet (1955). “Nasreddin Hoca’ya Dair Yeni Vesikalar”, *Türk Folklor Araştırmaları* 77, s. 1225-1226.

Özbakır, Erdoğan (1997). *Nasreddin Hoca ve Her Açından Akşehir*, Konya: Kuzucular Ofset.

Özdemir, Nebi (2008a). “Kültürel Ekonomik Bir İmge Olarak Nasreddin Hoca”, *Millî Folklor* 77, s. 11-20.

Özdemir, Nebi (2008b). “Sanal Kültür Ortamında Nasreddin Hoca”, *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 593- 634.

Sakaoğlu, Saim (1992). *Türk Fıkraları ve Nasreddin Hoca*, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.

(URL-1): <https://www.pervasiz.com.tr/edergi/pervasiz-gazetesi-01012025>
[Erişim tarihi: 01.01.2025]

Görüşmeciler

Erdoğan ÖZBAKIR: 1950 Akşehir doğumlu. Öğretmen Okulu mezunu. Görüşme Yeri: Akşehir Merkez. Görüşme Tarihi: Mart 2015.

Mehmet GÜLERAY: 1968 Akşehir doğumlu. Lise mezunu. AKSEV Yönetim Kurulu Üyesi. Görüşme Yeri: Akşehir Merkez. Görüşme Zamanı: Mart 2015.

TÜRK DÜNYASI KÜLTÜR POLİTİKALARINDA MİZAH ÇALIŞMALARININ YERİ: DURSUN YILDIRIM'I YENİDEN OKUMAK

Ruhi ERSOY*

Öz

Tarihsel bağlamanın yanı sıra Türk dünyası kavramı 21. yüzyılda coğrafi, kültürel ve dijital sınırları içerisine alan geniş bir çerçeveye sahiptir. Bu çerçeve Türk kültürünün geleneksel dinamik yapsan özelliklerine bağlı olarak gelişmiştir. Tarihsel göçerevliliğin 20 ve 21. yüzyılda modern göçerevliliğe dönüşümü ile birlikte dijital bağlamları içerisine alan bir kültürel hareketlilik ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan içinde bulunduğumuz yüzyılın sosyal, ekonomik ve teknolojik şartları kültürü bir yumuşak güç unsuru olarak dış politikanın temel araçlarından birisi haline getirmiştir. Kültürün yumuşak güç olarak kullanımı, bağ kurulan bütün devletler arası ilişkilerin yanı sıra Türk devletleri Teşkilatı kurumsal yapılanmasının öncülüğünde Türk dünyasının müşterek kültürel yapısı açısından da geçerlidir. 2040 Vizyon Belgesinde ortaya konulan hedefler ve yaklaşımlar Türk kültürünün temel metinlerinin Türk dünyasının kültürel farkındalıkları ve yeni çağın şartları ile işlenmesine imkan verir. Bu çerçeve içerisinde Dursun Yıldırım'ın Türk dünyası halk bilimi perspektifini yeniden okumak ve mizah bağlamında geliştirilecek kültür politikalarına bu zeminin üzerinde bakmak yerinde olacaktır. “Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar”dan hareketle bildiride Türk dünyası kültür politikalarının geliştirilmesinde ortak mizah unsurlarının ve mizah çalışmalarının önemi üzerinde durulacaktır. Yeni çağın şart ve imkânları ile Türk kültürünün temel metinlerinin Türk dünyası birlikteliğinde bir yumuşak güç aracı olarak kullanımı mizah çalışmaları bağlamında değerlendirilecektir. Ayrıca akademik bir hafıza alanı olarak Dursun Yıldırım'ın çalışmalarına dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk dünyası, Dursun Yıldırım, mizah, yumuşak güç.

* Prof. Dr., AHBV Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi.
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0304

THE PLACE OF HUMOR WORKS IN THE TURKISH WORLD CULTURAL POLICIES: RE-READING DURSUN YILDIRIM

Abstract

In addition to its historical context, the concept of the Turkish world has a wide framework that includes geographical, cultural and digital borders in the 21st century. This framework has developed depending on the traditional dynamic structural characteristics of Turkish culture. With the transformation of historical nomadic life into modern nomadic life in the 20th and 21st centuries, a cultural mobility that includes digital contexts has emerged. On the other hand, the social, economic and technological conditions of the century we live in have made culture one of the basic tools of foreign policy as an element of soft power. The use of culture as soft power is valid for all inter-state relations as well as for the common cultural structure of the Turkish world under the leadership of the institutional structuring of the Organization of Turkish States. The goals and approaches set forth in the 2040 Vision Document allow the basic texts of Turkish culture to be processed with the cultural awareness of the Turkish world and the conditions of the new age. Within this framework, it would be appropriate to re-read Dursun Yıldırım's Turkish world folklore perspective and look at the cultural policies to be developed in the context of humor on this basis. Based on "Türk Edebiyatında Bektâşî Tipine Bağlı Fıkralar", the paper will focus on the importance of common humor elements and humor studies in the development of cultural policies of the Turkish world. The conditions and opportunities of the new age and the use of the basic texts of Turkish culture as a soft power tool in the unity of the Turkish world will be evaluated in the context of humor studies. In addition, attention will be drawn to Dursun Yıldırım's works as an academic field of memory.

Key Words: Turkish world, Dursun Yıldırım, humor, soft power.

Türk Dünyasına Bakış

Türk dünyası, Türk dili ve edebiyatı araştırmalarında ve -son dönemler hariç- edebiyat merkezli bir bakış açısıyla kurumsallaşmış halk bilimi araştırmalarında, genel olarak bağımsız Türk devletleri ve çeşitli devletlerin egemenliği altında yaşayan özerk Türk boylarını ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Ayrıca tarihî bağlarımız ve müktesebatımıza bağlı olarak bazı komşu ülkelerde yaşayan Türklerin de bu kapsamda ele alındığı pek çok çalışma ile karşılaşmak mümkündür. Türk dünyası

kavramının çerçevesi bugünkü ulaşım ve iletişim sistemlerine bağlı olarak coğrafyayla birlikte başka etkenlere bağlı olarak da genişlemiştir. Türk kültür tarihi farklı cephelerinden ele alındığında, Türk kültürünün hem insan kaynakları hem ürettiği maddi kültür unsurları hem de ürettiği değerler-töreler bakımından dünyanın farklı coğrafyalarına katkı sağladığı görülür. Burada Türk kültürünün tarihsel hareketli yapısının temel etken olduğunu belirtmek gerekir. Yarı yerleşik esnek devlet düzenindeki yaşam tarzının bir sonucu olarak ortaya çıkan hareketli dinamik yapı bugün baktığımızda Türk dünyası kavramının sınırlarını da belirlemektedir (Bkz Ersoy, 2018)

Türk kültürünün tarihsel serüveninde “göçrevliliğin” hem Türk kültür tarihini şekillendiren hem de Türk kültürünün farklı coğrafyalara taşınmasını sağlayan ana eksenlerden birisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarz bir medeniyet, göçebelik ile yerleşiklik arasında deneyim ve birikim sonucu terkip ve tertip edilen yeni ve özgün bir medeniyettir. Bu yeni ve özgün medeniyet, Dursun Yıldırım'ın ifadesiyle, “hareketli-esnek medeniyet düzeni” olarak tanımlanabilir. “Türk kültür ve medeniyeti hareketlilik, esneklik, kurumlaşma, süreklilik, dönüşüm, değişim, ilerleme, yayılma ve uyum kurma yeteneklerine ve kapasitesine sahip bir medeniyettir.” (Yıldırım, 2000: 32-45). Buradan hareketle Türk kültüründeki göçrevliliğin, medeniyetini sırtında taşıyan bir yaşam biçimi olduğu söylenilebilir. Zira tarihî süreç içerisinde Türk kültürünün geleneksel yaşam biçimi olarak ortaya çıkmış olan bu durum, Türk kültür varlığının her şartta yeniden üretilmesini ve üretileni farklı kültür çevrelerine taşıyarak yeni sentezlere erişebilme kabiliyetini arttırmıştır. Türkler sadece kültür yaratıcı toplum olarak değil aynı zamanda kültür alıcı-aktarıcı toplum olarak da var olmuştur. Diğer toplumlarla kimliğini kaybetmeden kültürel alışverişte bulunan bir toplumun kültürel gelişme hızı yükselir. Türk kültüründeki hareketli yaşam tarzı, kimliğini kaybetmeden ötekiyle temas kurabilme özelliğini Türk kültürüne kazandırmıştır. Türk dünyası olarak adlandırılan tarihsel coğrafya, Türk kültürünün geçmişte ve bugün iskân ettiği Türk medeniyetine ait eserleri yarattığı bir alandır. Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarının toplamı 80 milyon kilometrekareyken bu alanın 50 milyon kilometrekarelik bölümü (3/2'si), Türkler tarafından tarihsel süreç içerisinde siyasal ve kültürel olarak yönetilmiştir (Ersoy, 2007).

Türk kültüründe tarihsel şartların ve hareketli-dinamik yapının ortaya çıkardığı söz konusu bu müktesebat, yakın tarihe ve bugüne de taşınmıştır. Tarihsel göçerevlilik; yerleşik hayata geçen, şehirleşen, bürokratik devletle yönetilen Türk kitlelerinin yeni yaşam formlarında modern göçerevliliğe dönüşmüştür. Yeni coğrafyalarda farklı kültürler, inançlar ve ekonomik yapılarla temas etmekten kaçınmayarak bu farklılıkları kendi bünyesinde hazmedebilme kapasitesine sahip olan Türk kültürü, özündeki bu mayayla var olmayı başarmıştır. Tarihte Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarının üzerinde farklı Türk toplulukları tarafından kurulan ve çeşitli unsurların eşgüdümünü sağlayan siyasi yapılar, söz konusu becerinin göstergelerinden birisidir. Benzer şekilde bugün de dünyanın pek çok ülkesinde yaşayan ve yaşadıkları ülkede her alanda varlık gösterebilen Türk nüfusu da modern göçerevlilik olarak ifade edilebilecek yapının kanıtıdır. Zira Türkler, gittikleri yerlere beraberlerinde kendi kimliklerini, kültürel birikimlerini de götürmektedir. Bu kapsamda Türkiye Türklüğünün yanı sıra Türk dünyasının diğer bölgelerinden Türk nüfusunun da yoğun olarak yaşadığı Avrupa ülkeleri, Türklerin bugünkü yayılma alanları içerisinde yer almaktadır.

Söz konusu bu hareketli yapının ortaya çıkardığı yeni coğrafi ve kültürel şartlar, Türk dünyası kavramının yeni boyutlar kazanmasını sağlamıştır. Bu bakımdan Türklük bilimi, siyaseti, kültürü ve ekonomisi ile ilgili temel kavramların yeni aşamalarla birlikte yeniden düşünülmesi, kapsamının yeniden tartışılması gerekmektedir (Vurucu, 2010). Oysa Türklük bilgisi incelemelerinde geleneksel anlayışa paralel olarak Türk dünyası kavramından bahsedildiğinde, Türklüğün kadim zamanlardan bugüne yerleşik bulunduğu kültür ve medeniyet ürettiği coğrafi mekânlardan hareketle bir tarif yapılmaya çalışılmıştır.

Bu tarihsel ve kültürel müktesebat üzerine şekillenen siyasi ve ekonomik yaklaşımlar bugün Türk Devletleri Teşkilatı ve teşkilatın insani-kültürel çalışmalar konusundaki çerçevesini belirleyen 2040 Vizyon Belgesini ortaya çıkarmıştır. 20. ve 21. Yüzyıl Türk dünyasının sosyo-ekonomik, askeri ve kültürel açıdan ciddi sıkıntıların yaşandığı ve aynı zamanda Türk dünyasının karasal sınırlarının birbirinden kopartıldığı dönem olmuştur. Bu süreçte hem Doğu hem de Batı Türklüğü siyasi, askeri ve kültürel istilalara uğramış Türk aydınları katledilmiştir (bkz. Buran, 2019). 1990'lara gelindiğinde SSCB'nin dağılmasıyla birlikte bağımsız Türk Devletlerinin

ortaya çıkışı Türk dünyası konusunda hem Türkiye’de hem de bu devletlerin kendi içerisinde önemli bir farkındalığın oluşmasını sağlamıştır. Hatta ortaya çıkan yeni imkan ve şartlar karşısında Türkiye’nin pek çok bakımdan hazırlıksız olduğu hususu genel kabul gören bir tespittir. Bütün bu tecrübelerin zerine bugün Türk Devletleri Teşkilatı olarak adlandırılan ve hem kendi içerisinde hem de dünyaya karşı insani, kültürel ve çevresel politikalar başta olmak üzere çok yönlü çalışmalar yürüten yapı ortaya çıkmıştır. Türk Devletleri Teşkilatı’nın gelişim sürecine bakıldığında Türk Dili Konuşan Ülkeler İş Birliği Konseyi görülür.

Türk Devletleri Teşkilatı (eski adıyla Türk Dili Konuşan Ülkeler İşbirliği Konseyi - Türk Konseyi), Türk Devletleri arasında kapsamlı işbirliğini teşvik etmek amacı ile uluslararası bir örgüt olarak 2009 yılında kurulmuştur. Teşkilatın kurucu üyeleri Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan ve Türkiye’dir. Ekim 2019’da Bakü’de gerçekleştirilen 7. Zirve sırasında Özbekistan Teşkilata tam üye olarak katılmıştır. Macaristan ise Eylül 2018’de Kırgızistan’ın Cholpon-Ata şehrinde düzenlenen 6. Zirve sırasında, Türkmenistan Kasım 2021’de İstanbul’da düzenlenen 8. Zirvede, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Semerkant’ta düzenlenen 9. Zirvede ve Ekonomik İşbirliği Teşkilatı (EİT) 2023 yılında Astana’da düzenlenen 10. Zirve sırasında Teşkilat nezdinde gözlemci statüsü kazanmıştır. Temel belgeleri olan 3 Ekim 2009 tarihli Nahçıvan Anlaşması ve 16 Eylül 2010 tarihli İstanbul Bildirisi’ne göre, Teşkilata üye ülkeler, Birleşmiş Milletler Anlaşması’nın amaçları ve ilkelerinin yanı sıra uluslararası hukukun diğer evrensel olarak tanınan ilkelerini benimsemiştir. Barış ve güvenliğin korunması ile iyi komşuluk ilişkilerinin geliştirilmesine ilişkin uluslararası normlar, TDT çatısı altında yürütülecek işbirliğinin zeminini oluşturmaktadır. Türk Devletleri Teşkilatı, 1992 yılından beri toplanan, “Türkçe Konuşan Devletler Devlet Başkanları Zirveleri” sonucunda ortaya çıkan ortak siyasi irade üzerine kurulmuştur. Bu zamana kadar 10 Zirve gerçekleşmiş olup, bunlardan İstanbul’da düzenlenen 16 Eylül 2010 tarihli son Zirvede Teşkilatın o zamanki adıyla Türk Konseyi’nin kuruluşu resmen ilan edilmiş, öncelikleri ve yol haritası ortaya konulmuştur. Nahçıvan Anlaşmanın önsözünde üye devletler, Birleşmiş Milletler Anlaşması’nın amaç ve ilkelerine bağlılıklarını teyit ederek, Teşkilatın temel amacını, Türk Devletleri arasında kapsamlı işbirliğini derinleştirmek, bölgesel ve küresel barış ile istikrara katkıda bulunmak olarak tanımlamışlardır. Üye

lkeler ayrıca, demokrasi, insan haklarına saygı, hukukun stnlg ve iyi yönetişim gibi temel ilkelere bağlılıklarını ifade etmişlerdir. Teşkilat kapsamındaki işbirliği, ye ülkeler arasındaki ortak tarih, kültür, kimlik ve Türk dili konuşan halkların dil birliğinden kaynaklanan özel dayanışma temelinde inşa edilmektedir (URL 2).

12 Kasım 2021 tarihinde düzenlenen Türk Devletleri Teşkilatı 8. Zirvesi sırasında Devlet Başkanları tarafından kabul edilen Türk Dünyası 2040 Vizyon Belgesi (URL 3) Türk dünyası kültür politikalarının da çerçevesini belirler. Belgede kültürler ilgili ortaya konulan hedefler şu şekilde açıklanmıştır: Kültür Türk toplumları arasındaki ortak noktaları daha fazla keşfetmek ve beraberlik duygusunu zenginleştirmek için ye Devletlerin ilgili kurumları tarafından ortak sosyal, kültürel ve eğitsel faaliyetler geliştirme, Türk Dünyasının kültürel mirasının ortak bir listesini hazırlama, bu kültürel mirası koruma ve Türk Dünyasının kültürel mirasının geldiği ülkelere geri gönderilmesi için ortak eylemde bulunma, UNESCO’nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesine aday gösterilmesi için ye Devletlerin ilgili kurumları ve Türk işbirliği Kuruluşları arasında güçlü bir koordinasyon ve işbirliği sağlama, En önde gelen bilim adamlarının, şairlerin, düşünürlerin ve sanatçıların ortak Türk mirasını geliştirme ve ye Devletlerin geleneklerini, göreneklerini, folklorunu ve Türk dünyasının kültürlerarası diyalogdaki rolünü besleme, Halklarımızı bir araya getirmek için her yıl ortak film festivalleri ve müzik ile sanat etkinliklerinin yanı sıra, diğer benzer kültürel aktiviteler düzenleme.

Bir halk bilimcinin kültür tarihinden ne anlaması gerektiği hususuna gelindiğinde burada şu değerlendirmeyi yapmanın yerinde olacağı kanısındaız: Ortak kültürel değerler genlerimizde kodlanmamıştır; insanlar tarafından yaratılır, öğrenilir ve öğretilir. Birlikte yaşama iradesine sahip insanların ortak tarihî tecrübesi onları zamanla duygu, düşünce, inanç ve ideallerinde birbirine benzetir, ortak norm ve değerlerin ortaya çıkmasına yol açar ve böylece bireyler aynı etkilere benzer tepkiler vermeye başlarlar. Bireyler tarafından ortaya konmuş olsa da ortak değer haline gelen inanç, âdet ve gelenekler saygı görür, kültürel yaptırım gücü kazanır ve bireylerin davranışlarını tanzim eder. Cemiyetin mensubu olan fakat ortak değerlerden bazısına inanmayan bireyler bile o değerlerden bağımsız hareket edemezler.

Hiç şüphesiz toplumsal hafızalar uzun bir sürecin neticesinde oluşur ve bu oluşum esnasında temel kalıplar, geçmişten şimdi aracılığıyla geleceğe, geniş bir toplumsal kabul ve katılımı; ritüeller, semboller, norm ve değerlerden meydana gelen toplumsal pratiklerin oluşturduğu birikim vasıtasıyla yeni kuşaklara aktarılır.

Prof. Dr. Dursun Yıldırım'ın Türk Dünyası Halk Bilimi Perspektifi ve Mizah Çalışmalarına Bakış

Prof. Dr. Dursun Yıldırım, 1946 yılında Rize ilinin Kalkandere (Karadere) kazasına bağlı bir dağüstü köyü olan Kayabaşı (Hurmalık) köyünde dünyaya geldi. Babası Hüseyin Yıldırım, emekli inşaat ustasıdır. Annesi Meliha Yıldırım, 1995 yılında vefat etmiştir. Prof. Dr. Dursun Yıldırım, 1952 yılında İstanbul'a gelmiş ve burada tahsil hayatına başlamıştır. Nilüfer Hatun İlkokulu'nda 1952 yılında ilk tahsiline başlayan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, mezun olduğu yıl aynı adla (Nilüfer Hatun) eğitime açılan ortaokula devam etmiştir. Kabataş Erkek Lisesi'ne kaydolan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, buradan 1963 yılında mezûn olup, aynı yıl yüksek tahsiline başlamıştır. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1968 yılında mezûn olan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, aynı bölümde, Yeni Türk Dili (Türkiye Türkçesi) Kürsüsü'nde doktora programında tez çalışmasına başlamıştır. Lisans mezûniyet tezini de, "Hamdullah Hamdî'nin Mevlîdi" adıyla bu kürsüde yapmıştır. Doktora çalışması için "Bahtiyârname" adlı eserin Anadolu Türkçesi ile yazılmış çevirileri üzerinde durulmaktayken, Prof. Dr. Dursun Yıldırım'ın yön değiştirmesiyle, tamamen filoloji çalışması olarak yürütülen bu çalışma yarım kalmıştır.

Prof. Dr. Dursun Yıldırım 1969 yılında Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi (Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi) Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nce açılan sınavı kazanmış ve akademik hayatında bir yön değiştirme olmuştur. Prof. Dr. Şükrü Elçin'in yanında Türk Halk Bilimi alanında doktora yapmaya karar verince, İstanbul Üniversitesi'nde başladığı filoloji çalışmasını bırakmıştır. Prof. Dr. Dursun Yıldırım, 31.12.1969 tarihinde Üniversitedeki görevine resmen atanmasıyla birlikte, 1970 yılı, Bahar dönemiyle Doktora Programına başlamıştır. Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı derslerini 1974 yılında tamamlayıp yeterlilik sınavını veren Prof.

Dr. Dursun Yıldırım, aynı yıl, çalıştığı bölümde Öğretim Görevlisi olarak atanmıştır. “Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar” adlı çalışması ile, 25 Mart 1975 tarihinde “Üniversite Doktoru” derecesini almıştır.

Hacettepe Üniversitesi bursu ile, 14.15.1975 tarihinde yurtdışına çıkan Prof. Dr. Dursun Yıldırım Seattle (Amerika)’da, University of Washington’da misafir öğretim üyesi statüsünde çalışmış, buradaki çalışmalarını, özellikle üç kıta üzerine yayılmış tarihî Türk kültürü, tarihi, tarihî coğrafyası, arkeolojisi, etnografyası ve Türk lehçeleri üzerinde, yoğunlaştırarak; Türk destan metinleriyle yakından ilgilenmiştir. Bu süre zarfında Rusça derslerini izlemiş, Summer Scool Institute’de ders vermiş, seminer ve konferanslarda konuşmuş ve bildiri sunmuştur (Nort West Conferance).

Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü (Ankara) 1976 yılında Prof. Dr. Dursun Yıldırım’ı muhabir üye seçmiştir. Amerika’dan 1979 Ocak ayında yurda dönen Prof. Dr. Dursun Yıldırım, Hacettepe Üniversitesi’nde görevine başlamış, aynı yıl Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü’ne aslî üye seçilmiştir. “Manas Destanı ve Köketay Hanning Erteğüsü” adlı tezi ile 1980 yılında “Üniversite Doçenti” unvanı alan Dursun Yıldırım aynı yıl, Kültür ve Turizm Bakanlığı Çağdaş Kültür Eserleri Danışma Kurulu üyeliğine ve başkan yardımcılığına seçilmiştir.

Prof. Dr. Dursun Yıldırım, 1981 yılında II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Hazırlık Kurulu üyeliğine seçilmiştir. Aynı yıl “Orta Asya Türk Destan Anlatım Geleneği ve Destan Anlatıcıları” adlı projesi ile, 1 aylık burslu olarak, Sovyetler Birliğine gitmiştir. Bu süre içinde Prof. Dr. Dursun Yıldırım, Moskova, Leningrad, Bakû, Kazan, Taşkent ve Bişkek gibi şehirlerde projesi ile ilgili çalışma ve temaslarda bulunmuştur. O tarihe kadar hiçbir görevliye veya Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının girmesine izin verilmediği söylenen Kazan şehrine Moskova Büyükelçisi Ercüment Yavuzalp’ın çabası ile ulaşmıştır.

YÖK Kanunu’nda yer almayan Halkbilimine (folklor) yer verilmesi ve ülkenin geleceği açısından önemini özel girişimleriyle yetkililere anlatan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, Prof. Dr. Ali Çağlar ve Gürol Ataman’ın verdiği destekle, konuyla ilgili bir rapor hazırlamış ve bir program yapıp kendilerine vermiştir. YÖK Yönetim Kurulu’nda görüşülen raporla Türkiye üniversitelerinde Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerine bağlı Türk Halkbilimi

(Folklor) Anabilim Dalı açılabilceğine karar verilmiştir. Böylece bu dalda, Hacettepe Üniversitesi ile Ankara Üniversitesi içinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne bağılı birer anabilim dalının öğretime açılması karar YÖK'ten çıkmıştır. H.Ü. Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü içinde açılan Türk Halkbilim Anabilim Dalı Başkanlığına atanan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, öğretim programlarını hazırlayıp öğrenci alımı ve yerleştirilmesini sağlamıştır.

1983 yılında, Üniversitelerarası Merkezî Yabancı Dil Sınavı'nı kazanan Yıldırım, aynı yıl, Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi aslı üyeliğine ve Atatürk Kültür Merkezi Yürütme Kurulu Üyeliğine seçilmiştir. Ord. Prof. Dr. Aydın Sayılı zamanına kadar görev yapan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, bu merkezin Folklor uygulama kolu ile Sosyal Araştırmalar Kolu'nda çalışmıştır. Folklor Kolu için kapsamlı bir çalışma programı hazırlamıştır.

“Orta Asya Türk Destan Metinleri ile Müzik Arasındaki Münasebet, Destan Repertuarının Çerçevesi” adlı proje ile, 1986 yılında Sovyetler Birliği'nde 1 aylık araştırma yapan Prof. Dr. Dursun Yıldırım, bu çalışmayı Moskova, Bakû, Taşkent, Bışkek ve Almatı şehirlerinde gerçekleştirmiştir. Sovyetler Birliği'nin çöküş çanlarının çaldığı 1989 yılı Mayıs ayı içinde Özbekistan Yazarlar Birliği tarafından 1982 yılında 15 gün Taşkent'e davet edilmiştir. Bu davet sırasında Taşkent, Buhara, Semerkant ve Moskova'da bulunmuş ve gelişmeleri yakından izleme fırsatı bulmuştur. Prof. Dr. Dursun Yıldırım, 1993-1995 yılları arasında İskandinavya ve Kara Avrupası'nda pek çok ülke ve şehirde konferanslar vermiştir. Uluslararası ve millî kongre, konferans ve panellerde, programlarda bildiriler sunmuş, resmi toplantılara üye olarak katılmış veya konuşmacı olarak katkıda bulunmuştur.

Türk Dil Kurumu'na 1997 yılı içinde üye seçilen Prof. Dr. Dursun Yıldırım, otuz yılı aşan meslek hayatı boyunca lisans ve lisansüstü eğitim/ öğretim programlarında pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Alanıyla ilgili pek çok eseri ve inceleme yazısı vardır. Gazete ve dergilerde ülke meseleleri ve dış politika konularında görüşlerini dile getiren yazılar yayınlamıştır. Dursun Yıldırım, iyi derecede İngilizce, araştırmalarında yararlanacak ölçüde Rusça bilmektedir. Çuvaşça ve Yakutça dışında, Türk yazı dillerine vâkıftır (URL 1).

Dursun Yıldırım'ın akademik faaliyetlerinin yanı sıra çeşitli kurum ve

kuruluşların Türk dünyasına yönelik inşasında da yer alması onu eylemci bir aydın statüsüne de taşımıştır. Türk Bitiği'nde (1998) Türk halk bilimi çalışmalarının ve Türk kültürünün temel dinamiklerini ele alan yaklaşımları ve vizyonu sonraki döneme de ışık tutmuştur. Yıldırım'ın kültür odaklı siyasi okumaları da yine Türk halk bilimi çalışmalarına yön veren temel yaklaşımların geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Henüz 1994 yılında Türk halk bilimi çalışmalarının çerçevesi ve yönüyle ilgili yaptığı şu tespitler modern halk bilimi çalışmalarında bugün görülen yaklaşımların temellerini atmıştır: “Günümüzde folklor araştırmaları bir yandan çağdaş millî kültürlerin oluşturulmasına yardımcı olurken diğer yandan da, dışarıya doğru, yeni ‘yaşama sahaları’ temin etmeye yönelik bir hüviyet kazanmıştır. Çağımız dünyasında, istisnâî durumlar bir tarafa bırakılacak olursa, ‘sıcak savaş’ yerini büyük ölçüde bu yöndeki ‘kültürel savaş’a bırakmıştır. İkinci tür savaşın en önemli elemanı tanıma, tanıtmaya ve yayılma aracı olan folklor araştırmalarıdır. Bir milletin kendini tanıtmaya ve başka milletleri tanıması, öğrenmesi için yararlanacağı en mükemmel kaynak folklordur.” (Yıldırım, 1994, 2-3).

Dursun Yıldırım'ın 20. yüzyılın sonlarında ortaya koymuş olduğu folklor yaklaşımı folklorun çalışma alanlarının geleneksel metinlerden dijitalle uzanan süreçte çerçevesini genişlettiği gibi folklor disiplinine Türkiye ve Türk dünyası bağlamında da geniş bir etki ve yetki alanı sunmuştur. Başka bir ifadeyle folklorun misyonu yalnızca metin derleme, sınıflandırma ve inceleme değil aynı zamanda bugünün dünyasındaki kültürel savaşlarda Türkiye ve Türk dünyasının en önemli elemanı olmaktır. Yıldırım'ın kendi yapmış olduğu akademik çalışmaların yanı sıra çeşitli kurum ve kuruluşlarda eyleme dayalı olarak yürütmüş olduğu faaliyetler kendi çizmiş olduğu folklor çalışmaları vizyonunu doğrular.

Dede korkut'tan başlamak üzere Türk sözlü kültürünün temel metinlerini yaklaşımlarını ve estetik yapılarını anlama noktasında Yıldırım'ın yapmış olduğu çalışmalar akademik anlamda Türk folklor araştırmalarının bir yönünü teşkil etmiştir. Bu toplantının odak noktasını oluşturan mizah çalışmaları açısından bakıldığında ise Dursun Yıldırım'ın folklor bağlamında ortaya koymuş olduğu vizyonun Türk dünyası mizah çalışmalarına da bir çerçeve sunduğunu söyleyebiliriz. “Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları” (1999) adlı çalışmasında Türk mizahını fıkra türü odaklı

okuyan Yıldırım, Türk edebiyatında mevcut edebî türler içinde, ürünlerinin çokluğu, konularının çeşitliliği bakımından en zengini ve renkli türün fıkra olduğunu ifade eder. Ona göre; “edebiyatımızda, bu türe ait bütün örnekler mutlaka, Nasreddin Hoca, Aldar Köse, İncili Çavuş, Esenpulat, Bektaşî, Ahmet Akay ve Bekri Mustafa gibi, bir fıkra -tipine bağlanarak anlatılır. Fıkra türü ile ilgili olarak yapmış olduğumuz bu araştırmanın temelini Bektaşî tipine bağlı fıkralar teşkil etmektedir.” (1999: XV). Yine aynı yerde Yıldırım, Bektaşî tipinin Nasreddin Hoca’dan sonra en tanınmış, şakacı güler yüzlü zeki insan tipini çizdiğini ifade eder. Bektaşî tipi de diğer fıkra tipleri gibi zeka, akıl ve sağduyuyu temsil eder.

Türk mizah çalışmaları içerisinde Nasrettin Hoca başta olmak üzere tip odaklı çalışmaların geniş yer tuttuğunu ifade edebiliriz. Türk mizah estetiğini bütüncül olarak anlayabilme ve disiplinler arası çalışmalar zeminine oturabilme noktasında bu konu aynı zamanda eleştirel bir yaklaşımla da ele alınabilir. Nitekim Abdulkadir Emeksiz konu ile ilgili eksikliğe dikkat çekmiş ve “araştırmacılar tarafından belirli fıkra tiplerine dair çalışmalarda yoğunlaşıldığı ve disiplinler arası araştırmaların neredeyse yok denilecek kadar az bulunduğu” Emeksiz, 2015: 988) Tespitini yapmıştır. Öte yandan halk bilimi çalışmalarının çerçevesinin genişlemesi, çalışmaların nitelik ve niceliğinin artması Cumhuriyetin 100. Yılına gelindiğinde çalışmaların Türkiye ve Türk dünyası odaklı ilerlemesine bakıldığında mizah çalışmalarının kapsamının genişlediği görülür. Geleneksel mizah unsurlarının yanı sıra yazılı ve dijital ortamdaki mizah unsurları da özellikle genç halk bilimciler tarafından ele alınmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

21. yüzyılda kültür, ulaşım ve iletişim sistemlerinin gelişmesi ile birlikte hem savaş hem de barış aracı olarak devletler ve milletlerarası ilişkilerin merkezine oturmuştur. Dolayısıyla devletlerin kültür politikaları insani, sosyo-ekonomik ve siyasi yönleri başta olmak üzere bir bütün olarak stratejik boyut kazanır. Bu bağlamda Türk dünyası 21. yüzyılın sunmuş olduğu imkanlar ve şartların el verdiği ölçüde Türk Devletleri Teşkilatı çatısı altında müşterek kültür politikaları geliştirmeye yönelmiştir. Ortak Türk geçmişinden ortak Türk geleceğine gidiş sürecinde kültürün temel belirleyici etken olduğu süreçte Türk devletleri teşkilatı 20 yüzyılın kayıplarına inşa etme kaygısıyla hareket etmektedir. Bu çerçevede ortaya

konulan 2040 Vizyon Belgesindeki hedefler Türk kültürünün tarih öncesi dönemlerinden itibaren doğal yaşam alanlarında inşa edilmiş olan müşterek estetik anlayış ve kavrayışlar temelinde geleceğin inşasına yöneliktir. Bu süreç aynı zamanda Türk dünyasının yanı sıra dünyanın geri kalanı içinde insani ve kültürel bir model ortaya koyacak yaklaşımı içermektedir.

Osmanlı Türkiye'sinden Cumhuriyet Türkiye'sine 19. yüzyıldan bugüne evrilen süreçte Türk dünyasının yaşamış olduğu siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel problemler karşısında Türk aydınının görev ve sorumluluk bilinci önemli çözüm yollarının da bulunmasında temel etken olmuştur. Türkiye ile birlikte Türk dünyasının diğer bölgeleri bu aydın tipinin örnekleri ile doludur. Bu toplantı vesilesiyle Dursun Yıldırım'ı kişisel yaşam öyküsü, akademik-entelektüel faaliyetleri ile çeşitli kurum ve kuruluşlardaki Türk dünyasına yönelik eyleme dayalı çalışmaları açısından tekrar hatırlarken onun Türk dünyasının örnek aydın modellerinden birisi olduğu tespitini yapabiliriz. Ayrıca Dursun Yıldırım modern halk bilimi çalışmaları açısından da özellikle genç araştırmacıların önüne Türk kültürünün temel meselelerini geçmiş, şimdi ve gelecek bağlamında ele alacak bütüncül yaklaşımları ortaya koyabilen bir halk bilimci örneği olarak da koymamız gerekir.

Türk dünyası kültür politikaları denildiğinde ortak geçmişin temel araçlarından birisinin mizah unsurları ve tipleri olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Kültür temelli olarak kurulmuş olan Türk devletleri teşkilatı ve 2040 Vizyon belgesinin hedefleri doğrultusunda ortak geleceğe yönelişte mizah estetiği Türk halklarının önemli buluşma araçlarından birisi olacaktır. Ulaşım ve iletişim sistemlerinin geliştiği yazılı ve görsel medyanın imkanları göz önünde bulundurulduğunda mizah konusunda yapılacak olan çalışmalarında ne kadar geniş bir alana kapsayacağı anlaşılır. Kültürün bir eğlence ve endüstri aracı olarak sunulduğu günümüzde Türk dünyası mizah çalışmaları bu alana önemli veri sağlayacaktır.

Kaynakça

- Buran, A. (2019). Kurşunlanan Türkoloji. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Emeksiz A. (2015). Türk Halkbilimi Mizah Araştırmalarına Dair Genel Tespit, Değerlendirme Ve Teklifler. Turkish Studies. 10(8) 987-1024.
- Ersoy R. (2007) Ortak Türk Geçmişi'nden Ortak Türk Geleceği'ne. 5. Uluslararası Folklor Kongresi (17-19 Ekim 2007), Bakü-Azerbaycan
- Ersoy R. (2018). Avrupa Türklüğü Bağlamında “Türk Dünyası” Kavramını Yeniden Düşünmek. Gazi Türkiyat, Güz, 2018/23: 9-18.
- Ersoy, R. (2007). Türk Kültürünün Terkip Kabiliyeti Üzerine Bir Deneme. Kazakistan ve Türkiye'nin Ortak Kültür Değerleri Sempozyumu, (21-26 Mayıs 2007). Almatı-Kazakistan.
- Vurucu, İ. (2010). Türk Kimliğinin Yeni Boyutları. Serhat Kitabevi, Konya.
- Yıldırım, D. (1998). Türk bitiği. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, D. (1994). Türkiye'de folklor araştırmalarının gelişme devreleri. Milli Folklor, 3(21), 2-15.
- Yıldırım, D. (2000) Türk Sözel Kültüründe Süreklilik <Osmanlı Hanedanlığı Dönemi'nden Cumhuriyete>, Türkbilig, S. 1, s. 32-45.
- URL 1: <http://kaynakca.hacettepe.edu.tr/kisi/95578/dursun-yildirim>
- URL 2: <https://www.turkicstates.org/tr>
- URL 3: <https://www.turkicstates.org/tr/haber/turk-dunyasi-2040-vizyonu>

ŞEYTANIN GETİRDİĞİ BİR CEZA YÖNTEMİ OLARAK NEGATİF/ACIMASIZ/SALDIRGAN MİZAH

R. Gülin ÖĞÜT EKER*

Özet

Gülmenin, insanların hoşgörüsü, yararlılık, iyilik ve mutluluk gibi olumlu yönünü mü yoksa gaddarlık, bencillik, pervasızlık ve zalimlik gibi olumsuz yönünü mü temsil ettiği sorusu, erken dönemlerdeki araştırmacıların çoğunun zihnini meşgul etmiştir. Eflatun'dan Kallen'e, Ludovici'den Raskin'e kadar pek çok düşünür ve araştırmacı, mizahı ve fiziksel göstergesi olan gülmeyi, saldırgan, aşağılık, acımasız, lümpen bir güç olarak görürken yararlı, eğlendirici, mutluluk verici ve tedavi edici yönünün zayıf olduğunu düşünürler. Sosyal hayatı düzene koyup kişiyi mutlu eden mizah, paradoksal biçimde, şeytansı bir nefreti, acımasızlığı, gaddarlığı, düşmanlığı nasıl oluşturabilir? Negatif mizah, saldırgan ve yıkıcı biçimde zarar verirken, pozitif mizah sevmeyi, iyileşmeyi, grup dayanışmasını ve yaratıcılığı teşvik eder. Tarihsel perspektifte mizahın negatif kökeni üzerine oluşturulacak bu bildiride, negatif/acımasız/saldırgan mizah unsurları, Antik Yunan, Roma ve Orta Çağ'dan seçilen örnekler üzerinden analiz edilecektir. Batı kültüründen tespit edilen veriler, fiziksel kusurlar, lümpenlik, cinsellik, acımasızlık, gaddarlık vb. özellikler üzerinden incelenirken negatif/acımasız/saldırgan mizahın istihza, alaycılık ve abartılı gülmeye, küçük düşüren, acı çektiren ve aşağılayan işlevleri ortaya konulacaktır. Böyle bir acımasızlığın, yaşamın pozitifleri arasında sayılabilmesinin, pozitif ve negatif mizahın ilgi çekici ve gizemli paradoksu olduğu da, bu çalışmanın hipotezlerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Ceza, Mizah, Saldırgan Mizah, Saldırgan Mizah

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü, ckergulin@gmail.com.

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0305

1. Gülme ve Mizah

İnsanlık kültür tarihinde, yüzyıllar öncesinden günümüze kadar sır perdesi tam olarak aralanamayarak tarihî macerasını sürdüren mizah ve mizahın en işlevsel ögesi olan gülme, Doğu ve Batı kültürlerinde, halkbilimi, felsefe, psikoloji, kültür tarihi, dinler araştırması vb. alanlarda çalışan pek çok sosyal bilimcinin yanı sıra tıp dünyasının da ilgisini çeken, anlaşılmaya çalışılan beşerî bir araştırma konusudur.

Reklamdan siyasete, ekonomiden tiyatroya, sinemadan eğitime kadar hayatın her alanında var olan mizah, ortalama insan zihninde uçarı, ciddiyetten uzak, önemsiz, hoş bir duygu durumu olarak algılanır. Mizah kültürünün, bilimsel veri olarak incelendiğinde ise, düşmanın askerî üstünlüğüne karşılık psikolojik üstünlükle savaşta; protesto işlevinin yanı sıra, seçmen üzerinde oluşturacağı etki ve güvenle siyasette; hedef kitlenin kültürel belleğinde gerçekleştireceği ikna ve satış stratejileriyle ekonomi ve medyada; hızlı düşünüp ani ve doğru karar vermeyle iş dünyasında, yönetim ve organizasyonda; tedavi edici gücü ve bağışıklık sistemini kuvvetlendirme özelliğiyle tıpta; eğlendirici, dinlendirici, olumsuz özelliklerden arındırarak rahatlatıcı işleviyle ise eğlence sektöründe yer aldığı görülecektir. Negatif ve pozitif mizah ayrımı ise, gülmeden ağlamaya, eğlenceden acıya, mutluluktan hüzne, huzur bulmadan kendini değersiz hissetmeye kadar pek çok paradoks duygunun ve algının varlığına sebep olacaktır.

Zıt unsurlarıyla insanlığın gelişiminin de göstergesi olan mizahın temel unsurunu oluşturan gülme, bilimsel bir disiplinin adıdır. **Gelotoloji** (gelotology) kavramıyla literatüre giren bu disiplin, Eski Yunancada ‘gülme, kahkaha’ anlamına gelen ‘gelo, gelos, gelao, geloto’ ve ‘logy’ (bilim) kelimelerinden oluşan, ‘gülme bilimi’ne verilen isimdir (Sanders 2001: 97). Gülme ve mizah araştırmaları, gülmenin insan bedeni üzerindeki psikolojik ve fizyolojik özelliklerini araştıran bir bilim dalıdır. Antik Yunan, Roma ve Orta Çağ düşünürlerinin büyük bir bölümü, gülmenin, iyilik, yararlılık ve mutluluk gibi olumlu yönlerinden çok acımasızlık gaddarlık, fiziksel insan kusurlarını teşhir etmekten zevk alındığı düşüncesini benimsemiştir. Eflatun’dan Ludovici’ye Raskin’den Kallen’e kadar pek çok düşünür ve araştırmacı, mizahı ve fiziksel göstergesi olan gülmeyi, saldırgan, aşağılık, acımasız, lümpen bir güç olarak görürken yararlı, eğlendirici, mutluluk verici ve tedavi edici yönünün zayıf olduğunu düşünürler. Sosyal hayatı

düzene koyup kişiyi mutlu eden mizah, paradoksal biçimde, şeytansı bir nefreti, acımasızlığı, gaddarlığı, düşmanlığı nasıl oluşturabilir?

Negatif mizah, saldırgan ve yıkıcı biçimde zarar verirken, pozitif mizah sevmeyi, iyileşmeyi, grup dayanışmasını ve yaratıcılığı teşvik eder. Gülme ve mizahın ‘mutlu etme’ işlevinin kökeninde, çeşitli fizyolojik özellikler bulunmaktadır. Gülme eylemiyle birlikte insan bedeninde kan dolaşımında hızlanma, kas gerginliğinin giderilmesi, sindirim sisteminin daha rahat çalışması, solunumun düzenlenmesi gibi tıbbî verilere ulaşılmıştır. Mizah ve sağlık arasında direkt fizyolojik bir bağ bulunması sebebiyle, duygusal uyaran varlığı, pozitif duygusal durum veya dikkati başka yöne çekme de benzer etkilere sebep olur. Mizah-sağlık ilişkisinde uyaran olarak terapötik mizah (tedaviye yönelik iyileştirici mizah) uygulamalarının, kaygı, endişe giderme özelliğiyle hastalarda stresle başa çıkma ve sorunlarla mücadele etme özelliği kazandırabildiği ortaya konmuştur (McCreaddie-Wiggins 2008: 584; Koç 2009: 3). Avrupa, Avustralya, Amerika ve Japonya’da 1970’lerden itibaren kullanılmaya başlanan, bağışıklık sisteminin gelişmesinde önemli bir rol üstlenen terapötik mizah, fiziksel, duygusal, bilişsel gelişimi destekleyerek günlük yaşamın zorluklarıyla baş etme yöntemlerini öğreten bir uygulamadır.

Doğrudan ilişkide mizah ve gülme, vücutta pozitif psikolojik değişimlere eşlik eden ve iyileşmeye destek olan pozitif duygusal durum oluşumuna zemin hazırlar. Dolaylı ilişkide mizah ve gülme, bireyin bilişsel algısını değiştirerek stresin sebep olduğu olumsuz etkileri düzenlemede yardımcı olarak olumsuz fiziksel etkilerini kontrol etme becerisini artırır. Mizahın, kişilerarası ilişkiler ve sosyal destek anlamında potansiyel faydalarının olduğu da bilinmektedir.¹ Terapötik mizahın stresi azaltma, bağışıklık sistemini kuvvetlendirme, hastaların birbirleriyle iletişimini artırma, acı ve kaygıyı azaltma, negatif duyguları engelleme, pozitif bir atmosfer oluşumuna yardımcı olma açısından bireye sunacağı farklı çözüm yolları bulunmaktadır. Mizahın bu tür kullanımı, özellikle çocuk hastaların biriken enerjilerini harcama ve oyun ihtiyacını gidermede mekân/imkân

¹ Mizahın klasik tıpta tedavi aracı olarak kullanımıyla konusunda, dünyadaki uygulamalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Gülin ÖĞÜT EKER “Mizah-Sağlık Bağlamında Duygusal Uyaran Olarak Terapötik (İyileştirici) Mizah”, *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, 13-15 Mayıs 2016, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize.

açısından çok yetersiz olan hastane ortamının minyatür bir oyun parkına dönüştürülmesi, çocuk hastanın ruh gelişimi ve çocuğu mutlu olan ebeveynlerin psikolojisinin düzelmesi açısından oldukça işlevseldir (Öğüt Eker 2017: 50).

2. Araştırmanın Amacı

Tarihsel perspektifte mizahın negatif kökeni üzerine oluşturulacak bu makalede, negatif/acımasız/saldırgan mizah unsurları, Antik Yunan, Roma ve Orta Çağ ile Fransız ve Amerikan kültürel belleğinden seçilen örnekler üzerinden analiz edilecektir. Batı kültüründen tespit edilen veriler, fiziksel kusurlar, lümpenlik, cinsellik, acımasızlık, gaddarlık vb. özellikler üzerinden incelenirken negatif/acımasız/saldırgan mizahın istihza, alaycılık ve abartılı gülmeye, küçük düşüren, acı çektiren ve aşağılayan işlevleri ortaya konulacaktır. Böyle bir acımasızlığın, yaşamın pozitifleri arasında sayılabilmesinin, pozitif ve negatif mizahın ilgi çekici ve gizemli paradoksu olduğu da, bu çalışmanın hipotezlerinden biridir.

3. Antik Yunan ve Roma’da Negatif Mizah

Antik Yunan’dan 21. yüzyıla uzanan süreçte Batı kültür tarihinde gülme ve mizah, dönemlerin dinî, kültürel ve ekonomik değer yargılarına göre farklı algılama ve kullanım alanları bulmuştur. Batı uygarlığında, 16. yüzyıla değin, mizahın niteliğini ve halkın mizaha bakışını belirleyen en temel ölçü dindir. Antik Çağ’da, kasvet, felaket ve ölüm bulutlarının uğramadığı Olympos Dağı’nda yaşayan Tanrılar için gülme ve eğlenme, bir yaşam biçimiydi. Hristiyanlık tarihinde mizahın, günah ve tanrısızlık belirtisi olarak görülüp yaşamın dışına çıkarıldığı, yasaklandığı dönemler olmuştur (Jónsson 1985: 10).

Tarihte Antik Yunan, filozoflar arasında gücün ispatında, yüksek ses yerine kelimelerin gücünün kullanıldığı, ‘agora ve forum’larda düşüncelerin özgürce tartışıldığı, geleneksel nezaketlerine rağmen, kölelere karşı acımasız uygulamaların yer aldığı bir kültürdü. Soyluların partileri, kölelerin çıplak bedenleri üzerinde kesici aletlerle kesikler açma, desenler çizme ve organ çıkarma gibi kölelerin sakat kalma ya da ölümüyle sonuçlanan insanlık dışı eğlencelere sahne oluyordu. Aristo, Atinalıların geleneksel nezaketini yazmakla birlikte antik dönemde, Atinalıların

kölelere karşı acımasız tutumlarından da söz etmekteydi. Kölelerin ellerine tutuşturulan yiyecekleri yemelerini engellemek için yutkunma önleyici adı verilen, boyuna geçirilip çeneyi kısıtıran bir ahşap boyunluk kullanılırdı. Yunan mitolojisindeki Tantalus işkencesi, Atina halkının günlük yaşamına da yansıyor. Kölelere işkence yapmak, sıradan ve önemsiz bir eylemdi. Rutin köle işkencesi, Yunan şehirleri arasında Atinalılara mahsus bir uygulama olup yasal dayanakları da vardı. Bir kölenin ifadesi, kölenin karakterini aşağılayan ve sağlığını hiçe sayan bir ortamda, sadece işkence şartlarında alınmışa mahkemede geçerli oluyordu. Eğer köle işkence sırasında kalıcı şekilde yaralanırsa, sahibinin zararı devlet tarafından karşılanırdı. Devlet yasal olarak bir *basanisterion* (halk işkence odası) uygulaması oluşturmuştu. Bu işkence odasındaki soruşturmalar, popüler bir eğlence anlayışının oluşumuna zemin hazırladı. Demosthenes'in ifadesiyle "Ne zaman sahibi kölesini işkence odasına teslim etse, ne söylendiğini duymak, ne yapıldığını görmek için halk kalabalık oluşturacak şekilde oda önünde toplanırdı." Atinalılar, işkenceyle soruşturma yöntemlerinden alışılmadık biçimde gurur duyuyor, eğleniyor, gülüyor, işkence yöntemini 'en adil ve en demokratik sorgulama yolu' olarak görüyorlardı (Keuls 1993: 5'ten akt. Ögüt Eker 2014: 55-56).

Negatif ve acımasız mizah anlayışını yansıtan acımasızlıktan haz duyma ve eğlenme anlayışı, Antik Roma İmparatorluğu zamanında da, halkın düşünüp sorgulamaması, yönetimde söz sahibi olmaması amacıyla haftalar süren eğlence organizasyonları formatına dönüştü. Gün, üç zaman dilimine bölündü; sabahları, basit hırsızlıkları yapan kölelerle hayvanların karşılıklı mücadelesine, öğle saatleri diğer kölelere, günün en önemli eğlence ve ayrıcalıklı zamanı olan akşamlar ise, gladyatör dövüşlerine ayrıldı. Özel dövüş eğitimi verilerek yetiştirilen ayrıcalıklı köle olan gladyatörlere, seyircileri kan, vahşet ve acımasızlıkla eğlendirme misyonu yüklendi. Rakibini hemen öldürmesi yasak olan gladyatör, kurbanı ne kadar acı çektirir ve kan dökerse, Roma halkının objesi insan olan bu gösteriden aldığı haz, mutluluk, keyif ve gülme de o derece artardı (Meijer 2008: 5-7).

Acımasızlıktan, insana eziyet edilmesinden zevk alma, gülme ve eğlenme isteği, Antik Yunan ve Roma'dan sonra Orta Çağ Avrupası'nda da devam etti. İngilizcedeki *pulling your leg* (ayağını çekmek) 'alay etmek, dalga geçmek, şaka yapmak' deyiimi, insanın, acıma ve sadizm arasındaki

çelişkisinin bir göstergesidir. Bu deyim kökeniyle ilgili ileri sürülen ilk görüş, insanın asılışını seyretmekten alınan sadistçe zevkle ilgilidir. Suçlunun, asılarak idam edilmesi, on altıncı yüzyıla kadar Avrupa’da halkın önemli bir eğlence kaynağıydı. Darağacında idam sürecinde kurbanın boynu genellikle hemen kırılmadığından, kurban debelenmeye, boğulmaya bırakılırdı. Sözde merhametli arkadaşlarının mahkûmun bu acısına son vermek için ayaklarından çekmelerine izin verilirdi. Bu olay, seyirciler için ayrı bir eğlence kaynağıydı (Sutherland-Sylvester 2000: 199; Beard 2008: 47). *Pulling your leg* deyiminin kökeniyle ilgili ileri sürülen ikinci görüş ise, hırsızların, kurbanlarını ayaklarına çelme atarak düşürdükleri ve eylemlerini böylelikle gerçekleştirdikleridir. Bugün bu deyim ‘birini şaşırtarak veya tuzağa düşürerek eğlenmek, alay etmek, dalga geçmek’ anlamında kullanılmaktadır (Beard 2008: 47’den akt. Öğüt Eker 2014: 57). Her iki açıklama da, kurbanın/suçlunun çektiği acıdan alınan hazza dayalı olup acımasız mizah örneğidir.

Karanlık çağ olarak adlandırılan Orta Çağ Avrupası’nın mutlak ve tek otoritesi olan kilisenin tiranizmi, ağır cezalandırma yöntemleri, acımasızlık ve yoğun baskı arasında sıkışan halk, dönemin yönetenlerin insaniyetten uzak ağır şartlarına katlanabilmenin, ruhlarını ezici baskıdan korumanın çözümünü, ötekileştirdikleri diğer insanların acılarından zevk almada bulmuştur.

Hristiyan dünyasında gülme, özellikle Orta Çağ’da, kilise tarafından ‘yasaklanan bir eylem’ ve bu eylemi gerçekleştirenler de ‘cehennemlik’ olarak nitelendirilmiştir. Gülmeye karşı katı bir tutum sergileyen kilise, sürekli ve aşırı gülenlerin ruhlarının sonsuza dek cehenneme yerleştirileceğini ve gülmenin, ‘defnedilmesi’ gereken bir bağımlılık olduğunu ileri sürer. Reginald Pecock, Hristiyanların sırtından gülme kamburunu atabilmek için on iki aşamalı bir program hazırlar. 1460 tarihli *Rule of Christian Religion* (Hristiyan Dinî Kuralı) adlı eserinde, bir benzetme yaparak içki ve kumardan vazgeçme gibi, kötü bir alışkanlık olan gülmeden de vazgeçilebileceğini anlatır (Sanders 2001: 172). Gülme, tembellikle birlikte, keşişlerin en büyük ikinci düşmanıydı (Le Goff 1997: 45). Aziz Khrysostomos’un “İsa çarmıha gerildi ve sen gülüyor musun?” cümlesinde bahsedildiği üzere, Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi gibi trajik olaylar da gülmeye karşı olma düşüncesinin sebeplerindendir.

Antik Yunan, Roma ve Orta Çağ Avrupası'nda insanın acımasızlık, gaddarlık ve şiddetten keyif alarak gülme isteğiyle oluşan negatif mizah örnekleri, ivme kazanarak modern yüzyılda da varlık alanı buldu. İnsanın içindeki acımasızlık, negatif ve hastalıklı gülüşler, Filistin, Afganistan, Bosna, Irak gibi bölgelerdeki sözde medeniyet getirme adına, dinî, etnik ve ideolojik anlamda farklı olanlara 'terörist yaftası' vurarak insanlık dışı eylemlerin uygulanmasından haz duyulmasıyla 'modern dünyanın en büyük insanlık ayıbı' olarak hâlâ varlığını sürdürmektedir.

4. Fransız ve Amerikan Kültürel Belleğinde Negatif Mizah Örnekleri

16. yüzyılda Fransa'da, III. Henri'ye düşman hizipler, monarşiyi gözden düşürmek amacıyla şiddetli ve başarılı bir kampanya yürüttüler. Fransa'da yaşayan Katolik İngilizler arasından polemikçi ajanlar eğitilmiş ve Kraliçe I. Elizabeth'in aleyhinde İskoçya Prensesi Mary'nin 1587'de idamından sonra oldukça yoğunlaşan bir politik istihza akımı yaratılmıştı. Yapılan polemik; kralı yeren, alaya alan, onun hem fizikî görünüşünün hem de eylemlerinin şeytanî olduğunu kanıtlamaya çalışan küfürlü dörtlüklerde, sayısız el ilanında ve taşlama dolu yazılarda kendini gösterdi. Kralın imajı, cinsî sapıklık suçlamaları ve bu suçlamalara yönelik çeşitli müstehcen şakaların dilden dile dolaştığı hikâyelerle daha da olumsuz hâle getirildi. Tarihin her döneminde, sosyal/politik hiyerarşinin üst kademelerinde bulunan kişilere saldırıda, cinsel kinayeler ve sapıklık suçlamaları yaygın şekilde kullanılmış ve kullanılmaktadır. III. Henri'den önce Sir Gaveston ve Hugh le Despenser ile eşcinsel ilişkisi olan II. Edward'la alay edilmiş, cinsel sapıklık ithamlarında bulunulmuş ve bu nedenle halkın gözünde suçlu durumuna düşürülmüştü. Birinin bir kez cinsel suçla anıldığında, suçsuz olduğu ispat edilse bile ömür boyu bu suçla damgalanacağı, yaşamın bir ironisidir (Cameron 1993: 6'dan aktaran Ögüt Eker 2014: 96).

Orta Çağ Fransası'nda festivallerdeki en büyük eğlence kaynağı, kadınların kabarık eteklerinin altından çeşitli aparatlarla hava akımı sağlayarak eteklerin savrulması ve kadınların iç çamaşırlarının görünmesiydi. Halk arasında yüksek sesle gülmeye sebebiyet veren bu olay, kadın cinselliğinin ve mahremiyetinin saldırgan mizahta kullanımının bir örneğidir. Yine aynı dönem festivallerinde var olan negatif mizahın bir diğer örneği de "Aldatılan her Fransız erkeğinin boynuna çan taksak, çan

seslerinin yüksekliğinden kendi sesimizi duyamazdık!” cümlesinde (Ziv 1988: 46) anlam bulan ‘aile, sadakat ve namus’ kavramlarının kültürlere göre nasıl anlam değişikliğine uğramasıyla alakalıdır.

A.B.D.’de 1846’da, Mormon kilisesi üyeleri, Utah eyaletinde yaşamaya ve çokeşliliği uygulamaya başladığında, bölge insanları tarafından Mormonların lideri Brigham Young’a ‘Bigamy Young (İki kadınlı Young), Kral Brigham, Wasatch’ın Sultanı, Mormon Boğası, Encest Aziz, Kudretli Üretken, Kalabalığın Kocası ve Kalabalık Ulusun Babası’ gibi aşağılayıcı lakaplar takılır. Amerika Birleşik Devletleri’nin ilk stand-up komedyeni olarak kabul edilen Artemus Ward’ın (Charles Farrar Browne 1834-1867), Brigham Young’la ilgili olarak kullandığı “Bilgece değil ama iki yüz ... olarak sevdi”, “Utah’taki güzel kızlar genellikle Young’la (gençlerle) evlenir”, “Brigham’ın dini tekil, eşleri çoğul” ve “Utah’ta İki-eşlilik (Bigami), Üç-eşlilik(Trigami) ve Brighamı uygulanır” nitelendirmeleri de (Robertson ve Hingston’dan aktaran Ziv 1988: 158), negatif mizah aracılığıyla Brigham Young’ın kişiliğinin toplum içinde değersizleştirilmesinin örnekleridir. Negatif mizahın, benlik algısını zedeleyerek kişi ya da grubun toplum içindeki varlığını ve etkisini azaltma işlevi, lider Brigham Young üzerinden Mormon algısını zayıflatmak için kullanılmıştır. Çok eşlilik 1986’da yasa dışı ilan edilip Utah, Birleşik Devletleri’nin 41. eyaleti olduğunda, aşağılama içeren bu negatif mizah örnekleri, etkisini kaybetmeye başlar.

Yıkıcı, tahrip edici özelliği sebebiyle tercih edilen negatif mizahın bir başka örneği de, Birinci Dünya Savaşı’nda Amerikan askerlerinin, Fransız demir yollarında üstünde ‘Hommes (erkek) 40–Chevaux (at) 8’ yazılı vagonları görmeleriyle ilgilidir. Vagonlarla 40 erkek ve 8 at taşınabileceği anlamında yazılan bu söz, askerler tarafından o derece komik bulunur ki, memleketlerine döndüklerinde, bu ana iktibas yaparak eğlenmek amacıyla ‘40 ve 8 Topluluğu’ adıyla bir Amerikan Lejyon bölümü kurarlar (Ziv 1988: 168). Dil kullanımında, sözcüklerin semantik veya fonetik özellikleri ile yanlış anlamalar, yabancı olana karşı üstünlük duygusuyla psikolojik ya da entelektüel tatmin aracı hâline gelir. Dile özgü anlamlandırmalar, toplumsal ve bölgesel kimlikleri vurgulamada, vagon örneğinde olduğu gibi anadil konuşuru için prestije dönüşür (Öğüt Eker 2017. 56-57).

Amerikan kültürel belleğinde var olan mizah anlayışı, modern yüzyılda özellikle seçim çalışmalarında aday olan politikacıların söylemlerinde de

görülmektedir. Trump, taraftarları arasında fiziki olarak kendisini saç ve tavırlarıyla taklit eden seyircisine “Yalnız mı geldin yoksa eşin de burada mı?” sorusuna “Karım da sizin hayranınız, burada.” cevabını vermesi üzerine Trump “Eşinin yatakta gerçek Trump’ı tercih edeceğinden eminim, soralım istersen!” cevabını verir. Ve sorunun yöneltildiği erkek taraftarla birlikte salondaki bütün katılımcılar kahkaha krizine girer. Kültürel farklılıkların ne derece önemli olduğunun, ahlakî değer yargılarının toplumlara göre değişiklik gösterebildiğinin sembolü olan bu cinsel mizah örneği, Türk toplumu gibi ‘aile, mahremiyet ve namus’ kavramlarının baskın olduğu sosyal gruplarda örnek olarak dahi kullanılamaz, kullanıldığında sosyal normların ve kişilerin cezaî yöntemlerine maruz kalması kaçınılmazdır.

Değerlendirme

Sosyal varlık olan insan için en büyük korku ve tehlike, benlik duygusunun zedelenmesi, toplum içinde itibarsızlaştırılması ve otoritesinin sarsılmasıdır. Yukarıda sunulan örneklerde olduğu gibi negatif/saldırgan/acımasız mizah, ‘alay, dışlama, teşhir etme, kınama, gülme, küçük düşürme, rencide etme, statü kaybettirme’ gibi olumsuz işlevleriyle benlik algısını aşağılayan, insan onurunu kıran, gücün ve otoritenin kaybedilmesine sebebiyet veren, kişisel ve fiziksel kusurlara dikkat çekerek sosyal yapı içinde küçük düşülmesine ya da zor durumda kalınmasına müsebbib olan bir gülme aracıdır.

İnsanlık kültür tarihinde henüz pozitif ve yararlı mizahın kullanım alanı bulmadığı dönemlerde çok geniş varlık alanı oluşturan negatif/saldırgan/acımasız mizah, insanın psikolojik olarak yıkımına sebebiyet verirken kimliksizleştirilme riskini ortaya çıkarmakta, duygu ve eylemlerinde de çözümü olmayan sorunlara alt yapı oluşturmaktadır. Kaybedilme ya da sarsılma riski altında bulunan otorite, her şartta ve ortamda, bireyin kendisine duyacağı güveni, toplum içinde sağlayacağı itibarı zedeleyeceği için kaygı vericidir. Kusursuz olma, kendisini beğenme, hata yapmama, eleştirilmeye tahammülsüzlük, insanda doğuştan var olan temel özelliklerdir. İnanç, değer yargıları, algılama, kişilik özellikleri, kültürel ve ekonomik şartlarla kontrol altına alınabilen bu tür nitelikler, aslında, insanın zayıflığının ve güçlülüğünün paradoksal izdüşümüdür.

Toplumsal yaşamın inşasında kullanılan mizah ve gülme, horgörüden hoşgörüye, alaydan gülümsemeye, işkenceden tedaviye uzanan çizgide

farklı misyonlar yüklenmiştir. Gülmenin insanların iyilik, mutluluk, faydalı olma ve hoşgörü gibi olumlu yönünü mü yoksa bencillik, pervasızlık, ırkçılık, dışlama, acımasızlık ve zalimlik gibi olumsuz yönünü mü temsil ettiği sorusu, özellikle erken dönemlerdeki araştırmacıların çoğunun zihnini meşgul etmiştir. Sosyal tarih boyunca bu denli marjinal anlamlar yüklenen mizahın, taşıdığı negatif algılamadan kurtularak günümüzde pozitif imaj kazanması, kültürel ve psikolojik sonuçları da beraberinde getirmiştir. Mizah eylemini gerçekleştiren kişi için, negatif mizah aracılığıyla gülme, bastırılan duyguların ağırlığını azaltarak katarsis etkisi uyandırırken, etnik, siyasî, ekonomik vb. farklı sebeplerle gülme eylemine muhatap bulunan kişi üzerinde de benlik duygusunun zedelenmesi ve bilinçli dışlanma gibi sebeplerle kimlik problemlerini beraberinde getirir. Negatif/saldırgan/acımasız mizahın en zarar verici ve kalıcı etkisi, kişinin aidiyet duygusunu ve benlik algısını zedeleyerek kimliksizleştirme politikasıdır. Gülme eylemini gerçekleştiren kişi, suçluluk hissi denilen keyif ve endişe karışımı duyguların baskısı altındadır. Keyif, üstünlük duygusundan; endişe ise, bir başkasının gülünç hâliyle eğlenmenin hoş ve insanî olmadığı duygusundan ileri gelir. İnsanın psikolojik ve fizyolojik olarak zor durumda kalmasından alınan haz, hümanist modern dünyanın paradoksu olarak negatif bir miras gibi yüzyıllar öncesinden bugüne ve yarına devredilmektedir. İyilik ve kötülük, gülme ve ağlama paradoksu gibi, insanlık kültür tarihinin iki aslı ve baş aktörü olarak gücünü muhafaza edecektir, ta ki insan ‘hiç’ olduğunu anlayana kadar...

Kaynakça

BAUDELAIRE, Charles (1997). *Gülmenin Özü*, (Çev. İrfan YALÇIN), İstanbul: İris Yayıncılık.

BEARD, Fred K. (2008), *Humor in the advertising business: theory, practice, and wit*, Lanham, MD USA: Rowman & Littlefield.

BERGER, Arthur Asa (1999). *An Anatomy of Humor*, NJ USA: Transaction Publishers.

BERGSON, Henri (1996). *Gülme*, (Çev. Yaşar AVUNÇ), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BLAIR, Walter-McDAVID, Jr (1983). *The Mirth of a Nation: America's Great Dialect Humor*, Minneapolis: U of Minnesota P.

BREMMER, Jan-ROODENBURG, Herman (1997). “Introduction: Humour and History”, *A Cultural History of Humour*, (Ed. Jan BREMMER-Herman ROODENBURG), USA: Polity Press.

CAMERON, Keith (1993). *Humour and History*, United Kingdom: Intellect Books.

DUDDEN, Arthur Power (1987). *American Humor*, New York: Oxford University Press.

GOLDSTEIN, H. Jeffrey, McGHEE, Paul E. (1972). *The Psychology of Humor*, New York and London: Academic Press.

KEITH-SPIEGEL, Patricia (1972). “Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues”, *The Psychology of Humor*, (Ed. H. Jeffrey GOLDSTEIN-Paul E. McGHEE), New York and London: Academic Press, pp. 4-39.

KOÇ, Saliha (2009). *İyileşme ve İyileştirmede Gülümsemenin Gücü/Hastane Palyaçoları*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

LEE GOFF, Jacques (1997), “Laughter in the Middle Ages”, *A Cultural History of Humour* (Ed. Jan BREMMER-Herman ROODENBURG), USA: Polity Press.

MCCREADDIE, May-WIGGINS, Sally (2008). The purpose and function of humour in health, health care and nursing, *Journal of Advanced Nursing* 61(6), 584-595.

MEIJER, Fik (2008). *Gladyatörler-Tarihin En Ölümcül Sportu*, İstanbul: Homer Kitabevi.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2014). *İnsan Kültür Mizah*, 2. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2015). “Examples from the Images of the American Cultural Memory”, *International Conference of Interdisciplinary Studies*, 16-19 Nisan, San Antonio/Teksa/A.B.D.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2016). “Mizah-Sağlık Bağlamında Duygusal Uyarıcı Olarak Terapötik (İyileştirici) Mizah”, *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, Rize: 13-15 Mayıs 2016, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2017). Mizah, Tanrı'dan Bir Armağan Mı Yoksa Şeytanın Getirdiği Bir Ceza Yöntemi Mi? Sosyal Normların Cezalandırma Yaptırımı Boyutunda 'Sosyal Ceza Olarak Gülme'', *Folklor/Edebiyat*, cilt: 23, sayı: 92, 2017/4.

ÖZDEMİR, Nebi (2010). "Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik", *Millî Folklor*, Ankara: Yıl: 22, Sayı: 87.

PETERSON, Gary R. (2004). *Humor Scene Investigation: An Operator's Manual for the LaF-Graf Model 1300 Humor Analyzer*, USA: Universe.

RASKIN, Victor (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*, Netherland: D. Reidel Publishing Company, Texts and Studies in Linguistics and Philosophy.

SANDERS, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi/Yıkıcı Tarih Olarak Gülme* (Çev. Kemal ATAKEY), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SÖZEN, Edibe (1991). "Sosyal Kimlik Kavramı'nın Sosyolojik ve Sosyal Psikolojik Bir İncelemesi", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi*, Cilt: 23, Sayı: 1, s. 93-108.

SUTHERLAND, Max-SYLVESTER, Alice K. (2000), *Advertising and the Mind of the Consumer: What Works, What Doesn't, and Why*, Australian and New Zealand: Allen&Unwin.

ŞAHİN, İlkey (2011). "İlahi, Ritüel ve Kadın: Boğazlıyan Örneği", *Millî Folklor*, Ankara: Yıl: 23, Sayı: 90.

WEBSTER'S Third New International Dictionary (1993). (Ed. Philip Babcock GOVE), Germany: Könnemann, Parzeller-Fulda Printing: 1102.

ZIV, Avner (1988). *National Styles of Humor*, New York: Green Wood Press.



www.akmb.gov.tr

ISBN: 978-975-17-6213-9

