



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Türk Halkbilimi Bilim Dalı

# **TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE MİZAH EKOLOJİSİ**

Azem Sevindik

Doktora Tezi

Ankara, 2017



# TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE MİZAH EKOLOJİSİ

Azem Sevindik

Hacettepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Halkbilimi Bilim Dalı

Doktora Tezi

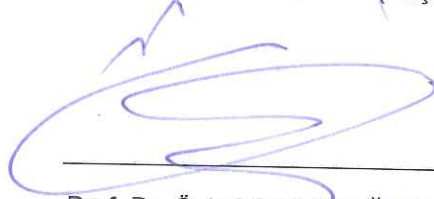
Ankara, 2017

## KABUL VE ONAY

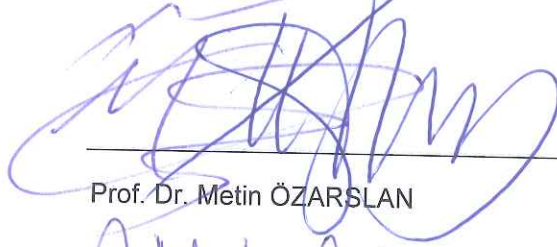
Azem Sevindik tarafından hazırlanan "Türk Halk Kültüründe Mizah Ekolojisi" başlıklı bu çalışma, 26.05.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



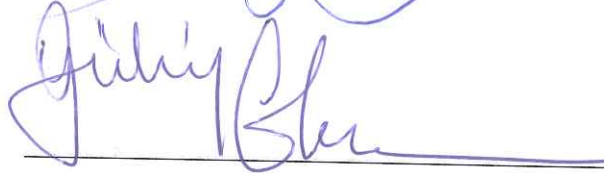
Prof. Dr. Mustafa SEVER (Başkan)



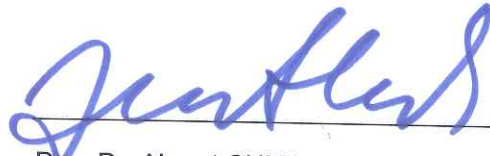
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Danışman)



Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN



Doç. Dr. R. Gülin Öğüt EKER



Doç. Dr. Ahmet CUMA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

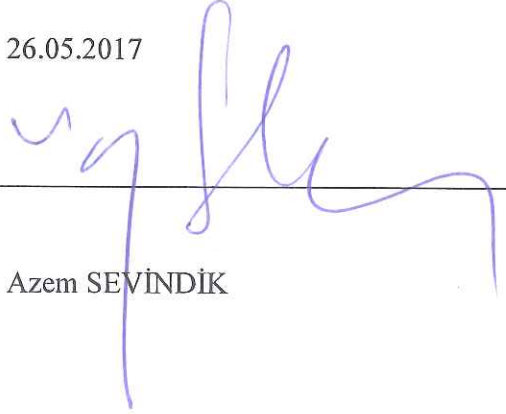
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26.05.2017



Azem SEVİNDİK

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.
- Tezimin/Raporumun 26.05.2020 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.
- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

26/05/2017

Azem SEVİNDİK

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

  
Azem SEVİNDİK

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın başlamasında ve nihayete ermesinde, değerli bilgilerini, tavsiyelerini, yönlendirmelerini ve desteklerini esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu'na; hem kitap tavsiyeleri hem de yönlendirmeleriyle çalışmama katkı sağlayan Prof. Dr. Metin Özarslan, Prof. Dr. Nebi Özdemir, Doç. Dr. Ahmet Cuma, Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gögercin, Doç. Dr. Gülin Öğüt Eker hocalarıma; çalışma sürecimde her türlü manevi yardımlarını esirgemeyen Öğr. Gör. Mehmet Kara, Arş. Gör. Sinan Yaman, Ahmet Güneş, Bekir Tüfek ve Ahmet Şengül'e; her zaman olduğu gibi bu süreçte de desteklerini esirgemeyen anneme, babama, ablalarıma ve ağabeylerime; çalışmamın alan araştırması kısmında beni kırmayarak mizahi hikâyelerini anlatan ve mülakat sorularına sabırla cevap veren veya bir şekilde çalışmaya katkı sağlayan Osman Kartal, Cahit Özkan, Salih Delibaş, Mesut Özkan, Nihat Polat, Mehmet Erdoğan, Köksal Tokay, Yusuf Tokay, Sadık Tokay, Bayram Tokay, Kenan Tunç, Çetin Dinç, Murat Yeter, Burhanettin Sevindik, Özgür Demirhan, Yalçın Özcan, Mustafa Çolak, Servet Tüfek gibi birçok araştırma alanı kaynak kişilerine; çalışmamın alan araştırması kısmında derleme yapmama izin veren itçi, kuşçu ve odacı gruplarının tüm üyelerine sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



## ÖZET

SEVİNDİK, Azem. Türk Halk Kültüründe Mizah Ekolojisi, Ankara, 2017.

Yazılı kaynaklar itibariyle Eski Yunan'dan günümüze değin çeşitli yönleriyle hem insan merkezli hem de toplumsal anlamda ele alınmaya çalışılan mizahın, özellikle de yakın dönem araştırmalarında, toplumsal bağlamının ihmal edilip yazılı kaynaklar üzerinden araştırıldığı ve anlaşılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu çalışmada mizaha, şimdiye kadarki yazılı mizah kültürü ürünleri üzerinden yaklaşan mizah çalışmalarının aksine, dil, üretim, tüketim, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı, ekonomi, oyun, yemek ilişkileri bağlamında bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Bu anlamda, toplumsal grupların oyunlarında, yemek kültürlerinde, dillerinde, kültürel ortamlarında anlaşılan bir yapıda olan mizah, kültürel üretimler ve tüketimler bileşkesi olmasından hareketle ve işlev sahibi olan yapısıyla, belirli bir ekolojiye sahiptir.

Bir giriş ve üç bölümden oluşan bu çalışmanın “Mizah” adlı ilk bölümünde, *gülme* ve *mizah* ana başlıkları altında mizahın, Batıdaki ve bizdeki ilişki içerisinde olduğu alanlar üzerinden günümüze kadarki tarihi seyri; “Mizah Ekolojisi” adlı ikinci bölümde, Türkiye’deki güncel mizahın ilişkili olduğu hemen tüm alanlar ve sözlü, yazılı, elektronik kültür ortamı üzerinden, ulusal ve yerel ekolojik durumu; “Yeni Bir Tür Denemesi:Uydurma Halk Hikâyeleri” adlı son bölümde ise, yeni bir tür denemesi, ayrıca daha önce ulusal veriler ışığında tarihsel seyri ve güncel durumu verilen Türk mizah ekolojisinin geleceğe yönelik yeni biçimlerinin yerel boyutu, köy odaları ve mizah ustaları üzerinden, araştırması yapılmıştır. Bu anlamda, “araştırma alanı” şeklinde kodlanan son bölüm, mizahi geleneklerle ilgili özel kodlar taşıyan, içerisinde çeşitli halk gruplarının olduğu yerel bir mizah ekolojisinin araştırması olmuştur.

Türk mizahın, geçmişinin, bu gününün ve geleceğinin incelemesinin yapıldığı bu çalışmada, mizahın, sosyokültürel hayatın ve kültür ortamlarının hemen her alanına sızdığı tespit edilmiş, “üstünlük çağı” olan yaşadığımız yüzyıla uygun olarak yeni mizah yapma biçiminde üstünlüğün ve grup kimliğinin önemli olduğu saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Mizah, gülme, ekoloji, kültür, uydurma

## ABSTRACT

SEVİNDİK, Azem. *Humor Ecology in Turkish Folk Culture*, Ankara, 2017.

Humor, which has been approached from either human-centered or society-centered diverse aspects since the old Greek period according to the written resources, is attempted to be studied and understood through the written resources especially in the recent studies by ignoring its social context. In contrast to the humor studies approaching it through the written cultural humor products, this study approached it with a holistic perspective including language, production, consumption, oral, written, and electronic cultural environments, economics, game, and food relationships. In this regard, humor, which has a nature having meaning in games, food cultures, languages, and cultural environments of the social groups, has a specific ecology due to the fact that it is a combination of cultural productions and consumptions with a functioning structure. This study consists of one introduction and three parts. In the first part entitled “Humor”, the historical progress of the humor is presented from the fields where humor is interrelated with the west and Turkey to these days under the headings of laughing and humor. In the second part entitled “Humor Ecology”, almost all fields that is related with the current humor in Turkey and the current national and local ecological status were reported through the oral, written, and electronic cultural environments. In the last part entitled “An Essay of A New Type: Fictive Folk Stories”, an essay on a new type was presented in addition to the local dimensions of the new formats of the Turkish humor ecology, whose historical progress and current status were presented before, through village chambers and humor scholars. Therefore, the last part coded as the “Research Field” is a study of a local humor ecology, which have special codes related with the humor traditions and includes various folk groups.

In the present study, in which Turkish humor and its past, today, and future were investigated, it was found out that humor has emanated in almost every field of the sociocultural life and cultural environments. Additionally, it is also revealed that superiority in new humor-making style and group identity have importance in accordance with the century we live in, which is the century of “superiority age”.

Keywords

Humor, Laughing, Ecology, Culture, Fiction

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	iii
ETİK BEYAN .....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
TABLolar .....	xii
KISALTMALAR DİZİNİ .....	xiii
ÖNSÖZ .....	xiv
GİRİŞ .....	1
HALK, KÜLTÜR VE MİZAH İLİŞKİSİ.....	1
BÖLÜM 1 .....	10
MİZAH.....	10
1.1. Gülme .....	10
1.1.1. Gülmenin Özellikleri .....	16
1.1.2. Gülmenin İşlevleri .....	27
1.2. Mizah .....	36
1.2.1. Mizah Nedir .....	37
1.2.2. Mizah Tartışmalarına Tarihi Bir Bakış.....	51
1.2.3. Mizahın Kültürel Bellek, Dil ve Din İlişkisi.....	80
1.2.3.1. Kültürel Bellek ve Mizah .....	80
1.2.3.2. Dil ve Mizah.....	83
1.2.3.3. Din ve Mizah.....	87
1.2.4. Mizah Türleri.....	97
1.2.4.1. Hiciv .....	99
1.2.4.2. Satir .....	99
1.2.4.3. İroni .....	99
1.2.4.4. Halt.....	100
1.2.4.5. Nükte .....	101
1.2.4.6. Komik.....	101
1.2.4.7. Espri .....	102
1.2.4.8. Şaka .....	102
1.2.5. Mizah Kuramları .....	111
1.2.5.1. Uyumsuzluk Kuramı .....	115
1.2.5.2. Üstünlük Kuramı .....	118
1.2.5.3. Psikoanalitik Kuram.....	122
1.2.5.4. Duygu Karmaşası Kuramı .....	126
1.2.5.5. Bergson'un Sosyal Kuramı .....	127

1.2.5.6. Diğer Mizah Kuramları .....	129
BÖLÜM 2 .....	133
TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE MİZAH EKOLOJİSİ .....	133
2.1. Mizah Ekolojisi .....	133
2.2. Mizah Ekolojisi ve İcraların Dış Yapı Özellikleri .....	155
2.2.1. Mizahi İcraların Konuları .....	155
2.2.2. İcraların ve İcra Ortamlarının Cinsiyeti .....	162
2.2.3. Mizahi İcralara Konu Olan Tipler.....	174
2.3. Mizah Ekolojisi ve İcraların İç Yapı Özellikleri .....	178
2.3.1. Mizah Ekolojisi ve Halk Grupları.....	178
2.3.1.1. Mizah Ekolojisi ve Yaş Grupları .....	189
2.3.1.2. Mizah Ekolojisi ve İlgi Grupları .....	193
2.3.1.2.1. Defineci Grubu ve Mizah.....	194
2.3.1.2.2. İççiler/ İççi Grubu ve Mizah .....	200
2.3.1.2.3. Avcılar ve Mizah .....	201
2.3.1.2.4. Kuşçular ve Mizah .....	204
2.3.1.2.5. Hayvancılar-Çiftçiler ve Mizah .....	206
2.3.1.2.6. Oturucular ve Mizah .....	207
2.3.1.2.7. Odacılar ve Mizah.....	208
2.3.2. Mizah Ekolojisi ve Sosyokültürel Ortam ile İlişkisi .....	221
2.3.2.1. Sözlü Kültür Ortamı ve Mizah .....	221
2.2.2.1.1. Anlatıya Dayalı Sözlü Türler ve Mizah İlişkisi.....	226
2.2.2.1.1.1. Ninni ve Mizah İlişkisi .....	227
2.2.2.1.1.2. Masal ve Mizah İlişkisi .....	229
2.2.2.1.1.3. Atasözü Mizah İlişkisi .....	237
2.2.2.1.1.4. Deyimler ve Mizah İlişkisi .....	244
2.2.2.1.1.5. Bilmece ve Mizah İlişkisi .....	247
2.2.2.1.1.6. Tekerleme ve Mizah İlişkisi.....	257
2.2.2.1.1.7. Mani ve Mizah İlişkisi.....	263
2.2.2.1.1.8. Türkü ve Mizah İlişkisi.....	266
2.2.2.1.1.9. Fıkra ve Mizah.....	275
2.2.2.1.1.10. Âşık Tarzı Yaratmalar ve Mizah İlişkisi .....	286
2.2.2.1.1.10.1. Halk Hikâyeleri .....	289
2.2.2.1.1.10.1.1. Dede Korkut Boyları.....	291
2.2.2.1.1.10.1.2. Köroğlu Destanı; Köroğlu Destanının Süleyman Usta Versiyonu ..	295
2.2.2.1.1.10.2. Âşık Tarzı Şiirler .....	307
2.3.2.2. Yazılı Kültür Ortamı ve Mizah .....	321
2.3.2.3. Elektronik Kültür Ortamı ve Mizah .....	330
2.3.2.3.1. Fotoğraf.....	333
2.3.2.3.2. Radyo .....	336
2.3.2.3.3. Kaset, Teyp, Walkman .....	344
2.3.2.3.4. Telefon .....	347
2.3.2.3.5. Televizyon.....	349
2.3.2.3.6. İnternet.....	363
2.3.3. Mizah İcracıları, İcraları, Katılımcıları ve İcra Ortamları .....	383
2.3.3.1. Mizah İcracıları .....	383
2.3.3.2. Mizah Katılımcıları .....	385
2.3.3.3. Mizah İcraları .....	387
2.3.3.4. İcra Ortamları .....	388
2.3.4. Mizah Ekolojisi Çerçevesinde Mizahi İcraların İşlevleri .....	389

2.3.5. Mizah Ekolojisi ve Kültür Ekonomisi İlişkisi .....	392
2.3.5.1. Mizah ve Kültür Ekonomisi .....	393
2.3.5.2. Mizah Ekolojisinin Eğlence ve Tüketim Kültürü Boyutu .....	409
2.3.5.2.1. Açık ve Kapalı Mekânlarda Eğlence, Tüketim Kültürü ve Mizah .....	409
2.3.5.2.2. Kasaba/Kent Merkezli Eğlence Deneyimlerinin Kırdaki Mizahi Boyut Kazanması .....	412
2.3.6. Mizah Ekolojisi ve Yemek İlişkisi .....	415
2.3.7. Mizah Ekolojisi ve Oyun İlişkisi .....	425
2.3.8. Mizah Ekolojisi ve Dil İlişkisi .....	443
BÖLÜM 3 .....	466
YENİ BİR TÜR DENEMESİ: UYDURMA HALK HİKÂYELERİ .....	466
3.1. Uydurma Halk Hikâyeleri .....	466
3.1.1. Uydurma Halk Hikâyeleri Nedir? .....	466
3.1.2. Uydurma Halk Hikâyelerinin Diğer Türler Arasındaki Yeri ve Özellikleri .....	471
3.1.3. Uydurma Halk Hikâyelerinin Oluşum Süreci .....	475
3.2. Uydurma Halk Hikâyelerinin Yapısı ve İcrası .....	483
3.2.1. Uydurma Halk Hikâyelerinin İcracıları, Katılımcıları, İcraları ve İcra Bağlamları .....	483
3.2.1.1. Uydurma Halk Hikâyeleri İcracıları .....	483
3.2.1.1.1. Mizah Ustaları/Geleneğin Ustaları .....	483
3.2.1.1.2. Yaşamış Mizah Ustaları ve İcraları .....	489
3.2.1.1.2.1. Ömer Osman Emmi'nin Hikâyeleri (Ömer Osman Özkan) .....	492
3.2.1.1.2.2. Çolaşın Hasan'ın Mizahi Şiirleri (Hasan Özkan) .....	497
3.2.1.1.2.3. Hüseyin Sevindik'in Oyun Çıkarmaları (Güzelin Hüseyin) .....	499
3.2.1.1.3. Yaşayan Mizah Ustaları ve İcraları .....	501
3.2.1.1.3.1. Yaşayan ve Alanda Kabul Gören Altı Mizah Ustasının Özellikleri .....	502
3.2.1.1.3.1.1. Cahit Özkan (Cikciğin Cahit) .....	505
3.2.1.1.3.1.2. Osman Kartal (Alman) .....	506
3.2.1.1.3.1.3. Nihat Polat (Tostos'un Nihat) .....	507
3.2.1.1.3.1.4. Mesut Pınar (Cüce Mesut) .....	508
3.2.1.1.3.1.5. Salih Delibaş (Çincibir) .....	508
3.2.1.1.3.1.6. Emrah Subaşı (Kara Receb'in Emrah) .....	509
3.2.1.1.3.2. Ustalarla Yapılan Mülakat ve Gözlemler Üzerinden Değerlendirmeler .....	510
3.2.1.1.3.2.1. Anlatanlar/İcracılar .....	512
3.2.1.1.3.2.2. Katılımcılar .....	522
3.2.1.1.3.2.3. Anlatılar/İcralar .....	529
3.2.1.1.3.2.4. Ortam/Bağlam .....	536
3.2.1.2. Uydurma Halk Hikâyeleri Katılımcıları .....	543
3.2.1.2.1. İcraya Doğrudan Etki Etmeyen Pasif Katılımcılar .....	543
3.2.1.2.2. İcraya Doğrudan Etki Eden Aktif Katılımcılar .....	546
3.2.1.2.3. İcracı, İcra ve Katılımcı İlişkisi .....	548
3.2.1.3. Uydurma Halk Hikâyeleri İcraları .....	554
3.2.1.4. Uydurma Halk Hikâyeleri Ortamları .....	556
3.3. Uydurma Halk Hikâyelerinin İşlevleri .....	559
3.4. Uydurma Halk Hikâyelerinin Yapısal Tahlili .....	564
3.4.1. Uydurma Halk Hikâyelerinin Konuları .....	564
3.4.2. Uydurma Halk Hikâyelerinde Dil ve Üslup .....	565
3.4.3. Uydurma Halk Hikâyelerinde Şahıslar/Tipler .....	566
3.4.4. Uydurma Halk Hikâyelerinde Mekân .....	567
3.4.5. Uydurma Halk Hikâyelerinde Zaman .....	571
3.5. Uydurma Halk Hikâyeleri Örnekleri .....	572
3.5.1. Kara Receb'in Emrah'ın (Emrah Subaşı) Uydurma Halk Hikâyeleri .....	572

3.5.1.1. Karakol Uydurma Hikâyesi (A1) .....	572
3.5.1.1.1. Özet.....	572
3.5.1.1.2. Uydurma Biçimi .....	573
3.5.1.2. Askerlik Muayenesi Uydurma Hikâyesi (A2) .....	575
3.5.1.2.1. Özet.....	575
3.5.1.2.2. Uydurma Biçimi .....	575
3.5.1.3. Bekir ve Eşeği Uydurma Hikâyesi (A3).....	576
3.5.1.3.1. Özet.....	576
3.5.1.3.2. Uydurma Biçimi .....	576
3.5.1.4. S'nin Doğumu ve Rüyası Uydurma Hikâyesi (A4).....	576
3.5.1.4.1. Özet.....	576
3.5.1.4.2. Uydurma Biçimi .....	577
3.5.1.5. Binali'nin Hacı'nın Askerden Gelme Uydurma Hikâyesi (A5) .....	577
3.5.1.5.1. Özet.....	577
3.5.1.5.2. Uydurma Biçimi .....	577
3.5.2. Tostosun Nihat'ın (Nihat Polat) Uydurma Halk Hikâyeleri .....	578
3.5.2.1. Necmam'ın İtlerinin Boğuşması Uydurma Hikâyesi (A6).....	578
3.5.2.1.1. Özet.....	578
3.5.2.1.2. Uydurma Biçimi .....	578
3.5.2.2. Danimarka'da Köy Düğünü Videosu Uydurma Hikâyesi (A7).....	579
3.5.2.2.1. Özet.....	579
3.5.2.2.2. Uydurma Biçimi .....	579
3.5.2.3. Su Sulama (Cennet/Cehennem) Uydurma Hikâyesi (A8).....	579
3.5.2.3.1. Özet.....	579
3.5.2.3.2. Uydurma Biçimi .....	580
3.5.3.3. Pantolon Uydurma Hikâyesi (A9).....	581
3.5.3.3.1. Özet.....	581
3.5.3.3.2. Uydurma Biçimi .....	581
3.5.3. Salih Delibaş'ın Uydurma Halk Hikâyeleri.....	582
3.5.3.1. L. A.'nın Sığıra Durma Hikâyesi (A10).....	582
3.5.3.1.1. Özet.....	582
3.5.3.1.2. Uydurma Biçimi .....	582
3.5.3.2. K'dan Mal Alma Uydurma Hikâyesi (A11) .....	584
3.5.3.2.1. Özet.....	584
3.5.3.2.2. Uydurma Biçimi .....	584
3.5.3.3. Biconik'in Bal Yeme Uydurma Hikâyesi (A12).....	585
3.5.3.3.1. Özet.....	585
3.5.3.3.2. Uydurma Biçimi .....	586
3.5.3.4. Biconik'i Tilki Isırmasının Uydurma Hikâyesi (A13).....	587
3.5.3.4.1. Özet.....	587
3.5.3.4.2. Uydurma biçimi .....	587
3.5.3.5. Esteban Uydurma Hikâyesi (A14) .....	587
3.5.3.5.1. Özet.....	587
3.5.3.5.2. Uydurma Biçimi .....	588
3.5.3.6. Eşşek Patosmala Uydurma Hikâyesi (A15) .....	589
3.5.3.6.1. Özet.....	589
3.5.3.6.2. Uydurma Biçimi .....	590
3.5.3.7. Yalçın'ın Soyunması Uydurma Hikayesi (A16).....	592
3.5.3.7.1. Özet.....	592
3.5.3.7.2. Uydurma Biçimi .....	592

3.5.4. Osman Kartal'ın Uydurma Hikâyeleri.....	594
3.5.4.1. Hemşire Bey Uydurma Hikâyesi (A17) .....	594
3.5.4.1.1. Özet.....	594
3.5.4.1.2. Uydurma Biçimi .....	594
3.5.4.2. Güzellerin Cafer'in Şehirden Gelme Uydurma Hikâyesi (A18) .....	594
3.5.4.2.1. Özet.....	594
3.5.4.2.2. Uydurma biçimi .....	595
3.5.5. Mesut Pınar'ın Uydurma Hikâyeleri .....	596
3.5.5.1 Termos T.şak ile K�r Eşşek Uydurma Hikâyesi (A19).....	596
3.5.5.1.1. Özet.....	596
3.5.5.1.2. Uydurma Biçimi .....	596
3.5.5.2. Melik'in Şemşamerine Girme Uydurma Hikâyesi (A20).....	596
3.5.5.2.1. Özet.....	596
3.5.5.2.2. Uydurma Biçimi .....	597
SONUÇ .....	599
TABLolar .....	620
METİNLER .....	645
EKLER.....	723
KAYNAK KİŞİLER .....	723
KAYNAKLAR.....	731

### **TABLolar**

Tablo 1. Mizahi İçerikli Katmalı Kişisel Deneyim Anlatıları .....	620
Tablo 2. Uydurma Halk Hikayeleri .....	634

**KISALTMALAR DİZİNİ**

**A:** Anlatı

**Ayr:** Ayrıntı

**Bkz:** Bakınız

**C:** Cilt

**Çev:** Çeviren

**K:** Kişi

**S:** Sayı

**s:** Sayfa

**SOKÜM:** Somut Olmayan Kültürel Miras

**UNESCO:** Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü



## ÖNSÖZ

Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında kendi gücünü hissettiren mizah, birçok bilim insanınca, üstünlük duygusu, uyumsuz durum veya biçimler, psikolojik değişim gibi nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan insani bir tavır veya tepkime olarak ele alınıp değerlendirilir.

Belirli fizyolojik nedenlere bağlı olarak insani bir eylem olarak görülen mizahın araştırılmasındaki en büyük yanlışlıkların, onun halk gruplarından, kültürel ortamlardan, sosyal şartlardan ve koşullardan bağımsız ele alınması olduğu söylenebilir. Böylece tüm yönleriyle mizah; yerel ve ulusal anlamı, boyutu, üretim ve tüketim biçimi, şartları ve etkisi ihmal edilen bir değerlendirmeye anlaşılmaya çalışılır. Halbuki mizahın zamana, mekâna, gruba, yeme içme bütünüyle kurulan bağlama, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamına bağlı olarak değişir, çeşitlenir veya dönüşür.

Mizahın dününün, bugününün ve yarınının yerel ve ulusal veriler ışığında anlaşılmaya çalışıldığı bu çalışmada mizah; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı bütünlüğünde, dil, yemek, oyun, ekonomi ilişkileriyle ele alınmıştır. Yerel grupların mizah ortamları ve mizah yapma biçimleriyle ulusal verilerin karşılaştırılabilmesi fırsatını sunan çalışma, mizahın sadece gülme ve eğlenmeden ibaret olmadığını, onun halk grupları ve kültür ortamlarında pek çok yönünün, anlamının ve işlevinin olduğunu, özel üreticilere/ustalara ve tüketicilere sahip olduğunu, modern çağda mizahın, reklam ve eğlence gibi bir çok alanda, bir kültürel ekonomik enstrüman olarak kullanıldığını gözler önüne serecek ve hem yerel hem de ulusal anlamda mizahın bugünü ve geleceği hakkında kafalarda oluşan bazı soru işaretlerine cevaplar sunacaktır.

Geçmiş ve güncel anlamda, Türk halk kültüründeki mizah ekolojisi hakkında genel bir fotoğraf çeken çalışma, Türkiye'deki tüm yerel halk gruplarının araştırılmasının imkânsızlığı da göze alındığında, bu çalışma en azından, yerel ve ulusal mizah ekolojisi arasında bir karşılaştırma yapabilme fırsatı oluşturur.

Türk halk kültüründeki sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı verilerinden faydalanan bu çalışma, ulusal anlamda, kültür ortamlarındaki çeşitli popüler mizah verilerini ve yerel anlamdaysa araştırma alanı olarak seçilen bir köyün halk gruplarının mizah

algısını, üretimlerini ve ekolojik bağlamlarını kapsamakta ve ayrıca yeni mizah yapma biçimlerine ve türlerine göndermeler yapmaktadır. Bu bağlamda, yerel araştırma alanında icra edilen bir mizahi anlatı biçimi, yeni bir tür denemesi olarak ele alınmış ve irdelenmiştir.

Giriş ve üç bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde, Eski Yunan'daki, Batı'daki ve bizdeki mizah ve gülme kavramları, tarihsel süreçteki anlamlandırmalarıyla birlikte verilmiş; Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi mizahı irdelenmiş; mizah teorileri ve türleri ele alınmış; mizahın dil, din ve kültürel bellek ile olan ilişkileri üzerinde durulmuştur. Bu yönüyle birinci bölüm, mizahın gelmişinin verilmeye çalışıldığı bölümdür.

Türk halk kültüründeki mizah ekolojisinin ulusal ve yerel bazı verilerinin ele alındığı ve “Mizah Ekolojisi” şeklinde isimlendirilen ikinci bölümde, mizahın bugünüyle ilgili ulusal ve yerel güncel durumu irdelenmiştir. Bu bölümde, mizah ekolojisi tanımlanmış, icraların konuları ve cinsiyeti ele alınmış, icralara konu olan tiplerin özelliklerine değinilmiş, halk, yaş ve ilgi gruplarıyla ilgili bazı değerlendirmeler yapılmış, mizah ekolojisinin sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki çok yönlü boyutları ve dönüşümleri verilmiş, mizahın yemek, oyun ve dille ilişkili olduğu ispatlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bölüm içlerinde “Dil Arazı Teorisi” ve “Eric Hobsbown’un Sosyal Haydut Teorisi” gibi çeşitli teorilerle mizah ilişkilendirilmiş, yabancılara Türkçe öğretiminde Türk mizah kültürünün kullanıldığı gibi, mizahın alanlarıyla ilgili bazı yeni tespitlerde bulunulmuştur. Bu bölümde ulusal ve yerel bağlamdaki Türk mizahının, cinsellik, ekonomi, politika, ilgiler, kültürel yaratmalar ve eylemler, deneyimler gibi konularının olduğu; cin ve peri hikâyeleri, büyü, cısır ve tılsım gibi ciddi konuların da icralara konu olabildiği; icraların kadın ve erkeklere, konulara, mekânlara ve dile bağlı olarak bir cinsiyetinin olduğu; grup dışı bireylerin, toplumdaki anormal tiplerin, tuhaf giyinen, övünen, anlamsızca davranan, gelenekleri ve kültürel/sosyal normları ihmal eden, törenlere katılmayan, mizah kültüründen yoksun olan ve dedikodu yapan kişilerin mizahi icraların kurbanları olduğu; usta mizah icralarının kültürel belleğe imza atarak hatırlanan kahramanlar oldukları; çocuk, genç, orta yaşlı ve yaşlı bireylerin mizah anlayışında farklılıklar olduğu; jenerasyonların birbirini mizahileştirdiği; sözlü ve elektronik kültür ortamında odacılar, itçiler veya Cezmi Kalorifer Tadında ve Zaytung

gibi farklı mizahi grupların bulunduğu; hemen her sözlü türün içerisinde mizahi bir unsurun veya sunumun bulunduğu; sözlü türlerin mizahi unsurlarının elektronik kültür ortamında aynen kullanıldığı veya dönüştürüldüğü; yerel halk gruplarında “yalancı köşesi” ve “ışık söndü” gibi yeni ve özgün mizah yapma biçimlerinin üretildiği; yerel halk gruplarında cinsel içerikli olanların ve hayvan fıkralarının dışında fıkra anlatıcılığının veya mizah dergilerindeki komiklik unsurlarının farkındalığının çok zayıf olduğu; günümüz mizah üretiminin genel olarak, söz, hareket, durum ve karakter komikliği üzerinden üstünlük temelli oluşturulduğu; icra öncesi fıkralar, âşıkların kişisel deneyim anlatıları, kaset ve CD’lerdeki mizahi türküler, atışmalar, taşlamalar, serbest deyişler, muammalar, öğütlemeler, icra içerisindeki tekerlemeler, kalıp ifadeler, benzetmeler ve mübalağalar, âşıkların kaset ve CD’lerindeki fotoğrafları, icra arasındaki espriler ve şakalar üzerinden âşıklık geleneğinin de mizahla ilişkili olduğu; yazılı kültür ortamının, şiir, hikâye, gazete başlıkları, haberleri, fıkraları, köşe yazıları ve reklamları, mizah dergileri, romanlar, aşk mektupları, tuhaf imzalar, telefon rehberi, fotoğraf ve kamyon arkası yazılar, işletme isimleri, tişört yazıları gibi unsurlarıyla mizahla ilişkili olduğu; elektronik kültür ortamının hemen her unsuruyla mizahla yoğun ilişki içerisinde olduğu; belirli bir zamana ait somut verilerin ve modanın donuk belgeleri olan ve eski-yeni zıtlıklarını ortaya çıkaran fotoğrafların mizahla ilişkili olduğu; DJ icraları, mizahi sohbetler, programlar ve şakalar, istek parçalar, sunucu-katılımcı diyaloglarıyla radyoların mizahla ilişkili unsurları barındırdığı; şakalar, oyunlar, sesli ve sessiz konuşmalar, telefon müzikleri, telefonu taşıma ve kullanma biçimleri ile telefonların mizahla ilişkisi; filmler, çizgi filmler, haberler, reklamlar, eğlence programları, sözlü kültür aktarımı ve dönüşümleri, talk şov programları ve bunların sözlü ortamdaki yansımaları üzerinden televizyonların mizahla ilişkili olduğu; caps, vine, scorp, nickname, video yorumları, mizahi Facebook grupları, Youtube’daki komik videolar, mizahi içerikli sözlü türlerin internetteki biçimleri gibi daha pek çok yönüyle internetin mizahla olan ilişkisi; mizahın bir kültüreleekonomik enstrüman olduğu; yemek ve oyun kültürünün mizahla yoğun ilişkisi; dil ve mizah ilişkisinin hangi boyutlarda olduğu; mizahi icraların eğlenme, hoş vakit geçirme, rahatlama, kültürü aktarma, organizasyon oluşturma, nüfus oluşturma, ikna etme, eleştirme ve düzeltme gibi pek çok işlevinin olduğu tespit edilmiş ve irdelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, mizahın dönüşümüne ve geleceğine yönelik de eğilimlerinin kestirilebileceği, ulusal mizahi verilerle yerel bir odacı grubunun mizah algısının karşılaştırılabileceği, “Yeni Bir Tür Denemesi: Uydurma Halk Hikâyeleri” şeklinde adlandırılmış olan bölümdür. Bu bölüm, köy odalarında yaşatılan ve köy odasını yaşatan bir sözlü anlatı biçimiyle ilgilidir. Kendi ekolojisinde bu işlev sahibi olan yeni anlatı biçimi, sözlü anlatı geleneğinin değişimi ve gelişimiyle ilgili de bizlere önemli ipuçları vermektedir. Bu bölümde, “araştırma alanı” şeklinde kodlanan bir köyde, yerel bir mizah ekolojisinin ürünü olan ve orta yaşlıların köy odalarındaki mizah ustaları tarafından üretilen yeni bir mizahi tür denemesi tespit edilmiş; bu yeni biçimin, ortaya çıkış biçimine, diğer türlerle olan ilişkisine veya farklılıklarına, alanlarına, üretimine, üreticilerine, tüketicilerine, zamanına, işlevlerine ve ortamlarına yönelik bazı tespitler yapılmıştır. Yerel ekolojik alandaki nesnelerin, mekânların ve kişilerin, hiç olmadık biçimde bir araya getirilip mizahi bir dönüşümü şeklinde sunulan bu yeni biçimin yaratıcılarınınmsa odalarda hüküm süren mizah ustaları olduğu görülmektedir.

Çalışmanın sonunda, yerel araştırma alanından derlenen “Katmalı Kişisel Deneyim Anlatıları” ve “Uydurma Halk Hikayeleri” başlıkları altında ve bazı mizah teorileri ışığında tablolar oluşturulmuştur. Bu tablolara yerleştirilen metinlerin mizahi bölümleri, üstünlük, uyumsuzluk, psikoanalitik kuramları ve ayrıca söz, hareket, karakter ve durum komiklikleri üzerinden gösterilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, sadece fıkralar ve mizah dergilerinden ibaret olmayan günümüz Türk mizahının ulusal mizah verilerini ortaya çıkarmak; mizahın kendi ekolojisinde hangi alanlarda belirdiğini saptamak; mizahın tarihi serüvenini de göz ardı etmeyerek Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi mizahının tortularını taşıyan günümüz mizah ekolojisinin tarihsel gelişimini ve konumunu belirlemek; ulusal mizah ekolojisinin küçük parçası olarak seçilen yerel araştırma alanındaki mizah ekolojisinin ulusal mizah verileriyle benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymak; mizah ekolojisinin ihtiyaç duyduğu özgün kavramları ileri sürmek ve pek de dokunulmamış alanlarına değinmek; halkbilimi araştırmalarında ihmal edilen mizah çalışmalarının alanlarını belirlemek ve yeni bakış açılarıyla ele alınıp çalışılacak ekolojik mizah çalışmalarına ön ayak olmaktır. Ancak çalışmanın sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki ulusal popüler mizah verileriyle ve ulusal verilerle karşılaştırma yapabilme amacıyla seçilen yerel

araştırma alanıyla (Gümüştepe Köyü/ şarkışla/ Sivas) sınırlı tutulduğunu söylemek gerekir.

Nicel ve nitel bakış açısıyla ele alınan, Max Müller'in "Dil Arazi" ve Eric Hobsbawm'un "Sosyal Haydutluk" gibi bazı teorilere göndermede bulunan, gözlem ve mülakat yöntemlerinin kullanıldığı, bazı mizah kuramları ve mizah türleriyle çözümlenelerin yapıldığı bu araştırmada *oklu yöntem* kullanılmıştır.

## GİRİŞ

### HALK, KÜLTÜR VE MİZAH İLİŞKİSİ

Mizahın da dâhil olduğu halk yaratmaları ve halk kültürü araştırmalarının hemen hepsi, ilk olarak bunun temel araştırma ögesini oluşturan halkın ne olduğunu anlamaya, bu anlama üzerinden meselelere yaklaştırmaya ve çözümlemeye çalışıp meseleleri böylece sonuçlandırmaya yönelir.

Gruplar halinde kolektif bir yaşam felsefesine muhtaç olan, belirli bir kültürel bağlamdan beslenen ve yaptıkları eylemleri kimi zaman biyolojik dayatmalarla bilinçsiz, kimi zaman da belirli bir sosyal ve zihinsel sisteme bağlı olarak bilinçli bir şekilde gerçekleştiren insanların, kültürel yaratmalarına, eylemlerine ve geleneklerine yönelik çalışmalarda, halkın ne olduğuna dair bir kavramsal çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu durum Eski Yunandaki felsefik tartışmalardan modern çağdaki bilimsel araştırmalara kadar uzanan geniş bir süreçte karşımıza çıkar.

Eski Yunan filozoflarından Aristo, *Devlet* adlı eserinde, halka ait oluşumları, diyaloglar ile tetkik ederek yeniden oluşturma ve sorgulama yoluna gider. O, toplumun oluşma sebebini insanın tek başına, kendi kendisine yetememesinde, başkalarına gereksinim duymasında görür. Böyle olduğu için de insan bir eksiği için bir başkasına, diğer başka bir eksiği için de başka birisine başvurur. Bu gereksinimler ve eksikliklerse, insanların bir araya toplanmasına yol açan temel dinamiktir. Aristo'ya göre, insanın ihtiyaç duyduğu en önemli gereksinimler, yiyecek, barınak ve giyecek temelindeki çeşitlenmelerdir. Aristo, çeşitlenmiş bütün üzerinden yaptığı tüm bu tespitlerinden hareketle toplumu, bir nevi halkı tanımlar. Aristo, “Demek bir toplum en az dört beş kişi olacak, hiç değilse en küçük toplum.” der ve bir nevi halkı ihtiyaçlar dâhilinde tasavvur ettiği devletinde yiyecek, barınak ve giyecek ekseninde ve bir nevi mesleki halk grupları temelinde kurar. Aristo Devlet’inde, tüm bu yapılanma arasında zaten bir meslek erbabı olarak görmediği komedy sanatçıların ve icracıların, faydalı olarak görmediği komedyanın, dolayısıyla bütüncül olarak gülmecenin de yerinin ne olduğunu ortaya koyan düşüncelerini de vermiştir<sup>1</sup>. Bu çalışma, mizaha genel olarak komedy üzerinden

---

<sup>1</sup> Bkz. (Platon, 2013: 54-55)

yaklaşsa da toplumsal yapı içerisinde mizahın ne olduğu ve hangi işlevleri bünyesinde taşıdığına yönelik içeriği sebebiyle en eski kaynaklardan biri olarak görülebilir.

Eski kaynaklarda halkın veya toplumun ne olduğunun Aristo gibi düşünürlerce verildiği araştırmaların, yakın dönemde yapılan sayısız atıftan da anlaşılacağı üzere, belki de en popüler olanı Alan Dundes'in halk<sup>2</sup> ve dolayısıyla halkbilimi üzerine çalışmaları olduğu söylenebilir.

Alan Dundes'in, halkın ne olduğunun tanımlandığı, *The Study of Folklore* çalışmasında yer alan "Folklor Nedir?" (2005) adlı makalesi, mizahın da dâhil edildiği halkbilimi çalışmalarının alanlarını ortaya koymuştur. Dundes bu çalışmasında, mizahla ilişkili olarak şakaları da vermiş ve dolayısıyla şaka araştırmaları kapsamında genel olarak mizah araştırmalarını halkbilimi araştırma alanına dâhil etmiştir.

Dundes, halkbilimi araştırmaları açısından son derece önemli olan *Folklor Nedir?* adlı makalesinde bir bilimsel araştırma alanı olarak halkbilimini tanımlamadan önce, isim vermeden şimdiye kadar halkbilimcilerin bu alana karşı yaklaşımlarını sunar, onların halkbilimini hangi bakış açılarıyla algıladıklarını göstermeye çalışır ve en son kendi yaklaşımlarını açıklama yoluna gider. Dundes bu yolda, William John Thoms'tan bu yana kimi halkbilimcilerin bu alanı *folk* (halk) kimilerinin ise *lore* (bilgi) üzerinden tanımlamaya ve araştırmaya çalıştıklarını belirtir. Bilgi üzerinden gidenler, malzemeyi kullanan insanlardan çok folklor malzemesini, malzemenin kökenini, yapısını, taşınmasını ve işlevini önemseyerek halkbilimini tanımlamaya çalışmışlardır. Onlar, bu eğilimleri ile folklorun sözlü gelenek olduğunu veya folklorun sözlü gelenekte olduğunu düşünürler. Bu eğilimin, sözlü gelenekte üretilen bazı folklor ürünlerinin yazılı gelenekte de kendisini gösterdiğini söyleyerek ve bunun dışında halk oyunları, dansları, el-kol hareketleri ve el sanatlarının sözle taşınmadığını belirterek eleştiren Dundes, bir çocuğun, kendisine sözlü olarak anlatılmasa da, seyrederek ve katılarak halkbilimi unsurlarını öğrenebildiğini belirtir. O, bu haliyle folklorun sözle ya da davranışla bazen de dolaylı olarak bir şekilde aktarıldığını savunur. Dundes'in eleştirileri bunlarla da sınırlı değildir. Dundes, bilgiden çok halka dayalı folkloru tanımlama eğiliminde olanları da eleştirir. Halkı, köylü veya kırsalda yaşayan

---

<sup>2</sup> Bkz. (Oğuz vd., 2014: 11-26)

topluluklar olarak tanımlayanları, folklorun geçmişte yaratıldığını, bugün var olanların henüz tamamlanmamış, vadesini doldurmamış ürünler ve yaratmalar olduklarını savunanları, bugünün halkının folklor üretemeyen, üretilmiş olanları unutan ve zaman içerisinde var olanları da yok edecek bir yapıda olduklarını ileri sürenleri eleştirir.

Dundes, aslında tüm bu eleştirileri kendi teorisini oluşturmak adına verir. O kendi yaklaşımında folkloru tanımlarken halkı ve bilgiyi bir arada ele alma yoluna gider. Dundes'a göre, dil ve din gibi nedenle bir araya gelen insan topluluklarının ya da grupların kendilerine ait kabul ettikleri bazı geleneklerinin olması üzerinden, yani ortak ve sahiplenilmiş herhangi bir şey olması şartıyla, halkbilimini tanımlar. Dundes'ın "Halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün, ortak bir meslek, dil veya din olabilir, ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır." (Dundes'ten aktaran Oğuz vd., 2006: 16) şeklinde verdiği bu tanımlamasından anlaşıldığı kadarıyla halk, aralarında en az bir müşterek faktör bulunan ve en az iki kişiden oluşan topluluktur. Böylece müşterek faktörler bilgi; sahiplenilmiş ortak şeyleri olan kişiler ise halktır. Öyle ki bu topluluklar, ağaç kesenler, demiryolcuları olabilir. Dundes, folkloru bu şekilde tanımladıktan sonra, sözlü, yazılı, görsel, işitsel, görsel ve işitsel halk ürünlerinden hareketle halkbilimi araştırma alanlarını "mitler, destanlar, halk masalları, şakalar, atasözleri, bilmeceler, ninniler, büyüler, dualar, yeminler, incitmeler, atışmalar, kinayeler, alaylar, dilekler, tekerlemeler, selam ve ayrılık sözleri (...) halk adetleri, halk dansları, halk tiyatrosu, halk sanatları, halk inançları, halk hekimliği, halk müziği, halk şarkıları, halk dili, halk benzetmeleri, halk teşbihleri, adlar (...) oyunlar, işaretler, simgeler, dua sözcükleri, halk etimolojisi, yemekler, süslemeler ve el işleri, ev, ambar, çit tipleri, caddedeki satıcıların bağrıışları, hatta hayvanlara söylenen geleneksel sözler (...) festivaller, özel günler, adetler" (Dundes, 2005: 129) şeklinde belirler. Dundes'in belirlediği bu halkbilimi araştırma alanlarında, şaka, bilmeceler, tekerlemeler gibi doğrudan veya yemek kültürü, büyüler gibi dolaylı olarak mizahla ilişki içerisinde olan alanlar söz konusudur. Ayrıca Dundes'ın halk tanımından hareket edildiğinde, mizahi unsurların tamamı göz önüne alınırsa, ortak ve sahiplenilmiş herhangi bir şey veya şeyleri olan mizahi halk gruplarının olduğunu da söylemek mümkündür. Bunlar, genelde odacılar, oturucular ve kahvehaneciler gibi mekân bağlamında ya da kuşçular,



itçiler ve avcılar gibi ilgi grupları bağlamında tanımlanan, halk grupları içerisindeki organizasyonlardır. Bu tür organize olmuş ortamların veya mekânların organize ettiği kitlelerin, gülme ve eğlenme amaçlı da oluşturuldukları düşünülürse, bunların aynı zamanda birer *mizahi halk grubu* oldukları da savunulabilir.

Halkbilimi ve dolayısıyla mizah araştırmaları, diğer sosyal ve beşeri bilimlerde olduğu gibi, kültürle ve kültürel kavramlarla ilişki içerisindedir.

19. yüzyılda kültür, mükemmelleşmek, insanlığı ve dolayısıyla toplumun kendisini mükemmelleştirmesi olarak görülmekteydi. Kültürel gelişmeyle mükemmelleşeceğine inanılan insanoğlu böylece, beynini ve ruhunu terbiye edebilme sürecine girecekti. Daha çok yazılı ve kısmen de sözlü kültür ortamı içerisinde gerçekleşen öğrenme eyleminin neticesinde beynin içerisinde yer alanlar olarak görülen kültür kavramından; edep, muşere, çok okumuşluk, üst tabaka yaşantısı, modayı takip etme, yüceltilmiş hisler ve ince bir sanat zevki gibi kavramlar ve bu kavramların çağrışımları kastediliyordu. (Çobanoğlu, 2005: 18) Öyle ki bu anlayışa göre, bu kavramın dışında kalan yaratmalar, kabuller ve uygulamalar, kültürlü insanın yapmaması gereken sıradan, bayağı ve soylu olmayan davranışlardı. Fakat daha sonra, özellikle 20. yüzyılın başlarında, Edward B. Tylor'la başlayan bir anlayış değişikliğiyle, “bir toplumun bütün hayat tarzı ve üyelerince öğrenilen unsurların tamamı” (Çobanoğlu, 2005: 18) şeklinde kültürün ne anlama geldiği yeniden ele alındı ve bu unsurların tamamı üzerinden kültürün kavramsal çerçevesi yeniden çizildi. Bu unsurlar sanat, mimari, müzik, dans, edebiyat gibi sistemli bir şekilde üretilen kültürel yaratmalar olabileceği gibi; davranışlar, alışkanlıklar, gelenekler ve görenekler gibi diğer kültürel yaratmaların tümünü de kapsamaktaydı. Bu anlamda gülme, gülmece, şaka, espri gibi kültürel yaratmalar; bunların toplumsal bağlamda öğrenilme, uygulama, aktarılma biçimleri ve bu geleneğin kodları ve işlevleri de kültür araştırmaları bağlamında ele alınmalıydı.

Kültür kavramının günümüzdeki kullanımı, Briggs'in de savunduğu üzere, ilk biçiminden bir hayli uzak ve anlam çeşitliliklerini bünyesinde taşıyan bir sürece girmiştir.

Asa Briggs (2007: 99), kültür kelimesinin kökeninin tarımla ilgili olduğunu savunmuştur. Bu anlamda Briggs tarafından çok erken dönemlere indirgenen bu

kavram, önce ürünleri yetiştirmeyi ve ekmeyi karşılamış, daha sonraları genel anlamda işlem anlamını korumuştur. Kavramın değişim, yanlış kullanım ve çeşitlenme dönemi ise, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca mütevazı yapısından sıyrılarak belli bir milli kültürde onur ve milliyetçiliği destekleyen bir öge olduğu anlayışından hareketle, kendi içinde bir şey, bir işlem değil bir durum veya belki de kişilerin veya bazen kişilerin veya toplumların ya sahip olduğu ya da olamadığı bir ilerleme, gösteriş gibi anlamları karşılar bir biçimde kullanılmasından kaynaklanmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda, kültür kavramını bütüncül bir tavırla ele alıp değerlendirerek ona karşı farklı yaklaşımların olmadığını da söylenmesi yanlış olabilir. Briggs, 1822-1888 yılları arasında yaşamış Matthew Alnold'un genel anlamda zaman ve mekânla sınırlandırılan kültür kavramını, millete değil dünyaya atıfta bulunarak, en iyinin evrensel olduğunu vurgulayarak “bizi en çok ilgilendiren tüm konularda, dünyada en iyi düşünülmüş ve söylenmiş sözler hakkında bilgi sahibi olmak anlamına gelen tam mükemmelliğimizin peşine düşmek” şeklinde tanımladığını belirtir. Alnord'un bu yaklaşımı, edebiyat üzerine temellendirilen ve kültür çalışmalarına giden yolun edebiyattan geçtiğini savunur bir tutumla şekillenmişti. Fakat Briggs, daha genel bir anlayışla kültüre yaklaşılacak sosyal eleştirmenler için kültürün; sembollerin, edebiyatın, sanatın, müziğin ve bazıları için bunları şekillendiren toplumun kurumlarının, değerlerin ve deneyimlerin aracılığıyla belli bir toplumun yaratıcı ifadesi olarak görüldüğünü ifade eder. Sosyal eleştirmenler ise özellikle yaratıcı ifadenin bir nesilden diğerine aktarılan kültürel mirası oluşturduğunu düşünmüşlerdir. Onlar bu yaratıcı ifadenin aktarılması gibi korunması gerektiğini de düşünüyorlardır. Bu tür yaklaşımlara dayanarak kültürleri, yüksek kültür, köylü kültürü, halk kültürü, popüler kültür, kitle kültürü gibi, sınıflandırmak ve incelemek de mümkündür. Ayrıca alt kültürler ve yüksek kültürler şeklinde bir genelleme de bu yaklaşımlarla temellendirilebilirdi. Öyle ki, toplumsal göstergeler ve iletişim şekilleriyle ele alınan alt kültür; yaş, ekonomik durum, sosyal sınıf gibi faktörler tarafından belirlendiği düşünülen nüfusun, sınırlı kesimleri tarafından paylaşılan genel bir ana kültürün varyantlarıydı. Yüksek kültürlerin izi ise, bir şekilde şehirlerden, manastırlardan, üniversitelerden, akademilerden beslenen bir yapıda olduğu düşünülmeye çalışıldı. Ayrıca bu süreçte, kültür çalışmalarında teknoloji, iletişim ve seyahat bağlamında köylü kültürleri birbirleriyle karşılaştırdı, sanayi öncesi ve sanayi sonrası popüler kültürlerden farklılığı gösterilmeye çalışıldı. Kavramsal kelime hazinesi

değişen tarz ve biçimleri vurgulanarak yeni anlam kümeleri oluşturuldu. Özellikle 20. yüzyılda, Bernard Rosenberg için “kitle kültürünün zorunlu ve yeterli nedeni” olarak görülen teknolojinin, matbaa sonrası medya yoluyla halk kitleleri üzerine etkileriyle kitle kültürü değerlendirildi. (Briggs, 2007: 99-100)

Günümüzde, özellikle elektronik kültür çağının ürünlerinin, aktörlerinin ve değerlerinin etkisiyle kısa zamanlı keskin dönüşümlerin yaşandığı, ortak değerlerin bir anlamda radyo, televizyon sinema, internet gibi unsurlarla dayatıldığı ve böylece bundan mizahın da nasibini aldığı yeni kültürel oluşum olan kitle kültürü oluşmuştur. Kitle kültürü bu anlamda “gündelik yaşamı, anlamları, imgeleri, söylemleri, ilişkileri, iletişimi, (...) tüm sanat alanlarını biçimlendirmeye, değiştirmeye, dahası yeniden üretmeye başlamıştır.” (Özdemir, 2008: 9) Mizahı da bir silah olarak kullanan kitle kültürü oluşturucuların en önemli hedefi yeni bir insan tipi ve bu insan tiplerinin tüketim, eğlence ve günübürlük yaşam felsefesi üzerinden oluşturduğu yeni bir halk topluluğu ortaya çıkarmak olmalıdır. Bu açıdan kitle kültürünü oluşturan ve planlayan medya yöneticilerinin ve popüler kültür savunucularının ilk hedefi yeni bir kültür üretici, daha da önemlisi yeni bir tüketici tipi yaratmak olmalıdır. Varlığını “tüketim yoluyla sürdüren, kitlelerin yaşam pratiklerini ve ifadelerini çalan, gasp eden ve pazarlarda alınıp satılan mala dönüştüren ticari bir kültür” (Özdemir, 2008: 11) üzerinden oluşturan kitle kültürü ve popüler kültüre gönüllü katılımcılar aranmaktadır. Bunu başarmak içinse, insanların bir şekilde yerel ve ulusal anlamda kabul edilen gerçek kültürün tuhaf, değişmiş, başkalaşmış ve dönüştürülmüş bir yansıması olan medya kültürünün geniş kitleler üzerinde hâkim, yaygın ve egemen olmasının sağlanması hedeflenmektedir. Bu anlamda “dünyanın küresel bir köy haline geldiği, modern toplumda diğer alanlar gibi kültürün de bütünleşme aracı olarak hizmet eden iletişim biçimlerinin tahakkümüne girdiği (...) sistem dünyasının yaşam dünyasını denetim altına aldığı” (Özdemir, 2008: 12) söylenebilir. Yine de kitle kültürü, popüler kültür, geleneksel kültür gibi kitlelere ve kültür ortamlarına bağlı olarak değişim, yenilikçilik, tutuculuk, süreklilik ve zamansallık üzerinden kategorize edilen kültür çeşitlerinin hepsini kapsayan bir kavram olarak “kültür”, çalışma alanına da bağlı olarak, her türlü geleneksel veya popüler mizahi kabullerin, uygulamaların, etkileşimin, oluşumun da araştırılması gerekliliğini bilim insanlarına dayatmaktadır.

Kültür, çeşitli dinamiklere bağlı olarak farklı farklı ele alınsa da, nihayetinde deneyimler, algılar, etkileşimler ve hükümlerle ortaya çıkan soyut ve somut yaratmaların bizzat kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle yeni yaklaşımlarda, kültürün bu bütüncül yanının ihmâl edilmeyerek tanımlandığı görülmektedir. Nebi Özdemir'e göre "imgeler bileşkesi" (2008: 99); Eker'e göre (2014: 27), toplumdaki ortak değer yargılarının, gelenek ve göreneklerin, sosyal normların bir bütünü olarak, insanın farklı zaman ve mekânlardaki değişme/gelişmelerle zenginleştirdiği hayati bir dinamik; Taylor'a göre "bilgi, inanç, sanat, ahlaki değerler, gelenekler ve toplumun bir üyesi olarak bireyin edindiği diğer sorumluluklar ve alışkanlıklar/ yaşam biçiminin ta kendisi" (Briggs, 2007:102); Geertz'e göre "yemek yapmak veya spor gibi paylaşılan simgesel deneyimler tarafından üretilen ve aynı zamanda ortak simgesel deneyimi devam ettirme kapasitesine sahip olan her şey" (Briggs, 2007: 103) ve Levi-Strauss'a göre "evrensel ve kapsayıcı" (Briggs, 2007: 103) şeklinde tanımlanan kültürün, *insan, zaman ve mekân merkezli anlamlanan şeyler bütünü* olduğu söylenebilir.

Geniş bir kavram olarak edebiyat, sinema, ticaret, politika, oyun, yemek ve sağlık gibi daha pek çok konuyu içine alan kültür kavramının, insani bir yaratma olan mizahla da sıkı sıkıya ilişkisi vardır.

İnsan, zaman ve mekân merkezli anlamlanan kültürün dinamik ve canlı bir yapısı vardır. Kültür bu anlamda ilişkide olduğu kavramlara insan temelinde çeşitli anlamlar yükler ve roller verir. Etken ve edilgen olarak kültürel olguların bir şekilde parçası olan insanların da çeşitli roller üstlendikleri görülmektedir. Kültürün dinamik yapısına bağlı olarak algılarını ve hükümlerini her defasında yeniden ele alan insan, var olanı yeniden anlamlandırır ve zamansal ve mekânsal değişimin de etkisiyle kültürü her defasında yeniden yaratan özgün yaklaşımlar sergileme hevesindedir. Notası belli olsa da bir eser, her bir çalanın elinde yeniden yaratılır. Bu durumun, bir geleneksel tutum, uygulama ve kabul için de böyle olduğu söylenebilir. Her defasında yeniden yaratılan gelenekler, sabitleşmekten uzak ve donukluğa karşı önyargılı özellikler gösterirler. Söz gelimi bir fikra icracısı, anlattığı bir fikrayı hiçbir zaman bir önceki üslûp ve tavrıyla anlatmaya yanaşmaz. Aynı şekilde geleneksel olarak kabul edilen kır düğünlerinde, belli iskelet yapıları olsa da, her bir düğün sahibi, bir önceki düğünden daha özgün eylemlerin, tepkimelerin, dillendirmelerin ve sonuçların peşine düşer. Zurnacıdan en iyi performansı

istenir veya daha önceki düğünlerde takılmış altın miktarından fazlasının takılması hedeflenir. Bu anlamda kültürün bir parçası olan mizah ekolojisi de, geleneği olan, gelenekler oluşturan, geleneği koşul ve şartlara göre sürekli dönüştürüp ve değiştiren bir yapıdadır.

Kültürün bir parçası olarak öğrenilen, yeniden uygulanan, değişen, dönüşen ve aktarılan ve geleneksel olarak kabul edilen mizahî organizasyonların, kendi ekolojisinde “kabuk değiştirerek yaşama” prensibiyle sabitliğe ve donukluğa karşı çıkan bir yapısı olduğu söylenebilir. Özellikle mizah ustalarının, bağlı buldukları mizah ekolojisinde var olan mizahi geleneği öğrendikleri, özümstedikleri, geleneğin icra ve anlatı külliyatına hâkim oldukları; ancak tüm bunların yanında, kendi tarzlarını ve ekollerini yaratmak için, mevcut mizah geleneğine kendi damgalarını da basma eğiliminde oldukları anlaşılmaktadır. Bu anlamda mizah ustaları veya ikinci dereceden mizah ustaları, var olan geleneğin üstüne, aslında mizah geleneğini hayatta tutan ve bu geleneği donukluktan, sabitlikten ve tekrardan kurtaran, yeni şeyler koyma eğilimindedirler. Etken bir kültür üreticisi ve inşacısı olan mizah ustaları ve onların grupları bu yaklaşımlarıyla, “uydurma halk hikâyeleri” gibi, yepyeni bir mizahî kültürel yaratmayı ve mevcut mizahi geleneklerden değişmiş, dönüşmüş, başkalaşmış yeni gelenekler ortaya çıkarmasını bilmişlerdir.

İnsan davranışı, yaratmaları, kabulleri, tepkilerini de kapsayan ve “bir nesilden diğerine semboller, el sanatları, kayıtlar ve yaşayan gelenekler yoluyla aktarıldığı” (Briggs, 2007: 102) düşünülen kültürün, aidiyet ve kabuller üzerinden farklılaşan mizahi durumları vardır. Burada, toplumların farklı kültürlere sahip olması ve gülünç olan öğelere karşı verdikleri farklı tepkiler söz konusudur. Fakat toplumlarda gülünç olana yönelik farklı yaklaşımlar olsa da mizahi eylemin her toplumda var olduğu gerçeği açıktır. O halde insani özellikler ve kültürel farklılıklar üzerinden tanımlanan toplumlar ve halk grupları, her ne olursa olsun mizahı, dolayısıyla da gülmeyi, bir şekilde gerçekleştirme üzerine kodlarla yüklüdür.

Sözlü, yazılı ve en son elektronik kültür ortamının hâkim olduğu, bunların mizah ekolojisinde bazen ayrı ayrı, bazen birlikte bir enstrüman olarak kullanıldığı, kültür ortamlarının mizah ekolojisiyle bir şekilde etkileşim içerisinde olduğu günümüzde, kültürün bir parçası olan mizah ekolojisini değerlendirebilmek için, her türlü halk

grubunun ve bunların sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarıyla olan ilişkilerinin, ayrıca onların geleneksel ve belki de şimdilerde moda olarak değerlendirilebilecek ancak zaman içerisinde gelenekselleşecek olan popüler mizahi uygulamalarının veya yaratmalarının ele alınması ve değerlendirilmesi; sözlü, yazılı, görsel ve işitsel yaratmaları olan günümüz mizah kültürü üzerine yapılacak gerek yerel gerekse ulusal bağlamdaki araştırmalarda, geleneğin bu çok yönlü ilişkiler boyutunun ihmâl edilmemelidir. Bu anlamda, kültürel ortamlarda bir sistemler bileşkesi olan mizah kültürünün, hiç ara vermeyen soluksuz değişiminin göz ardı edilmesi, tek bir mizahi tür veya yaratma eylemi üzerine gidilmesi, geleneğin sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki dönüşümlerinin anlaşılacak istenmemesi, onun bütüncül yönünün, aktörlerinin, katılımcılarının, bağlamının, kültür ortamlarının kullanım biçimlerinin görülememesi anlamına gelebilir.

## BÖLÜM 1

### MİZAH

#### 1.1. Gülme

Geçmişten günümüze tarih sahnesinde yer alan birçok düşünür, insanlar neden, niçin, hangi durumlara ve kime güler sorularına cevaplar bulmaya çalışmış ve bu yönde fikirler beyan etmiştir. Eflatun, Aristoteles gibi Eski Yunan ve Bergson gibi modern çağ filozofları da, insana has bir davranış biçimi olan, insanı hazlarının karşılığı olarak mutlu eden, insani bir davranış biçimi olarak insanların doğumundan ölümüne kadar terk edemedikleri, toplumsal bağlamda çeşitli pozitif ve negatif anlamlarıyla değerlendirilen gülme eylemini çözümlmek için kafa yormuşlardır. Bu araştırma ve çözümlleme merakını Antik Yunan filozoflarının günümüze ulaşan yazılı metinlerinde veya Eski Mısır papirüslerinde de görmek mümkündür. Müge Elden ve Uğur Bakır'ın (2010: 212) tespitlerine bakılacak olunursa, M. Ö. 3. yüzyılda simya konusunda yazılmış bir Mısır papirüsündeki bilgilere göre Mısırlılar, dünyanın Tanrının attığı bir kahkahayla oluştuğuna inanmaktaydılar. Tıpkı Mısır papirüslerinde görüldüğü gibi, gülmenin kökenine yönelik Tanrısal atıflar yapılarak çözümün insanın çözümlenemeyen yaratılış kodlarında arandığı insani yaklaşımlar, bir bakıma gülmenin gizeminin ve insanlarca anlaşılmasız oluşunun da bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. İşte belki de bu yaklaşımlar, gülmenin kaynağının ne olduğunun çözümlenmesine yönelik öne sürülen ilk adımlar olarak karşımıza çıkar. Tüm bu çözümlleme merakı, yani insanların neden, ne zaman, kime ya da neye güldüğüne yönelik çalışmalar, mizahı, gülmeyi tanımlama çabalarına ve günümüz mizah kuramlarının ortaya çıkmasına da yol açmıştır. O halde mizahın anlaşılmasına dair ilk problem veya bu problemin çözümlenebilmesine dair atılacak ilk adım, gülmenin ne olduğu sorusunun cevaplanması olabilir.

John Morreall, gülmenin ne olduğu konusunda kafa yoran ve mizah üzerine çalışmalar yapan önemli bilim insanlarından biridir. O, gülmenin mizahi olan veya olmayan çok çeşitli durumlarda ortaya çıkan bir eylem olduğuna ve duygu ya da davranış biçimi olarak ele alınmasına da atıf yaparak, gülmenin tanımlanabilmesinin ne kadar güç bir durum olduğunu şu düşünceleriyle verir:

İ. S. birinci yüzyılda, Roma Quintilian’ında (Hatiplik Kurulu), o zamana değin bir çok kişinin denemiş olmasına karşın hiç kimsenin henüz gülmenin ne olduğunu açıklayamamasından yakınılmıştı. Daha sonraki yüzyıllarda çok sayıda düşünür ve psikolog bu sorunu irdelemiş olsalar da durumda pek bir değişiklik olmamıştır – hâlâ yeterli genel bir gülme kuramından yoksunuz. Buradaki temel güçlük, çok değişik durumlarda güldüğümüzden, bütün gülme durumlarını kapsayacak tek bir tanıma varmanın, olanaksızlığı değilse de, zorluğudur. (Morreall, 1997: 3)

Türkçede ve genel anlamda toplumsal anlamlandırmada gülme kavramı, mizah kavramıyla sıkı sıkıya ilişkili bir biçimde ve kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde, bir eylem ve bu eylemin sesli ve biçimsel karşılığı olarak “gülmek işi/ kahkaha” (www.tdk.gov.tr, 13.04.2016) şeklinde tanımlanan gülme, mizahi eylemin somut tepkisi veya göstergesi olarak görülmüştür.

İnsana has ve insani bir davranış biçimi olan gülme, aslında gülmeyi de kapsayan daha geniş anlamlar bütünü olan mizah kavramının araştırma alanıdır. Arapçada mizaç anlamındaki *mezc* kelimesinden türeyen ve gülme anlamında kullanılan *müzah* kavramı Türkçeye *mizah* olarak geçse de, gülmeyi ve gülmeyele ilgili birçok kavramı kapsar bir biçimde, Türkçede kavramsal çerçevesini aşarak daha geniş anlamda kullanılmaktadır.

Batı’da gülme, olumlu ve olumsuz anlamlarda, bazen de kahkaha gibi gülmeyele ilgili kavramların da anlamını karşılayacak bir biçimde kullanılmıştır. Latince gülmeyi belirtmek için sadece *risus* kullanılır. İncil’de gülme için sâgah (olumlu ve neşeli gülüş) ve lâgah (alaycı gülüş) şeklinde iki ayrı terim mevcuttur. (Smajda, 2013: 41) Eski Yunancada gelos, gelao, geloto kavramlarıyla gülme ve kahkaha anlamında kullanılan kelime daha sonra bilimsel araştırmalara konu olması sebebiyle *logy* (bilim) kelimesiyle birleştirilmiştir. (Eker, 2014: 15) İngilizcede *gelotology* şeklinde kullanılan kavram, gülme, kahkaha ve en geniş anlamıyla mizah bilimi demektir. Tabi bu kavram, genel olarak gülme ve kahkahanın fizyolojik ve psikolojik bağlamda ele alınmasıyla ortaya çıkmıştır. Mizaha bu açıdan yaklaşan bilimsel çalışmalarda, mizahi duruma (gülmeye) ve olaya (gülme olayına) insan vücudunun ne şekilde tepkiler verdiği, vücutta hangi sıvıların salgılandığı, sinir sisteminde nasıl algılandığı ve insan vücudunda ne tür değişimlere sebep olduğu gibi meseleler araştırılmıştır. Bu durumlar da göz önüne alınırsa, gülmenin ve mizahın hem fizyolojik hem de sosyokültürel olmak üzere iki boyutunun olduğu anlaşılacaktır. Özellikle, bağlamı, üretimi, üretilme biçimleri, üretilme sebepleri, tüketimi, aktarımı, kullanımı, üretenlerin ve tüketenlerin özellikleri, olumlu veya olumsuz yanları, bazı kültürel organizasyonlardaki yeri gibi, geniş bir



çerçevede mizahın ekolojik boyutuyla değerlendirilmesi ve ele alınması, gerçek anlamda mizahın ne olduğunun daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Böyle bir bakış açısı, tüm yönleriyle mizahı anlamak isteyenlere, mizahın kendi bağlamındaki ekolojik görüngüsünü ve anlamını verebilir.

Yakın dönem çalışmalarında, mizahın somut meyvesi olarak görülebilecek olan gülme eylemi, mizaha bir sınır çizmek isteyen hemen her araştırmacının bir zorunluluk olarak anlamlandırmaya ve bu anlamlandırmalardan hareketle çözümleyip tanımlamaya çalıştığı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Mizahın ilişkilerini geniş bir biçimde ele alan bir yakın dönem çalışması olan *İnsan Kültür Mizah* (2014) çalışmasında ilk önce mizahı anlamlandırmak için pek çok araştırmacının gülme tanımını sıralayan Gülin Ögüt Eker, gülmenin tarihsel serüveninde hangi şekillerde tanımlandığını gözler önüne sermektedir. Bu tanımlamalara göre gülme;

Özentiyle güdülenen, kendini tanıma eksikliğine dayanan hareket (Platon); uygar bir adamın çekinmesi gereken ahlakı, sanatı ve dini küçük düşüren bir davranış (Aristo); zayıf ve zararsız olmak şartıyla, bir kişinin diğerleri üzerinde üstünlük kurma isteğinin ifadesi, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygu, düşünce içermeyen sezgilerin kabul edilebilir bir oyunu, gergin bir beklentinin aniden boşa çıkmasından kaynaklanan bir durum (Kant); bir kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan bize zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinç (Descartes); bir kavram ile onunla ilişki içinde olduğu düşünülen nesnelere arasında aniden algılanan uyumsuzluk (Schopenhauer); insana özgü, gayriciddi fizyolojik bir olay (Huizinga); uyumsuzluğa karşı verilen toplumsal ceza (Bergson); başkalarının talihsizliği karşısında, kendini tebrik ve rahatlama işi (Hobbes); sinirsel gücün doğal yatağından birdenbire saparak yeni bir yola girmesi (Spencer); iki düşünce arasındaki karşıtlık (Kierkegaard); ıstırap anında çıkarılan çılgınlık ve haykırıştan farklı olarak, diyaframın kesintili kısılmasından sonra derin bir iç çekme ile ortaya çıkan hoşnut olma durumu (Darwin); dairesel hareketin ritmikliği sonucunda ortaya çıkıp bedene haz veren fizyolojik bir olay (Urfalı Eyub); insanın şaşkınlık uyandırıcı bir olayı açıklama çabasının ardından ortaya çıkan, zıt heyecanlar sonunda duyulan öfkedir (Ebu Hayyan El Tevhidi). (Eker, 2014:16-17)

Gülme, kahkaha kavramıyla ilişkilidir ve genel anlamda mutlu olma ve alay etme gibi psikolojik hükümlerin dışı yansıyan sert ifadesi olarak görülebilir.

Gülmenin göstergelerinden biri olan kahkaha bazı bilimsel çalışmalarda, mutluluk verici bir algıya tepki olarak oluşan görsel ve işitsel göstergeler olarak tanımlanır. Eric Smajda *Gülme* (2013) adlı çalışmasında bu bağlamda, “Gülmek, mutluluk hissini ifade eden, az çok sarsıntılı ve gürültülü bitişlerin eşlik ettiği yüz kasılmaları (Larousse); mutluluğun az çok gürültülü ve sarsıntılı bitişlerin eşlik ettiği ağız açıklığının genişlemesi ile ifade edilişi (Robert); içimizde mutluluk verici, hoşya giden bir şeyler uyandıran duygunun yol açtığı birtakım ağız hareketleri yapmak (Littre)” (Smajda, 2013: 13) şeklindeki klasik

tanımları verir ve sonra gülmenin sonucu olan kahkahanın, mutluluk hissini dışa vuran, görsel ve işitsel bir yüz ifadesi olarak karşımıza çıktığını belirtir. Smajda'nın da vurguladığı üzere kahkaha, bireysel anlamda mutluluk duygularının bir yansıması olarak pozitif olarak görülse de, bazı durumlarda alay etme ve küçümseme gibi mesajların algılanmasına da sebep olabilen yapısıyla, grup içerisinde negatif bir eylem olarak kabul edilebilir.

Gülme, halk grupları içerisinde genel olarak, kendi bağlamındaki yaş gruplarına, cinsiyete ve ilgilere bağlı olarak şekillenen sözsüz iletişim biçimidir. Mimiklerde, hareketlerde, gülmeye has ses çıkarımlarında ve tonlamalarda özel kodlar taşıyan gülme, bir iletişim şekli de olarak, kendi ekolojisinde gelenekselleşmiş yapısıyla karşımıza çıkar. Bu anlamda gülmenin pozitif veya negatif mesajları vardır. Bu mesajlar, gülmenin kendi ekolojisinde hemen anlaşılabilir. O bu yönüyle duygusal ifadelerin somut göstergesi olarak mutluluk, memnuniyet, onama gibi pozitif mesajları ilettiği gibi; alay etme, küçümseme, sıkılma gibi negatif mesajları iletir. Herhangi bir mizah ekolojisi dairesindeki bireyler de, zaman içerisinde öğrendikleri bu sistemin verdiği sözsüz mesajları algırlar ya da en azından bir grupça algılamaya zorlanırlar. Bireyler aynı zamanda ekolojik sistemin de birer parçaları olmaları sebebiyle doğru bir biçimde gülmekle de yükümlüdürler. Bu yükümlülükler, gülmenin zamanlamasını, tonlamasını ve göstergelerini kapsar. Söz gelimi, bir anlatının neresinde, ne zaman, en fazla ne süre gülüneceği ekolojide bellidir. Bu durum gülmenin tonlamalarını veya göstergelerini de kapsar. Kendinden yaşça büyük olan bir kişiyle iletişim halindeyken gerçekleşen gülme eyleminin tonlaması, samimiyete ve statüye bağlı olarak, daha yumuşak olabilir. Bu yumuşaklık her yönüyle göstergelere yansır. Bu durum dilin kullanımında da böyledir. Bu anlamda gülme, kendi ekolojisi içerisinde mesajları ve anlamlarıyla sözsüz bir iletişim biçimidir.

Gülme, yapay tepkimeleriyle negatif, doğal tepkimeleriyle kendi bağlamındaki geleneğine de bağlı olarak hem negatif hem de pozitif olarak algılanır. Gülmedeki doğal tepkimelerin algısı zamana, duruma ve mekâna bağlı olarak çizilen sınırları aştığı andan itibaren negatif, geleneksel sınırlarda kalması itibariyle pozitiftir. Grup içerisinde, gülmeye yönelik verilen hükümlere bakılacak olunursa, yapay olan her türlü tepkimeler negatiftir; ancak başka gruplara veya grup dışından herhangi bir bireye karşı, bireyi

veya bireyleri belirli durumlarda kırmamak, küçük düşürmemek ve desteklemek için zorunlu olarak verilen yapay gülme tepkimeleri kimi zaman pozitif olarak algılanabilir. Bu da gülmenin kendi ekolojisindeki gelenekselleşmiş hükümlerinde yazılı olmayan ve hiçbir zaman yazılı olamayacak yasalarıyla alakalıdır.

Kendi ekolojisinde geleneksel yasaları olan, yaptırım gücüne sahip, pek çok insani algılama, tepkime ve bileşenleriyle bir iletişim şekli olan gülme eylemi, duruma, eyleme, söze, tepkimeye bağlı olarak pek çok durumda ortaya çıkar. Bu anlamda bir çocuk, yetişkin bir kadın, yetişkin bir erkek veya yaşlı bir birey psikolojik durumuna, konumuna, eğitim düzeyine bağlı olarak gülme eylemini farklı nedenlerle ve farklı durumlarda gerçekleştirebilir. Burada gülmenin sadece olumlu bir havada ve sadece pozitif durumlarda gerçekleştiğini savunmak yanlış bir tutum olacaktır. Sevgilisinden beklenmedik bir şekilde ayrılık sözcüklerini duyan genç bir kız bu duruma şaşırarak, psikolojik faktörlerin de etkisiyle, gülerken tepki verebilir. Aynı durum üzüntülü durumlarda gerçekleştiği düşünülen ağlama eyleminde de görülebilir. İşe alındığını haber alan biri sevincinden ağlayabilir ve mutluluk gözyaşları dökülebilir. Düğünde halay çekerken şaşırarak ve oyunu yanlış oynayan bir kişiye izleyiciler gülebilir veya oyuncu kendi hatasını gülmeyle bastırma eğiliminde olabilir. Gömleğini yanlış ilikleyen bir kişi aynaya baktığı zaman kendisine gülebilir. Televizyonu bir hata sonucu düşürüp kıran bir çocuk hatasını anlayıp durumu yumuşatmak için annesinin yüzüne bakarak gülebilir. Moda anlamında, geçmişte İspanyol paça pantolon giyinmek ve elinde çiçekle poz vermek gibi, sıradan olarak görülen ancak daha sonrasında hatırlatıldığı, hatırlandığı zaman garipsenen bir eylem veya duruma da gülünebilir.

Gülme pek çok durumda gerçekleşebilir, ancak gülmenin gerçekleşmesi için ilk olarak gülünç durumun gerçekleşmesi veya durumun gülünç olduğuna hükmedilmesi gerekir. Bu durum Elder Olsan'a göre iki şekilde ortaya çıkar. "Birincide, gülünç durumu yaratan kişinin hatası ya da karakteridir. İkinci hâl, kişinin durumunu bilmeyişinden ortaya çıkar. Burada komik olan harekettir." (Sokullu, 1997: 19)

Geniş bir bağlamda çeşitli faktörlerin etkisiyle yaygın bir tepkime olarak karşımıza çıkan gülme, gülünç durumu ortaya çıkaran kişinin eylemlerinin hata olarak görülmesine, bireydeki fiziki özellikler gibi, doğal uyumsuzluklara veya bireyin karakterinin iletişim halinde bulunduğu grupla uyumsuzluğuna bağlıdır. Tüm bunlara

bireyin bağılı bulunduğu zaman ve mekân gibi faktörler de etki eder. Bireyin kendisini zaman ve mekân içerisinde nasıl anlamlandırdığı veya zamanın ve mekânın bireyi nasıl konumlandığı gülünç olanla ve gülmeye ilişkilidir. Burada zamana veya mekâna uyumsuz olup olmama durumu söz konusudur. İnsanlar, tüm bu faktörlere ve dâhil oldukları geleneksel hükümlere de bağılı olarak, kendilerinde yeterli, başkalarında yetersiz görmeye başladıkları unsurların farkına vardıkları andan itibaren gülebilirler. Bunların dışında insanlar, olağandışı ve beklenmedik bir duruma da gülebilirler. Ciddi bir tavırla konuşan bilgisiz bir kişiye, olayları gerçekmiş gibi abartarak anlatan, kendini beğenmiş bir insana, beklide moda aykırı olarak elit bir toplantıya gelen sıradan giyimli bir kişiye ya da cenazeye renkli takım elbiseyle ve rengârenk, çiçek ve böcek desenli elbiseyle gelen bir kişiye, vücuttaki aşırı ve tuhaf bulunan yerlere gülebilirler. Bir çocuk, bilyelerini ütülen<sup>3</sup> bir çocuğa ya da genç bir erkek, iskambil kâğıdı oyununda üttüğü bir başka gence, bakımlı genç kızlar bakımsız genç kızlara gülebilir. Yine geleneğe aykırı davranan ve sınırın dışına çıkan kişilere, geleneğe uyumlu davranan bireyler gülebilir. Sevdiği kızla konuşurken kekeleyen kişiye bu kişinin diğer erkek arkadaşları gülebilir. Ayrıca insanlar başkalarına gülebildiği gibi kendi hatalarına, eksikliklerine, tavrına ve durumuna, sıradanlıktan sıyrılan ani değişikliklere, beklenmedik olağandışı görüntülere, seslere, şekillere gülebildikleri gibi kendi eylemleriyle değiştirdikleri durumlara ya da başkalarının eliyle kendilerinde meydana gelen değişmiş ve başkalaşmış görüntülere, şekillere ve tavırlara da gülebilirler.

Tüm bu yaklaşımlardan da görülebileceği üzere gülmenin farklı bilim insanlarınca psikolojik, fizyolojik, kültürel, ahlaki ve sosyokültürel açılardan çeşitli biçimlerde ele alındığı görülmektedir. Bu çıkarsamalardan mizahın somut bir meyvesi olan gülmenin pek çok bileşenle ve çeşitli sebeplerle ortaya çıkan geniş bir eylem olduğu savunulabilir. O halde gülme, sosyokültürel bir altyapıdan beslenerek belirli durumlarda ortaya çıkan, vücutta çeşitli fizyolojik tepkimeler meydana getirip rahatlama sağlayan, algı, karakter ve dünya görüşünden hareketle kişiler arasında değişkenlikler gösteren, hem psikolojik hem de sosyokültürel arka planı olan, insana özgü mesajlar, göstergeler ve tavırlardır.

---

<sup>3</sup> Ütülme: Sahip olduğu herhangi bir şeyi oyunda kaybetmek.

### 1.1.1. Gülmenin Özellikleri

Fizyolojik, psikolojik, bireysel ve toplumsal özelliklerin etkisiyle şiddeti, anlamı, vurgusu, mesajı, şekli ve biçimi değişen gülme eylemi, öznel tutumlara bağlı olarak bireysel olsa da insancıl bir eylem olarak evrensel bir tutum olarak karşımıza çıkar. Gülmenin değişkenliğini tetikleyen bireysel statü, ortam ve mekân, zaman ve çağ içerisindeki tekdüzeliği alt üst eden unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Gülme bu özelliğiyle yönünü ve şiddetini zamana, eğime, mevsime ve şartlara göre değiştirip akmaya devam eden bir ırmak gibidir. Vardır ve somuttur; ancak değişkendir. Rengin, değerinin ve tadının algılanışı bireyler, gruplar ve toplumlar nezdinde farklıdır. Bu anlamda her hangi bir halk grubunun mizah kültürü bir başka gruba anlamsız veya saçma gelebilir.

Gülme, bir gösterge ve bu göstergenin belirli halk gruplarındaki bireylerin zihinlerinde çağrıştırdığı anlamlar silsilesi olarak bir simgedir. Bu anlamda McComas ve Hayworth gülmeyi, insanlık tarihinin ilk dönemlerinde, olumlu haberleri ve grubun güven içinde olmasını simgelediğini savunurlar. Bunun yanında Kallen, Crile, Delage, Ludovici ve Rapp gibi bilim insanları da, bir gösterge olarak gülmeyi, beden dili olarak güçlü olmanın, mücadelenin, fiziki olarak zarar vermenin ve kontrol altında bulundurmanın sembolü olarak görürler. (Eker, 2014: 137)

Gülme ekolojik boyutuyla bir anlamda eleştirmenin, alay etmenin veya bir durum karşısında verilen iç tepkimelerin de sembolüdür. Bu anlamda durum, yer, zaman ve eyleme de bağlı olarak verilen gülme tepkimelerinin mesajı farklılaşmaktadır. Eker'e göre (2014: 137) gülme ve kahkaha, kimi zaman gerçek saldırının yerini alabilir. Ayrıca gülme ve dış gösterme, zamanla toplumsal bağlamda kendisine bir anlam yüklemiş, böylece gülme el ve kol gibi bir savunma ve saldırı aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Gülme bu anlamda eleştiriye, alay etmeye, takdir etmeye veya iç tepkimelerini açıkça göstermeye bağlı olarak çeşitlenebilir. Gülmenin kendi özelliğine bağlı olarak ortaya çıkan bu değişik gülme biçimleri gülümseme, tebessüm, kikirdeme, sırtarma, kahkaha gibi farklı çeşitlerle karşımıza çıkar. Bu gülme çeşitlenmeleri aristokrasiye, avama ve diğer statü göstergesi sıfatlara göre sınıflandırılmaz. Zira gülmenin bütün yüzleri, her sosyokültürel ortamda ve her halk grubunda, yeri ve zamanı geldiğinde kendisini

göstermekten çekinmeyecektir. Bu açıdan gülme, statüye göre değil, özellikle bireydeki amacına ve gülmenin biçimsel göstergelerine göre çeşitlendirilebilir.

Ziya Gökalp, mizahın bir toplum için ne kadar önemli olduğunu açıklamasını, bir arif ve filozofun diyalogu şeklinde ele aldığı “Tebessüm” adlı yazısında anlatmaya çalışmıştır. Bu yazıda, tebessüm etmenin sağlıklı ruhun bir işareti olduğu, zahit babaların ne yazık ki tebessüme karşı olumsuz yaklaşımlar sergilediği, eski Türklerin mütebessim oldukları, diğer inkılapların yanında “Tebessüm İnkılabı”nın da yapılmasının gerektiği, toplumsal bağlamda tebessüm etmenin çok önemli olduğu gibi meselelerden bahsedilmiştir.<sup>4</sup>

Canlılar beslenme, havayı teneffüs etme, kavga etme, stratejiler geliştirme, titreme, duyu organlarıyla çeşitli şeyleri algılama gibi pek çok paydada birleşebilirler. İnsanlar bitkilerle beslenme, havayı bir şekilde teneffüs etme; hayvanlarla yine beslenme ve havayı teneffüs etme, kavga etme ve savaşıma, titreme, duyu organlarıyla tabiatı, kokuları, sesleri algılama gibi pek çok noktada birleşirken, gülme eylemi noktasında farklılık gösterirler. Bu durum gülmenin sadece insanlara özgü olduğu anlayışını ortaya çıkarmıştır. Gülmenin insanlara özgü olduğu iddiasının ise bilinen ilk savunucusu Aristo’dur ve o gülmeyi insan ile hayvan arasındaki ayırt edici özelliklerden biri olarak görür.

Antropologlar tarafından *homo sapiens* (bilen, akıllı, düşünen), Karl Marks, Benjamin Franklin ve Max Frissh gibi düşünür ve sanatçılar tarafından *homo faber* (yapan insan), Friedrich Schiller tarafından *homo ludens* (oynayan insan), Milan Kundera tarafından *homo sentimentalis* (santimental insan) veya günümüzdeki değişen insan alışkanlıklarını açıklayabilmek için *homo economicus* ve *homo technicus* gibi kavramlarla tanımlanan insanoğlu, çoğu kez hayvanlarla karşılaştırılma ve mukayese edilmenin de muhatabı olmuştur. (Şentürk, 2016: 11) Bu karşılaştırmayı ilk yapan kişinin ise Aristoteles olduğu görülmektedir. *Poetica* ve *Nicomakhas’a Etik ve Metafizik* adlı kitaplarında bu karşılaştırmayı yapan Aristoteles, insanı sosyal bir yaratık, politik hayvan<sup>5</sup> ve düşünen varlık<sup>6</sup> olarak tanımlar. Bu tanımlamalarla hayvandan ayrılan insan,

<sup>4</sup> Bkz. (Ziya Gökalp, 1999: 30)

<sup>5</sup> Bkz. (Aristotle, 1885: 161)

<sup>6</sup> Bkz. (Aristotle, 1885: 168-169)

daha sonraki dönemlerde yine de *animals rationalis* (düşünen hayvan) olarak tanımlanmaktan kurtulamamıştır. Ancak, Aristoteles’le birlikte Batı merkezli tartışmalarda, “akıllı, alet yapan ve kullanan, konuşabilen” (Şentürk, 2016: 12) gibi, kendine özgü özellikleri keşfedilen insanoğlunun bir diğer ayır edici özelliği de gülmektir ve bu durumu ilk ortaya atan kişi, Ariston’un da eserlerini çok iyi bilen, Alman rahip Notker Labeo’ydu.

950 ve 1022 yılları arasında Gallen’de yaşamış Alman rahip Notker Labeo, Aristoteles incelemelerini yazıya döktüğü *De Definitione* adlı eserinde “insan akıllı (konuşabilen), ölümlü ve gülmeye muktedir bir hayvandır”<sup>7</sup> diyerek Aristoteles’in tanımlamalarına gülmeyi de eklemiştir. Notker Labeo’nun bu eklemesiyle insanoğlunun hayvandan farklı olarak gülmeyi becerebilen veya gülebilen bir canlı olduğu ortaya çıkmıştır ve daha sonraki araştırmalarda insanoğlunun gülmenin de dahil olduğu bu yeteneklerinin “özellikle tiyatro, film ve edebiyatta, nasıl işlediği ve işletildiği soruları tarih boyunca irdelenmiş, estetik, etik, felsefi ve bilimsel söylemler geliştirilmiştir.” (Şentürk, 2016: 13)

Gülme ve gülünç olan çeşitli faktörlerle birlikte bireysel ve toplumsal anlamda farklı algılansa da gülmenin bazı genellemelerle belli başlı özelliklerinin olduğu söylenebilir. Eker (2014: 23-29) gülmenin özelliklerini çalışmasında, *İnsana Özgü Olması, Duygusuzluk, Hatanın Cezalandırılması, Mekaniklik/Sıradanlık, İnsanın Nesneleşmesi, Aykırı Fiziksel Olaylar* başlıkları altında açıklamaya çalışmıştır. Gülmenin insana özgü bir eylem olarak değerlendirilmesinde sembol, ima, mesaj, kültürel arka plân, planlı ve sistematik bir eylem olarak organize edilip gerçekleştirilmesi ve tavırların insana özgü olması gibi faktörler öne çıkmaktadır.

Gülmenin kendisini göstermesi ve fark edilmesi için “Acıma ve sevgi duygularının kısa bir süre de olsa bastırılması gerekmektedir.” (Bergson, 1996: 12) şeklinde Bergson’un yaptığı tanımlamada, gülme eylemindeki duygusuzluğu ve olumlu duyguları kısa bir süre de olsa askıya alma gerekliliği vurgulanır. İnsanların karda yürürken düşen birine gülmesi, futbol oynarken yüzüne şiddetli bir şekilde top çarpan kişiye gülmeleri Bergson’un yaptığı tanımlamayı kanıtlar niteliktedir.

---

<sup>7</sup> Bkz. (Kolve, 1996: 127)

İnsanlar gülme ile hata yapanları cezalandırma yoluna da gidebilirler. “Mükemmele ulaşmaya çalışan insana yakışmadığı düşünülen dalgınlık, tedbirsizlik, dikkatsizlik, uyumsuzluk, uyuşukluk, aykırılık ve birden fazla olma ya da yapılma, bilinçdışı biçimde gülme eylemiyle cezalandırılır.” (Eker, 2014: 24) Önüne bakmadığı için caddedeki tabelaya kafasını çarpan bir insan, dikkatli olmadığı ve dikkatli olmasıyla engelleyebileceği bir olayı engelleyemediği için gülmeyle cezalandırılabilir.

Belirli bir tempoda devam eden, mekanikleşen ve sıradanlaşan hareketler, sesler ve mimikler de gülmeye neden olabilir. Hıçkırık tutan bir kişinin belirli tempoda sürekli hıçkırmasına; yolda elini arkasına atarak, gözünü öne eğerek saatlerce aynı hızda ve aynı hareketlerle yürüyen bir ihtiyarın yürüyüşüne, sürekli kafasını tuhaf bir hareketle sallayarak kâkülünü arkaya savuran bir gencin hareketlerine ve konuşurken hep belirli bir kelimeyi tekrarlayan kişilerin konuşmalarına gülünebilir.

“Canlı bir varlık olan insana, ona ait olmayan cansız nitelikler yüklenmesi, asli unsurlarının kaybettirilmesi, özne olan insanın nesnelleştirilmesi” (Eker, 2014: 27) gülmeyi ortaya çıkarabilir. Lambayı takmak için arkadaşının sırtına çıkan bir kişinin istemsizce onu zihninde merdivene benzeterek gülmesi, insanın nesneleşmesine örnek olarak verilebilir. Belirli durumlarda uygunsuz olarak, camide sesli yellenme, ciddi bir meseleyi anlatırken geğirme ya da misafirliğe gelen kişilerle sohbet ederken kanepede uyuyakalma gibi, gerçekleşen fiziksel olaylar da gülmeye sebep olabilir.

Gülmenin bir diğer özelliği mizah ürünü olan ve mizah ürünü olmayan gülme olmak üzere iki şekilde gerçekleşebilmesidir. Mizah ürünü olmayan gülmenin nedenlerini açıklayan Monro bunları “gıdıklama, gülme gazı (nitrojen), gerginlik, bir sıkıntıdan sonra rahatlama, şakaya vurarak geçiştirme (savunma yapma), neşe veya yüksek moralli olmanın ifadesi, oyun, sınırlamanın kalkması, rol yapma, galibiyetin ardından zaferin ifadesi” (Keith-Spiegel’den aktaran Eker, 2014: 19) şeklinde verir. Bunların dışında mizah ürünü olmayan gülme, karşısındakine iyi görünme, bir hayranlık ifadesi de olarak karşısındaki insanın zekâsını tescilleme, mizahi olmayan bir anlatı, hareket ve söylem karşısında icracıyı mahcup etmeme ve düzen bozucu olmama durumlarında da ortaya çıkabilir.



İnsanlar pek çok sebebe bağlı olarak gülebilmektedir. Bu nedenle insanlar, mizahi ürünü olarak da gülme eylemini gerçekleştirebilirler. Morreall mizahi gülme durumlarını “1.Fıkra dinleme, 2. Birisinin bir fıkrayı mahvettiğini duyma, 3. Bir fıkrayı anlamayan birisine gülme, 4. Birisini garip kıyafetler içerisinde görme, 5. Bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama, 6. Birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme, 7. Saçma sapan böbürlenmelere ya da ‘abartılı öykülere’ kulak misafiri olma, 8. Usturuplu hikâyelere kulak misafiri olma, 9. Üçlü ayaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesi duyma, 10. Ses ya da hece karışması ve cinaslara kulak misafiri olma, 11. Bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma, 12. Yalnızca aptal bir hava içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülme” (Morreall, 1997: 4) olarak açıklamıştır. Bu öne sürülen gülme durumlarının yanına elbette kendi yaptığı veya garip bir duruma düştüğü olaya gülme; belirli tesadüflerle oluşan, sıralanan ya da yan yana gelen olaylara gülme gibi pek çok durum da eklenebilir.

Mizah ürünü olan ve mizah ürünü olmayan gülmenin en belirgin göstergesi kahkahadır. Gülmenin şiddetli veya çok şiddetli biçimiyle sese ve değişen mimiklerin de etkisiyle göstergeye olan yansıması olan kahkahayla, neşe, tebessüm, sevinç, mutluluk birbirine karıştırılmamalıdır. Bunlarla birlikte şaka kavramı da gülme ve kahkahayla aynı anlamları taşımaz. Şaka, gülme ve kahkahayı ortaya çıkaran, onların gerçekleşmesini amaçlayan hareket, ses, söz, taklit ve tavidir. Kahkaha şiddetli bir eylem olarak ciddi bir tavır göstergesidir. Kahkaha ile kahkaha eylemini gerçekleştiren kişi, mizah malzemesi olan söz konusu kişiye, kurbanı, canlıya ya da nesneye karşı olumlu/olumsuz açık tavır almıştır veya bir savaş açma eğilimindedir.

John Morreall *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı eserinde, gıdıklama, havaya atıp tutma, cee yapma (bebeklerde), tehlikeli bir ortamdan güvenli olan bir ortama geçme, sihir, oyun kazanma, zevkli bir işle uğraşma, utanma, bazı kimyasalları soluma gibi durumların mizahi olmayan gülmeyi; taklit, fıkra, abartma, ses-hece karışması, tuhaf giysiler içindeki biri, aynı kıyafeti giyinmiş ikizler, vara yoğa gülen aptal biri, bir çocuğun büyük gibi konuşması, fıkrayı mahveden kişi, yerinde ve düzgün yapılan hakaret gibi durumların mizahi gülmeyi açığa çıkardığını savunur. (Morreall, 1997: 3)

Bir çok durumda ortaya çıkabilen, zamana ve mekâna göre çeşitlenip şiddeti ayarlanabilen gülmenin “utanma, acı, kızgınlık, reddetme, üzüntü, korku ve eleştiri”

(Klein, 1999: 36) gibi durumlarda engellendiği veya kendisine çeki düzen veren bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu anlamda gülmenin duruma göre çeşitlendiği ve tepkimelerinin değiştiği savunulabilir. Kızgınlık durumunda anormal bir bakışla dişleri göstermeden gülme, eleştiri durumunda alaycı bir tavırla ve kafayı sağa-sola sallamak suretiyle gülme gibi çeşitlenmeler, gülmenin değişken ve bazı durumlarda etki altına alınabilir yapısını gösterir.

Gülme, yazılı hukukun dışında insanları uyaran, eleştirerek düzene sokan ve aksi durumda onları aşağılayarak, küçük görerek, basitleştirerek durumlarını izah eden bir eylemdir. Bu durum sosyal normlara ve kültür ortamına bağlı, sosyal konumu ve statüsünün negatif seyrinden endişe eden insanlar için her an dikkat edilmesi gereken kaygı verici bir durum olarak karşımıza çıkar. Annelerin çocuklarına *sakin eli bize güldürmeyin* şeklindeki nasihatleri bu ağır cezayı almamak için olmalıdır. Bu sebepten, belirli bir bağlamda anlamlı olan ya da kendisini anlamlı hissedeni birey, kendi anlamını muhafaza edebilmek için, kültürel bağlamında şahsı üzerine yapılan mizahi izahını kontrol etmek durumundadır. Bu durum, mizahi eleştirinin getirdiği anlamsızlıktan kurtulmak isteyen bireye görevler, ödevler ve sorumluluklar yükler. Bu görev, ödev ve sorumluluklar, mizahi organizasyonların ve bunların sonuçlarının sözsüz hukuki anlamlarına da işaret etmektedir.

Gülme, kişilere bağlı olduğu kadar, duruma ve mekâna da bağlı olarak ortaya çıkan bir eylemdir. Halil İbrahim Şahin'e göre (2014: 238) "İnsanı gülmeye sevk eden pek çok durum vardır. Hayatın içinde ve anlık gelişen pek çok olay, gülmeye neden olduğu gibi, bazı gülme durumları geleneksel kurallara, zamana ve mekâna bağlanmıştır." O halde gülme, duruma bağlı olarak ortaya çıkan bir eylem olduğu gibi, sosyal normlarla, zamanla ve mekânla da ilişki içerisinde olan ve anlamlanan bir eylemdir. Dış mekânda gerçekleştirilen herhangi bir eylem gülmeye sonuçlanmayabilirken, iç mekânda gerçekleştirilen aynı eylem gülmeye sonuçlanabilir. Bu anlamda mekânların da belli kuralları vardır. Bu kuralların dışına çıkan zıtlık belirtileri ve göstergeleri mizahi bir yola sapabilir. Söz gelimi köy odasında sergilenen ve sıradan kabul edilen bir eylem, bir camide gerçekleştirilince gülmeye sonuçlanabilir.

Gülmenin zamanla ilişkisinin ise ters orantılı olduğu görülmektedir. Gülme akıp giden eylemsiz zamana bir şekilde dâhil olan ve böylece zamanın akışını değiştiren bir eylem olarak ortaya çıkar. Gülme, temelinde bir uyarana ortaya çıkan zamansız bir eylemdir.

İnsanlar komik olduğunu düşündükleri olaylara, durumlara, kişilere ve sözlere gülerler. Bu anlamda gülme ve komik kavramları sıkı sıkıya ilişki içerisinde. Türk kültüründe bazı insanların kendisine gülündüğünü zannettiği durumda çok yaygın olarak “Neden gülüyorsun, çok mu komik?” sorusunu sormaları gülme ve komik arasındaki sıkı bağları kanıtlar. Yani denilebilir ki, gülme bir bakıma komik algılamaya verilen bir tepkimedir. Gülmenin kaynağı olarak komik, insanî algıları uyarır ve çeşitli biçimlerde belirir.

Henri Bergson, gülmeyi ortaya çıkaran komiğin kaynaklarını, meseleyi daha da aydınlatır bir biçimde, *biçim komiği*, *devinimlerin komiği*, *durum komiği*, *söz komiği* ve *karakter komiği* başlıklarında verir. Bergson, bu faktörlerin kaynağının insan olduğu görüşündedir. Başka bir ifadeyle, insana ait olanın dışında komik yoktur. (Güvenç, 2011: 159) Komik insani algılamalarla vücut bulsa da komik olanın kaynağının sadece insan olduğu söylenemez. Bir nesne veya bir ses komik durumu ortaya çıkarabilir. Fakat komiğin ne olduğunu sadece insani düşünüş biçimi ve insani hükümler belirler.

Gülmenin kendisinden ziyade aranması gereken yerleri Bergson (2015: 12-15) üç noktada açıklar. Birinci nokta; gülmenin tümüyle insana özgü olanın dışında yaşam alanının olmamasıdır. Bu anlamda bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama gülünç olamaz. Burada insanların dışında hayvanlar ve nesnelere insanların güldürmesi durumu, yine bunların insanlar ile benzerliklerinin bulunması, insanoğlunun bunlara damgasını basması veya bunları kullanması ile alakalıdır. İkinci nokta; gülme, duygusuzlukla birlikte hareket eder. Aldırmazlık onun bu anlamda doğal ortamıdır. Gülen bir kişi en azından belirli bir süre içindeki sevgiyi ve acıma duygusunu yok etmelidir. Üçüncü olarak ise; gülmeyle ilişkisi olan arı zekânın diğer zekâlar ile iletişim halinde olması gerekir. Bu bağlamda Bergson, komiğin tek başına tadının çıkarılamayacağı noktasına parmak basar. Çünkü gülme, bir yankıya gereksinim duyar. O, iyi çıkmış, net, ama kesilmiş bir sese benzemez; gitgide yankılanarak uzamak ve büyümek isteyen, patlama ile başlayıp gürlmelerle süregiden bir şeydir. Gülme her zaman bir grupta birlikte ortaya çıkar. (Bergson, 2015: 12-14)

Gülmeyi ortaya çıkaran en önemli etkenlerden biri de olmaması gerekenin olması, yapılmaması gerekenin yapılması anlamına gelen veya bilinçli olarak zıt unsurların birleştirildiği karşıtlıklardır. Özellikle geleneksel Türk tiyatrosuna da bakıldığında, Kavuklu-Pişekâr, Karagöz-Hacivat örneklerinden de anlaşılacağı gibi, gülmenin hareket noktalarından birinin de karşıtlık ilkesi olduğu görülmektedir. Anlatan-anlamayan, sınırlı-sakin, uyanık-saf gibi karşıtlıklar üzerinden yaratılan bu komik unsurları Bergson, (2015: 90) “yumuşak, sürekli değişken ve canlı olan şeylere karşı katı, basmakalıp, mekanik şeyler; dikkate karşı dalgınlık ve son olarak da özgür etkinliğe karşı özdevinim (...)” gibi meselelerin altını çizerek ve gülmenin temelindeki karşıtlıkları vurgulayarak özetlemektedir.

Bergson biçim ve komiklik arasında bağlantı kurar. O, biçimle ilgili komiğin kaynağını komik bir yüzün nasıl olduğunu irdeleyerek açıklamaya çalışır. Mesela; normal görünüşü sürekli ıslık çalıyormuş şeklinde olan bir yüz komiktir. Çünkü o görünüş kişinin her zamanki normal görünüşüdür. (Güvenç, 2011: 159) Bergson bu durumu (2015: 28) “İnsan bedeninin durumları, jestleri ve devinimleri bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde gülünçtürler.” şeklinde özetlemiştir.

Canlının üstüne kaplanmış mekanik (Bergson, 2006: 27) veya “yaşamın makineleşmeye yönelmesi” (Bergson, 2015: 31) olarak hareket komiğini tanımlayan Bergson’a göre, insan bedenine ait durumlar, jestler ve hareketlerin gülünçlüğü, o bedenin basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüdedir. Burada vurgulanan durum canlının nesneleşmesidir. (Güvenç, 2011: 159) Bergson (2006: 23) bunu “Kişinin nesne izlenimi vermesi” olarak açıklar. Makine gibi normal ve olağan işleyen bir insan vücudunun bazı durumlarda farklı bir tepki vermesi durumunun buradaki komikliği ortaya çıkardığı söylenebilir.

Bergson, durum komikliğini şu üç yöntemle açıklar: “Yineleme, tersine çevirme ve dizilerin birbirinin içine girmesi.” (Bergson, 2006: 52) Bu anlamda, insanların başına tekrar tekrar gelen bazı durumlar “yineleme”; insanların, geçtikleri dersi yükseltmek için alıp daha sonradan kalmaları veya birbirlerini tarla yüzünden mahkemeye veren kişinin tarladan daha fazla para harcıyıp neticeye varamamaları gibi, başlarına gelen olayların içinden çıkılmaz bir hâle gelip aleyhine sonuçlanması “tersine çevirme”; olayların iç içe girip karmaşık bir durumun oluşması “dizilerin birbirinin içine girmesi” olarak açıklanabilir.

Durum komikliği “yineleme, tersine çevirme ve dizilerin birbirinin içine girmesi” (Bergson, 2015: 64) ile gerçekleşir. Bir yonca balyasını alan bir kişinin diğer balyaların tek tek devrilmesi sürecindeki veya bir köyde aynı anda olan üç düğün için sırasıyla hayırlı olsun demeye giden bir kişinin, yine bu sıraya uygun olarak halay çeken aynı kişiyi/kişileri görmesi örneklerinde yinelemeler; tiyatro sahnelerinde sıkça görülen bir kişiye tokat atmak isteyen kişinin bir döngüyle kendisinin de tokat yemesi sürecinde olayların tersine dönüp kurbanın kendisi olduğu tersine çevirmeler; ayrıca Bergson’un “Bir durum hem birbirinden kesinlikle bağımsız iki olay dizisine ait olup hem de tümüyle değişik iki anlamda yorumlanabilen” (Bergson, 2015: 69) şeklinde açıkladığı yanılmalarla gerçekleşen olayların birbirinin içine girdiği karmaşık mizahi süreçler, gülmeye sebep olabilir. Aynı kural söz komikliğinde de geçerli olabilir. Bergson bu durumu, “Olay dizilerini alıp bunları yeni bir tonda ya da yeni bir ortamda yinelemenin, gene de bir anlamları kalacak biçimde altüst etmenin ya da karşılıklı anlamları birbirlerinin içine geçecek biçimde karıştırmanın komik olduğunu söyleyebiliriz.” (Bergson, 2015: 82-83) şeklinde açıklar.

Söz komikliğinde, dilin anlattığı komik ile yarattığı komik arasında farklılıklar vardır. (Bergson, 2006: 58) Anlatımı komikleştiren ya da sözleriyle komik olan iki farklı söz komikliği söz konusudur. Bu anlamda, anlatımı ya da kelimeleri komiğe çeviren kişiler mizah ustaları; söyledikleri anormal ifadelerle komik olan kişilerse ekolojinin mizah malzemesi olan komik tiplerdir.

Söz komikliğinde yinelenen sözcüklerin önemli olduğu görülmektedir. Fakat “bir sözcüğün yinelenmesi kendi başına gülünç değildir. Yineleme, tinsel öğeler içeren özel bir oyunun simgesi olduğu için bizi güldürür.” (Bergson, 2015: 54-55) Sözcüklerin “gerçek ya da mecazlı anlamda kullanılmalarına göre çoğunun bir fiziksel bir de tinsel anlamı vardır. Gerçekten de her sözcük önce somut bir nesneyi ya da maddi bir işi göstermekle başlar, ardından yavaş yavaş soyut bir ilişki ya da arı bir düşünce olarak tinselleşebilir.” (Bergson, 2015: 80)

Bergson (2015: 80) yinelemelerin mekanik oluşunun mizahi boyutunu ortaya koyma eğilimindedir. Aslında Bergson, yinelemelerin mekaniklik ve oyunu çağrıştıran özellikleriyle gülünç olmanı ortaya çıkardığına dair savlarında pek de haksız sayılmaz. Söz gelimi, söylemler üzerinden gerçekleşen mekanik tekrarlar vardır. Bunlar, hem

mekanikliği hem de bize bir takım şeyleri çağrıştıran bir oyuna benzeyeceği için gülünç öge açığa çıkar. Aslında aynı durum hareket komikliğinde de vardır. Tom ve Jerry çizgi filminde tekrar eden mekanik hareketler bizde gülmeyi açığa çıkarır. Tom sürekli kovalar Jerry ise sürekli kaçar. Tom tam yakalayacakken Jerry bir hamleyle kurtulur. Tom yine pes etmez yine tam yakalayacakken Jerry yine aynı hareketle kurtulur. Oyun niteliğindeki bu mekanik tekrar gülmeyi ortaya çıkarmaktadır.

Hem antik dönem hem de günümüz modern tiyatro sahnelerinde de kullanılan mizahi bir yöntem olarak yinelenen sözcüklerle komiği açığa çıkarmayı Bergson “Güldürücü bir sözcük yinelenmesinde genellikle karşı karşıya olan iki uç vardır. Bir yay gibi gevşeyen sıkıştırılmış duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan hoşlanan bir düşüncedir.” (Bergson, 2015: 55) şeklinde açıklar. Bergson’un bu tanımına belki de en uygun örnekler anlatı sırasında durmadan mekanik bir doğrultuda sözü belli aralıklarla kesilen icracı katılımcı birlikteliklerindedir. Tekrar eden sözdeki mekanik süreç gülünç olanı ortaya çıkarır. Bu duruma, Barış Manço’nun *Domates, Biber, Patlıcan* şarkısı örnek olarak verilebilir. Manço, sevdiği kadına tam aşkını ilan edeceği sırada bir sokak satıcısı “Domates, Biber, Patlıcan” şeklinde bağırmağa başlar. Manço da bu tekrar eden mekanik söz komikliği durumundan yola çıkarak bu mizahi içerikli parçayı yazmıştır.

Söz komikliğinde birbiriyle bağlantılı iç içe geçmiş sözler, hatta anlatılar, gülmeye neden olabilir. Burada birbiriyle bağlantılı eylemler ve sözler veya tesadüflerle oluşan durumların sunulması söz konusudur.

Söz komikliği dille gerçekleşir ve söz komikliğinin eylem ve durum komikliğiyle ilişkisinin olduğunu söylemek gerekir. Öyle ki “dil komikliği, noktası noktasına eylem ve durum komikliğine karşılık olur ve deyim yerindeyse eylem ve durum komikliğinin söz düzlemindeki izdüşümünden başka bir şey değildir.” (Bergson, 2015: 78)

Bergson, insanları güldürenin gözle görünen somut saçmalıklar olduğunu savunur. Fakat ona göre her saçmalık komik değildir. Komiğin içeriğinde çok özel bir saçmalık vardır. (Bergson, 2015: 121) Bazı saçmalıklar sinir bozucu ve can sıkıcıdır. Bu yüzden gülünen saçmalıklarda bu nedenle çok özel durumlar olmalı, özel durumlarla eşleşmeli veya özel çağrışımları harekete geçirmelidir.

Bergson (2015: 78), jestlerdeki, davranışlardaki, hatta yüz çizgilerindeki katı, kalıplaşmış ve mekanik şeylerin gülmeyi ortaya çıkardığını söyler. Bu durumun hazır formüllerle ve kalıplaşmış sözlerle dilde de olduğunu savunur. O halde cümle başlarında veya sonlarında, “Anadın mı?” ve “Haksız mıyım hacı?” şeklinde sürekli tekrarlanan belli ifadelerin veya bir şey anlatırken belirli bir düzenle kalkan kaşların gülmeye neden olacağı söylenebilir.

Toplumsal kabullerin ve toplumun olması gereken davranış beklentilerinin dışında hareket eden kişilerin sergilediği davranışlarla ya da toplumsal bağlamın, belki de bireyin karakteriyle olan uyumsuzluğu nedeniyle ortaya çıkan karakter komikliğini Bergson, gülmeye sebep olan durumlardan biri olarak görür. O, bu durumu “Gülmenin toplumsal bir anlamı ve kapsamı bulunduğu, komiğin her şeyden önce bireyin topluma bir anlamda uyum sağlayamamasını dile getirdiğine, nihayet komiğin yalnızca insanoğlunda bulunduğu inandığımız için, önce insanoğlunu, karakteri ele aldık.” (Bergson, 2015: 91-92) şeklinde açıklar ve gülmeyi ortaya çıkaran nedenler arasında karakteri özel bir konuma oturtur.

Bergson (2015: 99), karakterlerin iyi ya da kötü olmasının gülmeye neden olmayacağını, karakterin topluma uyum sağlayamazsa komik olabileceğini söyler. Tabi burada duygusuzluğu da önemli bir faktör olarak ele alır. O kişilerin topluma uyumsuzlukları, izleyicilerin duygusuzluğu ve özdevinimle karakter komikliğinin ortaya çıkacağını söyler. Ayrıca Bergson, izleyicilerin bu topluma uyarsız kişiyi düşünden uyandırmak için güldüğünü, gülmenin bu bağlamda bir uyarı niteliğinde olduğunu savunur.

Gerçek yaşamda bir başkasını sürekli izleyen, sınıyan ve kontrol etmeye çalışan insanoğlunun hem kendi tepesinde hem de başkalarının tepesinde taşıdığı karakter düzenleyici ve uyarıcı toplumsal normlar, kabuller ve yazısız yönetmelikler vardır. Bu normlar, kabuller ve yazısız yönetmelikler, yeri geldiğinde insanları uyarmak ve düzeltmek için gülmeyi silah olarak kullanır. Fakat bu cezalandırma işlemleri veya kabuller farklı toplumsal gruplarda değişkenlikler gösterir. Söz gelimi ayyaşların bulunduğu ortamda içki içmeyen bir kişinin uyarsız karakteri veya cami avlusunda sürekli küfür eder bir karaktere sahip bir kişinin tutumları, farklı grup kabulleriyle eleştiriye tabidir. Böylece gülünen bir kişiler, son derece saygılı veya kibar olabileceği

gibi kaba, küfürbaz, saygısız da olabilir. Burada söz konusu olan, Bergson'un ileri sürdüğü üzere katılıktan ileri gelen bir süreçte "Toplumdan uzaklaşan herkes gülünç olur, komik büyük ölçüde toplumdan uzaklaşandan doğar." (Bergson, 2015: 95) ilkesidir. Topluma uyarsız olan ve dünyada her ne olursa olsun yine de süslenmesinden geri kalmayan umursamaz bir karakteri, Orhan Veli *Cımbızlı Şiir*'inde "Ne atom bombası/ Ne Londra Konferansı/ Bir elinde cımbız/ Bir elinde ayna/ Umurunda mı dünya" şeklinde hicvetmiş ve eleştirmiştir. Burada komik olan durum, kadının bakımlı olması değil çok önemli hayati meselelere dahi uyarsız ve toplumsal bağlamdan uzaklaşmış olan katılmış bir karakter yapısıdır.

Gülme, zamana, mekâna, oluşan sınıf algısına ve zaman içerisinde sıra dışı olarak yorumlanan şeylere tepkiler verir. Bu tepkiler insan temelli ve diğer yandan zaman ve mekân merkezlidir. Tüm bunların dışında gülme insana aittir ve insan zihninde yeşillenir. Gülme, tüm insanların ortak bir özelliği olmasına karşın, bağlama ve gruba bağlı olarak çeşitlenebileceği gerçeğiyle karşımıza çıkar.

### 1.1.2. Gülmenin İşlevleri

Folklor, sosyokültürel bağlamında bir işleve sahiptir. Çobanoğlu işlevin anlaşılabilmesi için "Folklor onu kullananların hangi ihtiyaçlarına cevap veriyor? (...) Folklor onu taşıyanlara ne anlam ifade eder ve onlar açısından ne iş görür, neye hizmet eder?" (Çobanoğlu, 2005: 26) sorularının cevabının bulunması gerektiğine işaret etmiştir. Ayrıca Çobanoğlu, folklorun toplumsal kurumun işleyişine yönelik görevlerinin ne olduğunun veya folklorun söz konusu uyum ve ayarlamaları azaltan karşı işlev durumunda mı olduğunun da araştırılması gerektiğini düşünür. Çobanoğlu, böylece toplumsal yapı içerisinde kolaylıkla tanımlanabilen uyum ve ayarlamaların çıplak gözle görünüp gözlenebilen açık işlevlerinin veya ilk bakışta hemen açıkça gözlemlenemeyen ve fark edilemeyen, başka bir deyişle esas maksatları doğrudan belli olmayan gizli işlevlerinin olduğunu belirtir. Bu anlamda şaka, espri, gülmece, gülme gibi unsurların da sosyokültürel bağlam içinde birtakım açık ve gizli işlevlerinin olduğu, folklorun bir unsuru olan mizahın diğer unsurlar ile ilişki içerisinde sosyokültürel yapının işleyişine açık veya gizli katkı sağladığı savunulabilir.



Folklor ürünlerinin, uygulamalarının ve kabullerinin toplumsal bağlamda açık işlevleri olduğu gibi kapalı işlevleri de mevcuttur. Göstergelerle, seslerle, hareketlerle, tavırlarla, davranışlarla, uygulamalarla açık işlevler sosyal hayatta amaçlarını kendisini apaçık bir şekilde gösterirken, yine tüm bu unsurlarla üstlendiği görevleri ve verdiği mesajları saklayan kapalı işlevler de vardır. Kadınların bir araya geldiği hamamların, yıkanma, temizlenme gibi açık; eğlenme, dedikodu yapma, oğullarına kız beğenen annelerin gelin olarak seçeceği kişinin fiziksel özelliklerini ayan beyan görecekları alanlar olarak gizli işlevleri de bünyelerinde barındırdıkları görünmektedir. Aynı şekilde köyün orta yerinde bulunan ve evlere çok uzak olmalarına; üstelik yıkanma, temizlenme ve içme ihtiyacını karşılamak için hanelerin içlerine kadar suların ulaştırılmasına rağmen, kadınların belirli saatlerde çeşmelere gitmeleri, belirli uygulamaların, ihtiyaçların, göstergelerin, seslerin ve hareketlerin gizli işlevlerinin olduğunu kanıtlamaktadır. Kadınların eve ulaşan suyun içmek için kalitesiz olduğu bahanesiyle belirli saatlerde çeşme başlarında toplanmalarının açık işlevi su ihtiyacını karşılamak olurken kapalı işlevleri dedikodu yapmak, köydeki, kasabadaki ya da mahalledeki güncel haberleri öğrenmek, bilgi edinmek olmalıdır. Aynı şekilde çeşme başlarına çekirdeklerini alarak oturan erkekler için de bu durum söz konusudur. İnsan vücudu için temel ihtiyaçlardan biri olan suyun bulunduğu alanlar her zaman hem insanlar için hem de hayvanlar için cazibe mekânlar olmuştur. Medeniyetin, hayatın ve yaşamın da sembolü olarak su, kontrol edilmesi gereken ve sahip olunması gereken yegâne ihtiyaç olarak görünmektedir. Timsahların ve aslanların derelerde, su yataklarında, göllerde ve nehirlerde avlarını beklediği ve kendi güçlerini gösterdiği bu alanların yerleşik insan yaşamındaki en etkili sosyal göstergeleri pınarlardır. Eril bir tavırla çeşme başında saatlerce bekleyen erkeklerin amaçları sadece su ihtiyaçlarını karşılamak olmasa gerektir. Çeşme başına gelen kişilerle hoş vakit geçirme, bilgi edinme ve en önemlisi de su için gelen genç kızlara kur yapma, kendisini tanıtmaya, laf atma ve tanışma çeşmelerin diğer gizli işlevleridir. Bu duruma, toplumsal bağlamda kültürel unsurların gizli işlevlerinin kullanılması anlamında *kültürel avlanma* ya da *kültürel avcılık* da denilebilir.

Gülme, dolayısıyla gülmenin geniş anlamlarıyla ete kemiğe bürünmüş şekli olan mizahın açık ve gizli işlevleri vardır. Gülmenin ve mizahın açık göstergeleri olan eğlenme, hoş vakit geçirme, eleştirme gibi açık işlevleri olduğu gibi, kapalı ve gizli kodlar taşıyan ve mizahın görünmeyen yönünü temsil eden kültürel kodların aktarımı,

gerilim azaltma ve pozitif imaj yaratma gibi kapalı işlevleri de mevcuttur. Eker, *İnsan Kültür ve Mizah* adlı çalışmasında (2014: 30-44) gülmenin açık ve gizli işlevlerini *Keyif Verme ve Eğlendirme İşlevi*, *Protesto ve Tahrip Etme İşlevi*, *İş Organizasyonlarında Yarar ve Zarar İşlevi*, *Sosyalleşme İşlevi*, *Gerilimi Azaltma İşlevi*, *Savunma ve Saldırı İşlevi*, *Savaşta Protesto İşlevi*, *Başarılı savunma Mekanizması İşlevi*, *Yararlılık İşlevi*, *Tipta Tedavi İşlevi*, *Sosyal Tarihin Kod ve Mesajlarını Taşıma İşlevi*, *Problemlerle Başa Çıkma ve Hayata Tutunma İşlevi*, *Eleştiri ve Hoşgörü İşlevi* başlıklarıyla vermiştir ve özet olarak mizahın açık işlevlerini keyif verme ve eğlendirme, eleştiri ve hoşgörü; gizli işlevlerini ise başkaldırı, protesto ve tahrip etme, yarar ve zarar verme, sosyalleşme, hayata tutunma, fiziksel iyileştirme, gerilimi azaltma, başarılı savunma mekanizması olma, sorunlarla başa çıkma, savunma ve saldırı, dikkat çekme, itiraz ve kabullenme şeklinde vermiştir.

Mizahın açık işlevlerinden olan keyif verme ve eğlendirme işlevi, hem mizahi unsurların icrasını gerçekleştiren hem de deneyimleyenler tarafından bilinen ve ayrıca mizahın en cazip unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Parti yapma, odalarda bulunma, piknik organizasyonları gerçekleştirme, sağdıç geceleri düzenleme, kadın ve erkek ev toplantıları gerçekleştirme, kına gecesi toplanmaları gibi bir çok organizasyonun temelinde mizah; dolayısıyla keyiflenme ve eğlenme isteğinin yattığı söylenebilir.

Mizahın bir diğer açık işlevi ise eleştiri ve hoşgörü işlevidir. Cimrilik, patavatsızlık, hoppalık, laubalilik, dengesizlik, terbiyesizlik, anlayışsızlık ve cahillik gibi insana has durumlar mizahın eleştiri yönünün kısıkağı altındadır. Toplumsal düzenin sağlanması, yüce olarak kabul edilen ortak değerlerin korunması ve uyumsuz eylemlerin düzene sokulması bağlamında mizahın eleştiri yönünün, hoşgörü kavramının da yumuşatıcı etkisiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Burada mizahın mimiklerle, hareketlerle ve tavırlarla eleştiri yönünün olduğu gibi, mizahi bir söyleme dayalı olarak da eleştiri yönü olan bazı kavramların kullanılması durumu söz konusudur.

Toplumsal düzenin ya da grup düzeninin sağlanması için aykırı hareketlerde bulunan kişilerin “Çüş dedikçe bir bakraç daha fazla su içiyorsun.”, “El deliye biz akıllıya muhtacız.”, “Hop demeden dama çıkıyorsun.” gibi kalıp kullanımlarla eleştirilmesi

durumu söz konusudur. Bunun yanında mevcut uyumsuzluğu bir kıssayla, bir fıkrayla ya da bir hikâyeye özdeşleştirip kişinin veya kişilerin eleştirildiği de görülmektedir.

Mizahın kapalı işlevlerinden protesto ve tahrip işlevi, mizahın sosyal düzenin kendisiyle mücadele içerisindedir. Hem geçmişten günümüze sosyal aksaklıkları, mevcut düzeni hem bireysel hem de grupsal tutumları eleştiren mizah dergilerinin taraflı tarafsız olarak protest ve eleştirel tavırları, bu işlevlere örnek olarak verilebilir. Türk kültür ekolojisinin ve hinterlandının açığa çıkardığı Nasreddin Hoca ve onun hukuki ve siyasi fıkralarının da mizahın protesto ve tahrip yönüyle olan bağı açıkça görülmektedir. Bu fıkralar aynı zamanda, güç ve kontrol mekanizmasını bazı yönleriyle ayarsız, dengesiz ve bilinçsizce elinde tutanlara karşı bir duruş sergiler.

*Mizahın İyileştirici Gücü* (1989) adlı çalışmasında Allen Klein, *Mizah Bize Güç Verir, Mizah Başarmamıza Yardım Eder, Mizah Perspektif Kazandırır, Mizah Dengemizi Korur* başlıklarıyla mizahın psikolojik ve fizyolojik yarar işlevi konularına değinmiş, insanların neden, nasıl gülmesi gerektiğine cevaplar bulmaya çalışmış ve nihayetinde mizahın iyileştirici bir gücü olduğu kanısına varmıştır.

Mizahın kötü durumların üstesinden gelme, korku, umutsuzluk ve güvensizlik duygularını yok etme, yaşadığı talihsizlikler üzerinden kendine acıma (Klein, 1999: 19) gibi kişilere güç veren özelliklerinden bahseden Klein'in bu yolda verdiği Abraham Lincoln örneği dikkat çekicidir. İşini kaybetmiş, iş dünyasında başarısız olmuş, yasama kurulu tarafından hatalı olmakla suçlanmış, kongrede yeniden aday olma hakkını ve Birleşik Devletler'in ikinci başkanlık seçimlerini kaybetmiş, üç oğlu ve sevgilisi ölmüş bir kişi olan Abraham Lincoln, gücünü toplamak için sürekli mizah duygusunu kaybetmemeye çalışmıştır. Keity Jennison bu durumu kanıtlar nitelikte şu bilgiyi vermiştir:

Savaşın en sert günlerinde bile Lincoln'un gülme yeteneği, beraberindekileri hep şaşırtmıştır. İç savaşın kanlı bir döneminde, bir toplantıda eline aldığı bir mizah kitabını yüksek sesle okuyunca kabinedekilerin şaşkınlıktan dili tutulmuştu. Okumayı bitirdikten sonra çevresindekilere şöyle seslenmişti: 'Beyler, niçin gülmüyorsunuz? Eğer ben gülmeseydim şimdiye dek ölmüş olurum ve sizlerin de bu ilaca en az benim kadar ihtiyacımız var.'<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Bkz. (Klein, 1999: 20)

Aslında mizahın insanları güçlü yaptığına olan inancın geçmişten bu güne değin fazlasıyla Türk kültüründe de olduğunu söylemek gerekir. Anadolu Selçuklu döneminde, istiladan, fakirlikten ve savaştan bitkin düşen halk, Nasreddin Hoca gibi bir mizahi tipi yaratmasını bilmiştir. Bunun dışında günümüzde de “Terörle Mücadele” kapsamında, bir mizah ustası olan Cem Yılmaz’a, rutin askerlik yerine şehir şehir karargahlarda stand-up yaptırılarak, askerlerin moral gücünün bu yolla bir şekilde yükseltilmesi hedeflenmiştir.

Mizah sosyal yaşamda, ikili ilişkilerde, bir çok iş organizasyonunda veya ticaretle de başarının kilidi olarak karşımıza çıkar. Gail Sheehy, “Pathfinders” (Kılavuzlar) adlı kitabında çok çalışmak, arkadaş desteği ve duanın yanında bir olaydaki mizahi yönleri görebilmeyi, yaşamdaki krizlerin üstesinden gelebilmenin dördüncü anahtarı olarak görmektedir.<sup>9</sup> Klein da bu görüşe paralel olarak “Mizah etkili bir biçimde, dikkatimizi üzüntülerimizden uzaklaştırır. (...) Mizah enerjimizi başka bir yöne yönelterek bizi stresten alıkoyar; gerilimi azaltır ve korku, düşmanlık, öfke gibi duyguların dinmesini sağlar. (...) Mizah kaybettiğimizi geri getirmez ama kötü dönemleri atlattığımızı yardım eder.” (Klein, 1999: 21-23) şeklindeki ifadeleriyle mizahın başarıyla olan ilişkisini açıklamaya çalışır.

Mizahın iş organizasyonlarında yarar ve zarar işlevleri genel anlamda iş yerlerinde ve çalışma ortamlarında mizahın alanlarının irdelenmesi, faydalı ya da zararlı yönlerinin tespit edilmesi, grup çalışmalarıyla olan bağlantısı, kişilere makam, mevki ve statü kazandırması yönleriyle karşımıza çıkmaktadır. Şirket çalışanlarının iş organizasyonlarıyla mizah ilişkisinin olduğu gibi harman zamanında çalışan kadın ve erkeklerin, ıslı yıkayan veya tarlada çapa yapan kadınların ya da yonca ve ekin biçen erkeklerin iş organizasyonlarında, mizahi hikâyelerle, uydurma halk hikâyeleriyle, manilerle, özlü sözlerle, atasözleriyle, bilmecelerle, dedikoduyla mizahı çeşitli yönleriyle kullandıkları görülmektedir. Bu durum çoğu kez Karagöz ve Hacivat’ın öldürülme sebebi olarak çalışma hayatındaki olumsuz yönüyle ya da eğlenceli kişilerle bir araya gelmenin mutluluğuyla organizasyonları olumlu yönde etkilediğinin varsayılması düşüncesiyle olumlu yönde karşımıza çıkar. Burada işçi ve işverenin

---

<sup>9</sup> Bkz. (Klein, 1999: 21)

çalışma hayatında ve iş organizasyonlarında mizahi eylemlere karşı farklı tutumları ve bakış açılarının da olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

İnsanların iş hayatlarında, okul hayatlarında, akrabalık ortamlarında, grup ortamlarında sosyalleşmesini sağlayan en önemli etkileşim yöntemlerinden biri, mizahi etkileşimi kullanmaktır. Kimi zaman yakın çevreyle kimi zaman da hiç tanımadıkları kişilerle insanlar mizahı kullanarak onun büyüğü ortamıyla sosyalleşirler. İnsanların sosyal ortamlarında anlatılarını kabul ettirmek veya dikkatleri tamamıyla üzerlerine toplamak için mizahi bir üslubu, tavrı ve söylemi silah olarak kullandıkları fark edilebilir. Bazen insanlar, sınıf ortamında kendi grubunu oluşturmak veya otobüste yan koltukta oturan tanışmak istediği kızın dikkatini çekmek ve onunla tanışmak için dışa dönük mizahi sunumlarını çoğu kez yapay sunumlarla gerçekleştirebilirler. Burada insanların sosyal ortamlarında çok çeşitli sebeplerle mizahi sunumlarını yapay ve doğal bir biçimde iki farklı tutumla gerçekleştirdikleri görülür. Sosyalleşme bağlamında çeşitli biçimlerde sunulan mizahın gruba ve bağlama bağlı amaçlarında değişkenlikler olsa da genel olarak insanların iş ortamlarında grup birlikteliğini sağlamak, gerilimleri azaltmak ve savunma yapmak, çeşitli halk gruplarında ön yargı duvarını kırarak statü oluşturmak, otobüs, otel ve eğlence mekânlarında insanların kendisini göstermek ve tanıtmak için mizahı kullandıkları görülmektedir.

Olaylara farklı bir pencereden bakılmasını sağlayabilen mizahın insanlara karşılaştıkları problemlerde yeni yöntemler önerdiği, farklı yollar sunduğu söylenebilir. İnsanın psikolojik olarak çok güç durumda oldukları zamanlarda bile gülmenin ve mizahın gücünü keşfetmeleri, bağlı buldukları olayın seyrini tamamen değiştirebilir. “Üzülduğümüz olaylara gülebildiğimiz zaman, bu olaylar artık bize eskisi kadar büyük ve önemli görünmezler. Mizah geleceğe yönelik tasarılarımızı genişletir ve sorunlarımızın dışındaki şeyleri de görmemizi sağlar.” (Klein, 1999: 25) diyen Klein, mizahın ve gülmenin insanlara yeni bakış açıları kazandıran özelliklerini vurgulamak ister.

McMurphy, *One Flew over the Cuckoo's Nest* (Bir Kuş Yuvasının Üstünden Uçuş) adlı kitabında, “Gülme yeteneğinizi kaybettiğiniz zaman dengenizi kaybedersiniz. (...) Sizi inciten olaylarda dengenizi koruyabilmek, yaşamın sizi çıldırtmasını engellemek için

gölmek zorundasınız.”<sup>10</sup> demektir. Bu anlamda bir denge sağlayıcı unsur olarak gölme, insan psikolojisine ayar veren, psikolojik travmaların insan psikolojisine dayattığı intihar gibi eylemleri önleyen, insanların kaybolduklarını düşündükleri gece karanlığındaki ormanda ayın önündeki bulutları açan bir yapıdadır. Her kim ki zor durumlarında gölmeye ve mizaha bir şans verirse, içinde olduğu çetrefilli durumun aslında çok da önemsenmemesi gereken bir durum olduğunun farkına varabilir. İnsanın doğduğu, büyüdüğü, geliştiğı, yediğı, içtiğı, bazı maceralar yaşadığı ve sonra çekip gittiğı dünya yaşamındaki bazı anlamlı/anlamsız kaygıların gölmeyle ve mizahla yok olmasına bir şans verilmesi, meselelerin yeniden ele alınıp farklı bir şekilde anlamlandırılmasına neden olabilir.

İnsanların hem bazı kişilerle yaşadıkları bireysel savaşlarında hem de bir halk grubu olarak orduların silah ve güç mücadelesiyle çarpıştıkları ve üstün gelme amacıyla yaptıkları savaşlarda mizahın etkili bir biçimde kullanıldığı görülür. Bu anlamda mizahın türküler, fıkralar, hikâyeler kullanılarak üstün gelme niyetiyle yürütölen bir harp yöntemi olduğu görölmektedir<sup>11</sup>. Aslında fıkra, türkü ve hikâyelerin dışında, mizah dergilerinde, bazı eşyalarda veya ekonomik değeri olan ürünlerde de mizahın bir harp yöntemi olarak kullanıldığı görölmektedir.

Mizahı ve gölmeyi bir harp yöntemi olarak kullanan kişilerin sadece yetişkinle olduğunu söylemek yanlış olabilir. Aynı durum çocuklarda da vardır. Çocuk oyunlarının hemen hepsi ve dili kullanım biçimleri üstünlük üzerine kuruludur. Çocukların, birbirleriyle kavga ederken, atışırken ve tartışırken, karşı tarafın eksik, noksan ve aksak yönlerini vurgulayarak ilk önce mizahi bir üstünlük sağlama çabaları, mizahın bireylerin kendi aralarındaki savaşlarında kullanılmakta olduğunu gösterir. Yetişkinlerin de, hem fiziksel hem de psikolojik savaşlarında mizahı bir savaş yöntemi olarak kullandıkları görülür. İş ortamında modayı takip etmeyen demode bir bayanla hem açık hem de gizli tavırlarla, mimiklerle ve sözlerle dalga geçen ve aşağılayan bir diğör bayanın, yine mizahın savaş yönünü üstünlük bağlamında kullandığı görölmektedir.

Mizahın bireysel savaşlarda kullanılmasının yanında, İkinci Dünya Savaşı’nda olduğu gibi, ordular arasında gerçekleşen savaşlarda da kullanıldığı söylenebilir. Bu durum eski

<sup>10</sup> Bkz. (Klein, 1999: 29)

<sup>11</sup> Bkz. (Kılınç, 2007: 55-60)

çağlardan günümüze değin çeşitli şekillerde kullanılmıştır. “Milletlerin parçalanma, çöküş dönemine girdiği çağlarda; insanların savaş ve buhranların ardından dayanma güçlerini kaybettikleri zamanlarda, mizahı silah olarak kullandıkları dikkati çeker.” (Eker, 2014: 37) Bu bağlamda, Selçuklu döneminin sıkıntılı zamanlarında Nasreddin Hoca fıkralarının halkın psikolojik travmalarına olumlu yönde katkı yaptığı ileri sürülebilir. Günümüzde de savaş alanlarında silahlar ve bombalar kendisini gösterirken, gazetelerde, mizah dergilerinde ve oyuncaklarda mizah ikinci bir savaş yöntemi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda “Savaş, fiziki kuvvet ve silahların; mizah ise yalnızca zekâların çarpışarak üstün gelme mücadelesidir.” (Eker, 2014: 37) İkinci Dünya Savaşı’nda Hitler ile dalga geçmek için, dünyayı kucaklamak ve ona sahip olmak isteyen komik bir Hitler resmiyle süslenen *Führer Kibritleri* üretilmiştir. Kibritler ise Hitler’in savaşa düşkünlüğünü vurgulamak için bomba biçiminde tasarlanmıştır. Bu kibritlerin üzerinde “Kibritinizi Hitler’in poposunda yakın.” şeklindeki yazı, mizahın savaşta kullanımının bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yakın zamanda Türkiye ve Rusya arasında *Uçak Düşürme* geriliminden sonra ortaya çıkan savaş söylentileri hakkında Türkler tarafından yapılan capsler de savaş durumunda mizahın karşı tarafı alt etmek ve karşı tarafla dalga geçerek psikolojik üstünlük kurmak için ne kadar önemli bir silah olduğunu kanıtlamaktadır. Bu capslerden birinde, Amerikan başkanı B. Obama, Rusya devlet başkanı V. Putin’le baş başa görüşmekte ve Obama Putin’e “Lan oğlum! Türkiye’nin yarısı enişteniz, çık özür dile.” şeklinde tavsiye vermektedir. Sadece bu *Uçak Düşürme* olayı ile ilgili internet ortamında onlarca caps göze çarpmaktadır. Mizah dergilerinde de savaşları protesto eden, savaşlarla mizahi yöntemlerle dalga geçen çok sayıda karikatür görmek mümkündür. Bu karikatürlerle Amerika’nın savaş politikaları eleştirilmekte, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’nın gerçek sebepleri olan ekonomik ve siyasi nedenler tenkit edilmekte ve terör örgütlerinin ikiyüzlü politikalarına dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda “elektronik kültür ortamı” (Ong, 2010: 15), savaş, politika, terör örgütleri, silahlar gibi pek çok savaş unsuruyla ilişki içerisindedir ve bu ortamın kimi zaman, sunduğu ve yaygınlaştırmaya çalıştığı içerikleri itibariyle, bağlı bulunduğu ideolojik çevrelere göre hareket ettiği söylenebilir. Hollywood’un, Amerikan savaş politikalarına uygun olarak çeşitli yapımlar ürettiği ve rakibi ilk olarak kamuoyu oluşturmak suretiyle mizahi yöntemlerle basit, bağınaz, barbar, gerici, eğitimsiz, cahil ve başka göstererek alt etmeye çalıştığı bilinmektedir. Bu bağlamda mizahın savaştaki alt

edici rolünü fark eden yönetimler, gazetelerde, siyasi ve mizahi dergilerde, filmlerde ve dizilerde, müzik sektöründe, mizahı etkili bir savaş yöntemi olarak kullanmaktadır.

Gülmeye ve onun göstergesi olan kahkahaya halk arasında olumlu ve olumsuz manalar yüklenmiştir. *Gülme komşuna gelir başına* şeklinde gülmeye olumsuz anlamlar yüklendiği gibi *Allah gülmekten geri koymasın* şeklindeki söylemlerde olduğu gibi gülmeye olumlu anlamlar da yüklenmiştir. Bu durum elbette ağlamakla gülmek, sıradan ve monotonlukla gülmek arasındaki bir savaştır. Mizahın bir çok olumlu yönünün olduğunu ileri sürmek onun faydalı ve yararlı bir eylem olduğunu savunmayı da akıllara getirmektedir. Bu faydalı durum, mizahın, eleştirel gücüyle birlikte bir toplumsal kontrol mekanizması da olmasıyla ortaya çıkabilmektedir.

Gülmenin ve mizahın yararlılık işlevi, toplumsal bağlamda aykırı hareket, tavır ve davranışlar içerisinde bulunan kişileri topluma uyarlı kişiler haline dönüştürmesi, en azından onları cezalandırarak ideal olan kabulleri ayakta tutmasında karşımıza çıkmaktadır. Bu cezalandırmanın en güçlü ve etkili silahı ise gülmedir. Eker'in de (2014: 39) öne sürdüğü gibi, toplum tarafından onaylanmama, kabul edilmeme, takdir görmeme, alay edilme, dışlanma gibi tutumlar, sosyal bir varlık olan insana verilebilecek en ağır ceza olmalıdır. Bu durum ise gülme gibi çok ağır, tahrip edici ve düzene sokucu gülme eylemi ile sağlanır. Bu yolla insanlar hatalarını görerek kendilerine çekidüzen verme fırsatı bulabilirler ve hatalarının, kusurlarının ve eksikliklerinin farkına varabilirler. Bu yönüyle mizah, tahrip edici, aşağılayıcı ve küçük düşürücü olarak görünse de toplumsal bağlamda genel olarak doğru, etik ve erdemli olarak kabul gören genel kuralların yaşatılması ve onları çiğneyen, ezen ve hiçe sayanları cezalandırarak bu kabullerin devamlılığını sağlaması yönüyle yararlılık işlevini bünyesinde taşır.

Mizahın ve gülmenin belki de en önemli işlevlerinden bir tanesi kültürel ve sosyal kodları taşıma işlevi olmalıdır. Kültürel bellekle sıkı sıkıya ilişkisi olan mizah, ekonomi, gelenek, inanç, dil ve mimik, jest, hareket gibi vücut dili ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Halk tarafından eğlenceli, faydalı, toplum düzenleyici, ortam oluşturucu ve statü belirleyici olarak faydalı bulunan mizahın geleneksel bağlamda aktarımının çeşitli şekillerde sağlanarak toplumsal kodları geleceğe taşıdığı açıktır. Bu bağlamda geçmişe dair



bilgileri, kabulleri, dili ve toplumsal tavırları; mizahi ve gülünç anlatıların, söylemlerin, uygulamaların ve tavırların içerisinde bulmak mümkün olabilir.

## 1.2. Mizah

Ekonomiden sanata, eğlenceden siyaset alanlarına kadar hayatın çok çeşitli yönlerinde karşımıza çıkan mizah, hem farklı toplumsal bağlamların birer üyesi olan insanları tarafından hem de mizahı bilimsel olarak ele alıp değerlendirme yoluna giden bilim adamlarınca farklı farklı yorumlanmaktadır. Bu yüzden, mizah üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda elde edilen veriler ışığında genellemelere dayalı bazı tespitler yapılabildiği görülmektedir. Mizaha karşı takınılan bireysel, grupsal ve toplumsal tavırlar, bu tavırların yanında aynı toplulukların zamansal ve mekânsal nedenlere bağlı olarak değişik tepkimeler vermeye açık olmaları bu genellemelerin ortaya çıkmasının bazı sebepleridir. Mizahın bu değişken yapısı, onun anlamlandırılmasının güçleşmesine ve mizah üzerine yapılan kesin hükümlerin genel geçer hükümlere dönüşmesine neden olabilmektedir. Ancak yine de, toplumsal bağlamda bireylerin zihinlerinde farklı hükümlendirilse de, mizahın bazı belirgin tonlarının olduğu söylenilebilir. Mizahın bu belirgin tonlarının yakalanabilmesi ise onun varlık belirtileri gösterdiği bazı alanlarda, onu üreten, tüketen ve anlamlandıran insan ve gruplar üzerinden araştırılması ile mümkün olabilecektir. Bu anlamda gülmece ve komiklikler şeklinde zihinlerde basitçe tanımlanan mizahın, tarihsel süreçte nasıl ele alındığı, bu eylemin neden gerçekleştirildiği, bu eylemi yapan ve bu eylemin meraklıların kimler olduğu, hangi koşullarda ve hangi mekânlarda toplandıkları, bu eylemin hangi toplumsal uygulamalara ve eylemlere sızdığı ve hayat bulduğu, kullanılan dil ve kalıp ifadelerin özellikleri, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı ile olan ayrılmaz ilişkisi, değişimi ve dönüşümü, organizasyonların yapılmasındaki kültürel ekonomik arka planın araştırılması ve tetkik edilmesi, mizahın daha anlaşılır ve tanımlanabilir olmasına sebep olacaktır.

Bir ilişkiler sistemi olarak görülebilecek mizahın bütüncül bir yaklaşımla ele alınıp değerlendirilmesi gerekir. Anlamlı ve işlev sahibi olan mizah üzerine yapılan nitelikli her bilimsel çalışma, mizahın kolaylıkla fark edilebilen veya ilk bakışta anlaşılamayan yüzünün, nihayetinde ekolojik boyutuyla elde edilebilen bütüncül bir tanımının keşfetmesini sağlayacaktır. Aksi bir tavırla, yani mizahın ekolojik boyutu

önemsenmeksizin yapılacak bir mizah tanımı, bir insanı dış görünüşüyle anlamaya çalışmaya veya yıkık dökük bir evin içerisindeki insanların psikolojik durumlarının dışardan gözlemlenerek tahmin edilmesine benzeyebilir.

Mizah bir ekolojik anlamlandırma değildir. Bu sebepten, her yönüyle mizah eylemini anlamak için kendi toplumsal bağlamında, bir başka deyişle mizahın kendi ekolojisinde ele alınıp değerlendirilmesi gerekmektedir. Fakat, belirli bir ulusta, bölgede ya da köydeki halk gruplarının birbirleriyle ilişkili bir biçimde oluşturdukları bütüncül organizasyonu mizah ekolojisi bağlamında ele alıp değerlendirmeden ve çözümleme yoluna gitmeden önce, mizahın anlamını, mizahın tarihi sürecini, mizahla ilgili kavramları, eski ve günümüzdeki mizah kuramlarına olan farklı yaklaşımları, mizahın kültürel bellekle olan ilişkisini, mizahın dil, din ve ekonomik boyutunu değerlendirmek gerekir. Mizahın, zaman, mekân ve sebepler üzerinden, kültürel-ekonomik boyutuyla değerlendirilmesi, mizahın neden, kimler tarafından, hangi sebeplerle ve niçin kullanıldığının toplumsal bağlamda ele alınması, onun gülme maskesiyle şifrelenmiş kodlarını da bize sunacaktır.

### 1.2.1. Mizah Nedir

İnsanî bir eylem olarak milletlerin geçmişten bu güne kendi tarihleri içerisinde her türlü olumlu ve olumsuz koşullar altında yine de var olan mizah, kendi açısından, hem pozitif hem de negatif konuları ve durumları bir şekilde lehine çevirmesini bilen bir yapıdadır. Mizahın bu pozitif ve negatif koşul bilmez yapısı, çeşitlenen amacı, ele avuca sığmaz biçimleri, onun tanımlanmasını da zor hale getirir. Bu sebepten, mizahın kelime anlamını bir şekilde orasından burasından tutup tanımlamak kolay olsa da, bağlamsal organizasyonlardaki çok çeşitli yönünün bütüncül bir yaklaşımla tanımlanabilmesi bir hayli zordur.

Bize Arapçadan dilimize geçen, Arapça *mezah* kökünden türemiş ve “şaka, mizah ve espri” anlamlarına gelen bir isim olan *mizâh* kelimesi, Ferid Develioğlu’nun sözlüğünde “müzah” (Develioğlu, 1997: 790) şeklinde verilmiştir. Bu Arapça kelime Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde “gülmece” (www.tdk.gov.tr, 13.04.2016) olarak tanımlanır. Türkçede mizah terimi genel olarak mizahın yer yönünü, alanını kapsar ve ifade eder bir

biçimde kullanılsa da Arapçada *fûkahe*, *hezl*, *du'abe*, *nukte*, *turfe* ve *latîfe* gibi kelimeler bizdeki mizah kavramına karşılık gelecek anlamda kullanılmaktadır.<sup>12</sup>

Latineden İngilizceye geçen ve daha sonra da İngilizceden kıta Avrupasına aktarılan “humour” kelimesinin, o dönemde de adı tam olarak konulamayan (anlamı oturtulamayan) bir yapısı vardır.<sup>13</sup>

Batı’da “humour” kelimesinin tıp bilimine dayanan bir tarihçesi olduğunu söylemek gerekir. Hipokrat’ın insan huylarının temelini, safra ile ateş (sıcak), kara safra ile toprak (soğuk), kan ile hava (kuru) ve sümük ile su (ıslak) olarak insan bedenindeki dört değişik öğeye bağlaması ve insan huylarını da hangisi baskınsa ona eğilimli olarak açıkladığı bu teorisi, Galien (M.S. II. Yüzyıl) tarafından bir adım daha ileri götürülmüştü. Galien, bütün sayrılıkların nedenini, olağandışı biçimde öne çıkan bünyedeki sıvularda olduğunu iddia etmişti. Orta Çağ hekimleri tarafından da sorgulanmadan kabul edilen Galienci anlayış, 16. yüzyılda hiç de beklenmeyen bir tepki görmüştü. Bâle’deki (İsviçre) tıp kürsüsünü 1526 yılında ele geçirip yönetmeye başlayan Paracelse, Galien’in yapıtlarını (başka şeylerle de beraber) insanların gözü önünde ateşe verdi ve eski, tekdüze anlayışa karşı çıktığını alenen açıkladı. Bu tavır, devamında karşılık bulan ve pek çok tartışmayı da beraberinde getiren bir hareket oldu. Rabelais ve Jean Fernel’in Paracelse’nin fikirlerini geliştirdikleri yaklaşımlarının ardından, Robert Fluid, Kepler, Gassendi ve Hobbes’in de içinde olduğu yeni “humour” tartışmasının fitili ateşlendi.<sup>14</sup>

Avrupa’da gerçekleşen “humour” tartışmalarının merkezinde fluit ya da wit, humeur ya da esprit kavramlarının; yaratılan mizah ve insan mizacındaki mizah arasındaki farkların; mizahçının etken mi yoksa edilgen mi olduğu sorusunun cevabının; yazılı mizah ile sözlü mizah arasındaki farklılıkların; ciddi bir eylem olan mizah veya bayağı bir eylem olan mizah arasındaki farklılıkların neler olduğunun araştırılması vardı. Araştırmacılar arasında yapılan farklı değerlendirmeler ve görüşler, aslında mizaha da popülerlik kazandırmaktaydı. Bu anlamda, Dryden, Shadwell ve Congreve gibi kimi araştırmacılar mizahı, sıra dışılık, ruhun yan çizen bir uzantısı olarak tanımlıyordu.

<sup>12</sup> Bkz. (Doğan, 2004b: 192)

<sup>13</sup> Bkz. (Escarpit, 2016: 7-15)

<sup>14</sup> Bkz. (Escarpit, 2016: 17-19)

Fallstaff ve Hanry Home gibi bazı araştırmacılar mizahı, sakin ve ciddi bir kafa isteyen eylem olarak tanımlayıp güldürmek için gülmeninse ancak kötü oyuncunun işi olduğunu söylüyorlar ve gerçek mizahı, kendisini sert ve ciddi göstererek insanları eğlendirip güldürebilen gerçek yazarların işi şeklinde ayrımlar yapıyorlardı. Tartışmalar ve görüşler bunlarla da sınırlı değildi. Ben Jonson'a göre mizah, insanın kendisiydi. Edison'a göre insanda bir mizah vardı. Home, yazınsal mizah (in writing) ve yaşanan mizah (in character) arasında bir ayırım yaptıktan sonra, insanı mizah yapan bir canlı olarak tanımlamıştı. Addison'un mizahla ilgili kavramların soyağacını hikâyeleştirdiği metne göre "mizah: nükte + başka bir şey" şeklindeydi ve bu bakımdan nükte, her anlamda mizahın babasıydı.<sup>15</sup>

Modern anlamıyla ilk kez 1682 yılında İngiltere'de kullanılmış olan sözcük, Lord Shaftesbury'nin "Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humor" (Ortak Sağduyu: Nükte ve Mizahın özgürlüğü Üzerine Bir Makale) (1907) çalışmasında, Concise Oxford Dictionary'deki mizahla ilişkilendirilen 'şaka, komik' anlamına ve 'nüktenin mizahtan daha çok zekâ gerektirdiği, mizahın ise nükteden daha sempatik olarak değerlendirildiği şeklindeki mizahın modern kullanımına çok yakın biçimde çerçevenmiştir. (Eker, 2014: 60)

Pek çok yönü olan mizah, kültür, mekân, durum ve psikoloji gibi pek çok kavramla ilişki içerisinde ve hayat içerisinde yaşayan bazı canlı eylemlerin temsilidir. Mizah, bir çok araştırmacı tarafından bir tanıma sıkıştırılmaması ve hapsedilmemesi gereken çok yönlü bir kültürel eylem olarak görülür. Bergson gibi bazı araştırmacılara göre mizah "canlı bir organizma"dır. Bu durumun bir benzerini de Croce ileri sürer ve mizahın psikolojik yönünü vurgulayarak ve ayrıca onun değişkenliğinden yola çıkarak, kesin olarak tanımlanamayacağını savunur. Fakat mizahı kesin olarak tanımlama yoluna gitmeyen bilim insanları olduğu gibi Fenoglio, Mindess, Fry, Güvenç, Dölek, Taner, Selçuk, Eker, Özdemir ve Ludovici gibi mizahı belli başlı özelliklerinden yola çıkarak tanımlayan bilim insanları da yok değildir.

Fenoglio mizahı, toplum içerisinde ortam yaratan, ortak belleğe dayanarak savunma mekanizması işlevi gören bir durum; Mindess, aklın bir sınırı olarak akılsızlıkla yaşamı

---

<sup>15</sup> Bkz. (Escarpit, 2016: 45-54)

algılama ve Fry bir oyun olarak tanımlar. (Eker, 2014: 47-48; Goldstein-McGhee 1972: 3) Bunların yanında Dölek, mizahı, olumsuz, uyumsuz ve çelişkiler içinde olanı ön plana çıkartarak yeren bir sanat; Taner, ciddi bir görünüm altında söylenen saçma, komik, muzip ve acı alay içeren sözler; Selçuk, zekânın ürünü olarak tanımlar. (Özcan, 2002: 15-17) Nebi Özdemir (2010: 32) mizahı, bilgelik yolunda bireyi olgunlaştıran temel araçlardan biri olarak görür. Güvenç'e göre (2011: 158) mizah, "komik ve komiğin ifade biçimidir." Mizahın "malzemesinin eğlendirici, felsefesinin ciddi" (Eker, 2014: 4) olduğunu vurgulayan Eker, mizahı "günlük yaşamın sıradanlığından kurtulmak, yaşanan gerginliklerden oluşan negatif elektriği atmak, algıda seçicilikte var olan sorunları ön plana çıkarmak, iktidarı eleştirmek, yüksek egosuyla insanoğlunun üstünlüğünü tescillemek ve en önemlisi hayatı anlamlandırmak için oluşturulmuş yeni bir görme biçimi" (Eker, 2014: 4) şeklinde tanımlar.

Mizahın espri, alay, ironi gibi kavramlarla da bağlantılı olarak bağlam içerisindeki bireye, akla, uygulamalara, işlevine, olumlu ve olumsuz yönüyle çeşitlenen mizahın modern dönemlerde yapılan tanımlarına karşılık, Orta Çağ'da mizahın İngilizce karşılığı olan humour eski kaynaklarda, "İnsan vücudundaki dört sıvı (kan, balgam, kara safra, sarı safra), nem, ıslaklık" (Eker, 2014: 50) kavramlarıyla açıklanmaktadır. Bunların dışında mizah hal, karakter, yönelim, eğilim, tertip ve düzen ya da denge, ruhsal durum, yerli ve yersiz istekler, düş ve kuruntu kavramlarıyla ilişkili biçimde algılanmaktaydı. (Webster'dan aktaran Eker, 1987: 1213)

Kimi bilim insanlarınca, acımasız, saldırgan, amaçsız, aşağılık, seviyesiz, nefret ve şiddet göstergesi, ahenksiz, şeytani, bencil, zâlim gibi kavramlarla değerlendirilip tanımlanan mizah olumsuzlanmıştır; kimi bilim insanlarınca da, hoşgörülülük, iyilik, mutluluk, hatta aşk gibi sıfatlarla eşleştirilmesinin yanında bireyin psikolojik toplumunsa ilişkilerini düzenleyici yönlerinin de olduğu vurgusu yapılarak olumlanmıştır. Genel olarak araştırmacılarca mizahın toplumsal ve bireysel açıdan olumlanabilir yönleri pozitif, olumsuz yönleri ise negatif olarak değerlendirilmiş ve tetkik edilmiştir.

Çoğu zaman gülme ile eş tutulan mizah, tarihsel süreç itibariyle bakılacak olunursa, olumlu (pozitif) veya olumsuz (negatif) pek çok anlam yüklenen bir eylemdir. Bu anlam yüklemeleri kuramsal bakış açılarına da yansımıştır. Cicero, Quintilien, Spinoza,

Rabelais, Voltaire, Schopenhauer, Kant ve Bain gibi bilim insanları gülmeyi, mantık gibi insana özgü bir şey olarak görmüş ve olumlu duygusal coşkuların mimiksel ve vokal ifadesi ya da tetikçisi olarak mutluluk ve hazla ilişkilendirmişlerdir. Genel anlamda Latinler gülmeyi etkili bir sosyal silah olarak tanımlama eğilimindedir. Bazı Rönesans hümanistleri ise, gülmenin sağlıkla olan olumlu ilişkisini vurgulamış ve gülmenin terapi özelliğinin olduğunu ileri sürmüştür. (Smajda, 2013: 38) Bu anlamda öyle görülüyor ki Eski Yunan'da olumsuz, sıradan ve bayağı bir eylem olarak görülen mizahın, özellikle Rönesans aydınlarında olduğu gibi, zamanla bireysel ve toplumsal anlamda bazı olumlu özellikleri de fark edilmeye başlanmıştır. Bilimsel araştırmalarda araştırmacılarca *pozitif ve negatif mizah* şeklinde ele alınan bu yaklaşımların mizaha karşı hem yeni bakış açılarının ortaya çıkmasına hem de mizahın çok yönlülüğünün fark edilmeye başlanmasına ön ayak olduğu düşünülebilir.

Grotjahn, Sidis ve Shelley gibi bilim insanları mizahın olumlu yönlerinin olduğunu ve pozitif bir perspektifte değerlendirilmesi gerektiği yönünde tespitler yapar. Bunun yanında karşı mizahın negatif yönlerini vurgulayan Aristo, Cicero, Hobbes, Dreyden, Hartley, Rousseau, Read, Dunlap, Rapp, Darwin ve Ludovici vb. mizahı toplumsal ve bireysel yönüyle, insani değerler ve erdemler temelinde değerlendirirler ve mizahın olumsuz yönlerini ön plana çıkarırlar.<sup>16</sup>

Pozitif anlamda ilk kez İngiltere'de 1682 yılından itibaren kullanılmaya başlanan mizah (Eker, 2014: 64; Bremmer-Roodenburg, 1997: 1) daha önceki zamanlarda, İslam toplumlarında olduğu gibi, olumlu karşılanan yönleri olsa da, özellikle de Ortaçağ kilise anlayışında, olumsuz manalarla dolu bir kavram olarak görünüyordu. Zamanla, özellikle sanayi devriminden sonra, bilimin, teknolojinin ve sosyolojik kavramlara karşı bakış açılarının da değişmesi neticesinde, mizahın pozitif yönleri görülmeye ve bu yolda bilimsel tespitler yapılmaya çalışılmıştır.

Grotjahn, Sidis, Leacock ve Shelley gibi bilim insanları mizahı, özgürlük, aşk, nezaket, gelişme, duygu gibi kavramlarla bir tutup açıklama yoluna gitmiştir. Grotjahn, kahkahayı özgürlükle ilişkilendirerek ona olumlu mana yükler ve gülmenin özgürlük sağladığını, özgürlüğün de gülmeyi tetiklediğini düşünür. Sidis, gülmeyi aşk kavramıyla

---

<sup>16</sup> Bkz. (Eker, 2014: 63)

ilişkilendirerek insanların nefret duygularını yok ettikten sonra gülmeye başladığını düşünür. Leacock, mizah ile insani nezaket arasında bir bağlantı kurar. Shelley, ise gülmenin olmadığı bir durumda insanın gelişip değişemeyeceğini savunacak kadar ileriye gider. (Eker, 2014: 65)

Antik çağdan günümüze, çok yakın tarihlerde olumlanan bir kavram olarak mizahın, olumsuz yönlerini vurgulayan ve mizahı bencillik, pervasızlık, zalimlik, müstehcenlik, şeytanlık, budalalık, kötülük, zihinsel rahatsızlık, hoppalık, kendini ve haddini bilmezlik ve tembellik gibi kavramlarla açıklamaya çalışan düşünürler de yok değildir. Bunlar mizahın bayağı, faydasız ve seviyesiz yönlerini ortaya koyarak bu eylemleri gerçekleştirenleri eleştirmişlerdir. Bu bağlamda Aristo, Cicero ve Hobbes, mizahın temelinde hor görme, başkalarının talihsizliklerini vurgulama ve müstehcenlik olduğunu savunurlar. Dryden, Rousseau, Hartley, Dunlap, Rapp gibi düşünürler ve bilim insanları mizahı insanoğlunun kötü sayılan ve sergilememesi gereken eylemlerin ve davranışların bir açığa vurumu olarak görmüşlerdir. Kallen ise mizahın lütufları olsa da acılarının da olduğunu ve sırf bu sebeple ona katlanılabileceğini düşünür. Gregory mizahı, zihinsel rahatsızlığı olanların sergilemekten kaçınmadıkları bitmek tükenmek bilmeyen eğlenceleri; Mayerson ise, modern dönemlerin çöküşünün ana ve etkili sebeplerinden biri olarak görür. (Eker, 2014: 64)

Mizahın çift yönlülüğü ve zıtlıkları, onu değerlendirmede ve anlamlandırmada bilim insanlarına sıkıntılar çıkarsa da, Eker'in de (2014: 66) ileri sürdüğü gibi, mizahı ilgi çekici ve gizemli kılan yanı da onun bu paradoksudur. Grup oluşturucu, yetenek sergileyici ve geliştirici yönleriyle mizah, iş hayatında, gruplarda, eğitimde, pozitif psikolojide, ticarete, özellikle ürün satışlarında çok etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Aynı zamanlarda mizah yine bu alanlarda, hicvetme, alay etme ve küçümseme gibi yönleriyle negatif anlamda da kullanılmaktadır ve yaşatılmaktadır. Mizahın tüm bu negatif ve pozitif yönleriyle ayakta kalmasının sebebinin kendisini yenileyebilme gücü olduğu düşünülebilir.

Moda, teknoloji ve dolayısıyla kültür ortamlarının değişmesiyle beraber mizah da hem üretimi hem de tüketimi noktasında değişmekte ya da yenilenmektedir. Tüm bunlardan hareketle sürekli güncellenen ve yeni içeriklerle farklılaşan mizahın, hem negatif hem

de pozitif değerlendirmelere maruz kalarak yaşamaya ve yaşatılmaya devam edeceği düşünülebilir.

Mizah, benlik kavramıyla sıkı sıkıya ilişkili yapısıyla, benliğin bir ifadesidir. Benlik kavramı ise ego, statü, kişilik-kendilik kavramlarının oluşturduğu bileşenin tamamıdır.

Ego, duyguları ve düşünceleri hep kazanma ve elde etme dürtüsüyle yönlendiren ve bireyleri kontrol eden bir kavram olarak karşımıza çıkar. Egonun doğruları kesindir ve eleştiri kabul etmez. Statü kavramıysa, Latince *statum* ‘ayakta durma’ kelimesinden gelir ve kişinin toplum içerisindeki konumunu, değerini ifade eder. (Eker, 2014: 74) Statü sahibi birey kendisini değer edinmiş bir birey olarak saygı duyulan, itibar gören, mutluluk hazzını tadan bir insan olarak görür. Bu yüzden hayatı boyunca çok çeşitli biçimlerde statü elde etmenin peşine düşer. Elde ettiği statüyü ise kaybetmeyi insan benliği reddeder. Bu sebepten, güç ve statü kaybetmemeyi insanoğlu kendisi için vazgeçilemez bir şart olarak kabul eder.

Benlik, kişilik ve kendilik ekseninde dengesinde anlamlanır ve kimlik bilinciyle hareket eder. Bu anlamda “Jung felsefesine göre benlik, bizzat bilincin merkezidir ve ‘ben’ ya da ‘benim’ sözcükleri kimlik bilincine sahip olmayı ifade eder.” (Eker, 2014: 73) Çeşitli uyarıcılarla hareket eden benlik saldırı ve savunma özelliklerine de sahiptir.

İnsanlar toplum karşısında egolarıyla, statüleriyle ve kişilikleriyle, kişisel beklentilerini, isteklerini, zevklerini, memnuniyetlerini ya da memnuniyetsizliklerini ifade ederler. Bu durum mizahi ortamlar için de geçerlidir. Göstergelerle anlamlanan mizahi tepkimeler, kişisel beklentiler, kendini ifade etme ve egoların sahnelenmesi anlamına da gelebilmektedir.

Ego, statü, kişilik-kendilik kavramlarının toplamı olan benlik, olumlu ve olumsuz yönleriyle mizahi ortamlara, anlatılara, anlatma biçimlerine, söz konusu kişi olmaya, mizahi bir karakter olarak kurban edilmeye tepkiler verir. Sesli gülme, kısık sesle tepki verme, mimikleri sahneleme, hareketlerle ve duruşlarla tepkiler verme, benlikle bağlantılıdır.

Benlik duygusu, ego ve statü gibi kavramlarının alay, hiciv ve ironi gibi tepkimeleriyle olumsuz olarak algılansa da, mizahi açıdan bireye olumlu katkılar sağlayan bir faktör



olarak da kendisini gösterebilir. Mizah, benliğe olumlu katkılar yapabilir. Böylece insan kendisini yeniler, duygularını düzene sokar, aşırılıklarını dengeleme yoluna gider. Özdemir'in de ifade ettiği gibi, mizah benlikle bağlantılı olarak aynı zamanda “Bilgelik yolunda bireyi olgunlaştıran temel araçlardandır.” (Özdemir, 2010: 32)

Mizah, benliği ifade etmenin bir yoludur. Kişiler bu ifadeleriyle mizahı üreten ve ortam oluşturan kişiler olarak statü sağlayıp egolarını tatmin edebilecekleri gibi, benliklerinin ifadesi olarak verdikleri tepkilerle, komik duruma da düşebilirler. Üstünlük duygusuyla da bağlantılı olarak, ortamlarda benlik dürtüleriyle gerçekçi olmayan ciddi tavırlar sergileme, katılımcılar tarafından mizahi bir unsur olarak kabul görebilir. Benlik sergilemeye ve benliği ifade etmeye bu açıdan bakan Özdemir, yapay ve aşırı ciddiyeti, komik bulur ve mizahın temel konu ve kaynakları olarak görür. (Özdemir, 2010: 30) Ayrıca yine Özdemir'e göre “Ciddiyet, özellikle de abartılı ciddiyet, sanıldığı aksine her türlü mizahi yaratı için elverişli bir durumdur.” (Özdemir, 2010: 31)

Mizah, onun için gerekli bazı özel şartlarda ortaya çıkabilen bir eylemdir. Ancak, sürekli zamana, kişilere ve mekâna bağlı olarak değişkenlik gösteren koşullar da kendi içerisinde yeni koşullar ortaya çıkararak bir yapıya sahiptir. Bu sürekli değişkenlik ve birbirine benzemezlik bir gösterimin aynı şekilde tekrarlanamayacağını garanti eder. Bu durum mizahi icralar için de böyledir.

Mizahi koşullar katılımcıların ve icracının beklentileri ve tercihleri açısından olumlu ya da olumsuz şartlar olarak kategorize edilebilir. Freud bu koşulları altı maddeyle açıklama yoluna gitmiştir. Buna göre:

- 1) Mizah üretmenin en ideal koşulu, insanın gülmeye en eğilimli olduğu neşeli bir ruh halidir.
- 2) Benzer şekilde arzu edilen etki, mizahın beklentisiyle, mizah zevkine uyumlu olmakla ortaya çıkar.
- 3) Gülme eylemi dışında kişinin o anda zihnini meşgul eden herhangi bir zihinsel etkinlik, komedi için istenmeyen bir koşuldur.
- 4) Dikkat, eğer tamamen komikliğin neden kaynaklanacağını anlama üzerine yoğunlaşmamışsa, eğlence keyfi kaybolur.
- 5) Ağlama, şaşırma gibi bir başka duygunun ortaya çıktığı ortamda mizahın oluşumu büyük ölçüde engellenmiş olur.

6) Eğlence zevkinin yaratılması, eşlik eden herhangi bir keyifli diğer keyifli şartla teşvik edilebilir. (Eker, 2014: 76; Raskin, 1985: 12-14)

Freud'un en ideal koşul olarak sunduğu birinci maddede, insanın gülmeye eğilimli olması durumu söz konusudur. Bu durum *gülmeye şartlanma* şeklinde ifade edilebilir. İnsanlar gülmeye şartlandıkları anda, negatif koşullanmalarını bir kenara bırakmış ve gülme ateşinin alevlenmesi için ufak bir kıvılcımın beklentisi içerisine girmişlerdir demektir. Fakat gülmeye şartlanmanın da kendi içerisinde koşulları vardır. Bu koşullar, gülmeye şartlananlar açısından psikolojik ve bireysel koşullardır.

Freud'un mizahi koşul olarak ileri sürdüğü ikinci maddede ortak toplumsal kodlarla mizahi bağlamı oluşturan katılımcı ve icra arasındaki bağlantı vurgulanmaktadır.

Freud üçüncü maddede, icra sırasında konsantrasyonu engelleyici faktörlerin gülmenin ortaya çıkışına olumsuz yönde etki edeceğini savunur. Bu anlamda icra sırasında birinin size zamansız bir soru sorması, telefonunuzun çalması, yanınızda oturan kişinin dikkat dağıtıcı tepkileri ya da sizi rahatsız edecek bir biçimde kötü kokması katılımcıları olumsuz yönde etkileyen koşullar olarak görülebilir.

Freud dördüncü maddede, mizaha katılımın doğal koşullara bırakılması ve komikliğin nedenlerine yoğunlaşmaması gerekliliğine; beşinci maddede, benlikte meydana gelen ani duygu değişimlerine vurgu yapar. Altıncı maddede ise değinilen ikinci bir keyifli şartın teşvik edici rolü olduğu vurgusu vardır. Burada, icraların bağlama uygun mekânlarda, uygun kişilerce, belki de olumlu bir duyumun ardından, teşvik edici yiyecek ve içeceklerle yapılmasının, koşullara olumlu bir etki edebileceği düşüncesi vardır.

Mizah, mizah ekolojisine tabi olan kişilerin oluşturduğu koşullar dâhilinde şekilden şekle giren ve değişken olan bir ilişkiler ağıdır. İcracı ve katılımcıların onadığı olumlu koşullar ile birlikte icracılar, katılımcılar ve dolayısıyla icra, elverişli atmosferin de etkisiyle mizahi bir yolculuğa çıkarlar. Mizahi koşulların olumsuz olarak kabul edildiği bir durumda ise gerekli etkileşim ve ortam oluşturulamaz. Mizahi karakter taşıyan icra bu durumda bir şekilde sergilense de gerçek gücünü gösteremez. Böyle durumlarda *mizahi icranın geçiştirilmesi* durumu karşımıza çıkar. Bu durum mizahın koşulları, dolayısıyla bağlam ile alakalıdır.

Mizah zamana karşı ustaca yönetilmesi gereken, olumlu ve olumsuz koşullara farklı tepkiler veren bir eylemdir.

Mizahın olumlu koşullarının oluşması, hem zamanlama hem de yetenek kavramıyla ilişkili olan bir durumdur. Zamanlama derken anlaşılması gereken, akış halinde olan gerçek zaman, icracıların zamana karşı tavırları ve katılımcının zamana karşı tavırlarıdır. İcracının yeteneği ise, mizahın koşullarının oluşturulmaya değer olup olmamasının belirlenmemesine yardımcı olur. Ayrıca gerekli koşullar sağlandıktan sonra *yetenek* kavramı, koşulların gidişatını belirleyen çok önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Yeteneksiz katılımcılar ya da icracılar, bilinçli veya bilinçsiz eylem ve tavırla gerekli koşulları oluşturamayabilir ya da mizahi koşulların seyrini yönetemeyebilirler. Burada, katılımcılar ve icracılar açısından bir eylem olarak mizahta tek taraflılık değil, yeteneğin gerekleri olan algı, anlayış, zekâ, tepkime, taklit, hâkimiyet gibi kavramlar bütününden hareketle, karşılıklı etkileşimin önemli kendisini gösterir.

Mizah, birçok çeşitli etkenlere bağlı olarak değişen, şekillenen ve dönüşen eylemlerin sonucudur. Raskin, mizah eylemi ile ilgili kavramları çeşitli sembollerle verir. Ona göre icracı olarak da alabileceğimiz spikeri 'S', dinleyiciyi 'D', uyarıcıyı 'U', tecrübeyi 'T', psikolojiyi 'P', durumu 'DU' ve toplumu 'TO' simgeleriyle; bunların toplamı mizah eylemini 'ME' ve mizah eylemi de tüm bunların toplamı olarak 'X'tir. X, komik olarak ya  $X=K$  ya da komik değil olarak  $X=KD$ 'dir. (Eker, 2014: 82) Raskin ayrıca tüm bu denklemleri uyarıcıları da dikkate alarak başka denklemler ile birleştirir ve bir sonuca varmaya çalışır.

Özdemir (2010: 31), mizahın, hayatın ciddi ve gayri ciddi aralığında doğduğunu ve dahası mizahın ciddiyette gizli olduğunu, sonradan yaratılan yapay ciddiyetin eleştirisi üzerine kurulduğunu belirtir. Gerçekten de, akıllı-aptal, bilgili-cahil gibi zıtlıklar çarpışmasından doğan mizah, kurgusal ciddiyete veya sınırları aşan ciddiyete tepkimeler gösterir. Kasılarak yürüyen kişiler, kendisini çok önemseyen donuk tipler, kurgusal ciddiyetin mizahi temsilleridirler. Bunun dışında ciddi bir eylem olan oyunları sınırları aşacak bir biçimde önemseyerek ciddiye alan bir yetişkinin eylemleri, kurgusal olmasa da, gülünç olanı açığa çıkarabilir. Bu açıdan mizah ciddi olanla sıkı sıkıya ilişki içerisindedir.

Mizahın sosyokültürel ele aldığı konular bağlamında hangi alanlarda yaşadığı ve kendisini gösterdiği mizah çalışmaları açısından vazgeçilmez bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mizahın konuları bağlamında alanlarını; ekonomi içerikli ve mesleki mizah, cinsel içerikli mizah, ilgi alanlarında varlık gösteren mizah olarak kategorize etmek mümkün olabilir.

Eker (2014: 124-131) mizahın alanlarını *Cinsel İçerikli Mizah, Etnik Mizah ve Politik Mizah* olmak üzere üç ana başlıkta toplamıştır. Özdemir ise (2010: 30) mizahın alanlarını, yaşamın değişimlerle oluşan şartlarıyla, mizahın alanlarını ciddi ve gayri ciddi olarak bölümler. Ona göre mizahi yaratmalar, kültürel ürünlerin büyük bir bölümünün üretildiği “gayri ciddi alanlarda ve gayri ciddi olarak” üretilmektedir.

Mizah, hayatın hemen her alanına ve her meselesine sızan bir eylemdir. Bu meselelerin en önemlisinden biri de cinselliktir. Cinsel içerikli mizah, konuşulması yasak olan şeylerin mizahın şemsiyesi altında rahatça ifade edilmesi yönüyle, cazibesini hiç kaybetmez. Bu konunun dışında mizah, ekonomi içerikli ve mesleki, hayvancılık, çiftçilik, sanatkârlık ve zanaatkârlık alanlarında da kendisini gösterir. Defnecilik, itçilik, kuşçuluk, odacılık ve kahvehanecilik de mizahi araştırma alanlarıdır. Yine, konuları bağlamında, etnik mizah ve politik mizah, mizahın kıskacında olan ve varlığını sürdürdüğü alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cinsellik yaradılış gereği tarihin her döneminde, cazibesıyla, yasaklarıyla, mahremiyetiyle ve gizliliğiyle ilgi çeken bir durumdur. Cinselliğin dillendirilemez gerçekleri, mizahın rahatlatma etkisiyle ve insan psikolojisinin savunma mekanizmasının gardını düşürmesi durumuyla dillendirilebilir ve hoş karşılanabilir. İfadelerle, hareketlerle ve imalarla, fıkralarda, cinsel içerikli mânilerde, küfürlerde, bazı durumlar karşısında söylenen cinsel içerikli özlü sözlerde ve uydurma halk hikâyelerinin içerisinde, cinsel içerikli mizahın cazibesinin farkına varmak mümkündür. Eker’in de (2014: 123) ifade ettiği gibi, özellikle Rahatlama Kuramı savunucuları tarafından araştırılan cinsel içerikli mizah, mizahın en ilgi çekici ve sıra dışı yanlarından biri olarak görünmektedir.

Ekonomi içerikli ve mesleki mizah, hayvancılık, çiftçilik, sanatkârlık ve zanaatkârlık alanlarında kendisini gösterir. İnsanların ihtiyaçlarını giderebilmesi, hayatın insanlara

dayattığı çeşitli gereksinimleri elde edebilmesi için, yaradılıştan günümüze, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olan ekonomi ve meslek (ekonomik uğraş) birlikteliği, mizahın da alanı olarak karşımıza çıkar.

Tabiatla ve hayvanlarla iç içe olmanın getirdiği hayvancılık deneyimleri kendi bağlamında, özellikle mizahi içeriklerle anlatılır veya sunulur. Hayvan pazarı deneyimleri, alım satımlarında vurgun yeme, komik hayvancı tipleri, komik hayvanlar, hayvanların cinsel tutumlarına ve unsurlarına göndermeler yapma, hayvanların psikolojik tutumlarıyla baş etme gibi durumlar, mizahın hayvancılıkla olan ilişkisini gösteren durumlar olarak karşımıza çıkar.

Yerleşik yaşama geçişin ve medeniyetin sembolü olan tarım faaliyetleri, insanları iş organizasyonlarıyla bir araya getiren bir faktör olarak, yaşamın, tabiatın ve akış halinde olan zamanın sunduğu deneyimlerle mizahi unsurların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Ekim, hasat ve harman faaliyetlerinde imece usulü ile toplanan insanlar, hem eski deneyimlerini hem de zaman, tabiat ve yaşamın sunduğu yeni deneyimleri paylaşma fırsatı bulurlar. Bu deneyimlerin bir bölümü de mizahi deneyimlerdir.

Defnecilik, itçilik, kuşçuluk ve odacılık ilgi gruplarını oluşturan unsurların oluşturduğu bağlamlarda da mizah kendisine alanlar oluşturmuştur. Büyü, kazı yapma, cin ve peri hikâyeleri, polis ve jandarmadan kaçış hikâyeleri gibi deneyimlerle defnecilik; grup toplanmalarında köpeklerin abartılı betimlemelerle tasvir edilmesiyle itçilik; kuş seçme ve kuştan anlama, kuş çalma, kuşunu çaldırma gibi maceralarla abartılı deneyimler sunma ve iş bilirlilik gibi faktörlerle kuşçuluk; dış mekânda ve bazen de iç mekânlarda deneyimlenenlerin nihayetinde iç mekânda harmanlanmasına olanak sağlayan, ayrıca mizah ekolojisinin oluşması ve yeni mizah uygulamalarının ortaya çıkmasını tetikleyen çok önemli mekânlar olarak odalar, mizahın etki alanı dâhilindedir.

Mizahın bir alanı olarak etnik mizah, Yahudi fıkralarında ve Temel fıkralarında olduğu gibi, özellikle fıkra türünde yaygınlık gösteren bir alan olarak karşımıza çıkar. Fıkralarda, öteki olumsuzlanarak hicvedilip ve değersizleştirilirken fıkra anlatıcılarının mensup olduğu etnisite, dinleyici grubunun bilinçaltına bir şekilde olumlanır. Etnik mizah bu açıdan, etnik kültürün üstünlük algılarının dışavurumudur. Fıkraların dışında,

karikatürlerde, stand-uplarda, Geleneksel Türk Tiyatrosunda ve Elektronik Kültür Ortamı'nda da etnik mizah kendisini gösterir.

Etnik mizah yazılı kaynaklardan elde edilen veriler ışığında Antik Yunan komedyalarına kadar dayanır. Eker'e göre (2014: 124) Antik Yunan'da Atinalı ve Romalı ayırımına Plautine'ine ait komedyalarda rastlanır ve bu komedyalarda etnik mizahın amacının eleştiri değil kişilerin kendi kimliklerini farklılaştırma yoluyla onaylama olduğu görülür. Etnik mizahın bu bağlamda belki de tanımını *kendi kimliğini farklılaştırarak ve bu bilinçle hareket ederek ötekini basitleştirme, küçümseme ve garipseme yoluyla mizahi öğeleri ortaya çıkarma* şeklinde yapılabilir. Burada, bir etnik unsurun herhangi bir duruma diğer etnik unsurlardan farklı tutumlar sergilemesinin ön plana çıkarılması durumu söz konusudur.

Tüm bunların yanında *etnisitelerin, kendileri arasındaki etnik tavırlarından da söz etmek mümkündür*. Batı Almanya'nın Doğu Almanya'yı küçümsemesi, Türkiye ve Yunanistan arasındaki mübadele sonrası Yunanistan'a yerleşen muhacir Yunanlıların küçümsemesi veya ülkelerin bölgeleri ve şehirleri arasındaki *mizahi etnik tavırlar*, bu duruma örnek olarak verilebilir.

Mizah dergilerinde, kişilerin mensup oldukları etnisiteleri eleştirmesi durumu söz konusudur. Örnek verilecek olunursa; bir karikatürde Türk'ün biri cehennemdedir ve zebaniye "Abi, burası nasıl ısınıyor? Sizin işiniz de zor valla." demesi üzerine zebaninin cevabı "Türksün di mi (değil mi)?"dir. Başka bir örnekte, yozlaşan dini algılar ve uygulamalar eleştirilmektedir. Namaza duran bir Türk, Allah'ın karşısına geçtiğini ve namaza konsantre olması gerektiğini dikkate almayarak "Evet, yanımda bakan duruyor. Ayakkabımı girişe sağa koydum. Arabamı oraya park ettim. Lan! Abdest almayı unuttum." şeklinde düşünmektedir. Burada kişinin dünya olgularından sıyrılıp namazın psikolojik ve uhrevi uygulamalarına şartlanması gerekirken tamamen dünyevi unsurlar olan devlet bakanının yanında namaza durmasına, ayakkabısına ve arabasına konsantre olması uyumsuz unsurlardır. Karikatür dergilerinde, bu ve benzeri birçok karikatürde, etnisitelerin mensup oldukları etnik unsurun eleştirmesi durumu söz konusudur.

Etnik mizah, *bir etnisiteye mensup kişinin kendi etnisitesini eleştirmesi* şeklinde de karşımıza çıkabilir. Yaptığı işin meddahlıktan farklı olmadığını vurgulayan Cem

Yılmaz'ın Bir Tat Bir Doku, CMYLMZ ve Fundamental gibi stand uplarında Türklerin uzaydaki ve cehennemdeki tutumlarını hicvettiği bazı stand up bölümleri, etnik mizahın kendini eleştiren boyutunun da olduğunu gözler önüne serer. Cem Yılmaz, Bir Tat Bir Doku adlı stand-up gösterisinde Türkleri uzay gemisinde mizahi bir üslûpla tasvir ederken, uzay gemisinde akrabaların çalıştırılması, Türklere dar taytların yakışmaması, “Güç birimleri devrede mi?” diyen kaptana Türkün “Devrede devrede sen işine bak, işine bak!” şeklinde cevap vermesi, gemiye akraba torpiliyle vasıfsız olarak alınan ve hiçbir şey bilmeyen bir kişinin kaptana “Kaptan, tam güç niye vermiyorsun? Bence yol müsait kaptır gidelim” şeklindeki meraklı sorusu ve geri kendi kendisine verdiği bilinçsiz cevabı, ışınlanma aletinin başındaki Türkün ışınlanmak isteyen kişilere “Makine soğuk. Her yere ışınla gidilmez. Işınla mı doğdun? İki adım yer. Yürüyün yav! Işını bol bulduk saçalım. Yok yav!” şeklindeki cevabı, etnik mizahın kendini eleştiren yönünü gösterir. Yine Cem Yılmaz, CMYLMZ adlı stand-up gösterisinde Türkleri cehennemde tasvir eder. Cem Yılmaz, “Bizim milleti hemen anlarsın orda. Elinde naylon torba...” diyerek ve CMYLMZ gösterisinin Sperm Bankası bölümünde kendi etnik kimliğinin farklılığını vurgulayarak, yine etnik mizahın bir örneğini vermiştir. Cem Yılmaz'ın, bir mizah ustası olarak yaptığı stand-uplarda, yapay bir şekilde belirli bir bağlamdan bağımsız olarak toplanan ve gösteri bitince birbirlerini bir daha görmemek üzere dağılan izleyici kitlesi karşısında sunduğu gösterilerinde, etnik mizahı önemli bir ölçüde kullandığı görülmektedir. Burada, Cem Yılmaz tarafından eleştirilen kişiler, katılımcı kitlesiyle aynı etnisiteye mensup olsalar da, stand-up gösterilerini sinemada, internetteki paylaşım videolarında ve bizzat canlı olarak takip eden katılımcılar için artık mizahi bir tip olarak diğerleri olmaktadır. Burada yapay bir şekilde toplanan izleyici kitlesinin koltuğuna oturduğu veya videonun karşınıza geçtiği andan itibaren, *mizahın eleştirel yönününün tarafı olması* ve eleştirilen etnik kimliğe mensup olsa da gösteri boyunca artık *farklı bir halk grubu olarak kendisini konumlandırması* durumu dikkat çekicidir.

Politik mizahın, imaj oluşturma, imaj yok etme, tahrip etme, eleştirme, küçük düşürme, statü oluşturma ya da statü kaybettirme gibi pek çok işlevi vardır. Eker (2014: 128) politik mizahın, siyasi partilerin, profesyonel politikacıların veya milletvekillerinin yanı sıra politik kuruluşları, grupları ve partileri kapsayan bir yapısının olduğunu öne sürer. Politik mizah, politikacıların nükteli, imalı ve eleştirel ifadelerinde, hem elektronik

kültür ortamında hem de yazılı kültür ortamında, mizah dergilerinde, bazı politik fıkralarda, kişileri, kişilerin mensup olduğu grupları, politik bir faaliyeti, uygulamayı veya ideali hedef alarak yapılabilir.

Politik mizahta beğenilmeyen bir tavır veya uygulama kişiye ya da kişilere, hatta toplumlara mal edilerek küçümsenir veya bayağı ve basit bulunur. Bu yolda imalar, fıkralar, *mizahi sloganlar*, kalıplaşan sözlü kültür yaratmaları, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı aracılığıyla yaygınlaştırılarak, bireyler, gruplar veya milletler eleştirilir ve talepler bu imalı mesajlar yoluyla dayatılır.

Sonuç olarak, Lindemann'ın da "Gülmeceşiz insan insanlığından yoksundur. Gülmece, insanın insanlığını göstermesini sağlayan bir davranıştır. Bozuklukların tanınmasıdır."<sup>17</sup> şeklindeki beyanlarından da hareketle, her ne kadar JAPE (Şaka Analiz ve Üretim Motoru), STANDUP (Konuşmacıların Diyaloğunu Nükte Kullanarak Destekleme Sistemi), LİBJOP (Ampul Şaka Jeneratörü)<sup>18</sup> gibi bilgisayar programlarıyla robot-mizah ve robot-şaka tasarımcılığı yapma çabası olsa da, elde edilen aptalca sonuçlarından dolayı, bir kez daha insani bir eylem olduğu kanıtlanan, belli bir tanıma sıkıştırılmayan ve pek çok açık ve kapalı işlevi bünyesinde taşıyan mizah, gün geçtikçe alanını genişletmekte ve kendisine sürekli yeni alanlar açmayı başarmaktadır. Mizah üzerine Antik Yunan'dan bu yana yapılan olumlu ve olumsuz yaklaşımlara aldırmayan mizahın insan bünyesine bahşedilmiş tanrısal bir kodlama olarak bir şekilde sosyokültürel yaşamda var olduğu, bilinçli veya bilinçsiz olarak farklı amaçlar için de kullanılmaya devam ettiği görülmektedir.

### 1.2.2. Mizah Tartışmalarına Tarihi Bir Bakış

Yazılı kaynakları açısından Eski Yunan'a kadar ancak indirgenebilen mizahi bakış açılarını, mizahi olup olmadıkları apaçık tartışma konusu olsa da görsel kaynaklar açısından, kaya, taşlara ve mağaralara resmedilen abartılı hayvan avı sahnelerine<sup>19</sup> veya daha yakın dönemler itibariyle bazı heykel buluntularına, kaya ve tapınak kabartmalarına kadar götürmek mümkün olabilir.

<sup>17</sup> Bkz. (Topuz, 2010: 7)

<sup>18</sup> Bkz. (McGraw- Warner, 2015: 72)

<sup>19</sup> Bkz. (Hoppal, 2016: 73-104)



Kaya ve taş üzerine resmedilmiş hayvan ve insan tasvirlerinin mizahi içerikler taşıdığı söylenebilir. Avların, mücadelelerin ve algılanan canlı tabiatın resmedildiği bu tasvirlerde, avı köşeye sıkıştıran veya kovalayan insanlar ve bu insanların hareket halindeki tuhaf resimleri, oldukça abartılı bir şekilde tasvir edilmiş hayvanlar ve bu hayvanların boynuz, göz veya cinsel organları gibi bazı uzuvları, bizlere binlerce yıl önce avcılık ve toplayıcılıkla yaşayan ve haklarında çok da fazla bir şey bilmediğimiz insanların da bir mizahi bakış açısına sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Öyle ki bu insanlar, geleceğe sadece hangi hayvanları avladıklarını aktarmanın kaygısıyla bu resimleri vücuda getirmiş olmamalıdır. Aynı zamanda geliştirdikleri stratejilerle, iri ve cüsseli hayvanları kovalamanın, korkutmanın ve avlamanın üstünlük duygularını ve hazzını yaşayan bu kişiler, gerçekleşen bu av organizasyonuna belki de mizahi bir perspektifte de bakmaktaydılar.

Avcılık ve toplayıcılık dönemine nazaran yakın dönemler olarak nitelendirilebilecek Hitit ve Antik Yunan dönemine ait bazı heykel buluntularında ve vazolar resimlerinde de mizahi imgelerin olduğu söylenebilir. Bu anlamda, tıknaz ve kilolu olarak bir Anadolu kadını andırır bir şekilde tasvir edilen Hitit *Bereket Tanrıçası* Kibbala/Kibele ve onun ardılı olarak nar tanelerinden ilham alınarak çok göğüslü olarak tasvir edilen Artemis'in; ayrıca Yunan mitolojisinde başlangıçta *Toprak Tanrısı*ni temsil eden, ancak sonradan *Bahçeler ve Bağlar Tanrısı* olarak kabul edilen cinsel organı çok abartılı bir şekilde tasvir edilen Priapos'un, bu imgeleri taşıdığı söylenebilir.

Yurdagün Göker, karikatürle ilgili en eski örneklerin Mısır medeniyetinde olduğunu ve bunların da piramitlerin karanlık koridorlarında, mezar odalarında gizli olduğunu “şarap içip kusan kadının ölümüyle edilen alay”, “zenginleri taşıyan gösterişli kayığın, bir ölüyü taşıyan fakir kölelerin gösterişsiz kayığını sıkıştırmasının hicvedilmesi”, “elindeki bastonla yöneticileri tasvir eden bir kedinin kazları/ördekleri yönettiği parşömen”, “aslanla keçinin satranç oynadığı parşömen” gibi örnekler verip açıkladıktan sonra, Antik Yunan dönemindeki bir vazoda resmedilen mizahi bir örnekten bahseder. İlk olarak arkeolog Winckelman tarafından yayımlanan, Vatikan Müzesi'nde bulunan şimdilerde St. Petersburg Müzesi'nde bulunan ve sevdiği kadının evini gizlice ziyaret eden bir âşığın parodisinin anlatılmaya çalışıldığı bu vazolar resmindeki âşık, mizahi bir bakış açısıyla, zavallı ve arkadaşının yanında küçük düşmüş biri olarak tasvir

edilmektedir. Bu tasvirde âşık, komik kıyafetlerle sevgilisine ulaşmak için merdivene tırmanmaktadır. Altın, elmas veya değerli taş beklerken kendisine bir avuç cevizin uzatıldığını gören kadın ise âşığı küçük görerek somurtmaktadır.<sup>20</sup>

Kaya ve taş kabartmalarında, mezar resimlerinde ve ayrıca, vazo ve çömlek gibi, sanat eserlerinde mizahi tasvirlerle ve anlatımlara rastlansa da, mizah ile ilgili daha somut verilerin Antik dönem yazılı kaynaklarında karşımıza çıktığı söylenebilir.

Batı'da, hemen her konuda olduğu gibi, mizah araştırmalarının temelini Antik Yunan komedyaları üzerine oturtulduğu söylenebilir. Avrupa'da özellikle de komedyanın tarihi gelişim sürecinde, her ne kadar Avrupalıların hangi kültürel unsurların tam olarak etkisi altında kaldıkları tartışmalı olsa da, Antik Yunan dönemi tiyatro eserlerinin ve kültürünün belirleyici bir rol oynadığı hemen hemen bütün araştırmacılarca vurgulanan bir husustur.<sup>21</sup> Bununla birlikte, Antik Yunan komedyasının nerede ve ne zaman doğduğu, nasıl geliştiği de tam olarak bilinmemektedir. Aristo, bu durumun nedenini başlangıçta komedyaya kimsenin önem verip uğraşmamış olmasına bağlamış olsa da Antik Yunan komedyasına dair elimizde bazı bilgiler mevcuttur. Bu bilgilere göre İsa'dan önce 450 yıllarında, Atina'nın resmî bayramı olan Lenai'da, komedyaya dair belirgin uygulamalar karşımıza çıkmaktadır. M. Ö. 440'lı yıllarda ise yalnızca tragedya yarışmalarının olduğu Dionysia şenliklerine daha sonradan komedyalar da eklenmiştir. Böylece Atina şehrinde komedyalar, hem Lenai'da hem de Dionysia şenliklerinde olmak üzere yılda iki kere görülmeye başlanmıştır. (Öngören, 1996: 34)

Antik Yunan dönemindeki en önemli komedy temsilcilerinin Epikharmos, Phormis, Aristofanes, Eshilos, Europides ve Menandros olduğu söylenebilir. Eshilos (M.Ö. 525-456), genellikle *Orestia*, *Tebai'ye Karşı Yediler*, *Zincire Vurulmuş Prometheus* ve *Persler* gibi tragedyalar yazmış olmasına rağmen içerisinde satir örnekleri olan *Ağamemnon*, *Adak Sunucuları* ve *Eumenidler* üçlemesinden oluşan *Orestia* ve şaka, parodi ve ironilerden oluşan *Hippeis* (Atlılar), *Sfekes* (Eşek Arıları), *Eirene* (Barış), *Batrakhoi* (Kurbağalar), *Ornites* (Kuşlar), *Ekklesiazusai* (Kadınlar Savaşı), *Nefelai* (Bulutlar) gibi komedyalar da yazmıştır. *Antigone*, *Elektra* ve *Kral Oedipus* gibi tragedyaları olan Sofokles'in de (M.Ö. 497-405) *Ikhneutai* adlı komedy türünde tiyatro

<sup>20</sup> Bkz. (Göker, 2010: 20-23)

<sup>21</sup> Bkz. (Şentürk, 2016 :26)

eseri bulunmaktadır. Yine tragedyalar yazan Euripides'in (M.Ö. 480-406) *Kiklop* (Tepegöz) adlı komedyasının günümüze eksiksiz ulaştığını söylemek gerekir. (Şentürk, 2016: 19-22) Johannes Schmidt, bu oyundaki komiklik unsurlarının satın alma ve alkole düşkün bir dev, ihtiyaç zaafı ve zekâ geriliği üzerinden kurgulandığını belirtmiştir.<sup>22</sup>

Antik Yunan'da başlangıçta önemsenmeyen ve zamanla popüler hale gelen komedyaların bir çok Yunan şehir devleti tarafından patentinin alınmaya çalışıldığı görülmektedir. Öyle ki, Dorialılar, Grek Mageralıları, Sicilya Mageralıları gibi pek çok şehir devleti, okun ucunu kendi taraflarına doğrultarak, komedyanın nerede ortaya çıktığına dair bir çok fikir ileri sürmüş ve bu fikirlerini kanıtlanmaya çalışmışlardır. "Dorialılar, tragedya ve komedyayı kendilerinin bulmuş olduklarını iddia ederler. Grek Mageralıları, komedyanın kendi demokratik yönetimlerinin etkisiyle doğduğunu ileri sürer. Sicilya Mageralıları ise hemşerileri ünlü komedyacı Epikhamos'u kanıt olarak gösterip komedyaya sahip çıkarlar." (Öngören, 1996: 34)

Sıradan ve bayağılıktan sıyrılarak bir övünç kaynağı haline gelen komedyanın nasıl ortaya çıktığına dair en ilgi çekici bilgilerin Aristo tarafından verildiği söylenebilir. Aristo, "kendi dillerinde köyler anlamına gelen 'komai' kelimesini göstererek Mageralılar, oyuncuların köy köy dolaşmasından 'komedyacı' adı doğmuştur tezini ileri sürmüşlerdir." (Öngören, 1996: 34) der ve *Poetica* adlı eserinde, şehirli oyuncuların köylere gitmesiyle ilişkilendirdiği komedyacı kelimesinin oluşumu ile ilgili daha ayrıntılı bilgiler verir. Aristo'ya göre komedyanın törensel şarkılarla bir ilişkisi vardır. Ona göre komedyacı "Phallos şarkılarından doğmuştur ve 'Komos Şarkısı' yahut 'Komos alayında söylenen şarkı' demektir." (Öngören, 1996: 34) Bir eğlence türü olan "Komos"un ilk biçimleri "Pompeler"dir.

Öngören'e göre (1996: 35) pompeler, dini-ritüelistik bir ortamda ve düzende gerçekleştirilirdi. Daha çok kırlarda yapılan Pompe'lerde "en önde, başlarında sepetler dolusu sunular taşıyan genç kızlar yürür, arkalarından bir sepet incir, bir testi şarap, bir bağ kütüğü ve bir teke taşıyan adamlar geçerdi. Alayın sonunda, Tanrı Dionysos'un ve bereketin sembolü deri ya da tahtadan "Phallos" erkeklik organı taşıyan birkaç kişi yer alırdı. Alay yürürken Phallos'la temsil edilen Phallos adlı tanrısal varlığa ve ayrıca Tanrı

---

<sup>22</sup> Bkz. (Schmidt, 1905: 5-9)

Dionysos'a sevgi göstergesi şarkılar okunmaktaydı. Alay yürürken kaba saba, müstehcen el ve dil şakaları yapılırdı. Bu alayın başında bir adam flüt çalar ve bu adamın arkasında bol bol şarap içmiş ve acayip kostümleriyle halk, açık saçık türküler söyleyerek, kaba ve müstehcen hareketlerle ona buna sataşarak ve kentin ileri gelenlerini hicvedip dalga geçerek yürürdü.

Antik Yunan'da komedyanın tarihine bakıldığında karşımıza “eski komedy” ve “yeni komedy” şeklinde birbirleriyle bağlantılı ancak iki farklı komedy türü ortaya çıkar. Bu komedy türlerinin oluşumlarına veya kaynağına bakılacak olunursa yeni komedyayı eski komedyanın ortaya çıkardığı veya yeni komedyanın eski komedyadan ilham aldığı rahatlıkla anlaşılabilir, fakat eski komedyanın nasıl geliştiği ve oluştuğu gizemini korumaktadır. Gizemini koruyan bir durum da bayağı ve sıradan olan eski komedyaların statü değiştirerek nasıl günümüz tiyatrosuna benzer bir hal aldığı ve kırdan şehre taşındığıdır. Öngören'e göre (1996: 35) eski komedyanın bir ucu mitolojik çağlara, masallar dünyasına uzayıp gitmektedir ve buna bağlı olarak mizahın kökenlerinin perde arkasında Dionysos adında ve aslında Yunanistanlı olmayan mitolojik bir tanrı çıkar.

Dionysos, Antik Çağ'da bazı özellikleriyle diğer tanrılardan ayrılır. Herodot'un kökenlerini Mısır'a dayandırdığı Dionysos, eğlenceyle bağdaştırılmış ve halk arasında yaygınlık kazanmıştır. Öngören (1996: 36) sarhoşluğun ve seksin çekiciliği ile Dionysos'un halk arasında yaygınlık kazandığını belirtir ve Dionysos'un üç tipik özelliğini verir. Çok geç ve çok genç bir tanrı olması; Hindistan, Anadolu, Fenike, İran, Arabistan, Sudan, Mısır, İtalya gibi geniş bir coğrafyada yaygınlık göstermesiyle Antik Yunan açısından yerel bir tanrı olmayışı; sessiz, ağırbaşlı, kapalı ayinlerin aksine açık saçıklık, kabalık, küfür, sarhoşluk ile Dionysos'a adanan tapınma ve ayinlerin, önceki ve sonraki hiçbir örneğe benzemeyişi, onu diğer tanrılardan ayırır. Onun bir diğer özelliği de tarımla uğraşan yerleşik yaşama geçmiş toplumlarda kabul görmesidir. Herodot, at sütünden yapılmış içki içen İskitler'in, Dionysos'u hoş karşılamadıklarını belirtir.

Batı uygarlığının ve felsefesinin temel sacayaklarından biri olan Eski Yunan'da mizah, hem halk yaşamında bolluk bereket törenlerinde hem de tragedyalarda ve komedyalarda

kendisini göstermektedir.<sup>23</sup> Ancak Dionysos şenliklerine temellendirilen Antik Yunan mizahının temelleri Anadolu olarak görülebilir.

İnsanları eğlendiren, güldüren ve mutlu eden, ayrıca Antik dönemde bu imkânları yarattığı kabul edilen büyük Tanrı imgeleri aslen Anadolu'da oluşturulmuştur. İçkiyi ve şarabı keşfederek insanların eğlenmelerini, gülmelerini sağlayan Diyonis'in (Grekçede Dionysos), her ne kadar Herodot tarafından Mısırlı kabul edilse de, bir Anadolu tanrısı olduğu iddia edilebilir. Frigya dilinde gök anlamında kullanılan *Dio* sözünden türeyen ve *Göktanrısı* demek olan Diyonis, sonraları bütün Batı'yı güldüren yaratmalara kaynaklık etmiştir. Yine bunun yanında, Çorum merkezli bir Anadolu devleti olan, bütün bir Anadolu'ya ve Mezopotamya'ya etki eden Hititler'in, *Harziş*, *Telepinu*, *Zitriyas*, *Vuruşemu* gibi Tanrı ve Tanrıçaları da, Anadolu insanına mutluluk, bolluk, sevinç, beğeni veren yüce varlıklar olarak görülüyordu. (Eyuboğlu, 1977: 13)

İnsanların hayvan imgeleriyle veya onlardan daha üstün olan Tanrıların hayvan ve insan imgeleriyle donatılıp gülünç öğenin ortaya çıkarılması, Antik Çağ mizahı için önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yolda insanların vücut şekilleri ya çok abartılı tasvir ediliyor ya da hayvanların vücutlarındaki unsurlar insan vücuduna yakıştırılarak gülünç öğeler ortaya çıkarılıyordu. Yine Tanrılar da şekil olarak hayvanlar ve insanlar gibi tasvir ediliyor ve insancıl davranışlar sergileyerek Tanrılara yakışmayacak bir biçimde uyumsuzca davranıyorlardı. Bu durum tüm yönleriyle Kral Midas örneğinde görülmektedir. Midas'tan yüzyıl sonra oluşturulan Aisopos öykülerinde bu tarzda bir mizahi yaratım süreci görülmektedir.

Tanrıları hem şeklen hem de tutkuları ve eylemleriyle insanlara ve hayvanlara benzeterak gülünç olanı ortaya çıkarma Kral Midas örneğinde açıkça görülür. Rivayet odur ki; Frigya kralı olan Midas'a (İ.Ö. 715-676) eğlenenin Tanrısı olan Diyonis, mutlu olmanın yollarını öğretmiş. Kral Midas bu Tanrısal güçlerle donandıktan sonra çağının en varlıklı ve en mutlu kişisi olmuş. Günleri böyle geçen Kral Midas, günün birinde bir görev üstlenmek zorunda kalmış. Lir çalan Tanrı *Apollon* ile kaval çalan Frigyalı *Marsyas* arasında bir yarışma düzenlemiş. Tanrı Apollon bu yarışma için yargıç olarak seçilmiş. Kim daha güzel ve iyi çalıp söylerse kazanan o olacak ve ödül ona

---

<sup>23</sup> Bkz. (Aristoteles, 1983: 394)

verilecekti. Yarışmanın sonunda Midas, ödülü ezginin, türkü söyleyip eğlenmenin atası kabul edilen Marsyas'a verince öfkelenen Apollon, Midas'a bir oyun oynamış ve kulaklarını eşek kulağına dönüştürmüştü. Bu yarışmadan sonra Midas'ın kulakları Anadolu için bir eğlenme ve gülme aracı olmuş. (Eyuboğlu, 1977: 13-14)

Antik dönemde var olan bu mevcut mizahi üretim yolları günümüzde, değişen dini kabullerin etkisiyle evrilip değişiklikler gösterse de, bir anlamda insanlara, hayvanlara has özelliklerin yakıştırılması, hatta hayvanlara insansı davranışların atfedilmesi ve nesnelere has özelliklerin yakıştırılması, bir şekilde devam etmektedir. Nesnelere ve canlılara has özelliklerin başkalaştırılması, yakıştırılması ve benzetilmesi formülüyle mizahi unsurun açığa çıkarılması durumu çok yaygın bir mizahi üretim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Deniz aşırı ülkelerle ticaret yapan ve aynı zamanda gelişmiş şehircilik yaşamlarıyla yerleşik düzen tarım toplumu olan Antik Yunan halkı, felsefe ve sanat alanında gelişmiş bir toplumdur. Özellikle, Perslerle yapılacak olan savaşta Atina deniz gücüyle ve Spartalılar kara gücüyle birleşmiş ve ortaklaşa bir mücadele yoluna girişmişlerdir. Atinalılar deniz mücadelesi için oluşturdukları gemileri, yani filoları, zafer sonrasında ticaret için kullandı.<sup>24</sup> Bu dünyaya açılma plânı, onların yeni kültürleri, insanları, hayat görüşlerini, dinleri tanımalarına fırsat tanıdı. Kısacası Atinalılar, bu süreçte farklı düşünenleri tanıdı. Böylece diğer ülkelerdeki bilimsel gelişmeler ve farklı düşünce tarzları Atina'ya taşındı. Bu süreç, filozofların açığa çıkmasını sağlayan önemli bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun, komedyalar üzerinden Antik Yunan mizahına da etki eden bir süreç olduğu da düşünülebilir.

Buldukları konum gereği Mısır ve Anadolu ile ticaret yapan, ayrıca arkeolojik kazılardaki mevcut buluntular itibariyle Uzak Doğu, Türkistan ve hatta Baltık bölgesiyle de irtibat halinde olan Atina ve Antik Yunan şehirlerinin, pek çok yönden bu kültürlerle de alış veriş içerisinde buldukları söylenebilir. Aslen bir Mezopotamya Tanrıçası olan Kibbala/Kibbele'nin Artemis'e, oradan da Hıristiyan teoloji algısında Tanrı doğurucu olarak Meryem Ana imgesine bürünen aktarım ve dönüşüm örneğinde olduğu gibi, Antik Yunanlar da gördükleri, tanıdıkları bazı uygarlıklardan tanrılar

---

<sup>24</sup> Bkz. (Platon, 2013: Giriş)

ediniyorlar ve bunlara tapıyorlardı; hatta farklı kültürlerdeki tanrıları kabul etmek ve onlara tapınmak bu toplumların topraklarının fethedilmesi ve onları kontrol altında tutulması için siyasal bir yöntem olarak da kullanılıyordu. Tanrıların insanlar gibi hırslı, ihtiraslı, savaştı, eğlence düşkünü olarak kabul eden ve onları aşağı yukarı şeklen de insanlara benzeten Antik Yunan halkı için din ve mizah bir nevi iç içeydi. Tanrılar da insanlar gibi, özellikle de insanların kusurlarına kayıtsız kalamayıp gülüyorlar, alay ediyorlardı.

İnsanlara ait özelliklerin Tanrılara da atfedilmesi durumu Homeros'ta görülebilir. Homeros, “Tanrılar bile kandırılır, yalvarıp yakarmayla/ İnsanlar bir kabahat bir günah işlediler mi/ Kurbanlar, yağlar, adaklar, şaraplarla/ Yumuşatırlar Tanrıları da” (Platon, 2013: 49) der ve tanrıların sınırlarının yumuşatılabileceğini savunur. Aiskhylos “Tanrılar, insanların evlerini başlarına yıkmak istedi mi fitne sokar aralarına.” (Platon, 2013: 69) sözleriyle, tanrıların kötü özelliklere de sahip olduklarını anlatmaya çalışır. Eski Yunan'daki anlatıcılar ve hatipler de “Tanrılar, uzak illerden gelen yabancılar gibi aramıza katılır, türlü kılıklarla aramızda dolaşırlar.” (Platon, 2013: 72) diyerek Tanrıların türlü türlü şekillere girmek suretiyle insanları aldatmaya çalışabileceklerini vurgulamak isterler.

Antik Çağ'da pek çok yönüyle din ve mizah içi içeydi. Dinle iç içe olan mizahi öğeleri “ateşi çalıp insanlara veren Promete'te; Zeus'un verdiği kutuyu açan Pandora'da; Apollo'nun cezalandırdığı Frigya kralı Midas'ın öykülerinde” (Eker, 2014: 173) bulmak mümkündür. Platon'un *Devlet*'inde Homeros'un sözleri verilerek, Tanrılar kahkaha atar şekilde tasvir edilmiştir. Homeros, “Hephaistos'u sarayda bir aşağı bir yukarı koşar görünce, mutlu Tanrılar arasında bir sonsuz bir kahkahadır koptu.” (Platon, 2013: 78) diyerek gülmeyi sadece insana özgü olmaktan çıkarır ve Tanrılara da mal eder.

Antik Yunan sanatının en parlak dönemleri olan İ. Ö. 5. ve 4. yüzyılları kapsayan Klasik Çağ'da, ideal öznelere sahip olan, çatışma mantığı üzerine kurgulanmış, zıtlıklar üzerinden kaygılı bir dünya oluşturan tragedyalar ve merkezi karakterleri kahraman olmayan karakter uyumsuzluklarını vurgulayan, toplumsal bir macerayı ifade eden, insanın bedensel varlığına, yemek ve cinsellik gibi fiziksel ihtiyaçlarına daha çok vurgu

yapan komedyaların<sup>25</sup> mizah ile olan ilişkisi hem toplumsal hem de dinsel meseleleri kapsar. Şarap Tanrısı Dionysos'a atfen gerçekleştirilen bolluk bereket törenleri ilk komedy ve tragedya örneklerinin de sunulduğu törenlerdir. Bu törenlerde tarlayı süren saban gibi değerlendirilen *fallus*, bolluk ve bereketin de sembolüydü. Kadın ve erkek birleşiminin de sembolize edildiği bu uygulamada kadın ürünü veren tarla erkekse tarlayı tohumlayan saban olarak görülüyordu. Bu törenlerde bol bol şarap içip eğlenen ve baharın gelişini kutlayan Yunanlılar toplu cinsel birleşmeleri de gerçekleştiriyorlardı. (Eker, 2014: 174-175)

Antik Yunan tiyatro eserlerinde, Fallus ezgilerinden oluşan komedyaların dışında, tragedya, hiciv ve ironi de mizahın kullanım alanlarındandı. (Eker, 2014: 178) Bu bağlamda Aristophanes'in komedyalarında ve Sokrat'ın eserlerindeki ironilerde mizahi öğeler kendisini göstermektedir.

Eski Yunanda, Aristophanes öncesinde Atina dışındaki diğer Yunan şehirlerinde, zaaflarıyla, hâli hazırdaki mevcut durumlarıyla ve tavırlarıyla gülünç duruma düşen insanların sahnelendiği halk komedileri de vardı. Bunların yazılı metni yoktu ve doğaçlamaydı. Bu oyunlar genel olarak taklide dayanan maskeli gösterimlerdi. Burada *aşağılayıcı gülme durumu* söz konusuydu ve genelde negatif mizah örneği olarak bu komediler olağan dışılığın eleştirisini yapmaktaydı. Fakat daha sonraları Aristophanes'in komedyalarında bu durumun zıddı olarak eleştirilen tipler, çıkarıcı, sorumsuz kişilerdi. Halkın durumunu umursamadan savaşı destekleyen soylular, Barış Üçlemesi/Kadınlar Savaşı, Barış ve Kömürcüler adlı komedyalarda da eleştirilmişti. (Eker, 2014: 179-180)

Platon ve onun Sokrates'le soru cevap ve karşılıklı münakaşa şeklinde geçen *Devlet* kitabında Antik Yunan döneminin mizaha karşı eğilimleri hakkında bilgiler edinilebilir.

Ömrü Atina'da geçen Platon'un, Sokrates'in görüşlerinden fazlaca etkilendiği ve eserini yazmasının bir sebebinin de Sokrates'in ölümü olduğu bilinir. Diyaloglardan oluşan bu eser, sofistler arasındaki çatışan iki düşüncenin üzerine kurulur. Bu düşüncelerden biri, insanların doğuştan iyi ve eşit olmalarıdır. İnsanları bozan toplumun kötü düzeni, güçlülerin güçsüzleri ezmesi ve kanunların güçlülerin elinde güçsüzlere karşı bir silaha

<sup>25</sup> Bkz. (Şentürk, 2016: 34-41)



dönüşmesidir. Bir diğer düşünce ise, insanlar doğuştan ne iyi ne de eşittir. Dünyada yalnız güçlüler ve güçsüzler vardır. Güçlünün güçsüzü ezmesi, yakın dönemde Adolf Hitler'in *Mein Kampf* (Kavgam) kitabında etkilendiği bir fikir olarak, tabiatın gereğidir ve doğrudur. İnsan haklı olmayı değil kuvvetli olmanın yollarını aramalı ve bunu arzulamalıdır. İşte bu iki düşünceden biri sıradan halkın istediği bir diğeri ise soyluların, yani aristokratların, istediği doğrultuydu. Aristo ise arzu ettiği devleti akıl üzerine inşa eder. O, hayal ettiği devleti diyaloglarla ifade etmeye çalıştığı bu *Devlet* isimli eserinde, pek çok halkbilimi türüne, ayrıca komedyaya ve tragedyalardan mizaha da göndermeler yapar.<sup>26</sup>

Platon mit, masal ve efsaneyi masal kapsamında ele almıştır<sup>27</sup> ve şairlerin anlatıları gerçekleştirirken kendisi değil bir başkası gibi davrandığını, bir başkasının yerine geçtiğini ve elinden geldiği kadar uydurma yoluna gittikleri için masalları, dolayısıyla anlatıları kanıtlanamaz gerçekler olarak görüyordu. O, taklitsiz olan anlatıları *anlatma* olarak tanımlıyordu. Platon'a göre şairler, anlatılarını ya direkt olarak ya da taklitlerle anlatırlardı. Platon, taklidin tragedyalarda ve komedyalarda kullanıldığını belirttikten sonra bu anlatım biçimini Homer'in de kullandığını söyler. Homer'in hem yalın anlatım hem de taklit yoluna gittiğini, uzun bir anlatma içerisine bir taklit soktuğunu ve ayrıca bunu yapamayan iyi bir hikâyecinin de olmadığını iddia eder. Hikâyelerin taklitten ibaret olduğunu savunan Platon, hikâyecilerin bunları şaka için yaptığını belirtir. (Platon, 2013: 88)

Aristo, tragedyalarda ve komedyalarda gülünç öğeyi ortaya çıkaran taklit unsuru üzerinde ısrarla durmaktadır. Ona göre (2013: 86-87) icracılar taklit yapsalar bile bu taklitler, yiğitlik, bilgelik, dini bütünlük gibi erdemlerin taklidi olmalıdır. Bunların dışında hiçbir iş ne yapılmalı ne de taklit edilmelidir. Çünkü insanlar taklit edene sonunda taklit ettikleri şeye alışırlar. Bu alışkanlık da bedeni, konuşmayı ve görüşleri değiştiren ikinci bir tabiat oluverir. Aristo kendi devletinde, adam olmaya çağırdığı kimselerin, ihtiyar, kadın kılığına girip kocasına çıkışan, kendisini mutlu sanıp Tanrılarla boy ölçüşen ya da felaket içinde yas tutan, gözyaşı döken kadınları, hele hasta, âşık ya da doğum sancıları çeken kadınları taklit etmelerini yasaklayacağını ifade

<sup>26</sup> Bkz. (Platon, 2013: Giriş)

<sup>27</sup> Bkz. (Platon, 2013: 65, 82, 83)

eder. Ayrıca atın kişnemesini, boğaların böğürmesini, suların şırlıtısını, denizin uğultusunu, göklerin gürültüsünü ve buna benzer başka seslerin de insanlar tarafından taklit edilmesini istemeyerek farklı bir insan tipini arzuladığını gösterir.

Platon'un devletindeki tragedyalarda ve komedyalarda, mizaha ve daha genel olarak şairlerin taklide başvurarak ortaya çıkardıkları mizahi icralara yer yoktu. O, "öyleyse her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyumaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: bizim ülkemizde senin cinsinde insanlar yok, olması da yasak. Böylece başına kokular sürer, çelenkler takar, onu başka bir ülkeye yollarız." (Platon, 2013: 89) der.

Aristophanes'in eserlerindeki mizah algısı, Antik Yunan mizahının anlaşılabilmesi için bize önemli veriler sunmaktadır. Onun mizah algısında eleştiri ve eğlence iç içedir. Onun eserlerindeki birinci gülüş, Atina'nın toplumsal zemininde ortaya çıkan saçmalıkları ve iktidardakilerin yanlış politik eğilimleri göstermeye çalışır. Çelişkiler, dili iyi kullanabilen yalancı laf ebeleri, çıkarıcılar, dolandırıcılar, kendisini beğenmiş üst tabaka, yanlış işleyen eğitim sistemi ve yalanlara inanan halkın mantıksız tutumları onun kışkacı altındadır. O tüm bu yanlış düzen karşısında asil tutumları vurgularken sahnesinde akrobatları da kullanır. Tüm bunlarla yine de güldürmeyi hedefler, fakat bu eleştirinin ön planında olan toplumu düzenleyici ve değiştirici özelliği olan bir gülmedir. Onun ikinci tür gülüşü ise, sevincin ifadesi olan, yaşama sevinciyle dolu, dünyanın birçok güzellikleri arasında insan olabilmenin getirdiği güzel duygularla ortaya çıkan gülmedir. (Eker, 2014: 180; Bonnard, 2014: 217-218)

Hiciv, günümüzde mizah yaratmalarında sıkça kullanılan bir türdür. Bugün olduğu gibi Antik Çağ'da da hiciv kullanılmaktaydı, fakat Antik Yunan mizah anlayışındaki hiciv günümüzdeki hiciv anlayışından biraz farklıydı. "Hiciv amacı gereği gelişmelere açık, ilerlemeci olması gerekirken, eski Atina'da tepkici ve muhafazakârdı. Aristophanes'te geçmişe ait her öge iyi, geleceğe yönelik yeni olan her şey kötü kabul edilirdi. Aristophanes'in eski dönemleri yücelten yeniliği yeren ifade tarzı samimiyetsiz, yapmacık ve ikna etmekten uzaktı." (Eker, 2014: 181; Friedell, 2004: 235)

Antik Yunan döneminde komedyalarda, tragedyalarda ve Atina dışındaki küçük yerleşim yerlerinde, tenkide, hicve, alaya ve devlet sistemine yönelik eleştirel bir mizah olgusunun gelişmesinin dışında Yunan halkı, yasal dayanaklara oturtulmuş kölelere yönelik işkenceli soruşturmaları da takip ediyor ve bu durumu eğlenceli ve komik buluyorlardı. “Demosthenes’in ifadesiyle ‘Ne zaman sahibi kölesini işkence odasına teslim etse, ne söylediğini duymak, ne yaptığını görmek için halk, kalabalık oluşturacak şekilde oda önünde toplanırdı.’” (Eker, 2014: 56) Bu yolda kölelere çeşitli işkenceler yapılıyordu. “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 yaşamını da yansıtıyordu. (...) Rutin köle işkencesi, Yunan şehirleri arasında Atinalılara mahsus bir uygulama olup yasal dayanakları da vardı.” (Eker, 2014: 55-56) Tüm bu işkence uygulamalarının izlendiği ve ilgiyle takip edildiği bu toplanmalarda, belli ki Yunan halkı, kölenin işkence karşısındaki tepkilerine ve yaptıklarına, verdiği cevaplara ve düştüğü duruma üstünlük duygularından hareketle gülüyor ve bu işkence organizasyonunu da eğlenceli bir faaliyet olarak görüyordu.

Şehirleşme, hukuk ve yönetim gibi Roma devlet sistemine ait bazı unsurlar, pek çok yönüyle Batı uygarlığının ilham kaynağı olmuştur ve günümüzde de olmaya devam etmektedir. Tüm bunların yanında gösterişli arenalarda gladyatörleri savaştıran, birinin diğerine üstün gelmesi üzerine eğlence kültürünü oluşturan, sınıfsal tabanların çok keskin çizgilerle belirlendiği Roma dönemi mizah anlayışının, günümüzde de etkileri devam eder şekilde, Batı uygarlığının mizah felsefesini etkilediği söylenebilir.

Roma dönemine has bir mizah kültürü olarak halka açık arenalardaki Gladyatör karşılaşmalarının, üstün olma ve rakibi alt etme üzerine kurgulanmış bir mizah anlayışı vardır. Halkın gözleri önünde, genellikle ölümlerle sonuçlanan bu müsabakalar, Roma kralı tarafından halka bahşedilen ve bir anlamda bilinçli olarak teşvik edilen bir eğlence anlayışıydı. Günümüzde de kafes dövüşleri veya daha hafifletilmiş olarak ve arenalar yerine stadyumlarda gerçekleştirilen futbol müsabakalarında da<sup>28</sup>, fiziki üstünlüğe dayalı bu eylemlerin yeni bir eğlence kültürü oluşturduğu görülmektedir. Rakibi alt etmeye yönelik mizahi marşların, şarkıların ve sloganların üretildiği arenaların bir ardılı

<sup>28</sup> Bkz. (Eker, 2010: 173-182)

olan bu yeni mekânlardaki mizah ve eğlence anlayışının temel kaynağının, futbolun doğduğu yer olan İngiltere ve dolayısıyla Batı olduğu söylenebilir. Katılımcıların sözleriyle, besteleriyle ve mekâna uygun kıyafetleriyle belirli ritüeller gerçekleştirdikleri ve “futbol aşkı” şeklinde adını koydukları yeni eğlence merkezli tapınaklar olan bu mekânların, mizahi bir bakış açısıyla ayrı bir araştırmada ele alınıp değerlendirilmesi gerekmektedir.

Antik Yunan mizahından ilham alan Roma dönemi mizahı, Cicero ve Quintilien gibi düşünürlerin yaptığı gibi, mizahın zıtlıklar üzerinden kategorize edilmeye çalışıldığı, pozitif ve negatif mizah üzerine görüşlerin sunulduğu ve mizahın felsefesi üzerine bazı fikirlerin belirtildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romalı devlet adamı ve düşünür olan Cicero, *De Officiis* adlı eserinde, mizahla ilgili iki konunun önemine dikkat çeker. Bunlardan birincisi, hatibin itibarını kaybetmemesi için mizahi eylemin gerçekleşmesi esnasında dikkatli olmasıdır. Böylece hatip ciddi konulardan, büyük suçlardan ve sefaletten uzak durmuş olur. Hatibin tanınmış suçlular ile büyük talihsizlikler hakkında da şaka yapmaması gerekir. Cicero'nun dikkat çektiği ikinci mesele ise, bedensel kusurlar, fiziksel bozukluklar ve özürlerin mizahi malzeme olarak kullanılırken dikkat edilmesidir. Öyle ki bunlara dikkat etmeyen hatipler bayağılaşarak halkı eğlendiren ve Arthur Koestler tarafından “ (...) kaba mizah türünün klâsik temsilcisi, yüzü aptallığın ve adamakıllı abartılmış bir karikatür, akıl almaz eşek şakalarının hem kurbanı hem de alaycısı, cambazların, perilerin ve balerinlerin beceriksiz taklitçisi, beden ve işlevce çarpıklıklar bütünü, devasa çabaların ve küçücük başarıların adamı, dağın fare doğurmasına yardım eden ebe (...)” (Koestler, 1997: 83-84) şeklinde tarif edilen palyaçolara benzeyebilir. Bunun için abartılı taklitlerden de uzak durmalıdır. Ayrıca Cicero, mizahı kabul gören ve görmeyen olmak üzere iki grupta değerlendirir. O *kabul gören mizahı* sadece bir kentlinin anlayabileceği seviyede olan seçkin bir mizah olarak görürken *kabul görmeyen mizahı* hür ve özgür doğan bir insana yakışmayacak derecede saygısız, utanç verici ve bayağı olan bir eylem olarak görür. (Eker, 2014: 172)

Cicero *De Officiis* eserinde gülmeyi ve komik olanı, konuşmacıların, yani hatiplerin üretimleri üzerinden incelemektedir. O, gülmeyi ve komikliği yine hatip üzerinden incelerken cevaplanması gereken beş soru üzerinde durmaktadır. Ona göre “1-Gülmenin

doğası nedir?, 2-Gülme eylemini üreten nedir?, 3-Tetiklenmesi konuşmacı için faydalı mıdır?, 4-Hangi noktaya kadar tetiklenebilir?, 5-Son olarak, komiğin farklı türleri nelerdir?” (Smajda, 2013: 20) şeklindeki sorular, gülme ve komiğin anlaşılması için cevaplanması gereken sorulardır.

Cicero “De Officiis” eserinde, komiğin komiğin nesnesini açıklarken, özellikle Yunanlıların kavramlarını ödünç alma yoluna gider. Ona göre komiğin nesnesi gülmeyi tetikleyen ahlaki, fiziksel ve zihinsel çirkinlikler, aşağılık ve adi şeylerdir. Tüm bozulmalar ve değersizleşmeler komiğe kaynaklık eder. Konuşmacı da kendisi için şakalar üretebilir. Bu şakalar, sosyal, saldırgan, savunmacı, tehlikeli, etkili ve faydalı olabilir. Gülünç, kesinlikle saldırı, adalet ve savunma sağlayabilecek sosyal bir silah değeri taşıyabilmektedir. Bu açıdan şakaların bir konuşmacı tarafından üretimi şaklaban ve mimcilerden farklı olarak, birtakım olumlu öneriler ve olumsuz yasaklar gibi kurallara tabidir. Konu ve temaları itibariyle bu kurallar, dinleyiciler ve izleyicilerle ilgili olduğu gibi konuşmacıya özgü bayağı olmayan bazı tekniklerin kullanımını da içerir. Cicero en son, komiğin iki temel türü olarak kabul ettiği mimik, jest ve kelimelerden oluşan sözlü, karakter ve şeyleri içeren sözlü olmayan ve karışık komikliği irdeleyerek eserini tamamlar. (Smajda, 2013: 20-21)

Cicero, mizah eylemi hakkındaki fikirlerini beyan ettiği eserinde hatibi uyarma ve yönlendirme eylemine giderek üstünlük algısından hareketle bayağı olmaktan uzak tutmaya çalışmıştır. Bunun yanında mizaha yönelik yaptığı gruplandırma, pozitif ve negatif mizah ayrımının belki de en eski kategorizasyonu olarak görülebilir.

Mizah, komiklik ve gülünç olanla ilgilenen bir diğer Latin yazar ise Quintilien’dir. Quintilien’in düşünceleri Cicero’nun düşüncelerine paralel bir yapıda ilerler. Quintilien de komiği, şaklabanlardan, palyaçolardan ve mimcilerden ayırarak irdeler. O, bu soyutlamayı yaptıktan sonra komiğin temalarını ve nesnelere, bunların karışık, sözlü ve sözlü olmayan gibi, kategorilerini, gülmenin oluşumunu, gelişimini etkileyen bazı teknik süreçleri, komiğin oluşumunu, hatibin uygulamalarına etki eden faktörleri ve bu uygulamaları yönlendiren kuralları ortaya koymuştur. (Smajda, 2013: 22)

Orta Çağ Hıristiyanlığında mizaha eleştirel gücünden, bayağı ve gayri ciddi olması sebebiyle olumlu yaklaşılmamıştır. Özellikle o dönemde, hem yönetim hem de halk

üzerinde çok baskın ve etkin olan, kuralları ve yaşama tarzını belirleyen ve dayatan kilise, dolayısıyla kilisenin dayandığı temel olan Hıristiyanlık anlayışı, gülme eylemine olumlu yaklaşmamıştır. Kilise “bu eylemi gerçekleştirenleri ‘cehennemlik’ olarak nitelendirmiştir. (...) Sürekli ve aşırı gülenlerin ruhlarının sonsuza dek cehenneme yerleştirileceğini ve gülmenin ‘defnedilmesi’ gereken bir bağımlılık olduğunu ileri sürmüştür.” (Eker 2014: 61) Kilise ve kilise mensupları (din adamları) diğer olumsuz gördükleri davranışlara ve eylemlere çok net tavır alırlar ve bu yolda istemedikleri eylemlerin halkta yaygınlık kazanmaması için çalışmalar yaparlar. Öyle ki “Reginald Pecock, Hıristiyanların sırtından gülme kamburunu atabilmek için on iki aşamalı bir program hazırlar. 1460 tarihli “Rule of Christian Religion” (Hıristiyan Dininin Kuralları) adlı eserinde bir benzetme yaparak içki ve kumardan vazgeçme gibi, kötü bir alışkanlık olan gülmeden de vazgeçilebileceğini anlatır.” (Eker, 2014: 61; Sanders, 2001: 172)

“Orta Çağ’da Gülmek” adlı makalesiyle dönemin mizah algısını çözümlenmeye çalışan Jacques Le Goff, Hıristiyanlık geleneğinin hüküm sürdüğü bu dönemin mizahi tutumlarını iki şekilde ifade eder. Bu etkin iki anlayışın birincisinde, Yunan kilisesi rahipleri tarafından tarihsel kaynaklar da dikkate alınarak geliştirilip Latin dünyasına yayılan ve İsa’yı dünyevi hayatını gözetererek büyük insan imgelerine büründüren anlayış hâkimdir. İkincisi ise, Aristo’ya dayanan ve gülmeyi insanın özü olarak kabul eden, ilk anlayışla uyuşmayan kabuldür. Bu iki anlayışın birinde bir felsefe ve ilahiyat teorisi geliştirilmiş ve gülme onun üzerine kurulmuşken, diğerinde komiğin üretimi ve eylemi üzerinden bir gülme psikolojisi ve estetiği oluşturulmuştur. Bu iki eğilimden dolayı Orta Çağ mizah algısı ve metinleri, teorik, estetik veya normatif yapıda olabilir. (Smajda, 2013: 23-24)

J. Le Goff, Yüksek Orta Çağ döneminden Rönesans’a kadar gülmenin düşünsel evrimini açıklayabilmek için kronolojik bir çerçeve çizmeye yönelir. O, Yüksek Orta Çağ dönemini bastırılmış ve şeytansı gülmenin devri olarak görür. Manastır yasalarını ortaya koyanların, gülme eylemine dair dini kuramların temelini oluşturan koskoca bir ilahiyat ağzı ve ahlaki yasalarını yarattıklarını düşünmektedir. Bu yasalar ise beden ve gülmek, gülmek ve ağız, erotizm ve gülmek, gülmek ve haz arasındaki ilişkiler üzerinden yapılmıştır. Tüm bunların yanında Goff, bu yasaları oluşturanların zihinsel

paradokslarına dikkat çekmiştir. Gülmeyi her açıdan kınayan keşişlerin bir taraftan koleksiyonunu yaptıkları bilge kelime oyunları (Joca Monachorum'lar) eğlenmelerini büyük bir çelişki olarak görmektedir. Goff daha sonra, Merkez Orta Çağ boyunca gülmenin kısmen özgürleştiğini savunur. Aziz Thomas d'Aquin'in metinlerinden hareketle Goff, mizahta kontrollü özgürleşmenin ve iyi-kötü gülme, yasal-yasadışı gülmenin birbirinden ayrıldığına kanıtlarını sunmaktadır. Öyle ki bu dönemde, artık gülmenin varlık direnci kabul edilerek, gülmenin de ağlamanın da belirli zamanı olduğu kabul edilmiştir. Yavaş yavaş özgürlüğünü eline alan gülme eylemi, Geç Orta Çağ'da artık dizginlenemez bir hâle gelmiştir. Goff bu durumu, Bakhtine'den “Şehir halkı Kilise tarafından dayatılan baskıdan kurtuluyor, şehir kamusal alanlardan ve düzenlenen karnavallardan yükselen kahkalarla sarsılıyordu” şeklinde bir alıntı yaparak kanıtlamaya çalışmıştır. (Smajda, 2013: 23-25)

Eleştirel özellikler gösteren mizahi içerikli bireysel yaratılar, toplumsal kabullerle beraber ortak ve büyük tepkimelere yol açabilir. Mizahın eleştirel gücü, geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemli bir silah olarak karşımıza çıkmaktadır. Mizahın üstün güce veya yapıya karşı eleştiri silahını kullanarak üstün gelmeye çalıştığı söylenebilir. Mizahın eleştirel yaklaşıma yaygın eğilimini ile Orta Çağ rejimlerini, dolayısıyla otoriteyi tedirgin ettiğini vurgulayan Özdemir, mizahın özgürleşmeye olan eğilimini “Mizah kalıplaşma ve tektürleşmeyi değil, özgürleşmeyi ve özgünleşmeyi savunur, bu nedenle de toplum adına bireysel bir yaratı olarak ortaya çıkar ve kısa sürede toplumun ortaklığı, harcı haline gelir.” (Özdemir, 2010: 34) şeklindeki tespitleriyle savunur.

Bir güç olan mizahın toplumsal bağlam algısında değişik yorumlamalara maruz kaldığı söylenebilir. Kimi zaman otorite tarafından olumsuzlanan ve bayağı görülen, kimi zaman zekâ göstergesi bir eylem olarak algılanan, kimi zamansa, kilise gibi, otorite karşısında eleştirel bir silah olarak kullanılan mizahın tarihi serüveni içerisinde günümüzde ekonominin ve pazarlamanın bir nesnesi olduğu da görülmektedir. Eker'e göre (2014: 6), 16. yüzyıl öncesi Avrupalı filozof ve yazarlar mizahı, gayriciddî, küçük düşürücü ve olumsuz bir kavram olarak sunmak zorundaydılar, çünkü pozitif mizahın gerçek anlamını bulamadığı bu dönemde gülme ve mizah, insanları aşağılama, rencide etmeyi amaçlayan negatif mizah üzerine kuruluydu. Fakat Orta Çağ'ın son dönemlerinden başlayarak daha sonraki dönemlerde, özellikle halkı yönlendiren

aydınların ve düşünürlerin etkisiyle, Kilisenin baskın ve etkin yönlendirmelerinden kurtulan kıta Avrupası düşünce sistemi, mizaha, mizahi eylemlere ve gülmeye farklı yaklaşıma başlamıştır.

Özgürlük, hümanizm ve gelişim eğilimleriyle ön plana çıkan Rönesans Avrupası'nda artık mizahi eylemler, bastırılan, sınırlandırılan, müsaade edilen dini-siyasi dayatmalardan kurtulmuş ve bastırılmış mizahi tutumlar yerini artık, asalet, zevk ve mutluluk içerisinde sergilenen kakkahalara devretmiştir.

Rönesans dönemi hümanistlerinden Rebelais, "Gargantua"sında gülmeyi "Bu hastalık zararlı değildir/ Burada pek az mükemmelliğin olduğu doğrudur/ Gülerken öğreneceksiniz/ Kalbim başka sebep seçemez/ Sizi yiyip bitiren yası gördükten sonra/ Gülmek gözyaşlarından iyidir/ Bu yüzden olsa gerek gülmek insanın özüdür." şeklinde yazdığı dizeleriyle metheder. Bu dizeler, tıpkı diğer benzer hümanistlerde olduğu gibi, gülmeyi Aristo'nun insana özgü olma felsefesi üzerinden kabul eden Orta Çağ'ın mizah felsefesinin aksine oluşturulan, yepyeni bir yaklaşımın da kanıtıdır. Bu dönemde artık gülme, yaşam sevincini ifade eden bir hâl olarak, duygusal hazların doğasında var olan epiküryen ahlakın insanlara yeniden hatırlatılmasıyla ele alınır. (Smajda, 2013: 26)

17. yüzyılda Hobbes, Spinoza ve Descartes gibi düşünürler gülme üzerine kafa yormuşlardır. Descartes "Ruhun Tutkuları" adlı çalışmasında ve Spinoza *Ethique*'de ve Hobbes *On Human Nature*'de (İnsan Doğası Üzerine) gülmenin nedenlerini, sonuçlarını, oluşum şartlarını, duygusal ve psikolojik dürtülerini açıklama eğilimindedirler.

Descartes *Ruhun Tutkuları* adlı çalışmasında gülmeyi, nedensellikleriyle ve psikolojik öğeleriyle birlikte ele alarak fizyolojik bir bakış açısıyla tanımlama yoluna gider. Descartes'e göre gülme, mutluluğun temel ifadesidir. Ancak gülme beklenmeyen bir durumda şaşırma, nefret etme ve aşağılama duygularıyla da tetiklenebilir. Alaycılık ve hicvin de olduğu tüm bu bileşenler gülmenin klasik formunu oluşturmaktadır. Descartes ayrıca kavramsallaşmamış bazı hipotezlerinde gülme eylemini Latin ve Yunan geleneklerine de uygun olarak haz ve saldırganlıkla ilişkilendirir. Böylece gülme bir bozulmanın ve değersizleşmenin de sembolüdür. Spinoza ise gülme ve alaycılığı, aşk ve haz duyma gibi, aşırıya kaçmamak şartıyla insanın bedeni ve psikolojisi için faydalı



olan saf bir mutluluk olarak Tanrı'nın insanlara bahsettiği ilahi tabiata katılımın yollarından biri olarak gören bir eğilim içerisinde. Ancak Spinoza alaycı gülüşü, kimi zaman olumlu görürken genel anlamda alaycılığı, kıskançlığı, öfkeyi ve nefreti kötülükler yol açan olumsuz davranışlar olarak görür. Hobbes de *İnsan Doğası Üzerine* adlı eserinde, gülmeyi, öncelikle mutluluğu haber veren bir yüz ve duygusal bir ifade olarak görerek insanî tavrı vurgular ve Spinoza'ya yaklaşır. Hobbes'e göre gülme eylemini tetikleyen şey, yeni ve umulmadık olandır. Gülme eyleminin zafer duygusuna bağlı bir alaycılığı da vardır. Ayrıca Hobbes, gülen kişinin komik olan nesneye karşı saldırganlığını vurguladıktan sonra alaycılık üzerine oldukça negatif ahlaki düzen göndermelerinde bulunur. (Smajda, 2013: 26-30)

Halka ve kölelere işkenceden haz duyarak bunlara gülme, bu durumdan zevk alma, sadece Antik Yunan ve Roma dönemi görülen bir durum değildi. Özellikle otoriter rejimlerin ve bu rejimler üstünde mutlak bir hâkimiyet kuran kilisenin yaptığı uygulamalar ve işkenceler, baskı halindeki halk için bir eğlence kaynağıydı. Öyle ki o dönem Avrupasının “mutlak ve tek otoritesi olan kilisenin tiranizmi, ağır cezalandırma yöntemleri, acımasızlık ve yoğun baskı altında sıkışan halk, ağır şartlara katlanabilmenin, ruhlarını ezici baskıdan korumanın çözümünü, ötekileştirdikleri diğer insanların acılarından zevk almakta bulur.” (Eker, 2014: 57) Dönem Avrupası'nda mevcut yönetimin belirlediği hukuki kurallara uymayan suçlulara da yapılan uygulamalar, halk nezdinde benzer tepkilere yol açıyordu. “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. Merhametli arkadaşlarının (!) mahkûmun bu acısına son vermek için ayaklarından çekmelerine izin verilirdi. Bu olay seyirciler için ayrı bir eğlence kaynağıydı.” (Eker, 2014: 56-57) Orta Çağ Avrupası'nda da suçlu kabul edilen insanlara ve hüküm giyen mahkûmlara yapılan işkencelerden ve onların darağacında sallandırılmasından açıkçası keyif duyuluyordu. Bu keyif, nihayetinde gülmeye sonuçlanan bir eylemdi.

Voltaire ve Kant, 18. yüzyılda yaşayan ve mizah üzerine söylemler geliştiren iki önemli bilim insanıdır. Voltaire, “ Her kim ki güler, o anda başka bir duyguya sahip olmaksızın mutlu bir sevinç yaşar.” (Smajda, 2013: 30) şeklindeki ifadesiyle gülmenin katımsızca

saf bir sevince yöneldiğini savunur. Voltaire gülmeyi, apaçık bir mutluluğun ifadesi olarak görür ve gülmenin duygusal ifadesi, mimik ve vokal gibi somut göstergeleri üzerinde durur. Voltaire'nin gülmenin oluşumuna ve sonucuna yönelik bu tutumu, gülmenin negatif ve saldırgan yönünü reddeder niteliktedir.

Kant, gülme, fikir, alay, komik ve şaka ile ilgili fikirlerini “Yargı Yetisinin Eleştirisi” adlı kitabında ele almıştır. Kant, fikir oyunu ve alay, bedensel yaşam faaliyetlerinin uyarılması, gülme, bedensel sağlık hissi ve haz şeklinde çağrışımsal bir zincir formu oluşturmuştur. Kant’a göre bu çağrışımsal zincir, bir uyum içerisindedir. Bedensel oyun ruhsal oyunu taklit etme eğilimindedir. Bu durum bir çeşit fikir oyunu, yani şakadır. Şakanın kendisi ise beklenmedik ve tuhaf bulunan bir şeyin algılanması sonucunda, ruh ifadelerinin ani bir değişimiyle oluşmaktadır. Kant tüm bu süreçte psikolojik tutum ve durumların önemini vurgulamak ister. Öyle ki uyumsuzluk karşısında verilen tepki, ruh ifadelerinin ani değişimi, ruhsal gerilim, sonrasında yaşanan rahatlama ve tüm bunların mevcut göstergeleri, onun düşüncelerinin temel eğilimleridir. Kant bu eğilimleri neticesinde, gülmeyi sağlığa faydalı bir değer olarak kabul eder ve gülmenin hümanist bir olgu olması sürecine katkıda bulunur. (Smajda, 2013: 30-31)

19. yüzyılda, Schopenhauer *Le Monde Comme Volonte et Representation* (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya), Spencer *Essais*, “Physiologie dur Rire” (Denemeler: Kahkahanın Psikolojisi) ve Bain *Les Emotions et la Volonte* (Coşku ve İrede) adlı çalışmalarıyla, gülme, gülünç, komik ve en genel anlamda mizah üzerine fikirlerini ortaya koymuşlardır.

Uyuşmazlık kuramının en sıkı savunucularından biri olan Schopenhauer, bu kuramın tartışılmaz ve kesin olduğu görüşündedir. O, tıpkı mantık gibi sadece insana özgü ve hoş giden bir durum olarak gördüğü gülme ve komik üzerinde önemle durmuştur. Schopenhauer gülme ve komikliğin, gerçek nesnelere, sezgisel ve soyut simgeler arasında aniden gözlemlenen tezatlık, uygunsuzluk, uyuşmazlık ve anlaşmazlıktan doğduğu düşüncesindedir. (Smajda, 2013: 32)

Spencer, gülmeye dair meseleleri, haz duygusu, bir uyuşmazlığın ani algılanışı, beklentinin tersi, yüksek beklentilerin çöküşü ve tüm bunlar arasında var olan ilişkiler gibi, fizyolojik ve psikofizyolojik açıdan çözümlemeye çalışır. Spencer, gülmenin

psikofizyolojisini yoğun bir ruhsal halden daha az yoğun olan bir başkasına ani bir geçişte görür. (Smajda, 2013: 33) Spencer'e göre, bu iki hal arasındaki geçiş sürecinde gülme, bloke olmuş duyguların zihinsel olarak uyarılması ile ortaya çıkar. Burada, enerji fazlasının uyarılma sonucu dikey ve keskin hareketinin kontrastı durumu söz konusudur. Spencer'in bu hipotezine, kavgaya koşarak giden birinin kavga meydanında sınırlı ve öfkeli tavrını terk edip beklentilerin tersine bir tutum sergilemesi, mizahi bir örnek olarak verilebilir.

Hobbes, Spencer ve Schopenhauer'in hipotezlerini kendi tasarımında birleştiren Bain, gülme eylemini banal ve tekil dökümlerle fiziksel ve zihinsel alt kategorilere bölerek açıklamaya çalışır. Tüm bunlardan sonra Bain, uygulamada yetersiz ve sınırlı bulduğu uyumsuzluk kuramını eleştirip gülmeyi duygular üzerinden hareket ederek çözümlenmeye çalışır. O, kuramını, Hobbes ve Schopenhauer'in psikolojik (bilişsel ve duygusal) bileşenlerinden faydalanarak ve bu bileşenleri Spencer tarafından geliştirilen psikofizyolojik (düşey uyumsuzluk) bileşenine bağlayarak oluşturma yoluna gider. Ona göre bir kişi veya bir şeyin, yoğun olmayan duygusal koşullarda bozulması ve değersizleşmesiyle gülünç olan ortaya çıkar. Fakat bu kişi veya şey, genellikle saygı ve ciddiyet uyandıran bir otorite ve haysiyetle ilişkilendirilmelidir. Bu saygı, yani belirli bir ruhsal harcamanın kontrol edilmesi, bunun kontrolden çıkması, dolayısıyla bu şeylerin ani dönüşümü, Spencer'in de iddia ettiği gibi, sınırlamaların kalkmasına veya bir boşalmaya yol açacak düşey uyumsuzluk anlamına gelmektedir. Yani komik bu anlamda, ciddiyet kavramı bağlamında, saygın, ciddi ve istikrarlı gibi katlıklara verilen tepkidir. (Smajda, 2013: 34-35)

Selçuklular, Osmanlılar ve Cumhuriyet dönemi şeklinde incelenen Türk mizah geleneğinin araştırma alanı Anadolu coğrafyasıdır. Selçuklulardan günümüze yaklaşık bin yıllık bir süreci kapsayan Anadolu Türklüğü mizahının Antik Anadolu mizahından etkilenip etkilenmediği veya bazı mizahi motiflerin Türk mizahına taşınıp taşınmadığı konusu sıkça tartışılan meselelerdendir. Hititler'in baharın gelişini yılan yakarak ve içki içerek kutladıkları Purulli törenleri, Dionysos'un atası kabul edilen Sabaz, eğlence ve şarabın tanrısı olan Dionysos, tanrıların gazabına uğrayan Friky kralı Eşek Kulaklı Midas, yine yeni bir yılın sembolü olan Noel Baba, bir Anadolu bilgisi, kambur, kekeme ve topal olan Frikyalı Ezop, Antik Anadolu mizahının temel imgeleri ve

motifleridir. Burada, bu medeniyetlerin yaşadığı coğrafyaya hâkim olan, Keloğlan ve Nasreddin Hoca gibi mizahi tipleri olan Selçuklu mizahı, bu mizahi tipleri benimsemiş midir veya bu tiplerin ardılları olarak ve bu tiplerden esinlenerek yeni mizahi tipler yaratmış mıdır soruları akıllara gelmektedir. Ferit Öngören ve Semih Balcıoğlu bu soruların cevabını hayır olarak verir.<sup>29</sup> Öngören ve Balcıoğlu (1973: 42), Selçuklu mizahı motiflerinin ve tiplerinin kendine özgü olmasının nedenlerini iki maddede açıklarlar. Birincisi; bir çiftlik ve bağıcılık kültürüne dayalı olan Antik Anadolu mizahına karşılık Selçuklu mizahının çobanlık kültürüne dayanmasıdır. Bunun için Antik Anadolu mizahında bağ bozumu ve ürün kaldırma şenlikleri yapılırken Selçuklularda koç katma ve mesir eğlenceleri vardır. İkinci neden ise; bağımsız ve özgün bir kültür olarak kopukluğa uğramamış Selçuklu mizahının değişik bir sentezin başlangıcı olmasıdır.

Türk mizahını, dolayısıyla Türk mizah tarihini anlayabilmek için elimizde yeterince kaynak olmasa da, günümüzdeki mizah ekolojisini anlamlandırabilmek için, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi mizahını anlamaya yönelik eldeki verilerle bazı tespitlerin geliştirilmesi gerekmektedir.

İslamiyet sonrası dönemden günümüze kadar hızlı bir şekilde değişen kültür ortamlarının, yerleşik yaşama geçmenin ve farklı milletlerle daha sıkı ilişkilere bulunmanın etkisiyle farklılıklar olduğu gözlemlenebilir. Bu dönemler, kendi içlerinde de bölümlendirmeler yapılsa da, Selçuklu dönemi, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi mizahı veya kültürel ortamlar göz önüne alınarak sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı başlıkları altında değerlendirilebilir. Ancak kültürel ortamlar arasındaki geçişgenlikler ve kültürel ortamların birlikte kullanımları, bu değerlendirmeyi zorlaştırmaktadır. Bu yüzden burada İslamiyet sonrası dönemlerdeki mizahi incelemeleri, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet başlıkları altında değerlendirmek daha akla yatkın görülmektedir.

Selçuklu mizahı İslamiyet sonrasında Anadolu’da geleneksel kodları da arkasına alarak yeni bir mizah anlayışının şekillenmeye başladığı dönemin başlangıcıdır. Çok da uzun geçmişi olmayan, yeni bir dine geçişin getirdiği sosyokültürel değişimlerin, göçer-evli sistemden yerleşik yaşama geçişin sonrasında yerleşik yaşamın getirdiği problemlere

---

<sup>29</sup> Bkz. (Balcıoğlu - Öngören, 1973: 42)

alışabilmenin sıkıntılarının ve Ermeni, Rum, Gürcü ve İran gibi diğer komşularla olan münasebetler sonrası kültür alışverişlerinin yaşandığı bu dönemin Dede Korkut'taki bazı kahramanlar, Nasreddin Hoca ve Keloğlan mizahi tipleri; destani metinler, fıkralar ve masallar mizahi türleridir.

Selçuklu mizahının ana tetikleyici unsurunun aşiretler bağlamında oluşan yaşam biçimi ve ayrıca kent ve kır ayrımı olduğu söylenebilir. Biz bu ayrımı Dede Korkut boylarında, Keloğlan masallarında ve Nasreddin Hoca fıkralarında görebiliriz. Nitekim Balcıoğlu ve Öngören (1973: 43), Dede Korkut'ta olan mizahi unsurların kırdan kıra bakışın, Keloğlan masallarının kırdan kente bakışın ve Selçukluların son dönemlerinde aşiretteki kişilerin yerleşik düzende uğradığı şaşkınlıkların, aldanmaların, kavrama güçlüklerinin yansımaları olduğunu savunurlar.

Selçuklu dönemi mizahı ile aşiret kavramının sıkı ilişkisi olduğu ileri sürülebilir. Başlangıçta, Dede Korkut boylarından da anlaşılabilceği üzere, Türk kökenli olan bu aşiretlerle sıkı sıkıya uyumlu ilişkiler kuran Selçuklu merkezi yönetiminin daha sonra aşiretler ile arasının açılması, gidip Padişahı yenmek isteyen ve belki de kırlının zekâsının kentlinin zekâsından üstün olduğunu kanıtlamaya çalışan Keloğlan masallarında olduğu gibi, mizahi metinlerin içeriklerinde de hissedilir. Bir genişleme ve hâkimiyet alanı oluşturma açısından feodal Gürcü, Ermeni ve Rum güçleriyle mücadelelerinde aşiretlerden destek alan ve onlara ganimetler bahşeden Selçuklu merkezi yönetiminin, bu gayri Müslim grupların tamamının hakimiyet altına alınmasından sonra aşiretlerle arasının açıldığı görülmektedir. Bu duruma neden olan etkenlerin, aşiretlerin kervansaraylarla ve ticaret yollarıyla oluşturulan düzenli ticari organizasyonlar nedeniyle, doğal olarak yağmalar elde edememesi veya Selçukluların ticaret yollarını kontrol edebilmek için tüm aşiretleri alışkanlıklarının dışında bir yaşama zorlamaları olabilir. Ancak sonuçta, “kendi halkı ve askeri olan aşiretlere vuruşu, aşiretlerin yaşayabilmek için kendi devletlerine karşı çıkışı, bir çok aşiretin komşu Acem Şahına ve Arap ülkelerine yönelişi” (Balcıoğlu-Öngören, 1973: 44) Selçukluların kendi sonunu da hazırlamıştır. Bu çekişmelerde “Türkmen beylerinden Yağmur'un öldürülmesi ile ortaya çıkan saray-aşiret çatışası, sonunda genel bir kırma dönüşür. İçeride baş kaldırmalar, dış saldırılar ile Anadolu bir yangın yerine döner.” (Balcıoğlu-Öngören, 1973: 44) Bu kırımın ve yıkımın aşiretler gözünden mizahi olduğu

kadar bir dramı da yansıtan Keloğlan masallarıyla simgeleştirildiği söylenebilir. Dede Korkut'ta aşiret yaşamını yansıtır bir biçimde feodaller ile olan mücadele biçimlerinin ve kahramanlıkların, artık aşiretteki bir bireyi yansıtan Keloğlan'da görülmediği açıktır. Kırdaki bir birey olarak kenti anlamaya çalışan Keloğlan'ın yüce idealleri, halktan kopuk ve habersiz olan merkezi yönetimin başındaki kişiyi yenmek ve eril bir düşünceyle üstünlüğün bir simgesi de olarak onun kızını karı edinmektir. Padişah'ın kızını almak Keloğlan için, aşiretlerin de gönlüne bir nebze su serpen eylem, bir nevi padişahı yenmek anlamına gelmektedir. Tüm bunların yanında Keloğlan'ı, zekâsı, hileleri ve kurnazlıkları gibi, mizahi bir tip yapan bazı özellikleri de yok değildir. Nitekim Balcıoğlu ve Öngören'e göre (1973: 45) Keloğlan, Dede Korkut'taki beyler gibi töre içinde davranmaz. Uyanık bir tip olarak her türlü kötülüğü ve kurnazlığı yapabilir. Her türlü kötülüğü ve tuzağı olduğu gibi karşısındakine uygulamak Keloğlan'ın bir yöntemidir. Onun bir adı yoktur ve gözü hep yüksektedir. Keloğlan bir kırılı olarak saraya yabancılaşmıştır. Paramparça olan aşiretlerin dileklerini yansıtır bir biçimde, sarayı ve çevresini yıkarak yönetime kendisinin geçmesini arzular. Bütün masalların ortak teması olan bu durumu, zaman içerisinde örgütlenmiş Keloğlanlar, yani Osmanlılar başarmışlardır.

Usta (2009: 56-57), Selçuklu dönemindeki mizahı üç dönemde inceler. İlk devre; Selçukluların göçebe kültürünün etkisinde yaşadığı, çevresindeki milletlerle toprak savaşına giriştiği, Deli Dumrul örneğinde görüldüğü gibi, yeni bir dine alışabilmenin güçlüklerinin çekildiği dönemdir. Bu dönemde mizahi veri olarak elimizde, Dede Korkut boyları içerisinde bazı mizahi tipler ve anlatılardaki bazı gülmece unsurları vardır. İkinci devre; yerleşik yaşama geçişin problemlerinin görüldüğü, göçebe aşiretlerle mücadelelerin olduğu dönemdir. Kırdan şehre gelerek sarayla mizahi bir mücadele içerisine giren ve sıradan vatandaşı temsil eden Keloğlan'la sarayın mücadelelerinin anlatıldığı masallar, bu dönemin mizahi mahsulleridir. Üçüncü devre; Selçuklu döneminin yıkılması ve Osmanlı Devletinin kurulmasını kapsayan dönemdir. Bu dönem, halkın Haçlı ve Moğol güçleriyle yapılan mücadeleler sonucunda fakirlikle, kıtlıkla, yağmalarla, siyasi belirsizliklerle perişan olduğu, Nasreddin Hoca fıkra geleneğinin yaratıldığı, sıkıntı ve problemler sonucunda halkın bir çare olarak tekke ve zaviye geleneklerini oluşturulduğu dönemdir.

Selçuklu dönemi mizahı genel olarak halkın kolektif üretimiyle oluşturulan, dönemin karışıklıklarına bağlı olarak düştüğü çelişkileri ve yerleşik yaşamdaki aksaklıkları mizahi bir şekilde dillendiren Nasreddin Hoca fıkraları; saray-halk ikilemini veren Keloğlan masalları; yerleşik yaşama geçmenin bizzat sancılarını çeken, metinleri kısmen daralan, masalsılaştıran Dede korkut boyları ve onların mizahi kahramanları üzerinden şekillenir. Selçuklu dönemi mizahının günümüzde yok olduğu söylenemez. Gerek Dede Korkut boyları gerek Nasreddin Hoca fıkraları ve gerekse Keloğlan masalları, belirli değişimlere uğrasa ve yaygınlığı daralsa da, çeşitli kültür ortamları içerisinde değişerek, dönüşerek ve yok olmayı reddederek yaşamaya devam etmektedir. Sözlü kültür ortamında çeşitli türler içerisinde; yazılı kültür ortamında çocuk kitapları ve yabancı dil kitaplarında; elektronik kültür ortamında internet sitelerinde, televizyonlarda filmlerde ve çizgi filmlerde, kültür ekonomisi ve tanıtım boyutuyla şehirlerde, Selçuklu dönemine temellendirilen tüm bu mizahi tipler ve anlatılar, Türk kültürünün, Türk kimliğinin bir yansıması ve parçası olarak kendisini devam ettirmektedir.

Osmanlı döneminde mizah Selçuklulardan aldığı mirası da bir şekilde devam ettirse de Osmanlıların hem çok geniş sınırlara ulaşması, farklı dini ve etnik gruplara hükmetmesi, uzun bir süre İmparatorluk olarak üç kıtaya yayılması, yeni mizahi türlerin ve yeni tiplerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu anlamda Osmanlı döneminde Nasreddin Hoca fıkraları yaşamaya ve anlatılmaya devam etmiştir, ancak halk kendisine Bektaşî, İncili Çavuş gibi yeni fıkra tipleri üretmekten geri durmamıştır. Bunun yanında bir Osmanlı mahallesindeki olumlu ve olumsuz yanlarıyla hemen her özelliğe sahip tiplerin verildiği Karagöz oyunu içerisindeki Karagöz ve Hacivat gibi anlaşamayan zıt tipler; Kanlı Nigar ve Salkım İnci gibi kadın tipleri; Çelebi ve tiryaki gibi İstanbul Türkçesini konuşanlar; Laz, Kayserili ve Kastamonulu gibi Anadolu tipleri; Rum, Ermeni ve Yahudi gibi gayri Müslimler; Sarhoş ve Tuzsuz Deli Bekir gibi kabadayılar; Cambaz, Hokkabaz ve Köçek gibi eğlendirici tipler, imparatorlukla gelen, çoğalan ve değişen mizahi tipleri yansıtır. Bunların dışında Osmanlı mizahının bir başka boyutu, Arap ve Fars edebiyatının etkisiyle oluşan ve zamanla bazı özellikleriyle millileştirilen divan edebiyatı geleneğine mensup Fuzulî (Şikayet-nâme), Şeyhî (Har-nâme), Nefî (Sihâm-ı Kazâ) gibi şairlerin “kaside, gazel, murabba, muhammes, kıt’a” (Usta, 2009: 66) biçimleri içindeki hicivleri ve latifeleri; ayrıca bazı sadece heceli bazı hem heceli hem de aruzlu şiir örnekleri veren

15.yy'da yaşayan Kaygusuz Abdal, 16.yy'da yaşamış Pir Sultan Abdal ve 19.yy'da yaşamış Dertli ve Bayburtlu Zihni gibi âşıklık geleneğine mensup âşıkların belirli durumları, meseleleri ve kişileri yerdiği, eleştirdiği şaka içerikli metinler olan atışmalar ve ciddi konular üzerinden yerme ve iğnelemeyle gülünç olanı ortaya çıkardıkları şathiyelerdir.

Osmanlı döneminde divan edebiyatı şiirlerinin en önemli unsurunun hiciv olduğu söylenebilir. Şairlerin, belirli hamilerin beğenisini kazanmak adına ve ustalıklarını kanıtlamak için, birbirleriyle zekâ ve yetenek yarışına girdikleri; bunlarıysa şiirlerinde sevgiliyi en iyi şekilde anlatma, dili çok ustaca kullanma, farklı imgeler oluşturma, mümkün olduğunca az imale ve zihaf hataları yapma gibi yöntemler üzerinden gerçekleştirmeye çalıştıkları görülür. Ancak tüm bunların dışında divân şiiri şairlerinin, bir güç göstergesi de olarak, çeşitli durumları ve kişileri hicvettikleri ve bunu en iyi şekilde yapmaya çalıştıkları da görülmektedir. Bazen şairlerin, bir atışma veya yarış biçiminde gerçekleştirdikleri hicivler üzerinden, birbirlerini aşağıladıkları ve birbirleriyle şakalaştıkları görülür. Şeyhülislam Yahya Efendi'nin Nef'i'yi hedef alarak "Şimdi hayli sühânverân içre/ Nef'i menendi var mı bir şair/ Sözleri Seb'a'ı muallakadır/ İmrü'l-Kays kendidir Kâfir" şeklinde onu kâfir şeklinde niteleyip şiirleri Kâbe'ye asılan cahiliye dönemin meşhur şairi İmrü'l-Kays'a benzeterek yazdığı şiire karşı, Nef'i'nin "Bana kâfir demiş Müfti Efendi/ Tualım ben diyem ona Müselman/ Varıldıkta yarın rûz-i cezaya/ İkimiz de çıkarız anda yalan" şiiriyle karşılık verdiği hiciv örneklerinin günümüz Türk toplumunda, divân şiirine ilgi duyan veya duymayan bir çok kişi tarafından bilindiği söylenebilir.

Osmanlı dönemi mizahını, sözlü ve yazılı geleneğin iç içe girmiş yapısı, İmparatorluk faktörü ve çok çeşitli mizah organizasyonları sebebiyle sınıflandırmak oldukça zordur. Ancak bu dönem, Abdulmecid (1839-1861), Abdulaziz (1861-1876) ve Beşinci Murad (1876: Üç ay) gibi padişahların olduğu Tanzimat dönemi ve İkinci Abdulhamid (1876-1909), Beşinci Mehmed (1909-1918), Altıncı Mehmed (1918-1922) gibi padişahlarının olduğu Tanzimat sonrası dönem, matbaanın gelişi ile mizah dergileri ve orta oyunu, tülîat ve batı tarzı kukla gibi geleneksel Türk tiyatrosunda ortaya çıkan yeni türlerden dolayı, farklılıkları üzerinden incelenmeye muhtaçtır.



Tanzimat döneminde matbaanın Osmanlı devletine gelmesiyle beraber mizah dergilerinin öncülüğünde yeni bir akım başlar. Osmanlı'da ilk mizah dergisi, Vartan Paşa tarafından *Boşboğaz Bir Adem* adıyla 1852 yılında Ermeni harfleriyle Türkçe olarak çıkarılmıştır. Ancak ilk Türk mizah dergisi 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi'nin kurduğu *Terakki Gazetesi*'nde *Terakki Eğlence* adıyla 1869 verdiği ektir. Teodor Kasap tarafından 1870 yılında çıkarılan *Diyojen*, ilk müstakil mizah dergisidir. Diyojen, mizah basını için bir öncü olmuş ve onu 1873'te *Çingiraklı Tatar*, *Hayal*, *Latife* ve *Kamer*, 1874'te *Şafak* ve *Kahkaha*, 1875'te *Geveze* ve *Meddah*, 1876'da *Çaylak* izler. (Usta, 2009: 69-70)

Üst zümreye has ve yapıcı dönüşümlerle gerçekleştirilmese de Batı tarzında yeni bir perdenin aralandığı, değişim hareketlerinin edebiyata da yansıdığı, bugünkü Batı etkisiyle gelişen edebiyat türlerinin ilk örneklerinin verildiği, kendinden önceki gülmece geleneğinden bağımsız olmadığı Tanzimat döneminin özellikle yazılı eserlerinin mizahi üretim biçimlerde, Batı'yla olan etkileşimin sonucunda, bazı değişiklikler olmuştur. Georgion, yazılı eserlerde ve mizah dergilerinde bir taraftan geleneksel mizah malzemelerine, şakalara, kelime oyunlarına; diğer yandan Batı mizahının etkisiyle eleştirel, entelektüel hicve ve ironiye daha fazla yer vermeye başlayan yeni bir mizah ve gülmece anlayışının ortaya çıktığını savunur. (Usta, 2009: 70) Georgion'un bu tespiti, dönemin mizah anlayışında geleneksel olandan Batılı olana yavaş yavaş kayışın gerçekleştiğinin ipuçlarını verir. Öyle ki dönemin mizah dergileri hem yönetimi hem de toplumu hicveden yapısıyla karşımıza çıkar. Ancak mizah dergilerinin bu süreçte yasaklanma, kapatılma ve sansürlenme gibi bazı problemleri vardır. Bu süreçte bazı dergiler baskılara dayanamayarak bazıları ise halkın itibarsız tavırları sonrasında kapanır. Öyle ki “Meclis-i Mebûsân'ın kapatılmasıyla meşrutiyetin ilanına kadar geçen 32 yıl boyunca, mizah basını yurt içinde tamamen susar.” (Usta, 2009: 71) İkinci Abdulhamid 1908'de meşrutiyeti ilan edince, Mebûsân Meclisi'nin de yeniden açılmasının etkisiyle, sansür kaldırılır. Fakat bu arada, sansürlü dönemde yurt dışında faaliyetlerini sürdüren Jön Türkler, Türkçe mizah dergileri çıkarmayı sürdürürler. *Beberuhi* ve *Pinti* gibi dergiler üzerinden yurtdışında Padişah ve genel anlamda yönetimin eleştirilmeye devam edildiği görülür. Mizah dergilerine karşı daha sonra aynı baskı hem İttihat ve Terakki iktidarlığında hem de Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul Hükümeti döneminde de devam edecektir.

Osmanlı'da, Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemi arasındaki süreçte, mizah dergileri dışında Batılı tarzda yazılan mizahi tiyatrolar, hicivler, çeviriler ve romanlar da vardır. Bu dönemde yazılan ve Batılı anlamda ilk Türk komedisi olan Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*, Ahmet Vefik Paşa'nın bazı uyarlamaları, Âli Bey'in *Misâfir-i İstiklal ve Geveze* oyunları, A. Cemil'in orta oyunlarından ilham alarak yazdığı *Eskici Kasım*'ı, R. Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* komedisi, Ahmet Mithat'ın *Açıkbaş ve Çengi*'si, Teodor Kasap'ın Molierin Cimri adlı komedisinden Türkçeye uyarladığı *Pinti Hamit* ve İskanarel'ine benzeyen *İşkilli Memo*'su, Mehmet Rauf'un *Diken*'i, Cenap Şahabettin ve Hüseyin Suat'ın *Küçük Beyler*'i, Ali Ekrem Bolayır'ın *Mama Dadım Darılır*'ı ve müzikal güldürüsü olan *Köse Daniş ve Kumpanya*'sı, Celal Sahir'in *Darılmaca Yok*'u, Reşat Nuri'nin *Bir Macera*'sı ve Musahipzâde Celâl'in *İstanbul Efendisi* gibi tiyatro eserleri; Edhem Pertev Paşa'nın bir filozofla bir köpeği konuşturduğu *Av'ava-nâme*'si, Ziya Paşa'nın *Zafer-nâme ve Şerhi* hicvi, Eşref'in *Deccâl ve Şâhile Padişâh* hicvi, Neyzen Tevfik'in divan şiirlerindeki hicivlerine benzeyen *Hiç*'i, Namık Kemal'in yine bir hiciv örneği olan *Hirre-nâme*'si, Âli Bey'in Türkçenin ilk mizahî sözlüğü *Lehçetü'l-Hakayık*'ı ve batı tarzındaki ilk hikâye olan *Seyyareler*'i, Tevfik Bey'in *Hazîne-i Letâif ve Letâif-i Nasreddin*'i, Cenap Şahabettin'in Kalem'de yazdığı yazıları, Celal Sahiri'nin seçimleri konu edindiği *İstanbul İçin Meb'ûs Namzedlerim*'i, Hüseyin Rahmi'nin *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* gibi mizahi romanları gibi, çeşitli türlerde verilen mizahi eserler vardır.<sup>30</sup>

Osmanlı mizahının Meşrutiyet dönemine kadarki sürecini Karagöz-Hacivat, ortaoyunu, meddah, divan ve halk edebiyatı ekseninde değerlendiren Balcıoğlu ve Öngören, İmparatorluktaki mizah organizasyonlarının özelliklerini genel olarak loncalara bağlı yapılarıyla durgun ve değişmez; Hacivat ve Karagöz, Kavuklu ve Pişekar, divân edebiyatı ve halk edebiyatı örneklerinde olduğu gibi çifte kültürlü; usta-çırak ilişkisiyle ve katı kurullarla gelenek temsilcilerinin yetiştirilmesi sebebiyle sözlü olma; hemen her etnik unsuru, aykırı tipleri, zengin tiplmeleri eleştirmesi ve küfürlü olarak görülen bazı halk ifadelerini rahatlıkla kullanması itibariyle şaşkıncı derecede özgür; İstanbul mizahı olarak Anadolu'da yaygınlaşamayan ürünler olarak tespit etmiştir.<sup>31</sup> Bunların dışında Balcıoğlu ve Öngören, tıpkı Karagöz'deki çizimlerde olduğu gibi, bazı minyatürçülerin

<sup>30</sup> Bkz. (Usta, 2009: 72-74)

<sup>31</sup> Bkz. (Balcıoğlu - Öngören, 1973: 50-56)

mizahi çizimlerini karikatürle bağdaştırmışlar ve kahvehanelerle birlikte Osmanlı mizahının sivilleştiğini vurgulamışlardır.<sup>32</sup> Öyle ki ilki Kanunî Sultan Süleyman döneminde 1554 yılında Tahtakale’de açılan ve sonrasında hızla yayılan kahvehanelerle birlikte lonca ve tarikat güdümünden kurtulan Osmanlı mizahı, hızla sivilleşmiş, halkla sürekli ilişki kurabilmiştir. Böylece padişah güdümünden dışlanan meddah, kahvehanelerde yoğun ilgi görüp baş köşeye oturtulmuştur.<sup>33</sup>

Cumhuriyet dönemi mizahının kendine has özellikleri vardır. Değişen yönetim biçimi, Batı’yla olan ilişkilerin artması, 3 Kasım 1928’de yeni alfabeye ve 9 Ağustos 1930’da çok partili hayata geçiş<sup>34</sup>, sağ-sol kutuplaşması, geleneksel kabulleri veya Batılı yaşam tarzını eleştirir mizahi düşünce tarzları, büyük savaşlarla etkinlik gösteren politik ortam, şehirleşme veya göç problemi, yeni kültür ortamlarının etkilerinin artması ve hayatın içine iyice yerleşmesi, iletişimin ve etkileşimin değişen boyutları, bir çok alanda bir çok yeniliğin yapılması gibi etmenlerin etkisiyle mizahın alanı, anlamı, eleştiri anlayışı ve seyri değişmiştir. Bu değişimin temelinde onu yönlendiren ve ona etki eden yapının değişimi olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet dönemi mizahının dönemin şartlarına, reformlarına ve kültür ortamına bağlı olarak bir çok farklılığı bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Bu dönemde Halil Nihat Boztepe, Neyzen Tevfik, Ercüment Ekrem Talû, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarlar; Münif Fehim, Sedat Nuri, Salih Erimez gibi çizerler; yeni yazı sistemiyle beraber değişen yuvarlak/kalın çizgi ve tip teknikleri; Halkevleri, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumunun gibi resmî kurumların etkileri; çok büyük bir memur kadrosunun olması; *Kahkaha* (1928), *Babacan* (1928), *Nasreddin Hoca* (1930), *Boşboğaz* (1930), *Kalem* (1930), *Eğlencelik* (1931) gibi tek sayılık mizah dergileri; Nafiz Nahit ve Kemal Önel’in *Nasreddin Hoca Hikâyeleri* (1928) ve *Nasreddin Hoca’nın Güzel Küçük Fıkraları* (1928) kitapları, M. Emin Küslü’nün *Letaif-i Nasreddin Hoca* (1928) derlemesi, Kemalettin Şükrü’nün *Nasreddin Hoca* (Çocukluk ve Mektep Hayatı/İhtiyarlığı ve Kadılığı/ Nasreddin Hoca ve Timurlenk) adlı üç (1931) kitabı, Zeki Korgunal’ın *Nasreddin Hoca ve Fıkraları* (1933) gibi yoğun Nasreddin Hoca yayınları; Cemil Cahit’in *Gülünç Hikâyeler* (1931)

<sup>32</sup> Bkz. (Balcıoğlu - Öngören, 1973: 55)

<sup>33</sup> Bkz. (Balcıoğlu - Öngören, 1973: 56)

<sup>34</sup> Bkz. (Balcıoğlu - Öngören, 1973: 69)

adlı yeni yazıyla yazılmış ilk mizah hikâyeleri, Cemal Nadir'in *Amcabey'e Göre* (1932) adlı ilk karikatür albümü, Ahmet Cevat'ın *Alis'in Sergüzeştləri* (1932) ve Kemalettin Şükrü'nün *La Fonten Baba* (1932) ilk çeviri kitapları gibi ilkler; Musahipoğlu'nun on sekiz serilik *Celâl* (1936) oyunu; Kâzım adlı yazarın iki serilik *Karagöz* (1934) kitabı, Selahadin adlı yazarın *Karagöz Eğlencesi, Hıdırellez Âlemi* (1935) kitabı, Zeki Korgunal'ın *Keloğlan Masalları* (1936) kitabı gibi geleneksel Türk mizah tipleri kendisini göstermektedir<sup>35</sup>. Cumhuriyet döneminin tüm bu özelliklerinin yanında İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası, faşizmin yenilmesi ve demokrasiye olan güvenin artması gibi değişkenlikleri, tek partili ve çok partili dönemlerdeki değişkenlikleri, yüzyılın ikinci yarısından itibaren süreli yayınların artması ve yeni bir kültür ortamının etkisinin iyiden iyiye hissedilmesi göz ardı edilmemelidir.

Cumhuriyet dönemi mizahının değişimi ve dönüşümü, yepyeni bir kültür ortamının insanların yaşamına girmesiyle beraber, diğer dönemlere nazaran daha hızlı gerçekleşmiştir denilebilir. Öngören'in "Selçuklu mizahını aşiret birliklerinin; Osmanlı mizahını tarikat örgütlerinin biçimlendirip götürmesi gibi Cumhuriyet mizahını da parti örgütleri, demokratik ortam yönlendirmektedir" (Bayrak, 1987: 173) şeklindeki tespitleri, Cumhuriyet dönemi mizahının yapısal değişikliğinin grupsal ve algısal yönlerini verir. Ancak Cumhuriyet dönemi mizahına, özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren, etki eden ve onu şekillendiren radyo, sinema, telefon, televizyon gibi elektronik kültür ortamının nesnelere ve araçları üzerinden gerçekleşen değişim gözden kaçırılmamalıdır. Öyle ki, bu yüzyılın özellikle ikinci döneminde, radyoların etkin yayınları, telefonlar üzerinden yapılan mizahi şakalar ve televizyonun her evin baş köşesine oturtulması, mizahi organizasyonların, sunumların ve eylemlerin büyük değişimlerinin olacağına sinyallerini vermiştir. Değişimin ve dönüşümün hâlâ hızla devam ettiği bu dönemin *elektronik ve teknolojik erkil nesili*, bu hızlı değişimin zihni evrimsel sürecine ayak uydurmuş gibi görünmektedir. Bu değişkenlik ve devrimin sürekli olduğu ve günümüzde de, caps ve vine örneklerinde görüldüğü gibi, canlı bir şekilde devam ettiği söylenebilir.

<sup>35</sup> Bkz. (Balcıoğlu - Öngören, 1973: 63-75)

### 1.2.3. Mizahın Kültürel Bellek, Dil ve Din İlişkisi

Mizah, yaratmalarının dayandığı temeller ve üretim sürecinin belirli kodlar üzerinden devam etmesi itibariyle kültür ve kültürel bellekle; sınırlarının çizilmesindeki etkisi ve yasaklayıcı özelliği bakımından dinle; hareketler ve mimikler gibi mizah yaratmalarını sağlayan, her türlü mizahi düşüncüyü, tavrı ve amacı açıklayan, türlü komik imgeleri zihinlerde canlandıran, imalarda ve çağrışımlarda bulunan dil ile ilişkili bir eylemdir.

#### 1.2.3.1. Kültürel Bellek ve Mizah

Deneyim, anı ve bilgi kodlarının hatırlanması ve bu hatırlamaların zihinsel yorumu olan ve “kendiliğindenlik bağlamında, ortaya çıkarılması, canlı tutulması ve geleceğe aktarılması bir plân dahilinde gerçekleşen bir olgu” (Demir, 2012: 187) şeklinde tanımlanabilecek bellek, iç ve dış koşullarla zaman içerisinde sürekli şekillenen bir yapıdadır.

Davranış taklidi, nesnelere üzerinden hatırlama ve insanlarla iletişim halinde olmadan müteşekkil bir anlam aktarımı olan kültürel bellek, gelenek ve iletişimden beslenir. (Uğurlu, 2014: 46; Assmann, 1997: 25-28) Gelenek ve iletişimden beslenen ancak onlar tarafından belirlenmeyen kültürel bellek, büyük ölçüde gruplar içerisinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeştir. (Assmann, 2015: 29-30) Bireysel olmaktan ziyade toplumsal ve grupsal algıların, hatırlamaların ve kodların bütünü olan kültürel bellek kavramı, sözlü bellek, yazılı bellek ve elektronik kültür ortamı belleğine bağlı olarak değişip dönüşen bir düzlemde yeni algılar üzerinden farklı anlamlar yaratır.

Belirli aşamalardan sonra, düşüncelerin, kültürel belleğin bir parçası olduğunu söylemek gerekir. “Düşünce ne kadar soyut bir eylem ise, hatırlama da o kadar somuttur.” (Assmann, 2015: 46) diyen Assmann, düşüncelerin, bir algılama aşaması ve kavramla, görüntünün ayrılması imkânsız bir biçimde birbirinin içerisinde erimesi sonrasında, belleğin bir parçası olduğunu savunur.<sup>36</sup>

Kültür, kültürel bellek ve gelenek, çoğu kez birbirlerinin yerine kullanılan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>37</sup> “Gelenek bellek ilişkisinin gelenek ve hatırlama ilişkisine dönüştüğü noktada gelenek ve belleğin yolları ayrılır. (...) Kültür geçmiş,

<sup>36</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 46)

<sup>37</sup> Bkz. (Demir, 2012: 184)

şimdiki ve geleceğin birleşimidir. Bellek bu minvalde unutulana ve hatırlanması gerekene yakın durur. Gelenek ise kabuk değiştirmiş, başkalaşmıştır.” (Demir, 2012: 187-188) Özellikle sözlü kültür ortamında mevcut ve üretilmiş veya kabul edilmiş bilgi kodları itibariyle iç içe geçmiş bir yapıya sahip olan kültür, gelenek ve kültürel bellek kavramlarının yazılı kültür ortamı ve elektronik kültür ortamıyla beraber ayırt edilebilir yapıları ortaya çıkmıştır.

Kültürel belleğe ve geleneğe, donuk geçmişi veya dondurulmuş geleneği sunan müzeler bağlamında bakan Sema Demir’e göre “Kültürel belleğin önemli özelliklerinden biri geçmişten kopuşu ayan beyan göstermesidir. Gelenek doğallığı, sürekliliği, akışı çağrıştırdığı için bir ırmak gibidir. Kültürel bellek ise bu anlamda yapay göllere benzetilebilir.” (Demir, 2012: 188) Bu anlamda kültürel bellek, bilinen ve hatırlanan bir bilgi de olması sebebiyle, geleneğin sosyokültürel bağlamında faydasız, gereksiz, zahmetli, anlamsız gibi sebeplere bağlı olarak işlevsiz kabul edildiği geleneklerdir.

Hatırlama, kimlik ve kültürel süreklilik<sup>38</sup> arasındaki bağlantı üzerinden incelenebilecek olan kültürel bellek kavramı; geçmişin hatırlamaları, şimdiki zamanın algısal kabulleri ve geleceğin kurgularıyla, zaman kavramı üzerinden her defasında yeniden anamlanır.

Kavramlar ve deneyimler arasında Maurice Halbwachs’ın “hatırlama figürleri” dediği olgular doğmaktadır.<sup>39</sup> Assmann’a göre bu hatırlama figürleri, *zamana ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurgulanması* şeklinde incelenebilir. (Assmann, 2015: 46)

Kültürel belleğin veya bellek aktarımının özel taşıyıcıları vardır. Bunlar insan zihninin depolama sistemlerine bağlı sözlü kültür biçimleri, yazılı metinler ve nihayetinde elektronik kültür ortamı aygıtlarıdır. Değişim ve zihinsel yaratmaya en açık olanı, insan zihni vasıtasıyla taşınan sözlü kültür belleğidir. Sözlü kültür belleğinin “şamanlar, Kelt ozanları, griotlar, rahipler, öğretmenler, filozoflar” (Assmann, 2015: 62) gibi kendilerine toplumsal anlamda bellek taşıyıcılığı görevi addedilen özel taşıyıcıları, kültürel bellek kodlarını halk gruplarına belirli şekillerde aktarmakla mükelleftirler. Onların, kültürel bellek üretimine ortak ettiği halk grupları, dolayısıyla bireyler ise, bu kültürel bellek

<sup>38</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 23)

<sup>39</sup> Bkz. (Halbwachs, 1985: 25)

üretimini birer parçası ve ikincil taşıyıcılarıdır. Ancak bu toplumsal hafıza görevlendirmeleri yazılı kültüre geçişle birlikte, bilginin değişik bir biçimde kodlanması nedeniyle sarsılmış, toplum, kültürel bellek anlamında yeni görevlendirmeleri zamanla belirlemiştir. Bu anlamda okur-yazarlar ve onların somut ürünleri ve bu ürünlerin depolandığı kütüphaneler, tamamen olmamakla birlikte, kültürel belleğin bir parçası haline gelmiştir.

İçerisinde yaşadığımız toplumun kültürel belleğini belli unsurlar üzerinden “İçerik: Efsanevi köken tarihi, ulaşılmaz geçmişte yaşananlar; Biçim: Plânlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram; Araçlar: Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sözlü kodlama, sahneleme; Zaman yapısı: Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman; Taşıyıcılar: Uzmanlaşmış gelenek taşıyıcıları” (Assmann, 2015: 64) şeklinde özetleyen Assmann, Wolfgang Raible'nin yaptığı gibi<sup>40</sup>, iletişimsel bellek ve kültürel bellek şeklinde iki farklı ayrımı da vurgular.

Kültürel belleğin bilgilerinin nihayetinde bir şekilde yaşatıldığı, diğer kültür ortamlarıyla da ilişkili olarak, sözlü kültür belleğinde, mizahi icralarda olduğu gibi, bu bilgilerin aktarılması için kullanılan bir takım formüller bulunmaktadır. Şiirsel biçimlendirme<sup>41</sup>, kalıp ifadeler, ritimsel bütünlük, özel kelimeler; hatta ses, taklit, hareket ve mimik gibi unsurlar da bu hatırlatma biçimlerinin birer parçası olarak görülebilir. Bunların dışında somut materyallerin bizzat kendisi, kültürel üretimlerin biçimleri, tasarımları ve bu tasarım ve üretimlerin üzerindeki eklentiler, mekânlar, yapısal dizaynlar, renkler, tüm adlandırma biçimleri, müzeler, sergiler ve kıyafetler de diğer bir hatırlatma yöntemidir. Söz gelimi, çocuğunun şımarıklığı sonrası, somut bir materyal olarak, odadaki süpürgeyi gösteren veya işaret eden bir annenin bellekteki bazı bilgileri harekete geçirdiği görülmektedir. Bunun dışında bir grup içinde belli bir sınavdan geçerek anlaşılan hareket veya mimiğin iması veya kısa sunumu, çok önceleri anlatılan herhangi bir mizahi eylemin icra edilmiş biçimlerini çoktan zihinlerde canlandırmaya başlamıştır.

Halkbiliminin 19.yy'dan bu yana değiştiği ve farklılaştığı göz önüne alınırsa günümüzde mizahi açıdan, Nasreddin Hoca örneğinde olduğu gibi, bellek kavramı

<sup>40</sup> Bkz. (Raible, 1988: 13-27)

<sup>41</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 65)

etrafında *ortak bellek, paylaşılan deneyim, toplumsal kimlik ve tarihsel süreklilik*<sup>42</sup> kavramlarının önem kazandığı görülmektedir. Bu anlamda mizah ekolojisi organizasyonlarının, bunların soyut ve somut unsurlarının da ortak bir bellek oluşturduğu, katılımcılarına bir kimlik kazandırdığı, deneyimlerin kodlar üzerinden sunulmasına imkân tanıdığı ve geleneksel kabullere bağlı olarak bir süreklilik arz ettiği görülmektedir. Bu sürekliliğin sadece soyut anlatıların devamlılığına değil aynı zamanda köy odaları ve yemek kültürü gibi unsurlara da etki ettiği anlaşılmaktadır.

“Mizah yaratılarıyla toplumun damıtılmış belleği, kültürü ve kültürel genetiği dolayısıyla da dünya görüşü geçmişten geleceğe aktarılır.” (Özdemir, 2010: 30) Kültürün soyut bir kavramsal biçimi olan kültürel bellek, dolayısıyla kültür bu anlamda “uzlaştırıcı ve birleştiricidir.” (Özdemir, 2010: 30) Bu uzlaştırıcı ve birleştirici kültürel yapı tuğlalarının ayrılmamasını sağlayan en önemli faktörlerden biri ise bellekte belirli tipleri, sözlü ve yazılı unsurları, ifade biçimleri, icra yöntemleri, anlamları, felsefesi ve ortamları olan mizah tutkalıdır denilebilir.

### **1.2.3.2. Dil ve Mizah**

Mizahi unsurlar sözsüz iletişim olarak görülen mimikler, hareketler, tepkiler veya tepkisizlikler, jestler ve sesler ile ortaya çıkarılır. Tüm bu mizahi söylem dışı tepkimeler, mizahi yaratmaları ve tepkimeleri sadece kelimelere ve cümlelere bırakmak istemez. Bergson’un da (2015: 29) ifade ettiği gibi “Sözü kıskanan jestler de düşüncenin ardına takılıp aracılık yapmak ister. Ama bu durumda düşüncenin tüm gelişmelerini ayrıntılarla izlemeye katlanması gerekir.” İşte tam da burada, yani hızını alamayan ve bütün ifadeleri açıklamaya çalışan jestler, komik öğeleri onu dikkatle takip eden insani algılara hediye eder. Bergson, bu jestlerin hiç değişmeden, belli aralıklarla yinelenmesi halinde dikkat çektiğini, eğlendirmek için yeterli görülürse ve beklenen zamanda gelirse ister istemez gülmeye sebep olacağını ifade eder. (Bergson, 2015: 29) Bunların, yani tepkileri sözsüz olarak alıcılara ileten mimiklerin ve jestlerin yanında, mizahi eylemi ortaya çıkarmak için başvurulan en etkili yöntemlerden birinin de dil olduğu söylenebilir.

---

<sup>42</sup> Bkz. (Oğuz, 2007: 6)



Mizahın dil ile ilişkisini çözümlenmeye yönelik dilbilim alanında da bazı çalışmalar yapılmaktadır<sup>43</sup>. “Dilbilim incelemelerinin bir dalı olan anlambilim alanında, dilbilimsel açıklamaların, yani sıra, dil ötesi alanında sözeylem kuramı ve beyin işlevlerindeki varsayımlar ile sezdirimler gibi anlamsal olaylar yardımıyla insanların gülme nitelikleri açıklanmaya çalışılır.” (Özünü, 1999: 20)

Son yıllarda dilbilimi kuramlarına bağlı olarak gülmeceye yönelik çalışmalar yoğunlaşmış ve gülmece ayrı bir bilim dalı olma yolunu tutmuştur. Bu anlamda basılı gülmece söz ve yazı olayları dil bilimi çalışmalarında 1960’larda Sözeylem Kuramı ve 1970’lerde *Konuşmada Katılım İlkeleri* ışığında incelenmeye başlamıştır. (Özünü, 1999: 32-33)

Her dil, sesler, seslerin birleşimi olan kelimeler, bu kelimelerin belirli öbeklerle birleşimi ve bunların da belirli kurallarla dizilmesiyle oluşan cümlelerle kendi içerisinde sistemli bir bütün oluşturur. Cümlelerin bir işi, oluşu ve eylemi açıkladığı gerçektir. Ancak cümleler, bir türe dayalı söylemlerde ve anlatımlarda tek başlarına hiçbir anlam ifade etmezler. Cümleler hem zihinlerde çağrıştırdığı geniş bir arka plân hem de anlamsal bağlamın parçası olmaları sebebiyle koca bir yapının tuğlaları olarak işlev görürler. Burada dilin metinsel anlam birliğinin bağlamı söz konusudur.

Mizahi metinler, içerikleri ve metnin dili açısından üç grupta değerlendirilebilir. Birinci çeşit, gülmece metninde, metin içeriği temel alındığı için, metin bir dilden başka bir dile kolaylıkla çevrilebilir. Metindeki gülünç öğeler soyut anlamlardan çok somut anlamlara yönelik olduğundan her dilde karşılığı bulunabilir. Çeşitli olayları dramatize eden gülmece türleri genellikle bu tür metinlerdir. İkinci tür metinler, yalnızca kaynak dile ilişkin dilbilimsel özelliklerin yoğun olarak kullanıldığı, başka dillerde tam karşılığı olmayan, yankılama (onomatopoeic) sözcüklerinin olduğu, o kültüre özgü deyimlerin ve deyiş türlerinin kullanıldığı ifadeler, çevrimi yapılsa da anlam kaybı yaşayan, genellikle sözcük oyunlarını içeren gülmece metinleridir. Üçüncü tür gülmece metinlerinde ise, ana metnin kaynak dildeki özellikleri yoğun olmasına karşın, kültür öğelerinin daha yoğun olduğu, anlaması zor metinlerdir. (Özünü, 1999: 47-49)

---

<sup>43</sup> Bkz. (Özünü, 1999: 20-55)

Dil, mizahi süreçte söz komikliğinin bir göstergesidir. Söz komikliği, dilin olanaklarıyla gerçekleştirilir. Bergson (2015:73), dil ve söz komikliği sürecinde dil ve komik ilişkisini çevrilebilirlik ve çevrilemezlik açısından ele alır. Birincisinde, dilin anlattığı komiklik durumu söz konusudur. Bu komiklik bir dilden başka bir dile çevrilebilir ama töreleri, yazını, özellikle de fikir çağrışımları değişik olan başka bir topluma aktarılırken özgünlüğünü büyük ölçüde kaybeder; ikincisi ise genellikle çevrilebilir değildir. Tüm mizahi özelliğini tümcenin yapısına ya da sözcüklerin biçimine borçludur. Burada dilin kendisinin dalgınlık özellikleri durumu söz konusudur.

Gülmececin söylem ve ifadeye dayalı deyişbilimle de ilişkisi vardır. Gülmece, deyiş bilim açısından ele alındığında “en önemli ayrım sözlü gülmece ile yazılı gülmece arasında görülmektedir. Konuşma dili ve yazı dili arasındaki bilinen ayrımlara ek olarak birtakım teknik ayrımlar da gülmece dilinin incelenmesinde ortaya çıkar. (Özünü, 1999: 52)

Gülmeceyi deyişbilime göre değerlendirdiğimizde, sözlü ve yazılı mizahi anlatımlardaki farklılıklar, deyişim ve söylemdeki üretim üzerinedir. Yazılı mizahi üretimler sabit bir anlayışla deyişime kapalı olarak ilerlerken, sözlü anlatımlardaki sesler, kelimeler, cümle yapıları ve hatta ifade biçimleri, sürekli deyişim, dönüşüm, yinelenme ve üretim halindedir. Bu, sözlü üretimin en önemli karakteristik unsurlarından biridir. Seslerin kişilere, ağız yapılarına göre deyişkenlikleri, uzatılması ve yutulması, kelimelerdeki ses kaymaları ve yüklenen deyişik anlamsal kurgular, cümlelerin matematiksel düzeninin sabit olmayışı ve anlatıların kişilere, cinsiyete ve yaşa göre ifadedeki çeşitliliği, mizahi anlatıların deyişbilimi ile olan ilişkisini gösterir.

İnsanlar hem mizahi anlatılarında hem de gündelik konuşmalarında pek çok deyiş biçimi kullanmaktadır. Bu deyiş biçimleri bağlama, organizasyonlara ve sunum yapılan unsura bağlı olarak deyişkenlikler gösterir. Martin Joos’a göre beş tür deyiş biçimi vardır. Bunlar “donuk (frozen), resmi (formal), danışıklı (consultative), rastgele (casual), senli-benli (intimate) olarak sıralanmıştır. Bir kimse günlük konuşma biçimlerinde, içinde bulunduğu duruma göre bir deyiş biçiminden öbürüne geçer.” (Özünü, 1999: 54-55)

“Güneş Mitleri Teorisi”ni ortaya atan bir mitolojist olan Max Müller’in “Dil Arazı” teorisine göre, dildeki kelimeler, adını bazı kesin ve somut özelliklerinden almıştır. Ancak bununla birlikte, aynı nesnenin diğer bazı özelliklerinden dolayı başka adlarla da adlandırılması mümkündür. Bundan dolayı da, bazı nesnelere benzer özellikleri sebebiyle başka nesnelere verilen isimlendirmelerle adlandırılabilirler. Bu durumun kanıtı dildeki çok sayıdaki eş anlamlı ve eş sesli kelime mevcudiyetidir. Örneğin; güneşi ifade etmek için “ışıldayan”, “yanan”, “parlayan” kullanılabilirken aynı isimlendirme ay, yıldız ve su için de yapılabilir. Aynı şekilde, bir ormanın ifade edilmesi için “yeşil” ve “hışırdayan” kelimeleri de kullanılabilir. İşte Max Müller’e göre, terimlerin bu çeşitliliği ve anlamları bağlamında sabit bir kullanımları olmayışının zorlukları, uzun bir zaman süreci içerisinde, devamlı fikri karşıtıklara ve kelimelerin ilk olarak tasarlanan orijinal anlamlarını kaybetmelerine neden olmuş ve böylece de Max Müller’in “dil arazi” dediği durum ortaya çıkarak doğal bir olgunun fantastik şekillerde ifade edilişi kendisini göstermiştir.<sup>44</sup> Bu durumun Türkçede, “yarak” (silah), “piç”, “geçirmek”, “dayamak”, “koymak”, “döşemek” gibi, mizahi içeriklere dönüşen bazı kavramlar için de geçerli olduğu savunulabilir.

Mizahın dil ile olan ilişkisinde en dikkat çekici noktalar mizahın dilin sınırlarını zorlaması, mizahın dildeki yaratmalara yönelik teşviki ve dilin matematiksel yapısıyla oynamasıdır. Dilin mizahi bağlamda sınırlarının zorlanması onun alt edici ve üstünlük yönleriyle alakalıdır. Ayrıca dilin yaratmaya yönelik teşviki, bir dilin “hem dil dizgesi içinde, hem de bu dizgenin dışında sonsuz olanak ve olasılıklar aracılığıyla dil kullanımını sağlaması (Özünü, 1999: 25) ile alakalı bir durumdur. Dildeki bu sonsuz olanaklar ve olasılıklar, dildeki matematiksel dengeleri alt üst eder ve mizahi yeni yaratmalara imkân tanır. Çünkü “dil kuralları vardır, ama yaratma gücünün yoktur.” (Özünü, 1999: 25) Bu, dilin kültürel dokudan ve bağlamsal yaratmalardan oluşmuş/gelişmiş bir sistemler biçimi olmasından ve değişken yapısından kaynaklanır. Bu durum dilin doğal karakterinde vardır.

Mizahi anlatımların bağlamsal organizasyonlarında, metinler içerisindeki bazı kelimeler, özellikle de sıfatlar, geniş bir arka plânı tefsir eden bir yapıya haizdir. Bu kelimeler dilin yaratıcı gücüne uygun kullanılırsa, atıf yapılan konuya ya da kişilere de

<sup>44</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 2005: 101-102.

bağlı olarak, içerdiği mizahi imgelerle metin içerisinde durgun suya atılan bir taş görevi üstlenebilirler. Etkileri belki de anlatıların sonuna kadar halka halka çoğalarak devam edebilir. Sıfatların dışında atasözleri, deyimler ve özlü sözler, genişçe bir ekolojik anlamın/anlamlandırmanın sıkıştırılmış bilgi küpleri olmaları sebebiyle yine mizahi tepkimelere ve gülmeye eğilimli yapılardır. Bu bilgi küpleri, arkalarına aldığı geniş anlamlar silsilesiyle bazı durumları az sözle açıklayıp pek çok kültürel kodu zihinlerde çağrıştırarak mizahi tepkimeyi ortaya çıkaran yapılarıyla birer bomba niteliğindedirler.

Mizahın dil ile olan bir başka yönü, ağız, lehçe ve kesimsel dil kullanımı gibi kavramlar üzerinedir. Bu anlamda, karikatür dergilerinde, fıkralarda, film ve sinemalarda, müzik CD ve kasetlerinde, stad-uplarda, karakter ve durum komikliklerine yer verildiği gibi, dil çalışmalarının da ilgi alanına giren ağız, şive, lehçe ve kesimsel dil kullanımlarına da, komik olanı vurgulamak veya mizahi olanı ortaya çıkarmak için başvurulduğu görülmektedir. Bu anlamda karikatürlerdeki bazı tiplere giydirilen ağız ifadeleriyle; Grup Vitamin, Uf-er ve Bilo gibi grup veya şarkıcıların müzik kasetlerindeki şive ve ağız söylemleriyle; Türk sinemasında Şener Şen veya Kemal Sunal'ın Kayserili veya doğulu olması gibi şive ve ağız kullanımlarıyla, dilin çeşitlenmiş ya da standardın dışında biçimlenmiş karakteri üzerinden komikliğin yakalanmaya çalışıldığı görülmektedir.

### **1.2.3.3. Din ve Mizah**

İnsani eylemleri ve tavırları, kutsal bilgilerinin kaynağı olarak gördükleri Tanrı'ya atıf yaparak kendi doktrinlerine bağlı olarak yönlendiren ve şekillendirmeye çalışan dinlerin, mizah eylemine aynı anlayışla yaklaşmadıkları görülmektedir. Nüfus ve yaygınlık alanları itibariyle üç büyük din olarak kabul edilen Yahudilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlıkta, mizaha ve mizah eylemine yaklaşımlar toplumsal dini kabuller ve toplumu yönlendiren dini kurumlar, din adamları ve kutsal kabul edilen kişiler üzerinden farklılıklar göstermektedir.

Yahudiliğin kutsal kitabı olan Tevrat'ta ağlama, gülme, neşe ve sevinç gibi kavramlardan bahsedilmektedir. Bu anlamda Tevrat'ın gülmeye karşı olmadığı veya gülmenin insan tabiatının bir sonucu olduğunu kabul ettiği söylenebilir. Tevrat'taki "Ağlamanın zamanı var, gülmenin zamanı var. Yas tutmanın zamanı var, oynamanın

zamani var (Vaiz 3: 4).” ve “Mutlu yürek yüzü neşelendirir. Mutlu bir yürek sahibine sürekli ziyafettir (Tevrat, Süleyman’ın Özdeyişleri 15: 13,15).” (Eker, 2014: 194) şeklindeki metinler gülmeye olumsuz olarak yaklaşılmadığının kanıtıdır. Ancak, Yahudilik ve mizah ilişkisine din eksenli bakıldığında, olumlanan bir mizah anlayışı görülsede, en azından başka milletlerin penceresinden ve millet ekseninde bakıldığında, Yahudilik ve mizah ilişkisinin negatif mizah şeklinde değerlendirilebilecek bazı sonuçları ortaya çıkardığı görülmektedir. Bunlarsa; İspanya, Almanya, Polonya, Filistin ve nihayetinde Amerika gibi pek çok yerde yaşamış Yahudilerin ilişki içerisinde buldukları farklı milletlerle olan zıtlıklarının bir şekilde belirginleşmesiyle ortaya çıkmış olan farklı din, para ve ticaret, büyük burunlu olma, kimlik ve din sembolü olan farklı kıyafetler giyme, domuz yememe gibi unsurlardır.

Yahudiler benimsedikleri dini kabullerle beraber uzun bir geçmişe dayanan tarihsel süreçte göç, azınlık olma ve yok olmamak için çeşitli refleksler geliştirme gibi unsurlarla birlikte yaşamışlardır. Tarihsel süreçte, Eski Mısır’dan Kenan’a, oradan Mezopotamya, Doğu Avrupa, Orta Avrupa, İspanya ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri’ne göç eden Yahudilerin vatani olmayan göçebe bir millet olma durumları, onların farklı kültürlerle etkileşim içerisinde girmelerine neden olmuştur. Bu coğrafyalara çeşitli sebeplerle göçen ve yerleşen Yahudiler, buralarda elbette azınlık konumundaydılar. Bir nevi onlar için ikinci derecede vatandaş statüsüne sahip olmak anlamına gelen bu durum, onlara karşı takınılan mizahi tavrı da etkilemekteydi. Yahudiler kendilerine, dolayısıyla dinî algılarına karşı takınılan karşı yaklaşım tavrına, bir arada kalmak ve yok olmamak için bir nevi yazılı olmayan ancak belleklerine işledikleri *benliklerini koruma yasası* geliştirdiler. Bu sosyokültürel tavır onlara, şimdilerde günümüz Avrupası’nda Müslüman kültürüne yapıldığı gibi, karşı bir tavrın gelişmesine de yol açıyordu. Bu azınlık faktöründen, giyim-kuşam unsurundan, yemek kültüründen ve dini kabullerden, etnik kültürün getirdiği geleneksel yaklaşımlara tepki olarak geliştirilen karşı tavırlar, bir şekilde mizahi yaklaşımlarda da görünmekteydi. Özellikle Yahudilerin ticaretle olan sıkı ilişkileri, parayı kontrol etmedeki başarıları, giyim kuşamları ve yemek kültürleri üzerinden onlarla dalga geçme, onları hicvetme ve basite alma gibi bazı mizahi yöntemlerle hem siyasi hem de dini ideolojik tavırlar sergilenmekteydi. Ayrıca, bu mizahi yaklaşımlar sadece karşı

tavırlardan ibaret olmayıp, etnik mizahın da örnekleri olarak, Yahudilerin bizzat kendileri tarafından da geliştiriliyordu.

Yahudiler, özellikle Nazi Almanyası döneminde dini ve etnik temelli bir ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Bu ayrımcılık özellikle karikatürlerle Nazilerin propaganda dergilerinden biri ve Türkçe anlamı *Saldırgan* olan, ilk kopyası 20 Nisan 1923'te basılan *Der Stürmer* dergisinde de görülmektedir. Bu dergide *Die Juden sind unser unglück* (Yahudiler bizim mutsuzluğumuzdur), *Mit dem Stürmer gegen Juden* (Saldırganlar Yahudilerin karşısındadır), *Kauft nicht bei Juden* (Yahudilerden alışveriş yapma) gibi başlıklarla Yahudiler ve diğer insanlar arasındaki farklılıklar vurgulanmaya çalışılıyordu. Karikatürlerdeyse, dünyayı kucaklayan ve ona sahip olmaya çalışan, parayı seven, Almanlara karşı kominizmi ve diğer devletleri destekleyen, gizli kapaklı işler çeviren Yahudi tiplerinin çizilmesi eğilimi görülmektedir.

Her ne kadar geçmişleri kadim zamanlara dayansa da Yahudi mizahının günümüzdeki mizahi öğeleri genellikle Doğu Avrupa kaynaklıdır. Özellikle, bu mizah, son yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nde fıkra anlatım türünde gelişmiş etnik mizah türü olarak karşımıza çıkmaktadır. (Eker, 2014: 182-183) Ancak her ne kadar bu gibi mizahi öğeler güncel olsalar da Yahudiler üzerinden geliştirilen bu etnik mizah türünün temelinde geniş bir tarihi ve coğrafi arka plânın da olduğunu görmek gerekir.

Yahudi mizahı sadece fıkra türünden ibaret değildir. Özellikle, yakın dönemdeki trajedileri yansıtan fıkraların dışında, davranış kalıpları, iş adamlarının dünyası, hahamlar, evlilik ve çöpçatanlık, aile ve sosyal yaşam gibi konulardan da beslenerek geniş bir mizahi yapı ortaya çıkmıştır. Zulüm ve ölümün kucağında ortaya çıkan ve gelişen Yahudi mizahı, günün ve kısa vadeli istikbalin karamsarlığını yansıtsa da uzun vadede iyimser bir tablo sunar. (Besasel'den aktaran Eker, 2014: 184)

Hristiyanlık inancında mizaha, pek de olumlu anlamlar yüklendiği söylenemez. Özellikle Orta Çağ Avrupası Hristiyanlığında, gülmeye karşı çok olumsuz bir tavır geliştirilmiştir. Bu durumu savunan, bu algının yaygınlaşmasını sağlayan unsurlarsa, çok ciddi bir kurum olarak hem gayri ciddi eleştirilere kapalı olan hem de bu ciddiyet ile halkın üzerinde mutlak egemen güç olmak isteyen papalık, bunun kurumları olan kiliseler ve kilise ve papalığın temsilcileri olan din adamlarıdır.

Hıristiyanlık ve din ilişkisinden bahseden Morreall (1997: 122), Hıristiyanlığın tarihsel süreç içerisinde mizaha oldum olası ılımlı yaklaşmadığını, gülmeye karşı olumsuz bir tavır içerisinde olduğunu, bununla birlikte Hz. İsa'nın da gülen ve dünyadan zevk alan biri olarak anlatılmadığını söyler. Bunun kaynağında, İncil'deki telkinlerin bizzat kendisi vardır. Luka İncil'indeki "Ne mutlu size ağlayanlar! Çünkü güleceksiniz." ve "Vay halinize karnı tok olan sizler! Çünkü açlık çekeceksiniz. Ey şimdi gülenler, vay halinize! Çünkü yas tutacaksınız ve ağlayacaksınız."<sup>45</sup> şeklindeki telkinler gülmenin Hıristiyanlar için pek de iyi bir davranış olmadığını anlatmaya çalışır.

Hıristiyanlık inancında gülmeye karşı en olumsuz tavır, kiliseler ve papalık üzerinden, Avrupa'nın karanlık çağı olarak görülen, Orta Çağ Avrupasında geliştirilmiştir. Orta Çağ'daki Hıristiyanlık dünyasında, gülmenin her şekilde yasak olan bir eylem olduğunu belirten Eker'e göre (2014: 191) bu dönemde, yani Orta Çağ kozmolojisinde üçe ayrılan evren-cennet-cehennem ve ikisi arasında olan yeryüzü şeklinde tasvir edilmiştir. Cennete ulaşmanın sembolü olan ağlama ile cehenneme gitmenin sembolü olan gülme, yeryüzünde, sürekli bir mücadele içerisinde. Hıristiyanlar ise, yeryüzünü bir cehennem ve bir ceza yeri olarak kabul etmelidirler. Burada tövbe etmemiş günahkârlar, acı çekip eziyet ve işkencelere katlanmalıdırlar. Tanrısal bir kurum olarak kilise ise, tüm bu kuralları düzenleyen ve organize eden egemen bir güçtür. Bu anlamda kilise, mutlak ciddiyeti, kederi ve gözyaşını savunur. Ciddiyet ve gözyaşı dışındaki bir tepki kibirlilik göstergesi, budalalık ve hoppalıktır.

İlk Hıristiyan yazarlar da gülmeye karşı olumsuz tavır takınmışlardır. Kapadokyalı din adamı olan Baselios, amacı ne olursa olsun gülmeyi yasaklamıştır. Sanders ve Hershey, *Kahkahanın Zaferi/ Yıkıcı Tarih Olarak Gülme* adlı çalışmalarında, on ikinci yüzyıl yazarlarından olan Saint-Victorlu Hugh *Ecclesiastien Homiliae* adlı eserinde, gülmeyi olumsuz bir davranış ve doğrudan kötülük olarak nitelendirdiğini belirtirler. On dördüncü yüzyılda yaşayan ve ünlü bir İngiliz din adamı olan Wycliffe, Kutsal Kitap'ta İsa'nın asla gülmediğini, aksine büyük acılar çektiğini ve doğruları anlatabilmek için kan döktüğünü ifade etmiştir. (Eker, 2014: 191-192; Sanders, 2001: 152-162)

---

<sup>45</sup> Bkz. (Luka İncili, Mat 5: 1-12.)

Sanders (2001: 164), Orta Çağ Hıristiyanlığında gülmenin “kirli gülme”, mizahın ise “dünyevi mizah” olduğunu savunmuştur. Bu anlamda her şaka renksizdir. Renksizlik, kil ve topraktan dışkıya kadar çeşitlenen renk tonlarıdır. Gülen İsa, sadece hoppa bir İsa olarak kalmaz, kirli ve kirlenmiş bir İsa’dır. Bu anlamda İsa, insanları etkileyebilmek için gülmeyerek ak, temiz ve saf kalmalıdır. Buradaki aklı ve saflığı ise sadece yıkanarak değil kural ve kısıtlamaların sıkı sıkıya uygulanması ile başarmalıdır. Bu kural ve kısıtlamalar, gülme için de geçerlidir.

Tüm bunların ardından, özellikle Orta Çağ dönemi sonrası Rönesans döneminde Püritenler gibi bazı gruplarda, gülmeye yine negatif yaklaşılsa da, değişen Hıristiyanlık hareketleriyle birlikte mizaha karşı yaklaşımların başkalaştığı söylenebilir. Martin Luther’in kiliseye karşı Leipzig’te Reform hareketini başlatması sonrasında Katolik Hıristiyanlık anlayışına karşı ortaya çıkan Protestanlıkta, daha sonra evrilmeye devam eden Liberal Protestanlıkta, Baptistlerde ve Evangelistlerde, mizahi algının değiştiğini, duvarların yıkıldığını ve bir anlamda özgürleştiğini söylemek mümkündür. Günümüzde ise, özellikle değişen kültür ortamının ve bireye dayalı yeni sosyal yaşam felsefesinin insanların dini algılarını etkilediği, dolayısıyla üç büyük dinin diğer hükümlerinde olduğu gibi, mizaha karşı yaklaşımlarını da insanlar nezdinde değiştirdiği ve başkalaştırdığı görülmektedir. Bu değişimi ve başkalaşımı, yazılı hükümler olmaları nedeniyle dini kurallarda göremesek de, halk grupları arasında inancı ne olursa olsun gülmeye karşı tamamen değişen yaklaşımlar olduğunu söylemek pek de zor bir hüküm olmamalıdır.

Yahudilik ve Hıristiyanlıktan sonra en son, değiştirilmemiş ve gerçek bir din olarak ortaya çıkan İslam dininde, gülmeye karşı yapılacak bilimsel araştırmalar, Allah’ın değiştirilmemiş buyrukları olan Kur’an-ı Kerim, namazda olduğu gibi Hz. Muhammed üzerinden öğrenilen uygulamalar ve onun söylediği sözler olan hadisler ve son olarak bunları uygulayan Müslümanların gülmeye karşı olan tutumları üzerinden yapılabilir.

Hz. Peygamber dönemindeki İslam anlayışında mizaha nasıl yaklaşıldığını irdelenmeden önce, İslamiyet’in ilk olarak zuhur ettiği Arap bölgesi ve bu bölgenin aslı unsurları olan Arapların mizaha nasıl baktıkları üzerinde durulabilir.



Meşhur bir Arap edebiyatçısı ve nüktedanı olan El-Câhiz'e göre Araplar, nüktedan bir mizaca sahip olan bir topluluktur. Onlar gülmenin faydalı bir eylem olduklarına inanmaktadırlar ve bu yüzden çocuklarına “çok gülen kişi” anlamına gelen *dahhâk*, “gülüşü sırasında dişleri görünen” anlamına gelen *hahûku's-sinn* ve “akşam gülen” anlamına gelen *heşşun ile'd-dayf*<sup>46</sup> gibi isimler koymaktaydılar.

İslamiyet öncesi Cahiliye Dönemi'ndeki Arap mizahı, yapıları itibariyle, nazım ve nesir olarak ikiye ayrılabilir. Nazım olanlar, daha çok kabilelerin birbirlerini övüp diğerlerini aşağıladıkları, Kur'an'da daha sonra “Ey müminler! Bir topluluk diğer bir topluluğu alaya almasın...” (Hucurat, 26/11) şeklinde yasaklanacak olan, hiciv eserlerken; nesir olanlar, oynadıkları oyun ve eğlence esnasında yapılan şakalar<sup>47</sup>, atasözlerinin hikâyeleri<sup>48</sup>, insanlarla hayvanlar arasında geçen gülünç olaylar, cin ve dev anlatıları<sup>49</sup>, tedavi ve dini inançlar, gelenek, görenek, kıssa ve efsaneler<sup>50</sup> içerisinde yer almaktaydı.

İslam inancında mizaha, edepli olmak ve karşısındaki insanın onurunu, gururunu ve haysiyetini zedelememek ön şartıyla cevaz verilmiştir. Bu anlamda İslami kaynaklar, seviyeli mizahın, İslami değer ve hükümlerin aktarılmasında, insanların eğitilmesinde, güzel bir tebliğ ve bilgilendirme ortamının oluşturulmasında kullanılabilirdiği savunmuştur. Bu eğilim Hz. Muhammed'e atfedilen hadislerden de anlaşılabilir. Kaynaklar ve uzmanlar, Hz. Muhammed'in latife ve nükteye karşı olan açık kişiliğinin, başka dinlerin tersine, İslam dininin hızlı bir şekilde yayılmasına olanak sağladığı görüşündedir. Ancak, İslam dininde, ölçüsüz ve dozunda olmayan mizahın tehlikeli bir ayrışma sürecini tetikleyeceği de belirtilmiştir. Bu anlamda Ebu Muhammed Hamis es-Said İslam'daki mizah anlayışını, “İslami değerlere ve şahsiyetlere yönelik olumsuzluk içermeme/ İnce ve içli olma/ İncitmeme, korkutmama ve zarar vermeme/ Yalan ve iftiraya dayalı olmama/ Zamanında ve yerinde yapılma/ Uygun kimselere yapılma/ Rahatlama ve sevgi ortamını geliştirmeye dönük yapılma/ Başkasının hakkına tecavüz etmeme/ Kişisel ve özel eşyalara dokunmama/ Haddi aşmama/ Zarif ve içten olma/ Alay etmeme/ Hafife almama/ Edebe uyma” şeklinde vermiştir. (Eker, 2014: 197-198)

<sup>46</sup> Bkz. (Doğan, 2004b: 193)

<sup>47</sup> Bkz. (Bozkurt, 1997: 50-54)

<sup>48</sup> Bkz. (Doğan, 2004b: 194)

<sup>49</sup> Bkz. (Çelik, 1980, 373-377)

<sup>50</sup> Bkz. (Doğan, 2004a: 83-85)

İslamiyet’i benimseyen Müslümanlar, Kur’an’ın buyruklarını ve bir peygamber olarak onun yeryüzündeki temsilcisi olan Hz. Muhammed’in yüce davranışlarını, sözlerini ve hareketlerini uygulamakla yükümlü olduklarını kabul ederler. Müslümanlar tarafından, Hz. Muhammed’in söyledikleri sözler olan hadisleri ve onu taklit etmek olan sünnetleri çok önemsenir. Bu anlamda her Müslüman, Hz. Muhammed’in yaptıklarına uygun yaşamayı kendisine ilke edinmiştir. Bu durum, mizahın toplum içinde kullanım biçimleri, mizahın sınırları, zamanlaması ve dili gibi pek çok durum için de geçerlidir.

Hz. Muhammed’in mizaha nasıl yaklaştığı, onun hangi durumlarda güldüğü, gülmeyi nasıl gördüğü, mizahın hangi işlevlere sahip olduğuna dair fikirleri, İslamiyet dininin mizaha karşı yaklaşımıyla doğrudan alakalıdır ve bu durumun anlaşılabilmesi için Hz. Muhammed’e ait olduğu kabul edilen hadislerin iyiden iyiye araştırılması ve irdelenmesi gerekir. Ancak, burada hangi hadislerin sahih hangilerinin sahih olmadığı gibi bir problemle karşılaşılmaktadır. Bu durum başlı başına bir araştırma konusu, problem ve ilahiyatçıların veya teologların üzerinde durması gereken bir mesele olarak görülmektedir. Ancak, bazı fıkıh kaynaklarında, yukarıda belirtildiği üzere, hangi durumlarda mizahi uygulamalara, söylemlere, anlatmalara izin verildiği açıkça belirtilmiştir.

Hz. Muhammed’in, sünnet olarak kabul edilen tebessümü hiçbir zaman yüzünden eksik etmediğini, karşısındaki insanlara hep güzel ve iyimser bir şekilde yaklaştığını, yeni bir din, toplum ve değer yaratılma sürecinde pozitif mizahı en uygun biçimlerde kimseyi incitmeden ve kırmadan kullandığını söyleyebiliriz. Bunların yanında Hz. Muhammed’in etrafındaki bazı kişilere, Hz. Enes’e yaptığı gibi, “Ey Zu’l-üzüleyn (iki kulaklı)” (Eker, 2014: 199) şeklinde şakalar yaptığı; Ebu Turab (Toprağın babası) ve Ebu Hureyre (Kedilerin babası) örneklerinde olduğu gibi, bazı sahabelere güzel yakıştırmalar yaptığı ve gülme ile alakalı telkinlerde bulunduğu bilinmektedir. Hz. Muhammed’in, şaka yapan ve kendisine şaka yapılmasına izin veren<sup>51</sup>, güzel yakıştırmalarla insanları tebessüm ettiren biri olarak, mizaha karşı çıkmadığı söylenebilir. Ancak Hz. Muhammed’in, “‘Resullullah gülmezdi ancak tebessüm ederdi’ (Ahmed Müsned 5/97 Albani Sahihü’l-Cami 4861)/ ‘Resullullah uzun sukutlu ve az gülerdi’ (Ahmed Müsned 5/97 Albani Sahihü’l-Cami 4862)/ ‘Resullullah’ın kakhaha ile

<sup>51</sup> Bkz. (Doğan, 2004b: 195,196,197)

güldüğünü hiç görmedim, ta ki küçük dilini göreyim. Bilakis o sadece tebessüm ederdi' (Ebu Davut 5098)/ Resullullah 'Gülmeyi çoğaltmayınız! Çünkü gülmenin çokluğu kalbi öldürür.' diye buyurdu. (İbni Mace 4193 Albani Essilletü'l-Sahihâ 506) / 'Konuşup insanları güldürmek için yalan söyleyenlere yazıklar olsun! Yazıklar olsun! Yazıklar olsun!' (Albani Sahihü'l-Cami 7/36)" şeklinde, çeşitli kaynaklardan günümüze ulaşan bazı hadislerden hareketle, ince fikirli, ölçülü, hoş mizaçlı ve hoşgörülü biri olarak kahkaha ile gülmeyen, ölçülü bir şekilde gülen, kalpteki maneviyata zarar verecek şekilde durmadan ve sıklıkla gülmeye karşı çıkan, sırf insanları ve kendini eğlendirmek için yalanlar üzerinden boş boş konuşup güldürenleri onaylamayan bir peygamber olduğunu da söyleyebiliriz. Zîrâ O, sadece bu dünyaya yönelik düşünerek, gülerik, eğlenerek ve bencilce davranarak hoş vakit geçirmenin karşısındaydı ve mizahın negatif yanlarının toplumu ayrıştıran, ilişkileri bozan, kalpleri kırmaya sebebiyet veren yapısının olduğunu da farkında olmalıydı.

Allah'ın buyruklarının yer aldığı ve İslam dininin de temel kaynak olarak esas aldığı Kur'an-ı Kerim'de, gülme ve onunla ilişkili bazı kavramlar ile alakalı pek çok ayet ve sure vardır. Kurandaki ayet ve surelerde, "Doğrusu güldüren de odur ağlatan da." (Necm Suresi, 43. ayet) ayetinde olduğu gibi, güldürmenin Allah'a ait bir yaratma olduğundan; Hud Suresi'nin 71. ve 72. ayetlerinde Hz. İbrahim'in karısı Sara'nın ilerleyen yaşına karşılık İshak'ın annesi ve Yakub'un babaannesi olacağı haberini alınca şaşırarak gülmesi örneğinde olduğu gibi, şaşırma ve şoka girme gibi insani bir tepkime olarak gülmenin normal olduğundan; "Gülme, Allah'ı anmayı unutturacak seviyeye gelmemelidir (Mü'minun Suresi, 110. ayet) buyruğunda olduğu gibi, gülmenin Allah'ı ve emirlerini unutturma seviyesine gelmemesi gerektiğinden; "Artık kazandıklarının karşılığında az gülsünler, çok ağlasınlar (Tevbe Suresi, 82. Ayet)" ayetinde olduğu gibi, insanların çok gülmemesi gerektiğinden; Zuhuf suresinin 47., Maide suresinin 57. ve 58., Bakara suresinin 14. ve 15., Nisa suresinin 140. ayetinde olduğu gibi, Allah'ın peygamberlerine ve Allah'ın buyruklarına (ayetlerine), peygamberlerin mucizelerine, dine ve kitaplara, namaza çağırmaya gülüp alay edenlerin akılsız olduklarından, gaflette olduklarından, cezalandırılacağından ve onları bir azabın beklediğinden bahsedilmektedir.

İslamiyet ve mizah ilişkisinin anlaşılabilmesi için başvurulması gereken en önemli kaynaklar, Allah'ın buyruklarının toplandığı ve İslam inancının en önemli kaynağı olan *Kur'an-ı Kerim*, Hz. Peygamber'in sözlerinin ve davranışlarının verildiği hadis kitaplarıdır. Bu iki yazılı kaynağın dışında İslam alimlerinin bazı yazılı eserleri, değerlendirmeleri ve yorumları da, İslamiyet ve mizah ilişkisinin çözümlenmesinde kaynak olarak kullanılabilir. Genel olarak “ayetler, hadisler ve İslam alimlerinin görüşlerinden mizahın yasaklanmadığı, ancak bir kısım sınırlar getirdiği anlaşılmaktadır. Getirilen sınırların insanın onuru ve ciddiyetini korumaya yönelik olduğu görülmektedir.” (Doğan, 2004b: 197)

Türklerin İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası mizah algılarında değişiklikler olduğunu kesin olarak tespit edebilmek, yazılı kaynakların yetersizliği sebebiyle, pek de mümkün değildir. Ancak değişen dinî kabullerin ve yerleşik yaşama geçip farklı kültürlerle daha sık ilişki içerisinde bulunmanın, Türk mizahı, Türk mizah tipleri ve gülmenin sınırları üzerinde, bazı etkileri olduğu söylenebilir. Bu değişimin en belirgin örnekleri, Nasreddin Hoca, Karagöz, Keloğlan ve Bektaşî fıkralarıdır. Ayrıca, imparatorluk döneminde görüldüğü üzere, Karagözdeki imparatorluğa mensup bazı gayri Müslimlerin, ayrıca Arnavut, Arap gibi millet tiplerinin, Türk mizahının değişimini veya genişleyen hacmini açıkça gözler önüne serer. Bu değişimin veya dönüşümün temelinde, din, göçer evli sistemden yerleşik yaşama geçiş ve farklı milletlerle olan etkileşim vardır.

İslamiyet öncesi Türklerin mizah anlayışına yönelik yazılı kaynakların çok da fazla olduğu söylenemez. Devlet ve toplum üzerinde pek çok ciddi meselelere değinen, dönemin devlet dili ile yazılan, içerisinde Türk halkını uyarıcı nitelikte pek çok telkinin bulunduğu *Göktürk Kitabeleri*'nde, gülme veya kahkaha gibi mizahla ilgili kelimeler hiç geçmemektedir. Diğer yazılı kaynaklara göre mizahla ilgili daha çok verilerin elimize ulaştığı Kaşgarlı Mahmud'un *Divanı Lügati't-Türk*'ünde ise “külüt” kelimesi için “halk için gülünç olan nesne” (Atalay, 1943: 397); “yüz-lugi” kelimesi için “yüz gülümseyişi” (Atalay, 1943: 5); “kadgur” kelimesi için “gülerek katılmak” (Atalay, 1943: 279); “katur” kelimesi için “sevinmek, öğünmek, gülmek” (Atalay, 1943: 281); “köğ” kelimesi için “bir şehir halkı arasında bir sene içinde çıkıp gülünen şey, gülmece” (Atalay, 1943: 355); “külğü” kelimesi için “gülüş, gülme” (Atalay, 1943: 395); “külsir”

kelimesi için “gülümsemek, gülümser görünmek” (Atalay, 1943: 396); “kültür” kelimesi için “güldürmek” (Atalay, 1943: 396); “külünç” kelimesi için “gülünç” (Atalay, 1943: 397) ve “külüş” kelimesi için “gülüşmek” (Atalay, 1943: 397) şeklinde gülmeye ilgili bazı kavramların açıklaması bulunmaktadır. Bununla birlikte, Türk destanlarında gülmeye yönelik ibarelere pek rastlanmaz. Ancak, bu durum Türklerde gülmeye karşı negatif bir tutumun benimsendiği anlamına gelmemelidir. Özellikle, geçiş dönemi özellikleri gösterse de, Dede Korkut boylarında ya da Köroğlu destanında/hikâyesinde, mizahi ibarelere rastlanıldığı ve mizahi durumların bu metinlerde az veya çok verildiği görülmektedir. Bir ulusun kültürel kodlarının birden değişmediği ve bu geçiş dönemi eserlerinde mizahi unsurların olduğu göz önüne alınırsa, Türklerin mizaha karşı genel anlamda pozitif yaklaştığı söylenebilir.

Dede Korkut'ta, Tepegöz ve Deli Dumrul gibi ilginç tipler; Azrail'e meydan okuma gibi olayların mizahi kurguları; kişilere yakıştırılan lakaplar; Delü Kaçkar gibi kahramanların tuhaf istekleri, kahramanların birbirlerini küçük düşürücü sözleri ve betimlemeleri komik öğeleri ortaya çıkarır. Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'da Karacık Çoban'ın düşman komutanı Şekli Melik'e söz komikliği üzerinden söylediği alaycı ifadeler<sup>52</sup>; Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda, Bamsı Beyrek'in Banı Çiçek ile olan münasebetlerindeki ve Dede Korkut'un Banı Çiçek'i Beyrek'e istemesindeki durum komiklikleri, ayrıca Delü Kaçkar'ın karakter komikliğini gösteren istekleri ve sonrasında olanlar<sup>53</sup>; Duha Koca oğlu Deli Dumrul Boyu'nda, aykırı bir karakter olarak Deli Dumrul'un Azrail'e meydan okuması, durum komikliğini gösterir bir biçimde altından su akmayan bir köprünün başını kesmesi ve karakter komikliği üzerinden Deli Dumrul'un geçenden otuz üç geçmeyenden döverek kırk akçe alması<sup>54</sup>; Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy'da, durum komikliğinin belirdiği, Basat'ın koyun postunu giymesi<sup>55</sup> gibi örnekler bakılacak olursa mizahın, Dede Korkut boylarında yoğun olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca, bu mizahi imgelerin kullanılmasının, Dede Korkut'un halk nezdinde yaygın bir anlatı olmasını sağlamış olabileceği ihtimali üzerinde de durulmalıdır.

<sup>52</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 98)

<sup>53</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 116-153)

<sup>54</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 177)

<sup>55</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 212)

Bir destan, bir aşk hikâyesi veya bir masal gibi hangi türe ait olduğu<sup>56</sup>; Doğu versiyonları ve Batı versiyonlarının olması sebebiyle çeşitleri<sup>57</sup>; nerede ve ne zaman oluşup yayıldığı üzerinden yapılan tartışmalarıyla zamanı ve mekânı konusunda pek çok araştırmasının yapıldığı Koroğlu anlatmaları, Türkoloji araştırmacılarının üzerinde en çok çalışma yaptığı anlatılardan biridir. Bu anlatılar üzerine bu kadar yoğunlaşılmasının bir sebebi de, geniş bir Türk coğrafyasında göstermiş olduğu yaygınlığı olmalıdır. Geniş bir coğrafi alanda yaygınlık gösteren Koroğlu anlatmalarında az veya çok mizahi içeriklerin bulunduğunu söylemek gerekir.

Türk mizahının, din ve mizah ilişkisi araştırma alanlarından biri de tasavvuf, özellikle de Bektaşî fıkralarıdır. Mehmet Bayrak'a göre (1987: 20) genel toplumsal ilişkilerde Nasreddin Hoca'yı sözcü seçen halkımız, dinsel ilişkilerdeyse bu görevi Bektaşî'ye vermiştir. Tasavvuf erbabı ise toplumsal bağlamda çeşitli işlevlerinin farkına vararak bir şekilde mizahı kullanmasını bilmişlerdir. Özdemir'e göre (2010: 38) bazı mutasavvıflar, çeşitli konuları fıkralarla açıklama yolunu seçmişlerdir. Ayrıca, mutasavvıflar aracılığıyla da, mizaha karşı yüzlerce yılda geliştirilen bu anlayışın günümüzde hâlâ devam ettirildiği söylenebilir. Cami avluları, yağmur duası merasimleri ve dinî konuların da konuşulduğu büyükler odası gibi daha pek çok sosyokültürel alanda mizah, bir halk felsefesi olarak yine bir şekilde baş köşeye oturmasını bilir.

Mizahın önemli işlevlerinden birisi, kültürel ortamda toplumsal psikolojiyi ayarlaması ve dengelemesidir. Mizah bu işlevi açısından dinsel amaçlara da hizmet edebilir. Bu anlamda Özdemir de (2010: 389), geçmişte Türk halkının buhranlı dönemlerini tasavvuf ve mizahın ortaklığıyla aştığı üzerinde pek durulmadığını belirtmiş ve bu konuya dikkat çekmek istemiştir.

#### **1.2.4. Mizah Türleri**

Anlamsal olarak birbirlerinden ayrıntılarıyla farklılaşmalarına ya da hedefleri ve uygulanış biçimleriyle farklı olmalarına rağmen sürekli karıştırılarak birbirlerinin yerine kullanılan nükte, hiciv, ironi, komedi, şaka, espri, halt ve gülmece, mizahın üretim çeşitliliğini ve zenginliğini kanıtlayan türleridir.

<sup>56</sup> Bkz. (Yakıcı, 2007: 114)

<sup>57</sup> Bkz. (Alptekin - İçel, 2011: 37)

Mizah türleri, bazı özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Mizah türleri arasındaki bazı önemli farkların, onların saldırgan, yumuşak veya sert tutumları üzerinden açığa çıktığı söylenebilir. Bu anlamda Fenoglio-Georgion (2007: 8) hiciv, satir, alay ve ironiyi, diğer türlerden daha saldırgan bulur. Ayrıca bu türlerin toplumsal alanda, özellikle moda, yeni kültürel etkinlik ve modernite gibi olgulara karşı tepki olarak kullanıldığını savunur. (Eker, 2014: 71; Fenoglio-Georgion, 2007: 8) O halde komedi, espri, şaka ve gülmece gibi mizah türleri diğer türlere göre, uygulanışı ve amaçları dâhilinde, daha yumuşak türlerdir denilebilir.

Öngören, mizahi çeşitleri ve duruşları açısından ele almıştır. Öngören'e göre latife, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv, alay ve halt mizah türleri; matrak, dalga, gırgır ve curcuna mizahi duruşlardır. (Elden-Bakır, 2010: 210) Fakat duruş olarak sınıflandırılan mizahi kavramlar, zaman içerisinde toplumsal bağlamda farklı anlamalarda kullanılmış ve bu farklı anlamlarıyla yaygınlaşmıştır. Örneğin, toplumsal bağlamda dalga geçmenin, alaycı şaka yapmak anlamında kullanıldığı söylenebilir. Var olan gerçeği saptırma veya üstünlük duygularından hareketle mevcut durumu mizahileştirme olarak tanımlanabilecek dalga geçmelerin negatif olarak algılandığı ve çoğu zaman bir oyun şeklinde gerçekleştirildiği söylenebilir.

Çoğu kez birbirlerinin yerine kullanılan, olumlu, olumsuz, eleştirme, gülmeyi hedefleme, hata sonucu ortaya çıkma ve üstün bir zekânın ürünü olma gibi küçük farklılıklarıyla birbirlerinden ayrılan mizah türleri, mizah ekolojisinde yeri geldiğinde kullanılan ve ayrıca ekolojide insanların güzel vakit geçirmesi, topluma uyum sağlaması, bağlamsal ifadeyle toplumla kaynayıp karışması için onları bir dervişane tavırla gülümsetmeyi hedefleyen ve *toplumsal psikoterapistler* olan mizah ustalarının mutfaklarında belirginleşen mizahi yapılarıdır.

İnsanlar, pek çok şeye pek çok sebeple gülebirlirler. Bu durumun, “gülünen şeyin durumu, ortamı, kendini ifade biçimi, zemini ve düzeyi, gerçeklik ve şuurla ilişkisinin çok farklı olabilmesi” (Şentürk, 2016: 15) gibi nedenlere de bağlı olarak, gülmenin kavramsal boyutlarının ortaya çıkmasına sebep olduğu söylenebilir.

#### 1.2.4.1. Hiciv

Bir durumu, kişiyi ve düşünceyi eleştirme amacı güden hiciv; iğneleme ve taşlama ile yakın anlamda kullanılır ve bu kavramlarla karıştırılır. Hicivde eleştirilmek istenen durum, kişi veya düşünceler, doğrudan ve adres göstererek belirtilirken, iğneleme ve taşlamada biraz daha üstü kapalı olarak, durumu, kişiyi ve düşünceleri ele alma söz konusudur. (Elden-Bakır, 2010: 210)

Fletcher'a göre hiciv, gerçekliğin alaya maruz kalan kimi yönlerine estetik bir üslûpla gerçekleştirilen sözlü saldırdır. (Eker, 2014: 71) Sosyokültürel bağlamda gerekli donanımlara sahip bir birikimle karşımıza çıkan hiciv, çeşitli yanlışları ve aksaklıkları, acımasızca ve şiddetli bir biçimde dağlar, eleştirir.

#### 1.2.4.2. Satir

Saldırgan ve eleştirel yönü olan satir, “herhangi bir ortamda aptallık, kötülük, suiistimal vb. unsurları ortaya çıkarma, sergileme amacı taşır. Bu türde olumsuz davranış ya da olayları; kınama, yerme, küçümseme, tahkir etme veya aşağılama tarzında eleştirir.” (Eker, 2014: 71; Hodgart-Connery, 2009: 7) Taşlama ve yergi işlevlerini de yerine getiren satirin, koronun hayvan maskeli oyuncusunun kullanımına bağlı olarak, Dionysos törenlerine kadar inen bir tarihçesi olduğu bilinmektedir. Ayrıca günümüzdeki tiyatro eserlerinde de, insanların ve ortamın kusurlarını, noksanlarını vurgulamak ve açığa çıkarmak için sıkça başvurulan bir mizah türü olduğu söylenebilir.

#### 1.2.4.3. İroni

Eker tarafından “Alaycı bir yaklaşımla, söylenmek istenen düşüncenin tam tersinin kastedilmesi, mesajın vücut dili, mimik ve ses tonuyla da hissettirilmesi şeklinde açıklanan ironi, ince zekânın ürünüdür.” (Eker, 2014: 72) şeklinde tanımlanan ve halk arasında “Hah!/ Aferin!/ Ne güzel yapmışsın!/ Bravo vallahi sana!” gibi şekillerle kullanılan ironi, yapılmış olan işi ve eylemi eleştirel anlamda, biriyle, bir şeyle ve bir olayla, normalin tersini söyleyerek alay etmeyi ifade eder.

Zekâ ürünü ve zihinsel bir faaliyet olan felsefe, ironiyi önemser. “Sokrates ironisi” veya “Sokratik ironi” (Aydın, 2008: 2) olarak da bilinen ironiyi hem Sokrates hem de Platon



karşılıklı sorular yöneltme ve konuyu bilmezlikten gelerek karşılıklı çelişkilerle sonuca gitme eğilimiyle kullanmışlardır.

Mizah, espri ve ironi arasında ortak noktalar olmakla birlikte hedefleri noktasında bazı farklılıklar olabilmektedir. Kılınç'a göre (2008: 155), mizah, espri ve ironide ortak nokta gülme olmakla birlikte mizahın daha yumuşak bir üslubu vardır. Mizah, ironiden kabalaşmaması yönünden ayrılır. Mizah kabalaşmadan gülmeyi gerçekleştirir. İronide iğneleme ve zarafetten uzaklaşıp kabalaşma durumu söz konusudur.

İroni ve ironi yapan kişi arasındaki ilişki “şahsi olmayan ironi, kendini azımsama ironisi, saflık ironisi ve dramatik ironi olarak” olarak sınıflandırılır. Ayrıca Cebeci “kişinin, ortaya çıkan ciddi sorun ya da sorunların farkında olmayarak içinde yaşadığı evrenin akıl ve ahlak ötesi bir evren olduğunu kavrayamama” durumunu çözümsüzlük ironisi şeklinde tanımlar. (Cebeci'den aktaran Güvenç, 2011: 172)

Dede Korkut boyları, İslami dönemin ve İslam öncesi Türklerin gelenek, hayat felsefesi ve din gibi unsurlarını bizlere yansıtır. Bu eser ne tam olarak İslami ne de tam olarak İslam dışı özellikler sergiler. Eserden yola çıkarak, İslam dininin Oğuz Türklerine henüz tam olarak yerleşmediği söylenebilir. Kahramanlar hem temiz sudan abdest alır hem de bazı durumlarda içki içerler. İslam adına düşman kalelerini fethederken yabancı kadınlarla düşüp kalkmaktan geri kalmazlar. Deli Dumrul ise, hem Müslümanlık inançlarına sahiptir hem de Azrail'i tanımaz. İşte Deli Dumrul'un “gerçekliklerin farkına varmayarak dünyayı kendi zihninde oluşturduğu şekilde algılaması” (Güvenç, 2011: 173) bilgisizlik ve aptallık olmasının yanında çözümsüzlük ironisine örnektir.

#### **1.2.4.4. Halt**

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde “bir şeyi başka bir şeyle karıştırma/ uygunsuz söz söyleme ve iş yapma” (www.tdk.gov.tr, 31.08.2016) ve Öngören tarafından “bir iş karıştırmak, münasebetsiz söz söylemek” (Öngören, 1998: 32) şeklinde verilen haltın, toplumsal bağlamda da *halt etmek* şeklinde yaygın bir kullanımı vardır. Halt bu anlamda sözün söylenmemesi gereken yerde, zamanda; söylenmemesi gereken bir üslupla ve tarzla gereksizce beyân edilmesidir. Halt eden kişi, mizahi eleştiriye ortam oluşturma anlamında, hata yapan kişi olarak konumlandırılır.

#### 1.2.4.5. Nükte

Eker nüktenin, zarif, etkili ve sanatkârca yapılan bir eleştiri; yetenek, zekâ ve entelektüel bileşenlerinin nüktenin önemli özellikleri olduğunu belirtir. (Eker, 2014: 73) Yine bir başka bakış açısına göre nükte, bir sözün ve bir düşüncenin yanlışlığının vurgulanmasına (Elden-Bakır, 2010: 210) dayanan mizah çeşididir. Fakat bu vurgu mizahi bir tarz ve üslûpla yapılmalıdır. Sözün, düşüncelerin yanlışlıklarının vurgulandığı her ifade veya tepki nükte olamaz.

Nüktenin, “aynı forma fakat farklı anlama sahip sözcükleri bir arada kullanma sanatı” (Usta, 2009: 99) şeklinde tanımlanan cinas; “uzak-yakın bir ilgi bulunan iki kavram arasında, benzetme yoluyla alaka kurarak birinin adı yerine ötekini kullanma” (Usta, 2009: 102) şeklinde tanımlanan istiare; “bir sözü gerçek anlamının dışında kullanma sanatı” (www.tdk.gov.tr, 15.10.2016) şeklinde tanımlanabilecek kinaye ve “benzetme sanatı” (www.tdk.gov.tr, 15.10.2016) şeklinde tanımlanan teşbih sanatları ile sıkı sıkıya ilişkisi vardır.

Bergson (2015: 84), aktarımın önemini vurgulayarak *tersine çevirme* ve *birbirinin içine girme* gibi, gülmeyi ortaya çıkaran durumların sözcük oyununa dayanan nükteden başka bir şey olmadığını ileri sürer.

#### 1.2.4.6. Komik

Komik, zihinleri gülme eyleminin harekete geçmesi için uyaran durumlar, eylemler, sözler ve tavırlardır. Bu anlamda komik bir durum, komik bir eylem, komik bir söz ve komik bir tavır vardır, ancak komik olanın, algısal hükümlere bağlı olarak değişkenlikler gösterdiğini söylemek gerekir.

Komik kavramı, gülme ile karıştırılır ve aynıymış gibi değerlendirilir. Bunun yanında komik olan bir şey mizah, mizahi olan bir şey de komik olarak kabul edilir. Ancak bir sebebe dayalı ve belli bir hedefe yönelen mizah, sebepler ve hedefler ortadan kalkınca son bulurken, komiklik bir nedene bağlı olmaksızın ve bir hedefi alaşağı etmeyi göz önünde bulundurmaksızın herkesi eğlendirmeyi ve güldürmeyi ister. (Elden-Bakır 2010: 210-211) Yani komik kavramının yegâne hedefi, amaçlar ve hedefler gütmenden gülünç olana ve güldürmeye yönelmesidir.

#### 1.2.4.7. Espri

Fransızca ‘esprit’ kelimesinden dilimize gelen ve yaygınlaşan bu tür, genellikle şakayla karıştırılır ve aynı anlama geldiği kabul edilir. Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğü’nde “ince söz, nükte” (www.tdk.gov.tr, 31.08.2016) olarak verilen kelime, toplumsal bağlamda şaka ile aynı anlamda kullanılmakta ve gülmeyi, güldürmeyi amaçlayan gerçekdışı kurgular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Espri ve şaka arasında ince bir çizgi vardır. İkisi de gülünç öğeyi ortaya çıkarmayı amaçlar, ancak genel olarak şaka, hem bir grup organizasyonu olarak hem de bireysel bir girişim olarak bir oyunun başlangıcı niteliğindedir. Şaka, aynı zamanda hem bir eylem hem de söz ile ortaya çıkar. Buna karşılık espri, tamamen bir sözün ürünü olarak fark edilemeyen yada zihinsel çağrışımlarla fark edilmesi istenilen komikliği ortaya çıkarmayı hedefler. Espri ve şakanın ortak yönleri ise, her ikisinin ince bir zekâ ürünü olmasıdır.

Yumuşak ve hoş anlamlarında kullanılan latife, Batı’nın espri kavramına karşılık kullanılır. (Elden-Bakır, 2010: 210) Ancak latife, espri kelimesine nazaran daha pozitif, ince ve zarif sözlerdir. Bununla birlikte espri kelimesinin zihinlerde negatif anlamlar çağrıştırdığı düşünülmemelidir. Espri yapan kişinin esasında en sinsi hedefi grup içerisindeki bireyleri ya da muhatabı olan bireyi güldürmektir. Şakanın sonucunda oluşan negatif sonuçlara sebep olmak istemez. Eşek şakası veya ağır şaka gibi ağır nitelermeler espri için kullanılmaz. Espri bu anlamda şakaya nazaran, onu ustaca uygulayan bir grup içerisinde sonuçları itibariyle, çok daha az hasarlara sebep olan bir yapıdadır. Ancak halk grupları arasında grup içerisindeki samimiyet sınırlarının aşılmasından dolayı, espriden ziyade şakaların daha fazla tercih edildiği gözlemlenmektedir.

#### 1.2.4.8. Şaka

Şaka, Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük’te “güldürmek, eğlendirmek amacıyla karşısındakini kırmadan yapılan hareket veya söylenen söz, latife” (www.tdk.gov.tr, 31.08.2016) biçiminde tanımlanır. Şakalar, gülmeyi, güldürmeyi, eğlenmeyi ve eğlendirmeyi amaçlasa da tabiatı gereğince kırıcı ve yıkıcı olabilir. Bu anlamda bazı şakalar negatif özellikler gösterebilir.

Gülmeyi ve komik olanı ortaya çıkaran şakalar, üstün bir zihinsel zekânın sonucunda ortaya çıkar. Şakalar sonucunda sıradanlaşan yaşamsal süreç tersine çevrilir ve normal olarak karşılanan yaşamın tekdüzeliğine belirli bir zaman ara verilir.

Şakalar, bir grup tarafından, herhangi bir organizasyon veya inceden inceye plânlanarak düzenlenen bir organizasyonla bir oyun muhtevasında gerçekleştirilebildiği gibi; hayatın tekdüze akışına tepki olarak sıradanlığa karşı, uyumsuz tavırlar gösteren bir kişi tarafından, anlık olaylara, sözlere ve durumlara tepki olarak doğaçlama olarak da gerçekleştirilebilir. Belirli bir kurguyla, önceden hazırlık yapılarak, gülmeye şartlanılmış olarak ve sonuçları hemen hemen kestirilebilen “korkutma” türünden şakalar, halk grupları arasında sıkça yapılırlar. Doğaçlama olmayan bu şakalarda temel amaç gülmektir.

Gülmeyi ve güldürmeyi plânlı bir şekilde kurgulayan ve amaçlayan şakacılar, kurbanın şekil ve tavır değiştirmesinden duyulan memnuniyet, ayrıca bir organizasyonu gerçekleştirebilmeden alınan keyif neticesinde üstünlük hissi duyarlar. Bu tür şakaların doğaçlama şakalarla olan temel farkı, sosyal bir organizasyonun meyvesi olmasıdır. Doğaçlama şakalarsa bireyin zihninin çağrışımlarla uyarılması sonucu ortaya çıkan anlık zihinsel organizasyonlardır. Bu şakaların ne zaman, ne şekilde ve nasıl gerçekleştirileceğini sadece şakacı bilir ve bu şakalar sonuç alma bakımından risklidir. Bir toplantıda belirli bir gruba doğaçlama şaka yapmak isteyen bir kişi, şakanın riskini üstlenmiştir ve sonuçlarını negatif veya pozitif bir şekilde alır. Belirli bir grupla bilinçli bir organizasyonla gerçekleştirilmediği için doğaçlama şakaların olumlu veya olumsuz sonuçları paylaşılmaz, onu gerçekleştirene mal edilir. Takdir edilme, statü elde etme, zekâ gösterme veya karşısındakini alt etme gibi nedenler, bireyleri doğaçlama şakalar yapmaya teşvik eder.

Mizah çalışmalarının önemli bir bölümü şakalar üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak yine de Dundes gibi bazı önemli folklor araştırmacıları, yapılan çalışmaları yeterli görmez. Dundes, “Mizah çalışması, şaka çalışmalarını kapsar. Şaka çalışmaları da uygulamalı şaka çalışmalarını içerir. Ancak antropologlar ve folklorcular uygulamalı şaka veya eşek şakası konularını henüz göz ardı etme yönelimindedirler.” (Dundes, 2008: 100) şeklindeki tespitleriyle, henüz araştırmacıların yeterince bu konuya önem vermediğine dikkat çeker.

Şakalar mizah ekolojisinin izin verdiği ölçülerle yapıldığı zaman onanır. Onun dozu ve ölçüsü, grup içi ilişkilere de bağlı olarak, grupların tahammülleri itibariyle sınırlandırılmıştır. Bir halk grubu tarafından aşırı görülen bir şaka, diğer bir halk grubu tarafından sıradan görülebilir. Bu anlamlı kaygı, şakaların sınırlarını da belirler.

Karşı tarafı yanılarak ve korkutarak eğlence yaratma eylemi olan şakalarda, özellikle şakaya maruz kalan kişilerin hoşgörülerinin sağlanması durumu vardır. Bu gülünç durumun ortaya çıkması için son derece önemlidir. (Elden-Bakır, 2010: 210) Şaka yapan birey veya grup içerisindeki bireyler açısından öncelikli hedef, halk grubunun birlikteliğini bozacak şakaların tahammül sınırlarını aşmaması kaygısıdır.

Eğlenceli, komik ve güzel gibi sıfatlarla olumlanan şakalar, grupların zevklerine, cinsiyetine ve yaşına göre değişkenlik gösterir. Odacılar gibi bazı halk grupları genel olarak eğlenmek, gülmek, hoş vakit geçirmek ve şakalaşmak için bir araya gelirler. Onlar şakanın hem üretilmesini ve üretilen şakaların geliştirilmesini hem de şakaya maruz kalan kişinin grup içerisinde onanan şakayı mutlak suretle kabul etmesini beklerler. Bu beklenti, bireylerin şaka yapmasına ve şakalarla muhatap olmasına neden olur. Çünkü grup içerisinde şaka yapan bir kişi mutlaka şakadan hemen sonra veya daha sonraki bir zamanda grup içerisindeki bir başka kişinin yaptığı şakalara muhatap olacaktır. Bu durum, birbirini alt etmek için karşılıklı söylenen mani ya da küfür yarışı gibi görülebilir. Kimin şakasının daha iyi ve komik olduğuna ise gruba mensup bireyler karar verirler.

Özgün içeriklere sahip olan şakalar kendi ekolojisinde önemli işlevlere sahiptir. Bu işlevler, grup birlikteliğini sağlama, grup içindekilerin uyumlu-uyumsuz tavırlarını onama, gruba mensup olan bireylerin hoş vakit geçirmelerini sağlama, bireye veya gruba fayda sağlama ve grubun kültürel organizasyonlarının devamlı olması sağlama gibi işlevler olduğu gibi, reklamlar ya da ekonomik kaygılar taşıyan sektörlerde, dikkat çekme, ürünün tanıtımını daha canlı bir biçimde gerçekleştirme, tüketicinin gardını düşürme ve ürünlerin satışını kolaylaştırma gibi işlevlerdir.

Şakalar, durağan akan zamanın önündeki bendi kaldırarak zamanı daha akıcı, eğlenceli ve değerli hale getiren eylemlerdir. Bu eylemler Şahin'e göre (2014: 238) sözlü, yazılı

ve sanal ortamlarda yaratılmakta ve aktarılmaktadır. Şakaların çeşitlenen kültürel ortamları, onların hem içeriğinin değişmesine hem de çeşitlenmesine yol açmıştır.

Walter J. Ong tarafından “ikincil sözlü kültür ortamı” olarak adlandırılan ve genel olarak Elektronik Kültür Ortamı şeklinde bilinen kültür ortamının en önemli unsurları, radyo, telefon ve televizyon gibi teknolojik ürünlerdir. Hızlı kültürel değişimin de sembolleri olan bu gibi teknolojik ürünler, şakaların çeşitlenmesine imkân tanımıştır. Örneğin; haberleşmede canlı ses ve hızı sayesinde telefonlar mektubun yerini alarak evlere yerleşmiş ve şaka üretimlerinin bir parçası olmuştur. Daha sonra mekânsal kısıtlamadan da sıyrılarak insanların yanlarında taşıdıkları bir teknolojik ürün olan cep telefonları, arayıp konuşmama, çaldırıp kapama, kontör yeme, kızlara erkek veya erkeklere kız tanıtımlarıyla mesajlar atma, arkadaşının zil sesini istenmeyen bir melodiye ayarlama gibi şakaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aynı durum radyolar için de geçerlidir. Temelinde haber alma, kültürel olguları veya organizasyonları sunma ve müzik dinleme gibi işlevleri olan radyolar, daha sonraları, temelinde ekonomik kaygılarla kitleleri çekmek için hem SMS’lerle hem de canlı olarak istek şarkılar alıp çalmaya başlamışlardır. Bu istek şarkılar bazı şakaların da yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Böylece insanlar, bir arkadaşı, kocası, karısı, akrabası, mahalleden bir kişi ve köyünden bir kişi ya da bir başkasının arkadaşı, akrabası, kocası ve karısı adına, kişilerle uyumsuz veya o kişileri mizahi olarak tasvir edebilen istek şarkılar istemektedirler. Bu istek şarkıların içerikleri ile isteyen kişinin uyumsuzluğunu ortaya çıkarmak şakanın temel amacıdır ve gülünç olan böyle ortaya çıkarılır. Örneğin; köydeki bir genç, kendisini bir hacı amca olarak tanıtır bir başka hacı amca için Duman grubunun “Beni yak, kendini yak, her şeyi yak.” parçasını ya da bir kişi kendisini, lakabı Bıyıklı olan bir kişinin karısı olarak tanıtır, onun için “Buraları yıkılıyor/ Benden yıkılıyor/ Her gün peşime bıyıklı takılıyor.” şeklinde sözleri olan bir parçayı istek şarkı olarak çaldırabilmektedir. Kitlelere ulaşabilen bu tür şakalar, istek parçayı isteyenlerin kimliklerinin kesin olarak bilinmediği ve yüz yüze iletişimin olmadığı bir ortamda organize edilir. Özellikle bu tür şakalar, araştırma alanı olarak seçilen alanın köy odalarındaki gençlerin vazgeçilmez eğlencelerinden biridir.

Şakaların kendisini gösterdiği bir başka kültürel ortam televizyonlardır. Televizyonlarda, hemen her kanalda, şaka videolarının gösterildiği programlar

mevcuttur. Bazı televizyon kanalları ise, yayın politikalarını sadece şaka videoları üzerinden yürütmektedir.

Şakaların en önemli unsurları ve olmazsa olmazları şakacılarıdır. Bu şakacılarınsa ayırt edici belli başlı bazı özelliklerinin olduğunu söylemek gerekir. “Şakacılar, çoğunlukla şakaya kendileri gülmezler. Çünkü bu şakalar şakacı için ani veya sürpriz değildir. Akacı neyin nasıl gerçekleşeceğini daha önceden bilmektedir. Duruma hazırlıktır. Böyle olunca şakacı ile kendisine şaka yapılan kişilerin gülme düzeyleri farklılık göstermektedir.” (Morreall, 2003: 425)

Şakaların bir başka önemli unsuru, şaka yapılan kişi, yani şakanın hedefindeki birey ya da bireylerdir. Sokrates, şaka yapılan kişiyi kurban olarak göstermektedir. Sanders, onun ve ondan öncekilerin şakacı ve kurban arasındaki ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

Şakacı zekâsını en keskin haliyle masum bir kurbanı, mümkünse bir araya gelmiş bir seyirci topluluğunun gözleri önünde yönelttiğinde ortaya koymaktadır. Sokrates öncesi düşünürlerin zekice buluşu şudur: Kurbanlar kendi zaafalarını kendileri sergilemeye yönelirlerse şakacının işi kolaylaşacak ve nükte daha etkili bir biçimde ortaya çıkacaktır. Becerikli bir şakacı çaresiz kimseleri bir espri ile bam tellerine basarak öfkelenirir sonra kurbanları kızmaya başlayıp kendilerini savunmaya giriştiklerinde onların zaafalarını daha çok açığa vurur. Bu arada seyirciler şu ya da bu kurban öfkeden kudurduğunda sinirli bir kıkırdama koyuverir. (Sanders, 2001: 108-109)

Şakalar bir sunum özelliği taşıdıklarından dolayı, kendisini anlamlandıracak ve değerlendirecek bilinçli bir katılımcı kitlesi arzular. Bu katılımcıların ise kimi zaman kurbanın bizzat kendisi olabilme ihtimali de vardır.

Şakalar büyük oranla seyircilere sunulmak ve anlatılmak üzere yapılır. Bu bakımdan şaka anında seyirci bulunmasa da, daha sonradan şakanın bağlamına icracı veya şakacı, katılımcı grubunu mutlaka ekler.

Şakalar plânlayıcıları tarafından belirli bir sonuç beklentileriyle kurgulanırlar. Bu sonuçlar Smith’e göre iyi ve kötü olarak belirlenmiştir. İyi şakalarda şakacılar, doğrudan muhatabına zarar vermeyi değil, gülmeyi hedefler. Bu tür şakaların sonunda çoğunlukla iki taraf arasındaki bağlar güçlenir. Bu şakalar küçük düşürücü ve onur kırıcı değildir. Etkisi çabuk geçen bu iyi niyetli şakalarda karşılıklı olma ilkesi vardır. Bir tarafın yaptığı bir şakayı başka bir zaman diğer taraf yapar. (Smith’ten aktaran Şahin, 2014: 240) Eker de (2014: 63-70), iyi şakalar ve pozitif mizah arasında bir ilişki kurar. İyi

şakalar olarak nitelendirilen şakaların pozitif mizah grubuna dâhil edilebileceğini, çünkü pozitif mizahın sevgiyi ve grup içindeki dayanışmayı artırıcı bir özelliğe sahip olduğunu savunur.

Sonucu kötü olan şakalarda hem tavırlar hem de amaçlar farklıdır. Bu şakaların hem planlaması hem de uygulaması farklılık gösterir. Bu şakaları yapan kişilerin, muhataplarını seçerken geçmiş husumetleri, kişiler arasındaki ya da grupları arasındaki uyumsuzlukları ve karakter analizlerini ihmal etmedikleri düşünülebilir. Fakat şakacı tarafından seçilen kurbanın genellikle tek olduğu söylenebilir. Muhatapların belirli sebeplerle ayrıştırılıp farklı görülmesi, dışlanması veya hor görülmesi durumu eşek şakası olarak adlandırılan ağır şakalarda açıkça görülür. Köy odalarındaki ışık söndü, yine köy odalarında oynanan yüzük oyunu, içeriklerinde ağır şakalar barındırır. Ayrıca bazı iyi niyetle ve eğlenmek için yapılan şakaların sonuçları itibariyle kötü şakaya dönüştüğü ve böylece bu şakadan itibaren taraflarda zıtlıkların ve küslüklerin olduğu görülmektedir.

Şakaların sosyal ilişkiler üzerinde bazı belirleyici yönleri mevcuttur. Kişilerin şakalara vereceği tepkiler gruba dâhil olma yolunda aynı zamanda bir sınav gibidir. Bu tepkiler kabul için ipucu verir. (Smith'ten aktaran Şahin, 2014: 241) Şakalaşmanın bu törensel yapısının, sadece Türk kültürüne değil, diğer kültürler ve halk toplulukları için de geçerli olduğu söylenebilir. Mesela, “şakalaşma, Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında yaygın ve zorunlu bir ilişkidir ve yapılan şaka ne kadar ağır olursa olsun, kurbanın buna itiraz hakkı yoktur.” (Usta, 2009: 44)

Geçiş törenleri iyi şakalara ortam oluşturduğu gibi kötü şakalara da ortam oluşturabilir. Bunlara sağdıç gecelerinde oyunlar esnasında çıkan tartışmalar ve restleşmeler örnek olarak verilebilir. Aynı durum *korkutma şakaları* için de geçerlidir. Fakat genel olarak geçiş dönemleri iyi şakalar için olumlu bir ortam oluşturur ve bireyler arasında kaynaşmaya vesile olur. Burada yapılan şakalar toplumsal bağlamda sineye çekilir hatta bazı kişiler bu şakalara istemeyerek de olsa dâhil olurlar.

Şakaların bir diğer özelliği gerçekleştirildikten sonra bazen abartılarak hikâyeleştirilmesidir. Zaten amaç da şakaları alıcılara sunmaktır. Böylece şakacılar ve şakaları, amacına ulaşmış olur. Bu şakalar, mizah ekolojisi çerçevesinde büyük önem



arz etmektedir. Araştırma alanındaki tespitler ışığında, yaşanmış şakalaşma olaylarını daha sonradan hikâyeleştirilmesinin, gülmek için en çok başvurulan yöntemlerden biri olduğu tespit edilmiştir. Üretiminin basit sözlere, hareketlere ve kurgulara bağlı olarak kolayca gerçekleştirilebilmesi, onun yaygınlaşmasının ve artmasının temel dinamikleridir.

Şakalar, diğer gülme türlerinin çoğunda olduğu gibi sözlü ortamda oluşturulur. Ancak şakalar kendisini belirli oranlarla yazılı ve elektronik ortamda da gösterir. Bazen amaçlar aynı olsa da kültür ortamlarında yapılan şakalar, gelenekte dönüşerek ve değişerek hayatta kalma prensibiyle, farklılaşabilir. Bu farklılaşmayı kültür ortamı zorunlu kılar. Araştırma alanında yapılan çalışma ve gözlemlerde, radyodan lakaplarla başkalarının adına istek parçalar isteme, aynı chat odasına girip arkadaşına kendisini kız olarak tanıtmaya ve böylece ona şaka yapma, gençlerin birbirlerinin *hotmailleriyle* ve *nickleriyle* alay etmeleri, kasetlere ses kayıtları yapıp başkalarına dinletme gibi yeni şakalaşma çeşitlerinin ortaya çıktığı ve uygulandığı tespit edilmiştir.

Şakalar, özellikle gülme teorilerinden Rahatlama, Üstünlük ve Uyumsuzluk teorileriyle daha da anlaşılır olabilir.

Şakanın mizah çatısı altında toplumsal bağlamda o deneyimi yaşayan kişilerde üstünlük duygularını kabarttığı, belirli kalıpların dışına çıkarak farklı duyguları yaşattığı ve fizyolojik boyutuyla enerji boşalmasını sağlayarak rahatlattığı söylenebilir. Şakalar genel anlamda uyumsuz durumları vurgulayarak üretilmesi ve sonuçları itibarıyla rahatlama sağlamasıyla Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları; bir organizasyon olarak üstünlük duygularından hareketle gerçekleştirildiği için Üstünlük Teorisi ile sıkı sıkıya ilişki içerisindedir. Şahin'e göre de (2014: 242) şakalar, genellikle gülmeye sonuçlandığı için gülme teorilerinin ilgi alanına girmektedir. Diğer bir ifade ile şakaların insanı gülmeye sevk eden bir özelliğe sahip olmaları onları, gülme teorileriyle ilişkili kılar.

Şaka yaparak gülmede, benlikteki üstünlük ve üstün olma güdülerinin etkin olduğu görülür. “Çoğunlukla oyun şeklinde sahneye konan bu tür şakalarda kurban, kendisine hazırlanmış bu tuzağı bilmemekte, dolayısıyla zayıf bir duruma düşmektedir. Şakacılar ise kurbanlar gibi zayıf, bilgisiz ve deneyimsiz değildir.” (Şahin, 2014: 243) Onlar bu

konuda geçmişten edindikleri deneyimlerle hareket ederler ve deneyimlidirler. Şakayı yaparken hem zihinsel olarak hem de uygulamada son derece ciddi ve titiz bir şekilde, belki de bir görev bilincinde, hareket ederler. Yapacakları şaka plâna uygun ve sonuç istedikleri gibi olmalıdır. Aksi takdirde, acemi olurlar, mensup oldukları mizah ekolojisinde ve kendi bağlamlarında küçük düşerler. Bir nevi bu kişiler, ava giderken av bile olabileceklerinin farkındadırlar.

Şakalar ve Uyumsuzluk Teorisi arasında da sıkı bir ilişki vardır. Ekolojideki bu tür şakalara, ciddi kişilerin, “keçi oyunu”, “aşık oyunu” ve diğer bazı oyunlarda görüldüğü üzere, kendilerinden beklenmeyecek uygunsuz ve uyumsuz hareketleri belirli bir katılımcı grubu önünde yapmaları örnek olarak verilebilir.

Morreall’e göre “Şakanın özü uyumsuzluktan zevk almakta yatar” (Morreall, 2003: 419) ve şakanın uyumsuzluk derecesi gülmenin şiddetini belirler. Yine Morreall’e göre, “eğer bir şakadaki uyumsuzluk önemsenmeyecek kadar küçük ise bu şaka zayıf bir şakadır, bu nedenle insanları güldürmeyebilir. Ya da birbirine benzer şakalar, bunları daha önceden duymuş olduğumuz için bize tanıdık gelir uyumsuzluk yaratmazlar, bu durum da aynı sonuca yol açar.” (Morreall, 1997: 74)

Geleneksel ortamda her zaman bilinen ve tekrar tekrar yapılan şakalar yine aynı şiddette gülmeye sebep olabilir. Yaşlı insanların seçtikleri kişiyi küründe<sup>58</sup> suya basmaları ya da bazı kişilerin her zaman karakterlerine uymayan oyunları sergilemeleri, gelenekselleşen ve tekrar eden bir şaka olsa da, belki de eskisinden daha da şiddetli gülmeye sebep olabilir. Bu Uyumsuzluk Teorisi’nin “önceden bilinmeyen uyumsuzluklar” mantığıyla çelişmektedir veya belki de bu düşüncüyü tartışmaya açmaktadır. Önceden bilinen uyumsuzluklar, kişiler belki de aynı olsa da mekân ve zaman değişikliğe uğradığı için, gülme olayını tekrardan sağlayabilirler. Bu anlamda bazı şakalar tekrarlanarak gelenekselleşebilir.

Şaka Rahatlama/Psikoanalitik Teori kapsamında da ele alınmalıdır. “Şaka yapmanın kaynağı olarak bilinçaltını gösteren Fried, gülmenin de ruhsal enerjinin biriktirilmesi ve bu enerjinin bir başka yerde kullanılması olduğunu iddia eder. Freud’a göre, biriktirilen enerji duyguları bastırmak için kullanılmaktadır. Bastırılan duygular da çoğunlukla

<sup>58</sup> Kürün/kurun: Köy pınarlarının/çeşmelerinin uzun, dar ve geniş olmayan havuzları.

cinsellik ve düşmanlıkla ilgilidir.” (Şahin, 2014: 244) Freud, şaka, gülme ve bastırılmış enerji arasında da bir ilişki kurarak “şaka yapılan kişi, duygularını bastırmak için kullandığı enerjinin bırakılmasıyla gülmeye başlar; gülen kişinin bu enerji kadar güldüğünü söyleyebiliriz” demektedir. (Morreall, 1997: 46)

“Şakalaşma gerginlikten uzaklaşıp rahatlamadır.” (Sanders, 2001: 173) Özellikle sosyal yaşamda ve kültürel bağlamda denetlenen ve bastırılan duyguları, kendi bağlamlarını oluşturan halk gruplarının bir araya gelerek ve birbirlerine şaka yaparak attıkları ve böylece rahatladıkları söylenebilir. Belki de kendi bağlamlarında rahatlama ve özgür olma tutumu, bazı halk gruplarının oluşumunda çok önemli bir etkidir.

Şahin’e göre (2014: 244) rahatlama sonucu gülme, şakaya maruz kalan için geçerli olabilir. Ancak şakacı ve seyircileri için aynı şeyler söylenemez. Çünkü şakacı ve seyircilerinde şaka esnasında gerginlik söz konusu değildir. Aksine onlar oldukça rahattır. Fakat Şahin’in ortaya sürdüğü bu görüş tam anlamıyla doğru olmayabilir. Sonucu merakla beklenen şakaya gülünüp gülünmemesi hem kurbanın şakaya vereceği tepkilere hem de şakanın kusursuz gerçekleştirilebilmesine bağlıdır. Bu nedenle şakacı ve şakadan kısmen de olsa haberi olan seyircide, şakanın tutup tutmayacağı üzerine bir gerginlik söz konusudur. Ayrıca rahatlamanın, şakanın içindeki tüm bireyler için değil de sadece muhatap için ön planda olduğu düşüncesi de yanlış olabilir. Aslında gerçek rahatlamanın, aktiviteyi plânlayan ve gerçekleştiren, yani şakayı gerçekleştirmek için can atan ve gülmeye şartlanan şakacıda gerçekleştiği söylenebilir. Şakacı bu şaka organizasyonunu düzenlerken sonuçta tüm katılımcıların kendisini bu plânlar doğrultusunda onamalarını ve gülerken kendisine eşlik ederek psikolojik olarak da destek vermelerini ister. Şakacılar esasen, bu tavrında son derece bencildir ve onlar şaka muhatabının komik tip veya kurban olmasına şakalarını kurgulayıp organize ederken çoktan karar vermişlerdir.

Sünnet töreninde, düğünlerde ve sağdıç gecelerinde, askerlik uğurlamaları gibi geçiş törenlerinde yapılan şakaların rahatlamaya sebep olduğu görülür. Burada yapılan şakalar, şaka ile beraber oynanan oyunlar, kişiler üzerindeki baskıları azaltır ve psikolojik rahatlama sağlar. “Dış evliliğin yaygın olduğu kültürümüzde şakalar büyük oranda damatlar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kız tarafının damada yaptığı şakalarda gizli bir sınav ve aynı zamanda intikam duygusu da gizlidir.” (Şahin, 2014: 247)

Şakalara işlevi açısından da bakmak gerekir. Şakaların gizli işlevleri olduğu gibi eğlenmek ve hoş vakit geçirmek şeklinde, açık işlevleri de vardır. İcracılar ve katılımcılar için planlı plansız gerçekleştirilen şaka organizasyonlarında amaç, sadece eğlenmek ve güzel vakit geçirerek mevcut birlikteliği anlamlı kılmak olabilir. Bu her şeyden önce tekrar bir araya gelmenin ve birlikte olabilmenin bir formülü gibi görünmektedir.

Şakalar, bağlamsal bir anlam ve organizasyondur. Şaka, şakaya maruz kalan ve şakacı, ortam, zamanlama ve şartlar bir bütün halinde ele alınıp değerlendirilmelidir. Bu da şakanın bağlamının, yani şakanın ekolojisinin anlaşılmasıyla mümkün olabilir.

### 1.2.5. Mizah Kuramları

Gülme eylemlerinin nasıl ve neden gerçekleştiğini saptamada mevcut kuramların yeterli olup olmadığı günümüzde hâlâ tartışma konusu olsa da, genel olarak mizah araştırmacıları, gülmenin neden ve niçin gerçekleştiğini uyumsuzluk, üstünlük ve psikoanalitik gibi klasik kuramlarla açıklamaya çalışılmaktadır.<sup>59</sup> Bu durumun sebebi, kuramların, gülmeye yol açan en belirgin mizahi eylemlerin genelini kapsayan teoriler üretmesi olmalıdır.

İnsanların neye, kime, niçin, ne zaman, kimlerle güldüğünü; gülme, komik, şaka gibi kavramların ne olduğunu; gülmenin bireysel ve toplumsal yönlerinin neler olduğunu; gülmenin sosyokültürel bağlamda ne anlama geldiğini ve hangi işlevlere sahip olduğunu araştıran klasik ve yakın dönemde oluşturulan her kuram, bu soruların bir kısmına bir şekilde cevap vermektedir. Bu açıdan hiçbir kuram gereksiz ve işlevsiz olmadığı gibi aynı zamanda kendi hipotezleriyle tek başına gülme ile ilgili geliştirilen ve tartışılan soruların hepsine cevap verememektedir. Onlar bir anlamda gülme ile ilgili kafalarda oluşan soruların bir kısmına bir şekilde cevap verebilmeleri itibariyle, büyük bir yapbozun parçaları gibidirler.

Mizahın neden var olduğu, gülmenin hangi yollarla ortaya çıktığı ya da tüm mizah eylemlerinin asil mi yoksa bayağı mı olduğu gibi sualler üzerinden mizahı sorgulamaya çalışan Aristo ve Eflatun gibi Eski Yunan filozoflarının açtığı yolu takip eden Darwin, Rapp, Monro, Fry gibi düşünürler ve araştırmacılar, yakın dönemlerden itibaren mizah

<sup>59</sup> Bkz. (Sağlam, 2013: 100-108); (Kılınç, 2007: 55-60); (Canpolat- Şişmanoğlu, 2002: 31-35)

çalışmalarını farklı problemlere de cevaplar bulma amacıyla yoğunlaştırmışlardır. Çalışmalarında geçmişteki bilgi birikimini kullanarak mizahın biyolojik, algısal, karmaşık, üstünlük, baskı ve rahatlama yönünü irdelemeye ve anlamaya çalışan bu bilim insanları, mizahın kavramlarını yeniden ele almışlar, yeni kavramlar üretmişler ve bunların çözümlenmesine yönelik sistematik kuramlar öne sürmüşlerdir.

Yakın dönem mizah araştırmacıları, insan bedeni, toplumsal yapı, insan psikolojisi, duyguları ile gülme ilişkisini, toplumsal statü ile mizah bağlantısını, mizahın pozitif ve negatif yönünü, gerçekçi ve yapay mizahi tutumlarını, performans ve performansı etkileyen faktörleri, mizahın kullanım alanlarını, mizahın işlevlerini ve mizahın mesajlarını, geniş bir perspektifte anlamaya ve algılamaya çalışmışlardır. Tüm bu geniş bakış açısı ile meseleye yaklaşma gerekliliğini biraz da değişen ve farklılaşan kültür ortamları ve sosyoekonomik yapı organizasyonları zorunlu kılmıştır. Başkalaşan iş yaşamı, endüstriyel devrim, şehirleşme oranının orantısız yükselişi, eğlence kültürünün bazı yönleriyle değişmesi, mizahın yazılı ve elektronik kültür ortamına kök salması, mizahın kültürel-ekonomik boyutunun fazlaca kullanım alanı bulması gibi faktörler, mizahın farklı açılardan ele alınması gerekliliğini bilim insanlarına bir nevi dayatmıştır.

Mizah çalışmalarında genellikle uyumsuzluk, üstünlük ve psikoanalitik gibi belli başlı klâsik kuramlar üzerinde durulsa da son dönemde bu kuramlardan da ilham alınarak yapılan mizah çalışmalarında meselelere daha geniş bir perspektifte bakmanın da neticesinde farklı mizah teorileri ortaya çıkmıştır. Günümüzde, çeşitlenen kültür ortamlarından dolayı genişleyen mizahi organizasyonlara yönelik soruların cevaplarının tamamını klâsik kuramlarda bulamayan araştırmacılar, mizah araştırmalarında mizah kavramını daha anlaşılır kılabilmek, insanın neden ve hangi durumlarda gülme olayını gerçekleştirdiğini açıklayabilmek için yeni mizah teorileri oluşturulmaktadır. Bu son dönem mizah teorilerinden biri de Gülün Ögüt Eker'in *İnsan Kültür Mizah* eserinde ortaya attığı yeni bir mizah kuramı denemesidir. Eker kitabında mizah teorilerini müstakil bir bölümde verdikten sonra, buna ek olarak, elektronik kültür ortamını dikkate alarak yeni bir mizah kuramı denemesi yapmıştır<sup>60</sup>. Eker, radyo yayınlarındaki mizahi organizasyon üzerine yaptığı Tek Yönlü Mizah Kuramı'nda radyo spikerlerinin dinleyicilerle olan dolaylı ilişkisini incelemiştir. Eker'in bu kuram denemesi, mizahın

---

<sup>60</sup> Bkz. (Eker, 2014: 133-168)

farklı kültür ortamlarına attığı yeni cillerin üretimini, tüketimini, icracısını ve katılımcılarını incelemek için öne sürülmüş ve mizahın bağlamının onun icrasına ettiği etkiyi gözler önüne sermiştir.

Rıdvan Şentürk *Gülme Teorileri* adlı çalışmasında, Antik Yunan'dan günümüze gülme teorilerine üstünlük, çatışma, uyumsuzluk ve rahatlama gibi kavramlar üzerinden yaklaşıldığını belirtir ve gülme teorilerinin kavramlardan ziyade gülme sorununa yaklaşım biçimleri üzerinden araştırılması gerektiğini savunur. Şentürk bu anlamda gülme teorilerini, politik ve dilbilimi açısından yapılan incelemelerin de olduğunu belirterek ve bunları araştırma alanı dışında bırakarak, felsefi, psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alır ve değerlendirir. Şentürk, mizah üzerine gerçekleştirilen felsefi yaklaşımları, Platon'un (MÖ 427-347) *Politeia/Devlet* adlı kitabı, Aristoteles'in (MÖ 384-322) *Poetika* adlı kitabı, Thomas Hobbes'in (1589-1679) "Ruhun Rahatsızlıkları ve Heyecanları" adlı yazısı, İmmanuel Kant'ın (1724-1804) *Kritik der Urteilskraft/Hüküm Gücünün Eleştirisi* adlı kitabı, Friedrich Schiller'in (1759-1805) *Über Naive und Sentimentalische Dichtung/Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* adlı çalışması, Jean Paul (1763-1825) ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in (1770-1831) düşünceleri, Joseph Schilling'in (1775-1854) *Philosophie der Kunst/Sanat Felsefesi* adlı kitabı, Karl Wilhelm Ferdinand Solger'in (1780-1819) *Vorlesungen über Asthetik/Estetik Dersleri* adlı çalışması, Arthur Schopenhauer'in (1788-1860) *Die Welt als Wille und Vorstellung/İrade ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı kitabının "Zur Theorie des Lächerlichen/Gülünç Olanın Teorisi Hakkında" adlı makalesi, Friedrich Theodor Vischer'in (1807-1887) *Über das Erhabene und Komische/Yüce ve komik Üzerine* adlı çalışması, Soren Kierkegaard'ın (1813-1855) "Begrebet Angest/Kaygı Kavramı" ve *Enten-Eller/Ya-Ya da* adlı kitapları, Charles Baudelaire'in (1821-1867) "Gülmenin Özü" adlı makalesi, Karl Überhorst'un (1847-1904) *Das Komische/Komik* adlı çalışması, Kuno Fischer'in (1824-1907) *Geschichte der Neueren Philosophie/Yeni Felsefe Tarihi* adlı kitabı üzerinden; psikolojik yaklaşımları, Theodor Lipps'in (1851-1914) *Komik und Humor/Komik ve Mizah ve Grundlegung der Asthetik/Estetiğin Temelleri* adlı çalışmaları ve Sigmund Freud'un (1856-1939) *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten/Şaka ve Bilinçdışı ile İlişkisi* başlıklı kitabı üzerinden; sosyolojik yaklaşımları, Homer'in *İlias/İlyada* destanı ve *Odyssee/Odysseia* adlı destanının 8., 20. ve 21. şiirleri, Quintus Horatius Flaccus'un (MÖ 65-8) *Ars Poetica/Şiir Sanatı* adlı

eseri, Martin Opitz'in (1597-1639) *Buch von der Deutschen Poeterey/Alman Şiir Sanatı Hakkında* adlı kitabı, Nicolas Boileau-Despreaux'un (1636-1711) *L'Art Poetique/Şiir Sanatı* başlıklı kitabı, Francis Hutcheson'un (1694-1747) "Thoughts on Laughter/Gülme Üzerine Düşünceler ve A Short Introduction to Moral Philosophy/Ahlak felsefesine Kısa Bir Giriş" adlı yazıları, Friedrich Georg Jünger'in (1897-1977) *Das Komische/Komik* adlı kitabı, Joachim Ritter'in (1903-1974) *Subjektivitat* adlı kitabındaki *Über das Lachen/Gülme Üzerine* adlı makalesi, Helmuth Plessner'in (1892-1985) *Lachen und Weinen/Gülmek ve Ağlamak* adlı çalışması üzerinden irdelemiş ve felsefi, psikolojik ve sosyolojik açıdan mizahı anlamaya çalışan bu çalışmaların, bütüncül olmaktan ziyade, mizah eylemi üzerine geliştirilen sorulardan sadece bir kaçına cevap verebildiğini belirtmiştir. Bu yönelimler içerisinde en derli toplu araştırmaların sosyolojik bakış açılarıyla gerçekleştirilebildiğini savunan Şentürk, genel olarak gülme ve komik üzerine geliştirilen teorik yaklaşımların, uyumsuzluk, zıtlık, aykırılık, sapma, üstünlük, sınırların tecrübe edilmesi, mekaniklik ve hayatiyet, zorunluluk ve özgürlük gibi kavramlar etrafında yoğunlaştığını söylemiştir.<sup>61</sup>

Eski çağlardan günümüze, mizahın ve gülme eyleminin niçin ve nasıl gerçekleştirildiğinin cevabını bulmaya çalışan, pek çok kuram olsa da, soruların tamamına bütüncül olarak ve sistematik bir biçimde tam anlamıyla cevap veren bir kuramın olduğu söylenemez. Bu durum mizahın, gruplara ve ekolojik anlamlandırılmasına özgü bir gizeminin olduğunun; ona her grubun eylemleriyle ve tepkimeleriyle farklı anlamlar verdiğinin; yere, zamana, ortamına ve amacına göre farklı kalıplara girdiğinin göstergesidir.

Mizah teorileri genel olarak, gülmenin bireyde ve mizahın ekolojisindeki oluşum süreçlerinin nedenlerini ortaya koymaya çalışılır. Ancak hiçbir kuramın, mizahın sınırlarını belirlemede tek başına yeterli olmadığını söylemek gerekir. Bu durum onların gereksiz ve faydasız olduğu anlamına gelmez. Kuramların her biri mizahla ilgili bazı sorulara cevaplar verdiği görülmektedir. Onlar teorik bağlamda birbirlerinin çürütücüsü değil tamamlayıcılarıdır.

---

<sup>61</sup> Bkz. (Şentürk, 2016: 45-111)

### 1.2.5.1. Uyumsuzluk Kuramı

Uyumsuzluk kuramı, tarihsel arka planı sebebiyle geleneksel kuramlar arasında yer alan kuramlardandır. Kuramının kökleri Eski Yunan dönemine kadar gider. Bu kuramın ana hareket noktasını, Aristo'nun, insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşması sonucunda gülme eyleminin ortaya çıkacağı düşüncesi oluşturmaktadır.

Kant ve Scopenhauer tarafından geliştirilen, James Battie ile sistemleştirilen ve Fransız filozof Henri Bergson tarafında da savunulan bu kuram aynı zamanda bir karşıtlık temeline dayanır. (Eker, 2014: 137-138) Bu karşıtlık nesnelere, durumların, hareketlerin, renklerin uyumsuzlukları olabileceği gibi zamansal ve mekânsal uyumsuzluklar da olabilen genel anlamda şeylerdeki uyumsuzluklardır. Şeylerdeki uyumsuzluklar ise mizahi olanı, dolayısıyla da gülmeyi ortaya çıkarır.

Uyumsuzluk Kuramı'na göre kişi, durumun, nesnenin, tuhaflığın veya çelişkilerin eş zamanlı iki sunumu arasında anlık, soyut veya somut bir uyumsuzluk olduğunda ortaya çıkıveren ani ve beklenmedik bir algı sonrası gülmektedir. (Smajda, 2013: 40) Zamanlama olarak ortak sunumlarını gerçekleştiren olaylar, durumlar, hareketler ve sesler, insan zihninde olağandışı algılanır. Öyle ki, kültürel belleğin bir parçası olan kişisel belleğin ve zihinsel algı/tepki yapılanmasının, zamanın akışına ve geçmişe bağlı olarak belirli bir olayın ya da durumun gerçekleşmesi sürecinde olağan dışı görüntüler, sesler, hareketler, tavırlar, sonuçlar, sonlanmalar, insan beyninin şaşkınlık ve şok geçirmesine ve bunun sonucunda gülme olayını gerçekleştirmesine sebep olur.

Uyumsuzluk Kuramı'nın temel hareket noktaları *beklentiler* ve *beklentiler karşısında yaşanan uyumsuzluklardır*. Olağan, beklendik ve tekrarlanan yaşamsal faaliyetler, olağandışı ve beklenmedik durumlarla tersine döner. Eker, beklentilerdeki bu uyumsuzluğu “yeryüzünde canlı-cansız bütün varlıklar, belirli bir sistemin parçalarıdır. Bu sistemde yer alan her kavram/olay/varlığın, sebebi bilinen ya da bilinmeyen özellikleri vardır. Anlatan/yaşanan olayı dinleyen/yaşayan kişinin belleği, daha önceki birikimlerine istinaden belli bir beklenti içine girer. Belleğin standart beklentisi dışında ortaya çıkan farklı algılama ise, kişideki psikolojik mekanizmayı harekete geçirerek şaşkınlığa ve şaşkınlığın bir göstergesi olan gülemeye yol açar.” (Eker, 2014: 138)



şeklinde açıklar. Benzer tespitler Şahin ve Morreall tarafından da yapılmıştır. Şahin'in "Dünyadaki nesnelere ve bu nesnelere özellikleri, olaylar vb. arasında belli kurallar vardır. Bu kurallar sayesinde insanlar düzenli bir hayatta yaşamaktadırlar. İnsanlığın beklentileri arasında bulunan kalıplara uymayan bir durumun varlığı gülmeye neden olur." (Şahin, 2014: 243), Morreall'in "umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepki gülmeye neden olur" (Morreall, 1997: 24) ve Pascal'a atıf yaparak "Kişiyi umduğuyla bulduğu arasındaki şaşkınlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldüremez." (Morreall, 1997: 24-25) şeklindeki tespitleri, beklentilerin tersine dönmelerinin gülmeye olan ilişkisini gösterir. Örneklerle bu tanımları somutlaştıracak olursak; bir hocanın kendi uzmanlık alanıyla ilgili verdiği derste, öğrenciler tarafından sorulan bir soruya beklendiği şekilde bazı cevaplar vermesi veya bir futbolcu beklendiği üzere boş kaleye karşı topu gol ile neticelendirmesi beklenir. Basit bir soru karşısında hocanın verdiği beklenmedik tepkiler veya cevaplar; izleyiciler tarafından boş kaleye gol atması beklenen bir profesyonel futbolcunun topu dağlara taşlara vurması, beklentiler karşısında uyumsuzlukların oluşmasını sağlar. Bu uyumsuzluklar, bireylerin ani şok ve şaşkınlık geçirmesine ve gülmeye sebep olur.

Uyumsuzluk Kuramı'nın bir hareket noktası da *benzeşmeyenlerin ilişkisi*dir. Benzeşmeyenlerin ilişkisi üzerinde çalışan Rothbart ve Pien, uyumsuzluğun iki kategorisini ve çözümlemenin iki grubunun birleşiminden ortaya çıkan dört olasılığı şöyle tanımlamışlardır:

- 1) İmkânsız uyumsuzluk: Dünyayla ilgili mevcut bilgi göz önüne alındığında, beklenmeyen ve aynı zamanda imkânsız olan, dilbilimde 'anlamsal kabul edilemezlik' biçiminde adlandırılan uyumsuzluklardır: Kurabiyelerin ağlaması, tankların dişlerini fırçalaması gibi.
- 2) Olası uyumsuzluk: Normal koşullarda pek beklenmeyen veya olasılığı düşük uyumsuzluklardır: Saygın bir adamın muz kabuğuna basıp kayması gibi.
- 3) Tamamlanmış çözümleme: İlk uyumsuzluk, kişi veya nesnelere arasındaki ilişkinin kurulmasının sonucudur.
- 4) Tamamlanmamış çözümleme: Başlangıç uyumsuzluğu yine aynı şekilde kişi veya nesnelere arasındaki ilişkinin kurulmasının sonucudur, ancak gerçekleşmesi imkansız olduğundan tam bir anlam verilemez. (Eker, 2014: 140)

Aslında Rothbart ve Pien'in uyumsuzlukların derecesi ve algılanması üzerine yaptığı bu çözümlemenin bir benzeri daha da genişletilerek Morreall tarafından yapılmıştır.

Morreall'e göre (1997: 89-93), uyumsuzluklarla ortaya çıkan düşünsel kalıplar, *şeylerdeki uyumsuzluk ve sunuştaki uyumsuzlukla* ortaya çıkar.

Morreall, şeylerdeki uyumsuzlukları beş madde ile açıklamıştır. İlki; bir nesne ya da insana ait bozuklukların, o nesne ya da kişiyi beklenmeyecek ölçüde bayağılaştırmasıdır. İnsana ait bozukluklar, büyük burunlu, aşırı göbekli, koca kafalı, küçük dudaklı olma gibi *fiziksel bozukluklar*; tabiat, insanlar, meseleler ve nesnelere hakkında fikir beyan etme gibi *bilgisizlik ya da cahillik*; (yapılan kaçamaklar, toplum içinde kabuller dışı davranma, küfür etme, fazla içki içme gibi *ahlaki bozukluklar*; tarla ekimindeki düşük verim, mal pazarlarında aldanma, avcılıktan eli boş dönme, altını bulup kaptırma ya da satarken yakalatma gibi *başarılamayan işler*dir. İkincisi; uzun saçlı birinin sonradan erkek olduğunun anlaşılması gibi *o şey sanılanın başka bir şey olması*dır. Üçüncüsü; tuhaf bir şekilde karşılaşılan veya şahit olunan *beklenmedik rastlantılar*dır. Dördüncüsü; *karşıtların birliğidir* ve beşincisi ise; *uygunsuz bir yerde ya da durumda olan şeyler*dir. Morreall, sunuştaki uyumsuzlukları ise *dilin söyleme dayalı mekaniğindeki uygunsuzluklar* ve *dilin taşımaya alışkın olduğu mesajın uyumsuzlukları* olmak üzere iki başlıkta değerlendirmiştir. (Morreall'den aktaran Güvenç, 2011: 162)

Schopenhauer, Morreall'in *sunuştaki uyumsuzluk* sınıflandırmasına benzer olarak, nesne ve kavram arasındaki dikkat çekici uyumsuzluğa dikkat çeker. O, "Tek bir gerçek nesne ve bu nesnenin haklı olarak ama tek bir bakış açısından sınıflandırıldığı kavram arasında dikkat çekici bir uyumsuzluk olduğunda sıklıkla güleriz." (Smajda, 2013: 32) şeklindeki tespitiyle nesne ve kavram arasındaki uyumsuzluğu vurgular. Schopenhauer, gülmenin şiddetiniyse söz konusu kavramla ilgili sınıflandırma kuvvetine bağlar. Ona göre, nesne ve kavram arasındaki tezatlığın önemli ve belirgin olması sonucunda ortaya çıkan komiğin etkisi de güçlü olacaktır. (Smajda, 2013: 32)

Aristo'nun söylediklerini esas alarak Kant, Schopenhauer, James Battie, Kirkegaard, Hazlitt gibi bilim adamlarınca geliştirilen bu kuram, beklentiler ve uyumsuzluk ikilemi üzerinde şekillenen ve gülme üzerine en çok kabul gören kuramlardan birisidir. Ancak kuramın, tıpkı diğer kuramlar gibi, gülmeyle ilgili soruların hepsine cevap vermediği söylenemez.

### 1.2.5.2. Üstünlük Kuramı

İnsanlar geçmişten günümüze sosyal yaşamlarında, iş hayatlarında, aşk hayatlarında, yaptıkları aktivitelerde, giydikleri kıyafetlerde ve yedikleri yemeklerde hep üstün olmanın peşinden koşarlar. Bu mücadelenin temeli, rakibi çeşitli biçimlerde alt etmekten başka bir şey değildir. Rakibi alt etmek insanlar için, bir şekilde yarış halinde buldukları uzun hayat maratonunda bir adım daha öne geçmek anlamına gelmektedir. Bu psikolojik şartlanma sonucu kişiler, belirli olaylar, durumlar, söylemler ve hareketler sergileyen karşı bireyleri yeteneksiz, beceriksiz, başarısız, kusurlu, talihsiz görülür. Tüm bunlar, eğer bir şekilde gülmeye sonuçlanıyorsa, Üstünlük Teorisi'nin alanına girilmiş demektir.

Mizahı ve gülmeyi, üstünlük duygusuyla olan ilişkisine yönelik saptamalar, görüşler ve tespitler üzerinden ele alan bu kuram, Eski Yunan'da Eflatun (Platon) ve Aristo, Roma döneminde Cicero ve Quintilien, 17. yüzyıl bilim insanlarından Hobbes ve Descartes, 19. yüzyıl bilim insanlarından Bain tarafından desteklenmiştir. 18.yy'da yaşayan Charles Baudelarie, 19.yy filozoflarından Anthony Ludovici ve Albert Rapp bu kuramın diğer temsilcileridir.

Üstünlük Kuramı'nın ilk savunucusu olan Eflatun (Platon), mizahı gülme üzerinden ele almış, gülmeyi "bir kişinin diğeri üzerinde üstünlük kurma isteğinin ifadesi" (Morreall, 1997: 8) şeklinde tanımlamış ve bu şekil gülmenin, negatif bir bakış açısıyla, insanî budalalık ve şeytanlık olduğunu söylemiştir.

Eflatun'a göre negatif duyguların etkisine kapılan kişi, haset duygusuyla diğeri kişilerin bahtsızlıklarından zevk alır ve bu yüzden güler. (Usta, 2009: 83; Türkmen, 2013: 43) Yine Eflatun, bir kişiyi gülünç kılan şeyin, o kişinin kendisini bilmemesi olduğunu belirtir. Ona göre gülünç kişi, kendisini herhangi bir sebeple gerçekte olandan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir. Şiddetli gülmelerdeyse insanlar, kontrollerini kaybederler ve bu açıdan insani yönlerini yitirmiş olurlar.<sup>62</sup>

Eflatun'un temellerini attığı bu kurama yönelik yaklaşımların ve fikirlerin, kendisinden sonra gelen ve üstünlük kuramı hakkında fikir beyan eden araştırmacılarca da tekrar edildiği söylenebilir. Öyle ki mizahı Morreall (1997:8), "bir kişinin diğeri insanlar

<sup>62</sup> Bkz. (Morreall, 1997: 8)

üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesidir”; Hobbes, “kişinin kendisini ötekilerle kıyaslayıp daha üstün görme duygusundan kaynaklanır.” (Eker, 2014: 142); Türkmen, “bu teoriye göre gülen birisi, kendi durumunu diğerleriyle karşılaştırdığında kendini üstün görür. Diğer insanlarda bulunan kötü durumlar veya küçültücü şartlar kendisinde yoktur. Çünkü o diğerlerinden daha güçlüdür ve şanslıdır.” (Türkmen’den aktaran Şahin, 2014: 242-243) şeklinde tanımlamıştır. Bu tanımlamaların hemen hepsinin, Eflatun’un üstünlüğün gülmeye neden olacağı teorisinden beslenerek şekillendirildiği düşünülebilir.

Gülmeyi narsist bir tavır ve gülen kişinin sosyal ilişkilerinde saldırganlığının ortaya çıktığı (Smajda, 2013: 41) bir eğilim olarak gören Üstünlük Kuramı savunucuları, genellikle hipotezlerini üstünlük, haz, yetersizlik gibi kavramlar üzerinden oluşturmuşlardır. Smajda’ya göre (2013: 39) bu kuram çerçevesinde gülen kişi, aşağılayıp değersizleştirdiği kişi veya aşağılanıp değersizleştirilen nesne karşısında ani üstünlük duyguları hissetmekte ve bu üstünlük duygusuna bağlı olarak haz duymaktadır. O halde gülen kişi için tüm fiziksel, zihinsel, ahlaki ve sosyal çirkinlikler, güncel veya geçmişe bağlı olarak tüm yetersizlikler ve noksanlıklar gülünçtür ve komiktir.

Gülmeyi karakter, hareket, söz, durum ve biçim üzerinden açıklayan Bergson (2015: 16-17), sokakta koşarken ayağı yere takılıp düşen adama gençlerin gülmesi örneğinden hareket eder ve buradaki komiklik unsurunu, istem dışı gerçekleşen beceriksizlik olarak görür. Burada koşan kişi, dikkatli bir yumuşaklık ve canlı bir çeviklik ile hareket etmesi gerekirken *mekanik bir katılık* görüntüsündedir. Elbette burada insanları güldüren şey, kendilerini düşen kişinin yerine koymamaları ve bir an için kendilerinin bu hatayı yapmayacaklarını düşünmeleridir. O halde burada gülmeyi sağlayan bir dış koşul vardır. Fakat komik aynı zamanda rastlantısaldır; kişinin sanki yüzeyinde kalmaktadır. Yani, şarkıcının arkasında kalan bir melodi gibi, bugünün gerçeğinin örnek alınmasından ziyade geçmiş ve düşsel bir duruma ayak uydurmanın sürdürülmesi komiktir. Madde ve biçimi, neden ve vesileyi sağlayacak olan insan olduğundan dolayı bu kez komik içseldir.

Bergson bir diğer üstünlük örneğini de biçim komikliği üzerinden verir. Bergson (2015: 25) bir yüz içerisinde kişinin sonsuza kadar yok olduğunu, yalın, mekanik bir eylem düşüncesini insanlara ne kadar iyi verirse, o ölçüde komik olduğunu savunur. Ona göre,

durmadan ağlıyormuş gibi görünen yüzler, hep gülüyormuş ya da ıslık çalıyormuş gibi görünen yüzler, hep hayali bir trompeti üflüyormuş gibi görünen yüzler tüm yüzlerin en komiğidir. Burada bizi güldüren unsurlar, üstünlük üzerinden özdevinim, katılık, edinilmiş ve korunmuş kırıksıklıktır.

Üstünlük Kuramı'nın nedenlerini açıklamaya çalıştığı gülme, araştırmacıların da tespitlerinden anlaşılacağı üzere, pek de soylu algılar ve tutumlar üzerine gerçekleşmez. Bu kuramın merkezinde hep “ben” vardır. Eker'in, Üstünlük Kuramı ve gülme arasındaki ilişkiyi açıklayan “rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkasının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk, bedensel çirkinlik veya bozuklukların kendi bedeninde olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülmeye sonuçlanır” (Eker, 2014: 142) şeklindeki ayrıntılı tasviri, Üstünlük Kuramı'nın *ben merkeziliğinin* göstergesidir. Üstünlük Kuramı'nda, kendini eleştirerek gülme de vardır, ancak bu kuramın savlarına göre insanlar çok nadir ben merkeziliğini bırakarak gülmeyi açığa çıkarırlar.

İnsanlar bazen kendi giydiklerine, yaptıklarına, durumlarına ve başarısızlıklarına gülerler. Bu durum Üstünlük Teorisi'yle gerçekleştirilen gülmenin bir başka boyutudur. Kendisine gülen bir kişi için, “gülen benlikten başka ayrı bir benliğin olduğu, insanın bu ikinci benliğe güldüğü” (Türkmen, 2013: 44) şeklindeki tanım, insanların iki durum arasındaki karşılaşmadan birinin zaferle çıkmasına onay verdiğinin açıklaması olarak da görülebilir. Kendine gülmenin tamamen pozitif gülme olduğu da söylenemez. Babaannesinin giyimini taklit eden bir genç kızın kendine gülmesinde hem babaannesine karşı üstünlük duygularını harekete geçirmesi hem de kendi düştüğü bu durumu onaylamaması veya garip karşılaması yatmaktadır. Kendine üstünlük duygusuyla gülmenin pozitif yanı ise, yapmaması gereken hatayı ve eylemi yapması sonucunda kişinin kendisine karşı eleştirel bir tavrı geliştirilmesi olabilir. İşyerinde yanlış raporları hazırlayan bir çalışanın, penaltıyı atamayan bir profesyonel futbolcunun, omleti yaparken yakan bir genç kızın gerçekleştirdiği kendine gülme eylemi, kendisine karşı geliştirdiği eleştirel boyutuyla pozitifdir. Bu haliyle üstünlük kuramının, her zaman negatif değerlendirilmesinin aksine, pozitif yanı da vardır.

Üstünlük üzerine oluşturulan gülmeceyi biz halkbilimi sözlü türlerinde, divan edebiyatı hicivlerinde,<sup>63</sup> yirmi birinci yüzyıl hikâyelerinde, romanlarında ve şiirlerinde, çocuk oyunlarında ve geleneksel Türk tiyatrosunda da görebiliriz. Fuzûlî<sup>64</sup>, Şeyhî, Nâbî<sup>65</sup> ve Nefî gibi divan edebiyatı şairlerinin hicivlerinde; Abdurrahim Karakoç (Akere Mektup), Faruk Nafiz Çamlıbel (Bir Kış Manzarası), Orhan Seyfi Orhon (Su Kasidesi), Yusuf Ziya Ortaç (Düştü)<sup>66</sup>, Oktay Rifat (Eşraf Tekerlemesi/Sözde), Ümit Yaşar Oğuzcan (Sadrazamın Kavuğu/Oyun Havası/Var mı bunun izah tarzı) ve Orhan Veli (Cımbızlı Şiir/Pireli Şiir/Vatan İçin/Kuyruklu Şiir) gibi modern dönem şairlerinde; Hüseyin Rahmi Gürpınar, Sabahattin Ali, Rıfat Ilgaz, Muzaffer İzgü gibi yazarların hikâyelerinde; topal tavuk, ay gördüm, bilye, çember gibi neredeyse çocuk oyunlarının tamamında; Karagöz ve orta oyunu örneklerinde olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosunda bu tür gülmece örneklerini görebiliriz.

Halkbilimi sözlü türlerinden olan destan, masal, fıkra, halk hikâyesi ve özellikle de mani gibi türlerde üstünlük duygularından hareketle gülmenin gerçekleştiği görülmektedir. Örneğin; Dede Korkut'ta Oğuzlar kendilerini üstün görmelerine karşın düşman devamlı küçük görürler. Düşman her küçümsenir ve yapılan eylemler sonucunda hep gülünç duruma düşürülür. Âşıklık geleneğinde de, âşıklar dili kullanımları, geleneğe hâkim olmaları ve sözlerini mizahi bir biçimde dinleyicilere aktarmaları ile üstün olduklarını kanıtlamaya çalışırlar. Özellikle âşık atışmalarında, bir aşığın kendisini üstün görerek diğer âşıkları küçük düşürmek istemesi durumu sıklıkla görülür. Âşık atışmalarında üstünlük bu şekilde kendisini gösterse de karşısındaki aşığı eleştirme yönteminden ziyade övme ile üstünlüğünü dinleyiciye gösterme şeklinde de karşımıza çıkar. Maniler de “A: Çift minderin göbeği/ Yar gözümün bebeği/ Horoz dilin lal olsun/ Ne tez ettin sabahı -B: Ben horuzum öterim/ Sesi sese katarım/ Sen sarıl yat yarinlen/ Ben vahtında öterim” veya “A: Karşıda kara çalı/ Kararıp durma çalı/ Ben sana varır mıyım/ Sümsüklü sıracalı- B: Sarı kurdelesiz/ Yapamıyorum sensiz/ Yılan girsin koynuna/ Nasıl uyursun bensiz” örneklerinde olduğu gibi karşılıklı söyleme üzerine, bir yarış ortamında ve kazananın olduğu, rakibi alt etmeye yönelik ve üstün

<sup>63</sup> Bkz. (Çetinkaya, 2011: 29-74)

<sup>64</sup> Bkz. (Erkul, 2010)

<sup>65</sup> Bkz. (Kaplan, 2008)

<sup>66</sup> Bkz. (Çıkla, 2010)

olma çabası içerisinde söylenen sözlü türdür. Manilere bu bakımdan üstünlük örneklerinin olduğu en yoğun tür denilebilir.

Üstünlük Teorisi, tıpkı Uyumsuzluk Teorisi gibi, tamamıyla değilse bile, mizahi eylemlerin nasıl gerçekleştiğini açığa çıkarmaya çalışan, bu anlamda bilim çevrelerince sıkça başvurulan bir kuramsal yöntemdir. Fikret Türkmen, gülme üzerine araştırmacılara önemli veriler sunan bu iki teoriyi “Nasreddin Hoca Lâtifeleri” (2013) adlı çalışmasında şu şekilde karşılaştırmıştır:

Uyumsuzluk Teorisi, gülmenin duygusal yönünden çok, düşünce ve mantık yönüne ağırlık vermektedir. Üstünlük Teorisi’nde ise ilgimiz daha çok duygu yönüne kaymakta, eğlence, zafer kazanma duygusu ve galibiyetten dolayı insanın kendi kendisini kutlaması söz konusu olmaktadır. Halbuki Uyumsuzluk Teorisi’nde umulmadık, mantıksız ve uyumsuz olan bir şeye karşı zihnin tepkisi, gülmenin sebebi olarak kabul edilmektedir.

Her iki görüşte gülmeyi başlatan bir ikilik, bir zıtlık olmasına rağmen, Üstünlük Teorisi’ndeki, gülenin kendini üstün görmesi, kendi önemini fark etmesi durumu Uyumsuzluk Teorisi’nde dikkate alınmamaktadır.

Uyumsuzluk Teorisi’nde temel düşünce hem daha genel hem de çok daha basittir. Tabiiatta var olan her şeyin, nesnelerin, nesnelerin özelliklerinin ve olayların belli kalıpları, belli düzenleri vardır. Biz bu düzen içinde yaşarız. Bu kalıbın veya düzenin bozulması veya aksaması durumunda gülme meydana gelir. Bu görüşte aslında ilk defa Aristo’nun “Retorik” adlı eserinde ileri sürülmüştür. Ancak Aristo, Üstünlük Teorisi’ne önem verdiğinden , Uyumsuzluk üzerinde fazla durmamış ve sadece “İnsanlar üstünde belli bir beklenti yaratıp, sonra beklenmedik başka bir sonuçla karşılaştırmak onları güldürmüştür.” şeklinde kısa bir temasa yetinmiştir. (Türkmen, 2013: 50-51)

Sonuç olarak, Üstünlük Teorisi’nin temelinde kişinin kendisini karşındaki kişiden veya kişilerden şans, talih, fiziksel özellik, mevki, konum, statü ve mantıksal davranış bakımından, ayrıca tüm bu durumlar karşısında diğeri ya da diğerlerinden toplum karşısında daha iyi sinyaller aldığını düşünmesi açısından, olumlu ve iyi bulup üstünlük duygularını harekete geçirmesi yatmaktadır. Ancak, bu kuramın da, gülmenin nedenlerinin sadece bir bölümünü açıklayabilen hükümleri sebebiyle, tıpkı Uyumsuzluk Kuramı gibi, “bütün gülmelerin, özellikle de, korku ve endişenin kaybolması gibi, mizahi olmayan gülmelerin ardındaki nedeni sağlıklı bir biçimde açıklayamadığı” (Usta, 2009: 86) için eksik ve noksan yönlerinin olduğu söylenebilir.

### **1.2.5.3. Psikoanalitik Kuram**

Psikoanalitik Kuram, “Tezli Gülmece Kuramı ve Rahatlama Kuramı” isimleriyle anılır. 1600’lü yıllarda Descartes’ın, bir kötülüğe veya kötülüklere karşı kayıtsız kalinamadığı veya ondan zarar gelmeyeceği düşünülürken ortaya çıkan mutluluk ve sevinçle

açıklamaya çalıştığı bu kuram, filozof ve psikoanalist Sigmund Freud, 19.yy'da biyolojik açıdan ele alan Bain ve Spencer, rahatlama ile ilgili tüm fikirleri sistemleştiren Gregory Jung ve psikolojik açıdan ele alan Mc. Dougal tarafından geliştirilmiştir. (Eker, 2014: 143) Bu kurama göre gülme, yoğun ruhsal durumdan daha az yoğun bir ruhsal duruma bir şekilde ve bir nedenle geçilmesinden; yani ani ve düşey bir terslik yaratan olayın ya da durumun ardından meydana gelmektedir. (Smajda, 2013: 40)

Enerji ve boşalma, rahatlama kuramının neden-sonuç ilişkisini açıklayan iki önemli kavramdır. Bu neden-sonuç ilişkisi içerisinde ve enerji birikimi sonucu açığa çıkan gülme, biyolojik, içgüdüsel ve evrim kuramcılarının dikkatini çekmiştir. Biyolojik, içgüdüsel ve evrim kuramcıları, mizah ile ilgili teorilerini salınım modeli, içgüdü, enerji, gülme ve gülünç olma gibi kavramlar üzerine oturturlar. Eker, 1800'lerin sonu 1900'lerin başında Stanley, McDougall, Haywort gibi araştırmacıların, gülmenin bir enerji boşalması işlevi olan "Salınım Modeli" üzerine fikir ürettiklerini belirtir. (Eker, 2014: 135) Stanley kendi kuramını, *Enerjinin Korunumu Yasası* üzerine oturtur. McDougall, insan bedenindeki fazla enerjinin kendiliğinden atıldığını ileri sürer ve bunu açıklamak için karmaşık bir sinir sistemi düzenin olmadığını savunur. Fakat yapılan araştırmalar "Salınım Modeli'nin, fazla enerjinin dışa atılımı olarak nitelenen gülmenin işitilebilir yönünü, yani kahkahayı açıklamakta yetersiz kaldığını ortaya koymuştur." (Eker, 2014: 136; Goldstein-McGhee, 1972: 12)

Biyolojik, İçgüdüsel ve Evrim kuramcıları mizah kuramlarını ve mizahın serüvenini genel olarak gülme ve enerji üzerine oturtmuşlardır. Ancak gülmenin, şiddetli gülmenin ve enerjinin çok çeşitli durumlarda ortaya çıkabilen bir tepkime olduğunu gözden kaçırmalarının yanında, insan bedeninin fizyolojisine tam anlamıyla hâkim olamamaları durumu, kuramın savunucularının eksikliklerindedir.

Rahatlama Kuramı'nın gülme üzerinden ilk tarifini yapan kişi Descartes'tir. Descartes gülmeyi "bir kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan bize zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinç" olarak görmüştür. (Türkmen, 2013: 55) Gülme ve rahatlama ilişkisini bir teori şeklinde ortaya atan ilk kişi ise *On the Phisicology of Laughter* (Gülmenin Psikolojisi Üzerine) adlı çalışmasıyla Spencer'dır. (Usta, 2009: 87) Spencer bu kuramın teorik kısmını oluşturan ilk adımları atan kişidir, fakat kuramla özdeşleşen ve kuramın en ünlü temsilcisi olan kişi Sigmund Freud'tur. Bununla birlikte,



Özdemir Nutku'nun *Dünya Tiyatro Tarihi* adlı iki ciltlik çalışmasındaki bilgilere bakılacak olunursa, rahatlama ile ilgili ilk verilerin Aristo ile başlatılabileceği söylenebilir<sup>67</sup>. Aristo'nun rahatlama ve gülme ilişkisi yürüttüğü fikirlerin temel hareket noktası, toplumsal yaşamın içerisinde oluşan heyecanın arındırılması gereken bir durum olduğudur. Aristo'ya göre bu heyecanın çözümü, tragedyaları izleyen izleyicilerin kendilerini *katharsis*le rahatlatmalarıdır.

Psikoanalitik kuramın temelinde rahatlama kavramı ile sıkı bir ilişki vardır. Rahatlama sonucu kişiler psikolojik bir değişim yaşarlar ve olaylara, durumlara gülerek tepki verirler. Biriken enerji psikolojik değişim sebebiyle serbest kalır ve bu durum gülme ile neticelenir. (Morreall, 1997: 58-59)

Rahatlama insani bilincin arzuladığı bir durumdur. Toplumsal yaşamda birey karşı, kültür, gelenek, töre ve nihayetinde sosyal normların tamamı üzerinden uygulanan dayatmalar, sınırlamalar, telkinler ve baskılar, bireyde bir şekilde psikolojik gerilmelere neden olur. Bu gerilmeler bireylerin isteklerini ve arzularını ötelemesi veya bastırması anlamına gelir. Bireyler bir şekilde, bilinç altındaki bu baskı, sınırlama ve telkinlerden sıyrılmak isterler. İşte tüm bunlardan sıyrılmaya sonucunda insan psikolojisi rahatlar ve bu rahatlama gülmeyi açığa çıkartır. Bu denge, enerjinin birikmesi ve boşalması döngüsüyle sürekli tekrarlanan bir durumdur.

Morreall, gülmeye de bağlantılı olarak, yasaklar ve arzular arasındaki ilişkiyi vurgular. Toplumsal normlar üzerinden bireye ne kadar baskı uygulanırsa bireysel arzular da bir o kadar artar ve hedefine ulaşamayan arzular zihinsel enerjiye dönüşür. (Morreall, 1997: 33) Bu tespitler gülmenin şiddetinin nedenlerini saptayabilmek açısından son derece önemlidir. Öyle ki, biriken ve hedefine ulaşamayan arzuların zihinde ortaya çıkardığı enerjinin, özellikle sınırlamaların ve kontrolün yoğun olduğu mahalle, köy ve halk grupları bünyesindeki sosyokültürel ortamlarda, fırsatını bulduğu anlarda şiddetli gülme patlamalarına yol açtığı savunulabilir. Bu şiddetli gülme patlamaları, kendisini gülme krizleri ve uzun süreli şiddetli gülme şeklinde de gösterebilir.

Gülme, pozitif ve negatif yönleriyle bir şekilde gerçekleştirilen insani bir hazdır. Bu haz, rahatlamanın bir sonucudur. Freud (2003: 258), araya rahatsız edici duygular

---

<sup>67</sup> Bkz. (Nutku, 2000: 56-60)

karışsa da, mizahla rahatlayan insanî duyguların, hazzı ortaya çıkardığını düşünür. Bu rahatsız edici duygular, üstünlük duygularıyla gerçekleştirilen gülme eylemi sonucu oluşan rahatlamının hazzı olabileceği gibi, toplum içinde ya da caddede tökezleyen bir kişinin kazayı hafif atlatması sonucu kendisine gülmesi şeklinde, pozitif bir rahatlamının hazzı da olabilir.

Fikret Türkmen'e göre (2013: 55-56) beklenmedik bir şeyden kaynaklanan şaşırma, ıstırap verici ve tehlikeli bir şeyin ortadan kalkması, huzursuzluktan kurtulma ve birdenbire eğlenceli bir ruh haline girme insanı güldürür. Gregory de, gülmeye neden olan durumların hepsinde rahatlama unsurunun olduğunu belirtir ve bir mücadeleden galip çıkmanın, düşmanın etkisizliğinin farkına varmanın, korku veya acıdan, dil ve davranışlar üzerindeki sosyal sınırlamalardan kurtulmanın gülmeye sonuçlanabileceğini savunmuştur. Gregory'e göre gülme; sıkıntılı durumun aniden ortadan kalkmasıdır. (Türkmen, 2013: 56)

Üstünlük, Uyuşmazlık ve Psikoanalitik kuramlar, tarihsel süreç de göz önüne alınırsa, mizahi unsurların belirlenmesinde, onların neden yapıldığına, gülmenin nasıl ortaya çıktığına yönelik yapılan çalışmalarda en sık kullanılan kuramlardır. Araştırmacılarca, gülünç bir ögenin ortaya çıkma nedenlerini açıklayabilmek için bu kavramlardan birinin veya üçünün de kullanılarak analizlerin yapıldığı görülmektedir. Bu durum, bir fıkra üzerinden örneklendirilebilir:

Aktör ve yazar olan Peter Ustinov, Londra'daki bir ilkokulun önünde hem gazete okuyor hem de birini bekliyormuş. Okuldan çıkan bir öğretmen bayan Ustinov'u görünce ona sormuş:

-Bir çocuk mu bekliyorsunuz?

Şişman ve göbekli bir adam olan Ustinov, bir eliyle göbeğini okşayarak öğretmene cevap vermiş:

-Hayır, ben oldum olası şişmanımdır. (Özünü, 1999: 22)

Bu fıkrayı okuyan, anlatan ya da dinleyen bir kişide, Ustinov'un tuhaf bir saflıkla erkek olarak karşısındaki bir bayana soruyu yanlış anlayıp tuhaf bir cevap vermesi, üstünlük duygularını harekete geçirir. Bu fıkrayı okuyan, anlatan veya dinleyen kişi bu hatayı kendisinin yapmayacağını düşünür ve güler. Ayrıca, öğretmen bayanın sorduğu soruya verilmesi gereken cevap "Evet, bekliyorum." ya da "Hayır, beklemiyorum." şeklinde

uygun ve beklenen bir cevap olması gerekirken hiç beklenmeyen uyumsuz bir cevap yine gülmeyi ortaya çıkarır. Bu iki durumun gülmeyi ortaya çıkarabileceği gibi, öğretmen hanımın göbekli beyefendiye kasıtlı bir söylemle, alaycı, imalı ve kasıtlı bir soru yöneltmiş olabileceği ihtimali karşısında Ustinov'un kendisini savunmak için verdiği saldırgan cevap, Psikoanalitik Kuram doğrultusunda gülünç öğeleri ortaya çıkarmıştır. Tüm bu olasılıklar sadece fıkra türünde değil diğer mizahi anlatım, gösterim, sunumlarda da karşımıza çıkabilecek bir durumdur.

Rahatlama sonucu gülme, üstünlük ve uyumsuzluk kuramları bağlamında ortaya çıkan gülmenin de açıklayıcısı olabilir. Eker bu durumu, “korku, acı ve sıkıntı verebilecek olaydan zarar gelmeyeceğini anlamının getirdiği fizyolojik ve psikolojik rahatlama sonucu ortaya çıkan gülme eylemi, bu yönüyle, aslında yalnızca Rahatlama Kuramı değil Üstünlük ve Uyumsuzluk kuramları açısından da değerlendirilebilir.” (Eker, 2014: 144) şeklinde açıklar. Bu anlamda tüm gülmeler rahatlamayı sağlarlar, ancak her gülme sosyokültürel ortamda bastırılmış, sınırlanmış ve kontrol edilen duygular sonucunda ortaya çıkmaz. Bu anlamda üstünlük duygularıyla gerçekleştirilen gülmenin baskılarla, sınırlandırmalarla bir ilişkisinin olduğu söylenemez. Aynı şekilde, beklenen durumla beklenmeyen durum arasındaki uyumsuzluk sonrasında açığa çıkan gülme, bastırılmış duyguların değil ani tepkimelerin sonucunda oluşan bir gülmedir. Tüm bunlar araştırmacılara, özellikle klâsik kuramların birbirleriyle olan ilişkilerinin ve ilişkisizliklerinin kanıtlarını sunarlar.

#### **1.2.5.4. Duygu Karmaşası Kuramı**

Tıpkı mitlerde de ortaya atıldığı gibi, insanların kültürel üretimlerinin ve düşünce sistemlerinin temelinde ikili karşıtlıkların olduğu düşüncesi<sup>68</sup>, bu karşıtlık durumunu gülme üzerine bir teori olarak uygulayan Ersman ve bu teoriden hareketle kuramı sistemleştiren Joubert tarafından da savunulmuştur. Mitlerdeki bu karşıtlıklara mitolojistler, gece-gündüz, deniz avcılığı-kara avcılığı, genç-yaşlı, büyük-küçük ve kadın-erkek; Erstman ve Joubert, “neşe ve üzüntülerdeki karşıtlıklar” (Eker, 2014: 140) üzerinden gülme temelli gitmişlerdir.

---

<sup>68</sup> Bkz. (Dundes, 2006: 110-117)

Duygu Karmaşası Kuramı, karşıt, karışık ve farklı duyguların harekete geçmesiyle gülme arasında bir ilişki arar ve yine bunlara yönelik ilk söylemler Eski Yunan filozoflarında görülmektedir. Eker (2014: 140), Eflatun'un Philebus diyalogunda, Sokrat'ın Protarcus'a "gülmenin, hasetten kaynaklanan keyif ve acının aynı anda yaşanmasından ileri geldiğini" söylemesini ve Descartes'in gülmenin nedeni olarak "nefret, şok veya her ikisinin bir arada olmasıyla gerçekleşen neşeyi" görmesini, Duygu Karmaşası Teorisi'nin Antik Dönemlere kadar gittiğinin kanıtı olarak verir. Bu anlamda duygu karmaşası sonucu açığa çıkan gülme, insanlardaki iyi ve kötü duyguların bileşiminin mizahi tepkimesinin sonucudur.

Sonuç olarak, bu kuramın temel hareket noktası, gerçekleşen küçük düşürücü ve komik olayın bir başkası üzerine olması durumunda, kurban olmayan bir başka kişide meydana getirdiği şok etkisinin, gülmeyi ve beraberinde birçok duygunun harekete geçmesini sağladığıdır. Kişi bir yandan mevcut gülme olayını kendisinin de yapabilirliğini ve kendisinin de kurban olabileceğini hesaplarken bir yandan da bu hataya düşmediğini, gülünenin kendisi olmadığını düşünerek, geçici üstünlük duygularına kapılır ve güler. Bu kuram bağlamında gülen birey, ortam, sosyokültürel yapı ve insanın psikolojik yapısıyla doğrudan ilişki içerisinde olan, ancak ben merkezli tavrıyla sosyokültürel yapıyı ikinci plâna atan bir savunma ve tavır içerisindedir.

#### **1.2.5.5. Bergson'un Sosyal Kuramı**

Sosyal Kuram'ın savunucusu Henri Bergson'dur ve Bergson *Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Bir Deneme* (2015) adlı kitabında, insan temelli oluşturduğu çözümlerinde, insanın dışındaki tüm komikliklerin insanî benzetmeler sebebiyle komik olabileceği görüşünden hareket etmektedir. Bergson'un, gülmeye ve onun sosyal boyutu üzerine yönelik yaptığı çözümlerinin ana hareket noktaları, hareket komikliği, durum komikliği, söz komikliği ve karakter komikliğidir. Bergson'a göre tüm bu komiklikler sadece sosyal bağlamdan etkilenerek şekillenmekte ve sosyal bağlamın bir parçası olan insan temelinde anlam kazanabilmektedir.

Bergson gülmeyi dört ana hareket noktasından inceler. Bergson bunlardan ilki olan hareket komikliğini, "kişinin nesne izlenimi vermesi" (Bergson, 2015: 23) şeklinde açıklayarak belirli kabuller ve değerler üzerinden kişiyi nesneleştiren bir halk grubunun

varlığını ortaya koyar. İkinci olarak durum komikliğini, “yineleme, tersine çevirme ve dizilerin birbirinin içine girmesi” (Bergson, 2015: 64) şeklinde açıklayan Bergson, tekrar eden durumları, tersine dönen durumları ve iç içe giren beklenmeyen ve sıra dışı olağanüstülükleri sosyokültürel yorumlamaya bağlı olarak komik bulur. Bergson’un üçüncü hareket noktası söz komikliğidir. O, söz komikliği ile dilin yarattığı komiklik arasındaki farklılığı belirttikten sonra anlatımı komikleştiren ya da sözleriyle komik olan iki farklı söz komikliği olduğunun vurgusunu yapar. Anlatımı ya da kelimeleri komiğe çeviren kişilerin mizah ustaları olduğu söylenebilir. Söyledikleri normal veya sıradan ifadeleri komik olan kişiler ise toplumsal anlamda mizah malzemesi olan farklı tiplerdir.

Bergson’a göre (2015: 54-55) söz komikliğinde yinelenen sözcükler çok önemlidir. Fakat “bir sözcüğün yinelenmesi kendi başına gülünç değildir. Yineleme tinsel öğeler içeren özel bir oyunun simgesi olduğu için bizi güldürür.” Sözcüklerin “gerçek ya da mecazlı anlamda kullanılmalarına göre çoğunun bir fiziksel bir de tinsel anlamı vardır. Gerçekten de her sözcük önce somut bir nesneyi ya da maddi bir işi göstermekle başlar, ardından yavaş yavaş soyut bir ilişki ya da arı bir düşünce olarak tinselleşebilir.” (Bergson, 2015: 80)

Bergson, jestlerdeki, davranışlardaki, hatta yüz çizgilerindeki katı, kalıplaşmış ve mekanik şeylerin gülmeyi ortaya çıkardığını söyler ve bu durumun hazır formüllerle ve kalıplaşmış sözlerle dilde de olduğunu savunur. (Bergson, 2015: 78) Böylece belirli olarak cümlelerin başında, sonunda veya ortasında tekrarlanan kalıplaşmış kelimelerin, ifadelerin ve kalıp ifadelerin gülünç olması, dilin mekanikleşme sürecinde mizahi boyut kazanması anlamına gelmektedir. Bunların dışında kelimelerin ve ifadelerin, çok seri ve hızlı konuşan kişilerde olduğu gibi, belirli bir tempoda mekanikleşmesi veya maç spikerlerinde olduğu gibi, farkı bir söylemle kalıplaşması, söylemlerin mekanikleşip gülünç bir hal almasına örnektir.

Karakter komikliği, toplumsal kabullerin ve toplumun olması gereken davranış beklentilerinin dışında hareket eden kişilerin toplumsal bağlamda algılanışı üzerinden gerçekleşir. Bergson da bu ilişkiden hareketle karakter komikliğini “Gülmenin toplumsal bir anlamı ve kapsamı bulunduğu, komiğin her şeyden önce bireyin topluma bir anlamda uyum sağlayamamasını dile getirdiğine, nihayet komiğin yalnızca

insanoğlunda bulunduğuna inandığımız için, önce insanoğlunu, karakteri ele aldık.” (Bergson, 2015: 91-92) şeklinde açıklar ve karakterlerin iyi ya da kötü olmasının gülmeye neden olmayacağını, karakterin topluma uyum sağlayamazsa komik olabileceğini söyler. Tabi burada duygusuzluk da önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Gülme sırasında vicdan, acıma gibi duyguların bir anlamda dizginlenmesi, gülmenin gerçekleşmesi için önemli bir şarttır. (Bergson, 2015: 99)

Bergson, gülmenin sosyokültürel ortamında pozitif işlevlerinin olduğunu savunur. Ona göre gülme, uyumlu bir sosyal hayatı tehdit eden çirkinleşmeyi, otomatikleşen hareketleri, uyumsuz davranışları, yetersizlikleri cezalandıran ve düzelteren sosyal bir jest ve reflektir. Bu işlevlerin hükümlerini belirleyenler ise halk gruplarıdır. Her toplumsal grup, doğal ortamları olan sosyal ve kültürel hayatlarında, gülmeye belirli işlevler yükler. Bu işlevler, bir anlamda toplumsal denetimle de alakalıdır. (Smajda, 2013: 41)

Bergson, bütüncül bir yaklaşımla hareket komikliği, durum komikliği, söz komikliği ve karakter komikliği<sup>69</sup> şeklinde incelediği gülmenin sosyal bağlamdaki görüngüsünü, gruplar tarafından algılanışını ve yorumlanışını göz ardı etmeden ele almaya çalışır. Gülmeyi mizahın sosyolojik boyutunu ve grup faktörünü göz ardı etmeyerek çözümlenmeye çalışan Bergson’un bu eğilimiyle, mizahın bireysel olduğu kadar bağlamsal bir organizasyon olduğunu da kabul ettiği görülmektedir.

Tüketimi, geliştirilmesi ve yayılımı açısından bağlamından soyutlanamayacak olan mizah, bireylerde ve daha sonrasında gruplarda anlamlanan bir yapıdadır. Bu anlamda bireye ait olan özelliklerin belirli bir sosyal çevrede belirli gruplar üzerinden, yeniden, ilk bireysel sonra grupsal perspektifte ele alınıp anlamlandırılması sürecinde mizahi durum ortaya çıkarılmaktadır. Bu anlamda, mizahın sosyal ve ekolojik boyutu olduğu savunulabilir. Bergson’un ortaya attığı Sosyal Kuram, birey ve ilişkili olduğu sosyokültürel yapı üzerine temellendirilmiş yapısıyla, gülmenin hem bireysel hem de toplumsal bir olgu olduğu gerçeğini kabul etmektedir.

#### **1.2.5.6. Diğer Mizah Kuramları**

Yoldan Çıkarıcı Mizah Kuramı, Kavrama Kuramı, Semantik (Anlambilimsel) Kuram, Derleyici Motivasyon Kuramı, Dilbilimsel Kuram ve Tek Yönlü Mizah Kuramı, çeşitli

<sup>69</sup> Bkz. (Bergson, 2015)

sorunsallar üzerinden mizahı çeşitli yaklaşımlarla ele alan ve yorumlayan son dönem kuramlarıdır.

Amerikalı araştırmacı Max Eastman, çeşitli yaklaşımlarla ele alınan mizaha yönelik kendi yaklaşımını olan *Yoldan Çıkarıcı Mizahi Kuram*'ında bağlamın önemine dikkat çeker. Ona göre “güldürücü yorum, olay ve benzerleri ancak ortaya çıktıkları bağlam içerisinde bir aykırılık taşır. Gündelik mizah, büyük oranla bağlamla ilişkilidir ve ortaya çıktığı bağlam ve durumlarla birlikte değişir.” (Elden-Bakır, 2010: 226)

Eastman çalışmalarında, mizahın dört temel yasanını belirleyerek mizahın oluşması için bu dört yasanın gerekliliğini savunmuştur. Ona göre “1. Durumlar ancak insanlar neşeli bir ruh halinde oldukları zaman eğlenceli olabilirler./ 2. Neşeli bir ruh halinde olduğumuz zaman ise, değerlerde kaymalar gerçekleşir./ 3. En doğal neşeli hal çocuklukta olur ve çocuklar mizahi gülmenin en basit formunu ortaya koyarlar./ 4. Yetişkin insanlar bu özelliklerini kaybedebilirler. Böylece hoş olmayan şeyleri bile eğlenceli olarak görürler.” (Elden-Bakır, 2010: 226-227)

Gregory Bateson'un ortaya koyduğu *Kavrama Kuramı*, zıtlasmalar ve mantıksal sorunlar üzerinedir. Bu kurama göre “olayların ve konuşmaların akışında bazı zıtlasma noktaları ve mantıksal sorunlar bulunur. Bu noktalar ve sorunlar gülmeye yol açar.” (Özünü, 1999: 21)

Berlyne'in “Derleyici Motivasyon Kuramı”, mizahi uyarıcılar üzerinedir. Bu kuram anlık seviyelerdeki değişimlerin duygusal tepkilerin yoğunluğuna ve niteliğine yönelik etkisini ve farklılıklarını tanımlamaya yöneliktir. Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor* isimli çalışmasında, sözlü mizah üzerine çalışmış ve sözlü mizahın Anlambilimsel Kuramı'nı bilim dünyasına sunmuştur. Bu kuramda, anlambilimsel koşullar altında, bir metnin eğlenceli olabilmesi için gerekli şartları formüleştirmek amaçlanmıştır. Victor Raskin, Chomsky'nin “Dilbilim Kuramı”ndan yola çıkarak “Mizahın Dilbilimsel Kuramı”nı ortaya koymuş ve bazı şakaların komik olup bazı şakaların komik olmaması durumunu dilbilimsel verilerle ve yöntemlerle açıklamaya çalışmıştır. Eker ise “Tek Yönlü Mizah Kuramı”nda, yapay ortam olan stüdyoda dinleyicinin ana etken olmadığı ve geleneksel anlamda icracı-katılımcı ilişkisinin

bulunmadığı radyo programlarında sunucunun performansını sergilemesini araştırmıştır. (Eker, 2014: 145-168)

Victor Raskin, amacını “bir metnin eğlenceli olabilmesi için gerekli ve yeterli şartları tamamen anlambilimsel koşullar içinde formüleştirmek” (Eker, 2014: 152) şeklinde ifade ettiği Anlambilimsel (Semantik) Kuram, derin bir anlamsal analiz ve gerek/yeterli koşullar üzerinden olasılıklar üzerine oturtulmuştur. Bu anlamda “1) Spiker istemeden şaka yapar veya spiker bilerek şaka yapar. 2) Dinleyici bir şaka beklememektedir veya dinleyici bir şaka beklemektedir” (Eker, 2014: 153) bağlamında spiker ve dinleyici etkileşimi üzerinden giderek anlambilimsel analiz yapılmıştır. Böylece beklenen ve beklenmeyen durumlar üzerindeki anlam karmaşası ve kontrol edilemeyen belirsizlikler ile amaçlar arasındaki çelişkiler açıklanmaya çalışılır.

Berlyne’in Derleyici Motivasyon Kuramı uyarıcı durumunun uyarılma potansiyeli, yani UP üzerinden ele alınmıştır. UP, sinir sistemi üzerinde etkili olan bir uyarıcının dikkati yönetme ve davranışları şekillendirme gücüdür. UP’nin ise üç tür uyarıcı özelliği bulunmaktadır. Birincisi; mizahta minimum düzeyde rol oynayan, büyüklük, sıklık, süre ve biçim gibi zamana ve süreye göre ayarlanan enerji dağılımının psikolojik özelliklerini kapsar. İkincisi; kızartılmış hindi örneğinde olduğu gibi organizmanın hayatta kalışı için zararlı ve yararlı olan olay ve tecrübeler kapsamında çevrebilimle ilgili özelliklerdir. Üçüncüsü; uyarının derleyici özelliklerini ifade eder. İki anlamlılık, uyumsuzluk, belirsizlik, yenilik ve değişiklik, derleyici özelliklere ilişkin örneklerdir. Özelliklerin sahip olduğu ortak öğeler, uyuşmayan tepki eğilimleri arasındaki çelişkiyi ifade eder. Kurama göre derleyici özellikler, mizahta oldukça önemli rol oynar. (Eker, 2014: 145)

Gülin Öğüt Eker’in ortaya attığı “Tek yönlü Mizah Kuramı”, katılımcıların icracıyı doğal ortamda olduğu gibi çeşitli biçimlerde yönlendiremediği, icracı katılımcı ilişkisinin çok sınırlı olduğu radyo programlarında stüdyo gibi yapay ortamlar için geliştirilmiştir. Bu yönüyle Tek Yönlü Mizah Kuramı, “sunucunun performansını olumlu ya da olumsuz yönde etkileyecek bir uyarıcı olmaksızın sözel yeteneğin en üst düzeyde sergilenmesine imkân tanıyan bir kuramdır.” (Eker, 2014: 160)



Mizahçının katılımcı tarafından engellenemediği, yönlendirilemediği ve kısıtlanamadığı Tek Yönlü Mizah Kuramı'nın temel özelliği, uyarıcıların, yani icracıyı etkileyen ortam bileşenlerinin, sözel etkileşim içinde çok az yer alması veya hiç yer almamasıdır. Bu iki durum iki farklı performansı ortaya çıkarmaktadır. Birincisi, telefon bağlantılarının gerçekleşmediği ve icracı katılımcı ilişkisinin bulunmadığı canlı performans; ikincisi, efendi-köle ilişkisi ve programın hâkimi olan sunucunun otoritesini sarsmamak için sınırları ihlâl eden seyircisine sözel ceza uyguladığı, dinleyiciyle sözel etkileşimin kısa süreli gerçekleşmesini sağlayan telefon bağlantılarıdır. (Eker, 2014: 162-163)

Sonuç olarak, kendi araştırma alanı içerisinde her mizah kuramının, mizah eylemiyle ilgili geliştirilen bir yığın sorudan sadece birini veya bir kaçını cevaplandırıldığını söylemek gerekir. Bu durum kuramların tutarsız veya gereksiz olduğu anlamına gelmez, aksine geliştirilen her teorik çerçeve; mizah eyleminin, davranışının, düşüncesinin ve kültürünün dibi görünmez zenginliğini ispat etmektedir. Tüm bunların yanında sözlü ve yazılı kültür ortamı mizahına yönelik geliştirilen teorik mizah araştırmalarının, Tek Yönlü Mizah Kuramı'nda olduğu gibi, elektronik kültür ortamı mizah organizasyonlarıyla ve bütüncül ekolojik araştırma yaklaşımlarıyla beraber yeni teorilere de ihtiyaç duyduğu savunulabilir.

## BÖLÜM 2

### TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE MİZAH EKOLOJİSİ

#### 2.1. Mizah Ekolojisi

İnsanların hem kendilerinin hem de dış dünyadaki cansız varlıkların bazı durumlarına ve canlı varlıkların tavırlarına, hallerine ve ifade biçimlerine verilen fizyolojik ve psikolojik tepkimeler olarak karşımıza çıkan mizaha, araştırmacılarca farklı farklı yaklaşılmış ve mizah pek çok açıdan çeşitli şekillerde değerlendirilmiştir. Fakat genel olarak mizaha, fıkra anlatımı, fıkra tipleri ve fıkra türleri etrafında bakılan bu araştırmaların pek azı mizahın özgün içeriklerini ve milletlere, topluluklara veya gruplara göre farklılıklarını ortaya koyan *mizahın ekolojisi*yle ilgilidir. Mustafa Apaydın da “Türkiye Türkolojisinde Yapılan Mizah-Hiciv Çalışmaları” (2014) adlı makalesinde bu durumu “Halk mizahını fıkra tipleriyle veya fıkra külliyyatıyla sınırlamak elbette doğru değildir. (...) Türk halk mizahı hakkındaki lisansüstü tezler, büyük ölçüde fıkra türüyle sınırlı kalmıştır. (...) Halk mizahının diğer türleri, taşlamalar, bölgesel mizah tipleri üzerindeki çalışmalar da azdır.” şeklindeki tespitleriyle dillendirmiş ve Nebi Özdemir’in danışmanlığını yaptığı Levent Çelik’in *1960-1980 Arası Türkiye’de Yayımlanmış Hiciv Plaklarının Tematik Açısından İncelenmesi* (2003), Ezgi Metin’in *Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Devekuşu Kabare* (2008), Köksal Genç’in *Sanal Ortamda Türk Mizahı* (2010) başlıklı bu üç yüksek lisans tezinin, halk mizahının güncel görünümünü yansıtan ender çalışmalardan bazıları olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Apaydın makalesinde, 1983-2012 yılları arasında Türkiye üniversitelerinde, “Türk Dili ve Edebiyatı” konulu 1394 doktora tezi yapıldığını ve bunlardan sadece 19’unun doğrudan mizah-hiciv alanıyla ilgili olduğunu, Türkolojinin bir çok alanı olduğu da düşünülürse, bu tezlerin çoğunun (yedi tez) Türk halk edebiyatı alanında yapıldığını, aynı şekilde bu yıllar arasında Türk dili ve edebiyatı konulu 5366 yüksek lisans tezinden %2 oranına tekabül eden mizah ve hiciv konulu 85 tezin bulunduğunu ve bu çalışmaların hali hazırda yetersiz olduğunu belirtir.<sup>70</sup>

Mizah algısı, mizahi organizasyonlar ve mizahi tepkimeler, milletler arasında değişkenlikler gösterdiği gibi<sup>71</sup> çeşitli halk grupları arasında da farklılıklar gösterir.

<sup>70</sup> Bkz. (Apaydın, 2014: 459-466)

<sup>71</sup> Bkz. (Akbay, 2014: 1-3)

Bunun sebebi toplumun yaşam felsefesi, yaşadığı coğrafya, ilişki içerisinde bulunduğu milletler, binyıllara uzanan tarihi kodlar, dinler, gelenekler, sosyoekonomik organizasyonlar ve insan yapısına etki eden yemek kültürü gibi bazı unsurlardır. Milletlerin, tüm bunların toplamıyla şekillenen kimlik farklılıkları, onların mizah anlayışını da etkiler. Öyle ki “İskoçyalıların cimriliği, İrlandalıların abartıcılığı, Türklerin boşvermişliği ve yavaşlığı, Gürcülerin dalgacılığı, İtalyanların avareliği, Almanların disiplinliliği üzerine birçok fıkra yaratılmıştır.” (Usta, 2009: 47) Milletlerin kendi karakterleri ve göze batan bu farklılıkları, onların mizahi kimliklerinin de göstergeleridir. Tabii ki Türk halkının da kendine has, özgün bir mizahi kimliği vardır ve Türklerin mizah ekolojisinin sadece boşvermişlik ve yavaşlık gibi basit bir temellendirmeye veya sadece fıkralar üzerinden<sup>72</sup> açıklanması gibi bir kolaylıkla anlaşılması pek mümkün görünmemektedir.

Türk halkının mizah ekolojisinin ardında onun sosyokültürel organizasyonları, kodları, işlevleri, üretim ve tüketim boyutları, aktarımı, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki boyutları, onları üreten ustaların, katılımcıların ve mizahi ürünlerin özellikleri, oyunlarda ve ekonomide kullanımı gibi çok yönlü boyutları vardır. Zaman içerisinde türlerde, uygulamalarda ve ifadelerdeki değişimler; değişen yaşam felsefesinin zaman içerisinde mizahi algıyı şekillendirmesi bu boyutun bir parçasıdır. Öyle ki, doğan çocuğun ağzına tükürmek gibi, bazı geleneklerin mizahileşebildiği veya hikâye anlatma geleneğinin kahramanlık ve aşk boyutlarından sıyrılarak mizahi içerikli *uydurma halk hikâyelerine* dönüştüğü görülmektedir. Yeni yeni ortaya çıkan capsler ve vinelarda görüldüğü üzere, daha pek çok değişim ve gelişim örneği verilebilecek Türk mizah ekolojisinin bu boyutları tartışılmadan anlaşılması ve anlamlandırılması mümkün görülmemektedir.

Sosyal bilimler araştırmalarında yıllardır yapılagelen bir yanlışlık olarak mizaha, sadece fıkra veya mevcut yazılı metinler olarak bakmakla Türk mizah ekolojisinin çok yönlü boyutunun ortaya çıkarılabileceği beklentisi yanlış bir tutum olsa gerektir. Mizahi üretilere ve onların tiplerine karşı “Nasreddin Hoca, Keloğlan, Karagöz vardı; ancak şimdi yok.” biçiminde yaklaşmak, araştırmaları sadece bu tipler üzerine yoğunlaştırmak, bu tipleri idealleştirip kendisini geleceğe aktarabilen mizah kültürü geleneğinin yeni

---

<sup>72</sup> Bkz. (Klein, 1999: 49)

ustalarını, ortamlarını, yaratmalarını görmezlikten gelmek, halkbilimi metin merkezli araştırmalarındaki *metni saplantılı bir biçimde kutsallaştırma* alışkanlığının bir devamı olarak görülebilir.

Ülkemizde, yoğun derleme çalışmalarının da etkisiyle, mizah çalışmalarında da olduğu gibi, bir çok çalışmanın metin merkezli yapılmaya çalışıldığı; yani metnin doğduğu, geliştirildiği, aktarıldığı, kullanıldığı, belirli bir işleve sahip olduğu ekolojik çevresinden ziyade salt donmuş ve donuk biçimini alıp değerlendirirken bütününe ihmâl edildiği görülmektedir. Metnin kendisini ele alıp değerlendirmekten onun esas olan icra ve tüketim boyutlarının görülemediği bu çalışmalardan günümüzde, artık metnin yanı sıra, sosyal dokunun ve sosyokültürel şartların da yavaş yavaş ele alınmaya başladığı görülmektedir. Alan Dundes’in bu anlayışın başlatıcısı veya ilham verici kaynağı olarak görülebilecek “Texture, Text and Kontex” adlı makalesinde “Herhangi bir halk bilgisi ürünü bir kişi dokusu (texture), metni (text) ve metnin içinde olduğu çevre ve şartları (contex) itibariyle tahlil edilebilir.” (Ekici, 1998: 26) şeklindeki vurgusu, artık halkbilimi alan araştırmalarından hareketle yapılan tahlillerin sadece metin merkezli değil üç aşamalı bir bakış açısıyla ele alınması gerekliliğini ortaya koymuştur.

Metin Ekici’nin, Alan Dundes’in “Texture, Text and Kontex”<sup>73</sup> çalışmasından yola çıkarak, Köroğlu çalışmalarındaki kaynak kişi ve bu kişilerin özellikleri, ortam ve sosyal çevre gibi bilgi eksiklikleri üzerinden Türk halkbilimi çalışmalarının bazı problemlerine işaret ettiği “Halkbilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi” (1998) adlı makalesinde, halkbilimi yaratmalarının kendi çevreleri içinde, bir hayata, bir renkliliğe ve canlılığa sahip olduğunu; ürünlerin sadece, derlenen metin açısından geçmiş zamanın yaratmaları değil, aynı zamanda günümüzde de yaşayan ve yaşatılan değerleri bünyesinde barındırdığını belirtmiştir. Ekici bu bakış açısıyla, derlenen Köroğlu anlatmalarına ve yapılan bazı Köroğlu çalışmalarına atıf yaparak, halkbilimi ürünlerinin çevre ve şartlarına ait bilgilerin göz ardı edildiği zaman, araştırmaların hem kendisinin karmaşık olabileceğini hem de daha sonraki çalışmalara kaynaklık eden bu çalışmanın yanlış değerlendirilip yorumlanabileceğini belirtmiştir.<sup>74</sup> Ekici’nin söyledikleri de referans

<sup>73</sup> Bkz. (Oğuz, 2014: 40-52)

<sup>74</sup> Bkz. (Ekici, 1998: 28-29)

alınırsa, mizahın da bu açıdan, sadece donuk/dondurulmuş metinler veya bu metinlerdeki sosyokültürel bağlamıyla anlamlandırılmamış motif araştırmaları olmaktan ziyade, üretimi, tüketimi, değişimi, koşulları, zamanlaması, kültürel bellekteki yeri, işlevleri, mesajları, olumlu ve olumsuz yönleri, ilişkileri, sonuçları gibi geniş bir açıdan değerlendirilmesi gereken çok yönlü bir eylem olduğu görülmektedir. Mizahın kendi bağlamı/ekolojisi ihmâl edilerek, sadece yazılı kültür ortamıyla temellendirilmediği bilimsel bakış açıları, tüm bu belirtilen yönlerinin eksikliği hemen kendisini gösterecektir. Bu anlamda mizah, bir ekolojisi olan, insan ve onun oluşturduğu bağlam merkezinde sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında üretilen ve tüketilen, ayrıca sürekli değişen, yaratıcılık yönü çok ön planda olan ve bazı yönleriyle kurban olan kişiyi eğlendirse de genel olarak kurban olmayan kişiyi veya kişileri eğlendiren, onlara haz veren; ayrıca bağlamından ve sosyal koşullarından bağımsız olmayarak belirli bir üretim ve tüketim kültürü olan; eğlenme, eleştirme ve statü sağlama gibi hedefleri olan çok yönlü bir eylem ve iletişim biçimidir.

Mizahi organizasyonlara, eylemlere, anlamlandırmalara, yaratmalara ve tüketime, metin, doku ve bağlam birlikteliğiyle ve ayrıca kendi ortamında devam eden bir süreç, eylem, aktarım olarak bakılırsa mizah ekolojisiyle karşılaşılır. Zamansal anlamda ele alındığında ise, kültür ortamlarına etki eden ve etki edilen olarak, bu kültür ortamlarıyla etkileşim halinde olan bir halk grubuna mensup birey ve bireylerin etkileşim içerisinde bulunduğu toplumun mizahi algısı ve bunların yaratmaları, ürünleri, mizahi ürünleri üretim ve tüketim biçimleri, değişimi ve gelişimi, mizah ekolojisini belirler.

Ekoloji, her şeyden önce birbiriyle ilişkili sistemler döngüsü ve sürecidir. Bu döngü ve süreçte kendi ekolojisini oluşturmasını bilen mizah, hem sözün hem hayal ve tasavvurların hem de hareketin sonsuz özgürlüğe kavuştuğu, sıra dışı olan ve sıradanlığa tepki veren, eyleme katılanlar için pozitif tepkimeleri olan ve eyleme maruz kalanlar için farklı duyguları ortaya çıkaran, katılımcı, icracı veya şahitlerin büyüsel bir alana kapı araladıkları ve başkalaşım geçirdikleri, bağlama göre değişkenlikler gösteren, evrensel değerler temelinde değerlendirildiğinde pozitif ve negatif yönlerinin olduğu düşünülen eylem ya da eylemler bütünüdür.

Ortak imgeler, mizah ekolojisinin belirli bir sistem içerisinde ilerlemesini sağlayan önemli unsurlardan biridir. Hem gerçek yaşamdan kaynaklanan hem de sanatla alakası

olan mizahın (Bergson, 2015:12) araştırılması ile toplumsal grupların imge yaratım süreçleri açığa çıkarılabilir.

Her ne kadar Artun Avcı, “Toplumsal Eleştiri Olarak Mizah ve Gülmece” (2003) adlı makalesinde, gülmenin ve mizahın farklı kavramlar olmalarından hareketle, gülmenin kontrol edilebilir bir bedensel boşalma iken mizahın kişide oluşan bir takım anlama ve kavrama değişiklikleri olduğunu belirtse de (Sağlam, 2013: 103), genel olarak mizahi organizasyonların çoğunun gülme ve eğlenme üzerine temellendirilebileceği söylenebilir. Gülme ortamı, eğlenceyi ve güzel vakit geçirmeyi garanti eden yapısıyla da, mizah ekolojisinin sürekliliğini ve devamlılığını sağlayan çok önemli bir unsurdur. Bu durum, aynı zamanda gülmeyle ilişkili kavramların da incelenmesi anlamına gelir.

Gülme üzerinden eleştirme ya da grup içi gülme tutumlarının grup dışına pozitif veya negatif yansımaları, değerlendirilmesi ve yorumlanması gibi gülmenin diğer alanları, mizah ekolojisi çerçevesinde ele alınmalıdır. Bunun dışında, gülmenin ve gülmeyi de içine alır bir biçimde mizahın, eğlenme, rahatlama, ortam oluşturma, grup birlikteliğini sağlama, ortak anlamlar üretme, üretilen ve uydurulan kelimeler anlamında dilin hacmini genişletme gibi pek çok açık ve gizli işlevleri bulunmaktadır. Gülmenin işlev sahibi olarak sosyokültürel bağlamında karşılık gören tüm bu yönleri, onun gelenekselleşmesinin de temel dinamikleridir.

Gülmenin tepkisel anlamında çeşitlenmiş biçimleri olan gülümseme, kıkırdeme, tebessüm etme gibi bazı gülmeye alakalı insani davranış biçimlerinin bir anlamı ve mesajı vardır. Bu anlamlar, kıkırdemede olduğu gibi, iki genç kızın bir genç erkeğe bakarak yaptığı bir davranış olarak, dikkat çekme; masal anlatan bir kişiye karşı gülümseyen bir dinleyicide olduğu gibi, memnuniyet duyma ve beğenme; beğendiğini belli etmek için bir kıza dikkatle bakan bir erkeğe karşı tebessümle cevap vermede olduğu gibi, hoşuna gitme, beğenme veya mesajı anladığını gösterme olabilir. İşlevleri açısından bakıldığında, öyle görünmektedir ki, kıkırdemenin, gülümsemenin ve tebessüm etmenin çeşitli anlamları ve mesajları vardır. Bu anlamda gülmeye ilişkili olan bu kavramlar bir ekoloji içerisinde anlamlar yığınıdır ve ekoloji içerisinde anlamlandırılan ve bilinen sözsüz bir iletişimdir.

Gülmenin anlamının anlaşılabilmesi, yaratıldığı yerin, yani gülmenin ekolojisinin anlaşılabilmesiyle mümkündür. Bergson'a göre de (2015: 15) gülmenin sebeplerinin anlaşılabilmesi için onu doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerekmektedir. O, toplumsal bağlamda yararlılık işlevini üstlenir, toplumsal bir anlam taşır ve yaşamın kimi gereklerine yanıt veriyor olmalıdır.

İnsan doğasının ve tabiatının mecbur kıldığı bir eylem olarak gülmeyi Darwin, anlık neşenin ya da mutluluğun ilkel ifadesi (Smajda, 2013: 44) olarak görür. Gülmenin ilkeliği, burada, zihinlerde gülme ile ilgili olarak zamansallık, doğallık, yapaylıktan arınmış, şekillendirilemeyen veya tam anlamıyla kontrol edilemeyen gibi pek çok çağrışıma neden olur. Ancak anlamı, amacı ve çağrışımları her ne olursa olsun, gülmenin insani bir olarak, karşı konulamaz bir gücünün olduğunu söylemek gerekir.

Gülme, dürtü, duygu, mimik, mesaj, görsel ve işitsel, bireysel ve toplumsal gibi pek çok özelliği bünyesinde taşıyan bir iletişim şeklidir. Bu anlamda bir dürtüyle harekete geçmeye başlayan gülmenin bireysel mesajları karşıdakilere ileten anlamlandırılmış ve kabul gören bir yapısı vardır. Sosyokültürel ortamda, dolayısıyla mizah ekolojisinde, bazı nedenlere bağlı olarak zihinde tepkimeler gören kaygı, sitem, neşe, sevinç, haz ve alay gibi duygulanımların, gülme vasıtasıyla belirdiği ve ifşa olduğu görülmektedir. Yüz ifadesiyle, tonlamasıyla ve mesaj içeren hareketleriyle gülmenin karşı tarafa iletilen ve mesajlar içeren özellikleri, onun bireyselden toplumsala giden yapısının gereğidir. Gülme, jestler ve mimikler ile bireyin mesajını göstermesi ve gösterilen mesajın anlamlanması itibariyle görsel; ses çıkımı veya çıkması sebebiyle işitsel, yine seslerin anlamsal çağrışımları sebebiyle sözeldir. Öyleyse gülmek, tüm bunlara bağlı olarak da, kişisel tepkimelerinden dolayı bireysel; sosyokültürel bağlamda tüm üyelerin zaman içerisinde edindiği, kabul ettiği, onayladığı ve hüküm verdiği anlamlandırılmış görsel ve işitsel tepkimeleri sebebiyle toplumsal özellikler gösterir.

Gülmek, toplumsal bağlamdan soyutlanmış şekliyle hiçbir anlam ifade etmemektedir. O her zaman bir grup içerisinde anlamlanır ve değer bulur. Yalnız başına bir evdeki şahsî bir odada, herhangi bir duruma gülen bir kişinin gülme eylemi, yine de bireysel değil toplumsaldır. Yalnız başına herhangi bir şekilde herhangi bir olaya gülen kişinin gülmesinin arkasında toplumsal bağlamda edinilen komik algısı, öğretilen gülme teknikleri veya komik tip, nesne ve durum gibi kodlar bulunmaktadır. Ayrıca, paylaşımı

dayatıcı etkisiyle de gülmek yine bireysellikten sıyrılmaya eğilimlidir. Bu anlamda, odasında tek başına internette komik bir videoyu izledikten sonra gülen bir kişinin diğer odadaki arkadaşını çağırıp bir anlam olarak gülmeyi beraberce deneyimleme arzusu veya yine bu kişinin daha sonra, dışarıda bulunduğu arkadaşlarına bu videoyu anlatıp yeniden beraberce gülme eğilimi, gülmenin ekolojik boyutta anlam kazandığına işaretler. Öyle ki, diğer odadan çağrılan arkadaşın veya dışarıda buluşulan arkadaşların bu videoya gülmemesi ve gereken, beklenen pozitif tepkiyi vermemesi, bu mizahı paylaşan kişide videonun gülünç olup olmadığının yeniden değerlendirilmesine veya ele alınmasına sebep olabilir. Aksi bir durumda, yani pozitif tepkimelerde ise, onanan bu komik videoya verilen gülme tepkisinin artması da şaşılacak bir durum değildir. Aynı durum, komik olduğu düşünülen bir fıkra anlatısı için de geçerlidir. Hiç kimse anlatımı sonrası komik olarak kabul edilmeyen ve onanmayan bir fikrayı yeniden anlatmayı istemez. Çünkü komik ve komiğin kabul gördüğünün işareti olan gülmenin bireysel değil onanan bir ekolojik boyutu vardır.

Gülme eylemi neye ve neden sorularına farklı cevaplar verse de insan doğası gereği grupsal anlamlar taşıyan; karakter, yapı ve algılamadaki bazı farklılıklar sebebiyle grubun ferdi olarak gülme anlamında bireyin dünyasını yansıtan; uyumsuzluklara, düzensizliklere, karşıtıklara ve üstünlük hissine bağlı olarak evrensel olan bir eylemdir. Bu eylem, ancak çeşitlenmesi itibariyle farklılıklar gösterir. Bu anlamda hem evrensel ve hem de ulusal olan gülme eylemi, bir ekolojik yapıya sahip olması sebebiyle de “aynı zamanda kültürel olup, her sosyal ve etnik gruba (ait olan) genç bireyin sosyalleşme sürecinde çocukluktan itibaren bir tarz kazandıran ve bedensel bir tekniğin müdahalesi ile açıklanan bir motor modele (genetik ve filogenetik miras) sahiptir.” (Smajda, 2013: 45)

Gülmenin göstergelerinden olan mimik ve sesler, toplumsal bağlamda çok çeşitli anlamlandırmalara bağlı olarak çocukluktan itibaren taklit etme yöntemiyle edinilen eylemlerdir. Söz gelimi, kültürel bağlamda başını öne eğerek, kısık sesle, ağzını kapatarak gülme, kültürel kabullerin edinilmesi ve bu kabulleri edinenlerin taklit edilmesinin sonucudur. Ön dişi çürümüş veya çıkmış bir bayanın, gülerken mümkün olduğunca ağzını dudaklarıyla ve eliyle kapatıp kendi zihninde hükmettiği ayıbını gizlemeye çalışarak gülme çabası, yine, mizah ekolojisinde edinilmiş değerlerin taklit



edilmesidir. Halk grupları arasında daha çok a, o, e ve ı gibi harfleri kullanarak ve ağız açım şekli, hareketler, yüzün durumundaki değişiklikler itibariyle kopyalanan gülme eylemleri, ortak paylaşımın ve değer yargılarının karşılığıdır. Bu anlamda mimiklerin ve seslerin, genel anlamda aynı değerlere sahip grup mensuplarının nezdinde, belirli anlamları olmalıdır. Bu mimik ve seslerin hem gösterge hem de şiddeti itibariyle, farklı mesajlar ve anlamlar içerdiği düşünülebilir. Bir halk grubunda belirli bir duruma, olaya, nesneye veya kişiye gülen kişilerin mimiklerindeki mesajlar diğer grup mensuplarınca hemen anlaşılır. Bir eprıye başını yere eğerek “Hımm!” gibi bir tepkinin veya gözlerini ve ağızını olabildiğince açarak ve gülme sesini yüksekte tutarak verilen bir tepkinin grup içerisinde anlamları farklıdır. İlkinde durum, olay, nesne veya kişi ile ilgili mizahi tepkime sınırlı iken; ikincisinde şiddetlidir. Bu tepkilere göre komik durumun üstüne gidilir veya gidilmez. Bazen bir duruma saatlerce gülünmesi durumu, tüm bu mimiksel mesajlaşma ile alakalıdır. Aynı durum, elbette, çeşitli şekilleriyle bir başka mesaj ve anlam ifade eden seslerde de vardır. Smajda (2013:46-47), gülen her kişinin kendine özgü, kişisel, olası bir ruhsal anlama sahip seslerinin olduğunu belirtir. Bu seslerin kullanımları ise kişilerin psiko-duygulanımsal yaşantısıyla etkileşime giren komik olaylar ve durumlar tarafından harekete geçirilir. Çeşitli nedenlerle harekete geçirilen bu seslerin her birinin bir anlamı vardır. “A” sesi neşe dolu gülmeyi ve narsist zaferi; “O” sesi daha ziyade şaşkınlık, beklenmeyen bir durum, şey veya bir uyuşmazlığın ani algısı tarafından tetiklenmeyi; ergen ve yetişkinlerdeki “E” ve çocuklardaki “T” ise hükmetmenin hazzı ile sapkın hazzı birbirine bağlayan alaycılık hazzını ifade eden bir gülüşün sembolüdür.

Gülme sesleri bazı durumlarda hem şiddeti hem de anlamları itibariyle değişkenlikler gösterir. Tüm bunların yanında gülme sesinin bedensel duruş ve jestlerinin bağlamsal etkilere bağımlılığı da söz konusudur.

M. Lecoq ve S. Beaucourt’a göre gülme sesi, kesintili, ardışık bir şekilde çıkarılan ve düzensiz olan özellikler gösterir. Ayrıca gülmenin melodisi, değişken, kararsız ve öngörülemezdir. Gülmenin frekansı başlangıcı ve devamı itibariyle değişkendir. Temel frekanslar, özellikle gülmenin şiddeti arttıkça, tize doğru bir eğilim gösterir ve kayar. Gülme sesine bedensel duruş ve jestler değişkenlikleriyle eşlik eder. Bu değişkenliklerin

sınırı bireysel, bağlamsal ve sosyokültürel parametreler tarafından çizilir. (Smajda, 2013: 47)

Mizahın kendi ekolojisinde gülme sesi ve tepkimesi, kişisel ve bağlamsal belirli uyarıcılara bağlı olarak, düşük, orta ve yüksek şiddette çıkarılmakta ve gösterilmektedir. Gülme, şiddetine bağlı olarak belirli özellikler gösterir ve hem kullanılan sesleri hem de kullanılan mizahi ifade kalıpları itibariyle değişkenlikler ortaya koyar. Düşük şiddetli gülmeler, gülümseme ile ilişki içerisindedir. İnsan gülüşünün “sessiz ağız, görünen dişler” (Smajda, 2013: 58) veya sessiz ağız, belli belirsiz bir ses ve ayrıca görünen ya da görünmeyen dişler şeklindeki ifadesi olan gülümsemeler, düşük şiddetli gülmelerdir.

Düşük şiddetli gülmelerin anlamı, mesajları, sesleri, ifade kalıpları olan düşük şiddetli gülmeler icranın beğenilmediği, onanmadığı veya yüksek beklentilerin bir şekilde karşılanamadığının göstergesidir. Bu yüzden, anlatılara ve icralara, yapay gülmeye eğilimli olmayan ve düşük şiddetli gülmeyle karşılık vermeyi tercih eden bireylerin, bu tepkimelerinin ardından “Allah Allah!”, “Vay be!”, “Güzelmış!” gibi beğenisini kanıtlamaya yönelik bazı çabalara giriştikleri görülmektedir. Çünkü, icra sonrası beklenti içerine giren icracıya gülmenin tüm yönleriyle gerekli seviyede tepki verilememiştir. Bu yüzden, kimi zaman katılımcılar bazı kalıp ifadeleri, gülmenin yerine kullanılmak zorunda kalır. Bu durum da nihayetinde bir gereksinimin sonucunda ortaya çıkmış tepkisel ve ekolojik bir yaratmadır.

Orta şiddetli gülmeler; kıkırdemeler, sırtarmalar ve gülmelerdir. Bu ifadeler, belirli bir bağlamda ve bir grup içerisinde, eğlencenin ve doğal mizahi ifadelerin sembolü, pozitif ve negatif yönleriyle grup dışına bazı mesajların iletildiği bazı mizahi eylemlerdir. Orta şiddetli ve düşük şiddetli gülmelerin verdiği mesaj aristokratik bir mesajdır ve icracılarla muhataplar kendi seviyelerini/durumlarını en çok bu gülme biçimleriyle test ederler.

Kıkırdemeler, sırtmalar ve gülmeler, ses şiddeti olarak değilse bile tepkisel anlamdaki boyutuyla, orta şiddetli gülmelere dâhil edilebilir. Orta şiddetli gülmelerin, icracı açısından da onanan bir yapısı vardır. Bu tepkimeler, icracının sunumunun mizahi olarak algılandığını gösterir. Söz gelimi, orta şiddetli bir tepkime alan bir Nasreddin Hoca fıkrası veya bir mizahi içerikli türkü, bir dahaki sunumu için bir şans daha

kazanmış ve bu yönüyle icracısını cesaretlendirmiştir. Fakat, her ara formlarda olduğu gibi, orta şiddetli bir mizahi tepkime alan icra, ya kendisini geliştirmeye muhtaç ya da kısa vadede tekrarında sıradanlaşmaya meyillidir.

Yüksek şiddetli gülmelerin sembolik ifadesi kahkahalar, her kişide, kızarma ve ses kısılması gibi değişik tepkimelerin görülebileceği gülme krizleridir. Bu ifadeler diğer iki gülme biçimine göre daha uzun sürelidir ve beğeniye ifade eden şeyler kahkahalar ve hareket, mimik ve ses birlikteliğiyle oluşan çeşitli gülme krizleridir. Yüksek şiddetli gülmelerde, icra karşısındaki beğeniye ifade eden anlamlı açıklamalar yok gibidir. Çünkü kahkaha ve gülme krizi gerekli mesajı çoktaniletmiştir. Bazı ifadeler varsa bile bu, coşkun akan selin durulması gibi, belirli bir zaman sonra “Babayın anayın aşını içeyim!”, “Gözümde yaş geldi!” ve “Sus, yeter! Karnıma ağrılar girdi!” şeklinde, yüksek beğeni göstergesi bazı ifade kalıplarıyla verilir.

Mizahi ifadelerin, şüphe götürmez en uç biçimleri olan kahkahalar ve gülme krizleri, usta mizah anlatıcılarının veya icralarının da tepkisel ve sözlü patentleri konumundadırlar. Bu tepkimeleri alan icracı, sunumunun ana idealarını yerine getirmeyi başarmıştır. Bu tepkimeler, hem usta icracının hem de icrasının kendi ekolojisinde en yüksek notu aldığı anlamına gelir. Gerekli notu alan icra, yaşam süresini diğer icralara nazaran daha geniş zamanlara yayılma garantisini almıştır. Bu geniş zaman içerisinde tekrarlarla her defasında farklı bir mizah ustasının elinde yeniden onanan icra, artık klâsikleşme eğilimindedir.

Yüksek şiddetli gülmeler, ortaya çıkardığı yoğun hazlardan dolayı ilkel bir davranış biçimi olmaktan ziyade, kaygı ve sınırlamalardan sıyrılmış yoğun dozajlı bir doğal gülme olarak görülebilir. Ayrıca doğal olarak oluşturulan halk gruplarında gözlemlenen onanmış ve katılımlı yüksek şiddetli gülmelerin, grubun devamlılığı açısından, araştırmacılara bazı önemli ip uçları verebileceği söylenebilir. Örneğin; her zaman yüksek şiddetli gülmeyi hedefleyen ve mizahi içerikli yeni bir halk bilimi sözlü türü olarak uydurma halk hikâyeleri, devamlılığı ve sürekliliği olan oda gruplarının usta mizahçıların ve katılımcıların elinde oluşmuş, geliştirilmiş ve çeşitlendirilmiştir.

Yüksek şiddetli gülmelerin kendi halk grubu içerisindeki veya dışarısındaki bireylere mesajı son derece nettir. Bu mesaj; bizim gibi veya bizden değil şeklindedir. Eğer, bir

grup içerisinde bir kişiyle yüksek şiddetli gülme paylaşımı yapılmıyorsa veya bir kişi bu gülmeye diğer grup bireyleri tarafından teşvik edilmiyorsa, bu durum, o kişinin grup içi devamlılığının tehlikede olduğu anlamına gelebilir. Aynı şekilde, eğer ki grup dışı bir bireye karşı yüksek şiddetli gülme gerçekleştiriliyorsa, bunun anlamı o kişinin gruptan olmadığı ve grubun devamlılığını sağlayan ötekilerden biri olduğudur. Bu anlamda hemen her grupta, paylaşılan mizah ve bunun mevcut tepkimeleri, hem grup hem de birey için bir tutkal görevindedir.

Mizah ekolojisi araştırmaları, gülmenin nedenselliğinin ne olduğunun anlaşılması gerekliliğini araştırmacılara dayatmaktadır. Mizahi bağlam anlamında, insanların neyi komik bulduğu, komik olanın ne olduğu, komiğin iç etkenlerinin ve dış etkenlerinin neler olduğu, komiğin sosyal düzlem anlamında hangi noktada durduğu, nedensellik arayan gülmenin bir halka ihtiyaç duyup duymadığı gibi problemlere verilecek cevaplar üzerinden gülmenin ekolojik nedenselliği anlaşılabilir.

Gülme, bir grubun sosyal ve yaşamsal alanında hayat bulan bir yapıdadır. Onun yaşamsal koşulları, gülmeyi anlamlandıran bir gruba ve sosyokültürel yapıya bağlıdır. Araştırma ve sonuç almaya yönelik atılacak tüm bilimsel araştırmalarda, onun gerçek anlamını dürtüsel ve sonradan edinilmiş kabuller ile bir şekilde uygulayan bir halk grubunun ortaya çıkardığı görülür. Gülmenin nedenselliği üzerine sosyokültürel bağlamın dışına çıkılarak veya bu bağlam ihmal edilerek yapılacak tüm çalışmalar, genelleyci ve dış algıları yansıtıcı bir anlamlandırmanın sonucu olabilir. Bu anlamda gülmenin nedenselliğinin cevabı bir şekilde sosyokültürel bağlamın içinde aranmalıdır.

Komik olanın ve gülünç olanın ne olduğunun sorgulanması, gülmenin nedenselliğinin anlaşılmasını sağlayabilecek ilk adım olabilir. Bu anlamda Smajda (2013: 86) komiğin kendi bağlamındaki istemsiz, istemli, sözel, sözel olmayan, karışık, komik, espri, mizah gibi çeşitli formlarının; ekonomik, dinamik, topik gibi metapsikolojik yönlerinin ve genetik yönlerinin olduğunu söyler. Smajda'ya göre (2013: 86-87) komik ve gülünç olan şey, istemsiz veya istemlidir. İstemsiz komik, sıklıkla ötekinde gözlemlenen ve potansiyel gülücünün ruhsal güvenlik yaşantısıyla karşılaştırılan zihinsel, sözel, duygulanımsal veya motor hakimiyet başarısızlığının komik yorumundan kaynaklanır. İstemli komik ise, estetik veya değil, ruhani, mizahi veya parodivari, hatta üçüncü alanda dışsal ve içsel gerçeklik arasındaki karikatüral bir etkinlik formudur.

Gülmenin nedenselliğinin anlaşılması için komiğin iç ve dış etkenlerinin gülme üzerine etki edip etmediği probleminin çözümlenmesi gerekir. Bu anlamda insanı gülmeye iten ve gülmeyi meydana getiren gerçek nedenin iç faktörler mi yoksa dış tetikleyiciler mi olduğu sorusuna Smajda (2013: 62) birleştirici ve bütüncül bir yaklaşım sergiler. Ona göre gülmenin meydana gelmesi için ruhsal, serabral ve motor olarak öncülük eden iç faktörler ile gülmeyi uyarıcı unsurlar olan dış etkenlerin devreye girmesi gerekir.

Komiğin bağlamsal bir anlamı vardır. Bu anlamlar, mizah ekolojisinden etkilenerak, espriyi ve şakaları yaratan mizah ustaları ve mizahi içerikli esprileri ve şakaları yaratan mizah ustalarından etkilenen, komiğin paylaşımcıları olan hak grupları tarafından belirlenir. Mizah ustaları için komiğin anlamını saptama yolunda grupların tepkileri ne kadar önemliyse, gruplar tarafından da mizah ustalarının komiğin ne olabileceğine dair koyduğu anlamlar o kadar önemlidir. Öyle ki, mizah ustaları, ekolojideki grupları tarafından bir espri ve şaka yaratıcıları olarak kabul edilen, kültürel anlamlara ve algılara yeni algılar yükleyerek onları eğlenceli kılan, yenilikçi kişilerdir. Onlar sahip oldukları filozofik yaklaşımlarıyla ve tavırlarıyla nesnelere, kelimelere, anlamları ve durumları yeniden anlamlandırır. Onlar bu halleriyle, algıların ve durumların sıradanlıklarına ve tekdüzeliklerine karşı bitmek tükenmek bilmeyen devrimler gerçekleştirirler. Bunları ise, fıkra, bilmece, mizahi içerikli türküler, komik kişisel deneyim anlatıları gibi sözlü biçimlerle; geleneksel Türk halk tiyatrosu veya oyunlar gibi hareket, mimik ve jest ağırlıklı mizahi icralarla ortaya koyarlar.

Gülme bağlamsal anlamı açısından çeşitli gruplarda, yani grup içerisinde, çeşitli biçimlerde gerçekleştirilebilir veya anlamlandırılabilir. Neyin, nasıl, neden, hangi durumda, ne şekilde olursa, nasıl algılanır veya nasıl sunulursa komik olacağı sorusunun veya gülmenin gerçekleşmesinin değerinin ne olduğunun ve ne tür faydaları olduğunun cevabı, halk gruplarının onları bir araya getiren ve onları bir arada tutan yazılı olmayan algısal kabullerinde gizlidir. Bu kabuller, gülmenin bağlamsal anlamının da cevabını saklar. O halde, bağlam dışı anlamlandırmalar, bağlamsal koşul, şart ve kabullerin anlaşılabilmesi üzerinden yapılabilecek bilimsel saptamalar, en azından mizahi halk gruplarını anlayabilmek açısından, sağlıklı değerlendirmelerin ortaya çıkmasına sebep olabilir. Bu anlamda mizah araştırmacılarının grup içerisinde geçirecekleri zaman, mizahi ortamı çeşitli koşullarda, zamanlarda ve mekânlarda deneyimlemesi ve ayrıca

bilimsel analizler ışığında uzun süreli gözlemler yapması sağlıklı değerlendirmeler yapılabilmesi için, hayati önem taşıyan faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Komik olanın bireyler üzerinden şekillenen bir sosyal yapısı vardır. Smajda'ya göre (2013: 70-71) sosyal düzlemde üç terimle/üç şahısla komiğin oluştuğu ve mizah ekolojisinin şekillendiği bir süreç vardır. Birinci şahıs; ruhanidir. Ruhani gülüşler, önceden ketlenmeler ve bastırmalar sonucu hareketlenmiş ve daha sonra birden özgür bırakılan ruhsal enerjinin boşalım süreciyle oluşur. İkinci şahıs; yanlı kelimenin (saldırganlığın) nesnesidir. Üçüncü şahıs ise; kelimenin yönelttiği, gülerek ya da bilhassa gülümsemeye cevap veren veya toplumunun ta kendisidir. Üçüncü şahısta veya toplumda meydana gelen gülmenin oluşum koşulları ile birinci şahıs arasında, ketlenmenin paylaşımı durumu söz konusudur. Aslında kendi toplumunu dayatan espri, bu toplumun gülmesi için birinci şahısla bir şekilde gerçekleştirilmesi gereken yoğun bir uzlaşmanın da haberini verir.

Komik, yaratılması, paylaşılması ve değerinin saptanması için bireye ihtiyaç duyduğu gibi bir halka da ihtiyaç duyar. Alan Dundes'in "Halk Kimdir?" makalesinde de vurguladığı gibi, en az iki kişiden oluşan halk<sup>75</sup>, komiğin bir şekilde filizlenmesini sağlayacak koşulları oluşturabilir. O halde komik halksız hiçbir anlam ifade etmez veya onu onayan bir grup olmadığı için bireysel bir kabulle komiği anlamlı bulan bir kişi tarafından gerçek değerinin olup olmadığına dair kesin bir hüküm verilemez. Komiğin değeri ancak kendi bağlamında bir halk grubu tarafından saptanabilir. Komiği bulan birinci şahıs olsa da geliştirilmesi, değerinin saptanması veya onaylanması için ikinci bir kişiye ihtiyaç duyulur. Böylece patentini alan komik, söylem, hareket, tavır, jest veya mimik, sosyal bağlamında bir şekilde zenginleştirilip çoğaltılan imgeleriyle seri üretime geçebilir. Bu üretilen imgelerin ise bir halk grubu tarafından bir şekilde tüketilmesi gerekmektedir. Bu yüzden, bir çok halk bilimi yaratması, kendi bağlamında onu gerektirdiği ölçüde ve sürede onayan bir halk grubu bulamadığı için yok olmuştur denilebilir.

Halka ihtiyaç duyan komik, sosyokültürel bağlamında bir iletişim sistemidir. Zamansal ve mekânsal bir bağlam içerisinde ele alınan, bir üreticisi ve tüketicisi olan komiğin

---

<sup>75</sup> Bkz. (Oğuz vd., 2014: 16)

yayımlı ve gelişim sonrası bir iletişim biçimi haline geldiği savunulabilir. Bu kendi bağlamında anlamları olan iletişim biçimi, kendisini çok çeşitli şiddet aralıklarında seslerle, tavırlarla, mimiklerle ve hareketlerle gösterir.

Bergson (2015: 21-22), yaşamın birbirini tümleyen iki gücü olduğuna inandığı gerginlik ve esneklik arasındaki birliktelikle mizahı, toplumsal bağlamda ele alır. Bu ikisi bedende eksikse, o zaman her türlü kazalar, sakatlıklar, hastalıklar vardır. Ruhta eksikse, o zaman ruh fakirliğinin tüm aşamaları, deliliğin tüm çeşitliliği söz konusudur. Eğer karakterde eksikse, çöküntü kaynakları, toplumsal yaşamla derin uyuşmazlıklar ortaya çıkar. Kişi eğer bu engellerini giderirse, kendi başına ve başkaları ile birlikte yaşayabilir. Fakat toplum sadece bunlarla yetinmez ve iyi yaşamak da ister. Bu bağlamda sürekli karşılıklı uyum çabası halindedir. Toplumsal karakterin, aklın, hatta bedeninin her katılığına kuşku ile bakacaktır. Çünkü bu katılık uyuyan bir etkinliktir. Aynı zamanda bu uyuyan etkinlik, toplumun dolandığı bir ortak merkezden uzaklaşmaya yönelik bir etkinlik; yani kısacası bir ayrıksallığın olası belirtisidir. Toplum bu duruma, somut bir baskı ile işe karışmaz; çünkü henüz somut olarak etkilenmemiştir. Kendisini kaygılandıran bir şeyin karşısındadır, ama bu yalnızca bir belirti niteliğindedir, buna pek korkutma da denemez, olsa olsa bir jesttir. Öyleyse toplum da bu katılığa, yani jeste, basit bir jestle karşılık verecektir. İşte Bergson'a göre gülme de bunun gibi bir şey; yani toplumsal bir jest olmalıdır. Gülme bu haliyle, bir halk grubunun kendi bağlamında da, toplumun yüzeyinde mekanik katılık olarak kalabilen ne varsa, bunları da esnetir.

Psikanalist D. W. Winnicott'ın bağlamı üçüncü alan olarak ele alıp konumlandığı komik-gülmek ilişkisi, iletişimin içerisinde yüzdüğü bir yanılsama alanıdır. (Smajda, 2013: 116) Winnicott, komiğin ve mizahın bağlamsal döngüsünü ortaya koyduğu saptamaları, mizahın ekolojik döngüsünü anlayabilmek açısından da önemli veriler sunar. Winnicott'a göre belirli bir ortamda ve belirli bir zamanda oluşan gülme ve komiğin, sosyokültürel bir yapısı, döngüsü ve sonucu vardır. İlk olarak, bu çerçevede içerisinde diğer bireyler gibi ekolojiye mensup bir birey “verici ya da gülme yapıcı” olarak, “komik mesajını veya duygusal araçları” üretir ve sunar. Komik mesaj eğer bir döngüye veya bir sonuca ulaşmak istiyorsa mutlaka bir alıcıya ulaşmalıdır. Alıcı, bu mesaja gülmekle cevap verirse, mesaj komik mesaj olarak tanımlanabilir ve gülmenin iletişimsel özelliğinden dolayı diğer kişilere bulaşır ve onlarda da gülmeyi gerçekleştirir.

Bu gülmenin zaman içerisinde “pozitif veya negatif geribildirim”i olacaktır. Bu geribildirim sonrası “komik bilginin kodlanması” ve “komik mesajın çözümlenmesi” şeklinde karşımıza çıkan ruhsal kutup, tüm bu eylemlerin mizahi sonucunu ifade eder. (Smajda, 2013: 116)

Winnicott, komik olan mesajın duygusal araçlarını veya komik mesaj kategorilerini, sözel, sözel olmayan ve karışık (sözel ve sözel olmayan) şeklinde ele alıp değerlendirmiştir. (Smajda, 2013: 117)

Verici ve alıcı arasında komik mesaj, gülme eylemini ortaya çıkarır. Bu komik mesajları iletme yöntemlerinden biri sözlü iletişimin aracı olan sözcüğün veya sözcüklerin komikliğidir. Sözlü iletişimle komik mesajı iletme, sözcüklerle, kelime oyunları, sözcüklerdeki anlam kaymalarını vurgulamayla, kelime üretimiyle, benzeştirilen ve yakıştırılan ifade biçimleriyle gerçekleştirilir. Komik mesajların alıcıya iletildiği bir diğer yöntem sözel olmayan görsel, işitsel veya taktil motorudur. Görsel olanlar, mimik ve jestlerle mim ve pandomimi; resimler ve grafik formlar ya da nesnelerin komikliği gibi heykelsi komiklerle karikatür ve mizahi resimleri verir. İşitsel olanlar, müzikal esprilerin oluşumunu ve gelişimini tetikler. Bunlar, beklenmedik ve aykırı şekilde gelen gurultular, hıçkırıklar, yellenmeler ve geçirmeler gibi organik seslerdir. Bunların dışında konuşmanın akışı ve gidişatı içeriğine göre uyumsuz kabul edilen bir ton ya da yoğunluktaki sesler de işitsel komik mesajlardır. Taktil motorlar, gıdıklama gibi gülmeyi uyandıran komik mesajlardır. Son olarak, karışık komik mesajlar ise, sözel ve sözel olmayanları birleştiren bir yapıyla durum komiklikleri ve özellikle karakter komikliklerinde kullanılır. (Smajda, 2013: 117-118)

Mizahın ekolojisi çerçevesinde gülmenin belirli zamanları ve belirli alanları vardır. Gülme, bu alanlar ve zamansal durumu itibariyle, kendisine bazı alanlar açar veya yasaklar koyar. Bağlamsal kabullerin ve değerlerin de etkisiyle şekillenen gülme, böylece kendisini bazı özel zamanlara konumlandırır ve bazı mekânlarda kendisinin yerleşmesini dayatır veya olağanlaştırır. Smajda'nın (2013: 117-122) gülmenin kurumsallaştığı, kurumsallaşmadığı ve yasaklayıcı bağlamlar olarak kategorize ettiği, bağlam temelli gülmenin zamansal ve mekânsal çerçevesi, gülmenin yaşam alanlarının sosyokültürel iklimini de ortaya koyar. Smajda, bayramları, oyunları, ritüelleri, komik gösterimleri, sirkleri, müzikal alanları, anlatıcıların, taklitçilerin ve sanatçıların



mekanlarını, sinema ve televizyonu, mitolojik hikayeleri, masal alanlarını, yazılı mizah edebiyatını, gülmenin sığınakları olmaları bağlamında, gülmenin kurumsallaştığı alanlar olarak görür. Smajda, sosyokültürel çevrede, bireyler arasında ilişki kuran günlük sosyal faaliyetlerde, yemek gibi toplanma durumlarında, arkadaş ve aile buluşmalarında, maskaralık, şaka, espri yoluyla gerçekleştirilen gülmeyi, gülmenin kurumsallaşmamış bağlamı olarak görür. Son olarak ise Smajda, mezar ve tapınaklar gibi mekânları, gülmeyi yasaklayıcı bağlamlar olarak görür. Bu mekanlar gülme eylemini sınırlar, daraltır, engeller veya bir şekilde tamamen yasaklama eğilimine girer.

Mizah ekolojisinin bir diğer ilgi alanı, mizahi icraların temalarıdır. Mizah ekolojisinde genel anlamda, ekonomi, cinsellik ve ilgi alanları ana çerçevelerinde şekillenen temalar, aldanma, kandırılma, işten anlamama, gerekli toplumsal görevleri yapamama ve bunlardan habersiz olma, tembelliğe meyilli olma ve çalışmaktan kaçma, paraya düşkün olma, cimri olma, saf olma, uyanık geçinme, işini bilmeme, anlayışsız olma, garip ve tuhaf davranma, garip ve tuhaf konuşma, sıra dışı alışkanlıklara sahip olma, sözünü tutmama gibi karakteristik; büyük bir göbek, kısa bir boy, uzun bir çene gibi fiziksel özellikler üzerinden şekillenir. Bunların dışında mekânlar, hayvanlar, yemekler ve nesnelere üzerinden oluşturulan temalar da mevcuttur. Bu anlamda mizah ekolojisinde temalar, kültürel her türlü etkinlikler, bireysel ve grupsal tutumlar, ses, görüntü, koku gibi duyu organlarını harekete geçiren uyarıcılar ve mizahi üretimleri gerçekleştiren insana bir şekilde çağrışımlar yapan tabiatın canlı-cansız tüm unsurları ile oluşturulur. Bu geniş konu yelpazesinde bazı temaların yoğun olarak seçilmesinde ekonomik, cinsellik ve ilgi alanları gibi eğilimler etkili olur. Bu eğilimlerin oluşmasında ise içerisinde bulunan zaman, mekân, grup gibi bazı faktörlerin çok etkin oldukları düşünülebilir. Tüm bu sistemli birlikteliğe, toplumu oluşturan birey üzerinden de gidilebilir.

Belirli bir zaman, mekân ve sosyokültürel kabullerle çerçevelenen bir bağlamda, görme, duyma, taklit etme, kabullenme, uygulama, yönlendirilme, yönlendirme ve uygulama gibi eğilimlerle hareket eden birey; cinsiyet, yaş, statü, karakter ve deneyimleri ile oluşan zevkleri üzerinden gönüllü, gönülsüz veya yarı gönüllü ve yarı gönülsüz bir tercihle bir veya birçok gruba dahil olur. Bu grupların yaşları, statüleri, cinsiyetleri, ilgi alanları anlamında ağırlıklı eğilimli oldukları bazı temalar mevcuttur. Söz gelimi

odacılar grubuna dâhil olan bir birey, istese de istemese de bu bağlamda hayvancılık, çiftçilik, defnecilik, memorat, ziyafet çekme gibi meseleler üzerine gerçekleştirilen yığınla anlatıya şahit olacaktır. Bireye burada düşen ödev ya uyumlu bir şekilde odanın bir ferdi olmak ya da uyumsuz bir birey olarak oda grubundan ayrılmaktır. Bu anlamda tıpkı odacılar gibi tüm grupların, yönelimleri itibariyle, hem grup içindekilere hem de grup dışındakilere göndermeler yaptıkları bazı mizahi temaları mevcuttur. Smajda (2013: 126) grup içi temaların, gülenlerin grubuna yabancı olan kişi ya da kişiler, grup içerisinde sapkın olanlar, politik güç, sosyal düzen ve kurumsallaşmış tüm otoriteler ve tüm kurumlar, cinsellik ve dil üzerinden inşa edildiğini belirtir.

Mizah ekolojisinde, çeşitli halk grupları arasında, komik öğeyi açığa çıkarmak, belirtmek ve vurgulamak için bazı mizah teknikleri mevcuttur. Komik öğelerin açığa çıkarılmasında en çok kullanılan teknikler dil, mimik ve jestler, hareketli-hareketsiz tepkiler, taklitler ve görüntü oluşturmalarıdır. İkinci derecede veya üçüncü derecede mizah icracıları tarafından bu tekniklerin bazıları ustaca kullanılmaya çalışılsa da, ancak bu tekniklerin büyük bir çoğunu uyumlu bir birliktelikle kullanan kişilerin usta mizah anlatıcıları olarak kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Onlar uydurma veya uydurma olmayan hikayelerinde, ayrıca skeçlerinde, stand-uplarında, fıkralarında, taklitlerinde, benzetmelerinde, oyun çıkarmalarında ve kendileri üzerinden gerçekleştirilen alaycı bir anlatıya verdikleri hareketli-hareketsiz tepkilerinde bu mizah üretim tekniklerini ustalıklarla kullanmaktan çekinmezler. Dil kullanımlarında, kişileri, nesnelere, durumları ve olayları; abartı, mecaz, kinaye gibi dil sanatlarıyla değiştirirler, dönüştürürler ve başkalaştırırlar. Bu yolla mizahın büyümesine kapılmış ve kurgusal dünyanın topraklarına ayak basmış zihinlerde mizahi bir süreci başlatmış olurlar.

Smajda'ya göre (2013: 127) dilin oluşturduğu mizahi süreçte insanlar, mizahi dilin etkisiyle mekanikleşebilir, şeyleşebilir veya hayvanlaşabilir; hayvanlar ve nesnelere insanlaşabilir; yetişkinler çocuklaşabilir, çocuklar yetişkine dönüşebilir; erkekler ve kadınlar evirme işlemiyle cinsiyet değiştirebilir. Bu ontolojik ve sosyal kategori değişimi ise gülmeye sebebiyet verir.

Mizah ekolojisinde, gülmeyi gülünç öğe yaratımı ile ortaya çıkaran vericilerin ve bu gülünç öğelere kayıtsız kalmayan alıcıların, grup arasında onanan, onanmayan, göz yumulan, hoş görülen, yasaklanan, hoş karşılanmayan ve kısıtlanan; yere, zamana,

cinsiyete, yaşa, duruma ve kişilere bağlı olarak da değişkenlikler gösteren, belleklere bir şekilde kodlanmış bazı sosyal normlarının olduğunu söylemek gerekir. “Temelinde simge inanç ve değerler tarafından kodlanmış karmaşık bir sistem olan komik, üretim kısıtlayıcı ve yasaklayıcı kurallara boyun eğer. Bu kod vericiler ve alıcılar için de ortaktır. Yasaklar, ölüleri, toplumun atalarını, hastalıkları, talihsizlikleri; kısıtlamalar, gruba yabancı olan kişi veya kişileri, sapkınları ve dili hedef alır.” (Smajda, 2013: 126) Kurallar tarafından kısıtlanan ve yasaklanan gülme, böylece normlar ve kodlar tarafından bir şekilde sosyokültürel bağlama uyum sağlamaya zorlanır. Smajda (2013: 125) çok biçimli, çok işlevli ve çok anlamlı olan gülmenin gelenekselleşmesi olarak tanımladığı bu uyum sürecinde, kibarlık, utanma ve baştan çıkarma şeklinde de gelişen gülme ve kahkahaları, “sosyalleşmiş kahkahalar” olarak da görür. Bu sosyalleşmiş kahkahalar, evrensel gülüşün kültürel kodlamasına da katkıda bulunur ve bu sistemin “Bireysel mutluluğun ve grubun sosyal bağlılığı tarafından sağlanan ruhsal güvence hissini ifade; etkili bir sosyal kontrol aracı oluşturarak ahlaki tutumları denetleyen, sapmaların ve tuhaflıkların simgesel yaptırımı; olumsuz bir yaptırımı ve saldırgan cezalandırmayı engelleme aracı; nezaket aracı; kaygıya karşı savunma aracı; sosyal dışlama aracı; baştan çıkarma ve duygulanımsal arayış aracı” (Smajda, 2013: 125) gibi bazı sosyal işlevleri de vardır.

Folklorun, sosyokültürel bağlamında, basitçe farkına varılabilen veya derinlemesine incelendiğinde ve irdelendiğinde ancak anlaşılabilen birçok işleve sahip olduğu gerçeği, folklor araştırmalarında ihmal edilmemesi gereken bir gerçektir. Özkul Çobanoğlu (2005: 26) folklorun işlevlerinin anlaşılabilmesi için “Folklor onu kullananların hangi ihtiyaçlarına cevap veriyor? (...) Folklor onu taşıyanlara ne anlam ifade eder ve onlar açısından ne iş görür, neye hizmet eder?” sorularını yöneltmiştir; ayrıca Çobanoğlu, folklorun toplumsal kurumun işleyişine yönelik görevlerinin ne olduğunun veya folklorun söz konusu uyum ve ayarlamaları azaltan karşı işlev durumunda mı olduğunun araştırılması gerektiğini de düşünür. Çobanoğlu, böylece toplumsal yapı içerisinde kolaylıkla tanımlanabilen uyum ve ayarlamaların çıplak gözle görünüp gözlenebilen açık işlevlerinin veya ilk bakışta hemen açıkça gözlemlenemeyen ve fark edilemeyen, başka bir deyişle esas maksatları doğrudan belli olmayan, gizli işlevlerinin olduğunu savunur. Bu anlamda şaka, espri, gülmece, gülme gibi unsurların da sosyokültürel bağlam içinde birtakım açık ve gizli işlevlerinin olduğu, folklorun bir

unsuru olan mizahın da diğer unsurlar ile ilişki içerisinde sosyokültürel yapının işleyişine açık veya gizli katkı sağladığı savunulabilir.

Mizah ve gülme, devam eden, süregelen, aktarılan ve kabul gören bir gelenek olması sebebiyle, işlev sahibi olarak görülür. Mizahın açık işlevi göz önüne alındığında, eğlence işlevi olduğu gibi, kişileri ve kişiler arası etkileşimle bağlamla bütünleşmiş toplumu da eğitime şeklinde daha pek çok kapalı işlevleri vardır.

Gülmenin bir iletişim olmasından hareketle bireysel ve bağlamsal işlevleri bünyesinde taşır. Smajda'ya göre (2013: 127) narsist bir zafer zafer ifadesinin, yani saldırgan mizahın eşlik ettiği nesnenin, açık bir şekilde değersizleştirilmesiyle sadist dürtülerin simgesel tatmini, işlev, kaygı oluşturan varoluşsal olgu ve meselelere (kara mizah ve kendisiyle alay etme) karşı savunmacı rolü, kelime oyunu ve absürtlüğe, rasyonel mantığın kurallarını ihlal etmenin yarattığı hazla ilişkilendirilen zihinsel işlevi, komiğin, sosyal çevredeki bireysel kaygı merkezli hayat bulan işlevleri olarak görülürken; “Gruba yabancı olanların sosyal narsizmi güçlendirecek şekilde dışlanması, kuralları ve sosyal düzenin koruyucusu olan gelenekleri koruyup güçlendirecek şekilde sapkının dışlanması, sosyal ve politik eleştiri, prestij kazanımı” (Smajda, 2013: 128) gibi, komiğin bir iletişim biçimi olması yönüyle sosyal işlevlerinin bütününe açıklar nitelikte olan işlevleri de mevcuttur.

Mizah, tüm yönleriyle sosyokültürel yapıdan bağımsız değildir. Onun bir amacı, işlevi, şartları, kabulleri ve redleri, zamanı, geleneği mevcuttur. Mizahın ortam ve şartlar içerisinde bir amaca yöneldiğine değinen Eker'e göre (2014: 231-232), mizahi geleneğin hangi ortam ve şartlar içinde kullanıldığı, asıl amacı ortaya koyma bağlamında, değerlendirilmesi gereken en önemli ölçüttür.

Mizah ekolojisinde komik yaratmalar, gülme ve gülmeyi devam ettiren ve destekleyen tepkimeler, doğaçlama olarak gerçekleştirilir. Aslında yapay bir yoldan ziyade doğal yolla filizlenen doğaçlama mizahi üretimler ve tepkimeler, mizahın ekolojik üretimlerinin doğal sonucudur ve mizahi üretimin gelenekselleştirildiğinin de kanıtıdır. Bu anlamda “Mizah, doğaçlama olduğunda güçlü olur.” (Özdemir, 2010: 37)

Mizah ekolojisi bağlamında anlatılar ve söylemler Özdemir'in ifadesiyle (2010: 27) "gönüllü yaşam molaları" olarak kabul edilebilir. Tüm bu molalarda mizah "ayrıntıları ele almayı ve yaşama dışarıdan bakmayı" (Özdemir, 2010: 37) sağlamaktadır. İnsanlar bu molalarda, kendilerine veya etkileşim içerisinde buldukları dış dünyaya, farklı bir gözle bakma fırsatı yakalarlar. Bu bakış açısı, kişilerde öz eleştirinin ve toplumsal anlamda etnik mizahın da hazırlayabilir.

Mizah ekolojisi üretildiği ve tüketildiği bağlamla ilgilidir. Bu bağlam içerisindeki mizahi organizasyonların sistemlerinin bileşkesi, mizahın ekolojisidir. Sistemler bileşkeleri üzerinde işlev sahibi anlamlar bütünü olan mizahın; metinler, tavırlar, mimikler ve jestler üzerinden inşa edilen bir dokusu, bunları üreten ve tüketen bir kitlesi ve üretimlerin somut ürünleri olan metinleri, göstergeleri, sesleri ve tavırları vardır.

Mizah toplumsal bağlamda oluşur. Kültürel belleğin ürünü olan mizah, toplumsal kodları bünyesinde taşır. Bu açıdan mizah, halkbilimi ve onun bir yansıması olan kültübilimi çalışmalarının vazgeçilmez, fakat kısmen ihmâl edilmiş alanlarından biridir.

Mizahın, insanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülebilir. Mizah çeşitli biçimlerde düğünlerde, toplantılarda, işyerlerinde, spor etkinliklerinde, köy odalarında, yurtlarda, festival ve şenliklerde hatta cenaze törenlerinde, dolayısıyla hemen her ortamda, kendisini göstermiştir. Bu ortamlar "açık mizah ortamları" ve "kapalı mizah ortamları" olarak sınıflandırılabilir. Bu ortamlar mizah ekolojisinin çok önemli unsurlarıdır ve bazı değişkenliklerin temel tetikleyenleridir.

Sosyokültürel anlamda ekoloji ve dolayısıyla bağlam, kesin tanımlamalardan kaçınır ve üzerine keskin hatlar ile sınırı çizilmiş bir kıyafet giymek istemez. Canlıdır, değişkendir, yenilikçidir ve bazı yönleriyle tutucudur. Çeşitli organizasyonlarıyla ve bileşenleriyle mizah ekolojisi de bağlamın bu özellikleri dikkate alınmayarak tanımlanamaz. Öyle ki bu organizasyonlar, kent kültürüne ve kır kültürüne, erkek ve kadın cinsiyet gruplarına, yaş gruplarına ve ilgi gruplarına, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamına bağlı olarak değişkenlikler göstermektedir. Ayrıca stand-up, sağdıç gecesi, oda toplanmaları gibi kimi mizahi organizasyonların hedefi eğlence; mizah dergileri, bazı mizahi içerikli şiirler, capsler, vinelar gibi kimi mizahi yaratmaların hedefi siyasi eleştiri; mizahi

içerikli reklamlar, komedi film gösterimleri, animasyon kahramanları üzerinden yaratılan oyuncaklar gibi kimi mizahi ürünlerin (products) hedefi ise ekonomik çıkarlar olabilmektedir. İlk başta mizahi bir karaktere sahip olmasa da halk gruplarına, zamana veya mekâna bağlı olarak mizahi bir karaktere bürünen; ele çiçek tutuşturularak çekilen asker pozları gibi fotoğrafların, İspanyol paça pantolon, geniş yaka gömlek, yumurta topuk ayakkabı, kabarık saç gibi moda içeriklerinin, “nayır/nolamaz” ve “kayseri ağzı” gibi ağdalı kentli veya yerel ifadelerin, Battal Gazi ve Tarkan gibi kahramanlık temalı filmlerin de olduğunu söylemek gerekir. Tüm bunların dışında kentte yerelin, kırdan ise kent içeriklerin mizahi olarak algılandığı da görülmektedir. Bu anlamda kırdan yapılan bir düğünde gelin ve damadın pasta kesip dans etmesi kır kültürüne mensup bireylerce; televizyonun üstüne dantelli örgüler serilmesi veya ağız özellikleri gösteren kelimelerin kullanılması kent kültürüne mensup bireylerce komik kabul edilebilir. Bu anlamda mizah bağlamıyla, kendi ekolojisiyle anlaşılan kültürel bir eylemdir.

Mizah ekolojisi mensupları, kişileri ve toplumu mizahi bir tavırla konuşarak ve tartışarak eleştirir, böylece bu bağlama mensup kişiler topluma kazandırılır, toplumsal kabullere uygun olarak değiştirilir ve topluma entegre edilir. Bağlam, yenilenmeyi, değişmeyi ve ayakta kalmayı bu teknik ve yöntemle sağlar. Aksi halde durağanlaşır ve sıradanlaşır. Bu eleştiriden kurtulmak için kişi ya belirli sınavlardan yavaş yavaş geçerek bu ekolojinin bir parçası olmalı ya kendi ortamını zor şartlar içinde de olsa oluşturmalı ya da kendi kabuğuna çekilerek toplumdan soyutlanmış bir şekilde yaşamalıdır.

Mizahi bağlamı anlatmada yazılı metin çalışmaları üzerinden gitmek veya ekolojiyi sadece yazılı verileri baz alarak değerlendirmek tam anlamda yeterli olamayabilir. Çünkü mizahta bağlam; mimik, tip, kıyafet, vurgu, ses kontrolü, hareketler, mekânlar, hatırlatma ve müdahaleler, müdahalelere verilen tepkiler söz konusudur. Ayrıca çoğu kez yazılı metni mizahi olmayan veya komik olmayan bir icra, sosyokültürel bağlamında deneyimlendiğinde görülecektir ki, usta bir mizah anlatıcısının tavrında ve icrasında mizahi karaktere bürünebilir. Bu duruma, *sıradan durumların ve anlatıların, mizahi tiplerin ya da ustaların, tavırların ve bağlamın atmosferinde farklı bir içerik kazanması* da denilebilir. Tüm bunların yanında, mizahi bir anlatı, söylem ya da tavır, acemi bir mizah anlatıcısının elinde murdar olabilir. Bu durumda, kodların aynı olduğu

da göz önüne alınırsa, bir anlatı ya da icranın mizahi içerik kazanmasında mizah ustalarının ve icracılarının önemi anlaşılır olabilir. Ekolojik anlamı dikkate alan bilimsel araştırmaların kabul edilmesi sonucunda, önemi göze çarpan bir başka durum ise, özellikle de sosyal bilimler alanında, elektronik veya yazılı metinlerin de ilave edildiği yarı elektronik tezlerin artık akademik yaşama dahil edilesi gerekliliğidir. Çünkü her şeyden önce kültürel yaratmalar insani bir sunumdur ve dil (metinler) sadece bu sunumların bir parçasıdır.

Tüm bu dikkatlerin ardından mizah ekolojisi, sızdığı sosyokültürel hayatın her alanında, geçmişteki anlatım, sunum, ima, hareket, dinletim ve gösterim kültüründen beslenen; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında icra edilen ve bu ortamlarda değişen, gelişen, başkalaşan, yenilenen, çeşitlenen, yeni anlatı biçimleri ve anlatıcı tipleri oluşturan; yerel, ulusal ve evrensel boyutları olan; sosyokültürel bağlamında açık ve kapalı çeşitli işlevleri olan; oyun, yemek, kostüm ve ekonomi gibi alanlarla ilişki içerisinde olan; her türlü ciddi ve gayri ciddi yaratmaların içerisinde bulunan veya onları mizahi biçimlere dönüştüren; bağlamın, mekânın, hareketlerin ve bir takım seslerin dili olduğunu kabul edip bunlara refleksler geliştiren; yeni gelenekler yaratan ve gelenekleri şekillendiren; statü sağlayan ve ortam oluşturan; doğadaki her unsur ve yaratmadan faydalanan veya etkilenen; insana has bir durum olan; kültürel, cinsiyet, yaş, ilgi, meslek ve grupsal algılara bağlı olarak çeşitlenen anlam, kabul ve yaratmaların tamamı şeklinde kapsamlı ve bütüncül olarak tanımlanabilir.

Bu çalışmanın, mizahla ilgili zihinlerde oluşan genel sorulara genel bazı cevapların verildiği *Mizah* bölümünden sonra, *Mizah Ekolojisi* ve *Yeni Bir Tür Denemesi: Uydurma Halk Hikâyesi* bölümlerinde, Türk halk kültürünün mizah ekolojisinin ne olduğunun araştırmasının yapılması plânlanmıştır. Bu anlamda, hem ulusal anlamda geniş bir mizah ekolojisinin popüler verileri, sızdığı alanlar da göz önüne alınarak, müstakil başlıklarda verilmeye çalışılmış hem de ulusal verilerle karşılaştırma yapabilmek açısından yerel anlamda örnek olarak seçilen bir köydeki mizah ekolojisinin genel çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda çalışmadaki veriler, hem ulusal hem de yerel mizah ekolojisi kabullerini sunmaktadır. Ancak araştırmadaki ulusal mizahi verilerin, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı üzerinden gidilerek elde edilmiş olan ve daha çok popüler ve dikkat çekici içerikler olduğunu söylemek gerekir. Ayrıca ulusal

mizah verilerinin çok hızlı değişen, kullanım alanları ve amaçları farklılaşan, kent yaklaşımlarını yansıtan yönlerinin olduğu fark edilmiştir. Tamamıyla ulusal mizah verilerinden ve anlayışından da farklı olduğu söylenemese de yerel araştırma alanındaki mizah ekolojisi verilerinin, daha farklı bir düzlemde ilerlediğini, farklı kabullerinin olduğunu, kendi iç bünyesinde farklı mizahi uygulamalar ve kabuller geliştirdiğini söylemek gerekir. Özellikle araştırma alanının, sulu tarım ve hayvan pazarı üzerinden ekonomi, göç etmeyen orta yaş grubu, kasabayla yakınlığı nedeniyle oluşan iletişimi, oda, kuşçuluk ve iççilik gibi toplanmaları teşvik eden gelenekleri, mizahı her zaman deneyimleme arzusunda olan yurt içi ve yurt dışındaki gurbetçileri gibi kendi iç dinamiklerinin de, bu özgün mizah ekolojisinin oluşmasına sebep olduğu görülmektedir.

## **2.2. Mizah Ekolojisi ve İcraların Dış Yapı Özellikleri**

### **2.2.1. Mizahi İcraların Konuları**

Bir meseleye ihtiyaç duyan mizahi icraların konuları, hayvancılık, tarım ve ticaret gibi meseleler üzerinden “ekonomi”; spor, hobiler, eğilim gösterilen halk grupları, müzik, dans, sanat ve zanaat üzerinden “ilgiler”; ulusal ve evrensel ilişkiler ve bu ilişkileri yürütenler üzerinden “politika”; eril ve dişil bakış açıları ve kadın erkek ilişkileri üzerinden “cinsellik”; görenekler, gelenekler, âdetler, örfler, yaratmalar, inançlar ve tavırlar üzerinden “kültür”; şaşırma, korkma, sürpriz ve beklememe gibi meseleler üzerinden “deneyimler” şeklinde kategorize edilebilir.

Ekonomi, bir insani organizasyon ve plânlama biçimi olarak, insanların yaşamları boyunca çokça zaman ayırdığı bir meseledir. Tabiat, hayvanlar, nesnelere ve insanlar ile ilişki içerisinde bulunmayı, bunlar üzerine kafa yormayı, fikir üretmeyi ve nihayetinde bir sonuç elde etmeyi zorunlu kılan ekonomik organizasyonların, aldanma, aldatma, tuhaf bir alışverişe şahit olma gibi pek çok kişisel deneyim anlatısına; “parayı veren düdüğü çalar”, “tartılan et mi kedi mi”, “un helvası”, “dostlar alışverişte görsün”, “yemeğin buharını yiyen, ücretini para sesi olarak öder”, “eksik altın”, “Allah rızası için sadaka”, “hamam ücreti”, “peşin ödeme” gibi Nasreddin Hoca fıkralarına; “Manime mani getir/ Yanıma yakın otur/ İtin köpeğin oğlu/ Her akşam altın getir”, “Davulumun ipi kaytan/ Kalmadı sırtımda mintan/ Verin ağalar bahşişim/ Alayım sırtıma mintan”, “Pilavın kokusu var/ Maninin arkası var/ Bahşişimi yollayın/ Gözümün uykusu var”



gibi bazı manilere; satıcı ve esnaf tekerlemeleri gibi tekerlemelere; “Yer altında küflü dede/ Alçacık tepe, zincirli küpe/ Sarı sarı saldıran ve kızları kandıran (altın)”, “Dağdan gelir sekerek, kara üzüm dökerek (koyun/keçi)”, “Kuruklu kumbara (fare)” gibi bilmeceleere; ekonomik şahitlikler ve ilişkilerin dillendirilmesi gibi dedikodulara yansıdığı görülmektedir.

Araştırma alanında, ekonomi içerikli mizahi icraların gerçekleştirildiği veya mizahi icralara ekonomik meselelerin kaynaklık ettiği görülmektedir. Sulu tarımın yapılan, Türkiye'nin en büyük ikinci hayvan pazarına sadece dört kilometre uzaklıkta bulunan ve yine Şarkışla sanayisine çok yakın olan araştırma alanında ekonominin, göçü engelleyen ve insan merkezli bir aktarım, öğrenim ve gelişime bağlı olarak ekolojinin devamlılığını sağlayan bir dinamik olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Orta yaş grubunu, dolayısıyla hayvancılıkla, oto boyacılıkla, çiftçilikle uğraşan mizah ustalarını yörede tutan bu ekonomik faaliyetlerin ne kadar önemli olduğu, tespit edilen mizahi icralarda da gizlidir. Bu anlamda bir çok uydurma halk hikâyesinin tarım ve hayvancılık imgeleriyle dolu olduğu görülmektedir. Kıyafetler üzerinden *maskeli baloya* benzetilen hayvan pazarı ortamı; bidona veya köprüye benzetilen hayvanlar; sığır dağılırken ineklerin arkasına saklanarak veya türlü taktikler deneyerek kaçan inekler veya sırtına kimin bindiğini kontrol eden atlar gibi hayvan tipleri ve genel anlamda hayvancılık ve mal pazarı deneyimleri, icracılara ilham vermektedir.

Spor, hobiler, eğilim gösterilen halk grupları, müzik, dans, sanat ve zanaat üzerinden şekillenen ilgilerin, mizahi konulara kaynaklık eden bir başka unsur olduğu söylenebilir. Özellikle gündelik hayatta bu ilgiler sonucunda yaşanan deneyimlerin bir kısmının mizahi içerikte olduğu fark edilmektedir. Ayrıca, sosyokültürel ortamda ilgilerin bazı zıtlıkları da ortaya çıkardığı ve bu ilgilerin peşinden koşan birey ve grupların, diğer birey ve gruplarca mizahi olarak algılandığı görülmektedir.

Mizahın bir konusu olan politika ve mizah ilişkisi; güncel yerel ve ulusal politikalar, politikacılar, veya grupların politik hedefleri üzerinden şekillenmektedir. Yerelin ve yerel olmayanın eleştirisinin yapıldığı politik içerikli mizahi icralar, tiyatro ve skeçlerde; fıkra gibi bazı sözlü türlerde; mizah dergileri, şiirler ve siyasi hikâyelerde olduğu gibi yazılı kültür ortamında; film, dizi, video, caps, vine, Scorp, Zaytung, ekşisözlük ve incisözlük üzerinden elektronik kültür ortamında kendisini

göstermektedir. Politik icraların temel meselelerinin ise genellikle, yolsuzluklar, adaletsizlikler, hırsızlıklar, cahillikler, hitap biçimleri, üslûp problemleri, pot kırmalar, çelişkiler, kıyafetler ve başarısızlıklar olduğu söylenebilir.

Mizahi icraların bir konusu olan cinselliğin, halk hikayelerinde, uydurma halk hikayelerine, fıkralarda, bilmecelerde, küfür yarışlarında çok yoğun kullanılan bir yapısı vardır. Cinselliğin halkbilimi türlerinin arasında kullanılmasının en önemli sebebinin mizahi hedefe varmak olduğu savunulabilir. Bu bakımdan cinsellik, mizahın, amacına ulaşmak ve hedefine varmak için kullandığı bir silahtır.

“1979’da, Birleşik Amerika’nın Los Angeles kentinde düzenlenen 2. Uluslararası Güldürü Konferansı’nda, mizah ürünlerinin dörtte üçünün cinsellik içerdiği tespit edilmiştir.” (Usta, 2009: 51) 2. *Uluslararası Güldürü Konferansı*’ın vardığı bu sonucun bir benzeri bu araştırmadaki yerel verilerde de saptanmıştır. Öyle ki hemen her mizahi icranın içerisinde az veya çok cinsel içerikli sözlerin, hareketlerin, imaların, hatta tepkimelerin bulunduğu görülmüştür. Peki cinsellik nasıl bu kadar mizahi konuların arasına sızabilmektedir? Usta (2009: 51), araştırmacıların, mizahın konuları içerisinde bu denli cinsellik olmasının sebebinin ve bu bağın kaynağını, toplumsal baskıda bulunduğunu belirtmektedir.

Türkiye’de bazı bilim adamları arasında, fıkra, geleneksel Türk tiyatrosu, bilmece gibi halkbilimi türlerinin içerisinde, divan edebiyatında ve karikatür dergilerinde, cinselliğin olduğu gerçeğini kabul etmek istemeyen bir tavır olduğu söylenebilir. Bunda cinselliği bayağı, sıradan ve düşük ifade biçimi olarak görmenin etkisi oldukça büyüktür. Ancak nihayetinde cinsellik, dilin ve ifadenin sosyokültürel bir gerçekliğidir. Aynı durumun küfür kültürü için de geçerli bir boyutu vardır. Bu anlamda küfür ve mizahi bir icra olarak sunulan küfür yarışları da bir kültürdür ve kültürün bir parçasıdır. Küfürün, insanların bazı durumları anlatabilmek için kullanmaya kendilerini mecbur hissettikleri bir kültürel ifade biçimi olduğu da bilinmektedir. Bu durumun, zaten sözlü ifadelerin sistematik kalıplarla birleşimi olan halkbilimi türlerinde olmadığını veya olmaması gerektiğini savunmak, bilimsel yaklaşıma uymayan yersiz bir tutumdur. Ancak, gerek kültürel gerekse dinî refleksler, bu gerçekliği görmezden gelmeyi bazı nedenlere bağlı olarak yeğlemektedir.

Nasreddin Hoca fıkralarında ve Karagözde küfür, cinsellik veya çağrışımları söz konusu mudur? Ulusuna mâl olmuş bu tanınmış tiplere yakıştırılmadığı için bir şekilde farklı yorumlansa da, aslında, “Sarı Saltık Baba Nasreddin Hoca’yı evinde ziyaret edip Hoca’ya sorar: ‘Bu ev sizin mülkünüz müdür?’ Nasreddin Hoca der ki: ‘Dünyada şu üç nesne benim mülkümdür. Gerisi benim değildir. Öyle ki gece gündüz benden ayrılmazlar’. Saltık: ‘Onlar nedir?’ deyince, Hoca: ‘Biri s..im, ikisi de taşaklarım.’ der. (...)” (Başgöz, 2005: 13) gibi, örnek olarak verilebilecek Nasreddin Hoca fıkralarından bazı sonuçlar çıkarılabilir. Ancak yukarıda zikredilen bu soruya Şükrü Kurgan, İlhan Başgöz ve Cevdet Kudret gibi araştırmacıların farklı farklı yaklaşımları vardır. Şükrü Kurgan, içerisinde cinsellik veya küfür bulunan Nasreddin hoca fıkralarını geleneğin dışında değerlendirir. O, bu tür fıkraları Nasreddin Hoca’ya yakıştıramaz. İlhan Başgöz ise Nasreddin hoca ile ilgili elimizde yeterli bilgi olmaması sebebiyle Nasreddin Hoca fıkralarının cinsellikle bağının olmadığını kesin olarak söylemenin mümkün olmadığını belirtir. Bu nedenle cinsel içerikli fıkraların da Nasreddin Hoca fıkraları kapsamında değerlendirilmesini savunur. Ancak, ilk Nasreddin Hoca letaif-nâmelerindeki toplam 409 fıkranın 87 tanesinin cinsel içerikte olması dikkat çekicidir. Aynı tartışmalar Karagöz için de geçerlidir. Bazı aydınlar Karagöz’de cinsellik olduğu sebebiyle bu geleneğe soğuk bakmışlardır. 17. ve 18. asırda İstanbul’a gelen bazı Batılılar eserlerinde Karagöz’ün cinsellikle olan bağına değinmişler ve yadırgamışlardır. Cevdet Kudret ve Metin And, bu yadırgamalara pek anlam verememiştir. Araştırmacılara göre, Karagöz ve cinsellik ilişkisine bakılacak olunursa, genellikle 2. Abdülhamit döneminden sonrakilerde cinselliğin yoğun olarak kullanıldığına şahit olunur. (Usta, 2009: 51-53)

Türk halk kültürünün sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı bütünü olan mizah ekolojisinde, yaygın bir mizahi anlatı türü olan fıkraların büyük bir kısmının cinsel içerikli olduğu söylenebilir. Hayvanlar ve insanlar üzerinden anlatılan yoğun cinsel içeriklerin, imgelerin veya çağrışımların bulunduğu bu fıkralara özellikle genç ve orta yaş grubunun ilgi gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu anlamda burada, araştırma alanında derlenen bu türden pek çok fıkra arasından birkaç örnek verilebilir:

Örnek 1: Adamın birinin büyük bir tavuk çiftliği varmış. Bu çiftlik yumurta çiftliğiymiş. Ama tavuklar bir türlü yumurtlamıyormuş. Adam hayvan pazarına gidip çok iyi bir damızlık horoz almaya karar vermiş. Hayvan pazarında horozların olduğu bölümde gezerken demir bir kafesin içerisinde saklanan bir horoz görmüş. Merak edip “Gardaş bu horozu niye demir kafese kilitlediniz? Çıkarın da millet görüp satın alsın.” demiş. Horozun

sahibi “Manyak mısın gardaş? He! Çıkaryım da beni s..sin lemi!” deyince adamın gözleri açılmış. “Bu horoz bu kadar iyi lemi!” demiş. Adama istediği parayı verip almış. Horozu alıp giderken satıcı adamın kolundan tutmuş. “Yalnız dikkat et. Sakın dışarıya kaçırma!” demiş. Adam “Tamam.” demiş.

Adam çiftliğine gelmiş. Çiftliğin kapısını açmış. Horozun da kafesinin demir kapısını açıp horoz içeriye girer girmez kapıyı kilitlemiş. Hemen çiftliğin kapısının üstündeki ufak gözetleme penceresinden merak edip içeriye bakmış. Tavuklar havada uçuşuyormuş. Adam sevinerek ellerini ovuşturmuş, “Oh, yaşadık!” diyormuş.

Ertesi gün merakla yine gözetleme yerine gitmiş. Bir de bakmış ki tavukların yarısı ölmüş, horoz durmadan tavuk kovalıyor. Adam şok olmuş, ama yapacak bir şey yok. Korkudan içeri giremiyor. Yarı ertesi gün de gidip baktığında tüm tavuklar ölmüş, horoz da ölmüş yatıyormuş ve başında da bir akbaba onu yemeye çalışıyormuş. Adam “Hah, şerefsiz, geber! Tavuklarımı öldürdün, ama sen de geberdin.” demiş. Horozun geberliğini dışarı atmak için kapıyı açmış. Korka korka, sine sine horozun yanına doğru gitmiş. Tam elini uzatınca horoz bir gözünü açıp adama: “S..tir git la şerefsiz! Akbabayı kaçıracan!” demiş. (K2)

Örnek 2: İki arkadaş gemiyle denizde giderken gemi batmış. Bunlar gözünü açınca kendilerini bir adanın sahilinde bulmuşlar. Birden bu iki arkadaşın etrafını kabile üyeleri sarmış. Yamyamlar bunları tutup büyük reisin yanına götürmüşler. Ateşler yanıyor, millet dans ediyor, tüm kabile orda.

Kabile reisi yüksek bir yerde koltuğunda oturuyormuş. Bunları yanına çağırılmış. İlk başta olana, en öndekine “Ölüm mü, mukoko mu?” diye sormuş. Ölümünden korkan bu kişi “Mukoko!” demiş. Kabile reisi “Mukoko!” diye bağırmış ve bu adamı kabilenin bütün erkekleri s...miş. Sonra kabile reisi ikinci adama dönüp aynı soruyu sormuş. Adam mukokoyu gururuna yediremeyip “Ölüm ulan ölüm!” demiş. Kabile reisi dönüp kabiledaki erkeklere “Ölene kadar mukoko!” demiş. (K2)

Örnek 3: Bir adam pireden zürafaya, fareden file kadar tüm hayvanları s...miş. Adam bir gün yaptıklarından pişman olmuş ve oturup ağlamaya başlamış. Geri kendi kendine “Yav, ne ağlıyon? Git de hocaya bir danış. Belki bu günahlarımın affolmasının bir yolunu gösterir.” deyip bir hocanın yanına gitmiş. Hocanın yanına varmış ve tüm derdini anlatmış. Hoca “Yavrum günahın çok büyük. Bunun bir çözümü var. Amma yapabilir misin?” deyince adamın gözleri parlamış, “Yaparım hocam yaparım! Kör şeytana uydum! Onun yüzünden. Sen yeter ki söyle. Çok pişmanım!” demiş. Hoca “Bak yavrum. Bir dişi deve ile hacca gideceksin. Orada tövbe edip geleceksin. Yalnız yolculuğunda bu hatayı bir daha yaparsan yandın!” demiş. Adam sevinerek hocanın elini eteğini öperek dışarı çıkmış.

Pazara gidip bir dişi deve almış. Çıkmış yola. Yolu yarılamaş canı çekmiş, ama yapmamış. Biraz daha gitmiş, yine canı çekmiş, ama yapmamış. En son yolu bitirmek üzereyken çölde dayanamamış. Devenin arkasına geçmiş, boyu yetişmemiş. Deveyi çöğdürmüş, hörgücü geliyor. Bakmış etrafta sarmaşıklar var. Sarmaşığı eline dolamış. Deveyi kaldırmış. Sallanıp sallanıp s...miş. İşini görünce yine oturup ağlamaya başlamış. “Şeytana uydum, affet beni ya Rabbim! Şeytana uydum!” deyince şeytan dayanamayıp adamın karşısına durmuş. Adama “Şerefsiz s..ip s..ip ne diye üstüme atıyon. Kırk yıl düşünsem sarmaşıkla deve s..mek aklımın ucundan bile geçmezdi!” demiş. (K2)

Cinsel içeriklerin, imgelerin, göndermelerin veya çağrışımların bulunduğu bazı Nasreddin Hoca fıkralarının da olduğu görülmektedir. Bu konular üzerinden şekillenen Nasreddin Hoca fıkralarına bazı örnekler verilebilir:

Örnek 1: Bir gün Nasreddin Hoca'ya sorarlar “Hoca Efendi, imam osurunca cemaatin ne yapması gerekir?” Hoca der ki “Hoca osurunca cemaate sıçmak düşer.” (Başgöz, 2005: 61)

Örnek 2: Hoca bir gün bir çeşmeye varır ki çeşmenin lülesine bir kazık sokmuşlar. Hoca su içmek için kazığı çıkarınca, su fişkirir; Hoca'nın üstünü başını berbat eder. Hoca o vakit der ki “İşte böyle deli deli aktığın için değil mi, kıcına kazığı sokmuşlar.” (Başgöz, 2005: 62)

Örnek 3: Hoca'ya bir gün sorarlar “Hoca Efendi, erkeklik organı büyük olan insan sevişmeden daha çok mu zevk alır?” Hoca der ki “Hamallığı o adam yapar, tadını başkası çıkarır.” (Başgöz, 2005: 76)

Örnek 4: Hoca bir gün dere kenarında abdest almaya varır. Ayakkabılarını çıkarıp yanına kor ve ayaklarını yıkar. Bir de bakar ki ayakkabısının birini su almış götürüyor. Hoca pabucunun peşinden koşarken “fartadak” osurur ve ayakkabısını götüren suya der ki “Al abdestini ver pabucumu.”<sup>76</sup>

Cinselliğin yerine göre belirli halkbilimi türlerinin içerisinde ve belirli ölçülerde mizahi bir yaklaşımla ve üslûpla sunulması, bu türlere karşı olan toplumsal baskıları dindirmektedir. Bu durumun cinsel içerikli mâniler için de geçerli olduğu söylenebilir. Araştırma alanından derlenen bir çok cinsel içerikli mâninin, cinsel içerikli ve mizahi bir hedefle icra edildiği saptanmış ve mizahi bir yaklaşımla ve hedefle icra edilmesinin ise bu tür mânilere karşı bazı olumsuz yaklaşımları ve engellemeleri kırdığı gözlemlenmiştir.

Görenekler, gelenekler, âdetler, örfler, yaratmalar, söylemler, inançlar ve tavırlar üzerinden şekillenen bazı kültürel uygulamaların mizahi konulara kaynaklık ettiği söylenebilir. Sosyokültürel hayatın sözlü hukuk kuralları olarak da görülebilecek bu kavramlar kimi zaman evrensel değerlerle veya normlarla karşı karşıya gelir ve bu anlamda genel olarak bir öz eleştiri sürecine tabi tutularak etnik mizaha kaynaklık eder. Ancak, geleneklerin, örflerin, inançların, uygulamaların veya tavırların, kendi bağamında da mizahi bir malzeme olarak kullanıldığı söylenebilir. Özellikle araştırma alanındaki veriler göz önüne alınacak olunursa, düğünlerde arabanın etrafında yedi kere dönme, gelin ve damadın başına çerez saçma veya eve girerken ayna tutma gibi bir çok düğün uygulamalarının; bir annenin başka bir anneyle gidip kavga etmesinin ve çekişmesinin adı olan “baskın yapma geleneği” gibi geleneklerin; “ben anamın ilkiyim, derelerde tilkiyim” denildikten sonra ısırılıp atılan dolunun ekinlerin zarar görmesini engelleyeceğine dair bu ve benzeri uygulamalarda olduğu gibi bazı halk inançlarının; “ellağam” (herhalde), “zağar ki” (muhtemelen), “kele” (bir nida), “şeh” (bir nida), “bıldır” (geçen yıl), “ötağan” (geçenlerde), “danıtleme” (denetlemek), “fişki” (kızlar

<sup>76</sup> Bkz. (Canpolat - Şişmanoğlu, 2002: 31-35)

için söylenen bir tür küfür), “oğorsemek” (büyük baş hayvanların çiftleşme isteği), “bızalamak” (yavrulamak), “picine dana” (bir büyük baş hayvanın ilk yavrusu), “hıçır” (kısa ve bodur), “zırtlan” (dişleri düzgün olmayan), “seterekli” (sinirli), “sıracalı” (güzel olmayan), “dişi kitli” (çarpık dişli), “yoluk” (saçları düzgün olmayan) ve “modalı” (modayı takip eden) gibi yerel ifade biçimlerinin, mizahi icralara konu olduğu söylenebilir.

Mevcut kültürün, mizahi konulara kaynaklık ettiği gibi, değişen kültürel kabuller ve uygulamaların da mizahi konulara kaynaklık ettiği söylenebilir. Bu anlamda değişen bakış açıları, toplumsal kabuller ve durumlar, anlatıcılar için mizahi malzemedir. Güncel evlilik sürecine atfen “Eskisi gibi değil. Şimdi nişan sürecinde elleme, belleme, dilleme bunlar normale giriyor artık. Ama atlama, hotlama, saplama bunlar (hâlâ) yasak şeyler.” (K1) şeklinde, araştırma alanındaki bir mizah ustasının mizahi beyânı, değişen kültürel kabullerin bazı mizahi icralara konu olabileceğini kanıtlamaktadır.

Mizahi konulara kaynaklık eden bir başka unsur da, insanların yaşamsal süreçlerinde bir şekilde şahit olduğu ve yaşadığı deneyimlerdir. Karda ayağı kayıp düşen biri, karda yalınayak futbol oynayan bir kişi, görev başında uyuyan bir görevli, hayvanlarıyla konuşmaya çalışan bir kişi, ısrarla bir kızı tavlamaaya çalışan bir erkek, ısrarla bir tavuğu kovalayan bir horoz veya fermuarını açık unutan bir kişi, mizahi icralara konu olabilir. Bunun dışında, doğada bir yılan tarafından kovalanma veya bir tilki tarafından ısırılma, çocukken yapılan bağ ve bahçe hırsızlığı deneyimleri, şenlik ve festival deneyimleri, üniversite, lise veya ilkokul deneyimleri, mesleki deneyimler, açık ve kapalı mekân deneyimleri, kasaba ve şehirlerde yaşanan farklı deneyimler de mizahi icraların vazgeçilmez konulardır.

Sonuç olarak, tabiatın bir parçası olan, yaşamsal süreçlerinde zamanla, mekânla, nesnelere, hayvanlarla ve insanlarla etkileşim içerisinde olan ve belirli doğrular ve yanlışlar üzerinden mizahi algılarını harekete geçiren insanlar için hemen her şey mizahi olarak algılanabilir veya mizahi sunum ve icralara konu olarak seçilebilir. Ancak, bu seçimlerde ve algılarda, bireysel, grupsal, yöresel, ulusal ve kültürel bazı değişikliklerin olabileceğini söylemek gerekir.

### 2.2.2. İcraların ve İcra Ortamlarının Cinsiyeti

Mekânların, ortamların, yemeklerin, renklerin, kıyafetlerin, müziklerin, geleneksel ürünlerin, modern ve yaratıcı tasarımların; kısacası, kültürel anlamda hemen her yaratmanın cinsiyetinin olduğu söylenebilir. Bu yaklaşımdan hareketle, mizahi anlatıların ve icraların da cinsiyetinin olduğu ve kültürel yaratmalardaki mizahi unsurların “erkek cinsinden sayılan; müzekker” (01.11.2016, www.tdk.gov.tr) şeklinde tanımlanan *eril* ve “dişi cinsinden sayılan; müennes” (01.11.2016, www.tdk.gov.tr) şeklinde tanımlanan *dişil* olarak kategorize edilebileceği söylenebilir.

Türk halk kültürünün mizah ekolojisindeki anlatıların, hatta daha kapsayıcı anlamda icraların, derinlemesine ele alındığında çok çeşitli faktörlere bağlı olarak erkek cinsinin temsiliyeti olan eril veya kadın cinsiyetinin temsiliyeti olan dişil bir kimlikle sunulduğu görülmektedir. Anlatıların bu şekilde ikiye ayrılmasının sebebinin ise anlatılarda/icralarda sembolik bir sunumla kullanılan dil, mimik ve hareketler olduğu savunulabilir. Bu anlamda her bir ifadenin, mimiğin ve hareketin, eril veya dişil bir cinsi ve kimliği vardır. Anlatıların cinsiyet kazanmasındaki en önemli iki etkenin birincisi ve en önemlisinin mekân; ikincisininse hitap ettiği cinsi kimlik olduğu söylenebilir.

Mizahi bağlamda erkekler açısından köy odası veya kadınlar açısından mutfak gibi buluşmalara ve toplanmalara neden olan cinsi kimliği olan özel mizahi mekânların dilin sınırlayıcı, baskıcı ve dayatıcı özelliklerini silip atma özelliği, anlatılara icracı tarafından verilmek istenen cinsiyetin rahatlıkla açığa çıkması ve belirmesi imkânı tanır. Bu anlamda erkeklerin ilgi grupları bağlamında toplandıkları odalar, kuşçuluk ve iççilik toplantıları ve kahvehaneler, eril mekânlar olarak eril bir anlatı sürecinin oluşmasını tetikler. Aynı şekilde, kadınların kına gecesi akşamı oturumlarında, kadınlar arasında gerçekleştirilen kadın oturuculuk geleneği organizasyonlarında, genç kızların birbirlerinin evlerinde temizlik, yemek, pasta ve börek yapma bahanesiyle buluşmalarındaki anlatıların, özellikle de dedikoduların, dişil kimliği yansıttığı düşünülebilir.

Mekânların özgürleştirici etkisi olduğu gibi bazı durumlarda sınırlayıcı etkisinin de olduğu görülmektedir. Kadın ve erkeklerin iletişim halinde buldukları açık ve kapalı alanlarda söylemlerinde, hâl ve hareketlerinde eril ve dişil kimliklerinden ziyade

kültürel kabulleri uygulama çabasına giriştikleri ileri sürülebilir. Bu alanlarda yasaklara dikkat edilir ve gerekirse eril ve dişil kimlikten bir süre sıyrılır. Ancak genellikle bu karşılıklı iletişimin olduğu ortamlarda dişil kimliğin eril kimlik üzerinde zafer kazandığı iddia edilebilir. Çoğu zaman, restoranlarda, düğün ve partilerde, festival ve şenliklerde dişil kabullere hitap eden bir dil ve tavır baskın gelir. Burada kadınların tavır ve söylem kontrol edici yönleri de ortaya çıkmaktadır. Tüm bunlarla beraber, modern çağda eril ve dişil kavramların stadyumlarda içinin boşaltıldığı, dişil özelliklerin bir ekonomik ve çekicilik nesnesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Öyle ki, kıyafet tasarımlarında üniseks ürünler, stadyumlarda beraber küfür etme eğilimindeki kadın ve erkek taraftar portreleri, modanın eril ve dişil renkleri ortak bir kimlikte tanımlanma çabası bu bağlamda göze çarpan bazı örneklerdir.

Anlatıların cinsiyetini belirleyen bir diğer faktör, anlatılara ilgi duyan veya anlatıların hitap ettiği cinsi kimliktir. Küfürlü manilerin, küfür yarışlarının, cinsel içerikli dış mekân deneyimlerinin ve cinsel içerikleri olan fıkraların hitap ettiği kitle, genel olarak erkek kimliğidir. Bunların yaratılması, icra edilmesi, dönüştürülmesi ve aktarılmasında da baş rolü oynayan kitle yine erkeklerin oluşturduğu halk gruplarıdır. Ancak, dişil bir kimlik ve tavır gösteren dedikoduların, erkekleri hedef alan cinsel içerikli fıkraların, erkek cinsini aşağılayan manilerin, dişil kimliği yücelten oyunlu/oyunsuz türkülerin veya atasözü ve deyimlerin de olduğunu söylemek gerekir.

Türk halk kültürü ve mizah ilişkisini irdelemeden önce, bazı faktörlere bağlı olarak, Türk kültüründe kadın algısının değişip değişmediği üzerinde durmak gerekir. Çünkü değişen algıların kültüre, dolayısıyla da mizahi icralardaki kadın algısına, yansımaması pek de mümkün görünmemektedir.

Türk kültür evresinde veya uygarlık dönemlerinde Mehmet Kaplan'a göre kadını üç şekilde değerlendirmek mümkün olabilir. Birincisi, devrinin ideal erkek tipi olan Alp tipine yaklaşan ve İslamiyet'ten önceki göçebelik dönemindeki kadındır; ikincisi, yerleşik medeniyete ve İslâmî kültür evresine girdikten ve farklı kültürlerle daha farklı ilişkiler geliştirildikten sonraki kadın; üçüncüsü, Batı medeniyeti ile geliştirilen ilişkiler sonrasındaki kadın tipidir.<sup>77</sup> Göçebelik dönemindeki ve İslamiyet öncesindeki kadının,

<sup>77</sup> Bkz. (Özkan - Gündoğdu, 2011: 1137)



en azından Hakanların Hatunları baz alındığında, buyruğuna itaat edilen, şölenlerde, kurultaylarda, tapınma ve törenlerde, elçilerin kabulünde, savaş ve barış kurullarında hakanın yanında (Özkan-Gündoğdu, 2011: 1137) yer alan bir kadın tipi olduğu görülmektedir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte ise, İslam'ın kadınlara verdiği değerin ve önemin de ışığında, kısmen değişen ancak tam anlamıyla da başkalaşmayan bir kadın tipi göze çarpmaktadır. Bu evrede kadın imajında bazı değişimlerin olduğunu söylemek gerekir, ancak bunun sebebinin tam anlamıyla İslamiyet'in kabulünden ziyade, yerleşik yaşamı benimseme, farklı kültürlerle ilişki içerisinde bulunma, yeni coğrafyalara yerleşmekle beraber değişen yeme-içme pratiklerinin insan psikolojisine etkisi gibi diğer etkenlerle de ilişkili olduğu savunulabilir.

İslamiyet ve kadın tipi ilişkisi ele alınırken başvurulan önemli kaynaklardan biri Yusuf Has Hâcib tarafından 11. yüzyılda kaleme alınan *Kutadgu Bilig* eseridir.<sup>78</sup> Adalet, devlet, akıl ve kanaat gibi kavramları, temsiller atfederek, Küntoğdı, Aytoldı, Ögdilmiş ve Odgurmuş üzerinden karşılıklı konuşma şeklinde açıklamaya çalışan bu eserde genel olarak kadının olumsuzlandığı görülmektedir<sup>79</sup>. Ancak bu eser, kişisel bir yaratmadır ve kişisel görüşleri temsil etmektedir. Burada kadınlar üzerine yapılan değerlendirmelerin, İslamiyet'i seçmiş olan o dönemdeki Türklerin tamamının bakış açısı olarak görmek yanlış bir genelleme olabilir. Öyle ki, daha sonraki dönemlerde, adı bilinmeyen bir kişi tarafından 15. veya 16. yüzyıllarda yazıya geçirildiği tahmin edilen Dede Korkut kitabındaki boylarda, Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek boyundaki Banı Çiçek örneğinde de fark edileceği üzere, bazı kadınların hiç de silik tipler olmadıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca Dede Korkut kitabının giriş bölümünde tasvir edilen dört kadının içerisinde “ivün tayağı odur ki yazıdan yabandan ive bir konuk gelse, er adam evde olmasa, ol anı yidürür, içürür, azizler gönderür. Ol Ayişe Fatıma soyıdur hanum. Anun bebekleri yetsün. Ocağuna bunçıl原因 avrat gelsün” (Ergin, 2011: 76) şeklinde olumlanan “evin dayağıdır” kadın tipine, *Fatıma soylu* olarak İslami bir kimlik giydirildiği, ancak Türk misafir ağırlama geleneklerini uygular bir biçimde Türk kadın kimliğini de temsil ettiği görülmektedir.

<sup>78</sup> Bkz. (Günay, 2009: 38-60)

<sup>79</sup> Bkz. (Günay, 1999: 4-9)

18. ve 19. yüzyıllardan sonra Batı'daki değişen sosyokültürel ve ekonomik koşullarla birlikte, özellikle 1839 Tanzimat Fermanı'yla birlikte Batı ile yoğun ilişkiler geliştirmek zorunda kalan ve bu ilişkiler neticesinde etken olmaktan ziyade edilgen olan Türk kültürü ve sosyal yaşantısı ile beraber, yakın dönemdeki Türk kadının yeni bir kadın tipine evrildiği görüşü tartışma konusudur. Eşitlik, özgürlük, devrim ve demokrasi kavramlarının tüm dünyayı etkileyen yönüyle birlikte ve elektronik kültür ortamının etken gücünün de dönüştürücü özelliğiyle birlikte oluşan kadın tipinin kamusal alanda da artık varlık göstermeye başladığı görülmektedir. Bu yeni durum, aile içinde ve toplumsal ilişkilerde kadın erkek görev dağılımını yeniden şekillendirmiş ve olumlu-olumsuz yansımaları günümüzde de hâlâ tartışma konusu olan bir meseledir.

Yaygın ve yanlış bir kanı da olsa, “Genellikle kadın yaşamı, mizah ve eleştirel bakışın dışındaymış gibi algılanmaktadır.” (Özdemir, 2010: 33) Kadınlar her ne kadar haklı olarak kapalı mekânın aktörleri olarak düşünülse de bu durum onların gerçek kültür inşa edicileri olduğu gerçeğini pek değiştirmemektedir. Erkek ve kız çocuk olarak dünyaya gelen insanoğlu ilk tavsiyeleri, müzik zevkini, sözlü ifade biçimlerini, ayrıca gülme-güldürme yeteneklerini anne kucağında anladıklarıdır. Bu zevkler ve aktarımlar insan belleğine, en aciz ve acizyetin de etkisiyle belki de pür dikkat kesilen algılarla, anneler tarafından yüklenir. Erkeklerin yoğun kültürel kodlama çabalarına rağmen çocukların dünyaya en az dokuz yaşına kadar, en azından hormonal olarak, cinsi bir bakış açısıyla bakmadığı düşünülebilir. Bu bakımdan özellikle erkek çocuklar eril bağlama gerçek anlamda girene kadar, hatta daha da sonrasında da, bu dönemin etkilerini bünyelerinde hissederler.

Kadınların sosyokültürel hayatta üstlendikleri rollerin genel çıkarımlarını sözlü yaratmalarda görebiliriz. Masallara, kadın türkülerine, manilere, ninnilere ve fıkralara damgalarını vuran kadınlar, bu türlerin içerisine dişil kimliği bir şekilde yerleştirmesini bilmişlerdir. Sorunlarını, aşklarını, özlemlerini ve genel anlamda kadınlığa ve erkeklığe yönelik genel düşüncelerini, çoğu kez de mizahi olarak oluşturmuşlardır. Kurbağa halinde tasavvur ettikleri erkek tipleri öperek prene çevirdikleri ve bu anlamda erkeğin adam olabilmesini kadının duygusal ve cinsel hamlesine bağladıkları “Kurbağa Prensi” gibi masallarda; “Manime mani getir/ Yanıma yakın otur/ İtin köpeğin oğlu/ Her akşam altın getir” veya “Karşıda kara çalı/ Kararıp durma çalı/ Ben sana varır mıyım/

Sümsüklü sıracalı” gibi, eril kimliğin aşağılandığı, küçük görüldüğü ve önemsenmediği manilerde; annelerin, dertlerini, problemlerini, umutlarını, kaygılarını, beklentilerini, hayallerini, hayal kırıklıklarını dişil bir kültürel kodlamayla bebelere aktardığı ninnilerin genelinde; gelin uğurlama<sup>80</sup>, aşk<sup>81</sup>, gurbet ve özlem türküleri<sup>82</sup>, ayrıca eğlence temalı oyunlu ve oyunsuz düğün türkülerinde<sup>83</sup>; eril kimliğin yoğun olarak hicvedildiği dişil karakter taşıyan fıkralarda, kadınlar, sözlü türler aracılığıyla dişil kimliklerini bir şekilde ortaya koymaya çalışmışlardır.

Kadınların kendi aralarında ve ortamlarında anlattıkları; cinsel içerikli; baş kahramanların Temel, Fadime, erkekler, kadınlar, cin, peri, şeytan, Külkedisi, Pinokyo, rahibe, büyücü, falcı olduğu; evlilik, cinsellik, yeme-içme, kadın-erkek ilişkileri, aldatma, aldanma, flört etme, seks, küçük görme gibi meselelerin ele alındığı ve dişil bakış açılarını yansıtan fıkralar incelendiğinde, eril kimliğe karşı var olan mizahi kadın bakış açılarını yakalayabilmek mümkündür. Mizahi araştırmaların dışında, kahramanlarının büyücü, falcı, masal kahramanları, cin, şeytan, peri, vampirler, yamyamlar olduğu mizahi içerikli dişil fıkralarda kadınların bazı ilgi alanları da saptanabilir.

Kadınların anlattığı, dişil yaklaşımlar ve mizahi özellikler gösteren fıkralar, kadın ve erkek ilişkileri üzerinden ve kadın tarafından erkeğin erkeklik organına saldırıların yapıldığı fıkralar; erkeğin yaşam hakkına karşı olumsuz dilek ve temennilerin yapıldığı fıkralar; erkek kimliğini önemsemeyen ve yok sayan fıkralar; bakımlı, romantik, kendine güvenen, komik, seksi, sadık ve yakışıklı erkek olmadığından şikayet eden fıkralar; dayanılmaz ve yakışıklı erkeği bir kutu çikolataya tercih eden veya erkeği çikolataya dönüştüren fıkralar; erkeklerin cinsel heveslerini kursaklarında koyan fıkralar; erkeklerin düşünceli, eğlenceli, mutfağı seven, ev işlerine yardım eden, uysal, az futbol seyreden kişiler olmadıklarından şikâyet eden fıkralar; yatakta erkeklerin yetersiz olduklarını vurgulayan fıkralar; her zaman kadınlar iyi olarak gösteren, iyi kadın imajı çizen fıkralar; kocasını kolaylıkla kandıran, aldatan ve onları aptal yerine koyan fıkralar; kadınları özgürlüğüne düşkün, güzel ve akıllı olarak tasvir eden fıkralar;

---

<sup>80</sup> Bkz. (Metin, 33)

<sup>81</sup> Bkz. (Metin, 34)

<sup>82</sup> Bkz. (Metin, 35)

<sup>83</sup> Bkz. (Metin, 31, 32, 36)

kadın ve erkek ilişkilerinde ve cinsel münasebetlerde kadının daha faydacı ve kârlı olduğunu savunan fıkralar; erkeklerin kabul edemeyecekleri cinsel durumları onlara yakıştıran fıkralar; erkekleri uğursuz olarak tasvir eden fıkralar; kendini güzel kadın olarak pazarlayıp yatakta erkekleri şaşkına çeviren ve onları mat eden fıkralar şeklinde özetlenebilir.<sup>84</sup>

Dedikodular, başlangıç ve bitiş kalıplarıyla, içerikleriyle, diğerlerini eleştiren bir bakış açısına sahip üstünlük özellikleriyle, toplumsal bağlamda kadına atfedilen ancak erkekler tarafından da sıkça yapılan ve kendine has özel yapıları olan sözlü biçimlerdir. Belirli bir kadın, erkek veya kadın/erkek karışık bir grupta, iletişim halindeki bireyleri “iyi” olarak damgalayıp söz konusu edilen ve dedikodusu yapılan kişileri “kötü” olarak sınıflandıran dedikoduların, yüz yüze söylenemeyenlerin söylendiği, aksaklıkların ve olmaması gerekenlerin bireysel bir bakış açısıyla tartışıldığı, “Duydun mu neler olmuş?”, “Benden duymuş olma da!”, “Ben dedikoduyu sevmem ama...” gibi kendine has kalıp ifadelerin ve eleştiri içerikli “vırıği yelli/kan ayaklı/fişki” gibi özel kelimelerin kullanıldığı, grupta üstünlük duygularını ortaya çıkaran, bireylere haz veren ve mizahla da ilişkili olan yapılar olduğu görülmektedir.

Dedikodular özel buluşmaların ve toplanmaların vesilesi olabilirler. Oturuculuk geleneğinde, odacılar, kuşçular, iççiler ve genel olarak arkadaş gruplarında, “ötekiler ve biz” anlamı etrafında şekillenen yapıdadırlar. Ötekinin olduğu her toplanmada ise mensup olunan grup genel olarak olumlanır ve diğer gruplar veya bu gruplara mensup olan kişilerin yaptıkları dillendirilir. Bunlar, masum veya masum olmayan bir tavırla gerçekleştirilen ve esas itibarıyla dedikodu olarak isimlendirilen sözlü ifade biçimleridir. İslamiyet’te gıybet olarak adlandırılan ve yasaklanan bu sözlü yapılar, sosyokültürel hayatta bir ihtiyaç olarak görülmesi sebebiyle bir şekilde az veya çok yapılmaktadır. Dedikoduların bu çalışma için önemi ise onların mizahi yapılarında ve söylemlerinde gizlidir.

Erkek grupları arasında mizahi olmayan dedikodular pek hoş karşılanmazken kadınlar arasında bu durumun tam tersi bir şekilde işlediği görülmektedir. Özellikle köy odalarında eğlenceye de vesile olduğu düşünülerek yapılan mizahi içerikli dedikodular,

<sup>84</sup> Bkz. (Bingölçe, 2008: 19, 20, 22, 26, 27, 29, 31, 34, 35, 42, 43, 45, 53, 47, 48, 66, 67, 83)

genellikle hikâyeleştirilerek ve *mizahi içerikli kişisel deneyim anlatıları* şeklinde katılımcılara sunulmaktadır. Kadınlar arasında ise daha çok, evlenme, boşanma, kadın-erkek ilişkileri, ev düzeni, işli-aşlı olup olmama, fiziksel olarak kendine bakıp bakmama, giyim tarzı, çocuk yetiştirme, aile içi ilkiler, iş yaşamı ve sosyal ilişkiler gibi meseleler üzerinden bir eleştiri biçimi şeklinde gerçekleştirilen dedikoduların; dişil bir dili, ses tonu, tavrı, mimikleri ve tepkimeleri mevcuttur. Dişil özellikler gösteren dedikoduların, eleştiri sırasında icracıyı da mahcup etmemek veya grup ambiyansını bozmamak için, *yapay gülmenin* en çok gerçekleştirildiği sözlü yapılardan biri olduğunu söylemek gerekir.

Türk kültüründe atasözü ve deyimlerde genel olarak, “Avradın ahmağı, eksik etmez tokmağı” ve “Avradı översen kasılır, döversen küsülür” (Gösterir, 2016: 245) gibi atasözü örneklerinde de görüldüğü gibi, eril bir söylemin olduğu görülmektedir. Dış mekândan ziyade iç mekânlarda aktif olan Günindi Ersöz’e göre (2010: 167) atasözü ve deyimlerde, kadınların eş ve annelik rolleriyle öne çıkarıldığı görülmekte, daha çok özel alanlarda ‘eş’, ‘anne’ kimlikleriyle yer almakta, eşiyile olan ilişkilerinde eşitlikten çok otorite ilişkisi olduğu, kadına yönelik şiddetin tasvip edildiği görülmekte ve kadına birey olarak değil aile olarak bakılmaktadır. Aslında bu yaklaşımlar genel olarak eril bir söylemi işaret etmektedir; fakat Türk kültüründe dişil söylemleri ve bakış açısını yansıtan “Anasının kızı” (Deyim), “Kız evi, naz evi” (Atasözü), “Anasının kaderi kızına çehiz” (Atasözü) şeklinde atasözleri ve deyimler de mevcuttur.

Türk kültüründe eril bakış açılarını masallarda, destanlarda, küfür ve argolarda, fıkralarda, atasözlerinde ve deyimlerde, halk hikâyelerinde veya kişisel deneyim anlatılarında yakalayabilmek mümkündür. Bu sözlü biçimlerdeki eril yaklaşımlar sadece dilin eril biçimleriyle değil aynı zamanda kıyafetler, görsellik, eşleştirilen materyaller, statü eşleştirmeleri gibi yöntemlerle de gösterilmektedir. Bu yüzden masallarda, kötü ve anlayışsız üvey anneler ve ayrıca kötülük timsalleri olan çirkin, garip giyimli, büyücülükle eşleştirilen ve kadınları sembolize eden cadı tipler sıkça karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde bu kadınlar, çeşitli çağrışımları ve sembolik eşleştirmeleri zihinlerde uyandıran süpürgeye bindirilip uçurulmaktadır.

“İrade, şeref, onur, cesaret, disiplin, rekabet, dayanıklılık, metanet, soğukkanlılık, sebatkârlık, maceraperestlik, bağımsızlık” (Akbalık, 2014: 109) gibi kavramları üzerine

oturtulabilecek eril bakış açısının sözlü türlere yansıyan görüngüleri sadece masallarla sınırlı değildir. Bir çok Türk destanının kahraman tiplerinin erkek olduğunu söylemek gerekir. Bu anlamda, Oğuz Kağan ve Köroğlu gibi kahraman tipler, bu baş kahramanlara verilebilecek en popüler örneklerdir. Bunun dışında, Dede Korkut boylarındaki Oğuz toplumunun, çeşitli erkek beylerinin hâkimiyetinde olduğu ve bu beylerin başındaki kişinin de Bayındır Han olduğu görülmektedir. Ancak boylarda, Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek boyundaki Banı Çiçek örneğinde de görüldüğü üzere, kadınların tamamen silik tipler olarak sunulduğunu da söylemek yanlıştır.

Dede Korkut kitabının giriş bölümünde, erkeklerin değil de kadınların nasıl olması gerektiğine dair belirtilen görüşler, başlı başına kadına karşı eril bakış açısıyla yapılmış bir eleştiridir. Bu bölümde ele alınan dört farklı kadın tipinden sadece bir tanesinin iyi olarak tasvir edildiği de dikkat çekmektedir.<sup>85</sup> Giriş bölümünden sonraki boylarda da yine eril yaklaşımların olduğu görülmektedir. Bunlar; erkeklerin kahramanlıkla ad alması, “erkeklige girişin savaş ve şiddetle ilgili bir alan içermesi”, (Akbalık, 2014: 117) mücadelelerin, cesaretin ve erkeklığın yüceltilmesidir. Bunların dışında, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nda oğlu olanların ak otağa oturtulduğu, Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu’nda Bay Püre’nin oğuldan yanı nasibinin olmadığı ve oğlu olmadığından şikâyet ettiği gibi çok belirgin erkek kimliği yüceltmeleri de mevcuttur.

Anlatılar, içlerinde muhafaza ettiği kültürel kodlarıyla eril veya dişil özellikler gösterebilirler. Özellikle sözlü türlerde mani gibi türlerde yoğun cinsiyet kültürü kodlamaları ve imgeleri karşımıza çıkmaktadır. Dünyayı, hayatı, kültürü ve mekânı yorumlama açısından destan, efsane ve fıkra gibi türlerde erilliğin, ninni ve masal gibi sözlü türlerde ise dişilliğin olduğu savunulabilir. Özellikle erkeklerin manilerinde, uydurma halk hikâyelerinde, mizahi anlatılarda ve espri, şaka gibi mizahi söylemlerde eril bakış açısının hâkim olduğu görülmektedir. Tüm bunların yanında erkekler arasında yapılan ve birbirlerine üstün gelme çabalarının kanıtı olan küfür yarışlarında da çok yoğun bir eril söylem göze çarpar.

Eril bakış açılarının belirgin bir şekilde görülebildiği bir başka sözlü tür de *erkek fıkraları*dır. Bu fıkralarda kadın genel olarak olumsuzlanmakta, Nasreddin Hoca ve

---

<sup>85</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 74)

Temel fıkralarında olduğu gibi kadınlar, sönük pozisyonlarda bırakılmakta, kötülük ve fitne kaynağı olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca kadından bahsedilmeyen ancak, Namı Kemal ve cinsel fıkraların tamamında olduğu gibi, erkeksi olarak kabul edilen yaklaşımların ve eylemlerin, insanlar, metafiziki varlıklar ve hayvanlar üzerinden verildiği fıkralar da bulunmaktadır.

Kadınların sosyokültürel hayatta, çoğu kez de erkek cinsi tarafından, kötülüklerin kaynağı olarak görülen şeytanla bir tutulduğu, hatta çoğu kez şeytandan bile kötü olduğu, biraz da mizahi eril bir söylemle dillendirilmektedir. Bu yaklaşımları biz “Şeytanlar yine bir gün cehennemde oturup toplantı yapıyorlarmış. İçeriye bir kadın girince bütün şeytanlar ayağa sıçrayıp ‘hoş geldin üstat’ demişler.” şeklindeki bazı erkek fıkralarında açıkça görmekteyiz.

“Nasreddin Hoca fıkra belleğinde erilliğin hâkim olduğu ileri sürülebilir.” (Özdemir, 2010: 33) Fakat tıpkı bireylerin açık ve kapalı mekân hakimiyet alanlarında olduğu gibi, “Nasreddin Hoca fıkralarında da aynı şekilde kadın, kamusal alandaki kaybını telafi edercesine, özel alanda oldukça baskındır.” (Özdemir, 2010: 33) Araştırma alanı olarak seçilen yerde de kadınlar iç mekâna hâkimken erkekler dış mekâna hâkimdir ve bu durum anlatılara baskı yapan mekânların eril ve dişil söylemlerine yansımaktadır.

“Meddah hikâyeleri en çok yetişkin erkek dinleyicilere hitap eden bir anlatı türü” (Boratav, 2015: 76) olarak karşımıza çıkmaktadır. Meddah hikâyelerindeki bu eril dilin oluşumunda, kahvehaneler gibi eril mekânlarda ve erkek katılımcı kitlesine hitaben icra edilmesi aranmalıdır. Meddah hikâyelerinin yanında yine eril mekânlar olarak görülebilecek odalar, kuşçu, iççi ve horozcu kahvehaneleri ve dernekleri gibi mekânlarda icra edilen sözlü anlatıların da tüm yönleriyle eril özellikler gösterdiği görülmektedir.

Modern Türkiye’de, kahvehanelerden tiyatro salonlarına ve sinemalara taşındığı, kitlesinin erkeklerden kadın-erkek karışık bir kitleye dönüştüğü meddahlık geleneğinin günümüzdeki en önemli temsilcilerinden biri de Cem Yılmaz’dır. Cem Yılmaz’ın, Milenyum (1999), Bir Tat Bir Doku (1999), CMYLMZ (2007), CM101MMXI Fundamentals (2011), STANDartCY (2014) şeklinde adlandırdığı stand-uplarında, eril dili ve yaklaşımı yoğun olarak kullandığı görülmektedir. Bu gösterilerde Almanca

videolarının, kadın makyajların, askerlik anılarının, doktorluğun, kadın çeşitlerinin, yalan söyleyebilen kadının, sütçünün, uzay gemisindeki Türklerin ve ereksiyon ilacının anlatıldığı bölümlerde, eril bir söylemin ve ifade biçiminin olduğu açıkça görülmektedir. Bunun dışında Cem Yılmaz gösterilerinin tamamında, kültürel ifade biçiminin ve üretimin de bir gereği olarak, sıkça eril bir karakter taşıyan argo ve küfür kültüründen faydalanmaktadır.

Bazı Türk atasözlerinde cinsiyetçi bir söylemin ve cinsiyetçi bir kültürün varlığı hemen hissedilir. “Oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün” (atasözü), “Gökyüzünde düğün var deseler, karılar merdiven dayamaya kalkar” (atasözü), “Kızını dövmeyen dizini döver” (atasözü), “Kızı başboş bırakırsan ya davulcuya ya da zurnacıya kaçır” (atasözü), “Her buluttan yağmur yağmaz, her kadından oğlan doğmaz” (atasözü), “Kız elin, oğlan evin” (atasözü), “Kızını dövmeyen dizini döver” (atasözü) şeklindeki Türk atasözü ve deyimlerinde eril bir söylemin ve anlamlar kodlamasının olduğu söylenebilir. Bu atasözlerinde ve deyimlerde, oğlan çocuğu önemsenmekte ve oğlan çocuğu doğuran anaya statü kazandırılmakta, kadına karşı şiddet kimi zaman uzun vadedeki dönütleriyle olumlu görülmekte, kadınların gerçek (reel) hayatla olan bağlarından kopukluğu vurgulanırcasına eğlenceye ve zevke düşkün oldukları öne sürülmekte, kadınlar doğru karar vermede, seçim yapabilmeye yetersiz görülmekte ve soyun devamında erkek cinsi kadar önemsenmemektedir. Bunların dışında, “Babasının oğlu”, “Erkekliğe sığmamak”, “Erkeklik öldü mü”, “Erkeklik sende kalsın” gibi deyimlerde, Türk kültüründe kadınlardan direkt olarak bahsedilmediği ancak eril davranış şekillerinin ve tutumlarının vurgulandığı görülmektedir.

Kadınların, yemek, dizayn, kıyafet ve ekonomik durum gibi, bir çok noktada hemcinslerini alt etme çabaları olduğu gibi erkeklerin de toplumsal bağlamda kendi aralarında, ataerkil bir refleksin de gereği olarak, birbirlerini alt etme çabalarının olduğunu ve kadınsı benzetmeler üzerinden hemcinsleriyle bir mücadeleye giriştikleri görülmektedir. “Karı gibi gülmek”, “Karı gibi giyinmek”, “Karı gibi kıvırtmak”, “Karı gibi ağlamak” şeklindeki bu benzetmelerde kimi erkeklerin eril kimlikleri ellerinden alınıp küçük düşürülmeye çalışılmakta veya sosyokültürel hayatta mizahi bir üstünlükle dişil özellikler gösterdikleri iddia edilerek ikinci dereceden erkek sınıfına sokulmak istenmektedirler.



Toplumsal cinsiyet kavramı, “biyolojik cinsiyetten farklı olarak, kültür tarafından kişilere yüklenen düşünce ve davranışları içerir.” (Kocaer, 2006: 97) Genel olarak toplumsal bağlamda daha çok biyolojik cinsiyetle özdeşleştirilen küfür ve argoların<sup>86</sup>, her ne kadar kent kültüründe bir kimlik bunalımı yaşasa da, eril bir söyleme ve kimliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Eril yaklaşımların görüldüğü diğer sözlü ifade biçimleri de küfür ve argolardır. “Eril bakışta argo, cinsiyet ve şiddet, mizahın konuları olarak belirginleşmiştir.” (Özdemir, 2010: 34) Ana, avrat, bacı, kadınların cinsel organları, çakmak, dayamak, koymak, oturtmak gibi kelimeler ve fiiller üzerinden inşa edilen bir yapıda olan küfür ve argolar ile erkekler, “kadın konusunda kurgularıyla gerçekler arasında sıkışmışlığından mizahla kurtulmaya çalışma” (Özdemir, 2010: 34) çabası içerisindedirler. Ancak, aslında Türk kültüründe kadın, bir erkeğin en zayıf tarafı olarak görülür. Bu yüzden savaş içerisinde olan erkekler birbirlerini bu en zayıf ve önemsedikleri yerlerinden alt etmeye çalışırlar. Mizahi içerikli küfür yarışlarında da fark edilebileceği üzere karşı tarafı alt eden kazanır ve üstünlüğünü kanıtlar. Bu anlamda meseleye ters bir bakış açısıyla yaklaşılacak olunursa kadın, Türk kültüründe önemsenir ve değerlidir. Bu yüzden dişil kimlik, küfürlerin ve argoların her zaman genel temasını oluşturmaktadır.

Küfürler ve argolar, kültürün dile yansıyan, kızgınlıkları ve hayâl kırıklıklarını anlatabilen bir söylemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal bağlamda da eril olarak kabul edilen, hakimiyeti ve gücü temsil ettiği düşünülen, ortamına göre bayağı, günah, ilkel veya kültürün olması gereken bir parçası olarak görülen küfür ve argolar, zamana, kişiye, mekâna ve söylem biçimine bağlı olarak mizahi özellikler göstermektedir. Ancak, ortada var olan gerçek, hem sosyokültürel yaşamda hem de kültür ortamlarında erkeklerin ifade biçimlerinde küfür ve argonun her zaman yaşam alanı bulduğudur.

Mizahi anlatılarda çok rahatlıkla “küfürlü” şeklinde adlandırılan kelimeler kullanılmaktadır. Bu tür kavramlar, anlatımın aynı cinsler arasında doğal ve mizahi bir gerçeklik ile verilebilmesi için çekinmeden kullanılır. Zaten araştırma alanındaki insanlarda da bu kavramlar, yani küfürlü ifadelerin bizzat kendisi, kimi durumlarda küfür olarak değil dilin bir gereği veya meseleleri anlatmanın tek çaresi olarak

---

<sup>86</sup> Bkz. (Kocaer, 2006: 97)

görülmemektedir. Yani, bazı küfür ve argo kavramlarının kullanımı, sosyokültürel alanda küfür ve argo niteliği taşımaz. Dış bakış açısı veya dış kimlik ile yapılan bir değerlendirmenin sonucunda bazı ifadelerin küfür veya argo olarak isimlendirildiği de söylenebilir.

Hıfzı Topuz'un, toplumun iletlediği mesaja verdiği tepkiler açısından "1) Heyecan, 2) İlgisizlik, 3) Eğlence, 4) Hoşnutsuzluk, 5) Davranış değişikliği" şeklinde ve işlevleri açısından "1) Haber verme, 2) Eğlendirme, 3) Eğitim, 4) Tabuları ve misyonları yıkma, 5) Karşı çıkma, 6) Estetik kaygı, 7) Reklam" şeklinde açıkladığı<sup>87</sup> karikatürlerin, eril yaklaşımların yoğun olarak görüldüğü bir başka mizahi alan olduğu söylenebilir.

Nilnur Tandıç Güneş ve Özlem Gündüz Kalan'ın "Mizah Dergilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Dişil İmajın Sunumu" adlı çalışmalarında, mizah dergilerindeki dişil yaklaşımlar üzerine önemli veriler elde edilmiştir. Güneş ve Kalan, araştırmalarını, *dergilerde dişil karakter kullanımı, dişil karakterlerin çizimindeki betimsel özellikleri, dişil karakterlerin mesleki görünümü, dişil karakterlerin toplumsal sınıflandırmadaki rolü, dişil karakterlerin mekânlardaki görünümü, dişil karakterlerin çizimindeki rolü* şeklinde altı ayak üstüne oturtmuşlardır. Bu araştırmaya göre, dergilerde dişil karakter kullanımı Penguen'de 52, Leman'da 44, Gırgır'da 42 ve Uykusuz'da 36 olarak saptanmıştır. Arzu nesnesi, domestik/evcimen, anaç, aşk öznesi, androjen, vamp, dominant, kız çocuk, kız kurusu, ikoncan, kanka, entel, mağdur, cadı/kötü ise dişil karakterlerin çizimindeki betimsel özellikleridir. Dişil karakterlerin mesleki görünümü yönetici/işveren, ev kadını, hayat kadını, özel sektör çalışanı, öğrenci, siyasetçi, memur, ev kızı, belirsiz, işçi, sanatçı/ünlü olarak saptanmıştır. Araştırmada dişil imajın mekândaki görünümü, mutfak, sokak, kafe/restoran, park/bahçe, yatak odası/yatakta, okul, iş yeri/ofis, kırsal alan, oturma odası ve ibadethanedir. Son olarak dişil karakterlerin çizimindeki rolleri, yan rol, ana rol ve eşit rol olarak sınıflandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda, erkek imajının dişil imajdan çok daha fazla, ana ve eşit rollerde kullanılması; sayısal olarak erkek imajının dişil imaj kullanımından daha fazla olması; modern dişil imajın geleneksel ve muhafazakardan oldukça fazla olması; dişil imajın mekân görünümünde oturma odası kodunun önemli bir oranda kullanılması; tüm dergilerde büyük oranda dişil imajın mesleki belirsizliği; kadın figürünün önemli oranda

<sup>87</sup> Bkz. (Topuz, 1986: 19-69)

aşk öznesi ya da arzu nesnesi olarak kullanılması ve çoğunlukla sevgili/partner olarak çizilmesi gibi verilerden hareketle dişil rollerin mizah dergilerinde sunumunda ataerkil bir toplum yapısına uygun imajların hâkim olduğu sonucuna varılmıştır.<sup>88</sup>

Hoş tavır ve mimikler, mevcut küfürlü sözcüğü sıradan hatta belki de çok önemli mizahi bir malzeme yapar. Araştırma alanındaki kaynak kişilerden gözlemlendiği kadarıyla da insanlar, küfürü sözcükte değil daha ziyade tavırda görürler. İşte şiddetli bir kavramsal ve anlamsal karşıtlık bu andan itibaren başlamaktadır. Çünkü cinsel objeler, imgeler ve onlarla bağlantılı kültürel kodlamalar, diğer gruplarda olduğu gibi köylü toplumunun da, belki de daha fazla olarak, hayatının içindedir. Evlenmek, birleşmek, çocuk yapmak ve cinsel aktiviteler her zaman çok normaldir. Bu normallik, gerdek gecesinde yapılan birleşmenin sonucunun, sosyal normlara uygun olduğunu haber vermek için *havaya tüfekte üç el ateş edilmesi* şeklinde canlı ve yaşayan bir örnekle açıklanabilir. Bununla birlikte, birçok kere çocuk, genç ve yaşlıların hayat akışları içerisinde hayvanlar arasındaki cinsel birleşmelere şahit olunur; hatta özellikle izlenir. Dolayısıyla cinsel organlar, cinsel birleşmeler günlük hayatta sıradanlaşır, normalleşir. Fakat söz konusu cinsel organı çok büyük olan bir at ise burada bakış açısı normalden, sıradan olandan farklı olana döner. İşte bu durum mizahi bir malzeme özelliği taşıyabilir. Yani büyük-küçük gibi objenin direkt olarak sıfatlarla ya da az-çok çocuk gibi farklı bir cinsel tutumu ifade eden dolaylı bakış açılarını gösteren kavramlar etrafında icra edilen cinsel anlatılar, mizahi bir karakter gösterebilir.

### 2.2.3. Mizahi İcralara Konu Olan Tipler

Bir uyarıcı ve meselesi olan mizah icralar, çoğu kez mizahi olarak algılanan tipler üzerinden yürütülür. Mizah ekolojisinde yaşama anlam katan bu mizahi tipler, hem öldüğü ana kadar hem de öldükten sonra dillendirilmeye devam eden kültür üretimi uyarıcılarıdır. Her zaman toplumsal bellekte yer edinen, toplumsal hafızada iz bırakan ve bir anlamı olan mizahi tipler, ölümsüzlük iksirini çoktan içmiş “hatırlanan kahramanlar”dır.

Hayatın tekdüzeliği ve sıradanlığı karşısında zamanı avcuna almak ve zamanın akışını değiştirmek isteyen mizah ustaları ve mizahi gruplar, her zaman özgünlüklerin

<sup>88</sup> Bkz. (Tandaçgüneş - Kalan, 2010: 363-375)

peşindedirler. Bu özgünlüklerin tek talibi yalnız mizahi gruplar değildir. Mizahi organizasyonlardan bir şekilde nasibini alan ekoloji mensupları da, farklılıklara ve özgün yaratmalara gönüllü olarak ön ayak olurlar. Bu anlamda her zaman, sarhoş, işsiz, dan-dun konuşan patavatsız kişiler, yersiz hareketler yapanlar gibi toplumsal yaşamda “anormal tip ihtiyacı” vardır. İnsan yaşamındaki yiyecekler ve içecekler nasıl biyolojik ihtiyaçsa, sosyokültürel yaşamda da “anormal tip ihtiyacı”, kültürel üretimleri tetikleyen veya enginleştiren yaşamsal bir ihtiyaçtır. İşte halk grupları da mizah ekolojisinde, bu anormal tipleri tarar, bulur ve tespit eder veya grup dışındaki tipleri anormalleştirmek için kendi gruplarını ve kendi grupları içerisindeki kişileri marjinalleştirir.

Toplumsal iletişimde her an farklılıkların vurgusu ve ilgi çekicilikleri dillendirilir. Tam tersi bir durumda ise toplumsal bellek sıradanlıkları kopyalamaz ve reddeder. Bu anlamda sıradanlığın dışına çıkan tipler, sosyokültürel hayatın teline farklı dokunmaktadır. Bu farklılıklar, Karagöz’de olduğu gibi, sözlü türlerin hemen hepsinde göze çarpar. Karagöz’de, birçok tipin özenle yerleştirildiği ve “ideal sıradan tipler” olmadıkları görülür. Zaten, inşa edilen sözlü türlerde tipler, mutlaka yeniden görüntü kazandırılmış ve ayırt edici özellikleri olan tipler olmalıdır. Aksi takdirde toplumsal hafızada, her sıradanlığın bir şekilde yok olduğu gibi, sözlü üretimler de yok olur. Saçı çıkmayan bir kel delikanlı (Keloğlan), eşeğe ters binen, beklenmedik cevaplar verebilen ve kavuklu bir bilge (Nasreddin Hoca), zenginden alıp fakire veren bir soylu hırsız (Robin Hood), saçları sihirli bir şarkıyı söyledikçe parlayan ve görülmemiş derecede uzun olan bir kız (Rapunzel), kavalıyla tüm farelere hükmeden bir kavalcı (Fareli Köyün Kavalcısı) gibi daha pek çok yaratılan özgün imge, yaratıcıları tarafından sıradanlığa karşı savaş açmışlığın göstergeleridir.

Mizah ekolojisinde, tuhaf kıyafetler giyinen, pantolonu çok çekme, dar giyme ve çok renkli giyme gibi görüntüsünde olağandışlıkları barındıran, tuhaf meslekleri olan, övünen, anlamsız veya sıra dışı davranan, topluma aykırı hareket eden, geleneğe uygun davranmayan, tuhaf saç tarzları olan, kültürel ve dini kabullere uymayan ve onları ihmal eden, kültürel ve dini törenlere katılmayan ve görevler üstlenmeyen, aşırı içki içen, çok konuşan, dedikoducu olan, şakalaşmayı bilmeyen, soğuk davranan veya hoppa olan gibi pek çok kişi mizahi icralara kaynaklık edebilir. Ancak kategorize edilecek olunursa, mizah ekolojisinde icralara konu olan veya icralara kaynaklık eden mizahi tipler, üç

gruba ayrılabilir. Bunlar; “tip”, “karakter” ve “söz, tavır ve ifade” ile toplumu uyaran kişilerdir.

Mizah ekolojisinde, bazı durumlarda bir kişinin mizahi icralara kaynaklık edebilmesi için fazla bir çaba içerisine girmesine gerek yoktur. Yaradılış gereği sıradanlığın dışında olan bu kişiler, yüz, vücut, tik, mimik, saç, yürüyüş, bakış, duruş, gülüş, ağlayış gibi özellikleriyle, “tip”i komik olan kişilerdir.

Tipi komik olan kişilerin önemli özelliklerinden biri, kendilerini aksi yönde değiştirme şanslarının çok az oluşudur. Biyolojik özelliklerinin icrasını sunmak zorunda olan bu kişilerde her şey ya çok abartılı ya da çok noksan görünür. Uzun bir surat, top gibi yuvarlak veya çok yamuk bir kafa, kepçe bir kulak, her zaman ıslık çalıyormuş gibi duran bir dudak, çok küçük veya çok büyük bir burun, orantısız bir vücut, diken gibi duran bir saç, yalpalaya yalpalaya giden bir ayak, her zaman hayretle bakan bir göz, uyarılara anlamsız ve sıra dışı tepkiler veren bir vücut, sıra dışı bir gülüş veya ağlayış, tipi komik olan insanlar için verilebilecek bazı örneklerdir.

Mizahi icralara kaynaklık eden bir diğer özellik ise, huy, davranışlar, tepkiler, sinirlenmesi veya üzülmeye, uyanık, çıkarıcı/üç kağıtçı/dolandırıcı, cimri, yalancı, dedikoducu, geveze, don, haylaz, eringeç/üşengeç gibi özellikleri üzerinden “karakter”i komik olanlardır. Daha ziyade, aile, sosyal çevre, arkadaş ve halk grupları, eğitim vasıtasıyla daha sonradan edinilen bir özellik olan bazı karakterlerin, mizahi olarak algılandığı söylenebilir. Bu anlamda, geçimsiz bir kişi, aksi bir adam, beklenmedik tepkiler veren biri, tuhaf bir şekilde sinirlenen veya üzülen bir kişi, menfaatçi bir adam, sürekli yalan söyleyen bir kişi, tepkimeleri sosyokültürel beklentilerin dışında olan don bir kişi, durmadan başkalarının hayatıyla ilgilenen bir insan ve çalışmayı sevmeyen bir adam, mizahi icralara kaynaklık edebilir.

İnsanlar, kendilerini bireysel ve toplumsal hükümler ışığında değerlendirme yoluna giderler. Ancak, karakteri komik olan çoğu kişi, genellikle toplumsal değerlendirmeleri ihmal eden, anlamayan, algılamayan veya belki de umursamayan bir kişi olmalıdır. Bu anlamda Morreall de (1997: 8), gülünç kişinin, kendisini herhangi bir sebeple gerçekte olandan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişi olduğunu öne sürer.

Bergson'a göre (2015: 100) topluma uyarsız gülünç karakterler; katıdır, dalgındır ve uyumsuzdur. Canlı olan zamana ve ekolojik bağlama karşı katı tavırlar gösteren; mevcut algılara ve anlamlandırmalara karşı dalgın olan; kabullere, uygulamalara, inançlara ve genel anlamda kültürel biçimlere karşı uyumsuz olan bir karakter mizahi özellikler gösterir.

Komik bir kişi tiptir ve öte yandan bir tipe benzemekte de komik bir şeyler vardır. (Bergson, 2015: 101) Özellikle bu gönüllü bir çabaysa belirginlikler fazlalaşır ve kişiler ekolojide farkına varılan uyumsuz bir olağandışılık içerisindedir. Bergson'a göre (2015: 101), bir tipe benzeme ve o kalıba girmeye çalışma çabası içerisinde olan bir kişi kendi karakterini katılaştırır ve komik olur.

“İnsanoğlunun toplum içinde yaşaması ve dolayısıyla bir kurala uyması zorunludur. Çıkarın öğütlediğini de akıl buyurur: Bir görev vardır, bize düşen de buna boyun eğmektir.” (Bergson, 2015: 107) Bu anlamda mizahi karakter olmanın en önemli özelliği, ekolojik bağlamın algılarının ve hükümlerinin dışındaki bir uyumsuzlukta gizlidir. Bergson'a göre (2015: 95), “Toplumdan uzaklaşan herkes komik olur, çünkü komik büyük ölçüde toplumdan uzaklaşmadan doğar.” Bu uzaklaşma ise, ekolojik hükümlerden uzaklaşmadır.

Bergson (2015: 99), karakter komikliğini açıklarken gülmeye neden olan durumun aslında doğru karakter veya kötü karakter olmadığını, gülmeye neden olan durumun topluma uyarsız karakter olduğunu vurgular. İzleyiciler ise acıma, korku ve heyecan gibi duygularını engelleyerek ve dizginleyerek gülerler. Bergson (2015: 95), bizleri güldürenin bu karakteristik özelliklerdeki kusurların olduğunu söyler ancak bu kusurlar ahlaka aykırı olduğu için değil topluma aykırı olduğu için acımama ön koşuluyla bireyleri veya toplumsal halk gruplarını güldürür. Her toplumsal halk grubunun birbirine gülmesi, birbirini hicvetmesi veya birbirleriyle dalga geçmesi bu yüzdendir.

Toplumsal bağlamda normalin dışında davranan ve karakterleri sebebiyle davranışları ve söylemleri komik bulunan kişiler bulunmaktadır. Onlar bir şekilde olağanın dışı kabul edilirler. Bu olağan dışılık akış içerisindeki hayatta gerçekleştirdikleri eylemlerde; doğayı, düzeni, hayatı ve maddeyi yorumladıkları düşünce biçimlerinde; uyarıldıkları ortamlarda gerçekleştirdikleri tavırlarda görülür. Bu kişiler, mizahi yaratmaların temel

hareket noktalarını uyarıcı tiplerdir ve dahil oldukları mizah ekolojisinde yaptıklarıyla, düşünceleriyle ve tavırlarıyla mizah ustalarına kaynaklık teşkil eden kişilerdir.

Grup algılarına bağlı olarak değişkenlikler gösterse de, karakteri komik olan bir kişi, her zaman mizah ekolojisinde anlatılarla, esprilerle, dedikodularla ve mizahi göndermelerle uyarılır. Ekolojiye uyarsız bir karakter, gülme ile gerçekleştirilen sürekli eylemlerle bitmek tükenmek bilmeyen bir çabayla törpülenir, yenilenir, dönüşür ve değişir. Eğer dönüşmeyerek mekanikliğini devam ettirirse, bu kişi yine gülme ile cezalandırılacaktır. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken ve çok ilginç bir durum vardır. Aslında sosyokültürel bağlam, karakteri uyumsuz bireyleri değiştirme çabası içerisinde görünse de, üstünlük dürtülerinin de etkisiyle ve “anormal tip ihtiyacı” nedeniyle, bir şekilde mizahi karakterlerin değişmemesi arzusundadır.

Tip ve karakter komikliklerinin dışındaki ekolojide bir diğer mizahi olarak algılanan kişiler, kendisini; dilin yanlış kullanımı, ifadelerin uyumsuz zamanlarda sergilemesi, ayarsız söz ve ifadeler, moda veya pek anlaşılmayan eski ifadeleri kullanması, belirli kelime ve kalıpları sıkça motor bir şekilde tekrarlaması, bazı durumlara komik ses tepkimeleri verilmesi şeklinde, sözleri, ifadeleri ve tavırlarıyla, uyumsuz veya beklenmedik bir şekilde ifade eden ve anlamlandıran kişilerdir.

Söz komikliğinde, dilin anlattığı komik ile yarattığı komik arasında farklılıklar vardır. (Bergson 2006: 58) Anlatımı komikleştiren ya da sözleriyle komik olan iki farklı söz komikliğinin olduğu söylenebilir. Bu anlamda, anlatımı ya da kelimeleri komiğe çeviren kişiler olan mizah ustaları; söyledikleri normal ifadeler komik olan kişiler ise toplumdaki mizah malzemesi olan farklı tiplerdir. Aynı durum, hareket, durum ve biçim komiklikleri için de geçerlidir. Hareketlere, durumlara ve biçimlere, mizahi bir tavır ve icra ile anlam katanlarla, bu meselelere malzeme olanlar arasında farklar olduğu söylenebilir.

### **2.3. Mizah Ekolojisi ve İcraların İç Yapı Özellikleri**

#### **2.3.1. Mizah Ekolojisi ve Halk Grupları**

Alan Dundes tarafından “aralarında en azından bir müşterek faktör bulunan ve kuramsal olarak en az iki kişiden oluşan gruba halk denir” şeklinde eski tanımlamalarından

tamamen bağımsız olarak ele alıp yeniden tanımlanan halk kavramı, halkbiliminde araştırmacıların meselelere yaklaşımlarını da değiştirmiştir. Eski yaklaşıma göre “cahil, taşralı, alt tabaka”<sup>89</sup> gibi temel özellikler gösterdiği belirtilen ve bu özellikleri üzerinden tanımlanan halk, bu yeni tanımlamada “müşterek faktör” ve “en azından iki kişiden oluşur” şeklindeki yeni bakış bir açısıyla, “halk grupları” kavramının da oluşmasına veya farklı açılardan halk gruplarının değerlendirilmesine sebep olmuştur. Halk kavramı bağlamında bir grubun da, en az iki kişiden oluşması ve gruba has bir veya birden çok kabullerin veya müşterek tutumların olması gerektiği söylenebilir. Böylece bir araya gelen insanlar, ortak yargı, değer, hüküm, kabul, tavır ve tarzlarıyla *grup kültürünü* oluşturabilirler.

Ortak yaşam felsefesini benimseme, uygulama ve aktarma yeteneğine sahip insanoğlunun, çeşitli amaç ve hedefleri dahilinde, muazzam bir grup oluşturma yeteneği vardır. “İnsan, aileden, parti ve meslek grubu ya da dini grup ve ulusa kadar çeşitli ve farklı gruplara aynı zamanda dahil olabilir. Kültürel sistemler bu yüzden çeşitlilik gösterirler; kendi içlerinde de çok şekilli ve sistemlidir.” (Assmann, 2015: 149) Pek çok yönü, hedefi ve amacı olan grupların sistemli araştırması da bu çeşitlilikleri ve farklılıkları sebebiyle bir hayli sıkıntılıdır.

Halk grupları, birey üzerinden grupları anlamlandırma ve tanımlama ya da grup üzerinden bireyleri tanımlama veya anlamlandırma şeklinde araştırılabilir. Burada bireyden gruba giden araştırma biçiminde, bireyin ne olduğu, bireyin gruba etkisi ve bireyin gruba dahililiyetinin boyutları, bireyin sosyokültürel ortamdaki durumunun ne olduğunun araştırması; gruptan grup içerisindeki bireye doğru giden araştırma biçiminde, grup içerisindeki bireyin anlamının ne olduğu, bireyin grup içerisindeki pozisyonunun ne olduğu, bireyin grup içi ve grup dışı tavırlarının durumu gibi meseleler araştırılabilir. Ancak bu iki ayrı araştırma biçiminin dışında, daha da önemli olan, bu iki faktörün birbirleriyle olan ayrılmaz yapıları üzerinden halk gruplarını tanımlayabilmektir.

Halk grupları aslında bireylerden oluşsa da, birey, bireysel psikoloji, sosyal psikoloji ve grup psikolojisinden soyutlanamadığı için, birey ve grup arasında keskin ayrımlar

---

<sup>89</sup> Bkz. (Oğuz vd., 2014: 13)



yapılamayabilir. Burada kültürel ortak kimlik sahibi olma durumu söz konusudur. Ortak kimlik veya biz kimliği denildiği zaman, bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgeyi<sup>90</sup>, yani genel olarak anlamın bizzat kendisini anlarız. Bu bakımdan anlamlı bir grup tanımında, grupların bireylere, bireylerin de gruplara etkileri olduğu görülmektedir. Bu sebepten, bireyin grup içi ve grup dışı anlamı göz önüne alınarak grubun tanımlanması; grubun, sosyal psikolojinin ve bireysel psikolojinin birey üzerindeki etkileri düşünülerek bireylerin tanımlanması gerekir. Ancak burada, bireyin bir grubu olmaksızın ortak kimliğe sahip olamayacağı da göz ardı edilmemelidir.

Freud, *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi* adlı çalışmasında birey ve bireyin dâhil olduğu grubu, bireysel psikoloji, sosyal psikoloji ve grup psikolojisi üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Freud bunların ilk olarak birbirlerinden keskin ayrımlara sahip olduklarının zannedildiği, fakat yakından incelendiklerinde bu ayrımın yok olduğunu söyler. Freud bu durumun farkına varılabilmesi için ilk birey psikolojisinin ne olduğunun anlaşılmasını ister.

Freud'a göre (2014: 5) bireysel psikoloji, bireyi merkeze alır. Bireylerin içgüdüsel dürtülerini nasıl tatmin ettiklerinin yollarını keşfetmeye çalışır. Bu keşifte nadiren bireyin diğer insanlarla olan ilişkilerini dikkate almayan bir yöntem izlenir. Öyle ki, bireyin zihinsel hayatında dış dünyadakiler, yani başkaları, bir amaç, bir model, bir yardımcı veya bir karşıtlık olarak sürekli yer alır. Freud'a göre, bu yüzden, bireysel psikoloji aynı zamanda sosyal psikolojidir. Ancak *Le Bon Psychologie des Foules* çalışmasında bireylerin, grup içerisinde daha önce sahip olmadıkları yeni özellikler göstermeye başladığını düşünür ve bu durumun nedenlerini üç maddede açıklar. Bunlardan birincisi, grup içi ve grup dışı kimlik konumlandırması üzerinden bireyi kontrol eden ve tamamen tok olmasına neden olabilen sorumluluk duygusunun grup içinde olmadığı düşüncesiyle kendi kendini kontrol etme eğiliminin azlığı; ikincisi, grup içerisindeki diğer özelliklerin, göstergelerin belirlenmesine yardımcı olan, duygu ve hareketlerle kendisini gösteren, bireyin kendi menfaatlerini grup menfaatlerine feda etmesine sebep olan yayılmadır; üçüncüsü, bir gruptaki bireylerin gösterdiği belirli özelliklerin yalnızken olduğundan çok farklı bir şekilde olmasına neden olan telkine açıklıktır. (Freud, 2014: 9-10) Le Bon, bu üç maddeyle bireyin değişik süreçlerle kendi

---

<sup>90</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 142)

bilinçli kişiliğini tamamen kaybedebileceğini, bireyin onu kendi kişiliğinden ve alışkanlıklarından mahrum bırakarak yönlendiren grup içi reflekslere uyabileceğini ve böylece grup içerisinde kendi kişiliğine tamamen zıt olan hareketlerde bulunabileceğini açıklamaya da çalışır. Aslında Le Bon'un bu tespitleri yersiz değildir. Ancak, bireyin bir gruba genel anlamda gönüllü katıldığı düşünülürse, mevcut davranış değişikliklerini de gönüllü olarak kabul ettiği ya da değişik ortamlardaki davranış süreçlerinin bireyin kimliğinin bir parçası olduğu da savunulabilir. Bu anlamda bireyin kimliğinde *grubun kimlik kodları* vardır.

Kimlik teorisyenleri açısından “tekil değil, çoğul” (Acun, 2011: 68) olan bireysel kimlik, sosyokültürel ortamda birey pek çok uyaranla veya unsurla etkileşim içerisinde bulunur, bir çok insanı etkiler veya pek çok kişiden etkilenir. Bu etkileşimler, zevklerin, fikirlerin, inançların, kabullerin, müzik zevkinin ve yaşam tarzının etkileşimidir. Bu etkileşimler sonucunda birey etkin olarak küçük gruplara ve daha az olarak etkin olarak millet ve din gibi büyük gruplara dâhil olurlar. Bu yüzden bireysel psikoloji ve grup psikolojisini birbirinden ayrı tutmak mümkün değildir. Bu anlamda bireysel psikoloji, davranış kalıplarıyla, kabulleriyle ve zevkleriyle grup kimliğini yansıtır veya bu bileşenler grup kimliğinin bizzat kendisidir.

Halk guruplarında, bireyler arasındaki uyumun ve birlikteliğin sağlanmasında, benzer değerler, sosyal çevre ve benzer amaçlar, önemli faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğal gruplarda benzer amaç ve değerler üzerinden gönüllülük esasına bağlı olan bir birliktelik vardır ve “Ortak kültürel değerler üzerinde mutabakata varan bireyler, sosyal normların da şekillendirmesiyle, benzer değerler doğrultusunda, aynı amaca ulaşmak üzere çaba sarf eder ve bundan haz duyar.” (Eker, 2014: 28) Burada, toplumsal birlikteliği oluşturan koşulların sağlanmasından sonra, bireylerdeki durdurulamayan ve önüne geçilemeyen paylaşım isteği grup birlikteliğinin ve sürekliliğinin oluşumunda son derece önemli olduğu fark edilmektedir. Ortak paydalarla, kaygılarla ve toplumsal sistemle uyum içerisinde olan birey ve grup üyeleri, kaygılardan ve tepkilerden büyük oranda arındırılmış olmanın verdiği hazla paylaşımlarını daha da anlamlandırmış olmaktadır. Ancak bu durum, halk gurupları içerisindeki bireylerin her anlamda aynı düşündüğü anlamına da gelmemektedir. Farklı fikirlere ve karaktere sahip insanlar, belirli düzeydeki bir uyumla, aynı grup içerisinde yer alabilir.

Sosyal yapı içerisinde konumu ve rolleri olan (Acun, 2011: 68) bir birey, etkin olarak, en azından aile ya da odacılar gibi küçük bir gruba dâhildir ve o grupta etkindir. Alan Dundes'in ortak faktörler sonucunda bir grup olarak bir araya gelen kişiler şeklinde açıkladığı halkın, nihayetinde bir grup kimliğine sahip bireylerce oluştuğu düşünülebilir. Bir araya getirici olan grubun ise, özgün mizah yapma/üretme gibi, ayırıcı, sürekli ve keskin özelliklerinin olması gerekir. Bu ayırıcı özellikler grupların oluşumuna, çeşitlenmesi neden olur. Bu anlamda gruplar “fevri, değişken ve asabi” (Freud, 2014: 12) özellikleriyle karşımıza çıkar.

Bir grup fevridir. Fevri özellikleri grubu kendine has özelliklerinin ortaya çıkmasını ve grubun kendi kimliğinin oluşmasını sağlar. Bir grup tıpkı her kültürel organizasyonda olduğu gibi yok olmamak ve ayakta kalabilmek için değişkendir. Bu değişkenlik onu kırılgan değil esnek yapar. Bir grup aynı zamanda onun grup olmasını sağlayan temel bileşenleri üzerine asabidir. Bir grubun asabi özelliği, grup üyelerini keskin kurallar oluşturmaya zorlar. Grup, bu kurallar üzerinde inatçıdır ve grup üyeleri tarafından grubun, anlamı, içeriği ve var olma sebebi olarak görülür.

Grup kavramıyla ilgili akla gelen önemli sorulardan biri, her toplanma ve birliktelik bir grup olup olamayacağıyla ilgilidir. Sighele, Le Bon, Mc Dougall gibi bazı araştırmacılar, acele ile toplanmış her birlikteliğin, geçici ilgileri olan değişik türdeki insanlardan oluşan kısa süreli birlikteliklerin grup değil, bir kalabalık olduğunu söylerler. (Freud, 2014: 18-19) Bu anlamda dolmuş şoförleri bir grupsa rastlantısal olarak bir araya gelen, örgütlenmenin belirli kurallarını gerçekleştirmeyen ve kısa süreli birliktelikleri olan dolmuş yolcuları bir kalabalıktır. Bu kalabalıklar, rastlantısal ve kısa süreli olarak bir araya gelirler, ama ortak deneyimleri ve psikolojik etkileşimleri vardır. Bu iki unsurun bir grubu oluşturmak için yeterli olup olmadığı tartışmalıdır.

Grup ile ilgili önemli bir tartışma da grupların nasıl sınıflandırılacağı meselesidir. Bu bağlamda gruplar, dolayısıyla halk grupları, “aynı türden oluşan homojen gruplar, homojen olmayan gruplar, doğal gruplar, yapay gruplar, ilkel gruplar ve belirli bir yapıya sahip son derece örgütlenmiş gruplar” (Freud, 2014: 28) şeklinde sınıflandırılabilir de, genel olarak gruplar, “doğal gruplar” ve “yapay gruplar” başlıkları altında ele alınıp incelenebilir.

“Doğal grup” ve “yapay grup” ayrımı, grup kavramını anlayabilmek için verimli bir sınıflandırma biçimi tartışmasına ön ayak olabilir. Freud’un kilise ve ordu örneklerini vererek “bir arada bulunmak için dışarıdan bir güce ihtiyaç duyan” (Freud, 2014: 28) şeklinde tanımladığı “yapay gruplar” ve bu tanımın zıttı olarak gücünü bireyler üzerinden, gönüllü katılımlarla kendi iç dinamiğinden alan, bireylerin bazı yönleriyle kendilerini özgür hissettikleri, liderleri olmayan kuşçular, odacılar veya avcılar örneklerinde olduğu gibi “doğal gruplar”, grup sınıflandırmasında iki farklı ucu temsil eder. Freud, kilise ve orduyu, böyle bir gruba dâhil olup olmamayı istemesi konusunda bir insana danışılmaması ya da ona hiçbir seçenek verilmemesi, bu gruplardan ayrılmaya yönelik bir girişimin zulümle ve ağır ceza ile karşılanması özellikleriyle yapay gruplar olarak göstermiştir. Bu iki grubun ortak yönleri komutan ve din adamıdır. Bunlar onları bir arada tutan duygusal bağı oluşturur. Ancak Freud, bu iki yapay grup arasında yapısal bazı düzenleriyle ve ekonomik yönleriyle bir ayrıma gider. (Freud, 2014: 28-29)

Freud (2014: 19), bir toplanmada bir derecede karşılıklı etki ve zihinsel türdeşlik ne kadar yoğun ve çok olursa, bireylerin bireylerin psikolojik bir grup oluşturmaya o kadar gönüllü olduğunu ve grubun belirtilerin bir o kadar göze çarptığını belirtir. Ona göre, grup oluşumunun en dikkat çekici ve en önemli sonucu “duyguların yüceltilmesi ve derinleştirilmesi”dir. Özellikle erkekler, kendilerini açıkça tutkularına bıraktıkları ve birleşmiş bir şekilde bireyselliğin sınırlayıcı etkisinin kaybolduğu grup içerisinde, başka hiçbir koşul altında erişilemeyen ya da nadiren erişilen duygulara grubun içerisinde erişebilir ve böylece keyif verici deneyimler yaşarlar. İnsanların başka hiçbir koşulda erişemediği duyguların ve psikolojik durumların sonucunda grup içi söylemler, tavırlar ve mimikler ortaya çıkar. Baskı altında bireyler, kalıplara oturtulmuş ve toplumsal bağlamda onanmış söylemler, tavırlar ve mimikler yerine; kaba, sıradan ve basit olanları tercih ederler.

Gruplarda dikkat çeken bir durum da grup içi zekâ dengesinin nasıl yakalandığıdır. Peki, aynı derecede düşünme biçimlerine sahip olmayan insanlar, nasıl grup içerisinde uyumlu birliktelikler gösterebilirler? Bu sorunu McDoughal “daha düşük zekâ anlayışının daha yüksek zekânın değerlerini kendi seviyesine düşürdüğü” (Freud, 2014: 20) tespitiyle çözer. McDoughal’a göre, denge ve uyum yakalayabilecek zekânın

diğerleriyle uyum sağlayabilmesi, düşük, sıradan ve basit olanları tespit edebilmesinde gizlidir.

Grup içi zekâ dengesi ve uyumu, mizah yapma biçimlerinde de karşımıza çıkar. Bergson'a göre (2015: 14) gülmeye ilişkisi olan arı zekânın diğer zekâlar ile iletişim halinde olması gerekir. Bu bağlamda Bergson, komığın tek başına tadının çıkarılamayacağı noktasına parmak basar. Çünkü gülme bir yankıya gereksinim duyar. O, iyi çıkmış, net, ama kesilmiş bir sese benzemez; gitgide yankılanarak uzamak ve büyümek isteyen, patlama ile başlayıp gürlmelerle süregiden bir şeydir. Gülme her zaman bir grupla birlikte ortaya çıkar.

Gruplarda etkileşim içerisindeki insanlar birbirlerine farkında olmadan psikolojik baskı kurarlar. Freud (2014: 20), etkileşimde grup içerisindeki bireylerin eleştiri gücünü kaybettiğini ve kendini baskı altında süren etkileşime bıraktığını söyler. Bu aynı zamanda bireylerin heyecanın arttığı ve birbirlerini etkileme yükümlülüklerinin ortaya çıktığı bir süreçtir. Bu süreci oluşturan ise bireye etki edebilme özelliğine sahip olan grubun bizzat kendisidir. Psikolojik yapıları veya belirli felsefeleri olan gruplar, bilinçli bireyin kişiliğinin küçültme, duyguları ve düşünceleri aynı yöne odaklanma, ortaya çıkan bazı niyetleri uygulamaya gibi bazı özelliklere sahiptirler. Grupların, bireyleri şartlayıcı ve koşullayıcı bu tip refleksleri ise ilkel topluluğun dirilişi anlamına gelen "ilkel zihinsel hareketliliğe gerileme" örnekleridir. (Freud, 2014: 55)

Gruplar, bireylerin bir şekilde birbirlerine uyum sağlama zorunluluklarını hissettiği, bu anlamda belirli fedakarlıklar yaptıkları gönüllü birlikteliklerdir. Uyum sağlama ve fedakarlık bir mecburiyettir ve "başkalarıyla aynı şeyi yapmanın mecburiyeti bir çok kişiyle uyum içerisinde kalmak" (Freud, 2014: 20) anlamına gelir. Grup içi mizah organizasyonlarıysa, eleştirilme ve tahammül etme gibi yönleriyle, bireyden belirli fedakârlıkları talep eder.

Grupların, ona dâhil olan bireylerin geliştirdiği ve devam ettirdiği kendi gelenekleri vardır. Bu gelenekleri korumak ve yaşatmak için grup bireyleri, mizahi geleneklerinde olduğu gibi, uzun vadeli refleksler geliştirirler. Bu anlamda bir grup, kendi kuralları içerisinde muhafazakardır. Hızlı değişimlere ve dönüşümlere direnmek ister. Bu

değişimler ve dönüşümler, diğer bazı gruplarda bulunan ve grubun kimliğine uymayan değişimler ve dönüşümlerdir.

Halk grupları kendi içlerinde ve onanmış grup üyeleri arasında birçok eylem, söylem ve tutumda, büyük oranda bağımsız olmalarına karşın; diğer grupların veya bütüncül olarak dış dünyanın algısına açık organizasyonlarında, sunumlarında, paylaşımlarında, gelenek ve görenek üretiminde, sosyal normlardan bağımsız değillerdir. “Fiziksel ve sosyal paylaşım ile varlığını sürdürmek zorunda olan insanın, toplum içinde nasıl davranması gerektiğini gösteren, yazılı kurallara dayanmaksızın sosyal hayatı düzenleyen, kişilerin birbirlerine ve topluma karşı nasıl hareket etmeleri gerektiğini öğreten bir tür gizli anayasa” (Eker, 2014: 29) şeklinde tanımlanan sosyal normların bireyi ve halk gruplarını kontrol altında tutma çabası vardır. Böylece sosyal normlar, bireyi ve bireylerin oluşturduğu halk gruplarının davranışını kısıtlayıcı bir faktör olarak da karşımıza çıkar. Aynı zevklerle oluşturulan iki köy odasının bile, birbirlerini ziyaretleri esnasında, mevcut ortamda konuşulacak konuların ve sergilenecek tavırların az çok değiştiği gözlemlenmektedir. Bu değişkenlikte bireyler, aynı zevklere sahip olsalar da, “diğer oda” kavramıyla grup dışı sayılan bu kişiler karşısında tepki almamak ve topluma uyarlı görünmek için, sosyal normların şemsiyesi altına sığınma çabası sarf ederler. Aksi durumda, sosyal normların da onadığı mizahi eleştirinin hedefi haline gelebilirler.

“Biyolojik değil simgesel temellendirilmeleri ve gereklilikleri nedeniyle muazzam farklılıklar gösteren” (Assmann, 2015: 149) halk grupları; belirli zevk, ilgi, yaş, cinsiyet, ekonomik tutumlar, dini tutumlar ve sosyal statü bağlamında oluşurlar ve şekillenirler. Bu anlamda çok çeşitli halk gruplarıyla karşılaşabiliriz. Dundes’in da “İki kişinin jest ve mimikler, argo ifadeler vb. gibi kendi kendilerine has bir gelenekler seti geliştirmesi mümkündür.” (Oğuz vd., 2006: 21) şeklinde aileyi işaret ederek belirttiği gibi, bir grubun sayısı iki kişiden bile oluşabilir. Ancak, bu grupların büyük çoğunlukla aileden ziyade mizah ekolojisinin oluşumunda da bir temel olarak en önemli grup ve grupların birleşimini sağlayan halkalar olan “arkadaş grupları” olduğunu belirtmek gerekir. Bu en küçük arkadaş grupları “ikili halk grupları” olarak isimlendirilebilir. Ayrıca, bu kapsamda iki kişiden oluşan (karı-koca) ve belirli bir paydada bazı yaratmalar ortaya çıkaran ve bunları paylaşan bu tip ailelere de, her ne kadar onlar kimi

zaman birbirlerini “hayat arkadaşı” şeklinde tanımlasalar da, henüz çocuk, kız çocuk, erkek çocuk, torun gibi, bir bütün olarak tam anlamıyla sistemleşmemiş yapıları sebebiyle, ikili arkadaş grupları denilebilir. Çünkü iki kişinin ortak kararı ve hedefleriyle meydana gelen çocukların, bu ikili ilişkiyi baştan aşağıya değiştirdiği, dönüştürdüğü ve sistemleştirdiği söylenebilir.

İkili halk/arkadaş gruplarında ya da bir ailede olduğu gibi çok küçük; ırk, mezhep ve din gibi müşterek faktörlerle oluşan büyük gruplar vardır. Küçük gruplarının olduğu mekânlar, aile, köy odası, köy, atölyeler ve okul gibi mekânlardır. Fakat hem küçük halk gruplarında hem de büyük halk gruplarında grubun kendine has kabulleri, deneyimleri, bu deneyimlerin paylaşım şekilleri, tepkileri, eğlence anlayışları, mizah organizasyonları, tutumları ve yazıya geçmemiş ve altına imza atılmamış hukuki kabulleri bulunmaktadır. Tüm bunlar grubu ayakta tutar ve grubun geleceğini garanti altına alır.

Bir grup zamanın akışı içerisinde ölümsüz veya en azından değişmez değildir. Avcılığın ve horoz dövüşlerinin zaman içerisinde yasaklanmasıyla, avcılık ve horozcu grubunun uygulamaları, anlatıları ve hacmi değişkenlik gösterebilir ya da atların yerini arabaların almasıyla atçılar grubu yerini arabacılar grubuna devredebilir. Aynı durum köy odaları için ya da “oturuculuk geleneği” için de söz konusu olabilir.

Kahvehanelerin açılması, internetin yaygınlaşması, dizi ve sinema izleme kültürünün televizyonlar aracılığıyla evlere kadar gelmesinin bireylere, yeni kabul, tutum ve davranışları eklediği görülmektedir. Bu açıdan özellikle erkekler arasında *oda açma kültürünün* ve kadınlar arasında *oturucu gitme kültürünün* yavaş yavaş yok olduğu, bununla beraber tüm bu oda grubunun ve oturucu grubunun davranışlarının da değişmeye başladığı düşünülebilir. Tüm bunlardan hareketle, grupların değişmez ve ölümsüz olmadıkları sonucu çıkarılabilir. Grubun sabit ve değişmez olduğu veya grubun katılımcılarının da sabit ve değişmez olduğu düşüncesi, halk gruplarının anlaşılması açısından, eksik bir yaklaşım biçimidir. Bir grup üyesi birden fazla arkadaş grubuna dâhil olabilir ve birden fazla zevke sahip olması neticesinde birden fazla ilgi grubuna mensup olabilir. Söz gelimi hayvancılıkla uğraşan bir kişi yeni bilgiler öğrenmek ve alım satım yapabilmek için hayvancılar grubuna dâhil olabilir. Yine aynı kişi, eğlenceye düşkünlüğü sebebiyle odacılar grubunda, defineciliğe karşı olan merakından dolayı da

defineciler grubunda zaman geçirebilir. Burada bir kişinin en fazla hangi grupta aktif olduğu durumundan hareketle onu sadece bir gruba dâhil etme, yanlış bir hüküm olabilir. Belirli gruplara dâhil olarak o gruplardan aldıkları ve o gruplara verdikleri halk bilgileriyle kendilerini anlamlandırabilen bireyler tanımlanamazken, belirli sözlü yasaları ve gelenekleri olan gruplar tanımlanabilir.

Gruplar “kendine has argosu, grup içinde yapılan şaka ve esprileri ve sadece orada anlatıldığında anlamlı olabilen anlatıları” (Boyraz, 1998: 109) ile ayakta durabilir ve bu özellikleri gruplara özgünlük kazandırır. Bu bakımdan grupların oluşumunda ve ayakta kalmasında mizahi tutumların ve eğlence kültürünün yeri ve önemi son derece büyüktür.

Her grup kendisine “çocukluktan beri, ilkokuldan beri, dedelerimizden bu yana, bu mahalleye yerleştiğimizden beri, atalarımızdan beri” gibi bazı tarihi atıflarda bulunurlar. Bu anlamda “kendini ortak anıları olan bir toplum olarak kuran sosyal grup, geçmişini özellikle iki noktada korur: Kendine özgünlüğü ve sürekliliği.” (Assmann, 2015: 48) Süreklilik geçmişe yapılan atıfta ve geleceğe yönelik devamlılıkta gizlidir. Özgünlük ise her halk grubunun ulaşmak istediği yüce idea olarak bilinçli bilinçsiz hedeflenir. Grupların özgünlüklerini ve sürekliliklerini zamana karşı koruyan en önemli etken ise *grubun özgün gelenekleridir*. “Sosyal gruplarda geleneğin, dolayısıyla halkbilimi ürünlerinin önemli bir yeri vardır. Küçük grupları bir arada tutan ve devamlılıklarını sağlayan unsurların başında geleneksel tutumlar, değerler ve bilgiler gelir. Hatta bir sosyal grubun geleneksel değerleri, onu diğer gruplardan ayırır. Her sosyal grubun diğer gruplarla ortak gelenekleri olduğu gibi kendilerine has gelenekleri de olabilir.” (Şahin, 2014: 246) Bu kendine has geleneklerden birisi de, tıpkı odacı grubunda olduğu gibi, mizahi gelenekler olabilir.

Uzun vadeli birliktelikleri plânlayan her grubun geleneklere ve organizasyonlara çok önem verdiği görülür. Özellikle, ziyafet, piknik, oyun çıkarma ve şaka gibi bazı eğlence merkezli organizasyonların gruplarda sıkça düzenlendiği ve katılımcılarınca teşvik edildiği bilinir. Burada eğlence ile *durağan ve can sıkıcı zamana karşı verilen bir savaş* da söz konusudur. Bu savaşın en önemli silahlarından biri de gülme, dolayısıyla komikliklerdir. Komiklikler ise her zaman ya grup içi ya da grup dışı bir kurbana eğilim beklentisindedir. Eğilimi özümsemiş, göze almış katılımcılar ise genellikle bir noktada odaklanma peşindedir ve Bergson (2015: 15), grup halinde toplanan insanların



tümünün, duyarlılıklarını susturup yalnızca zekâlarını çalıştırarak, dikkatlerini aralarından birine yönelttikleri zaman gülmenin çoğalacağını savunmaktadır. Burada duyarlılığını bir kenara bırakması durumu komikliğin kilit noktalarından birisidir. Bu duyarlılıkların hemen her grupta kısa süreliğine de olsa askıya alındığı görülmektedir. Sözelimi odalarda “ışık söndü”, “yalancı köşesi” gibi pek çok mizahi uygulamada; şiddet temelli pek çok geleneksel oda oyunlarında; gece organize olarak yapılan korkutma şakalarında, duyarlılıkların kısa süreliğine askıya alındığı görülmektedir. Bu anlamda gülme ve komiklik, grupsal bir paylaşım olarak “gerçek ya da düşsel, öbür gülenlerle bir anlaşma, neredeyse bir suç ortaklığı” (Bergson, 2015: 14) anlamı da taşır.

Halk grubu ve organizasyonları, dinlenme, arınma, katılma, eşlik etme, rahatlama, kızma, gülme ve paylaşma gibi pek çok faktöre bağlı olarak bir tür *terapi veya rehabilitasyon merkezleridir*. Özellikle sosyal yaşamda ve kültürel bağlamda denetlenen ve bastırılan duyguları, kendi bağlamlarını oluşturan halk gruplarının bir araya gelerek ve birbirlerine şaka yaparak attıkları, güldükleri, eşlik ettikleri, katıldıkları ve böylece rahatladıkları söylenebilir. Belki de, kendi bağlamlarında rahatlama, arınma, yenilenme ve özgür olma hissi, bazı halk gruplarının oluşumunda çok önemli bir etkidir. Böylece birey, bir grup içerisinde, içsel olarak kendisini anlamlı hisseder ve grubun öneminin farkına varır. Öyle ki halk grubu katılımcıları, bir araya gelen kuşçular ve itçilerde olduğu gibi, yaptıkları tavır ve davranışları, birbirlerine yaptıkları şakaları ve yalan da olsa gerçekmiş gibi dinledikleri mizahi uydurma anlatılarını başka gruplar içerisinde ve mizah ekolojisini de kapsayan diğer kültürel bağlamlarda her zaman sergileyemeyeceklerini düşünürler.

J. Le Goff’a göre gülme eylemi, toplumlardan toplumlara ve toplumlar içerisindeki her bir sosyal gruba göre çeşitlilik göstermektedir. Ayrıca toplumlar ve toplumlar içerisindeki sosyal gruplar arasındaki gülme eylemi tutumları da, dönemlere bağlı olarak değişmektedir. Le Goff bu durumu, “Gülmenin tarihsel bir konjonktürü vardır.” şeklinde özetler. (Smajda, 2013: 24)

“Toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilmez. Sürece katılanların grup üyeliğinin ispatıdır.” (Assmann, 2015: 48) O halde toplumsal bellek bireye, bireyse toplumsal hafızaya muhtaçtır. Bu toplumsal bellek kodlarının önemli bir alanı da halkbilimsel öğeleridir. Jan Brunvand’a göre “bir halk grubunun ilk sınavı,

paylaşılan folklorun varlığıdır; sonra bu uyumun arka planı incelenebilir.”. (Şahin, 2014: 246)

Tüm yönleriyle mizahi unsurlar, bir grup çatısı altında ve bu grubun ekolojik yerleşkeleri olan açık ve kapalı bir ortamda anlam kazanır. Bu anlamı üretenlerse, ekolojik mizahi anlam üretiminin bilincinde olan ve kendi grubunun zevklerine hitap edebilen bireylerdir.

Bireyler, farkında olarak veya olmayarak zevkleriyle, ilgileriyle, değer yargılarıyla, tutumlarıyla, davranışlarıyla, algısal hükümleriyle bir veya bazen birkaç halk grubuna mensup olabilirler. Bu katılım illa ki yüz yüze iletişimle olmayabilir. Elektronik kültür ortamı bir anlamda grupların iletişim biçimlerini ve topluluk biçimlerini değiştiren “ikincil sözlü kültür ortamları”dır. Ancak, odacılar, iççiler veya kuşçularda olduğu gibi bazı gruplar, belirli zamanlarda, belirli mekânlarda, belirli kişilerle toplanırlar ve bu toplanmalarda belirli davranış ve söz kalıplarıyla iletişim kurarlar. Bu gruplar, diğer grupların anlatılarını, tavırlarını, mimiklerini, zevklerini, kıyafetlerini, yani genel anlamda yaşam felsefelerini, kendi grup içindeki anlatılarında, esprilerinde mizahileştirirler. Bu anlamda iççiler kuşçuların, kuşçular odacıların, odacılar defnecilerin, öğrenciler hocaların, hocalar öğrencilerin, rockçular popçuların, güreşçiler kovboyların grup kültürünü mizahileştirebilir veya bu farklı halk gruplarının grup içi kültürel yapılarını mizahi bir bakış açısıyla algılayabilir. Bu anlamda her mizah ustası ve mizahi halk gruplarının, olağan dışı yaşanmış deneyimlerin veya kurguladıkları ve kurgulanmış anlatıların, tavırların, ortamın peşinden koştuğu görülmektedir.

### **2.3.1.1. Mizah Ekolojisi ve Yaş Grupları**

Sosyokültürel hayatta kültürün hemen unsuru, sadece konuşma ile değil, diğer duyu organları da kullanılarak aktarılır. Bu aktarım sürecinde taklit, deneme, düzeltme, onama ve uygulama gibi bir çok aşama vardır. Bu aşamalar mizah ekolojisindeki mizahi organizasyonlar için de geçerlidir. Çocukluktan yaşlılığa değin bu sürecin farklılıklarının oluşmasında cinsiyetinse etkin bir unsur olarak karşımıza çıktığını söylemek gerekir.

Mizahi uygulamalar açısından kadın ve erkek cinsi, çocuk, genç, orta yaşlı ve yaşlı şeklinde ayrı ayrı gruplandırılıp incelenebilir. Yaş grupları dikkate alınarak yapılacak

olan incelemelerdeki veriler, bize mizahi uygulamaların, ilgilerin, kabullerin, toplanma biçimlerinin yaş grupları bağlamında aynı olup olmadığı yönünde bazı fikirler verebilir.

“Bebeklik ile ergenlik arasındaki gelişme döneminde bulunan erkek veya kız, uşak” (www.tdk.gov.tr, 07.11.2916) şeklinde tanımlanan çocukların oluşturduğu çocuk gruplarının, bazı biyolojik etmenlerin dışında, cinsi kimliklerinin henüz tam anlamıyla belirmediği görülmektedir. Bu durum çocukların mizahi organizasyonlarına da yansımaktadır. Öyle ki, çocuk gruplarını, kadın veya erkek çocuk grubu olarak değerlendirmek imkansız gibi görülmektedir. Zamanla herhangi bir genç gruba dâhil olup yabanileşme aşamasına girene kadar çocuk gruplarının, kuşçu, köpekçi, odacı gibi belirli ilgiler ışığında gruplar oluşturmadıkları görülmektedir. Ancak çocukların ekolojide bir çok halk grubuna, kısa veya uzun süreli, edilgen bir şekilde dâhil olabildikleri de görülmektedir. Ama bu dahiliyet, öğrenme, keşfetme ve merak etmeden başka bir şey değildir.

Mizahi organizasyonlarını kız ve erkek karışık bir biçimde gerçekleştiren çocukların belli başlı mizahi uygulamaları bulunmaktadır. Bunlar; ezgili ve ezgisiz tüm çocuk oyunları, şakalaşmalar, öğrenme süreciyle de bağlantılı olarak tabiatın, tabiat içerisindeki insanın, hayvanların ve nesnelerin taklitleridir. Üstünlük, merak, tabiatı ve kültürü öğrenme ve taklit şeklinde oluşan kız ve erkek çocuk gruplarının, aile, okul ve çocuk grubu dışında, herhangi bir ilgi grubuna, ancak zamanla, cinsi kimliklerinin de belirginleşmesiyle, bazı bilgiler/ilgiler ışığında ve bilinçli bir şekilde dâhil olabildikleri görülmektedir.

İnsanların çocukluk evresinden sonraki durakları, bir kimlik arayışına da giriştikleri gençlik dönemidir. Bu evre, hem genç kız yaş gruplarında hem de genç erkek yaş gruplarında, özellikle erginleşmenin de sonucunda, çocukluktan büyük oranda sıyrılıp bir bilinçle bazı gruplara dâhil olunduğu, bu gruplarda etken ve edilgen olarak görev ve sorumluluklar üstlenildiği görülür. Ayrıca bu dönemde herhangi bir gruba dâhil olan gençler, mizahi statülerini ve yaratıcılıklarını da test etme imkânı bulurlar.

Gençlik evresinde olan kız ve erkekler, bu dönemlerinde, öğrenme, uygulama, katılma, onanma, takdir ve taklit etme gibi bir dizi çabaya giriştikleri gibi, üst ve at yaş gruplarını, davranış, giyim kuşam, şekil, tip, mimik ve dili kullanım biçimi, gerekli

gereksiz gördükleri kaygılar, düşünce, bilgi, eğitim ve hüküm gibi pek çok yönden kültürü ve bu kültüre mensup bazı bireyleri mizahi olarak algılayabilirler.

Kadın ve erkek genç yaş gruplarının mizahi algıları, genel mizahi uygulama ve kabullerin dışına çıkabilir. Özellikle, eğitim seviyesi ve yeni kültür ortamına karşı gerçekleştirilen hızlı uyum, mizahi açıdan da bu farklılıkların belirginleşmesini sağlar. Bu anlamda genç kitlelerin elektronik kültür ortamında, mizahi içerikli vineler ve scorplar şeklinde videolar oluşturdukları, görselin ve yazının birleşmesi olan caspler ürettikleri, Ekşisözlük ve Uludağ Sözlük gibi sitelerde çeşitli aksaklıklar veya herhangi bir durum üzerinden mizahi icralar gerçekleştirdikleri, geleneksel sözlü kültür ortamı mahsullerini yeniden ele alıp başkalaştırdıkları, birbirlerini ve üst yaş gruplarını telefon, mesajlar ve görüntülü konuşma üzerinden trollemeye çalıştıkları görülmektedir. Bu anlamda, özellikle kent kültüründe, teknolojiye yeterince ayak uyduramayan orta yaş ve nadiren yaşlı grubu üyeleri, bu yeni kültür ortamına mizahi açıdan bir ayak uydurma çabasına girişmişlerdir. Öyle görünmektedir ki “büyük teker küçük tekerin arkasından gitmektedir” ve günümüzde, elektronik kültür ortamıyla beraber öğretici kimliğini kaybetmekte olan orta yaş ve yaşlı grubu, farklı mizahi refleksler geliştirmektedir. Elektronik kültür ortamında genç yaş grubuna, yani bu yeni tip mizahi eşkıyalara, mizahi açıdan yenilmiş gibi görünen orta yaş ve yaşlı grubunun bu yenilgisi, sözlü kültür ortamında da fark edilmektedir. Bu yenilgi, sözlü kültür ortamında icralarını gerçekleştiren orta yaş grubu bireylerinin ve yaşlıların, “internete düşme” şeklinde ürettikleri kaygı belirtileri taşıyan kavramda açıkça görülmektedir. Bu anlamda artık sözlü kültür ortamında gerçekleştirilen bir icranın sırları sözlü kültür ortamında kalmamaktadır ve bu, geleneğini binyıllardan beri oluşturmuş sözlü kültür ortamı üyeleri için yepyeni bir problemdir.

Türk halkı baz alındığında genel olarak 25-45 yaşları arasına yerleştirilebilecek olan orta yaş kadın ve erkek grubu bireyleri, çocuk ve gençlere nazaran bilinçli bir yaşam felsefesine kavuşmuş, grup ve kimlik problemlerini halletmiş bir yapıya sahiptir. Orta yaş grubu bireyleri elektronik kültür ortamı silahlarını çok daha iyi kullanan genç yaş grubu bireylerini, kültürel eylemlere entegre etme çabası içerisindedir ve bunu yapabilmek için bazı refleksler geliştirme eğilimindedirler. Bu reflekslerden en önemlisi, entegre olmayan gençlerin, sosyokültürel ortamda sözlü iletişimde güçlük

çekmeleri, giyim kuşam, müzik zevki, davranış kalıpları, saç, makyaj gibi moda uygulamaları, dili kullanım biçimleri gibi pek çok yönden mizahileştirmesidir. Orta yaş grubun ekolojik sınırlarına giren ve kurban olan gence orta yaş grubu katılımcıları tarafından iki seçenek sunulur; kurallara uy ya da kurban olmaya hazır ol. Üçüncü bir seçenek ise çok iyimser ve ılımlı bir yaklaşım olabilir ve çok nadiren gerçekleşir. Bu seçenek; uyumsuz bir gencin uyarmalarının görmezlikten gelinmesi veya hoşgörülle karşılanmasıdır.

Orta yaş grupları, mizahi içeriklerini oluştururken sadece genç bireyleri kurban olarak seçmezler. Onların hedefinde, bazı yaşlı bireyler, diğer gruplar veya diğer gruplardan herhangi bir kişi, hatta kendi grupları içerisindeki bir kişi her zaman vardır. Özellikle grup içi mizahi yaratmalarda, geçmişte yaşanan kişisel deneyim anlatılarından ilham aldığı görülmektedir.

Orta yaş grubu bireyleri mizahi organizasyonlarında, diğer grupların aksine, dış mekânları ve iç mekânları çok organize bir biçimde kullanırlar. Alandaki tespit ve gözlemlerden görüldüğü üzere, odacılar, itçiler, kuşçular, kahvehaneciler, defneciler, horozcular gibi ilgi grubu katılımcılarının hemen hemen tamamı orta yaşlı bireylerdir. Tabi bunun en büyük sebeplerinin, hâlâ aktivite yapma ve organizasyon düzenleme arzusunda olan orta yaş grubunun, alandaki ekonomiyi ve mekânları kontrol edebilmesi gücü olduğunu söylemek gerekir.

Odacılar ve oturucular gibi bazı yaşlı grupları, dış mekândan ziyade iç mekânlarda etkindirler. Onlar, uzun bir süreçte gözlemledikleri, şahit oldukları ve tanımladıkları, harman, yaylak, tepelikler, dağ, taş, şehir merkezleri ve kasabalar gibi dış mekânları ve bu mekânlardaki deneyimleri, artık iç mekânlarda yeniden ele alma, katılımcılara sunma ve zihinsel olarak yeniden deneyimleme peşindedirler. Bu mizahi sunumlar, geçmişin deneyimleri olabileceği gibi güncelin mizahi eleştirisi de olabilir. Bu anlamda, yanlış organize edilen bir yağmur duası, çok farklı giyinen ve davranan komşunun oğlu, karısına ve evine gereken önemi vermeyen bir baba, yeterince ev işlerinden anlayamayan ve çocuklarını iyi yetiştiremeyen bir kadın, yaşlı olmasına rağmen yaşına uygun davranmayan kişiler, televizyonlardaki Türk gelenekleriyle uyumsuz olduğu kabul edilen herhangi bir dizi ve telefonu hiç elinden bırakmayan bir genç kız, yaşlı grupların mizahi oklarına hedef olabilir.

### 2.3.1.2. Mizah Ekolojisi ve İlgili Grupları

Merak, hobi, önem, takıntı ve dikkat gibi kavramlara bağlı olarak ortaya çıkan ilgilerin, kentlerde ve kırlarda; woswoscular, rockçular, takım taraftarları, sanatseverler, odacılar, kuşçular, horozcular, itçiler, defineciler gibi pek çok grubun oluşmasında son derece önemli olduğu söylenebilir. Bu durumun meslek grupları için de geçerli olduğu söylenebilir.

Meslek gurupları ve ilgi grupları aynı bağlamda değerlendirilebilir. *Mesleksen komiklik* kavramını ve mesleklerdeki gülmeyi açığa çıkaran durumun *mesleksen katılma* olduğunu öne süren Bergson'a göre "Her özel meslek, uğraşanlarına birtakım düşünce alışkanlıkları, birtakım karakter özellikleri kazandırır. Bu kişiler birbirlerine benzer, bunlarla da başkalarından ayrılırlar. Büyük topluluklar içinde küçük topluluklar böyle oluşurlar." (Bergson, 2015: 118-119) Yine Bergson'a göre (2015: 118) kuşkusuz bu küçük topluluklar genelde toplumun örgütlenmesinden doğarlar, ama bununla birlikte birbirlerinden çok ayrılırlarsa toplumsal uyumluluğa zarar verebilirler. İşte bu durumda gülme kendisini gösterir. Gülmenin asıl işlevi olan ayırıcı eğilimleri cezalandırmak ve gülmenin rolü olan katılığı yumuşatarak düzeltmek devreye girer, böylece herkesi herkese uyumlu hale getirir, sivrilikleri törpüler.

Ekonomik kaygılardan ziyade ilgi temelli oluşturulan hayvancılık, çiftçilik, avcılık, odacılık, kuşçuluk, itçilik veya definecilik gibi grupların birtakım uygulamaları ve özellikleri olduğu gibi katılımcılarının da grup içerisinde törpülenmiş bir takım karakteristik özellikleri vardır. Bu gruplardaki tüm bu özellikler, uygulama kalıpları ve grup üyelerinin törpülenmiş karakteristik özellikleri, grupların mizah anlayışlarına da yansır. Örneğin kuşçular grubunun haftalık kuş uçurma uygulaması vardır. Ayrıca kuşçular, grup içi muhabbetlerinde yüksek sesle konuşurlar ve devamlı üstünlük üzerinden tartışmalarını yürütürler. Kuşçular, neredeyse bir kavgayı andıran bu tartışmaları, kuşçuluk kimliğinin bir parçası sayarlar ve normal görürler. Ancak bazı ilgi gruplarının özgün yapıları olduğu gibi, özellikle de mizahi açıdan, benzer özelliklerinin de olduğunu söylemek gerekir. Söz gelimi ilgi gruplarının hemen hepsinde martavalcı, övünen ve anlatısını abartan kişilere karşı genellikle "gizli gülme" ile tepki verilir. Gizli gülmelerde, söylemin içsel olarak zihinde mizahi olarak yorumlanmasına karşın, dışavurumda ciddi tutumlar sergilemesi durumu vardır. Üstünlüğünü şahitlikleri, sahip

oldukları ve genel olarak deneyim ve maceraları üzerinden ciddi bir üslûpla gerçekmiş gibi diğer grup üyelerine kabul ettirmeye çalışan bir icracıyı mahcup etmemek, küçük düşürmemek, bir anlatımın büyüsunü bozmamak, grubun pozitif havasını değiştirmemek veya anlatıcıdan tepki görmemek için toplanmalarda “gizli gülme” tepkimelerine sıkça başvurulduğu gözlemlenmektedir.

Elektronik kültür ortamında, özellikle de facebook gibi bazı sosyal medya sitelerinde, mizahi içerikli grupların ortaya çıkmıştır. Özellikle yüz yüze iletişimin gerçekleşmediği bu grup çeşitlerinde mizahi amaçların veya paylaşımların oldukça fazla olduğu söylenebilir. Bu durum, bu grupların kendilerini isimlendirme biçimlerine de yansımıştır. Hemen her konu ve meseleye atıf yapılan “İşsizler”, “Amaçlı Olmayan Grup”, “Asdfghjklşi (Official)”, “İnci Team”, “bobirler.org”, “Bir Gruptan Daha Fazlası”, “Cezmi Kalorifer ile Pastırma Tadında Paylaşımlar”, “Tespitler”, “Yumurtalar”, “Adını Bulamayan Grup”, “Grup Görünümlü Grup”, “Mahluklar”, “Aynştayn Was Here”, “Yaran Karikatürler” gibi bazı grupların mizahi ilgi temelinde kurgulandığı görülmektedir.

Elektronik kültür ortamı gruplarının dışında, ekolojik ortamda, yüz yüze iletişimin etkin olduğu, katılımcılarınca pek çok nedene bağlı olarak oluşturulan, kendilerine has sözlü yasalar geliştiren, gülme, eğlenme, hoş vakit geçirme, sosyalleşme, statü oluşturma, bilgi edinme gibi belirli amaçları ve işlevleri olan doğal halk grupları da bulunmaktadır. İlgi grubu bağlamında değerlendirilebilecek araştırma alanındaki halk gruplarınınca, mizahi unsurları yaratan, diğer gruplar açısından belki de mizahi imgelere kaynaklık eden, mizahı ve eğlenceyi talep eden ve bunları, oyun, kişisel deneyim anlatıları, uydurma halk hikâyeleri, fıkra, espri, uygulamalar, şakalar ile gerçekleştiren bir yapıları vardır. Mizahın ise bu grupların devamlılığını ve sürekliliğini sağlayan, kendilerine has gelenekler üretmelerine yol açan çok önemli bir unsur olduğu görülmektedir.

#### **2.3.1.2.1. Defineci Grubu ve Mizah**

Halkbilimi kapsamında dikkat çekici ve gizemli olarak algılanan büyücülük ve falcılık gibi meseleler, halk inançları bağlamında pek çok çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışmalarda, pek çok araştırmacı tarafından büyücülük geleneği bağlamında, büyüler tasnif edilmiş, sınıflandırılmış fakat yine definecilik geleneği bağlamında yapılan

büyüler ve tılsım çözme meseleleri, diğerlerine nazaran ihmal edilmiştir. Bu çalışmanın, ihmal edilen büyücülük ve defnecilik geleneği vurgusu ise, halk arasında dini yönü olan ve ciddi bir mesele olarak görülen büyü ve tılsımların bir şekilde başkalaşarak ve dönüşerek çeşitli halk grupları arasında mizahi kimlik kazanmasıdır.

Halk anlatı geleneğinde, kayıt dışı halk ekonomisinde ve halk inanışlarında önemli bir yere sahip olan defnecilik geleneği hem hanelerde aileler arasındaki sohbetlerde hem de köy odalarında konuşulan başlıca konulardan biridir. Özellikle bu gelenek, erkeklerin sosyalleşme mekânları olan köy odalarında uzun kış gecelerinde belki de en çok dillendirilen meseledir<sup>91</sup>. Oda fertleri, ilgi alakaları, güncel meseleler ve ekonomik sebeplerden kaynaklanan düşüncelerinden dolayı defnecilik geleneğini benimsemekte ve yaşandığına inanılan hikâyeleri, yapılan büyüleri ve tılsım çözme meselelerini, kazı alanına nasıl gidilmesi gerektiğini ve temin edilmesi gereken teçhizatlar ile ilgili bir yığın meseleleri konuşup tartışmaktadırlar. İşte, ekonomik boyutunun da ilgi çekici olması sebebiyle, mevcut ekonomik hayatlarını değiştirmek ve hayallerine kısa yoldan ulaşmak isteyenlere bir kapı açan bu gelenek, büyü, tılsım, inanış, anlatılar ve elektronik ortam boyutuyla, geniş bir sosyoekonomik bağlamda kendisini devam ettirmektedir.

Araştırma alanındaki gözlemlerden anlaşıldığı kadarıyla, define kazıları yaz aylarında yapılırsa da, çoğunlukla kış aylarında gerçekleştirilen bir eylemdir. Genellikle defnecilik geleneğinde kış aylarında yapılan kazıların başlıca sebebi ise, yaz aylarında açık alanda otlatılan büyük ve küçükbaş hayvanların başlarında bulunan çobanlara ve köpeklere yakalanmamaktır. Dede Korkut'taki obaların çobanlarında da olduğu gibi, günümüz çobanları, sınırları ve yabancı kontrol eden ve haberci yönleri de olan kişilerdir. İnsanlar bu yüzden açık arazide yaptığı eylemlere dikkat etmelidir. Aksi takdirde kişiler, belirli makamlara defnecileri şikâyet edilebilir ya da defneciler, haberi alan yöre insanından ve çevreden çeşitli sebeplerden dolayı tepki alabilirler. Ancak bu insanların sadece çobanlar ve köpeklerden kaçmak istedikleri söylenemez. Bu geleneğin, yani defnecilik geleneğinin, yasal koşullara uymayan bazı kabulleri de bulunmaktadır. Defneciliğin geleneksel yasalarından da kaynaklanan bu uyumsuzluk, mizahi durumları ortaya çıkaran bir unsurdur.

---

<sup>91</sup> Bkz. (Sevindik, 2013: 49-51)



Türkiye Cumhuriyeti devletinin hukuki kabulleri gereği yasal olmayan ve 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 74. maddesinin 3. cümlesinde düzenlenmiş bulunan “izinsiz araştırma yapma” ve 2. Fıkrasında yer verilen “izinsiz define araştırma suçu”nun<sup>92</sup> da muhatabı olan bu gelenek, her ne kadar halkbilimi alanında görünmezden gelirse de, hem anlatı boyutuyla hem de uygulama ve inanç boyutuyla halk biliminin araştırma alanında daha fazla değerlendirilmeli, mizahi boyutu görmezlikten gelinmemeli ve geleneğin halk ekonomisi boyutu ihmal edilmemelidir.

Yasal olmayan eğilimleri olan gelenekle uğraşan sadece yerel halk da değildir. Kaynak kişilerin söylediklerinden hareketle (K8, K13, K14, K15) bu gelenekle, Türkiye’de tanınan büyük şirket sahiplerinin doğrudan veya dolaylı olarak uğraştıkları anlaşılmaktadır. Çeşitli yöntemlerle ve akılcı bir tutumla, bir nevi *ıslanmadan yüzen* bu şirket sahiplerinin elde ettiği buluntuların akıbeti de kayıt dışıdır. Ayrıca, definecilik geleneğiyle uğraşanlar, bu şirket sahibi zengin insanların, mevcut buluntuları, gerçek değerlerinin çok çok altında alandan topladıklarının da bilincindedirler.

Araştırma alanındaki gözlemler sonucunda, defineci halk grubuna mensup kişilerin çoğunun 25-45 yaşları arasında olduğu saptanmıştır. Ayrıca, köy odalarındaki kişilerin büyük çoğunluğu, bu gelenek kapsamında aktif çalışmalar yaparken, hemen hemen halk gruplarının tamamı bu gizemli geleneğe ilgi duymaktadır. Bu işin boş ve gereksiz olduğunu düşünen kişilerin sayısı ise oldukça düşüktür. İşte, araştırma alanındaki defineci halk grubu üyelerinin bu geleneğe karşı engellenemez ilgisi ve eylemleri, bazı mizahi içerikli kişisel deneyim anlatılarının, inanışlarının ve uygulamalarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Aslında çok düşük bir ihtimalle define bulacaklarının farkında olan defineci grubu üyelerinin asıl hedefinin yeni deneyimler yaşama veya kendi destan ve hikâyelerini oluşturma çabası olduğu gözlemlenmiştir.

Araştırma alanında, defineci halk grubu mensupları tarafından anlatılan onlarca hikâye ve olay bulunmaktadır. Ama bu anlatıların hepsinin doğru olduğunu söylemek ya da o olayın bölgede geçtiğini kabul etmek doğru olmayabilir. Örneğin; yörede anlatılan “Ardıç Ağacı İçine Gizlenmiş Hazine Hikâyesi” birkaç defineci grubu mensubu tarafından farklı biçimlerde anlatılmaktadır. Bu anlatıya göre; araştırma alanında zengin

<sup>92</sup> Bkz. (www.türkhukusitesi.com)

bir kişi, altınlarını evinin içerisindeki ardıç ağacının içerisine koyar. Ev belirli sebeplerden dolayı ilerleyen yıllarda el değıştirir ve nihayetinde yıkılır. Evden çıkan ardıçları yeniden kullanılmak üzere satamayan ev sahibi, odun yapmak üzere ardıç ağaçların tamamını Şarkışla'daki Eski Sanayi'ye götürür. Hızarcı, büyük ve kalın ardıç ağacını hızarla ikiye böler ve ağacın içinden altınlar dökülür. Hemen dışarı çıkan dükkân sahibi odunların sahibine, işi bugün hızarın bozulmasından dolayı yetiştiremeyeceğini söyler. Ertesi gün gelen ağaç sahibi kişi dükkân sahibini bulamaz. Dükkân sahibi sadece altınları alıp yöreden gitmiştir. (K13) Bu anlatı birkaç kişi tarafından farklı biçimlerde ve farklı yerlerde (Bölgedeki Samankaya Köyü gibi) geçtiğine inanılarak anlatılmaktadır. Buna benzer bir başka hikâyeye de “Köstebeğin Ters Gömülmüş Küpteki Altınları Dışarı Çıkarması Hikâyesi”dir. Bu hikâyeye göre; fakir bir aile çocuklarıyla beraber başka birisinin tarlasında çalışmaktadır. Çocuklar köstebeğin teptiği toprakla oynarken buldukları nesnelere anne ve babasına gösterir. Anne ve baba çocukların elindeki altın paraları görünce çocuklara heyecanla nerden bulduklarını sorar. Çocuklar köstebeğin teptiği toprak yığını gösterir. Köstebeğin teptiği yolu kürekle kazarak keşfeden baba, ters gömülmüş küpü bulur. (K15, K13) Bu olay da yer ve kişi gibi birkaç farklı değışkenlikler üzerinden anlatılmaktadır. Fakat tüm bunların yanında, araştırma alanında, köyün ailelerinin de şahitliği temelinde ve defnecilik bağlamında, yaşandığı kabul edilen bazı kişisel deneyim anlatıları da yok değildir. Bu deneyimler, tarlada çalışırken koç figürlü bir madalyon bulunması; tarlada büyük bir küpte altın tozu bulunması, fakat bu tozun kül zannedilip saçılması; köy dışında bir tarladaki çok küçük bir tepicikte, bir küp içerisine gömülmüş ve Büyük İskender dönemine ait, mercimek büyüklüğünde bir kesme damla para bulunması; köy civarında, gözlerinde yeşil renkli taşlar bulunan kertenkele biçimindeki bir yüzük ve at süren bir kişiyi tasvir eden bir taş heykel bulunması; kendisine rüyasında gösterilen yere giden bir kişinin bir küp altın bulunması gibi olaylardır. (K15) Köylülere göre bazı kişiler, buldukları gömüler sayesinde ekonomik açıdan varlıklı kişiler olmuşlar ve böylece tarlalar, traktörler, şehirlerde evler almışlar, çocuklarına işyerleri açmışlar ve köydeki evlerini yenilemişlerdir.

Kahramanlarının cin, peri olduğu; mekânların orman, dağ, tepe gibi yerler olduğu; zengin-fakir, iyi-kötü gibi içerisinde bazı zıtlıkların bulunduğu; altın, gümüş gibi ilgi çekici bazı unsurların yer aldığı; arı, yılan ve kurbağa gibi bazı hayvanların

beklenmedik dönüşümler geçirdiği bazı altın hikâyeleri, zamanla masalsılaştırmakta veya masal gibi anlatılmaktadır. Masal gibi veya masalsılaştırmış kavramların bu anlatılar için kullanım sebepleri ise, olağanüstü varlıklar, hayvan veya nesnelere olağanüstü dönüşümleri, zamanın ve kişilerin belirsizliği, anlatımında belirsiz geçmiş zamanın kullanılması gibi nedenlerdir. Ayrıca, çoğu derlenen altın hikâyesinin “Bir aile varmış”, “Bir yaşlı adamın eski bir evi varmış”, “Adamın biri bir gün tarlada çalışıyormuş” şeklindeki bazı başlangıç kalıpları da masal başlangıçlarına kısmen benzemektedir.

Mizahi içeriklere kavuşan defnecilik deneyimleri, kahvehanelerde, köy odaları, evler, piknik alanları, düğün toplanmaları gibi açık ve kapalı mekânlarda, dolayısıyla fırsat bulunan hemen her ortamda, çoğu kez de mizahi bir üslûpla anlatılmaktadır. Ayrıca, yaygın olarak defnecilik geleneğine ait pek çok deneyimin, elektronik kültür ortamındaki bazı sitelerde de paylaşıldığı görülmektedir.

Google veri tabanında, meraklıları tarafından defnecilik ile ilgili arama yapılırken en çok kullanılan anahtar kelimelerin “define işaretleri”, “define işaretleri ve anlamları”, “define sırları”, “define videoları”, “define gizemi” ve “define yolu” gibi kelimeler olduğu tespit edilmiştir. “Büyü”, “tılsım” ve “cısır” ile alakalı olarak ise “define tılsımı çözmek” ve “define tılsımları” en çok aranan kelimelerdir. Bu durumlar bize defnecilik geleneğinin elektronik ortamda yaşamını sürdürdüğü, büyü ve tılsım kavramlarının gelenekle iç içe olduğunu kanıtlamaktadır.

Takipçilerine Türkçe olarak hitap eden ve meraklılarınca en sık ziyaret edilen defnecilik siteleri, “defineharitası.com”, “definegizemi.com”, “defineyolu.com”, “uzmanportal.com”, “defneisaretleri.gen.tr”, “definem.org”, “definelerim.com”, “defineisaretleri.org”, “defineyurdu.com”, “definesohbeti.com”, “definemerkezi.com”, “defnecilerburda.blogcu.com”, “definesitesi.blogspot.com”, “definemekani.com”, “defineyeri.net”, “defineisaretleri.blogspot.com”, “definevedefnecilik.blogspot.com”, “hazinedefine.blogspot.com”, “defnecileriz.blogspot.com”, “gizemlidefineler.blogspot.com”, “farmet.net”, “hazinelez.worldpress.com”, “defineisaretleri.net”, “nazpatalog.com”, “defineyolu.com”, “hazineavcisi.com”, “defnecim.com”, “defnecileri.com”, “nacibaba.com”, “gizliilimler.tr.gg”, “trakyadedektor.com”, “sivaslılar.net”, “handedektor.com”, “definebul.net”, “kenzulars.com/büyü”, “vefkbuyu.com”, “hakikihoca.com”, “buyuleralemi.com”, “defineadresi.com/büyü”,

“defineisaretleriveanlamlari.com/büyü” gibi define siteleridir. İsimlerinin de fikir verdiği üzere ortak konuları bünyelerinde barındırsalar da her sitenin açılış amacının farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Definecilik kültüründe mizahi durumlar, bu ilgi grubunun bazı deneyimleri ve ilgi grubundaki kişilerin bazı özellikleri üzerinden ortaya çıkmaktadır. Sözlü yazılı ve elektronik kültür ortamı ise bu deneyimleri mizahileştirmekte, değiştirmekte, dönüştürmekte ve bu deneyimlere hayat vermektedir. Bu ortamlar sayesinde kişisel deneyimlerin toplumsal anlamlandırılmaları üzerinden yeni bir hal aldığı anlaşılmaktadır.

Defineci halk grubunun mizahla olan ilişkisi, büyüler, amaca ulaşmak için kabul edilen anlık inanışlar, kazılar, cin ve peri hikâyeleri, polis ve jandarmadan kaçış hikâyeleri gibi konular üzerinden şekillenmektedir. Bunların dışında, tabiatla olan mücadele de geleneğin mizahla olan bir başka konusudur. Aylara yakalananlar ve aylarla giriştikleri mücadeleler sonucunda hastanelik olanlar, mağaralardan veya açık araziden garip sesler duyduğunu iddia eden ve korkup kaçan kişiler, gece kazılarında kendi kazdıkları çukura yanlışlıkla düşenler, sahte haritalarla aldanmış ve kandırılanlar, büyü için papaz getirenler ve papaz büyüsünü çözmeye çalışanlar, beyaz horozu veya hindiye konuşturma çabalarına girişenler veya tuzla büyü yapanlar, vara yoğa sinyal veren kalitesiz makinalardan dolayı açık alanı delik deşik edenler gibi açık alan deneyimlemelerinin de mizahi anlatılara kaynak oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Defineci grubuna mensup kişilerin bazı anlatılarında, cısır ve tılsımı bozulmayan gömüler bazen arı olup uçmakta (K13), bazen karınca olup yerin altına bir anda girmekte, bazen yılan olup kaçmaktadır. (K14) Kimi zaman ise define olduğuna inanılan bir mağara tüneli yavaş yavaş daraldığı anlatılır veya altın dolu kazanın veya ardıc hezenin<sup>93</sup> definecilerin gözlerinin önünden yüz metre ileriye açıkça kaydığı da söylenir. Ayrıca, tılsımlı ve cısırlı bir alanlarında kazı yapılırken çeşitli korkunç ve anlamsız seslerin duyulduğu anlatılmaktadır. Öyle ki bu yüzden birçok kişi kazıyı bırakıp kaçmıştır. (K13) İcracıların ciddi bir tavırla sunduğu bu örneklerdeki gibi bazı deneyimler, katılımcıların çoğu tarafından gerçekmiş gibi dinlenir; ancak gerçekçi bulunmaz. Bunun üzerine, kişiden kişiye göre de değişen, “açık gülme” ya da “gizli

<sup>93</sup> Hezen: Evlere veya ahırlara kalın ardıc ağaçlar kullanılarak yapılan dayanak, direk.

gülme” gerçekleştirilir. Açık gülme, gülme tepkimelerinin ve kişisel mizahi hükmün, mimik, hareket, söz kalıpları ve tonlamalar ile açık seçik ortaya konduğu gülmelerken; gizli gülmeler ise, ciddi olarak icra edilen sunumlarda, pek çok sebebe bağlı olarak, katılımcıların mizahi tepkimelerini mümkün olduğunca gizlenmeye çalıştığı ve icracıya, icranın mizahi olarak algılandığını göstermekten ziyade ilgiyle takip edildiği mesajını veren tebessümler ile dinlendiği gülme biçimidir.

### **2.3.1.2.2. İtçiler/ İtçi Grubu ve Mizah**

Türkiye’de son yüz yılda büyük şehirlere de yayılan itçilik (köpekçilik) geleneğinin, özellikle Türk kültüründe, kır merkezli bir yapısı vardır. Binlerce yıldır, başta kuzu ve koyun gibi küçük baş hayvanlar olmak üzere, genellikle hayvancılığı ekonomik organizasyonlarının temeline oturtan Türklerin tabiatla olan mücadelesinde, köpeklerin önemli bir yeri vardır. Bu geleneğin hâlâ kırdan devam ettiği ve ilgi gördüğü, ayrıca bu geleneğin bir grubunun da olduğu görülmektedir.

Araştırma alanındaki itçi grubunun temel meselesi, kangal köpeği, kangal köpeğinin özellikleri, iyi bir kangalın nasıl yetiştirilmesi gerektiği ve iyi kangalın en iyi tanımlamasının yapılmasıdır. Özellikle küçük baş hayvanı olan kişilerin oluşturduğu bu grup için kangal köpeği, bir köpekten daha fazlasıdır.

Küçük baş hayvanları kurt, ayı veya tilki gibi dış tehlikelere karşı koruyan kangal köpekleri, itçiler tarafından, sadık, duygusal, vahşi, koku alma yeteneği çok iyi ve yakışıklı bir hayvan olarak nitelendirilir. İtçi grubu, çok çeşitli özellikleri olan ve koruyucu bir yönü olan bu özel tür üzerinde bitmez tükenmez tartışmalara, konuşmalara ve iddialaşmalara girişirler. Diğer halk grupları tarafından “it taşlayanlar” ve “it akıllılar” gibi alaycı yakıştırmalara maruz kalan bu grubun üyeleri, sahip oldukları cins köpekleriyle aynı zamanda bazı övgülerin de muhatabı olurlar. Öyle ki, alanda Aslan adlı bir kangal köpeğine sahip olan Tacettin Elma’nın bu köpeğine, bazı kişiler tarafından, satın almak için 30.000 Türk Lirası teklif edilmiştir. Bu teklifleri kesin bir tavır ve dille reddeden Tacettin Elma için bu köpeğin parasal karşılığı yoktur.

Sosyokültürel hayatta her değer bir gelenek yaratır. Alandaki bazı kişiler kangal köpeklerini bir değer olarak görmektedirler ve itçi grubu, bu değer üzerinden bir

geleneğe üretmişlerdir. Bu geleneğin, iyi köpeğin rengi, kuyruğu, dösü, patileri ve tırnağı, bacağı, sesi ve ataları üzerinden seçilmesi; anasından koparma, iki ay karanlıkta bekletme, yalını çalma ve içerisinde bir süre acı koyma, bir süreden sonra çocuklara fazla elletmeme, ismini benimsetme, itçilikteki “geh”, “ah”, “çok” gibi kavramların öğretilmesi, dost ve düşmanların tanıtılması üzerinden yetiştirilmesi, zaafı olan kulaklarını kesme, kurda boğazını kaptırmamak için çengel takma üzerinden uygulamaları; erkekse, doğru bir kancık (dişi) itle veya dişiye, iyi bir erkek itle çiftleştirilip yavrularının alınması; geçmişteki ve şimdiki itlerin veya en iyi itin nasıl olması gerektiğinin tartışılması; kurdu boğma/kurt boğdurma şeklinde yaşanan itçilik deneyimlerinin paylaşımı gibi özel meseleleri vardır.

İtçilik gurubuyla mizah ilişkisi, grup içi üstünlük tartışmaları veya grup dışı eleştiriler üzerinedir. İtçilik grubunda, iyi ite sahip olduğunu veya iyi itten anladığını kanıtlamaya çalışan grup üyeleri, daha kötü ite sahip olan veya bu işten daha az anlayanları üstünlük tutumlarıyla alt etmeye çalışırlar. Ancak diğer grupların, itçiler üzerine yaptıkları tartışmalar ve yakıştırmalar, grup içi tartışmaların epey ilerisindedir.

İlgiler, sosyokültürel ortamda bireylerin kişilikleriyle eşleştirilir. Bu yüzden, özellikle odacı grubu, diğer her gruba olduğu gibi, itçi grubunu mizahi bir yaklaşımla dillendirmektedir. Odacılar tarafından, itçilerin bir iti en ince ayrıntıyla hiç durmadan ve ballandıra ballandıra kadınlardan, yemeklerden, aileden ve eğlenceden daha fazla konuşması, anlamsız ve saçma bulunmaktadır. Genel olarak, itçi grubunun eylemlerinin toplamının, itçi grubunun dışındakiler tarafından mizahi olarak algılandığı söylenebilir.

### **2.3.1.2.3. Avcılar ve Mizah**

Avcılar “dış mekân” deneyimcileridirler. Gordon Childe “yaşamlarını sağlama biçimine bakarak ‘Paleolitik Dönem’ adı verilen ilk dönemde, insanların kırdaki yaşadığı, göçebe olduğu ve avcılık-toplayıcılık yaparak yaşamlarını sürdürdüğünü söyler. Bu da, insanlığın ilk süreçlerden beri var olan gelen bir yaşam biçiminin belki de ilk anlatmaları barındırdığına işaret etmesine olanak sağlamaktadır. Bu yüzden belki de yeryüzünün ilk hikâyecileri avcılardır.” (Sezen, 2013: 1283)

Sezen'e göre "Günlük söylem içerisinde, örneğin inanılmaz bir av hikâyesi anlatan, anlatı içerisindeki olay ve unsurları fazlaca abartan bir kişi 'masal' anlatmakla itham edilebilir. Gerçek bir olayı anlattığını iddia etse de örneğin, anlatıdaki abartı unsuru olayı güldürücü bir hale getirebilir ve bu durumda mizahi bir hikâye durumuna geçebilir". (Sezen, 2013: 1284)

Avcılık, tıpkı toplayıcılık gibi, insanlık tarihi kadar eski olmalıdır. Otobur özelliklerinin yanında aynı zamanda etobur da olan insanlar, yaşadıkları coğrafyalara bağlı olarak ve geliştirdikleri avcılık teknolojileriyle beraber, karadaki, derede, gölde veya denizdeki ve havadaki canlıları avlamaya başlamışlardır. Tüketimi insani bir ihtiyaç olan ve aynı zamanda hızı ve bazı diğer özellikleri üzerinden avlanması zor olarak görülen av hayvanlarını avlamak, insani bir üstünlük olarak görülür. Ancak bu geleneğin mizahla olan asıl boyutu, dış mekân deneyimlerinin, bir kahramanlık destanı edasıyla, ciddi bir sunumla ve karşıdakileri inandırmaya çalışarak anlatılmasıdır. Bir kurşunla dokuz adet kaz vurmak gibi (K13 ile gerçekleştirilen kişisel iletişim), bir çok palavranın anlatıldığı bu uyumsuz palavra anlatıları, grup içi bireylerine veya daha çok diğer halk gruplarına mizahi malzemeler verir. Bu anlamda bazı avcılar ve onların tavırları, uydurma halk hikâyecilerine de ilham vermektedir. Araştırma alanında derlenen ve deneyimlenen bir avcı anlatmasında, kahramanlık edasıyla anlatılan katmalı deneyimlerin, odacı grubu arasında mizahi olarak algılandığı ve bu anlatmaya mizahi tavırlarla tepkiler verildiği gözlemlenmiştir. Bu katmalı kişisel deneyim anlatıları şu şekildedir:

"Zurba Kazlar"

Kör Kadir işlediyor Gidik'in kahveyi. Lisiye gidiyom bizi koymuyor kahveye yaşımız tutmuyor diyi.

-Hadi bağam!

-La Gadir Dayı etme! Geldik işte.

O zamanda var ya köy komple burda ..ına koyum! Kahve o kadar da zevkli ki daha yeni gidiyom kahveye. Kör Kadir koymuyor ..ına koyum kafası iyi olursa koyuyor. Neyse kahveden çıktık eve gidiyok. Baktık ki bir zurba kaz gidiyor Mustafa! Ama büyük bir zurba!

Eve vardım. Salonda yemağa yidim. Babam yattı ben tüfağa aldım doğru baraja gidiyom. Oraya vardım ki zurbaynan kaz suyun ortasında. Lan bir kaldırdım kazları neyse ta Osman Pınarı tarafına gitti. Oraya vardım, yine yanaştırmıyollar. Bir daha kaldırdım. Bu sefer karşı tarafa doğru gitti. Bi oyannı gidiyom bir buyannı ..ına koyum! Akşama kadar çoban gibi kaz yayıyom. Ordan kaldırıyom orıya, ordan kaldırıyom orıya!

Baktım ki Dursun'lan Çerkez Hasan'ın Saddam geldi. Kaz yalnız bir yere kondu. Dursun didi ki:

-Caner beni geberdir, ben mala bakacağam, didi.

Dursun gitti. Saddam'ın tüfağa müfağa yok! Şimdi bir tane Cahit abi yerdeşmişler. Greder makinası kamyona yetişmemiş. Lan bir süründük ki Mustafa var ya belki de Özgür'ün dükkan kadar var yani. Baya bir süründük yani Saddam'lan. Oriya vardık şimdi. Nefes alamıyoh o derece! Kafayı kaldırıp kazlara baktık. Ben Saddam'ın boynunun kütüğüne vurdukça Saddam toprağa öpüyor. Salih! Tüfağa müfağa yok! Ben nefes alamıyorum! Kendimi toparlayamıyorum. Eyle yoruldum! Bu kafayı kaldırıyor aha şeyle beyle! Kafayı kaldırdım ki bir zurba kaz! Bekli iki yüz üç yüz tane var Salih! Gocağa tutyollar var ya beyle kökünden söküyollar. Öyle yayılıyollar. O ara neyse iki tene attım ya yedi tene kaz düşürdüm. İki fiştekte! O ara bi denesinin kanadı kırıldı. Saddam tutamıyor. "Oğlum tut, uçar muçar! Kalkar malkar!" yok! Bu kazı depikliyor mepikliyor. Ananı avradını ..kiyim kaz bir kalktı! Yan yan bastı paldır küldür suyun ortasına indi. Saddam'a orda zopa atman mı sen!

Ondan sonra ne biliyim! Ben askerden gelmişim. Dayımın orda yatıyormuşum. Benk benk bir şeyler oluyormuş. Beni uyandırmış. "Dokuz kelle aldım terörüst vurdum!" diyormuşum. Emrah bir anlatıyormuş var ya!

"Servet, Turgut ve Emrah Avdalar"

Bir gün barajda baktım ki Emrah'lan Turgut geliyollar. Baktım Emrah'ın yanında bir tane tüfek sallı. Bilyon Emrah'ı, hareketler, kollar... Geldi.

-Ne oldu delioğlan?

-Yav hiç sorma Şivava, dedi.

-Şivava ne Turgut, didim.

İki tane güvercin vurmuşlar. Turgut'un elinde bir tek kırma. Azzemmi Kore'de savaşmış o tüfekte. Azzemmi'ninmiş. Elime almaya korkuyom tüfeğe. Şimdi Emrah'ta bir tüfek. Alt kolunun yarısı yok. Bir ucu uzun.

Şimdi Cahit Abi! Beş tane kaz geldi, Çerkez Yolu'na doğru indi. Didim ki;

-Ben gidiyom kazları vurmaya!

-Nasıl gideceğın?

-Ben sürüneceğım, didim.

Emrah ütülü pantul, çit düğmeli bordo gömlek, ayağında yumurta topuk sivri burun ayakkabı...

-Ne ayaksın oğlum sen? Ava mı geldin düğüne mi geldin?

-Ben sürünmem!

-Emrah, gelme o zaman sen! Vuramah!



Oraya gittik neyse. Kalktık, Turgut'un tüfek patlamadı. Boyraz esmiyor, boyraza tuttarsan pathyor! O ara neyse biz iki tene vurduk ya! Emrah;

-İkisini de ben vurdum ..ına koyum!

-Tamam daşşığını yediğim! Sen vurduysan sen vurdun! (K13)

İnsan topluluklarının yaşadıkları sosyokültürel alan, mekân bağlamında üçe ayrılabilir. Bu mekanlardan ilki, ev, kahvehane, kafeler, mağazalar, köy odaları gibi “iç mekânlar”; ikincisi, bu mekânların bulunduğu alanı çevreleyen ve insan şahitliklerine büyük imkânlar tanıyan “açık mekânlar”; üçüncüsü ise mekânları çevreleyen alanların dışındaki, dağ, tepe, ormanlar, açık arazi, yaylın ve otlak alanları gibi “dış mekânlar”dır. İşte, avcılık deneyimlerinin yaşandığı alanların üçüncü tip mekânlar, yani dış mekânlar olduğunu söylemek gerekir.

Dış mekânlar her zaman, gizemli, bilinmez ve farklı deneyimlere açıktır. Bir çok masalda, dış mekân deneyimlerine atıflar yapılır. Bu mekânlarda farklı canlılarla karşılaşılır ve beklenmedik olaylar yaşanır. Gizemli ve bilinmez olan, aynı zamanda sosyokültürel şahitliklerin olabildiğince az olduğu dış mekânların bu özellikleri, avcı gruplarının dikkatinden kaçmamıştır. Avcılık ve toplayıcılık kodları olan ve yerleşik yaşama uyumsuz tip olan avcılar böylece, olmayanı, görülmeyeni veya olduğundan fazlasını kolaylıkla kapalı mekânlarda sunulabilme imkânına sahiptir olmaktadır. Katılımcılara düşen ya bu anlatılara inanmak ya da bunları palavra ve martaval kabul edip uyumsuzluk ve üstünlük durumlarından dolayı gülmektir. Sosyokültürel ortamda, avcıların daha çok “öğüten”, “üfüren”, “sallayan”, “katan”, “uyduran” ve “atan” kişiler olarak görüldüğü ve avcı anlatılarına karşı daha çok ikinci yaklaşımla hareket edildiği söylenebilir.

#### **2.3.1.2.4. Kuşçular ve Mizah**

Orta Asya kültüründe kartal, Arap kültüründe şahin, Anadolu kültüründe ise güvercin ve kanarya üzerinden şekillenen kuşçuluk geleneğinin modern çağ kentlerinde, papağan ve muhabbet kuşu gibi dönüşümleri olmuştur. Özellikle kırlardaki kuşçuluk geleneklerinde, kuş seçme, kuştan anlama, kuşları çiftleştirip yavru alma, kuşların önemli özelliklerini bilme ve onları çeşitli amaçlar için kullanma gibi durumlar üzerinden şekillenen kuşçuluk geleneğinin, tıpkı itçilik geleneğinde olduğu gibi, kahvehaneler ve derneklerde toplanan özel bir grubu bulunmaktadır. Bu grupların

katılımcılarının, deneyimlerini, bilgilerini, maceralarını, şahitliklerini veya sahip olduklarını abartarak sunmaları ve bu ilgileri nedeniyle kuş çalma, kuşu için kavga etme gibi verdikleri abartılı tepkileri, geleneğin mizahi boyutlarını temsil eder.

Kuşçu grupları, diğer her ilgi grubunda olduğu gibi, kendi düşünce sistemlerinde yaptıkları uygulamaları, eylemleri ve tutumları sıradan ve olağan kabul ederler. Onlar, yaptıkları uygulama, eylem ve tutumların grup dışından mizahi bir bakış açısıyla algılandığını düşünmezler. Buna verilebilecek en güncel ve popüler örnek “youtube”’ta, iyi bir kanaryanın nasıl olması gerektiğini anlatan bir kuşçunun, *Arnavut Şevket (The Birdman)-Lezzetli Çipetpet* başlığıyla paylaşılan ve 19.09.2016 tarihi itibarıyla 636.288 kez ve *Çipetpet-Cibili Cibili Şak Şak Remix* başlığıyla paylaşılan ve 450.198 kez izlenmiş olan videolardır. Arnavut Şevket isimli kişi, kendisini videoya alan kişiye iyi bir kanaryanın nasıl olduğunu “Çi pet pet, çi pet pet! Altılı yedili, bastıra bastıra! Şimdi böyle yapıyor kuş, ‘Çi pet pet’ diyorlar: Çi pe pet, çipe pet. Bunlar çi pet pet, ama lezzetli çi pet pet değil. (...) Şak şak şak! Haydi yavrum bir daha vur! Şak şak şak. Bunlar lezzetlidir. Şimdi cirnik cirnik pır şak şak! Bunlar değil!" şeklinde, sanki kuşçular grubundaki bir arkadaşına anlatır gibi normal bir şekilde anlatmaktadır. Hatta Arnavur Şevket bu anlatımında, “Velis velis velis diyorlar. Hep onu öğrenmişler. V harfinden kuş dört tane ön yapar. Velis velis başka; veste veste veste başka; vais vais vais başka; veç veç veç başka. Mesela ves ves ves şak şak şak! Velis velis velis şak şak şak! Bunlar v harfiyle çıkanlar. K harfiyle kıs kıs kıs yav yav yav yapar mesela. Ç harfiyle çe çe başka. Bazen önleri böyle: Çipi çipi şak şak şak! Arkadan bir daha, iki üç sefer vurur doyururdu.”<sup>94</sup> gibi, kanaryacılık geleneğine ait ayrıntılı bilgiler de vermektedir. Ancak, onu videoya çeken kişi, kuşçu halk grubuna bağlı olmayan ve bu geleneğe ilgi duymayan biri olarak, bu anlatımı mizahi olarak algılayıp Youtube’da paylaşmıştır. Bu halk grupları arasındaki ilgi, algı ve değer yargılarındaki çeşitlenmelerin mizahi dönüşümü ile alakalıdır.

Grupların, grup dışındaki bireylerce, uygulamalarının komik olarak algılandığı nihayetinde gerçektir. Gruplar birbirlerinin uygulama, eylem ve tutumlarını, yabani, anlamsız ve uyumsuz bulabilecekleri gibi, komik de bulurlar. Ancak, araştırma alanındaki gözlemlerden anlaşıldığı kadarıyla, gruplar arasında hiçbir grup, kuşçular

<sup>94</sup> Bkz. (19. 09. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=DvYGPBQvhRw>)

grubu kadar tuhaf, garip ve komik bulunmaz. Kuşçular hayvanlarla iletişim kuran, onların tavırlarını saatlerce tartışan, onları taklit eden, en idealini tasvir eden, sahip olduğu veya gördüğünü iddia ettiği kuşları abartan özellikleriyle mizahi açıdan, itçi grubunu dışarıda bırakırsak, diğer ilgi gruplarından çok farklıdır. Bu farklılık onların mizahi organizasyonlarında değil, onlara karşı diğer grupların bakış açılarında gizlidir.

### **2.3.1.2.5. Hayvancılar-Çiftçiler ve Mizah**

Tabiatla ve hayvanlarla iç içe olmanın getirdiği hayvancılık deneyimleri kendi bağlamında, özellikle mizahi içeriklerle, anlatılır veya sunulur. Hayvan pazarı deneyimleri, alım satımlarda vurgun yeme, komik hayvancı tipleri, komik hayvanlar, hayvanların cinsel tutumlarına ve unsurlarına göndermeler yapma, hayvanların psikolojik tutumlarıyla baş etme gibi durumlar, mizahın hayvancılık ile olan ilişkisini gösteren durumlar olarak karşımıza çıkar.

Araştırma alanında, özellikle orta yaş grubunda, büyük ve küçük baş hayvanlar üzerinden ekonomik kaygılarla şekillenen bu gelenekte; kişiler gafil avlanır, aldatılır, hayvan pazarındaki tavırlarıyla, giyim kuşamıyla, alışveriş yapma biçimleriyle mizahi malzeme haline getirilebilir. Yaşanan deneyimler, şakalarla, benzetmelerle ve uydurma halk hikâyeleriyle ekoloji için mizahi malzeme niteliğindedir. Öyle ki ekolojide, bir ineğe şeklinden dolayı bidon lakabı takılmakta, gençler mal pazarının giyim kuşam kültüründen dolayı sadece gülmek için bu tip mekânlara gitmekte, hayvancıların bu mal pazarı buluşmaları “maskeli baloya” veya “cadılar bayramına” benzetilmekte, hayvanını ısrarla her hafta mal pazarına götürüp satmayanlara şakalar yapılmakta, farkına varmayarak kör bir hayvanı veya özürlü bir hayvanı alanlarla dalga geçilmektedir.

Yerleşik yaşama geçişin ve medeniyetin sembolü olan tarım faaliyetleri, insanları iş organizasyonlarıyla bir araya getiren bir faktör olarak, yaşamın, tabiatın ve akış halinde olan zamanın sunduğu deneyimlerle mizahi unsurların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Ekim, hasat ve harman faaliyetlerinde imece usulü ile toplanan insanlar hem eski deneyimlerini hem de zaman, tabiat ve yaşamın sunduğu yeni deneyimleri paylaşma fırsatı bulurlar. Bu deneyimlerin bir bölümü de mizahi deneyimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çiftçiliğin mizaha olan ilişkisi, dış mekânlarda yaşanan, tilki ısırması, yılan kovalaması gibi mizahi deneyimler; yeterli mahsulü alamama, yanlış yöntemlerle ekip biçme, sulama ve hasat etme zamanını ayarlayamama, tarlaya karşı özensiz davranma gibi durumlar üzerine oturtulabilir. Genel olarak üstünlük ve uyumsuzluk üzerine temellendirilen çiftçilik ve mizah ilişkisinin, uzun kış gecelerinde, değiştirilerek ve dönüştürülerek mizahi bir sunumla icra edilen bir yapısı vardır.

### 2.3.1.2.6. Oturucular ve Mizah

Oturucu grupları, komşu, akraba ve dost ailelerin birbirlerini hanelerinde ziyaret etmeleri sonucu oluşmuştur ve bu gelenek günümüzde aileler arasında hâlâ devam etmektedir. Yemek, içecek, giyecek, düğün, erkek kadın ilişkileri, komşular, çocuklar, ekonomi, eğitim, sinema ve müzik gibi daha pek çok konunun konuşulduğu bu ziyaretlerin, kalıplaşmış tavır/tepki kuralları, kadın erkek birlikteliğinden dolayı *filtrelenmiş mizahi dili* ve büyük-küçük ilişkileri vardır.

Kişisel deneyimlerin paylaşıldığı, birbirlerini sayan ve seven iki veya daha fazla ailenin oturucu grubunu oluşturduğu ve tâbi oldukları sosyokültürel ortamı mizahi bir açıdan ele alıp değerlendirdikleri, genellikle orta yaşlıların ve yaşlıların oluşturduğu bir halk grubu olan oturucuların *ödiinç gelip gitme* gibi diğer gruplarda olmayan bir gelenekselleşmiş kuralı ve uygulaması vardır. Bu kurala göre; eğer bir aile bir başka aileye oturucu gitmişse, kısa zaman sonra, bu ziyaretin benzerinin kendi evlerinde de gerçekleşmesini bekler. İade-i ziyaret gerçekleşmezse, ikinci kere tekrar aynı ailenin aynı eve gitmesi güçleşir. Ziyaretleri güçleştiren bir diğer konunun ise iç makânda konuşulan ve tartışılanların dış mekâna bir şekilde sızmasıdır.

Oturuculuk geleneğinde kadın ve erkek birlikteliğinden dolayı *filtrelenmiş mizahi konuların* paylaşımı söz konusudur. Mizahi içerikli altın hikâyeleri, fıkralar, kişisel deneyim anlatıları, bu filtrelenmiş üslûp ve dil ile anlatılır. Bu yüzden oturucu grubunun eril ve dişil özelliklerden bağımsız farklı bir mizahi dili vardır.

Oturucu grupları kapalı/iç mekânda toplanırlar ve açık veya dış mekân deneyimlerinin, söylemlerinin, duyularının, dedikodularının ve dolayısıyla dış dünyanın güncel durumunun mizahi bir değerlendirmesini yaparlar. İyi-kötü, olur-olmaz, yapılabilir-

yapılamaz, normal-anormal, suçlu-suçsuz, güzel-çirkin, ahlaki-ahlak dışı, temiz-pis, iş bilir-iş bilmez gibi zıtlıklar üzerinden, üstünlük ve uyumsuzluk temelli mizahi tartışmaların yapıldığı oturucu grubunda geleneksel değerler, her bir toplanmada yeniden güncellenir.

### 2.3.1.2.7. Odacılar ve Mizah

Kültürel bilgilerin, uygulamaların ve kabullerin üretim yerleri, fabrikaları, atölyeleri ve geliştirildiği-değiştirildiği-çeşitlendirildiği kültürel mekânlar olan köy odaları, diğer kültürel mekânlarda da olduğu gibi, UNESCO'nun (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü) "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" (2007) ve "Kültürel Anlatımların Korunması Çeşitliliğinin korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi" (2005) bağlamında da ele alınıp değerlendirilmelidir.

Öcal Oğuz'a göre (2007: 31), folklor araştırmalarında başlangıçta, Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'deki genel kanının da folklorun kendi yatağında sonsuza kadar bir şekilde akıp gideceği yönündeydi. Bu yüzden çalışmalarda folklor ürünü her şeyin üzerindeydi ve adeta ürün, ortaya çıkmak için insanları bir vasıta olarak kullanıyordu. Ancak süreç, bu hükümleri ve görüşleri pek de doğrulamadı. Folklor ürünlerinin üretim yerleri yok olunca ürünlerin de yok olduğu veya üretimin durduğunun farına varıldı. Bu yüzden UNESCO'da, süreklilik ve çeşitlilik açısından vahim sonuçlar doğuran kültürel mekânların korunması üzerinde stratejiler geliştirmeye başladı. Yine bu mekânlar içindeki bilen kişiler olan "usta"ların mekânlarla olan ayrılmaz yönleri keşfedildi.

Kültürel mekânlar olan odaların, kültürel bellekle sıkı bir ilişkisi vardır. H. Mohr ve H. Cancik'in "Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içerisindedir."<sup>95</sup> şeklinde grupların kendi belleklerini oluşturmak için mekâna olan bağlılıklarını özetlediği bu tespitini Jan Assmann, "Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin birer sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak mekânları yaratmak ve garanti altına almak isterler."<sup>96</sup> şeklindeki açıklamasıyla genişletmiştir.

<sup>95</sup> Bkz. (Mohr - Cancik, 1990: 299-323)

<sup>96</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 47)

Oda, yer, mekân ve mesken anlamlarında kullanıldığı gibi; evlerin dışında konukları ağırlamak için özel olarak yapılmış küçük ev şeklinde de tanımlanabilir. Otağ (Otak) ise; büyük süslü çadır, çerçe, konak, oda, konuk odası, padişahlar ve vezirler için yapılan gösterişli ve etekli çadır şeklinde tanımlanmaktadır. (22.05.2016, www.tdk.gov.tr)

Oda ve otağ gelenekleri Dede Korkut hikâyelerinde de kendisini hissettirir. Belirli aralıklarla ve belirli sebeplerle himayesindeki beyleri kendi otağına toplayan Bayındır Han, akın izni verir ve ziyafet düzenler. Bu sistem, toplanan diğer Oğuz beylerinin kendi çadırlarında, yani otağlarında da görülür. Şimdilerde Anadolu’da var olan odaların mevcut kurallarının bazıları, otağ kökenli bir geçmişe temellendirilebilir. Ayrıca sistematik toplanışlar, şu anki köy odalarının tarihi geçmişini açıklar nitelikte olmalıdır. Odaların, şimdilerde farklılaşmış olsa da, odaların asıl olarak kişilere ait olması, oda geleneğinin otağ kökeninin bir diğer kanıtıdır. (Sevindik, 2013: 61)

Odaların, Türk toplumunun tarihsel süreci göz önüne alındığında, eğlence ve gülme üzerine temellendirildiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda Özdemir köy odalarını, eğlence kültürünün bilinen ilk ve önemli kapalı mekânları olarak görür ve Türkiye’de kahvehanelerden önceki en önemli eril, yerel ve kapalı eğlence mekânlarının yine odalar olduğunu belirtir. (Özdemir, 2005: 100) Yine Özdemir’e göre odalar, “eğlence mekânları, aynı zamanda Türk kültürünün yaratıldığı, icra edildiği ve değiştirildiği; çoğunlukla geleneksel, sözel bilginin aktarıldığı ve yerel yaşantının canlı tutulduğu, özetle geleneğin egemen olduğu belli başlı kamusal alanlardır. Bu kamusal alanlarda yaratılan fikirler, eğilimler, değerler, kurumlar ve normlar, ilgili toplumun kimliğini oluşturmaktadır.” (Özdemir, 2005: 93-94)

Köy odaları, her ne kadar bazı gelenekselleşmiş ağır prosedürleri olsa da, katılımcıları tarafından eğlence ve gülme üzerine temellendirilmiştir. Özdemir’in tespitlerine göre halk eğlencelerinin önemli bir bölümünü “kış toplantıları ve eğlenceleri” (Özdemir, 2005: 51) oluşturmaktadır. Kent yaşamında çalışma ortamının insanlara yüklediği ağır koşullar, eğlenceye ayrılacak zamanın sınırlı oluşu, bireyselliği özendirilen farklı eğlence seçeneklerinin yaygınlığı gibi olgulardan dolayı pek gerçekleştirilmeyen kış toplantı ve eğlencelerinin özellikle köy, kasaba gibi küçük yerleşim birimlerinde gelenekselleşen kültürel bir olay olarak yaşatıldığı görülmektedir.

Sözlü üretimin başlıca fabrikası, kapalı kültürel mekânları olan ve gönüllü olarak ustaların toplandığı, özgün içerikli kültürel ürünlerin oluşturulduğu köy odalarında, hikâye anlatı geleneğinin bir hayli gelişmiş olduğu söylenebilir. Bu hikâye anlatımı geleneği bir anlamda Türk milletinin roman ihtiyacına da cevap veren bir durumdur<sup>97</sup>.

Köy odalarında dış mekân deneyimleri ve tecrübeleri iç mekâna taşınır, anlatılır ve tartışılır. Özellikle, güzel vakit geçirmek, eğlenmek ve gülmek adına ihtiyaç duyulan kaynak sorununu büyük oranda dış mekân deneyimlerinden karşılayan köy odalarının, uzun kış boyunca bu deneyimleri, özellikle de mizahi açıdan, her defasında yeniden ele aldığı ve dönüştürdüğü söylenebilir.

Türkiye genelinde, özellikle eğlence merkezli bir sosyokültürel kurum olan odalar, *barana*, *yaren* ve *köy odası* gibi farklı isimlerle anılmaktadır. Araştırma alanında *oda* veya *köy odası* şeklinde iki farklı isimle anılan bu mekânlar, eğlence kültürü temelinde mizahi üretimlerin en yoğun gerçekleştiği yerlerdir.

Araştırma alanında (Gümüştepe Köyü/ Şarkışla/ Sivas) gençlerin, orta yaşlıların ve yaşlıların şeklinde üç çeşit toplanma biçiminin olduğu; giderlerinin genellikle ortak olarak karşılandığı; özellikle orta yaşlıların odasında, nöbetçilik sisteminin olduğu; hayvancılık, köpekçilik, avcılık, çiftçilik, çobanlık, cinsellik, yemek, büyü, deneyimler, hava durumu, defnecilik, kişisel ilgi ve alakalar, güncel meseleler, memoratlar gibi meselelerin konuşulduğu; yemek ziyafetlerinin verildiği ve genellikle mizah ustalarının kontrolünde olan odalarda mizahi açıdan, fıkralar anlatılmakta, mizahi içerikli kişisel deneyim anlatıları dillendirilmekte, uydurma halk hikayeleri üretilmekte ve geliştirilmekte, korkutma ve kandırma gibi şaka organizasyonları düzenlenmekte ve geleneksel Türk tiyatrosu bağlamında bazı oyunlar çıkarılmaktadır. Ancak bu yukarıda verilenlerinin tamamının, gençlerin ve yaşlıların odalarından ziyade, orta yaş grubuna ait odalarda yapıldığını söylemek gerekir.

Özellikle orta yaş grubu üzerinden gidilecek olunursa, köy odasındaki bireylerin son derece önemli ve ayırt edici özellikler vardır. Her şeyden önce mizahi ve eğlenceyi hayatlarının merkezine koyan oda katılımcıları, misafir ve konuk ağırlasalar da, uzun soluklu katılıma talip olan bireyleri, adı konulmamış çok geniş zamanlı bazı sınavlara

<sup>97</sup>Bkz. (Oğuz vd., 2005: 135)

tabi tutarlar. İlk sınav, odaya gelen bir kişinin odanın toplumsal statüsünü ve ahengini bozup bozmayacağına yönelik denemelerdir. Bu denemeleri “ışık söndü” gibi bazı tören niteliğindeki uygulamalarla anlamak isterler. Odacıların mizahi anlatılarına, şakalarına ve uygulamalarına tahammül edemeyen hiç kimsenin odada yeri yoktur. İkinci sınav, uzun soluklu katılıma talip olan bireylerin odadaki mizahi ve eğlence temelli üretimlere katkı sunup sunamayacağı üzerinedir. Odanın mizah kültürüne, konu toplama, becerikli bir şekilde oyun çıkarma, anlatıları ve anlatı kültürünü geliştirme gibi, katkı yapamayan bir birey, zaten alan olarak küçük olan odada sadece yer işgal edeceği için bir şekilde dışlanır. Üçüncü sınav, uzun vadede iyi niyetli olması, kavga ve tartışmalara yol açmaması, oda bireylerinin arasını açacak davranışlarda bulunmaması gibi grup kültürüne yönelik bazı prosedürlerdir. Bazı odalarda bu kuralların bir kısmına uyan ve bir kısmına uymayan kişilerin, köy odalarının edilgen olan üçüncü tip kişileri olduğu söylenebilir.

Odalar günümüzde şahsi olmaktan çok, yaş grupları arasında sistemleşen bir yapıya bürünmüştür. Bu odaların organizasyon ve kurallar açısından sözü dinlenen hakim tipleri ise her gün oluşturdukları kurgularla bir nevi şovmenlik yapan mizah ustalarıdır. Mesela; orta yaş gruplarına ait odalarda hâkim tipler, Salih Delibaş (K5), Cahit Özkan (K1), Mesut Pınar (K4) gibi orta yaşlı mizah ustalarıdır. *İkinci derecedeki kişiler* ise mizah ustalarının kafa denkleri olan ve usta mizah anlatıcısı olma yolunda öğrenecek hâlâ bazı şeyleri olan *ikinci derecede mizah anlatıcılarıdır*.

Odaların, eğlenceli olması ve odalarda hoş vakit geçirilebilmesi için aranan kişiler usta mizah anlatıcılarıdır. Birer şovmen, eleştirimen, tamam bilici, yön gösterici, kültür taşıyıcı, usta dil kullanıcı, kültür öğretici ve imge oluşturucu olan usta mizah anlatıcıları, kimi zaman tıpkı şovmenler gibi dinlenilmek, önemsenmek, takip edilmek, takdir edilmek ve eleştirilmemek de isterler. Kendi bağlamında usta kabul edilen mizah anlatıcılarının sivri dille ve eleştirel bir üslûpla yanlış, aksak, tuhaf, sıra dışı, olmaması gereken, aykırı, değişik buldukları meseleleri ve tipleri cezalandırıcı özellikleri de vardır. Onlar, grubunun ve kendilerinin onamadığı meseleleri, uygulamaları, tavırları ve tipleri, mizahi bir yöntemle, yoluna koymaya ve düzeltmeye çalışırlar.

Türkiye’deki köy odalarının toplanma geleneklerinde, hitap edilen anlatıcı icracı ilişkisi bakımından üçüncü plândaki seyirci kitlesinin, modern “talk show” programlarındaki



seyirci/katılımcı kitlesinin ilk biçimi olduğu düşünülebilir. Bu anlamda köy odaları ve Talk Show programları arasında bir karşılaştırma yoluna gidilirse aralarında pek çok benzerlikler olduğu görülecektir. Özellikle kişilere ait köy odalarında hâkim ve üstün birey, odadaki sohbet akışını belirleyen ve anlatılarıyla dinlenilmesi gereken birinci derecedeki anlatıcı konumunda olan oda sahipleridir. Bu oda sahipleri, tıpkı talk show programlarında olduğu gibi, özellikle üçüncü derecedeki kişilerden makat adı verilen ve zeminden yüksekte olan bir yere oturur ve böylece oda katılımcıları karşısında üstün bir konuma gelirler. Yine oda sahiplerinin hitap ettiği ve önemseydiği kitle, odada hizmet eden ve anlatı kültürünü öğrenmeye çalışan toy ve meraklı genç kitle değil, daha çok konuk ve misafir konumunda olan ve statü açısından ikinci derecedeki kişilerdir. Üçüncü dereceden kişiler, yani hizmet eden ve sadece sessizce dinlemekle yükümlü olan genç kitle, anlatılara karışamaz ve müdahale edemez. İkinci dereceden kişiler ise başlarına gelen garip, tuhaf, farklı, ilgi çekici veya komik bir deneyimini, anlatımı biten meselenin ardından istediği bir zamanda veya anlatı devam ederken onunla ilişkili bulduğu bir meseleyi lafa karışarak sunabilir. Konuklar, yani ikinci dereceden katılımcılar, yeteneklerine, statüsüne, prestijine ve saygınlığına bağlı olarak, tıpkı Talk Show programlarında olduğu gibi, önemsenir veya önemsenmez. Tüm bu özellikler açısından yine de noksan olan ikinci dereceden katılımcı, yerli yersiz veya katılımcıları memnun etmeyecek bir biçimde sunumlarda bulunursa, tıpkı talk showlarda olduğu gibi, mizahi bir tip veya mizahi bir kurban bile olabilmektedir.

Robin Hood isimli asi bir halk kahramanın araştırılması üzerinden Sosyal Haydut kavramı, ilk olarak Eric Hobsbawm tarafından *Haydutlar* adlı kitabının “Sosyal Haydutluk Nedir?” başlıklı bölümde ortaya atılmıştır.<sup>98</sup> Süpermen gibi günümüzdeki olağanüstü güçlere sahip kahraman tiplerinin atası olarak kabul edilen<sup>99</sup> bu kahraman tipinin, yönetimlerin kanunsuzluklar ve adaletsizlikleri sonrası oluşan ortamlarla ortaya çıktığı düşünülebilir. Bu kahraman tipinin bizdeki karşılığıysa, Özkul Çabanoğlu'nun *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* (2005) adlı eserinde de değindiği üzere, Köroğlu'dur.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Bkz. (Gür, 2008: 46)

<sup>99</sup> Bkz. (Özdemir, 2008: 90)

<sup>100</sup> Bkz. (Çabanoğlu, 2006: 149-150)

Köroğlu bir anlamda hem erdemli ve halksever bir kahraman hem de soyguncu, eşkıya ve kaçaktır. Özetle bu insanlar toplumsal bağlamda faydalı ve olumlu görüldüğü için sosyal bir kahraman, yönetimler için kural ve kanunları ihlal ederek sistemi meşgul eden bir hayduttur. Böylece bu adamlar halk tarafından, en azından bir halk grubu tarafından, desteklenmesi, sahip çıkılması, saygı duyulması gereken, saygı duyulan bir üstün karakter ve üstün tiptir. Düzenin işleyemediği durumlarda halk gruplarının kendi düzenini sağlamak istediği durumlarda ortaya çıkan bu tiplerin bir benzeri kendi gruplarını savunan, yazılı olmayan belirli yasaları benimseyen, yabandan gelen yabancı tip üzerinden kendi halk grubunu eğlendiren *yerleşik düzen mizah eşkıyacılığında* ve onların temsilcileri olan *mizah eşkıyalarında* da görülür.

Yabandan gelenlere oyunlar düzenleyerek kendi kitlesini eğlendirip memnun eden, köy odalarında şiddet içerikli “ışık söndü” gibi uygulamaları icat edip odacılar dışındaki bazı kişilere uygulayan, “yalancı köşesi” gibi bir uygulamayla yalan söyleyenleri yalan söylediğini kabul ettirip statüsünü düşüren ve böylece ancak odada söz almasına izin veren, korkutma şakalarını organize eden, şiddet içerikli oyunlar çıkarırken özel kurbanlar seçen özellikleriyle Sivas’ın Şarkışla ilçesinin Gümüştepe Köyü odasındaki mizah ustaları, oda katılımcılarının dışındaki grupların olumsuz, ancak odacıların olumlu ve faydalı bulunan *yerleşik düzen mizah eşkıyalarıdır*. Onlar, diğer halk gruplarının veya mizahi kurbanların suçluları; odacılarınsa öç alıcıları, savaşçıları ve kahramanları, hayran olunacak kadar önemli ve desteklenmesi gereken kişileridir.

Köroğlu gibi dağlar yerine yerleşik köyleri ve kasabaları mesken tutan, Robin Hood gibi ormanlar yerine genel anlamda köy odalarında hüküm süren yerleşik mizah eşkıyaları, yabandan gelen sadakacılara, deşiricilere ve satıcılara veya tanıdıkları ve bildikleri grup mensuplarına, hiç de asil ve erdemli olmayan alay etmek, küçük düşürücü şakalar yapmak; “beyaz adam” veya “kafasız adam” tiplerleriyle gece korkutmaları yapmak; “ışık söndü” ve “yalancı köşesi” gibi toplumsal bağlamda kurban olan bireyleri istemsiz cezalara çarptırmak gibi mizahi organizasyonların baş aktörleridir. Onlar, mizah, gülmek, basitçe eğlenmek ve eğlendirmek için tüm bu olumsuz yönlerine rağmen bireylerin gönlünü hoş eden, grup içerisinde hak eden veya etmeyenleri cezalandıran kişiler olarak görülürler. Cezalara maruz kalmamak için gruptaki bireylerin bir şekilde

tarafında yer aldığı ve hayranlık beslediği bu mizah eşkıyaları, Eric Hobsbawn'ın dokuz maddede özelliklerini ortaya koyduğu “sosyal haydut” tipiyle benzerlikler gösterir.

Sadacılara ve deşiricilere, satıcılara, yolculara ve gurbetten köye gelen veya ekoloji bağlamındaki tanıdık uyumsuz kişilere “ışık söndü” ve “mizahi oda oyunları”yla, onları maddi ve manevi açıdan alt eden yerleşik düzen mizah eşkıyaları, belirli bir grubu da arkalarına alarak, gülmeyi ve güldürmeyi amaçlamalarının dışında topluma uyarsız veya aykırı tiplerin yanlışlıklarını düzeltmelerine yardımcı olmaya çalışan eşkıyalardır.

Gülme bir faydacılıktır. Yerleşik düzen mizah haydutları, kağıt oyunlarında hileler yapıp bir şekilde kazanan ve otlakçıları/yancıları hem güldüren hem de onlara içecek ısmarlayan kişiler olarak hedefteki kurbandan alan ve destekçilerine veren; yine aynı zamanda, mal pazarlarında, kurban olarak seçtikleri kişilerin hayvanlarını, bazı kişilere ucuza alıp onları ödüllendiren ve daha sonra ucuza malını aldıklarıyla dalga geçen yerleşik düzen mizah eşkıyaları, bir kişiden alıp diğer bir kişiye veren tiplerdir.

Yerleşik düzen mizahi haydutları belirli bir süre empati duygularını askıya alarak bir mizahi kurban seçerler. Özellikle korkutma şakalarıyla geceleri *Beyaz Adam* veya *Kafasız Adam* kılığında dolaşıp belirlenmiş kurbanlar seçen ve izleyenleri güldüren bu haydutlar, teorik olarak kimlikleri tespit edilemeyen ve o an ele geçirilemeyen tiplerdir.

Alışılmışın dışında cesaret göstergesi tavırlarla toplumsal değerlere aykırı şakalar yapmalarına rağmen yerleşik düzen mizahi haydutları, her zaman belirli ortamlarda aranan, konuşulan kişilerdir. Onlar bu asil veya saygın olmayan tavır ve davranışlarına rağmen, toplum içerisinde kendilerini saygı ve ilgi gören biri yapmayı kolaylıkla başarabilirler.

Odacı grubu, köy odalarında oyunlar, şakalar, espriler, kişisel deneyim anlatıları, cinsel içerikli fıkralar veya hayvan fıkraları gibi pek çok mizahi eylemi gerçekleştirirler. Ancak, usta mizahçıların önderliğinde, odacı grubunun genel olarak içlerinde en dikkat çekici mizahi uygulamaları, “uydurma halk hikâyeleri”, “ışık söndü” ve “yalancı köşesi” gibi, “ıcat edilmiş gelenek”<sup>101</sup> bağlamında da değerlendirilebilecek olan, sonradan uydurulan veya yaratılan mizahi organizasyonlardır. Tüm bu uygulamalara

---

<sup>101</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 1999: 7-12)

gelenekselleşme yolunda ilerleyen yeni kabuller veya yaratmalar da denilebilir. Belki de bilinen köy odası işleyişinin yok olmasını seyretmek istemeyen oda fertleri, dizi seyretme, bilardoya veya internet kafeye gitme gibi, modern dönem eğlenme ve toplanma gelenekleri karşına, bu gibi yeni gelenekleri icat ederek çıkmışlardır. Çünkü eski köy odaları, misafir ağırlayan ve uzun kahramanlık hikâyelerinin anlatıldığı mekânlardı. Fakat toplumsal bağlamda işlevsiz kabul edilen bu uygulamaların yerini yeni uygulamalar almalıydı, çünkü köy odasının toplumsal bağlama açıkça ilan edebileceği bir işlevi olmalıydı. Öyle anlaşılmaktadır ki, araştırma alanındaki bu ilan edilen yeni işlevler, köy odasında yaşanabilecek yeni deneyimler ve gerçekleştirilen yeni uygulamalar olmuştur. Bu stratejininse, köy odalarındaki uygulamaların yurt dışında dilden dile hikâyeleştirilerek anlatıldığı gerçeği de göz önüne alınırsa, bir şekilde tuttuğu ve işe yaradığı görülmektedir. Oda grubunu da anlamlandıran ve yeniden tanımlayan bu yeni uygulamalar, oda mekânının ekolojide var olma savaşının da açık bir kanıtıdır. Bu yeni tanımsa; köy odalarının artık bir mizah ve eğlence mekânları olduğudur.

Bir grubun kimliğini sürdürebilmesi için var olması gereken ritüeller<sup>102</sup>, çeşitli biçimlerde odalarda da uygulanmaktadır. Orta yaş grubunun icat ettiği “yalancı köşesi” ve “ışık söndü” gibi uygulamalar, içerisinde şiddet de barındırsa da, aslında eğlenme, zaman geçirme, sinama, gruba kabul etme, gülme, tepki gösterme gibi pek çok amaçla gerçekleştirilir. Bu uygulamalar oda fertleri tarafından bir tür oyun gibi kabul edilir. Ancak, oyun gibi kabul edilen bu uygulamaların, tam olarak oyun çıkarma kapsamında değerlendirmesi yanlış olabilir. Çünkü bu uygulamalar, kişilere özel, gizli bir organizasyonla onanmış, eğlenme amacı dışında da hedefleri olan sonradan icat edilmiş bir tür oda ritüelleridir.

“Yalancı köşesi”, araştırma alanındaki orta yaş grubunun köy odalarında, çok yalan söyleyenler için uydurulmuş bir gelenektir. Ancak yalancı köşesi, gerçekten de odanın belirlenmiş bir köşesi olarak, köy odasının içerisinde bir mekânın da adıdır. Orta yaşlıların odasında uygulanan bu geleneğin uygulanma koşulları ve şartları vardır. Odaya gelen bazı kişilerin anlattıkları olayların çoğunun yalan olduğu oda fertlerince kabul edilir ve bu anlamda bir görüş birliğine varılırsa, damgalanan bu kişi, odada

<sup>102</sup> Bkz., (Assmann, 2015: 152)

bulunduğu süre içerisinde o gün için yalancı köşesine oturtulur. Daha önce anlattıkları yalan, partial ve üfürük diye dinlenmeyen ve böylece umursanmayan bu kişi, gönüllü olarak o köşeye oturursa ve gönüllü olarak yalan söylediğini bu eylemiyle kabul ederse, anlattığı bütün hikâyeler ve deneyimler, oda fertleri tarafından büyük bir dikkat ve hayranlıkla gerçekmiş gibi dinlenir. Eğer kişi anlatılarını ve deneyimlerini yalancı köşesine geçmeden sunmaya çalışırsa, oda fertleri tarafından bu kez bu kişinin lafi kesilir, dikkatle dinlenmez ve bu kişiye “Yalan söyleme!”, “Sallama!” ve “Üfürme!” gibi tepkiler verilir. Damgalanan bu kişiler ya bu tepkilere razı olacak ya da kendisini dinlettirmek için yalancı köşesine oturacaktır. İşin bir diğer mizahi boyutu da, bu köşeye, köşenin anlamını bildiği halde geçen kişilerin, bu uygulamadan haberdar değilmiş ve gerçekten de oda fertlerinin kendisine inanıyormuş gibi hissederek ve davranarak icralarını sunmasıdır.

Yalancı köşesine geçen insanların çoğunun bu durumdan haberdar değilmiş gibi davrandığı ve bu uygulamayı gönüllü olarak kabul ettiği bu ilginç uygulama hakkında, bu uygulamayı icat eden oda fertlerinin enteresan açıklamaları kaydedilmiştir. “Büyük yalancılar odamızın güzidesidir. Hiç vazgeçemeyeceğimiz insanlar onlar.” (K5) şeklindeki ifadeler, devamlı bir kurban arayan oda fertlerinin, yani bu *mizahi haydutların*, bu tip kişilerden ve onlara karşı geliştirilen bu uygulamalardan vazgeçemeyeceklerinin kanıtı olmalıdır. Öyle ki, kendi aralarında bir grup kimliği oluşturan oda fertleri, grup dışı katılımlara eğlence ve mizah malzemesi olarak bakmaktadır. Tabi bu bakış açısı, dışarıdan gelen insanların bilmedikleri, grubun yaratımı olan ve gruba has uygulamalarla alt edilmesi durumunu zorunlu kılar. Onlar grup üstünlüklerini, bu tür uygulamalarla sağlama yolunu seçerler.

“Biz o insanlara müdahale etmek, ama duruma göre edebiliriz.” (K5) şeklindeki açıklama, yalancı köşesinin nasıl uygulandığı ile ilgili şifreleri sunar. Onlar, yalancı olarak damgaladıkları kişilerin icralarına, yalancı köşesine oturmadıkları taktirde müdahale etmektedirler.

Yalancı köşesine oturan kişilerin anlatı ve deneyimleri gerçekmiş gibi dinlenmektedir. Bu durum “Nasıl inandırıcı olmazlar hep inanırız (inanırsız). Nasıl inanmıyah?” (K12) şeklinde ve ironik bir ifadeyle özetlenmektedir.

Oda efradı her ne kadar ışık söndü ve yalancı köşesi uygulamasına maruz kalanları kurban olarak seçseler de onları köy odasının ayrılmaz ve olmazsa olmaz bir parçası olarak görürler. Öyle ki, çoğu zaman bazı kurbanları evlerine gidip, onları evlerinden türlü bahanelerle odaya getirip bu uygulamaları bir şekilde gerçekleştirdikleri görülür. “Biz öyle adamlara (yalancılara) saygı duyuyoh.” (K11) şeklindeki ifade, oda fertlerinin kurbanlarına tuhaf bir şekilde saygı duydukları da kanıtlamaktadır.

Uydurma halk hikâyesi anlatan kişiler hiçbir zaman yalancı köşesine oturmazlar. Onlar bir kurgu ustası olarak saygı duyulan kişilerdir. Zaten bir çok mizah ustası, köy odalarının temel bireyi veya başkanıdır. Onlar ışık söndüleri ve yalancı köşelerini de icat ve organize eden, bu uygulamalardan en az zararla kurtulan, en azından çoğu kez hedef dahi olmayan kişilerdir.

Sivas’ın Şarkışla ilçesinin Gümüştepe Köyü’ndeki “yalancı köşesi” uygulamaları, tıpkı ışık söndü uygulamalarında olduğu gibi zaman içerisinde hikâyeleştirilmekte ve dilden dile dolaşmaktadır. Bunlardan bir tanesi şu şekildedir:

Anlatı: Şimdi Alay abinin bir iti vardı. İtin adı Panter’di. Şimdi bu Halis abi geldi oturdu köşeye. Anlıyor şimdi Halis abi;  
 “Mustafa’m, dedi, Hacılar’ın (bir mevki) orda baktım ki panter.” dedi.  
 Panter deyişin (deyince), ben dedim ki; “Alay’ın Panter mi abi?” dedim.  
 “Yok Mustafa’m! Bildiğimiz panter.” dedi.  
 “Haa abi!” dedim. (K11)  
 (Devecik Kaya’nın orda vaşak görmüş. Mavi Tilki görmüş. Bize kızdı, “Gülmeyin!” dedi la!) (K8)

Şarkışla’nın Gümüştepe Köyü’nün orta yaş grubunun köy odalarında gerçekleştirilen bir başka uygulama da “ışık söndü”lerdir. *Işık söndüler*, belirli bir kıvılcım ve uyaran sonrası; bazen belirli bir kurban bazense birkaç kişiye yönelik; geceleri oda ışığının sönmesi ve oda efradının birbirlerine yastıkla ve minderle şiddet uygulamasına dayanan; odada bir süreliğine kaosun oluşturulduktan sonra hoş gitmeyen düzenin ve uyarıların bozulup sonra ışığı açınca düzenin sağlandığı; rock konserlerindeki “pogo”ları da andıran mizahi içerikli oda uygulamasıdır.

Köy odalarında, geceleri belirli bir ortam olunca ve belirli kişiler bir arada olunca, eğlenme ve gülme amacıyla yapılan mizahi bir uygulama olan *ışık söndü* geleneği hakkında bazı değerlendirmeler yapılmadan önce, *ışık söndü*nün ne olduğunu, bu geleneği uygulayanların bizzat kendilerinin ağzından dinlemek gerekir. Orta yaşlıların

köy odasında Salih Delibaş (K5), Mustafa çolak (K11), Murat Yeter'den (K12) ses kaydıyla ve katılımlı gözlemlerle elde edilmiş bilgiler şu şekildedir:

Derlemeci: Odalarda ışık söndü nasıl oynanır?

Murat Yeter: Bunu canlı öğreneceksin!

Mustafa Çolak: Bu böyle olmaz. Yani hepsini anlamak iki dakika sürer. Işık bir sönecek bir yanacak.

Murat Yeter: Benim mesela dişlerim kırıldı. Vallaha, ne eyle!

Mustafa Çolak: Mesela; Dayıoğlu... (Salih Delibaş; Dayıoğlu'nda var ya, sırtlan canı var.) Işık Söndü olayı şöyle, mesela; biri geldi bu odaya, oturdu. Yani bu adama aslında bizim bir gıcığımız yok. Sadece oyundur. Lamba söner, cemaat onlan (onunla) biraz ilgilenir.

Salih Delibaş: Toplumun ağırlığını kesinlikle kaldıramazsa... Olaydaki kıvılcım nelerden kaynaklanıyor? Toplumu şöyle dürtükleyici bir hâl ve harekete girer. İlk önceki temel nokta o. Biraz ağzını büker, gözünü büker. Uşak (oda katılımcıları) der ki, "Ömür boyunca ağzını bükelim." Dayığı yediği sebep... Durduğu yerde dövmüyoh (dövmüyoruz), yok!

Oda katılımcılar gerçekleştirdikleri bazı ışık söndü uygulamalarını da anlatmışlardır. Bu uygulamalar gerçekleştirildikleri zamanda, eğlenme ve gülme kaynağı olduğu gibi, daha sonra da hatırlatmalarla ve yeniden hikâye biçiminde anlatmalarla usta mizah anlatıcılarının elinde, katmalarla, eklemelerle, mimik ve hareket birlikteliğiyle yeniden yoğrulur ve sunulur. Bu deneyimler, gerçekleşen ortam ve bu ortamdaki kişilerin verdiği tepkimeleriyle, yeni anlatılar için kaynak özelliği de taşıyan bu *ışık söndülerden* bazılarının hikâyesi şöyledir:

Anlatı 1: Dayıoğlu, Soğuk Göze var ya, bu harmanda gece olmuş sapı getirmişler. Bu, sapın, at arabasının/öküz arabasının üstünde uyuyormuş. Babası da aşşığıda uyuyormuş. (Gece) Bir gözünü açmış ki, o Soğuk Göze'nin az ilerisinde bakmış ki, "Uşak, çocuk, kız, garıııı...".

"Onlar ney?" Dayı diyom.

Mustafa'm "Gece cinler halay çekiyor."

Fatih de buradaydı. Fatih'e şöyle (ışığı kapat hareketi) yaptım. (K11)

O gün Kurdoğlu bile alımlığını (nasibini) aldı. (K5) Valla o gün Kurdoğlu da vardı. Nasibi varmış adamın! (K11)

Oktay ne kadar dövmüşse Kurdoğlu'nu "Arada iki dene de ben yedim yav!" diyor. Bak bak iki dene yemiş amma, var ya, gözler it gözüne dönmüş. Kan indirmiş gözlerine. Niye bir ay kan sıçmasın! Kurdoğlu var ya, kırk gün abdest tutamamış. Şıpır şıpır damlıyor. O adamları (odaya) daha getiremen. (K5)

Anlatı 2: Geçen sene Deli Mahmut geldi. Onu diğer odadan kovalamışlar. (K11) (O niye geldi biz daha çözemedik?) (K5)

Yav dedi ki, "Ben burda oturacam ben burda oturacam!"

"Abi bura sana yaramaz, dedik, yaramaz sana!"

"Yok ben burada oturacam burada oturacam!"

Çay yaptık, "Bak Mamut abi! Çayı içtin sen git. Bura sana yaramaz." (K11) (Fazla değil iki üç tane attık. Patır çutur patır çutur!) (K12)

Deli Mamut, "Otspu çocukları otspu çocukları! Allah belanızı versin Allah belanızı versin!" diyor. (K11)

Mamut'u şu an, sana ziyafet var." desen, getiremen getiremen. (K12) Valla odalar ne adamlar görmedi yav! (K5)

Anlatı 3: *Işık söndü* olayı hazırlanmış bir şey değil (değil). Adam geliyor, nasibi var! (K11) O *ışık söndü*, her adama nasip olmuyor gerçekten. Çok değişik adam olacak. Kısmeti bol derken, tipi neyi biraz kayık da olacak. Keko bir geldi ki gardaş! Niye kesmiyon saçlarını

arkadaş? Valla saçlar olmuş ki, var ya, kesin altı ay yıkanmıyor. Yav, adam bize nezaketli konuşuyor, bilmem niyiyor.

Hasan Dayı mal yemlemeye gitti. Bizim odanın elektriği Hasan Dayı'nın ordan gelir. Ahırın orda ineği yemleyene kadar fişi çekmiş. İneği yeme de 45 dakika sürüyor. Elektrik gelmiyor abi! Var ya hep pat pat! Hiç kimse konuşmuyor. Sade (sadece) darbe sesleri duyuluyor. (Işık karardı ya, Keko, "Yayağa yedik!" dedi.)

He, Haso ışığı kapattığında dedi ki "Yağağı yedik!" (K5) (Lan o komik!) (K12)

Haso yemledi, çıktı geldi, açtık elektriği. Işığı açtık. Şurada makat var ya, bir insan ne kadar otuz kırk santime sığar, onu siz hesap edin. Ta şo (şu) köşeye geçmiş. Var ya, azıcık tarak görmüş saçlar kalkar mı, korkudan kalkmış adamın saçları. (K5)

"İyice dövdünüz mü lan? Ben işim bitene kadar çektim fişi!" diyor." (K11)

Anlatı 4: Var ya bu (Dayıoğlu) şimdi, bunu mecbur tava getireceğik. Direk olmaz, o zevk vermiyor.

Çayı içtik, leğen ortada. Suynan bardakları yıkıyorlar. Şu caminin odasında. Celal sıpası bardaklarla uğraşiyor. Valla bu (Dayıoğlu) kitap okuyor. Kitap okuyor ama işine gelene yapmamak diyor, işine gelene yapmak diyor. Bu işte orda bizim şartelleri kopardı.

He, bu İslam'ın şartlarını anlatıyor. Hiç birini şeyetmedi "zekât vermek" dedi. Niye bu adam namaz kılmayı demiyor da zekât vermeyi diyor. Kendine çeviriyor. Biz öyle yorumluyoh.

Beynimizi attırdı abi! En son bunların İsmail miydi neydi, düğüye (düğmeye) dokundu. Düğüye dokundu ya, o makat senin bu makat benim. Bu sefer çakmağa da davranamadı. Çakmağa hiç çıkaramadı. Bu darbelerden sonra zaten adamın çakmak elinde yapışık. Çakmağa davranamadı ya, vurdukça, "Enam oy, enam oy!"

En son darbeyi Gazi attı. Şimdi, hep millet sopaya çalışıyor amma, bu alttan toprak cırmalıyor, öyle bir çalışma harici içinde. Sert toprak ya! Yarım saat uğraştı, bir avuç toprak etmiş, eline doldurdu. Yakın arayla son darbeyi attı ya, Gazi de verdi ya toprağı gözüne! İşte orda feryat koştı.

"La oğlum ışığı açın!" Zaten su üstüne girdi ya, kafalar hep su, bu sefer toprak da girdi. Toprak vallaha gözüne girdi ya, abi Kızılırmak baharın çamurlu akıyor ya, göz çamurlu akıyor.

Işık yandı ya, şimdi gözden harfiyat akıyor. Yav, iyi bir şerefsiz olsak bunları yapar mıyık? Ağlıyor, bu gözden çıkıyor artık. Ağlamasa kör olurdu zaten. Şimdi ağlıyor ya, soyunuyor. "Ben buraya geliyom da, orospu çocuğuyum eve almazlar beni!"

Soyundu moyundu! Ondan sonra bu gözün şeyi, bu gözdeki harfiyat aktı. Gözdeki harfiyat akınca rahatladı. Gözü açıldı şimdi. Durdu durdu, "Avradını s..tiğimin piçleri! Deli mi var?"

Şimdi valla, adama öyle sopa atıyorduk ya, kimseden çit çıkmıyor. Yemin ediyom bir bayrak direğe getirdi. Var ya, soğanı alamasınlar diye en uzun bayrak direği var ya, o buldu içerden getirdi abi, kesmeden. O direk oraya nasıl girdi, o direk orda nasıl bir mevcutlaşırdı? Geri çıkaramadık, kırarak çıkardık.

O anında dıktı (tıktı) ya, "Avradını s..tiğimin piçleri sizi diyom. Hadi diyom!"

Yarım saat küfür nizam. Siniri usuktu (sakinleşti). O şimdi kesti ya, bu sefer millet kabarmaya başladı. Şimdi millet kabardı ya, Dayıoğlu "Beni eve almazlar" diyor, ağlıyor.

Şimdi var ya herkes oturdu. "Ayıp ettiler dayı yav! Dışardan gelenler... Kör Sefoş'un Özcan yaptı herhâlde!"

Karşıda oturdu, oğlanı yarım saat izledi amma. Gözü açıldı ya şeyle (onaylama hareketi) etti. "Ben biliyom." dedi, "Bu olayların sorumlusu var ya, aha şu oğlan. Hep o yaptı hep o ben biliyom" dedi. Küçük oğlana "Hadi akıllım sen evinize git." diyor. (K5)

Anlatı 5: Biconikgilin eski evi oda. Orada oturuyoh (oturuyoruz). Dayıoğlu bir Milli Piyango bileti almış. Bir de gaste (gazete) getirmiş.

"Yeğenim, ikramiye bana vurdu." diyor.

"Ver Dayıoğlu, şuna bir bakak."

Şimdi, iki vuranlardan bir rakam alıyor, üç vurandan, amortiden... Sayfanın her yerinden bir rakam topluyor.

"Dayı, hepsi bir yerde olacak bak, bu böyle olmaz!"

"Olmaz yiğenim!" diyor.



Salih de ordaydı. “Bak dayıoğlu, buna vurmadı. Kabul ediyon mu etmiyon mu?”  
 “Yok, yiğenim vurdu, olur mu!” dedi.  
 Zöhtü’ye dedi ki Salih, “Sigortayı attır.” Bu sıpa da al sigortayı evine git! Vurun! (K11)  
 Eski sigortalar düğülüydü ya. Onu al düğüyü o yuvarlak kafasıynan evine git sıpa! (K5)

Anlatı 6: Bu Şimdi, Zöhtü, alıp elektirik düğmesini eve götürdü ya, Allah buna ceza uygular gibi oldu.  
 O gün bizim odaya Güvener abi tefriŐte (teŐrifte) bulundu. Misafir ayağına birkaç gün geldi, iyi dedik. Baktık ki, kağıt oynuyoh, ele-göte barmak oynuyoh!  
 Şimdi eŐli ihale oynuyorlar, “King!” dedi.  
 Ne oldu abi dedik, “Kiiiing, kiiiing!” diyor, beyle.  
 Bu (Biconik) diyor ki, “Ooo, abi, ne açiyım abi ne açiyım?” diyor.  
 “Dile benden 12, olum bana 1 kâğıt aç.” dedi. “Vallaha bana 1 kâğıt aç!” diyor, Şimdi.  
 Bu da korkuynan, “Ne açiyım abi ne açiyım?”  
 O ün üç kâğıdı serdi var ya. Durdu baktı Şimdi, “Y..rağımın kafası bu nebiçim kâğıt!”  
 O on iki alıyor bu bir kağıt açacak. On üç kâğıdın içinde bir kâğıt açamadı. Neyse bu sinirlendi battı ya, elektriği yine koyurduk. Çat etti ya, Allah seni inandırısın, var ya! Küt, çat... Gayrı biz kendimizi bıraktık, durumu izliyoh.  
 Geceleeri yanıyor ya, bunun fosforlu gocuğu mu, pantolu mu... Valla, “Açın lan açın, dedim, ışığı!” açtılar ki yumruk depik... Araladık maraladık!  
 “Ne oldu abi, derdiniz ney yav! Niye dövüşüyorsunuz?” Işık Söndü’yü (kurallarını) biliyorsunuz, dövüşmezsiniz, Őeyetmezsiniz.  
 “Ben süpürgenin püsküllü tarafıynan (tarafıyla) çalışıyorum, bu avradımı s...tiğimin oğlu gavur tarafıynan vuruyor!” diyor. (K5)

Köy odalarındaki *ışık söndü* ve *yalancı köşesi* gibi mizahi uygulamalar ve ağır Şakalar, oda grubuna katılım açısından neredeyse bir tören niteliği taşır. Bu mizahi uygulamalar, bireyler için bir sınav veya testtir. Ayrıca bu uygulamalar, bir bakıma, grupsal ritüeller ve ayinlerdir. Grubun bu sınavına, ölçülü, uyumlu, yaratıcı ve hoşgörülü tepkilerle karşılık verebilen bireylerin grup içerisindeki pozisyonları sıradan veya baskın birey statüsünde devamlılık hakkı kazanır.

Odacı grubunun bir diğer özelliği de “mizahi sloganlar” üretmesidir. Mizahi Şiddet eylemin hayata geçebilmesi için bir bahane olan bu sloganların hedefinin yine seçilmiş kurbanlar olduğunu söylemek gerekir. İlk olarak kurbanı “Dayı muhtar, dayı muhtar!” şeklinde ödüllendirip havaya kaldıran oda fertleri, ikinci bir eylem olarak “Dayı havaya, yumruk kafaya! Dayı havaya, yumruk kafaya!” şeklinde havaya kaldırıp ödüllendirdikleri kişide psikolojik bir değişim yaŐatırlar ve Şiddet uygularlar.

Özellikle sözlü mizah geleneğinin yeni mizah biçimlerinin üretim merkezi olan köy odalarının, günümüzde misafir ağırlamaktan ziyade eğlenme ve gülme merkezli kapalı mekânlar oldukları gözlemlenmektedir. Öyle ki, bu mekânlarda Şakalar yapıldığı, oyunlar çıkarıldığı ve “ışık sözdü” ve “yalancı köşesi” gibi mizahi uygulamaların gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Mizah ustalarının hâkimiyet alanında olan bu

mekânlarda dış mekân deneyimlerinin yeniden ele alındığı ve mizahileştirildiği görülmektedir. Tüm bunların dışında bu mekânlar mizah ustalarının patentinde “uydurma halk hikâyeleri”nin de üretim merkezleridir.

### **2.3.2. Mizah Ekolojisi ve Sosyokültürel Ortam ile İlişkisi**

Sesin kullanımı ve sözün icadından sonra iletişime hakim olan sözlü veya birincil kültür ortamı; sözün şekil, biçim ve yazı teknolojisiyle sözlü hafızadan yazıya geçilmesiyle başlayan süreçte ortaya çıkan yazılı kültür ortamı; telefon, radyo, televizyon, internet ve diğer elektronik icatlar sonrası oluşan elektronik veya ikincil sözlü kültür ortamı, kültürbilimi araştırmalarında ayrı ayrı ele alınıp değerlendirilmektedir. Günümüzde ise tüm bu kültür ortamlarının belirli ölçülerde hakimiyet alanlarının olduğunu söylemek gerekir.

Kültür ortamlarına bağlı olarak mizahın değişen ve farklılaşan bir yüzü, üretim ve tüketim biçimi, katılımcısı, işlevi ve amacı olduğu söylenebilir. Kültür ortamlarına bağlı olarak değişen, farklılaşan ve çeşitlenen mizah anlayışı kendisini, mizah ekolojisine eklenen yeni şakalarda, anlatım biçimlerinde, katılımcı kitlesinde, mizah icralarının farklı işlevlerle kullanımı biçiminde göstermektedir. Tüm bu farklılıkların anlaşılması ise, mizah ekolojisinin kültür ortamlarının; yani, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarının incelenmesi ile mümkün olabilir.

#### **2.3.2.1. Sözlü Kültür Ortamı ve Mizah**

Eylemlerin, düşüncelerin, tasavvurların, hayallerin, taleplerin ve duyguların, seslerin belirli anlamlar kazanarak sistemleşmesi ile oluşan sözlü kültür ortamı, “insanların yazı, mastbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanılmaksızın, yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortam” (Çobanoğlu, 2000: 124) şeklinde tanımlanmaktadır.

Sözlü kültür ortamı; insanların bilinmeyen bir zamanda seslerini sistemleştirdikleri; insanların bilinmeyen bir zamandan beri seslerini çeşitli biçimlerde kullanarak isteklerini, dileklerini, tepkilerini, amaçlarını ve düşüncelerini iletişim halinde oldukları belirli bir halk grubuna ilettiği; bilgilerin, kültürün, yasaların ve inanışların belirli sözlü iletişim biçimleriyle ve kalıplarıyla öğretilip aktarıldığı; sesin şiddetiyle ve kullanım

biçimleriyle mevcut halk grubunda çeşitli şekillerde anlamlandırıldığı kültür evresidir. Ancak bu kültür evresi, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında yok olan değil, bizzat bu kültür evrelerini ortaya çıkaran bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sözlü kültür, onun için geliştirilen ve sözlü kültürün seslerini, ifadelerini ve kalıplarını donduran yazılı kültürden farklılıklar göstermektedir. Sözlü kültür ortamının bilgiyi üretme, geliştirme, saklama ve aktarma biçimleriyle, yazılı kültürün bilgiyi üretme, geliştirme, saklama ve sunma biçimlerinde bazı farklılıklar söz konusudur.

Sabit metinden yoksun olan sözlü kültür ortamı, sözü ifade eden şekillerin ve yazının icadıyla birlikte ortaya çıkan ve bilginin insan zihninden ziyade farklı bir biçimde depolandığı yazılı kültür evresini ve genel olarak çok farklı bir düşünme ve üretme biçimini ortaya çıkarmıştır. Walter J. Ong'a göre (2010: 15), sözlü ve yazılı kültür ortamı arasındaki ayırım, ancak elektronik çağda kavranabilinmiştir. Çünkü, elektronik iletişim araçlarıyla matbaa arasında var olan bazı farklılıkların sezilmesi, sözlü kültür ortamı ve elektronik kültür ortamı arasındaki farklılıkların görülebilmesine de sebep olmuştur.

Yapısalcılar, sözlü geleneği ayrıntılarıyla incelemişler, ancak bunu yazılı birleşmeleriyle açıkça karşılaştırma yoluna gitmemişlerdir. Bu anlamda yazılı ve sözlü dil arasındaki ayrımlar üzerine pek çok araştırma yapılmıştır. Uygulamalı dilbilim ve toplumdilbilimi alanlarında ise birincil sözlü anlatım ve yazılı anlatım dinamiğinin karşılaştırılması gittikçe önem kazanmıştır. Örneğin, Jack Goody'nin *The Domestication of Savage Mind* (Yabani Aklın Evcilleştirilmesi) ve *Literacy in Tradetional Societies* (Gelenekçi Topumlarda Okuryazarlık) gibi çalışmalarında, düşünsel ve toplumsal yapıların yazı sonrası yaşadıkları değişiklikler ele alınıp değerlendirilmiştir. (Ong, 2010: 18)

Goody, "Sözlü Kültür" adlı makalesinde, sözlü kültür ve diğer kültür ortamları arasındaki farklılıkların değerlendirildiği çalışmalara göndermeler yaparak, bu karşılaştırmalardaki bazı yaklaşım yanlışlıklarına değinmiştir. Goody'e göre, yazılı ve elektronik kültür ortamı hiçbir şekilde sözlü iletişimin yerine geçemez. Yazılı ve elektronik kültür ortamı, iletişim kurmanın sadece başka yoludur. Ancak Goody çalışmasında ağırlık yönünü daha çok sözlü ve yazılı kültür ortamı arasındaki farklılıklara ayırmıştır. Ona göre, yazı sahibi toplumlarla yazı sahibi olmayan toplumlar

arasındaki sözlü iletişim aynı değildir. Yazılı kültürün olmadığı sözlü kültür toplumlarında sözlü gelenek, kültürel aktarımın bütün yükünü taşımak zorundadır. Bir başka ayrılık ise yazılı geleneğe mensup olanların sözlü biçimleri anlaması ve algılamasında yatar. 1930’lu yıllarda Milman Parry ve Albert Lord tarafından Novi Pazar’dan derlenen epik destanların veya Grimm Kardeşler tarafından 19. yy’da Germen topraklarında derlenen “peri” hikâyelerinin yazılı popüler kültüre yansması ve şehir kaynaklı yüksek kültürün okuryazar temelli algılarıyla bağlantılı olarak dönüştürülerek bu sözlü kültür ürünlerinin basılması, yazılı kültür algısındaki farklılıkları açıkça ortaya koymaktadır.<sup>103</sup>

Sözlü kültür (söz) ve yazılı kültür (yazı) arasında görüşler öne süren bir başka araştırmacı, modern dil bilimin babası olarak görülen Ferdinand de Saussure’dür. Saussure’ün, yazının aynı anda hem faydalı, hem yetersiz hem de tehlikeli olduğunu belirten ifadeleri, yazının sözel ifadeyi değiştirmekten ziyade, konuşmayı tamamlayan yönünü de göstermek içindir. (Ong, 2010: 17) Ancak, Saussure gibi pek az dilbilimcinin ayrıntılarıyla araştırma konusu edindiği bu farklılıklar, nihayetinde, derinlemesine Milman Parry ve Albert B. Lord tarafından ele alınmış ve bir sonuca gidecek biçimde incelemiştir.

“Milman Parry’nin başlatıp (1902-1935), erken ölümünden dolayı Albert B. Lord’un sürdürdüğü ve en son Eric A. Havelock ve diğer araştırmacılarının tamamladığı İlyada ve Odyssea metin incelemeleri” (Ong, 2010: 18) yazılı kültür ve sözlü kültür karşılaştırmasının yapıldığı en popüler araştırmalardan birisidir.

İlk başlarda “Sözlü Formüsel Teori” (Oral-Formulaic Theory) adlandırılırken bir zaman sonra “Sözlü Teori” (Oral Theory) olarak veya daha yaygın şekliyle “Sözlü Kompozisyon Teorisi” (The Theory of Oral Composition) şeklinde anılmaya başlanan teorinin asıl meselesi, Homer’in Odessa ve İlyada’sının sözlü kültür ortamına ait olup olmadığını anlamaya yönelik olarak, Matija Murko’nun da önemli katkılarıyla, Milman Parry ve Albert B. Lord tarafından başlatılmış, klasistler ve filojistler tarafından yaygın ismiyle “Homer Meselesi” (Homeric Question) şeklinde isimlendirilmiştir. (Çobanoğlu, 2005: 238-239) Sözlü kültür anlatmalarının özelliklerinin, dolayısıyla yazılı kültürle

<sup>103</sup> Bkz. (Goody, 2009: 128-132)

olan farklılıklarının, ortaya çıkarıldığı bu çalışma Homer ve Homer'in kim olduğu, ona it kabul edilen İlyada ve Odessa destanlarının ne zaman yazıldığı ve daha da önemlisi sözlü kültür ürünü mü yoksa yazılı kültür ürünü mü olduğu gibi, belli başlı sorular üzerinden yürütülmüştür.

Homer'e ait olduğu kabul edilen epik şiirler üzerine Jonathan Swift, Richard Bendley ve Robert Wood gibi pek çok araştırmacı araştırmalar yapmıştır.<sup>104</sup> Ancak John F. Miley'e göre, Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin ortaya çıkışının gerçek öncül kaynağı, Friedrich Wolf'un 1795 yılında yayınladığı *Prolegomena and Homerum* adlı çalışmadır. Bu çalışmada Wolf, Odessa ve İlyada'nın yazılı bir metninin Homer döneminde olamayacağını tarihi ve arkeolojik ortaya koyup zaten Homer'e ait kabul edilen destan metinlerinin, daha sonraki dönemlerde, kendilerine kadar bir şekilde ulaşan ilkel sözlü şarkılarının (sözlü destan metinlerinin) yazıcılar tarafından bir şekilde birleştirilmesiyle bugünkü birlik ve şekle kavuştuğunu ileri sürmüştür. Wolf böylece, Homer'e ait kabul edilen destan parçalarını, profesyonel aktarıcılar tarafından hafızalarda saklanarak aktarılagelmiş "halk hafızası"nın ürünü olarak görmüş ve daha sonrasında Yunanistler arasında "bir Homer mi yoksa pek çok Homer mi" sorunsalının 19. yy boyunca tartışılmasına ön ayak olmuştur. (Çobanoğlu, 2005: 239-240)

Pek çok soru üzerinden yürütülen ve sözlü kültür ortamında hafızada tutulamayacak kadar geniş ve uzun olduğu kabul edilen "Homer Meselesi", Milman Parry'nin "Sözlü Kompozisyon Teorisi" ile sözlü gelenek üzerine temellendirilmiştir. Parry ve Lord ise bu temellendirmeyi yapabilmek için, ilk olarak Orta Asya'daki sözlü destan söyleme geleneğini araştırmayı hedeflese de, savaş şartlarından dolayı rotasını değiştirmiş ve eskiden Yugoslavya olarak adlandırılan bölgede araştırmasını başlatmıştır. Arnavutluk, Bosna-Hersek ve Sırbistan'da, uzun destan metinlerinin ezberden okunduğunun farkına varan bu araştırmacılar, o bölgeden ayrılmış ve 1934'te uzun bir araştırma yapabilmek için tekrar geri dönmüşlerdir. Bosna, Hersek, Karadağ ve Sancak bölgelerinde kalışları sırasında 12.500 dize metin toplamışlar ve bunları çok yüksek kaliteli ses cihazları ile belgelendirmişlerdir. Parry'nin talihsiz bir şekilde ölmesinden sonra araştırmayı yürüten Lord, daha sonraki çalışmaları ile 22.645 satırdan oluşan bir koleksiyon

---

<sup>104</sup> Bkz. (Ong, 2010: 32)

oluşturmuştur.<sup>105</sup> Bu araştırmanın sonucunda sözlü gelenekte uzun destan metinlerinin hafızada belli formüllerle saklanabileceği kanıtlanmış; metinlerin destancılar tarafından, sözlü ritim, belirli şekilde tekrarlanan sözcükler ve kalıplar, belirli temalar üzerinden, nasıl oluşturulduğu, aktarıldığı ve hatırlandığı formulize edilmiştir.

Sözlü Kompozisyon Teorisi bağlamında her ne kadar sözlü kültür ortamında olabildiğince hacimli metinlerin bir şekilde aktarılabilirdiği kanıtlanırsa da, bu çalışma yazılı kültür ortamının sabitliğini yüceltmek için yapılmamıştır. Sözlü hafızanın oluşum, yaratım ve hatırlama biçimlerinin nasıl olduğunu anlatmaya yönelik yapılmış olan bu çalışmanın dışında, sözlü kültür icralarının olabildiğince yaratıma ve dönüşüme açık olduğunu, her bir usta veya icracı elinde farklı bir şekilde girdiğini söylemek gerekir. Bu durum sözlü kültür ortamının hiç olmadığı kadar özgün içerikler, ifadeler ve söylemler geliştirmesine olanak sağlamıştır. Öyle ki Özdemir'e göre de (2010: 38) "Türk kültür belleğinin önemli bir bölümü sözlü kültürde yaratılmış ürünlerden oluşmuştur. Bazılarınca ötelenen sözlü kültür bugün başlıca özgünlük, farklılık kaynağı olarak görülmektedir."

Sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatımı, *yancümle yerine ekleme, çözümlenme yerine kümeleme, bol tekrarlı ya da bereketli, tutucu ya da gelenekçi, insan yaşamına yakın, mücadelecî eda, mesafeli olmak yerine duygudaş ve katılımcı, değişmeyen ortam dengesi, soyut değil duruma bağlı* alt başlıklarında veren Ong, esasında sözlü kültür ortamından hareket ederek, sözlü ve yazılı kültür arasındaki bazı önemli farklılıklara değinmiş ve bu farklılıklar üzerinden çözümlenmeler yapmıştır. Bu çözümlenmelerde Ong, sözlü kültür ortamında belleği güçlendirmek için kalıplardan yararlanıldığı; geleneksel deyişlerin nesilden nesile güçlülükle bir araya getirildiği ve korunduğu tek yerin insan aklı olduğu; düşünceleri kuru kuru dizmek yerine bol sözle anlatmanın sözlü düşüncenin ve anlatmanın bir gereği olduğu; yazılı kültürle beraber bilginin kontrolünün yaşlı bireylerden genç kitlelerin eline geçtiği; sözlü kültürlerde meslek öğretene el kitapları olmadığı için meslek edinmenin yolunun çıraklık olduğunu ve çıraklığın da gözlem, uygulama ve asgari sözel açıklamaya gereksinim duyduğu; yazının, bilgiyi insanların birbirleriyle mücadele içerisinde oldukları alandan alarak soyutlamayı getirdiği, ancak, sözlü geleneklerinse, insan ilişkileriyle iç içe olan bilgiyi

<sup>105</sup> Bkz. (Elsie, 2003: 1-29)

mücadele alanının dışına çıkarmadığı; sözlü gelenek mahsulleri olan atasözleri ve bilmeceler gibi türlerin sadece bilgi depolamayıp bir yandan da bağlamdakileri de sözlü zekâ yarışına davet ettiği; yazının bilineni bilenden ayırdığı gibi, kişisel gerçekten de ayırarak bilgiyi nesnel kıldığını; sözlü kültürlerde sözlüğün olmadığı ve pek az anlam uyumsuzluğunun söz konusu olduğu; sözlü kültür ortamında kelimelerin anlamlarını ısrarla kullandıkları gerçek yaşam ortamından kazandığını; sözlü kültürlerin, geometrik şekiller, soyut kategoriler, kalıplaşmış mantıksal irdeleme süreçleri, tanımlamalar, ince benlik tahlilleriyle ilgilenmediği gibi, bazı sonuçlara varmıştır.<sup>106</sup>

Yazılı kültür ortamının, sürekli belli kalıpları tekrar etmek zorunda olan insan zihnini belirli bir yükten kurtarıp düşünsel çeşitlenmenin önünü açarak, felsefi düşünme sisteminin önünü açtığı söylenebilir. Bu anlamda yazılı kültür ortamı, her durumu ve ifadeyi tasvir edebilme ve geliştirebilme gücüne sahip olsa da, mizahi icralarda da olduğu gibi, sözlü kültürün mimik, tavır, el ve kol hareketleri, tonlama, sözlü ritim ve nihayetinde iletişimdeki bağlamsal etkileşimden yoksundur. Yazılı mizahi üretimler sabit bir anlayışla değişime kapalı olarak ilerlerken, sözlü anlatımlardaki sesler, kelimeler, cümle yapıları ve hatta ifade biçimleri sürekli değişim, dönüşüm, yinelenme ve üretim halindedir. Bunun yanında, yazılı ve İkincil Sözlü Kültür Ortamı'nın, olabildiğince sözlü kültür belleğinden ve bu belleğin ürünlerinden, hatta tortularından, faydalandığı görülmektedir.

Yüz yüze iletişimle oluşan, belirli kalıplar ve formüller ile hafızadan hafızaya nakledilen, sese dayalı olan, tonlama, mimik ve hareket bütünüyle anamlanan bir yapıda olan sözlü kültür ortamı, mizahla da ilişkili olarak, destan, fıkra, hikâye, atasözü ve deyim gibi pek çok özgün kültürel ifadelerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve sözlü kültür ortamının bu yapısı “uydurma halk hikâyeleri”nde olduğu gibi, hâlâ yeni sözlü türlerin ve ifade biçimlerinin oluşturulduğu bir ortam olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **2.2.2.1.1. Anlatıya Dayalı Sözlü Türler ve Mizah İlişkisi**

Mizahla insanlar, gündelik hayatın olumlu ve olumsuz deneyimlerini gülmeye evirerek kendilerini rahatlatma, toplumu eleştirme, sözü sanatkârane bir tavırla şekillendirmenin verdiği hazla kendisini üstün görme ve statü oluşturma gibi pek çok yola başvurabilirler.

<sup>106</sup> Bkz. (Ong, 2010: 52-74)

Bu insani tavır hem dili hem kültürü hem de toplumun kendisini şekillendirir. Bu birliktelikten, etkilenmeden ve şekillenmeden doğal olarak halkbilimi türleri de nasibini almaktadır.

Nebi Özdemir *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü* (2005) adlı çalışmasında, Türk mizah geleneğinin sözel alanının “kukla, meddah, karagöz gösterileri, âşıkların mizahi destan, yalanlama ve atışma türünden deyişleri, ağzı laf yapan kişilerin gülünç maceraları, Nasreddin Hoca fıkraları, Ofli Hoca canlandırmaları, komediler, skeçler, stand-uplar” (Özdemir, 2005: 161-162) olduğunu belirtmektedir.

Halk edebiyatının ve dolayısıyla halkbiliminin de yoğun araştırma alanlarından olan anlatıya dayalı sözlü türler ve sözlü kültür ortamının yazıya aktarılmış biçimleri, mizah açısından da araştırılmalı ve değerlendirilmelidir. Atasözü, deyim, bilmece, mani, masal, türkü, ninni, âşık deyişleri, halk hikâyeleri ve fıkra gibi türler, mizahi söylemlerinin yanı sıra, onların oluşturulduğu ortamlar, gelişimi ve söyleyenlerinin özellikleri gibi pek çok açıdan geniş bir bakış açısıyla ele alınmaya mecburdur. Bu tür yaklaşımlar halk yaratmalarının işlevlerine, yaratılma sebeplerine ve bu ürünleri ele alıp değerlendiren halk bilimine farklı bakış açıları getirecektir. Sözlü türlerdeki mizah araştırmalarının fıkra araştırmalarına sıkıştırılması ve diğer sözlü türlerin ihmal edilmesi kabul edilebilir bir bakış açısı olmamalıdır. Mevcut derlenen toplanan halkbilimi materyallerine bakılacak olunursa kimi ürünlerde yoğun olarak kimilerinde ise kısmen mizahi unsurların kullanıldığı ve var olduğu görülmektedir. Bu anlamda mizah ekolojisi, araştırma alanında çeşitli yöntemlerle kadınlar ile erkeklerden derlenen sözlü türlerdeki mizahi unsurlara da bakılacak olunursa, bilmece, mani, türkü, halk hikâyeleri gibi sözlü türlerle yoğun ilişki içerisinde.

#### **2.2.2.1.1.1. Ninni ve Mizah İlişkisi**

Ninniler, “bilinen en eski sözlü kültür ürünlerindedir” (Uğurlu, 2014: 44) ve içeriklerinde pek çok konuyu barındıran bir yapıya sahiptir. Ninniler vasıtasıyla “doğum, sünnet, askerlik, düğün, ölümle ilgili anlayış ve uygulamalar; meslek tercihi, yemek, giyim kuşam, ev bark düzeni” (Uğurlu, 2014: 43) gibi meseleler toplumsal bağlama yeni katılan bebeğe aktarılmakta ve böylece bebekler, mensubu oldukları sosyokültürel ortamın tüm kodlarını ilk olarak ninnilerin dilinden öğrenmeye



başlamaktadırlar. Bebeklerin, ilk eğitim ve öğrenme yöntemleri olan ninnilerle, toplumsal dili, müzikal tınıları ve hatta bunların gösterim biçimlerini de öğrendikleri düşünülebilir.

Ninniler, “ezgiyle icra edildiklerinden türkü/şarkı olarak da kabul edilir ve ‘beşik türküsü/şarkısı’ olarak da adlandırılırlar.” (Uğurlu, 2014: 44) Ancak ninnilerin özgün bir tür olarak türkülerden ayrılan en önemli özellikleri, onların özel icracıları, icra zamanları, özel bir icra muhatabı, tonlama, vurgu ve mimiksel bütünlük gösteren yumuşak icra biçimleri ve en önemlisi de belirli kalıplara sığmayan ve kimi zaman doğaçlama şeklinde yaratılan yapısal farklılıklarıdır.

Genellikle kadınlar/anneler tarafından belirli zamanlarda, çocuklar için söylenen, öğrenilmiş veya o an için irticalen uydurulan, kesin sınırları çizilmemiş ezgili halkbilimi türü olarak tanımlanabilecek ninnilerin, beklentiler ve beklenmedik, uyumsuz tepkiler/sonuçlar, rahatlama ve üstünlük durumları üzerinden mizahla ilişkili olduğu söylenebilir.

Annelerin çocuklara uyumaları için ninniler okudukları bilinmektedir. Annenin ninni okuyarak belirli bir hedefe ve sonuca yöneldiği, bu hedefin ve sonucun da çocuğunun uyuması olduğu görülmektedir. Ancak annenin çocuğun uyuması üzerine sürdürdüğü ısrarlı ninni icralarının beklenmedik/uyumsuz bir biçimde uyumamakla sonuçlanması, durum komikliğini ortaya çıkarır. Aynı şekilde, ortaya çıkan bu durumla beraber ısrarla uyumayan çocuklara değiştirilerek okunan mizahi ninnilerin de olduğunu söylemek gerekir.

Şener Şen, Kemal Sunal, Adile Naşit, Müjde Ar gibi oyuncuların oynadığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı 1978 yapımı Kibar Feyzo filminde değiştirilen veya beklenmedik sonuçlar ortaya çıkaran ninni örneklerinin olduğu görülmektedir. Filmin bir bölümünde bebeğin ısrarla uyumak istememesi üzerine Kibar Feyzo’nun (Kemal Sunal) “Eee, eee, eee, eee/ Uyu ula eşşoğleşşek/ Ananı belleycem boş duruy döşşek/ Eee, eee/ Meme emip zırlırsen/ Başka bir şey bilmırsen/ Uyu ula deyyusun oğlu/ Biraz da biz emişek” şeklindeki ninnisi ve yine aynı filmde, Kemal Sunal’ın “Ne garazın var bana/ Uyu da zıbar ana/ Hasred kaldım avrada/ Bit adam kana kana/ Eee, eee, eee!” şeklinde bebek yerine annesini uyutmaya çalışması, uyumsuzluk sonucu

gülmeyi; uyutmaya çalıştığı annesinin yerine kendisinin uyuması durum komikliği sonucu gülmeyi; ninniye, annesinin tavırlarına karşılık mizahi bir üslûpla söylemesi söz komikliğini açığa çıkarmaktadır.

Ninniler toplumsal kodlamaların anneler/kadınlar üzerinden dişil bir dille bebeklere aktarıldığı sözlü türlerdir. Anneler/kadınlar, masum ve tertemiz olmaları sebebiyle sonsuz güven verdiğini hissettikleri bebekleri karşılığında onlara tüm dertlerini, sıkıntılarını, kaygılarını, beklentilerini, hayallerini, hayal kırıklıklarını dillendirme fırsatı bulurlar. Kendini “baskı altına alınan türlü duyguların bilinç düzeyinde tekrar ortaya çıkmasını sağlayan birer araç” (Aka, 2010: 43) gibi çeşitli işlevleri de olan ninni ile ifade eden anne/kadın, psikolojik olarak rahatlar ve bu rahatlama gülmeye neticelenebilir.

Ninnilerin önemli özelliklerinden biri, icra sonucu alınan tepkimelerin alışlagelen tepkimelerden farklı olmasıdır. İcrasını sunan anne/kadın, çocuktan uyuma, uyumama, ağlama veya sadece bazı sesler gibi tepkiler alır. Etken bir icracı olan anne/kadın, onu yönlendiren, tavırlarını onayan veya onamayan bir pozisyonla, çocuk karşısında tamamen üstündür. Çocuğun ninni icrasına verdiği beklenmedik tepkiler, bu tepkileri üstünlük duygusuyla onayan veya onamayan annede/kadında gülmeyi ortaya çıkarabilir.

Genel olarak Türk halk kültüründeki ninnilerin, uyumamakta ısrar eden bebek, ninniye kesince gözlerini fal taşı gibi açan bebek, ninni söyleyince uyuması beklenirken ısrarla ve ilgiyle sıralanan ninnileri dinleyen bebek gibi, beklenmedik uyumsuzluklar; uyumayan bebeğin uyutulması ve ninni söyleyip içini dökme fırsatıyla pek çok sosyokültürel ve psikolojik sıkıntıları olan bireylerdeki rahatlama gibi durumlar üzerinden rahatlama; ninni ile beraber bebekleri kontrol edebilmenin ve uyutabilmenin verdiği hazla ve mutlulukla üstünlük gibi nedenler üzerinden, mizahla ilişkili olduğu görülmektedir.

#### **2.2.2.1.1.2. Masal ve Mizah İlişkisi**

William R. Bascom’um mit ve efsanelerle karşılaştırdığı tablosunda masalların özelliklerini; inanma açısından “kurmaca”, zaman açısından “herhangi bir zaman dilimi”, yer açısından “herhangi bir yer”, kabul ediş tavrı açısından “kutsal olmayan” ve temel karakterler açısından “insan veya diğer” şeklinde vermiş (Oğuz vd., 2005: 117) ve

Boratav (2015a: 85) bu tabloya da uygun olarak masalları, “nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törenlerden bağımsız, tamamıyla hayâl ürünü, gerçeklerle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı” şeklinde tanımlamıştır.

Bascom’un mitlerle ve efsanelerle karşılaştırma ihtiyacı hissettiği masalların, özellikle bir ardılı olarak, mitlerle olan bağıını fark ettiği düşünülebilir. Ancak Bascom’un, masalların pek çok açıdan mitlerle olan ilişkisine vurgu yapan ve değinen tek araştırmacı olmadığını söylemek gerekir. Olağanüstü içerikleri, mekânları ve tiplerinden dolayı özellikle Arnold Van Gennep gibi bazı mitolojistlere göre masallar, mitlerin bir ardılı, benzeri, gerçekliğini kaybetmiş bir biçimi veya bir parçaları olarak görülmektedir. Bu durum, bir çok araştırmacıya göre Antik Yunan komedyalarına kaynaklık eden bir faktördür.

Gennep’in *La Folklore* adlı eserinde, masallara karşı çeşitli mektepler tarafından geliştirilen bazı bakış açıları anlatılmıştır. Öyle ki, Mitoloji mektebine göre halk masalları, eski mitlerin parçaları halindeki bakiyeler; Antropoloji mektebine göre, vahşilerin masallarıyla Eski Dünya masalları arasında benzerlik olduğu için bir mitin masal safına düşmesi için kesin ve açık örnek gösterilemeyen metinler; Edebiyat mektebine göre, kaynağını Hindistan’dan alan anlatılar; Ritüalist ekole göre, bugün terk edilmiş birtakım ritlerin son izleri ve alâmetleri olarak görülmekteydi.<sup>107</sup>

Komedyaların oluşumunda mitolojik ve masalsı Dionysos imgesi vardır. Bugünkü tiyatrolara çok benzeyen yeni komedyaların kaynağı kır kökenli eski komedyalardır ve eski komedyaların kaynağı ancak mitolojik ve masallar dünyasıyla açıklanabilir. Öngören’e göre (1996: 35) eski komedyanın bir ucu mitolojik çağlara, masallar dünyasına uzayıp gitmektedir ve buna bağlı olarak mizahın kökenlerinin perde arkasından, Dionysos adında ve aslında Yunanistanlı olmayan mitolojik bir tanrı çıkar.

Batıda, mizahla olan ilişkileri dikkat çekmeye başlanmış olan masalların<sup>108</sup>, kahkaha gibi mizahi tepkimeler veya şaka ve espri gibi mizahi üretim biçimleri açısından mizahla doğrudan ilişkisi yoksa da anlatıcının gülümser anlatım yöntemine tepki olarak;

<sup>107</sup> Bkz. (Tezel, 2008: 8-9)

<sup>108</sup> Bkz. (Kuhlmann, 1993)

gülümseyerek dinleme, masalların yapısı gereği mevcut imgeleri ve çağrışımları gereği şaşırma, hayret etme ve mutlu son ile bitmesi sebebiyle rahatlama, özellikleriyle ilişki içerisindedir.

Saim Sakaoğlu *Masal Araştırmaları* adlı çalışmasında, günümüzde etkisini yitirse de, masal anlatma geleneğinin Türkler arasında bilinmeyen zamanlardan bu yana, çok önemli bir eğlence ve dolayısıyla mizahi bir organizasyon olduğunu vurgulamaya çalışmış ve özellikle de kış geceleriyle birlikte kadınların birlikte çalıştıkları geleneksel iş ortamlarında masalların gizemli dünyasının insanları rahatlattığını vurgulamıştır. (Özdemir, 2005: 158)

Masalların, her şeyden önce içerikleri ve sonuçlarından dolayı, anlatıcıları ve dinleyicileri mutlu eden bir yapısı vardır. Masalların bu yapıları, onların idealleştirilmiş tipler üzerinden anlatılması, zaman ve mekân özellikleri, tanıdık ve bilindik nesnelere veya canlılara yeni imgeler yüklemesi, çağrışımlardan hareketle yeni tipler ve eşyalar yaratılması sebebiyledir. Bu yeni imgeler, zihin ve düşünce organizasyonları üzerinden olsa da, insanlara yeni deneyimler yaşatır. Olumlu tipler, giyimleriyle, davranışlarıyla, hayâlleriyle ve hayat felsefeleriyle, hep hayal edildiği kadar ideal ve güzeldir. Prenses çok güzel, prens ise çok yakışıklıdır. Özellikle, cadı, çirkin, kötü, ölüm gibi olumsuz kavramlar karşısında; peri, güzel, iyi ve sonsuza dek mutlu bir yaşamın koyulması gibi olumlu unsurlar, dinleyiciler gözünde zıtlıklar üzerinden güzelliklerin daha da bir fark edilmesini sağlar. Tabiat hep canlı ve rengârenktir. Çiçekler, pınarlar, güneş, beyaz atlar, kuşlar ve bu resmedilen idealleştirilmiş tabiat arasına özenle yerleştirilen saraylar ve şehirler vardır. Tabii ki bu anlatıların içerikleridir, ama her dinleyen, içinde bulunduğu durumdan gerçek dünyadan sıyrılarak, anlatıdan hareketle zihninde kendi hayâl dünyasına ait bir tablo çizer. Bu yüzden, ormanların, çiçeklerin içerisinde dolaşan, evleneceği kişiyi masaldaki prens veya prenses gibi hayal eden veya sahip olduğu nesnelere hayâl dünyalarında farklı ve yepyeni imgeler giydiren dinleyicilerin psikolojik durumu çoktan değişmiştir. Bu psikolojik değişim ise masal dinleyicilerinde, hatta bir nevi masal kurgusunu oluşturan icracıda, rahatlamaı ortaya çıkarır.

Masalların olağanüstü yapıları, olağan üstü tipler, olağan üstü olaylar, beklenmedik eylemler, tahmin edilemeyen pozitif veya negatif olaylar üzerinden inşa edilir. Masalların bu yapısı, dinleyenlerin tepkimelerinin değişmesine neden olur. Bazen

bilindik tipler veya nesnelere, beklenmedik veya şaşılabilecek özellikte dinleyicilere sunulur. Bir ayna televizyon gibi, uzak diyarlardan bilgiler verir ve konuşur; bir limonun içerisinden bir kız çıkar; bir kurt insan gibi konuşur; bir genç kızın hiç olmayacak kadar uzun ve güzel saçları vardır; bir su kuyusundaki kurbağa bu kaynaktan devamlı çıkan suyun hepsini içer ve kurutur; kabak arabaya dönüşür; elma zehirleyiverir; bir flüt tüm fareleri peşine takar; bir prens kurbağadır ve öpünce insana dönüşür; lambanın içinden bir cin çıkarır; halı havada uçar ve üzerlerindeki kişileri diyar diyar dolaştırır. Bunlar, insan, nesne veya hayvanlara yeni imgeler kazandırılarak dinleyenlerin şaşırtıldığı ve onların kısa süreliğine de olsa olumlu anlamda psikolojik bir değişim geçirmesine neden olan, kurgusal yeni biçimlerdir. Bu şaşırma ve değişimin, mizahi bir tepkimeyi ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu anlamda masalların hem idealleştirilmiş nesnelere, hayvanları ve insanları hem de onlara giydirilen yeni imgelerle hiç beklenmedik ve şaşırtılan bir yapısı vardır.

Masalların başında, ortalarında ve sonunda verilen, birbirleriyle ses uyumuna sahip, zaman ve mekân değişikliklerini/geçişlerini hızlandıran, uzun veya kısa masal tekerlemeleri, usta bir masal anlatıcısının, katılımcıların dikkatini toplamak, onları eğlendirmek ve güldürmek, dili kullanmada ne kadar üstün olduğunu göstermek gibi bir çok sebeple, mutlaka başvurduğu ve yararlandığı sözlü kalıp biçimleridir.

Masalların başında, “Evvel zamanda iken, kalbur samanda iken/Az iken, uz iken/Anam evde kız iken/Kara tavuk kömürücü, saksığan berber iken/At ekmekçi, köpek dülger iken/Deve bezzaz, horoz tellal iken/Tavuk saatçi, eşek tuzcu iken/Koyun kayyum, keçi müezzın iken/Tilki simsar, kedi çuhadar iken/Anam eşikte, babam beşikte iken/Anam ağlar anamı sallardım, babam ağlar babamı sallardım/ Derken; babam düştü beşikten, ben hopladım eşikten/Anam kaptı maşayı, babam kaptı köşeyi/Dolandırdılar bana dört köşeyi (...); ortasında, bağlayış ve geçiş olarak “Uzatmayalım kameti, kopartırız kıyameti (...)/ Biz sana haberi nereden verelim, kızdan verelim (...)/ Az gelirler, çok gelirler, azını çoğunu Allah bilir, altı ay bir güz giderler; geri dönüp bakarlar ki çuvaldız boyu yol gelmişler”; sonunda, “Bu masal da burada böylece bitti/ Yiyip içip muratlarına ererler/ Gökten düştü üç elma; biri bana biri sana biri de masal anlatana” (Oğuz vd. 2005: 127-128) şeklinde, söylenen, sıralanan ve tekrarlanan, birbirleriyle ses uyumuna sahip mizahi içerikli masal tekerlemeleri, masal-mizah ilişkisinin en yoğun olduğu

bölümlerdir. Bu tekerlemeler mizahi özellikleri sunmalarının yanı sıra, daha masalların başlangıcında, masalların bir kurgunun ürünü olduğunun, ortasında geçişleri istenildiği gibi sağlamak için ve sonunda da masalın bittiğinin haberini vermek için kullanılırlar. Bu kurguyu zaten gönüllü olarak talep eden dinleyiciler, güzel vakit geçirmenin habercisi olan bu başlangıç kalıbının ardından, ortama, anlatıcıya ve âna karşı pozitif tepkimeler verirler. Bazen çok uzun bazense kısa yapılarıyla göze çarpan masal başı tekerlemeleri için burada masallar üzerinden bazı örnekler verilebilir:

*Kırk Kardeş*: “Var varanın, sür sürenin/ Baykuşu çoktur viranenin/ Destursuz başa girenin/ Geçmez para ile dükkâna girenin/ Hokka çömleğini başında patlatır Bekri Mustafa...”

Hak dost, veli dost/ Babamdan kaldı bir eski post/ Ben dikerim o sökülür/ Arasına bit, pire sokulur/ Ufacığı bakla gibi, büyüceği tohlu gibi/ Tuttum pireyi İstanbul’a yolladım/ Bekledim bekledim gelmedi/ Ardından uşak yolladım...

Bir kaz aldım pazardan akça pakça, eti kemiğiden pekçe/ Kırk kişiyiz/ onumuz odun yarar, onumuz kav çakar, onumuz su taşır, onumuz ateş yakar/ Bir de baktık kaz kafasını kaldırmış, kazandan bize bakar...

Fare takla tukla/ Ne nohut bıraktı bu yıl ne bakla/ Kahveci kutuyu sakla/ Tiryaki olmuş o güdük fare...Tavanda teker meker/ Gözlerime toz döker/ İhtiyara bakmaz geçer... Bir oh çekmez mi bizim güdük fare/ Tavanda koptu patırtı/ Çömlek başına atıldı/ Çektim tüfeği avludan/ Yah ettim dokuz kilo soğan... Derken efendim, baldıranlığa daldı kurudur diye/ Boz eşşek attı çiftmeyi geri dur diye/ Ben tuttum kuyruğundan ileri diye... Kalktı sıçradı kürek sapına/ Gözünü dikmiş çocuk hakkına/ Seksen kiloluk pekmez küpüne... Reçel olup gitti bizim güdük fare/ Efendimin ağası/ Sivridir külahisi/ Uzatmayalım biz bu sözü/ Başımıza gelir daha belâlısı... Evvel zaman içinde/ Kalbur saman içinde/ Bir memleket padişahının kırk oğlu varmış...” (Tezel, 2014: 23-24)

*Peri Kızı*: “Bir varmış bir yokmuş/ Evvel zaman içinde/ Kalbur saman içinde bir köylü kadını varmış...” (Tezel, 2014: 45)

*Limon Kız*: “Bir varmış bir yokmuş/ Evvel zaman içinde/ kalbur saman içinde/ Develer tellallık eder eski hamam içinde/ Hamamcının taşı yok/ Külhancının baltası yok/ Arap bacı hamama gider/ Koltuğunda bohçası yok/ Handadır handa/ Yetmiş iki deli ile bir manda/ Yedik, içtik dişimizin dibi et yüzü görmedi/ Bereket versin hacı cambaza/ Bize bir at verdi dorudur diye/ At bize bir tekme vurdu geri dur diye/ Deniz ortasına vardık kıyıdır diye/ Tophane güllesini cebimize doldurduk darıdır diye/ Kız kulesini belimize soktuk borudur diye/ Tuttu bizi bir zaptiye delidir diye/ Attı tımarhaneye bir iki üç gün/ Tuttuk pirenin birisini/ Yüzdük derisini/ Çadır kurduk Üsküdar’dan berisini/ Masaldır bunun adı/ Söylemekle çıkar tadı/ her kim ki dinlemezse hakkından gelsin topal dadı... Vakti zamanında çok iyilik sever bir padişah varmış...” (Tezel, 2014: 362)

*Bahtiyar’la Hopdiyar*: “Bir varmış bir yokmuş/ Evvel zaman içinde/ Kalbur saman içinde/ Deve tellal iken/ Sinek berber iken/ Katır çalgıcı, eşek köçek iken/ Ben babamın beşiğini, tıngır mıngır salları iken/ Bir memleketin çok ünlü bir padişahı varmış...” (Tezel, 2014: 194)

Boratav, iyi bir masalcının, masalların muhtelif yerlerinde tekerlemeleri yerinde ölçüsünde kullanmasını bildiğini belirtir.<sup>109</sup> Özellikle usta masalcıların geliştirdikleri ve masalların başlarında söyledikleri tekerlemeler, asıl masal öncesi bir giriş özelliği taşır. Usta masal anlatıcıları, birtakım karışık, uyumsuz, akla sığmaz ya da şaşırtıcı özelliklere sahip olan bu masal başı tekerlemelerini, asıl masala geçmeden önce, kendi başından geçmiş gibi anlatır ve masalın başlangıcında bunu sonlandırır. Örnek verilecek olunursa:

Bir gün evden kaçtım, iki atla bir anahtar deliğinden geçtim. Gittim gittim... bir de arkama baktım bir tellallar bağıyor, bir tellallar bağıyor: “Kırk kazan keşkeklen kırk kazan yoğurdu kim yiyecek?” diye.

Evimizin önünde bir ağaç vardı. Kırk kişi tuttum yondurdum, kırk kişi tuttum oydurdum. Kırk kazan keşkekle kırk kazan yoğurdu içine doldurdum. Yedim, dudaklarımın bile haberi olmadı. Karşıya baktım: Dere gibi hoşaf, tepe gibi pilavlar, kolum gibi dolmalar, budum gibi sarmalar... Ye ha yemez misin? Hani te görmez misin? Karnım davula döndü, ağzımın bir şeyden haberi yok.

Birazını da eşeğe yükledim size getiriyorum. Dereden geçerken kurbağalar “vırak vırak” dedi. Ben sandım “bırak” diyorlar, bırakıverdim.

Eşeğimin gözleri camdan, ayakları mumdan. Az beri geldim kocakarının biri kızgın kül dökmüş, olan oldu. (...)

Neyse oradan ayrıldım. Gittim gittim bir memlekete vardım. Bir kahveye girdim. Baktım hepsinin gözleri parlıyor. “Gözleriniz niye parlıyor öyle?” dedim. “Evlendik de ondan.” dediler. “Beni de evlendirin.” dedim, “Olur.” dediler. Aldılar bana bir kız. Boynu sorsan minare kadar, gözleri lokma tavaşı kadar, memeleri un çuvalı kadar. Sümükleri sarkar, görenler korkar. Allah’ım yandım dedim beni kurtar. Kaç bakalı kaçmaz mısın, git bakalım gitmez misin... İndim sarayım bahçesine. Baktım ki çiçekler çiçek açıyor, gücüler gül açıyor. Haşlamacılar haşlama haşlıyor. Susun! Masalçı masala başlıyor.

Zaman zaman içinde, kalbur saman içinde, cinler cirit oynarken eski hamam içinde... Enteşeden, menteşeden, derken bir karpuz çıktı şu köşeden. Ay efendim, vay efendim! Karpuzlar da karpuz u ya! Ne tarlaya gelir ne teraziye. Ne arşına gelir ne endazeye. Doğrusu, görülmüş gibi, görülecek gibi değil.

Baktım, baka kaldım. On par verdim, on para aldım. Hani karpuz kesmekle yürek ferahlamaz derler. Derler, ama bakalım adı mı güzel, tadı mı güzel şu karpuzun deyip çıkardım bıçağımı, baltamı nacağımı. Ha kestim ha kesiyorum, ha eştim ha eşiyorum derken, bıçaktır bir kapak açmasın mı. Kapağı açarken elim de içine kaçmasın mı. Bak hele bir, elimi çıkarayım derken, kendim içine düşüvermeyim mi. Bir de gördüm ki ne göreyim. Bir yanı sazlık samanlık, bir yanı tozluk dumanlık. Bir yanında demirciler demir döğer denginen, bir yanda boyacılar boya boyar renginen. Erenleri, derenleri... Gördüm ki bir başıma gelenleri... ne duvar var yıkılır, ne kapısı var çıkılır. Boşa koydum olmadı, doluya koydum almadı. Derken, bir çoban ilişti gözüme, velakin ne dönüp baktı yüzüme, ne kulak verdi sözüme.

Sürüsünü kaybetmiş boru mu bu, on yıldır arıyormuş kuru mu bu? Bu karpuzun içinde iki dertli bir araya gelende, o başladı kavala, ben başladım masala (...) (Bayrak, 1987: 39-40)

<sup>109</sup> Bkz. (Boratav, 2015a: 86)

Masallarla, yalan uydurmaya veya yalan yarışına dayanan halk şiirleri arasında da bir ilişki vardır. Boratav, bu tip masallara yalanlamalı veya zincirlemeli masallar demektedir. Boratav yalanlamalı veya zincirlemeli masallar hakkındaki görüşlerini “yalanlamalı masallar çoğu kez bir ‘yalan yarışması’ şeması gösterirler. En olmayacak, en şaşırtıcı yalan söyleyen bir ödül kazanacak ya da bir sınamayı başarıyla sonuçlandırmış sayılacaktır. Yalanlamaların üçüncü kişiye, masal gibi anlatılanları olduğu gibi birinci kişiye (masalcının kendi başından geçmiş bir serüven şeklinde) söylenenleri de vardır.” (Bayrak, 1987: 41) şeklinde açıklar ve böylece tekerlemeye dönüştüğünü düşündüğü bu tip masalların, birbirlerine söz veren ortak anlatıcısı olduğunu belirtir. Sözü alanın masalı kendi başından geçmiş gibi anlattığı yalanlamalı masallar, şöyle bir yarışma havası içerisinde yapılıır:

A: Evvel zaman içinde kalbur saman içinde, deve tellal, pire berber iken; ben annemin beşiğini tıngır mıngır salları iken; hak dostu, iyilik dostu, babamdan ayı postu bana miras kalmış, bir pire mekân tutmuş. Aldım pireyi İstanbul’a gönderdim. Gitti, bir daha gelmedi. Tuttum, sineği gönderdim peşine. Sinek vızladı uçtu havaya, bir şey değdi başına düştü yere, cümle alem koştu üstüne; yağını süzdüler üç yüz altmış tavaya. Kimi aldı tavanın onunu, kimi aldı beşini. Kayseri’ye pastırma için gönderdiler döşünü. Onlar Kayseri’de pastırma, pastırmaya bastırma yapadursunlar, biz gelelim masalımıza. (...)

B: Biz idik, bizler idik, tam dört kardeş idik: Birimiz kör, birimiz, topalı birimiz çolak, birimiz de çıplak. Babamız öldü, bize mal kaldı. Kırk tane yazıcı tuttuk, kırk gün yazdılar, çizdiler; dördümüze düştü üç akçe. Dedik, bunu nereye verelim nereye verelim... gittik baktık ahlat ağacına yedi tane tüfek asılı. Altısı kırık, birinin de çakmağı yok. İki akçe verdik, çakmaksız tüfeği aldık. Bir akçe de barut, saçma aldık, çıktık şehrin kapısından dışarı.

Kör dedi, ha, ha ha!

Çolak attı, attığını vurdu.

Topal gitti, çapa çapa bir kaz getirdi.

Çıplak aldı, koynuna koydu.

Az gittik, uz gittik, dağ ova düz gittik. Derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi... gide gide bir iğne deliği kadar yol gittik; geldik kırk evli bir köye. Baktık otuz dokuzu yıkık, birisinin de hiç duvarı yok. Duvarsız eve girdik, baktık; yedi tane analık yatıyor. Altısı hasta, birinin de hiç ruhu yok. Ruhsuz analığa dedik: “Analık burada hiç çömlek var mı?”. Dedi “İşte oğullar, öbür yanda yedi tane çömlek var.” Gittik, baktık; altısı kırık, birinin de hiç dibi yok. Analıktan suyu sorduk. Dedi “İşte, öbür yanda yedi tane çay akar.” Gittik, baktık; altısı kuru çay, birinin hiç suyu yok. Susuz çayda kazımızı yakaladık, pakladık, dipsiz çömleğe koyduk, astık ateşin üstüne.

Kör dedi: Altına vurduğum alavı, üstüne çıktı kıravı, yedim kırk tabak pirinç pilavı, onu da yedim doymadım, hastayım midem almadı.

Çolak dedi: Havada vurduğum doğanı, yere düştü al kanı, yedim kırk tarla acı soğanı, onu da yedim doymadım, hastayım midem almadı.



Topal dedi: Sabahtan kalktım çapa çapa, Tanrı sonumuzu hayra aç, yedim kırk kâse ekşi paça, onu da yedim doymadım, hastayım midem almadı.

Çıplak dedi: Kırklar dağı pilav olsa, minareler kaşık olsa, akan çaylar hoşaf olsa, çakıl taşları ekmeğe olsa, onu da yedim doymadım, hastayım midem almadı. (Bayrak, 1987: 42-43)

Masal tekerlemelerinde, bir pirenin tohluya benzetilmesi, farenin gözünün çörekten büyük, dişininse oraktan iri olarak tasvir edilmesi; takla tukla, teker meker gibi sıralı uyumlu-uyumsuz ikilemelerin kullanılması, masalarda söz komikliğini açığa çıkarmaktadır. Söz komikliğinin yanında masal tekerlemelerinde, uyumsuz durumların, eşleştirmelerin de verilerek komik olana yönelmek istendiği görülmektedir. Bu anlamda, bir fareye oh çektirilmekte, deve, tellal ve sinek berber yapılmakta, masal anlatıcısı annesiyle babasının beşiklerini sallamakta veya bir pirenin derisi yüzülmektedir. Bu uyumsuz durumlar ve eşleştirmeler, masalarda yine gülmeceğin amaçlandığının göstergesidir.

Masalların mizahla ilişkili bir diğer yanı masal icracısının hareket komikliğidir. Kendisini ve katılımcıları masalın kurgusal dünyasına sokmak isteyen icracı mimik, el, kol ve vücut hareketlerinin bütünüyle de masalı icra ederek masalın anlatımını sadece dile bırakmaz.

Bazı masal isimlerinin de hayret uyandırıcı, sıralanan uyumlu-uyumsuz kelimeler veya isimlere eklenen mizahi içerikli sıfatlar üzerinden mizahla ilişkisi olduğu söylenebilir. Peri Kızı, Keçi Kız, Altın Bülbül, Sihirli Yüzük, Sihirli Tavşan, Konuşan Kaval, Sihirli Çeşme gibi hayret uyandırıcı; Apalak Topalak Kılıbalak, Altmış Akıllı Yetmiş Fikirli gibi sıralanan uyumlu uyumsuz kelimeler; Keloğlan, Limon Kız, gibi sıfatlardan oluşturulan masal başlıklarının mizahi içeriklere büründürülerek, daha başlangıçta, mizahi bir içeriğin veya eğlenceli bir icranın habercisi olduğu görülmektedir.

Masalların anlatım zamanları ve anlatıldığı mekânlar, onun önemli özelliklerindedir. Genellikle geceleri uyumadan önce anlatılan masallar, yaşamın stresinin ve sert koşullarının, anlatan ve dinleyenler için bir müddet unutulmasının bilinçli bilinçsiz talep edildiği sözlü metinlerdir. Genellikle sessiz, sakin bir ortamda ve dinleyenlerin yataklarının içinde kendilerini güvende hissederek uzanır bir şekilde dinlediği masallar, olumlu bir zaman ve mekân özellikleriyle rahatlama duygularını tetikler niteliktedir.

Gerekli zaman geldiğinde ve gerekli mekân oluşturulduğunda dinleyenlerin yüzünü güldüren bu süreç masalların pozitif yapılarına karşı verilen bir tepkimedir.

Tipleri, içeriği, icra zamanlaması, anlatı mekânı özellikleri, kurgudaki canlı ve ilgi çekici mekân özellikleri, olumlanan tipler, hayret uyandıran yapıları, masal tekerlemeleri, uyumsuz eşleştirmeleri, kurgu içerisindeki beklenmedik gelişmeler, mutlu bir sonla bitmesi, icracının gülümser ve olumlu bir tavırla masalları icra etmesi, kötülerin cezalandırılıp iyilerin ödüllendirilmesi, icra dili ve yoğun mizahi içerikli sıfat kullanımı, dinleyicilerde olağanüstü kurgularından dolayı psikolojik değişimler yaşatması, hızlı zaman akışı, nesne ve canlılardaki ani dönüşümleri, nesnelere ve canlılara yeni özellikler yüklemesi gibi pek çok sebepten dolayı hem Türk halk kültüründeki hem de araştırma alanındaki masalların mizahla yoğun ilişki içerisinde olduğu görülmektedir.

#### **2.2.2.1.1.3. Atasözü Mizah İlişkisi**

Bir milletin, bir topluluğun yaşamsal sürecinde geçmiş deneyimleri ile bu tecrübelerden hareketle geleceğe dair öngörülerini kapsayan, öğüt veren, yok gösteren, aynı zamanda yapıları itibariyle de kısa ve özlü cümleler olan atasözlerinin geniş bir sosyokültürel arka planı vardır. Bu bağlamda Çobanoğlu, *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü* adlı çalışmasının söz başında, atasözlerinin önemini ortaya koyan bir giriş yapar. Çobanoğlu'na göre (2004: VII) atasözleri, insanlığın yeterince aydınlanmamış uzak geçmişinden gelir ve sözlü yapılarıyla atasözleri, hem elinden tuttuğu uzun bir geçmişe dayalı yapıları hem de evrensel değerleri ifade etmelerinin de ötesine geçerek içinde doğup yaşatıldıkları sosyokültürel dokunun oluşum ve gelişim süreci hakkında verdiği bilgiler dolayısıyla son derece önemlidir.

Atasözleri, kavramsal değerleri, kaynakları ve kullanım nitelikleri, taşıdıkları yargıların nitelikleri gibi çeşitli özelliklerine göre tasnif edilmektedir. Bu tasnifler yapılırken, genel olarak, hayat tarzı ve dünya görüşü, gelenek ve kültürel ekoloji, söyleniş benzerlikleri veya farklılıkları, ahlaki amaçlar ve öğütler göz önüne alınmıştır. (Çobanoğlu, 2004: 15-16) Bunların dışında Boratav'ın yaptığı gibi atasözlerinin *asıl atasözleri* (a. Bir yargıyı ya da gözlemi kapsayan atasözleri/ b. Dolambaşsız, açık bir

öğüt, akıl verme ya da yasaklama atasözleri) ve *atasözü değerinde deyimler* şeklinde gruplandırıldığı yaklaşımlar da vardır.<sup>110</sup>

Uzun bir zamana yayılarak gelişen ve değişen dille, sözlü türlerde olduğu gibi, insan zihninde belirli bilgi, deneyim ve ifadeleri kapsayan sözlü biçimleri yazılı kültür çağına değin belirli yöntemlerle kaydedilip nesilden nesile aktarılmıştır. Tabi ki yazılı ve elektronik kültür çağında insanlar bu tekniği tamamen rafa kaldırmış olmasalar da, yazının icadına kadar olan süreçte bu yöntemin daha yoğun kullanılması, bir anlamda toplumsal bir zorunluk olmuştur. Bu aktarım sürecinin gerçekleşmesi ise, dilin ritmini, ahengini, yapısını ve kullanımını zaman içerisinde değiştirmiş ve şekillendirmiştir. Atasözleri, tüm bu insan zihni ve dil etkileşiminin ürünü olan sosyokültürel kodlamalardır.

Sözlü yapıları, toplumsal anlamı<sup>111</sup>, oluşum ve gelişim evrelerinin bilinmezliği gibi özelliklere sahip olan atasözleri, hemen her milletin sözlü yaratmalarında karşımıza çıkar. Atasözlerinin yer, zaman ve mekân bakımından kesin hükümlerle tespitinin mümkün olmadığını belirten Çobanoğlu, atasözlerinin, muhtemelen ulusların daha henüz küçük topluluklar halindeki öncü nüvelerinin, kendileri içerisinde yalnız ve diğer canlılara göre oldukça çaresiz buldukları tabiatta, bitki kökleri ve meyveleri devşirerek hayatta kaldıkları toplayıcılık dönemlerinden veya dilin ortak bir anlaşma sistemi haline gelmesinden itibaren, yani insanlık tarihinin bilinmeyen en erken çağlarından beri, var olduğunu belirtir. (Çobanoğlu, 2004: 1-2)

Bilgi verici özellikleriyle toplumlara nasihatler veren, onları onları yönlendiren, uyaran ve ikaz eden atasözleri, küçük sözlü bilgi küpleridir. Walter Ong'un, söylemi ve düşünceyi sözel kalıpların oluşturduğunu savunup, bu kalıpları, bilgi depolama ve aktarma aracı ve bir anlamda formülü olarak gördüğü atasözleri, toplumsal hafızaya bağımlı olarak yeri geldiğinde açılır ve kullanılır<sup>112</sup>. Çobanoğlu da (2004:2), atasözlerinin, sıkıştırılıp teksif edilmiş duygu ve düşünceleri itibariyle, adeta konserve halindeki bilgiler olduğunu söyler. Onlar ilkel toplulukları da içine alır bir şekilde,

<sup>110</sup> Bkz. (Boratav, 2015a: 138-139)

<sup>111</sup> Bkz. (Başgöz, 2006: 85-91)

<sup>112</sup> Bkz. (Ong, 2010: 50); (Özdemir, 2008a: 151)

toplum hayatı içerisinde yaşayan bireyin, okulu, yeryüzünde yaşama kılavuzu veya el kitabı niteliğindeki sosyokültürel düsturlardır.

Atasözlerinin üretiminin zamanı veya yeri, sözlü kültürel olguya bağlı olarak gizemini korusa da, verdiği mesajlar itibariyle anlaşılır ve açıktır. Atasözleri, geçmişe dayalı sosyokültürel üretimler olmalarına karşın insanlığın ortak kodlarından hareket ederler ve yaşanmış tecrübeleri kendilerine referans olarak alırlar. Atasözlerinin verdikleri mesajlar, geçmişi, şimdiyi ve geleceği kapsar.

Atasözleri sözlü kültür ortamında kolayca aktarılabilen bir yapıdadır. Bu yapıları onların yaşam sigortalarıdır. Aksi durumda unutulabilir veya sosyokültürel bağlamda dilsel kodlamaya yatkın olamama sebebiyle yaygınlık kazanamayabilirler.

Atasözleri nükteli ifadelerdir. Türk dil kurumunda “ince anlamlı, düşündürücü ve şakalı söz/ sözde ve davranışta ince, derin anlam, espri” (www.tdk.gov.tr, 08.09.2016) şeklinde tanımlanan nükte atasözlerinin yapısal karakterinin bir parçasıdır. Çobanoğlu'nun da belirttiği gibi (2004: 10) atasözleri, daha önce meydana gelmiş bir olayın ve eski tecrübelerin sosyokültürel yaşamda onanmış çözümleridir ve bu çözümleme atasözünü nükteli bir biçimde vermeye yapılırlar. Nükteler ikna edicidir ve bu gücünü sosyokültürel değerleri dengeli bir biçimde yansıtmaktan alır.

Her ne kadar Boratav tarafından alkış ve kargışlarla beraber atasözlerinin, “bu üç türün ortak yönleri, anlamlardaki kısalık ve yoğunluk, görevleri gereği de alay, şaka ve oyun gibi güldürücü, eğlendirici öğeleri kabul etmeyen ağırbaşlılıklardır” (Boratav, 2015: 137) şeklinde sınırları çizilse de, keskin bir zekâ ve bilgelik ürünleri olan atasözleri, toplumu uyaran, bilgi veren ve yönlendiren yapılarıyla ciddi meselelere yönelmesinin yanında mevcut duruma yönelik yerinde kullanımı ve hayret uyandırıcı yapılarıyla rahatlamayı ortaya çıkaran; toplumsal bağlamda onanmayan bir eylemin, durumun, kabulün, anlayışın ve gelişmenin yerinde eleştirisini yapıp bu yönüyle eleştiri yapan grupta, bilgelik hazzını tetikleyerek üstünlük duygularını ortaya çıkaran yapılar olmaları sebebiyle, mizahla ilişki içerisindedir.

Atasözleri yapı itibariyle “Su uyur, düşman uyumaz”, “Sabreden derviş, muradına ermiş” örneklerinde olduğu gibi Çobanoğlu'nun tespit ettiği üzere iki parçadır. İkinci

kısım birinci kısımda verilen anlamı güçlendirir. (2004: 10) Bu anlamda “Tavşan dağa küsmüş, dağın haberi olmamış”, “Denize düşen, yılanı sarılır”, “Deveye ‘Niçin boynun eğri?’ demişler, o da ‘Nerem doğru ki?’ demiş.”, “Katıra ‘Baban kim?’ demişler, ‘Dayım attır.’ demiş.”, “Akılsız başın kahrını, sefil taban çeker.”, “El elin eşeğini, türkü çığırarak arar”, “Bekârın parasını it yer, yakasını bit”, “Yaş yetmiş, iş bitmiş.”, “Cins çeker, bok kokar.” örneklerinde görüldüğü gibi, anlattığı ve tespit ettiği mevcut durumdaki mizahi durumu, mizahi çağrışımlar üzerinden ve deneyimler sonucu gelişmiş bilgece sözlerle verir. Bu bilgece tutumda ise nükteli bir üslûp vardır. Atasözlerinin aslında tersine çevirme ve olumlu bir durumu olumsuzlama gibi formüllerle oluşturulan bu iki parçalı hâli, onların komik imaj yaratma yöntemlerinden bir tanesidir.

Zıtlıklar veya uyumsuz birleştirmeler ile ortaya çıkan komik öge formülizasyonu, sadece Türk atasözlerinde değil, bir çok kültürde olduğu gibi Alman atasözlerinde de karşımıza çıkmaktadır. “Was eine Frau nicht in den Beinen hat, sollte sie wenigstens im Kopf haben (Bir kadının güzel bacakları yoksa, en azından akıllı olmalı.)/ Wer andern keine Graube grabt, fällt selbst hinein (Kuyuyu başkasına kazmazsan, içine kendin düşersin.)/ Viele Köche verderben die Köchin (Bir çok erkek aşçı, bayan aşçıyı mahveder.)/ Wie man sich fettet, so liebt man (Yatak ne kadar iyiye, aşk da o kadar iyidir.)” (Oğuz vd., 2006: 105) gibi bazı Alman atasözleri de karşıtlıklar/zıtlıklar ve durum karşılaştırmaları üzerinden gülünç olana yönelir.

Mertlik, yiğitlik, ağırbaşlılık, sabırlılık, konukseverlik, sosyal değerler, aile, kadın, akrabalık, komşuluk, dostluk, görgü kuralları, sağlık ve ölüm, ekonomi, tabiat ve evren, iklim ve takvim, hayvan, zihin terbiyesi<sup>113</sup> gibi konuları itibariyle sadece mizahi tutumlara ve kavramlara göndermeler yapan atasözleri mevcuttur. Bu atasözlerinde gülme kimi zaman “Gülme komşuna, gelir başına” ve “Dost ağlatır, düşman güldürür” örneklerinde olduğu gibi negatif bir eylem veya negatif sonuçlanacak bir eylemin göstergesi; kimi zaman “Son gülen, iyi güler” örneğinde olduğu gibi kazanmanın ve mutlu olmanın bir göstergesi; kimi zaman “Ağlayanın malı gülene hayretmez” ve “Ağlatan gülmez” örneklerindeki gibi yapılan eylemlerin sonuçları itibariyle ağlamanın zıttı; bazen “El elin nesine, gülerek gider yasına” ve “El elin eşeğini türkü çığırarak

<sup>113</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 2004: 29-40)

arar” örneğindeki gibi bayağı bir tutum, ciddiyetsiz bir eylem, umursamazlığın ve vurdu duymazlığın bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Gülme ve atasözü ilişkisine bakılacak olunursa genel olarak gülmenin Türk atasözlerinde negatif algılandığı görülmektedir.

Atasözlerinin mizahla olan bir diğer ilişkisi ise çağrışımları ve sonucu, sosyokültürel hayattaki ciddi bir meseleyi ciddi olmayan küfürlü bir ifadeyle eşleştirip aydınlatmaya dayanan ve böylece gülünç olanı ortaya çıkaran küfürlü atasözleridir. Sözlü kültür ortamında kadınlar ve erkekler tarafından çok yaygın olarak kullanılan “Bizim kız bizden kaçar, başını örter kışını açar”, “deveyi diken, insanı ..ken yaranır”, “deliye osur demişler, o da tutup ...mış”, “fukaranın ‘..kime’ demesiyle zengin kırk gün geçinir”, “alma orospunun kızını, o da güder anasının izini”, “orospu dokuz donunun sekizini ele giydirir, birini kendi giyer”, “orospuyu mezara koymuşlar, ‘tek mi yatacağım’ demiş”, “katranı kaynatsan olur mu şeker, cinsini ...tiğim cinsine çeker”, “kör tuttuğunu, topal yakaladığını ..ker”, “bağ benim bellertirim, a. benim elletirim”, “delikli boncuk yerde kalmaz”, “..kilmiş ..ın davası çalınmaz”, “eceli gelen fare, kedinin ..tünü parmaklar”, “gönülsüz ..kişten eksik uşak doğar”, “yiyemeyeceğin ..rağın altına yatmayacaksın”, “gizli ..kişen aşıkâr doğurur”, ..tüyle inatlaşan donuna sıçar”, “ot, ...mediği bülbülün sesini dinlemez”, “arpa yemedik at olmaz, osurmadık ..t olmaz”, “elin ...iyle gerdeğe girilmez”, “dertsiz devenin ..sağı deh demeden sallanır”, “acıma yetime, gelir koya ...üne”, “her ...im hıyar diyene, bir avuç tuz alıp koşulmaz”, “orospu tövbe tutmaz” şeklindeki bu atasözlerinin yapılan uyumsuz davranışlar, iyiliklerin kötülükle karşılık bulacağı, kendini bilmez insanların bazı talepleri abartıp her şeyi mahvedebileceği, evlenecek kız seçerken ailesinin ve soyunun dikkate alınması gerektiği, kötü huylu insanların kendilerinden ziyade çevresindekileri olumsuz anlamda değiştirdiği, insan karakterinin hiçbir zaman tam anlamıyla değişmeyeceği, mal sahibi olunursa istenilen her şeyin yapılabileceğini, bazı kişilerin yapmaması gereken şeyleri yaptığında başlarını derde sokabilecekleri, bazı durumların boş yere tartışılmasının anlamsız olduğu, isteksiz yapılan işin olumsuz sonuçlarının olabileceği, başkasının malıyla geleceğe dönük stratejiler yapılamayacağını, gizli yapılan şeylerin bir zaman sonra apaçık ortaya çıkacağını, imkanı olmadığı halde aşırılıklara kaçmanın anlamsız olduğu, insanların çıkarıcı olduğu, düşünmeden taşınmadan iş yapılmaması gerektiği gibi sosyal meseleleri mizahi bir tavırla açıklamaya çalıştığı görülmektedir.

Günümüzde elektronik kültür ortamında, mizahi açıdan da, boy gösteren ve değişime uğrayan<sup>114</sup>, fıkra ve deyim gibi diğer sözlü yaratmalarla da ilişki içerisinde bulunan<sup>115</sup> atasözleri, asıl olarak sözlü kültür ortamının mahsulleridir. Bu anlamda sözlü kültür ortamının aktarım biçimleri ve yöntemlerine tabidir.

Atasözleri, kimi araştırmacılarca fıkralarla ve efsanelerle ilişki içerisinde olan bir sözlü tür olarak görülmektedir. Çobanoğlu (2004: 13) atasözleri ve fıkra ilişkisini, Nasreddin Hoca fıkralarındaki bitiş kalıplarıyla açıkladıktan sonra “Atasözlerinin ortaya çıkmasında daha önceki dönemlerde değişik formlarla aktarılan rivayet ve efsaneler de önemli bir rol oynamaktadır.” der ve atasözlerinin rivayet ve efsaneler ile de ilişkili olabileceğini belirtir. Bu durum için Leyla ile Mecnun efsanesindeki “Ne leyli heste düşsün, ne Mecnun can versin” şeklindeki atasözünü örnek olarak verir.”

“‘Parayı veren düdüğü çalar’, ‘El elin eşeğini türkü çağırarak arar’ örnekleri gibi atasözlerinin fıkradan mı ya da fıkraların atasözlerinden mi çıktıkları” (Güldiken’den aktaran Özdemir, 2010: 29) şeklindeki tespit, atasözü-fıkra-mizah ilişkisinin tartışılması gerçeğini gösterir. Bu atasözleri bazı fıkraların vermek istediği mesajlardan türemiştir. Bu mesajlar ise fıkraların son bölümlerinde, genelde fikranın baş tipine sorulan bir soruya verilen cevaplardır. Aynı zamanda fıkralardan türeyen bu atasözlerinin, fıkraların içeriklerinden anlaşılabilirliği gibi, yakın zamanlı atasözleri olduğu savunulabilir. Fıkralardaki yerleşik yaşama ait belirtilerin, bu durumu kanıtlayan bir faktör olduğu söylenebilir. Burada adı geçen iki fikranın kendisi verilecek olunursa, fıkralardan türeyen atasözlerinin özellikleri daha iyi anlaşılabilir.

“Parayı veren düdüğü çalar”: Bir gün Nasreddin Hoca pazara giderken çocuklar etrafını almışlar. Hepsi birer düdük ısmarlamış, ama para veren olmamış. Hoca çocukların tümüne olumlu cevap vermiş. Çocuklardan yalnız biri Hoca’ya şunları söylemiş: “Şu parayla bana bir düdük getirebilir misin?” Hoca akşama doğru pazardan dönmüş. Yolunu bekleyen çocuklar hemen Hoca’nın etrafını sararak düdüklerini istemişler. Hoca cebinden bir düdük çıkarıp kendisine para veren çocuğa uzatmış. Ötekiler bağırmaya başlamışlar: “Ya bizim düdükler nerede?” Hocanın cevabı kısa ve anlamlı olmuş: “Parayı veren düdüğü çalar.”

“El elin eşeğini türkü çağırarak arar”: Hoca’nın komşusunun eşeği kaybolmuş. Herkes bulmak için dört bir tarafa dağılmış. Hoca da aramaya katılmış. Ancak Hoca, dağ, bayır eşek ararken türkü söylüyormuş. “Hoca, ne yapıyorsun böyle?” demişler. Hoca, “Komşularım, el elin eşeğini türkü çağırarak arar.”

<sup>114</sup> Bkz. (Gürçayır, 2008: 70-77)

<sup>115</sup> Bkz. (Sinan, 2001: 136-140)

Atasözlerinin, günümüz internet ortamında, özellikle de mizahi açıdan, yeniden ele alındığı, değiştirildiği ve dönüştürüldüğü görülmektedir. Selcan Gürçayır, “Kuşaktan Foruma Geçiş ve Bilgisayar Atasözleri” (2008) adlı makalesinde, sözlü kültür ortamında yaşayan asıl atasözlerinin bir takım değişiklikler ile sanal dünyaya yeniden uyarlanmalarını, bu hikmetli sözlerin doğruluklarının sanal ortamda yeniden onaylanması olarak görür. Nebi Özdemir de *Medya Kültür ve Edebiyat* kitabında sanal mizah dünyasının genellikle “kentli” kesimlere yönelik ve “kentli bir nitelik” taşıdığını belirttikten sonra, sözlü kültür ortamı mahsullerinin kentli kültür ortamında kolaylıkla mizah ürünü haline dönüşümüne olanak sağladığını belirtir. (Özdemir, 2008a: 314) Bu anlamda sanal ortamda bir çok atasözü mizahi bir yaklaşımla “Hack’e giden hacklenir”, “Cracker’ın hakkından hacker gelir”, “Bana dokunmayan worm bin yıl yaşasın”, “Beleş anti-virüs programı; virüsü türkü çağıra çağıra ararmış”, “sakla set-up’ı gelir zamanı”, “Orijinal program kullananı dokuz ağdan kovarlar”, “Windows’a service pack de yüklesen, windows yine windowstur”, “Bugünün işini görev zamanlayıcısına bırakma”, “Ağ alma komşu al”, “Virüsünü söylemeyen anti-virüsünü bulamaz”, “Virüs geliyorum demez”, “Virüsle yatan program kopyasıyla kalkar”, “Virüsün başı küçükken ezilir”, “Virüs istedi bir exe, Allah verdi iki exe”, “Tuşa basmakla klavye eskimez”, “Virüs ölür gözü diskette kalır”, “Yol sormakla, keyword aramakla bulunur”, “Yazıcının şahidi tarayıcı”, “Dos kocamış; windowsun maskarası olmuş”, “Ak anti-virüs kara gün içindir”, “Resette keramet vardır”, “Çökecek windows bilgisayarda durmaz”, “Sabrın sonu resettir” ve “Virüsü an, anti-virüsü hazırla” şeklinde yeniden uyarlanmaktadır. (Gürçayır, 2008: 77)

Araştırma alanındaki tespitlerden de hareketle genel olarak fıkralarla, deyimlerle, efsanelerle ilişkilendirilen atasözleri; mesele ve anlamlı ifade üzerinden yapılan uyulu/uyumsuz eşleştirmeleri, nükteli yapıları, zıtlıklarla sunulmaları, şaka ve espriye meyilli olmaları, icracılarda dili iyi kullandığını, muhatabı alt ettiğini ve kültürel tavra hâkim olduğunu düşürmesi ve üstünlük hissi uyandırması, icranın muhataplarında beklenmedik bir tepki olarak ani psikolojik değişim yaşatması gibi sebepler üzerinden mizahla ilişki içerisindedir.



#### 2.2.2.1.1.4. Deyimler ve Mizah İlişkisi

Sözlü yaratmalarda mizahla ilişkili bir başka tür olan deyimler “genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği, tabir” (www.tdk.gov.tr, 10.10.2016) şeklinde tanımlanmaktadır ve içerisinde bir çok söz sanatını ve sözlü mizahi türleri<sup>116</sup> barındıran deyimlerin, yazılı kaynaklar açısından, Göktürk yazıtlarına kadar uzanan ve elimizde mevcut olan belgelerinden söz edilebilir.<sup>117</sup>

Deyimlerin mizahla olan ilişkisini “Deyimlerde Mizahi Unsurlar” (2015) makalesiyle inceleyen Salim Küçük ve Ülkü Önal, deyimlerde mizahi unsurların, benzetme, istiare, abartma, tezat, kinaye gibi edebi sanatlar; argo ve alay gibi anlam olayları; ses, ek, kelime tekrarlarından oluşan ahenk unsurları gibi nedenlere dayalı olarak var olduğunu söylemiş ve bu anlamda mizah-deyim ilişkisini *Deyimlerde Dil Olayına Dayalı Mizah ve Ahenk Unsurlarına Dayalı Mizahi Unsurlar* şeklinde iki başlık altında incelemişlerdir.<sup>118</sup>

Küçük ve Önal (2015: 72-82) deyimlerdeki dil olayına dayalı mizahı, benzetmeye dayalı (ağzı burnu Çarşamba pazarına dönmek/ gözü fal taşı gibi açılmak/ kafası kazan gibi olmak/ kıtlıktan çıkmış gibi yemek/ oklava yutmuş gibi durmak/ pabuç kadar dili olmak/ surat değil mahkeme duvarı); istiareye dayalı (ağustos böceği gibi cırlamak/ ağzına sakız olmak/ aklının bir tahtası eksik olmak/ cin olmadan adam çarpmaya kalkmak/ sudan çıkmış sıçana dönmek/ jetonu geç düşmek/ katır tepmişe dönmek/ kaz kafalı/ kedi ciğerine bakar gibi bakmak/ kendini fasulye gibi nimetten saymak/pancar gibi olmak/ pişmiş kelle gibi sırtlamak/ postu deldirmek/ sakız gibi yapışmak/ yuları birinin elinde olmak/ zeytinyağı gibi üste çıkmak); abartmaya dayalı (bin dereden su getirmek/ göğe merdiven dayamak/ Hz. Nuh’tan kalma/ iğne ile kuyu kazmak); tezatlara dayalı (almazsın satmazsın pazarda ne işin var/ ayrıanı yok içmeye atla gider sıçmaya/ süprüntülükte yatıp şeyhülislam rüyası görmek); alaya dayalı (adama benzemek/ akım derken bokum demek/ akli başından bir karış yukarıda/ aklın bir tahtası eksik olmak/ anası sarımsak babası soğan/ arpaya katsan at yemez, kepeğe katsan it yemez/ aş başında usta, iş başında hasta/ dağdan gelip bağdakini kovmak/ kafa büyük içi boş, tut

<sup>116</sup> Bkz. (Yurtbaşı, 2013: 2013)

<sup>117</sup> Bkz. (Sinan, 2015)

<sup>118</sup> Bkz. (Küçük - Önal, 2015: 69-82)

kulağından çifte koş/ on arpaya on takla atar/ suratını köpek yalasa doyar/ ufak atta civcivler de yesin); alışılmamış bağdaştırmalara dayalı (başına çorap örmek/ erkek Fatma/ ipe un sermek/ lafa limon sıkamak/ pireyi nallamak); argoya dayalı (açıkta bir şey mi gördün/ göt atmak/ götünden anlamak/ götü yemek/ götüyle gülmek/ kışından atmak/ kışını kaldıramamak/ sidik yarışı yapmak); kinayeye dayalı (tam adamına düşmek/ ağzı kulaklarına varmak); müşâkeleye dayalı mizah (dur kendime yer edeyim, bak sana neler edeyim) şeklinde ve ahenk unsurlarına dayalı mizahi unsurları, ses tekrarına dayalı (sana bir kaya nereye dayarsan daya/ içi alaylı dışı kalaylı/ onun lakırdısı eski bakır takırtısı/ tencere tava, herkeste bir hava/ yalın ayak, başı kabak); eklerin tekrarına dayalı (aksayanla aksak, susayanla susak/ emmim dayım, hepsinden aldım payım/ Ali'nin külahını Veli'ye, Veli'nin külahını Ali'ye giydirmek); ikilemelere dayalı mizah (cıyak cıyak bağırarak/ gevrek gevrek gülmek) şeklinde kategorize etmişler ve vermişlerdir.

Mizahi yapıları olan deyimlerin fıkralarla ilişkili olduğu söylenebilir, ancak fıkralarla olan ve etkileşim sürecinde hangisinin daha etkin olduğunun bilinmediği karmaşık süreçle karşı karşıya olsak da fıkraların genel olarak özünde mizahi bir mesaja yönelmesiyle, mizahi içerikli deyimlere ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Bu fıkraların deyimler üzerinden oluşturulduğu anlamına gelmemelidir, fakat, Nasreddin Hoca'nın "ipe un sermek", Bektaşî'nin "nane yemek" veya "dilin altından baklayı çıkarmak" fıkralarında olduğu gibi, deyimler ve fıkralar arasında bir alışverişin olduğu açıkça görülebilir.

Araştırma alanındaki (Gümüştepe Köyü/ Şarkışla/ Sivas) tespitlerden hareket edilecek olunursa, bir kişinin söylediği sözlerde tutarsız olduğunu veya anlamsız olduğunu anlatmak için "Dam demek, mertek demek" ve "Sap yiyip saman sıçmak"; bir kişinin haddini aşarak veya karşıdakinin canını sıkacak bir şekilde konuştuğunu anlatmak için "Dan dun konuşmak"; bir kişinin hareketleriyle sözlerinin uyumsuz olduğunu anlatmak için "Ağzı götü farklı oynamak"; bir kişinin çok yalan söylediğini anlatmak için "İt osurdukça yalan söylemek"; bir kişinin yalaka ve yağcı bir karaktere sahip olduğunu anlatmak için "Oşoşçuluk yapmak"; bir kişinin kendi fikirlerinden ziyade başkalarının yönlendirmeleriyle, telkinleriyle ve tavsiyeleriyle stratejiler belirleyen ve iş yapanlar için "Elin ağzıyla iş yapmak"; bir kişinin sonuç alamayacağı halde itiraz ettiğini veya

çabalar sergilediğini anlatmak için “Boşu boşuna göt atmak” gibi bazı özgün deyimler kullanılmaktadır. Bunların dışında “Her evden bir deli getir, Azizler sülalesinden tuttuğunu getir!” ve “Manik’in Alaca’ya sığmadığı gibi...” şeklindeki ekolojide yaratılan deyimlerin bir hikâyesinin ve sosyokültürel arka plânının olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda deyimlerin, uyumsuz bir sözden, uyumsuz bir karakterden ve uyumsuz bir tavırdan ilham alınarak yaratıldığı söylenebilir.

Araştırma alanındaki sülalelerden biri olan, mizah ustalarından olan Ömer Osman Emmi ve Özkan’ın da mensup olduğu Azizler sülalesinin deli dolu ve hareketli özellikleri, “Her evden bir deli getir, Azizler sülalesinden tuttuğunu getir” (K2) şeklinde üretilen bir deyim oluşmasına kaynaklık etmiştir. Bu deyim, mizahi bir tavırla, genellikle hoppa tavırlar gösteren, yeğnicek olan, uyumsuz ve anlamsız bazı tavırlar ve tepkiler veren kişiler için kullanılmaktadır.

Araştırma alanından tesğit edilen ve bu araştırma alanının dışında kullanılmayan bir diğer özgün deyim, yatağa, odaya, kanepeye, otlak alanlarına, sandalyeye, bahçeye ve genel olarak bir alana sığmaz tepkimeler gösteren kişiler için kullanılan ve “Manik’in Alaca’ya sığmadığı gibi” (K16) şeklindeki deyimdir.

Alaca, araştırma alanının güneyindeki Beş Parmak Dağları’nın eteklerinde ve bir hayli geniş olan bir bölgenin adıdır. Bu bölgede ise dağın içinden çıkan ve geniş arazinin tam ortasında olan manzaralı bir çeşme vardır. Manik, daha önceleri köyde yaşayan Ermeni asıllı bir kişidir. Bir gün Manik, bu çeşmenin başına oturur ve “Ah! Şimdi bizim çatmalı evlik olacak ki! Orada oturacaksın.” der evliğinin (evin geniş bir odası) daha geniş olduğunu söyleyerek Alaca’nın daha dar olduğunu ima etmeye çalışır. Yanındakiler, koca Alaca’ya sığmayan Manik’in bu tavrının ardından herhangi bir mekâna sığamayan kişiler için “Manik’in Alaca’ya sığmadığı gibi” şeklindeki mizahi çağrışımları olan bu deyim kullanılmaktadırlar.

Araştırma alandaki tespitlerden de hareketle sonuç olarak, edebi sanatların, anlam olaylarının ve kelime tekrarlarından oluşan ahenk unsurlarının (Küçük-Önal, 2015: 72-82) kullanıldığı mizahi içerikli deyimlerin, söz, karakter ve hareket komikliğiyle uyarılan ve icracılarda ve katılımcılarda rahatlama ve üstünlük duygularını ortaya çıkaran bir yapısının olduğu görülmektedir.

### 2.2.2.1.1.5. Bilmece ve Mizah İlişkisi

Bilmeceler üzerine ilgilerin başlangıcının temelinde, “İyi bilmeceler, gerçekten de, genellikle, doyurucu eğretilmeler sağlar bize; çünkü eğretilmeler bilmeceleri ima eder, bu yüzden de iyi bir bilmecedan iyi bir eğretilme çıkarılabilir<sup>119</sup>” (Karademir, 2008: 76) şeklindeki Aristo’nun bilmeceler ve metaforlar arasındaki ilişki yorumları (The Thetoric’te 3. Cilt, Bölüm 2 ve The Poetics, XXII) olduğu söylenebilir.

Özellikle halkbilimi çalışmalarının başlangıcı olan on dokuzuncu yüzyıldan itibaren halkbiliminde ve yine bu yüzyılda karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında bilmeceler üzerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. (Abrahams-Dundes, 2007: 118) Bu çalışmalar kaynak, yayılma, sınıflandırma ve biçim sorunları üzerinden yapılmış olan Archer Taylor; *A Bibliography of Ridders* (1939) ve *The Literary Riddle Before 1600* (1948), Aldo Santi; *Bibliografia dele Enigmistica* (1952), J. B. Friedreich; *Geschichte des Ratsels* (1860), Robert Pesch; *Neue Beitrage zur Kenntnis des Volksratsals* (1899), Mathilde Hein; *Ratsel*, Laurits Bodker; *Nordic Riddle* (1964) gibi çalışmalardır.<sup>120</sup>

Roger D. Abraham ve Alan Dundes’a göre “kafa karışıklığı yaratmak veya cevabı bilmeyen kişilerin nüktedanlığını denemek amacıyla oluşturulmuş sorular” (Abraham-Dundes, 2007: 118) olan bilmeceler; rakibi alt etme üzerine kurulu olan, tarafların birbirlerini test ettikleri, bilgilerini ve akıllarını sınıadıkları, atışma havasında geçen ve ip uçlarıyla zihinlerde çağrışımlar yaratan halkbilimi ürünleridir.

Rapp, mizahın kökenleriyle ilgili olarak erken dönem bilmece yarışmalarına dikkat çekmektedir. “Rapp’a göre mizahın amacı, akıl üstünlüğü yoluyla karşıdakine egemenliğini kabul ettirmektir.” (Eker, 2014: 137) Bilmecelerde egemenlik dürtüsüyle, karşılıklı söylenen her söz ve bilinmesi istenen sorular üstünlük duygusu üzerine inşa edilmiştir. Bu durum belirli ortamlarda yan yana gelen ve kendisini usta kabul eden her mizah anlatıcısı veya mizah ustası için de geçerlidir. İyi bir küfürlü mani söylemek, komik bir fıkra anlatabilmek, güzel bir espri yapmak veya iyi bir uydurma halk hikâyesi anlattıktan sonra katılımcıları kendisi gibi güldürüp güldüremeyeceğini test etmek için lafi bir başka usta mizah anlatıcısına bırakmak, bir yarışma havasının göstergesidir. Bu yarışmada ayakta kalamayan yenilir ve statüsü/derecesi azalır veya eksi yönde seyredir.

<sup>119</sup> Bkz. (Aristoteles, 2001: 168-173)

<sup>120</sup> Bkz. (Abrahams - Dundes, 2007: 118)

Georges ve Dundes, karşıtlıkların kullanılması durumunda bilmece sorusunda işaret edilen imgelerin (Gestalt) belirsizleştirildiğini ve bu nedenle de bilmecelerde çözümsüzlük getiren belli başlı dört tekniğin kullanıldığını belirtmişlerdir. Bu teknikler şöyledir:

1. Karşıtlık-Gestalt belirsizleştirilmiştir, çünkü temsil edilen imgenin bileşen parçaları uyumsuzdur.
2. Tamamlanmamış ayrıntı-uygun Gestalt'ın bulunabilmesi için yeterli bilgi verilmez (örneğin parçaları bir araya getirmek için).
3. Çok fazla ayrıntı-önemli özellikler gereksiz ayrıntıların ortasına gömülmüştür ve bu nedenle de Gestalt'ı 'karıştırır'.
4. Yanlış Gestalt-ayrıntılar belli bir göndermenin farkına varılması için düzenlenmiştir ve bu nedenle de belli bir cevabı çağırır ancak cevap yanlıştır. Bu cevap genelde utandırıcı, müstehcen bir göndermedir. Bu teknik genelde takılma bilmecelerinde kullanılır. (Abrahams-Dundes, 2007: 119)

Jan Harold Beunvand “cinas ve kelime oyununa dayanan” (Beunvand, 2007: 139) ve “beklenmedik cevapları olan geleneksel sorular” (Beunvand, 2007: 137) şeklinde tanımladığı bilmeceleri; I-Yaşayan canlıların karşılaştırılması, II-Bir hayvanın karşılaştırılması, III-Çeşitli hayvanların karşılaştırılması, IV-Bir kişinin karşılaştırılması, V-Çeşitli kişilerin karşılaştırılması, VI-Bitkilerin karşılaştırılması, VII-Nesnelerin karşılaştırılması, VIII-Karşılaştırmaları tek tek saymak (Çember gibi yuvarlak, fincan gibi derin; bütün kralların öküzleri de gelse çekemez onu. -kuyu-), IX-Form ve fonksiyon türünden tek tek saymak (Yama üzerine yama durur, dikiş izi yoktur. -lahana), X-Renk türünden tek tek saymak (Yeşili fırlattım, kırmızıyı aldım. -karpuz-), XI-Eylem türünden tek tek saymak (Hangi sebzenin dışını fırlatırsın, sonra içini pişirirsin, sonra dışını yersin ve içini tekrar fırlatırsın? -mısır-) biçiminde yedi kategoride sınıflandırır.<sup>121</sup>

Karademir (2008: 76), sorucunun varlığı kendi muhayyilesinde öznel bir tasarıma tabi tutup sunması sonucunda oluştuğunu savunduğu bilmecelerin, kişinin hayal hazinesinde mevcut bulunan imaj elbiselerini giydiğini ve bu imaj elbiselerinin sonucu sezdirecek işaretler taşıdığını belirtir.

Karademir (2008: 75-81), bilmeceleri imgeleri açısından güzel, kaba ve iğreti olmak üzere üç nitelikte; ayrıca imge sayısı itibarıyla tek ve çok imgeli olarak ele almaktadır. Güzel imgeli olanlar lamba alevinin çiçekleştirildiği, kulağın şahin gözlerinse bir çift

<sup>121</sup> Bkz. (Brunvand, 2007: 138-139)

güvercine dönüştürüldüğü “Üstünden çiçek açar, altından su geçer (gaz lambası)/ Altı perçin, üstü perçin, içinde bir çift şah güvercin (göz)/ Dağdan gelir hop hop, ayağında altın top (bal arısı)” şeklindeki; kaba imgeli olanlar *Benzetilenin Kaba Oluşu* ve *Benzeyenin Kaba Oluşu* biçiminde iki şekilde sınıflandırıldığı “Saçaklı orospu (tel kadayıf)/ bir sahan dolma (at gübresi)” şeklindeki; iğreti imgeli olanlar, imgelerin emanet ve iğreti duruşlu olduğu, *Yapaylık/Olağan Dışılık* (benzeyenle benzetilenin, benzemezlik noktalarının çok olduğu), *Değişkenlik* (aynı varlığın imgelenişinin bilmeden bilmeceye farklılıklar gösterdiği), *Çok Cevaplılık* (varlığa giydirilen imaj elbisesinin kimi zaman varlıkla bütünleşip onun mahiyetini kazanması) biçiminde sınıflandırıldığı “Bin yavru çıkarın tavuk (patates)/ Bir ufacık Arapçık (Çivi)-Küçücük Paşacık (Çivi)/ Alaca yılan (organ-kemer-çit)” şeklindeki bilmecelerdir. Karademir’in aynı zamanda imge sayısı bakımından bilmeceleri “Çingilli küpe (yıldızlar)/ Kapısı yok ağ kümbet (yumurta)” örnekleri vererek *Tek İmgeli* ve “Ağaçta kova asılı, içinde üzüm basılı (nar)/ Alçacık eşek, yumşacık döşek (koyun)/ Çalı çeker, dolu döker (keçi)” örnekleri vererek *Çok İmgeli* şeklinde ikiye ayırdığı; imgelerin kaynaklarını insanlardan (Bir kızım var, köşeden köşeye gezer-ayna-), organlardan (Ağız içinde dil, hadi bunu bil-kaval-), hayvanlardan (Koç kuyuya kaçtı, kuyruğu elime geçti -kuyu kovası-), ev eşyasından (Dört köşeli döşek, bunu bilmeyen eşek -gözleme-), süs eşyasından (Dal ucunda gümüş düğme -yağmur-), giyeceklerden (Yol üstünde patlak çarık -kurbağa-), yiyeceklerden (İki kardeş peynir dilerek gider -kızak-), bitkilerden (İçi kızıl dışı kızıl lâleler, akıllılar akıl töke bulalar, akılsızlar şaşırılar kalalar -karpuz-), yapılardan (Bir samanlığım var, iki kapısı var -burun-), tabiat parçalarından (Gök gürler, gürgen çatlar, iki dağ arasında otlar -kağrı tekeri-), diğer varlıklardan (Kapı arkasında leke, sildim sildim çıkmadı -gölge-), soyut varlıklardan (Karşıda peri kızı, fistanları kırmızı -biber-), eylemlerden (Akşam gelir Leylim, sabah gider Leylim, çayır çeker Leylim, dolu döker Leylim -koyun-), ses değerli sözcüklerden (Dağda tak tak, suda çıp çıp -gemi-), harflerden (Âşık oldum bir mime, inciler dizilmiş cime, cim öyle bir cim ki, eliften kaf getirir mime -Muhammed, Cebrail-)<sup>122</sup> şeklinde belirlediği görülmektedir.

Mizahla ilişki içerisinde olan bilmeceler, bilinmesini istediği cevaba giden yolda, nesnelere ya da şeylere yeni imgeler yükleyerek yaratıcı ve özgün imgeleri insan zihninde canlandırır. Ortaya çıkan şaşırma ve hayret ile gülme olayı gerçekleşir.

<sup>122</sup> Bkz. (Karademir, 2008: 82-86)

Bilmeceler içerikleri itibariyle direkt olarak mizahi söylemler olabileceği gibi, Rahatlama Kuramı bağlamında, bilmeceyi bilmenin verdiği rahatlama ya da merak etmenin sonucunda öğrenmenin verdiği rahatlama ile de gülmeye neden olur.

Her edebi tür gibi kendine has imaj dokusu olan bilmeceler, eşyanın gizlenmesi esasına dayanır. Bir şeyi gizlemek, eylemi gerçekleştiren açısından heyecan vericidir. (Karademir, 2008: 76) Aynı heyecanın bilmecenin muhatapları için de geçerli olduğu söylenebilir. Sorulan bilmeceyi cevaplayan veya uzun bir düşünme eylemi sonucunda cevabını öğrenen bilmece muhataplarının gerilen zihinsel yapıları, gevşer ve Rahatlama Kuramı çerçevesinde gülme eylemi ortaya çıkar.

Halkbiliminin en yaygın sözlü türlerinden biri olan bilmeceler, eğlence içerikli radyo ve televizyon programları ve sinema filmleri gibi, elektronik kültür ortamında da kendisini göstermektedir. Bu ilişki sözlü kültür ortamından elektronik kültür ortamına geçiş şeklinde olabildiği gibi tekrardan elektronik kültür ortamından sözlü kültür ortamına geçiş biçiminde de olabilir. Bu geçişler sadece bilmeceler için değil, diğer sözlü türler için de geçerli olan bir durumdur. Hem sözlü türler hem de bilmeceler açısından Yüzüklerin Efendisi filmleri serisindeki sözlü kültür unsurlarını ve daha sonrasında sinemaya aktarılsa da, onun öncül serisi olan Hobbit filmleri bu durum için örnek olarak verilebilir.

Hobbit ve Hobbit'in bir ön serisi olarak sinemalarda gösterime girmiş olan Yüzüklerin Efendisi film serilerinin, efsanelerden ve mitolojiden faydalanılarak oluşturulmuş bir yapımda olduğu veya bu film serilerinde en azından mitoloji ve efsanelerin yapısal özelliklerinden faydalandığı söylenebilir. Arkaik unsurların verildiği Hobbit'in Beklenmedik Yolculuk filminde şimdilerde tamamen oyun olarak görülen ancak geçmişte farklı işlevleri bünyesinde barındıran bilmecenin, yenilenin öldürülmesi veya yenenin kurtulması gibi bir işlevde kullanıldığı görülmektedir. Boratav da (2015: 129), bilmecelerin bugünde içeriklerinde bulunan "ya bunu bileceksin ya bu gece öleceksin" şeklindeki gibi sözleriyle eskiden şaka ve oyunun dışı farklı amaçlarla kullanıldıklarını belirtmektedir. Boratav, masallarda bazı kahramanların, devlerin veya başka olağan üstü yaratıkların bilmecemsi sorularına doğru cevap vermekle ölümden kurtulduğuna rastlanan bir motifin olduğunu; aynı şekilde yine bazı masallarda Padişah kızı, kendisiyle evlenmek isteyenlere bir bilmecenin çözümünü şart koştuğunu belirtir. Bu

anlamda bilmecelelerin kimi zaman taraflar arasında bir bilgi yarışı havasında ve atışma şeklinde geçen, bir kazananın olduğu, oyun işlevinin dışında bazı özellikleri bünyesinde taşıyan bir tür olduğu söylenebilir.

Yüzüklerin Efendisi üçlemesinin öncül kitabı olarak görülen *Hobbit*, Ronald Reuel Tolkien tarafından kaleme alınmış ve Peter Jackson tarafından üçlü film serisi olarak sinemaya uyarlanmıştır. Bunun ilk filmi 14 Aralık 2012 yılında *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk* adıyla ve 180.000.000 dolarlık bütçe ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Bir macera filmi olmasının yanında, daha önceki üç film serisi olan Yüzüklerin Efendisi Yüzük Kardeşliği, Yüzüklerin Efendisi İki Kule ve Yüzüklerin Efendisi Kralın Dönüşü ile beraber, olayların geçtiği yer ve zaman açısından bilinmeyen eski dünyanın anlatıldığı bu kitap serileri, Orta Dünya, Hobbit Köy, Barattur, Hüküm Dağı, Isengard, Minas Morgul, İsen Nehri, Ayrık Vadi, Mordor, Amonsül'ün Bürük Gözcü Kulesi, Karadras Geçidi, Cüce Gazul<sup>123</sup>, Fangorn Ormanı, Edoras, Batı Ağal, Miğfer Dibi, Oskilyat, Minastirith gibi yeni coğrafik kavramlar; perileri hatırlatan Elfler, çok küçük boylu ve büyük ayaklı Hobbitler, yer altında yaşayan Goblinler, doğudan gelen kötülüğün askerleri olan Orklar, inatçı ve her biri iyi birer madenci olan cüceler, konuşan ağaçlar (Entler-Ağaç Sakal) gibi masalsı unsurlar; Mordor Lisanı, Elf Yazısı, Aratorn'un oğlu Aragorn, Gloyn'un oğlu Gimli, Kenger'in oğlu Teodern, “Çıkın çıkmazını sana bıraktı (Gandalf).”, “Brie Köyü'ne doğru yollan (Gandalf).”, “Lakin yüzüğü buraya kadar taşıyarak bu genç Hobbit, şerre karşı çok müstesna bir mukavemet göstermiş oldu (Elrond).”, “Irak diyarlardan gelen siz yabancılar, kadim dostlar (Elrond).”<sup>124</sup>, “Hanidir hemşireme bakarsın? Hanidir adımlarını izlersin? (Eomer)”, “Bir Elf, bir Cüce ve bir adamın Akçanyurt'ta ne işi olur? (Eomer)”, “Arayın onları, ama bir şey ummayın. Umut bu topraklardan gitti (Eomer).”, “Ben kimseden yana değilim, zira kimse benden yana değil (Ent-Ağaç Sakal).”, “Düşmanı aşşa atıp helâk olmuş bedenini dağın yamacına çaldım (Gandalf).”, “Simble Mine (Bir Çiçek), atalarımın mezarında bitmiştir ezelden beri (Teodern).”, “Heyhat, bu kem günler bana denk gelecekmış (Teodern).”, “Budunuma daha fazla ölüm getiremem (Teodern).”, “Yurdun hatunları hanidir kılıç kuşanır (Eovin).”, “Hilebaz olduğunu söylediydim (Gollum).”, “Uzun müddet biz beşerle ârifin savaşlarıyla alakadar değiliz. Lakin hâlihazırda yıllardır

<sup>123</sup> Bkz. (Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği)

<sup>124</sup> Bkz. (Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği)



olmayan bir şey vuku bulacak. Ent Meclisi... Kayın, Meşe ala ala ekseriyet burada. Pekâlâ, Entler harbe girecek mi bir bakalım (Ent-Ağaç Sakal).”, “Sen kralısın atam (Muhafız).”<sup>125</sup> gibi özenle kullanılan arkaik dil ve söylemler; “Ne olur Gandalf bir şey yapma. Büyünle olmadık bir şeye çevirme beni (Sam).”, “Düşmanın birçok casusu var. Bütün kurtlar, hatta kuşlar (Gandalf).”, alev saçan ve her şeyi gören kapaksız koca bir göz, suya büyü yapılması, suya taş atıp, dokunup suyu uyandırmak, kadim dünyadan bir iblis olan Balrok<sup>126</sup>, “Pipin: O sesi çıkaran ne? Merry: Ağaçlar. Yaşlı ormanı hatırladın mı? Er diyarı budundaki... Birbirine fısıldayan, konuşan, kıpırdayan ağaçlar.”, “Gün kızıl doğuyor. Dün gece kan dökülmüş (Legolas).”, “Karanlık aldı beni. Hem düşünceden hem zamandan azade kaldım. Yıldızlar devrettiler tepemde. Her gün dünya üzerindeki bir ömür kadardı (Gandalf).”, “Gölgeyeli, tüm atların efendisi (Gandalf).”, “Seni bu tılsımdan azad ediyorum (Gandalf).”, “Hayattayken güçlüydü. Ruhu atalarının konaklarına ulaşacaktır (Gandalf).” (İki Kule) gibi inançlar ile ilgili söylemler; Süleyman’ı hatırlatan Single Ring (Tek Yüzük), Gandalf’ın büyü yaptığı asası, Palantir (Gören Taş), Dokuzlar, büyük kartallar, Batı’nın alevi ile dövülen Tek Kılıç, dokuz yoldaş, kötülerin ulaşılabildiği kara kuşlar, Sadece mehtabın ve yıldızların ışığını yansıtan Dorya Hükümdarı Duri’nin Kapısı, davullar, geçmişi ve geleceği gösteren su dolu kap, Erendil’in Işığı (su dolu küçük şişe)<sup>127</sup>, Minastirith şehri sarayının avlusundaki Ak Ağaç<sup>128</sup>, Rohan hükümdarının sarayı olan Altın Konak Tek Ev, Simble Mine (sadece kral mezarlarında açan çiçek), Akşam Yıldızı (dişi Elf kolyesi), Minastirith’in kutsalı Yasak Havuz, Ent Meclisi’ndeki sivri kaya (İki Kule), Lonely Mountain (Yalnız Dağ) gibi semboller; ikinci çağın üç bin otuz dördüncü yılı (Yüzük Kardeşliği), üç yüz insan hayatı boyunca yürüdüm arzda (İki Kule) gibi zamansal kullanımlar; ateşle haberleşme (haberleşme), Elf ilacı (ilaç), Athenas Otu-Kral Foyası (ilaç), Elrond’un hüneri (eliduası) ile iyileşme (hekimlik), tüm asillerin toplandığı ve yüzük bağlamında dünyanın geleceğinin belirlendiği gizli bir divan gibi kültürel uygulamalar; Kara Hükümdar Sauron, Karanlıklar Efendisi, Kara Süvari, Yolgezer (Yüzük Kardeşliği), Kara Kapılar, Ak Saruman, Kara Haber, Gri Hacı gibi yakıştırmalar; Gri Gandalf, daha sonra Ak Gandalf, Ak Büyücü, Cadı gibi içerisinde pek çok mitolojik, destansı ve masalsı öğenin olduğu, ayrıca halkbilimsel unsurların yoğun olarak kullanıldığı bir yapım serisi olarak

<sup>125</sup> Bkz. (Yüzüklerin Efendisi: İki Kule)

<sup>126</sup> Bkz. (Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği)

<sup>127</sup> Bkz. (Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği)

<sup>128</sup> Bkz. (Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü)

karşımıza çıkmaktadır. Aslında bu yapıım, sözlü kültür ürünlerinin veya genel olarak halkbilimsel yaratmaların elektronik kültür ortamına taşınması, kullanım biçimleri ve nasıl kullanıldığı gibi meseleler üzerinden başlı başına bir çalışma olarak halkbilimi açısından incelenebilir. Tüm bunların yanında, Von Sydow'un "ekotip" kavramıyla anlatılan bölgesel özelliklere göre yerelleşebileceğini<sup>129</sup> savunmasından da hareketle, bu kullanımların ekolojide mizahi imge oluşumlarını tetikleyici yönleri bulunmaktadır. Bu anlamda, halk grupları içerisindeki mizahi imge yaratıcıları tarafından Gandalf bir "hacı emmi", şehirler ve yer isimleri "bölgesel ve yöresel isimler" (Kanlı Tarla, Kanak, Toykonmaz, Daşın Başı, Yüvecüzü, Çataltepe), film metnindeki söylemler ve sesler "yöresel dil ve sesler", kişiler ve kahramanlar "mizah ekolojisi içerisindeki tipler" (Aziz Emmi, Virrik, Reşit Dayı, Hastığın Bekir) olarak yeniden dönüştürülmektedir. Bu dönüşüm ise sadece ismen değil, kurgusal, ses, tavır, sözlü kültür, gelenek ve görenek şeklinde bütüncül olarak gerçekleşmektedir. Filmdeki kurguyla yöredeki yaşam biçimi ve felsefesi kurgusunun uyumsuzluğu ise gülünç olanı ortaya çıkarmaktadır.

Bilmece ve mizah konusuyla da alakalı olarak ilk üçlemenin devamındaki ilk yapıım olan *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk*'ta en dikkat çekici sahnelerden biri, Gandalf, o dağın sahibi olan ama eski zamanlarda içerisinde altın ve mücevherler olması sebebiyle Ejderha tarafından kovulan Cüceler ve Hırsız olarak seçilen Bilbo Baggins'in, Lonely Mountain'e giderken Cücelerın düşmanları olan Goblinlerin yaşadıkları yere (yer altına) düşmeleri sonrası gerçekleşen bir olaydır.

Goblinler tarafından tutsak edilirken saklanan ve daha sonra yerin daha da altına düşen Bilbo Baggins, orada Güç Yüzüğü'nü elinde bulunduran ve lanetlenen Gollum ile karşılaşır. Gollum'un düşürdüğü yüzüğü cebine koyan Bilbo Baggins, oradan çıkmak ister ancak Gollum bu duruma ancak bir oyun oynamak ve bu oyunda yenilmek şartıyla izin verir. Bu oyun bilmece yarışıdır ve bilmeceyi bilemeyen taraf kaybedecektir. Bilbo ile Gollum bu süreçte birbirlerine bilmece sorduktan sonra, zor bir bilmece sorduklarını düşünmelerinden hareketle üstünlük dürtüleriyle veya kendilerine sorulan bilmeceyi bildikten sonra rahatlama duygularıyla gülerler. Burada Bilbo Baggins ile Gollum'un birbirlerine sordukları bilmeceleler ise şöyledir:

---

<sup>129</sup> Bkz. (Coşkun Elçi, 2011: 130)

Gollum: Nedir kimsenin görmediği kökleri olan, ağaçlardan uzun şey nedir? Uzun uzun uzun ama hiç büyümeyen şey nedir? (Dağlar)

Bilbo Baggins: O otuz beyaz at bir kızıl tepede. Önce ısırır, sonra tepinir. Sonra durur öyle. (Dişler)

Gollum: Sessiz, bağırır. Kanatsız çırpışır. Dişsiz ısırır. Ağızsız mırıldanır. (Rüzgar)

Bilbo Baggins: Mavi bir kutu; menteşesiz, anahtarsız ve kapaksız. Yine de saklı içinde altından bir hazine. (Yumurta)

Gollum: Bir bilmecemiz var size. Bu şey yutar türlü şeylerin hepsini. Kuşu, hayvanı, ağacı, çiçeği... Kemirir demiri, ısırır çeliği. Un ufak eder sert taşların hepsini. (Zaman)

*Divanü Lagati't-Türk*'te “tabız” kelimesiyle “bilmece söylemek, sormak” (Atalay, 1943: 559) şeklinde verilen bilmeceler, özellikle de günümüzde, gülme ve rakibi alt etme, icracının başkasının ve kendisinin zekâsını test etme amacıyla, bir oyun havasında gerçekleştirilirler. Günümüzde, araştırma alanında olduğu gibi, bazı köylerde bilmecelerin düğünlerde rakibi test etmek ve onları cezalandırmak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle farklı köyden kız almaya gelen bir kafilenin yolu kesilerek onlara çoğu kez oyun etmek amacıyla, cevabı olmayan veya kafilenin bilemeyeceği saçma bir cevabı olan “Karıncayı kim nalladı?” (K1) şeklinde bilmeceler sorulur. Bu sorunun cevabını veremeyen kafile bir şekilde alt edilmiş, zekâ testini kaybetmiş ve para, koyun, dana gibi ekonomik karşılıkları olan bir cezayı yüklenmiş demektir.

Bazı bilmeceler, cinsel objeleri çağrıştırarak veya cinsel içerikli kelimeleri bünyesinde barındırması itibarıyla Uyumsuzluk Kuram'ı bağlamında ele alınabilir. Bu anlamda bilmeceler sözcüklere giydirilen imgelerle sözcüklerin uyumlu/uyumsuz çağrışımlarını zihinlerde canlandırır. Bilmecelerin bilmece icracısının zihin tasarımlarına ait özgün çağrışımları olması ve mevcut cevabın bilmecedeki kelimelerin bire bir aynısı olmaması, uyumsuz bileşimleri açığa çıkarmasına yol açar. Uyumsuz bilmece yapısı ve cevabın yanında, “Bize gel de götüne koyum (Minder)” örneğinde olduğu gibi ortama göre uyumsuz kelimelerin kullanılması bazı da, bilmecelerin Uyumsuzluk Teorisi bağlamında gülmeye yönelmesini sağlar.

Bilmecelerin gülmeye olan ilişkisini açıklayan diğer bir kuram da Üstünlük Kuramı'dır. Hem bilmeceyi soran hem de cevaplayan açısından gerçekleşen gülme eyleminde üstünlük duyguları görülmektedir. Çağrışımlar ve benzeyen/benzeşmeyen imgelerle ancak cevabın bulunabildiği zor bir bilmece sorduğunu düşünen icracı, karşısındaki

kişinin zorlandığının, gerildiğinin, bilemediğinin göstergeleri olan bazı eylemleri hissetmesi sonucunda üstünlük duygularına kapılır. Aynı şekilde zor olarak sunulan bir bilmeceyi cevaplamasını bilen bir kişi de de üstünlük duygularının açığa çıktığı söylenebilir. İcracı açısından bir zekâ göstergesi de olarak zor bir bilmeceyi sorabilme ve böylece karşıdakini alt etmenin verdiği haz; bilmeceyi cevaplayan kişide, zor sorulduğu düşünülen ve bilememesi beklenen bilmeceyi cevaplaması ve icracıyı böylece alt etmesinin getirdiği üstünlük duyguları gülmeyle sonuçlanır.

Bilmeceler konu ve çağrışımları itibariyle, “Başka bir adamla evlenen adam kimdir? (Papaz)” (Brunvand, 2007: 139) örneğindeki gibi, cinsel “içerikli/çağrışımlı olan bilmeceler”; “Ev dolar/ Avlu dolar/ Bir kâse dolmaz (Duman)” (Abrahams-Dundes, 2007:119), “Sabah dört ayak, öğlen iki ayak, akşam üç ayak yürüyen kimdir? (İnsan)” (Brunvand 2007: 137), “Akşam ver yemini, sabah ver gemini (At)” (Karademir, 2008:76), “Altı mermer üstü mermer, içinde dallı gelin oynar (Dil)”, “Sarı öküzüm sarkıp durur, düşerim diye korkup durur (Armut)” (Elçin, 1997: 281) örneklerindeki gibi, “cinsel içerikli olmayan bilmeceler” olmak üzere iki ayrı grupta incelenebilir. Bu sınıflandırma, bilmece icracılarının kendi algısal sınıflandırması göz önünde bulundurularak, araştırma alanından derlenen bilmeceler için de uygulanabilir.

Cinsel içerikli olmayan bilmeceler, her ortamda, her yaş grubu tarafından rahatlıkla icra edilebilen; bilmecenin sorulmasından itibaren gerilen duyguların bilmecenin cevabının bilinmesi ve açıklanması sonrasında rahatlayan insan psikolojisi neticesinde veya beklenmedik ve uyumsuz bir cevap üzerine gerçekleşen ani psikolojik değişim nedeniyle gülünç olanın ortaya çıktığı; bazen karşılıklı atışma veya bir oyun şeklinde gerçekleştirilen mizahi içerikli türlerdir. “Hanım uyandı/ Cama dayandı/ Cam kırıldı/ Kana boyandı (Karpuz)”, “Baldan tatlı/ Baltadan ağır/ Elde tutulmaz/ Mendile konulmaz/ Çarşıda satılmaz (Uyku)”, “İçi demir dışı demir / Bilin bakalım bu nedir? (Tüp)”, “İstanbul’da süt bişer/ Kokusu burıya düşer. (Mektup)”, “Üstü çimen biçilir/ Altı pınar içilir. (Koyun)”, “Dört eşeğim var/ İkişi çullu ikisi çulsuz (İp Ağacı)”, “Aldır abası yeşildir kupesi/ Bunu bilmiyen eşek sıpası (Kuşburnu)”, “Benim bir kuyum var/ Kuyunun içinde suyu / Suyun içinde yılan/ Yılanın ağzında mercan (Gaz Lambası)”, “Hey umutlar umutlar/ Ali’yi yiyen kurtlar/ Ben bir kuş gordüm/ Depesinden yımırtilar (Ekin)”, “Dağdan gelir dak gibi/ Dalları bıdak (budak) gibi/ Ağalır (eğilir) su içer/

Bağırır oğlak gibi (Kağrı)”, “Kuyruklu kumbara (Fare), Mini minide/ Kuccük (küçük) sinide/ Kabuğu var kanı yok/ Soluğu var canı yok (Kap Kalaylıyan Körük)”, “Yuk (yük) üstünde yağlı çörek (Ay), Yol üstünde sarı yazma” (Eşek Sidiği )”, “Yol üstünde kitli sandık” (Mezar), Yol üstünde yağlı kayış (Yılan)” şeklindeki bilmecelerin cevaplarının gündelik yaşama ait bilindik cevapları, onu çıkaramayan veya tahmin edemeyen kişide bir hayâl kırıklığı yaratmaktadır. Bu tarz bilindik cevapları çıkaramayan katılımcılar, bağlamda ve şahitler önünde anlık kaybettikleri statülerini yeniden kazanabilmek için, bir kendilerine gülerek bir nevi bir öz eleştiri sürecini başlatırlar. Tıpkı televizyonun kumandasını kıran bir çocuğun annesine bakarak gülmesi ve ortamı yumuşatması çabası gibi, bilmeceyi bilemeyen kişiler de, kendi üzerlerine dönen okları olabildiğince başka yöne çevirebilmek için gülme eylemini gerçekleştirirler.

Cinsel içerikli/çağrışımlı bilmeceler, cinsel içerikli kelimelerin direkt olarak verilmediği, cinsel içerikli çağrışımlar yapan, ama nihayetinde cevabının beklentilerin aksine cinsel içerikli olmadığı ve böylece gülmenin açığa çıkarıldığı bilmece türleridir. “Bize gel de götüne koyum (Minder)” (K2), “Kıllı ağzını açtı çıplak içine kaçtı (Çorap–Ayak)” (K2), “Girerken soyunur/ Çıkarken giyinir (Gâvurun s.k.)” (K16), “Yastı yattı, sivri sürttü/ İkisinin arasında bir iş bitti (Oklava ile ekmek tahtası)” (K16), “Benim bir kuyum var, iki türlü suyum var (Göz-Yumurta)” (K16), “Kızıl oküz yattı/ Çükü toprağa battı (Havuç)” (K16), “Başı kertikli/ Ortası delikli/ Anayın önüne gider gider gelir (Yayık)” (K16), “Başı kalın/ Sapı ince/ Mübarek deliğine girince” (Kaşık)” (K16), “Anan dönderir, baban sokar (Ayakkabı)” (K16), “Uzundur boyu/ Keltiktir başı/ Dürttükçe sürttükçe akıtır yaş/ Geldikçe gittikçe bitirir işi (Dolma kalem)” (K16) şeklindeki bu bilmeceler tıpkı küfür yarışlarında kullanılan cinsel içerikli manilerde olduğu gibi, kimi zaman da bir oyun ve yarışma biçiminde icra edilmektedir. En çok bilmeceyi bilen ve en çok bilmeceyi sorabilen oyuncuda üstünlük duyguları ve bu üstünlük duygularının sonucunda da gülme ortaya çıkar.

Sonuç olarak bilmeceler, icracılarda bilmecenin bilinmemesi veya katılımcılarda cevabın bilinmesi neticesinde üstünlük duygularını ortaya çıkaran; çağrışımları ve cevapları itibariyle uyumsuzlukları ortaya çıkaran; katılımcıların bilmece sonrası verdikleri doğru cevap veya icracının bilmemesini arzuladığı bilmece muhatabının yanlış cevabı üzerine bireylerin psikolojik gerilmelerini yok eden ve onları rahatlatan;

bir kazanın olduğu oyun organizasyonu şeklinde gerçekleştirilen yapılarıyla, mizah araştırmalarının ilgi alanına girmektedir.

#### **2.2.2.1.1.6. Tekerleme ve Mizah İlişkisi**

Benzetmeler ve ses oyunları kullanılarak oluşturulan tekerlemeler, gerek çocukların gerekse büyüklerin çocukları eğlendirmek için birbirleriyle ilgili ya da ilgisiz düşüncelerin durumların adı ardına belirli bir tempoda söylenmesi ile oluşturulan, gülmeyi, güldürmeyi ve eğlenmeyi amaçlan metinlerdir. Hem bağımsız bir tür olarak hem de bazı türlerin içerisinde kendisini gösteren ve Türk Dil Kurumu'nda "Masallara başlarken söylenen yarı anlamlı yarı anlamsız sözler; Saz şairleri arasında yapılan koşuk yarışması; birbiriyle uyumlu hazır söz kalıbı; Çoğunlukla bir düşün anlatılmasına dayanan çene yarışması" (www.tdk.gov.tr, 09.10.2016) olarak tanımlanan tekerlemeler, "insanları şaşırtmak, güldürmek, eğlendirmek ve keyiflendirmek amacıyla sıkça kullanılmaktadır." (Yaşar, 2010: 51)

Tekerlemeleri "masal tekerlemeleri, oyun tekerlemeleri, tören tekerlemeleri, bağımsız söz cambazlığı değeriinde tekerlemeler" şeklinde gruplandırılan ve bu türün türkü, âşık tarzı yaratmalar, masal, oyun, hikâye, Karagöz ve orta oyunu gibi diğer türlerle ilişki içerisinde olduğunu belirten Boratav, tekerlemelerin özelliklerini; herhangi bir ana konudan yoksun, başuyaklar ve uyaklarla elde edilen ses oyunları ile ve çağrışımlarla birbirine bağlanan, belirli bir şiir düzenine uydurulan, birbirini tutmaz birtakım hayâl ve düşüncelerin sıralandığı, mantık dışı bir takım sonuçlara varmakla şaşırtıcı bir etki yaratan, şaşırtmak, eğlendirmek, keyiflendirmek için başvuru olan bir söz cambazlığı şeklinde sıralamıştır. (Boratav, 2015: 155-156)

Tekerlemeler Türk halk edebiyatında bağımsız bir tür olarak ele alınmasının yanında geleneksel Türk tiyatrosu, masal ve halk hikâyeleri gibi türlerin içerisinde de kendisini gösterebilir. Bununla birlikte hiçbir türün içerisinde yer almayan ve çok sık karşımıza çıkan çocuk tekerlemeleri de vardır. Bu tekerlemelerden bazıları çeşitli sebeplerle mizahi açıdan değerlendirilebilir. Özellikle Yaşar'ın da (2010: 49) belirttiği gibi, tekerlemelerde, anlamca birbiriyle ilişkisi olmayan, uyumsuz olarak nitelendirilen bazı sözcüklerin bir arada kullanılması neticesinde gülme eylemini gerçekleştirebilir. Fakat

uyumsuz sözcüklerin yanında ses bakımından uyumlu kelimelerin ardı ardına ve hızlıca sıralanması ile de gülme eylemi harekete geçirilebilir.

Tekerlemelerin masallarla olan sıkı ilişkisine değinen Boratav *Tekerleme* (2000) adlı kitabında, tekerlemelerin özelliklerini, masallarla olan farklılıklarını geniş bir biçimde ele almış ve masal tekerlemelerini *Kısa Giriş Kalıp Sözleri*, *Giriş Tekerlemesi Biçiminde Kısa Maceralar*, *Tekerleme Biçiminde Masallar*, *Ara ve Bitiş Kalıp Sözleri* başlıkları altında incelemiştir.<sup>130</sup>

Kendine özgü bir yapısı olan tekerlemeleri şiirlerinde çok sıklıkla kullanan Asaf Halet Çelebi, “Tekerleme” başlıklı makalesinde, tekerlemeleri dört kavram üzerinden açıklamaya çalışmıştır.<sup>131</sup> Çelebi’nin ilk ve en genelleyici kavramı “mücerret”, tekerlemelerin halkın soyut düşünme ve yaratma alışkanlığını; ikinci kavram olan “samimî gayrı tabiiyet”, sıra dışı dille oluşturulmasına rağmen tekerlemelerin açığa çıkardığı yakınlık ve samimiyet duyguları; üçüncü kavram “istihza”, çok derin bir alay içermesini; dördüncü kavram olan “mistik”, tekerlemelerin plânsız ve gereksiz kelâmlar olmayıp mistik bir tesir ile dillendirildiklerini vurgular.<sup>132</sup>

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi türlerin içerisinde kendisini zaman zaman gösteren tekerlemeler genel olarak mizahi karakter taşırlar. Hem söz hem de harekete de bağlı olarak sergilenebilirler. “Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah metinlerinde hareket komikliğine bağlı olarak tekerlemeler dillendirilir.” (Türkmen-Fedakar, 2009: 104) Bu tekerlemeler anlatmaların bir hayal ürünü veya düş olduğunu vurgular. Bunlar “gerçeklerle çatıştığı için” (Türkmen-Fedakar, 2009: 104) Uyumsuzluk Kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Uyumsuzluk Kuramında gülmenin bir nedeni de “Nesnelerin nitelikleri, olaylar vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan bir şey başımıza geldiğinde güleriz.” (Morreall, 1997: 24-25) şeklinde verilir.

Orta oyunları *giriş*, *muhavere*, *fasıl* ve *bitiş* bölümlerinden oluşmaktadır. Orta oyunlarında tekerlemeler muhavere bölümlerinde kendisini gösterir. Muhavere bölümünün içinde “Arzbar’dan hemen sonra, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olayı

<sup>130</sup> Bkz. (Boratav, 2000)

<sup>131</sup> Bkz. (Çelebi, 1998: 17-21)

<sup>132</sup> Bkz. (Atay, 2002: 8-14)

başından geçmiş gibi anlattığı bölüm tekerleme olarak adlandırılmaktadır.” (Yaşar, 2010: 52) Ayrıca Kazlar Ağası oyununda yer alan Balık Tekerlemesi (Yaşar, 2010: 52) de Muhavere bölümlerinde yer alan tekerlemelere verilebilecek bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu verilen tekerlemenin sonunda anlatılan olayın bir rüyadan ibaret olduğu teyze oğlunun tokadıyla vurgulanarak gerçek ve hayal arasındaki uyumsuzluk katılımcılara sunulur. Bu uyumsuzlukla katılımcıların gülmesi amaçlanır.

Karagöz oyunu, tıpkı Orta Oyununda olduğu gibi, *giriş*, *muhavere*, *fasıl* ve *bitiş* bölümlerinden oluşur. Büyük Evlenme adlı Karagöz oyununun giriş bölümünde, Karagöz ve Hacivat kavga ettikten sonra Hacivat perdeyi terk eder. Hacivat perdeyi terk ettikten sonra Karagöz sırtüstü uzanır ve “Aman öldüm bayıldım/ Hacivat’ın elinden yandım/ Deminden evde yatıyordum/ Hacivat’ın gürültüsünden uyandım. Amanın aseldirlerim, yani baldırlarım/ Her subh u şam/ Ve belki her akşam/ bu herifin elinden haba varmayıp sabaha kadar köpek gibi hır hır hırlarım/ Darbe-i tekmeviyyenin tesirinden eşek gibi zırlarım. Amanın omuz başlarım/ Cereyan-i tokattan tüysüz kalan hilal kaşlarım/ Hacivat, şimdi senin sinsilenden başlarım/ Vücut-i darbe aladum ahçı kevgiri gibi delik deşik oldu. Amanın sağ cenahım/ Adeta temayülden meyl-i inhidam etmiş de haberim yok.” (Kudret, 1992: 301) şeklinde tekerlemesini söyler. Burada abartılar ve sıralanan uyumlu uyumsuz olaylar silsilesi gülmeyi açığa çıkarır.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda icracıların ortamdaki ilk niyeti, meraklı, istekli ve arzulu bir katılımcı havası oluşturmak olmalıdır. Dikkati toplamak ve atmosferi oluşturmak için kıyafet seçimiyle, etkili bir ses tonuyla, farklı ve dikkat çekici bir konuyla sunumlarına başladıkları gibi tekerlemelerle de icralarına başlayabilmektedirler. Meddahlar da bazen tüm bu sebeplerden dolayı oyunlarında tekerlemeleri kullanmaktadırlar. Meddahlar oyunlarının başında yarı anlamlı yarı anlamsız, hatta başlanacak olan hikâyeye uygun bir teması olan ya da olmayan bir tekerleme seçebilirler. Eşref Bey Hikayesi’nde “Çevir gaz yanmasın/ Sözler hilaf olmasın/ Mert yakası namert eline/ Giriftar olmasın inşallah” (Yaşar, 2010:54) ve “Zeman zeman içinde/ Zeman kalbur içinde/ Deve tellal idi/ Horoz berber idi/ Anam eşikte/ Babam beşikte idi/ Ben delikanlıydım. Az gettim/ Üz gettim/ Alti ay bir güz gettim/ Bir çuvaldız boyu gettim. Gurbağiya vurдум golanı/ Yedi yerden çektim golanı/ Dogri ile dogri oldum/ Yalançıya verdim yalani.” (Sakaoğlu vd.’ndan aktaran Yaşar, 2010: 54)



örneğinde olduğu gibi, Meddahlar hikayelerinin başlarında, çelişkilerle, anlamlı veya anlamsız kelimelerle ve uyumsuzluklarla örülmüş tekerlemelerini katılımcılara sunarak dikkatleri toplama amacı güderler.

Tekerlemelerin içerisinde kendisini gösterdiği türlerden biri de masallardır. Bu tekerlemeler “Bir varmış/ Bir yokmuş/ Evvel zaman içinde/ Kalbur saman içinde/ Cinler cirit oynarken/ Eski hamam içinde (...)” şeklinde masalların başında; “okuyuculara uzak mesafeleri ve zaman aralıklarını belirtmek, masal anlatımında hızlanmanın gerekliliğini ifade etmek” (Yaşar, 2010: 55) için “Az gittim uz gittim/ Dere tepe düz gittim/ Altı ay bir gün gittim/ Bir de baktım ki bir arpa boyu yok gitmişim.” şeklindeki masal ortası tekerlemeleri ve masalların mutlu sonla ve güzel bir şekilde bittiğini ifade eden “Onlar ermiş muradına/ Biz çikalım kerevetine.” ya da “Gökten üç elma düştü; biri bana, biri dinleyenlere, biri de bütün iyi insanlara olsun.” şeklindeki masal sonu tekerlemeleridir. Bunlar dinleyenleri şaşırtmaları ve gerçek hayatla uyumsuzluk içinde olan olağan dışı durumları sunmaları sebebiyle mizahi özellikler gösterirler.

Sosyokültürel bağlamda tekerleme türleri içerisinde en yaygın olanı *çocuk tekerlemeleridir*. Genellikle şiirsel bir muhtevaya sahip olan ve birbirlerine sesçe benzeşen kelimelerin sıralandığı çocuk tekerlemeleri pek çok ortamda ve pek çok sebeple sunulabilmektedir. Araştırma alanında bazı yaşlıların torunlarını neşelendirmek ve şaşırtmak için “Baylar bayanlar/ Merdivenden kayanlar/ Hasret kavuşturur/ Kusler (küsler) barıştırır/ Pat pat patlıyor/ Çat çat çatlıyor/ Balon gibi şişiyor/ Bomba gibi patlıyor/ Yeni çıkan elma sakızları/ Yirmi beş kuruş/ Hediyelik baylara bayanlara/ Merdivenden kayanlara/ Hasret kavuşturur/ Kusler barıştırır.” (K2) ve “Kızlar nazdır/ Bir lira azdır/ Bir daha getir / Al bunu götür/ Oğlan ohtur/ Bir kürek boktur/ Kapiya koydum/ Götüren yoktur.” (K19) gibi çocuk tekerlemeleri dillendirilir.

Elektronik kültür ortamında, Youtube gibi, eğlenme amaçlı sıkça izlenen sokak satıcıların tekerlemeleri de vardır. Sokak satıcıları, özellikle de şekerleme, elma şekeri ve oyuncak gibi çocuklara hitap eden ürünleri satan satıcılar çocuk tekerlemelerini sıkça kullanırlar. Özellikle Youtube’da bir elma şekeri ve kağıt helva satıcısının “Elma şekerci misin, filozof musun be amca: Pazarlama tekniğine bakın!” başlığıyla yüklenen ve yüklendiği tarihten 26.01.2016 tarihine kadar 41.662 kere tıklanıp izlenen elma şekercisi ve kâğıt helvacısı bir kişinin “Sattıkça moralim düzeliyor söyleyeyim/ Peşin peşin söyleyeyim sonra

bozuşmayalım/ İşte cömert insanlar böyle olur/ İnsan insana baka baka alır/ Biri yer biri bakar/ Kıyamet ondan kopar. Evet, çaya çorbaya/ Doldur torbaya/ Hacıya hocaya/ Karıya kocaya/ Çoluğa çocuğa/ Yaşlıya gence/ Herkese Mevla'm. Camilere hoca/ Koca karılara koca buldurur bu helva/ Demedi demeyin. Vay ben duymadım/ Vay ben görmedim/ Vay sen burada bağırma/ Anam hasta/ Babam yedi pasta/ Hoşaf vardı tasta/ Falan filan/ İnter Milan/ Burada benden başka şekerci yalan/ Diğerleri hep çakma/ Orijinali burada. Hülya Avşar'ı güzelleştiren/ Sabancıyı zenginleştiren/ Nalân Teyze'nin altmış yaşındaki kızına da koca bulan helva. Evet, kısmet açıyor bu helva/ Evde kalmışlara helva/ Demedi demeyin. Âşık olamayanlar/ Arayıp da bulamayanlar/ Bulup da mutlu olamayanlar/ En büyük aşklar pambıkla başlar, pambık! Amma Fatmagül'e de böyle saydım saydım almadı/ Başına gelmeyen kalmadı/ Demedi demeyin. Baş ağrısına/ Diş ağrısına/ Gribe, ünsele, tansiyona, nezleye de iyi gelir. Tam otuz iki harf vitamini var bunda/ Yirmi dokuz harften sonra ya, yu, ye, x, y, w, v var/ Demedi demeyin!"<sup>133</sup> şeklinde söylediği çocuk tekerlemesi, pazarlama ve halkbilimi türleri ilişkisini göstermesi açısından çok dikkat çekicidir.

Tüm bunların dışında bazı Köroğlu destanlarının girişinde, teselleme olarak da adlandırılan bazı halk hikâyelerinde ve köy odalarında şaka amaçlı yapılan efsunlamalarda da tekerlemelere rastlanır.

Araştırma alanında, bilinçli ya da bilinçsiz bir tavırla kaybolmaması, yok olmaması ya da hatıra kalması için Süleyman Tokay'dan 1985 yılında kasete kaydetme yöntemiyle derlenen bir Köroğlu destanının girişinde, anlatıcının "Altı doğramalı üstü kaburgalı/ Onu bir gelin ezmiş eli Kınalı/ Besmele çekip onu yemeli/ Ne güzel tahandır bu cıhıt gurut. Pire gelir tahir tahir/ Ben sanarım nallı katır/ Ev sahabı balta getir/ Bu pireyi buradan çıkart. Pire düştü dev izine/ Ben düştüm pirenin izine/ Bir çiftte vurdu dizime/ Altı ay hasta yattım." şeklinde söylediği tekerlemeler, uyumsuz durumları sunarak, Köroğlu anlatısına mizahi bir giriş yapar. Destanın ağırlığı karşısında tekerlemelerle yapılan bu eğlenceli giriş, destancı tarafından bilinçli olarak sunulur ve bünyesinde dinleyicilerin destana bağlanmasını, güldürerek onların gardının düşürülmesini, anlatanın söz söyleme tekniğinde ne kadar usta olduğuna ve onların eğlendirileceğine yönelik çağrışımları taşıdığı söylenebilir. Böylece izleyici, mizahi bir girişle eğlenmeye, hayaller kurmaya, tasarımlar yapmaya, hayret etmeye ve hoş vakit geçirmeye hazırlanır.

<sup>133</sup> Bkz. (26. 01. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=l6oQu7O9ves>)

Araştırma alanında, icracıların teselleme dedikleri bazı halk anlatılarında da, mizahi içerikli tekerlemelere rastlanmaktadır. “İşte çoban da diyor: Sorma ağam başımıza geleni/ Yağmur yağdı gök çatladı/ Yetmiş ikisinin ödü patladı/ Onunu verdik kasaba/ Onunu katma hesaba/ Önden gitti beş toflu/ Arkada kaldı kel toflu/ Kurt kaptı birisini/ Aha getirdim derisini (...)” (K2) şeklinde, mal sahibinin koyunlarını kurda kaptıran çobanın söylediği ve olayın nasıl ve neden gerçekleştiğini anlatan *Çoban ve Kurt Tesellemesinde*, mal sahibinin, “A be canım demiş zorlu koca karı tesellemesi getirirsin.” şeklindeki cevabı, bazen tekerlemelerin “teselleme” olarak adlandırıldığını kanıtlamaktadır.

Araştırma alanlarındaki köy odalarında bazen gülme amaçlı oyunların içerisinde bulunan ve tekerlemelerin yapılarıyla benzerlikler gösteren efsunlamalar vardır. Buna odacılar, yöresel ve bölgesel ağız değişimine bağlı olarak bunlara “avsunlama” demektedirler. Normal şartlarda efsunlamayı yapan kişiler toplumsal bağlamda dindar kişiler ve onanan “ocak”lardır. Fakat odada efsunlama yapan “mizahi haydut”ların bu kimlikten uzak olduğunu söylemek gerekir. Bu kişiler neredeyse, inaçla ilişkilendirilebilecek bir uygulamanın içerisine cinsel içerikli kelimeler koyarak, Uyumsuzluk Kuramı’nın savunduklarından hareketle, her türlü kültürel ve dini uygulamanın mizahi bir hale büründürülebileceğini kanıtlamaya çalışmaktadırlar.

Alandan derlenen “Avsun avsun abara/ Götün başın gabara/ Yaşayınca yatmışın/ Kurbağadan korkmuşsun/ Gurbağa seni enerim/ Delioğlan sana gomerim/ Gittikçe mi iyisin?/ Vurdukça mı iyisin?/ Ver cevabımı lan!” (K17) şeklindeki mizahi içerikli bir efsunlama uygulamasının söz, hareket ve karakter komikliklerini de barındırdığı gözlemlenmiştir. Kurban, lakabı Biconik olan ve komik karakterli olarak görülen bir kişidir. Kurbanın komik karakterli olması en az mizahi icra kadar önemlidir. Çünkü, bazen topluma uyarısız tavırlar gerçekleştirdiği düşünülen bir karakterin efsunlama sonrası verdiği tepkileri, en az efsunlamanın kendisi kadar önemsenmektedir. İcracı ise, söz komikliklerini barındıran ve kurbanın başına çökerek garip hareketler yaptığı icrasıyla, efsunlamayı tamamen mizahi bir karaktere büründürür. Bu uygulamanın şiddet içeren bir oyun şeklinde gerçekleştirildiğini söylemek gerekir.

Masalların, mizahi içerikli efsunlamaların, âşık tarzı yaratmaların, çocuk oyunlarının, Köroğlu örneğinde olduğu gibi bazı aşk ve kahramanlık hikâyelerinin, Karagöz ve orta

oyununun içerisinde olan tekerlemelerin, genel olarak, uyumsuzluklar birleştirmeler ve söz komiklikleri üzerinden mizah araştırmalarının ilgi alanına girdiği görölmektedir.

### 2.2.2.1.1.7. Mani ve Mizah İlişkisi

Amacı itibariyle sistemli bir şekilde üstün gelmeyi, alt etmeyi ve dolayısıyla gülmeyi/güldürmeyi hedefleyen maniler, yapıları itibariyle Nevzat Gözaydın tarafından “bir tek dörtlük içinde bir anlam bütünlüğü göstermek zorunda olan, ilk iki dize, asıl anlamı veren son dizelere bir hazırlık yapılmasını sağlayan doldurma dizeleri olan ve genelde yedi heceli ve dört dizeden oluşan , *a a x a* biçiminde kafiyelenen bir nazım şekli” (Oğuz vd., 2005: 267) olarak tanımlanmıştır.

Bir çok konuyu bünyesinde barındıran maniler, Boratav tarafından söylenme yerleri ve şartları dikkate alınarak “1. Niyet, fal (yorum) manileri, 2. Sevda mânileri, 3. İş mânileri, 4. Bekçi ve davulcu mânileri, 5. İstanbul’da bazı sokak satıcılarının mânileri, 6. İstanbul meydan kahvelerinin cinaslı mânileri, 7. Doğu Anadolu’da hikâye manileri, 8. Mektup mânileri” (Boratav, 2015: 197-198); Doğan Kaya tarafından ise konularına göre “Sevda manileri, şehir manileri, cinsel konulu maniler, ramazan manileri, millî hislerle söylenmiş maniler, mektup manileri, hayvanlarla ilgili maniler, askerlik manileri, gelin-kaynana manileri, tatlı manileri, öğüt manileri, sosyal konulu maniler, felek için söylenmiş maniler” (Oğuz vd., 2005: 269) şeklinde kümelenmiştir.

Maniler, mizahla ilişkili bir tür olsa da tüm manilerin mizahi bir karakter gösterdiği söylenemez. Fakat, “kına gecelerinin, gelin hamamlarının, iş ortamlarının, Hıdırellez toplantı ve eğlencelerinin belli başlı sözel eğlenceleri” (Özdemir, 2005: 167) olan bazı maniler, Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramı’ndan hareketle bünyelerinde mizahi öğeler taşır. Özellikle dişil bir karakter taşıyan mizahi içerikli manilerin karşı cinse karşı gerçekteştirilen üstünlük duygularıyla vücuda getirildikleri söylenebilir. Dişil bir tavırla karşı cinse söylenen bu manilerin dışında, yine kadınların birbirleri arasındaki üstünlüklerini de maniler aracılığıyla vurguladıkları mizahi içerikli manilere rastlanmaktadır. Araştırma alanında kadınlardan derlenen “Kara da karaçalı/ Kararıp durma çalı/ Ben sana varır mıyım/ Sümsüklü sıracalı.”, “Arabası dört teker/ Düz ovada sap çeker/ Benim sevdiğim oğlan/ Nerde görse of çeker.”, “Entarimin moruna/ Varmam köylü oğluna/ Doksan bilezik taksa/ Yine girmem koluna.”, “Elbisem yanardöner/ Oğlanın adı

Ömer/ Ömer beni görünce/ Kırmızıbibere döner.”, “Su gelir millendirir/ Çayırı çimlendirir/ Benim sevdiğim oğlan/ Dilsizi dillendirir.”, “Karşıda karaçalı/ Karanıp durma çalı/ Babam size kız vermez/ Çık şurdan sıracalı.”, “Manime mani getir/ Yanıma yakın otur/ İtin kopeğen oğlu/ Her akşam altın getir.” şeklindeki manilerde, erkeklerin küçümsendiği, aşağılandığı, mat edildiği görülmekte ve aynı zamanda “(...) /Benim sevdiğim oğlan/ Dilsizi dillendirir” şeklindeki mani örneklerinde de görüldüğü gibi, kadınlar bazı manilerle kendi üstünlüklerini dile getirme çabasındadırlar. Bu üstünlükler ise, beğenmeme, alay etme, en iyiye sahip olma ve seçme gibi unsurlar üzerinden verilir.

Manilerin gülünçlüğü ortaya çıkaran sözlü biçimlerden birisi de cinsel içerikli manilerdir. Mizahın cinsellikle olan sıkı bağları da düşünüldüğünde, mizahın manilerle olan yakın ilişkisinin belirgin olarak cinsel içerikli manilerde görüldüğü söylenebilir.

Cinsel içerikli maniler, diğer manilerin aksine eril bir söyleme sahiptir ve araştırma alanındaki cinsel içerikli manilerin genellikle erkeklerden derlenebildiğini söylemek gerekir. Fakat, içerisinde doğrudan cinsel kelimeleri barındırmayan ancak cinsel çağrışımlar yapan manilerin, büyük çoğunlukla kadınlar tarafından söylendiği gözlemlenmektedir. Bu yüzden cinsel kelimelerin gizlenerek cinselliğin vurgulanmasının dişil bir tavır olduğu iddia edilebilir.

Cinsel içerikli maniler, bir oyun şeklinde geçen mani yarışını kazanan kişilerde olduğu gibi üstünlük; belirli ortamlarda söylenebilme ve sonrasında gülünme örneğindeki gibi rahatlama; cinsel söylemlerin uyumsuz kişilerin ağzından, umulmadık durumlarda ve umulmadık ortamlarda söylenmesi durumunda olduğu gibi uyumsuzluk kuramı bağlamında değerlendirilebilir.

Cinsel içerikli maniler “cinsel çağrışım yapan maniler” ve “cinsel kelime ve söylemleri bünyesinde barındıran maniler” olmak üzere iki ayrı kategoride ele alınıp değerlendirilebilir.

Cinsel çağrışım yapan maniler, genel olarak, seks, cinsel birleşme, sevişme, ideal seksi kadın tipleri, güzel ve çirkin kadınlar, sevişme zamanları gibi meseleler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Erkeklerin söylediği cinsel çağrışımlar yapan maniler, doğrudan seksi vurgularken; kadınların dillendirdikleri ise, seksten ziyade sevişme, bu tür eylemlerin sosyal sonuçları, ideal düzen,

güzellik ve biçim gibi, daha yumuşatılmış meseleler üzerinedir. Bu anlamda alandan derlenen “Yemenim var ırakta/ Yârim hangi tarafta/ Yar elime geçerse/ Koyurmayın (bırakmayın) bir hafta” (K18), “Horuzu kızartırlar/ Pacadan uzatıllar/ Bir oruspu yüzünden / Gardaşı kızartılar” (K18), “A: Çit minderin gobağa/ Yar gozümün bebağa/ Horuz dilin lal olsun/ Ne tez ittin zabağa (sabahı) - B: Ben horuzum öterim/ Sesi sese katarım/ Sen sarıl yat yarinlen/ Ben vahtında öterim.” (K18), “Dağarmenin bendinde/ Kalayladım kazanı/ Oğlan senin yüzünden/ Yedim Iramazanı.” (K18), “Tarlanın keseklişi/ Mendilin ipeklisi/ Sarıldıkça tat verir/ Kızların göbeklisi” (K19), “Tapan attım tarlaya/ Pırl pırl parlaya/ Nerde güzel kız varsa/ Hepsi bizim tarlaya.” (K19), “Arpa biçtim süt iken/ Dibinde sarı tiken/ Sarılah gel yatah/ Sen oğlan ben kız iken.” (K19), “Dam başında yatarsın/ Bala şeker katarsın/ Eğer gönlüm alırsan/ Bu gece iş tutarsın ” (Gösterir, 2016:309) gibi cinsel çağrışım yapan manilerde de, erkek ve kadınların söylemlerindeki farklılıklar da göze çarpmaktadır.

Cinsel kelimeler ve söylemleri bünyesinde barındıran manilerde çok yoğun bir eril tavır göze çarpmaktadır. “Kalenin ardı bayır/ Ben yandım cayır cayır/ Kız gadaların alırım/ ..cığın iccük ayır” (K2), “Patlıcan soyamadım/ Dadına doyamadım/ Kenarında gezdirdim/ İçine koyamadım” (K2), “Karıncanın kancığı/ Boynundadır boncuğu/ Kızlar hamamdan gelir/ Şap şap ider ..cığı.” (K2), “Ay doğar apı gibi/ Kız ..ın kapı gibi/ Senin için büyüttüm / Kazmanın sapı gibi.” (K2), “Ekinler sararıyor/ Delikler dararıyor/ Gelmezsen salıya/ Bil ki s..tirdim Ali’ye.” (K2) şeklinde alanda sadece erkeklerden derlenebilen manilere, eril cinsel arzu ve isteklerinin mizahi bir dillendirme biçimi denilebilir. Ekolojide cinsel istek ve arzuların doğrudan söylenmesi ve paylaşılması anlamsız görülüp hoş karşılanmayabilirken, bunları komik ve uyumlu bir biçimde maniler aracılığıyla ifade etmek hem eğlenceli hem de ilgi çekici olmaktadır.

Bazı maniler, karşılıklı küfür yarıştırmaya amacıyla ve karşısındakini Üstünlük Teorisi bağlamında ve rakibi alt etme düşüncesiyle söylenir. İyi küfür yarışçıları, karşısındakini alt eder ve toplumsal bağlamında statü kazanır. Kişiler bu atışmalarda eril bir bakış açısıyla karşısındakini mağlup etmek ister.

“Tavşan girdi ekine/ Kulakları dikine/ Bal mı sürdün g..üne?/ Yağlı geldi s..ime.” (K2) “..ına koduğumun puştı/ Merdivandan uçtu/ Başıma bela açtı/ G..üne y..ak kaçtı.” (K2) “Oy Mariya Mariya/ Donunu indir yarıya/ Senin için büyüttüm/ Girsin senin arıya” (K2) gibi cinsel içerikli manilerin, küfür kültürüyle de ilişki içerisinde olduğunu söylemek gerekir. Bir oyun

şeklinde ve eril bir tavırla gerçekleştirilen küfür yarışlarında, erkeklerin birbirlerini alt etmek için söyledikleri küfürlü manilerin bir kazananı vardır. Hafızasında en çok küfürlü maniyi taşıyabilen kişi, karşısındakinin küfürlü manilerini tüketir ve üstün gelir. Bu üstün gelme hem katılımcılarda hem de kazananında gülmeyi ortaya çıkarır.

Sosyokültürel hayattaki pek çok meseleyi dillendiren, kişiler ve gruplar arasında bir oyun ve yarışma havasında söylenen bir yapıda olan maniler; icracılarda ve katılımcılarda üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama duygularını canlandırır ve bu yönüyle mizahi bir karakter gösterirler.

#### **2.2.2.1.1.8. Türkü ve Mizah İlişkisi**

Ezgili bir sözlü tür olan ve mani, hikâye ve fıkra gibi sözlü türlerle ilişki içerisinde olan türküleri İlhan Başgöz, “gerçekle hayali, sağ düşünce ile rüyayı, sözün ve ona koşulan sazın dili ile birleşen şiidir” (Başgöz, 2008: 15) şeklinde tanımladıktan sonra, türkülerin bazı özelliklerini sıralamıştır. Başgöz’e göre türküler şiir ve müziğin kucaklaşmasından doğan; insanı kirden, pastan arıtan, acılandıran, yeğnilmiş hissettiren; kimi zaman dinleyene kanat takan kimi zaman dinleyenlerin ayağının yere basmasını öğütleyen bir türdür. (Başgöz, 2008: 15)

Türküler, halkbiliminin bir bilim dalı olmak için filiz verdiği ilk dönemlerinden bugüne kadar önemli bir araştırma alanı olmuştur. Alman halkbilimi araştırmalarının başlatıcısı olan Herder’in işe halk türkülerini derlemekten başladığı bilinmektedir. Herder, Alman halk türkülerinde özgün Alman kültürünün, ruhunun olduğuna inanarak ve ancak Almanların, halk kültürü ürünleriyle Eski Yunan, Latin ve Fransız etkisinden, taklitçiliğinden kurtulabileceğini vurgulayarak, Alman halk türkülerini derlemiş ve çalışmasını iki cilt halinde yayımlamıştır. Herder’in halk türkülerine atfettiği bu önemi “(...) Ne zaman bir köy türküsü duysam/ Şairliğimden utanırım/ Şairim/ Şiirin gerçeğini köy türkülerimizde bulmuşum/ Türkülerle yunmuş yıkanmış dilim/ Onlarla ağlamış onlarla gülmüşüm (...) Bir çocuk gibi gülüp/ Mağaralar gibi inleyen (...)” dizeleriyle, her ne kadar halkbilimci olmasa da, Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun uzun *Türküler Dolusu* adlı şiirinde bulabiliriz. Herder’in öz Alman kültürünün ve ruhunun bulunabileceğini ve Eyuboğlu’nun ağlamayı ve gülmeyi de ortaya çıkaran özellikleriyle dile ve kültüre şekil

veren yapısının olduğunu ifade etmeye çalıştığı bu sözlü halkbilimi türü, mizah araştırmaları için de önem arz etmektedir.

Mekân ve görüntü vurgusuyla zihinlerde kişiye göre değişen ve özgün tablolar çizen türküler, kültürel yaratmaların, insancıl tepki ve ihtiyaçların da bir yansıması olarak, mizahla ilişkili yapılardır. Biz bu ilişkiyi Pertev Naili Boratav'ın çeşitli özellikleri üzerinden türkülerini kümelendirmesinde de görmekteyiz.

Boratav, "100 Soruda Türk Halk Edebiyatı" adlı çalışmasında türkülerini, söyledikleri yerleri ve konularını esas alarak şu şekilde kümelemiştir:

1. Lirik türküler: Ninniler, aşk türküleri, gurbet türküleri, hapishane türküleri, ağıtlar, çeşitli başka duyguluk konular üzerine türküler.
2. Taşlama, yergi, güldürü türküleri.
3. Anlatı türküleri: Efsane konulu türküler, bölgelere ve bireylere özgü konuları olan türküler, tarihi konuları olan türküler.
4. İş türküleri.
5. Tören türküleri: Bayram türküleri, düğün türküleri, dinlik ve mezheplik törenlere değin türküler, ağıt törenlerinde söylenen türküler.
6. Oyun ve dans türküleri: Çocuk oyunlarında söylenenler, büyüklerin oyunlarında söylenenler. (Başgöz, 2008: 32-33)

Boratav'ın bu kümelemesinden hareket edilecek olunursa; yergi, taşlama ve güldürü türkülerinin, düğün türkülerinin ve oyun-dans türkülerinin mizahla sıkı bir ilişkisinin olduğu ileri sürülebilir.

Türküler, mani, hikâye ve fıkra gibi sözlü biçimlerle ilişki içerisinde. Tek dördlükten oluşan ve özellikle de atışma şeklinde karşılıklı olarak icra edilen bazı manilerin türkü şeklinde icra edildiği görülmektedir. Aslında çoğu kez temelinde ezgili olan bu tür manilerin, zamanla eğlenceli veya mizahi türkülere dönüşmesi şaşırtıcı olmamalıdır. Aynı şekilde söz tür icracılarının, Köroğlu hikâyesi gibi bazı halk hikâyelerinin içerisinde de, meseleyi nazım olarak ifade etmek veya anlatımı daha canlı kılmak istediği için türkü biçimine başvurduğu görülmektedir. Türkü ve fıkra ilişkisinde ise ilişki yapısının tamamen farklı olduğu anlaşılmaktadır. Zaten temelinde nükte olan bazı fıkraların, "Ofllu ile Şeytan" ve "Ofllu ile Bayburtlu" gibi, mizahi içerikli türkülere dönüştürüldüğü görülmektedir. İsmail Türüt'ün seslendirdiği fıkralardan esinlenerek



oluşturulan bu türkülerden “Ofly ile Şeytan”ın fıkra ve türküleştirilmiş biçimleri aşağıdaki gibidir:

“Ofly ile Şeytan (Fıkra biçimi)”

Şeytanların efendisi bir gün şeytana “Oflyu yenersen seni efendi yaparım.” demiş. Şeytan Oflyu yenmeye gitmiş. Ofly iki sopa getirmiş. Biri büyük biri küçükmiş. Ofly, “Sen şeytansın yenersin. Küçük sopayı al.” demiş. Ofly büyük sopayla şeytani yanına yaklaştırmadan bir güzel dövmüş. Şeytan efendisine gitmiş. “Yenildim, ama bana bir fırsat daha ver. Bu sefer Oflyu yeneceğim.” demiş. Şeytan “Tamam.” demiş.

Şeytan Oflyya “Bu sefer büyük sopayı alacağım.” demiş. Ofly, “Tamam, ama bu sefer benim istediğim yerde dövüşeceğiz.” demiş. Şeytan “Tamam.” demiş. Ofly şeytani dar bir odaya götürmüş ve bunu bir güzel dövmüş. Şeytan “Ey Allah’ım! Ofly gibileri varsa beni niye yarattın?” demiş.

“Ofly ile Şeytan (Türkü biçimi)”

Şeytan bile şaşurdi dünyanın gidişine

Söyledi bu Ofliya ne gezersun peşume

Ofli’nun karşısına şeytan kızarak çıktı

Şeytanın planini da Ofli devamlı yikti

Ofli devamlı yikti Ofli devamlı yikti

Şeytan dedi Ofli’ya yapalım bir yarışma

Eğer seni yenersam daha bana karişma

Şeytan dedi tarlaya ekelim ekin olsun

Ektiğimiz sebzenun alt kısmı benim olsun

Ofli verdi cevabi üstü de benum olsun

Ektiğimiz sebzenun ismi de misir olsun

Misirlar büyüyünce kökler şeytana kaldı

Misirin koçanini da uyanık Ofli aldı

Uyanık Ofli aldı uyanık Ofli aldı

Şeytan kızdı söyledi yarışma baştan olsun

Ektiğimiz sebzenun üst kısmı benum olsun

Ofli verdi cevabi alti da benim olsun  
 Ektiğimiz sebzenun ismi patates olsun  
 Patatesler Ofli'ya yaprakları şeytana  
 Şeytan kızdı söyledi hile mi vardır buna  
 Hile mi vardır buna hile mi vardır buna

Şeytan kızdı söyledi da bu yarışma sayılmaz  
 Edeceğüz bir dövüş bu iş ha böyle olmaz  
 Getirdi iki deynek birisi tam uç metre  
 Deyneklerden obiri sadece yarım metre  
 Şeytan kapti uzuni kısa kaldı Ofli'ya  
 Ofli hemen söyledi haydi boş bir odaya  
 Değnekler ellerinde girdiler bir odaya  
 Ofli kısa deyneklan yapıştırdı kafaya  
 Şeytan usun deyneklan salları vuramaz  
 Oflinun karşısına bacak üstü duramaz  
 Şeytan dedi Allah'um bana bela arattun  
 Madem Ofli var idi beni niye yarattun  
 Beni niye yarattun beni niye yarattun<sup>134</sup>

Anonim türkülerin dışında Âşıkların yarattığı ve anonim türkülerden farklı olarak söyleyenin belli olduğu bazı âşık türkülerinin veya türkülerle ilişkilendirilebilen bazı âşık icralarının da mizah araştırmalarına dahil edilmesi gerekir. Bu anlamda, “Hikâyeli mizahi türküleri” ve “hikayesiz mizahi türküleri” şeklinde ikiye ayrılabilir. Âşık türkülerinin; âşıklık geleneğinde icra edilen âşık atışmalarının; âşıkların türkü şeklinde icra ettikleri epik özellikler taşımayan mizahi içerikli âşık destanlarının, bir şekilde mizahla ilişki içerisinde olduğu görülmektedir.

<sup>134</sup> Bkz. (İsmail Türüt, 1998, Karadeniz Sofrası Albümü)

Batılı araştırmacılarca da dikkat çekici bulunan mizah-türkü ilişkisi<sup>135</sup>, Türk mizah ekolojisi bağlamında, üzerinde halihazırda çok durulmamış bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mizah ve türkü ilişkisinin, ritim, söylem, konu, espri ve klip gibi pek çok yönden araştırması yapılmalıdır. Sanatçıların plaklarına, kasetlerine, CD'lerine ve radyo ve televizyon gibi canlı performanslarına yansıyan bu ilişki, elektronik kültür ortamındaki video klip sunumlarıyla bambaşka bir boyut kazanmıştır. Bu video kliplerde şarkıcılar/sanatçılar, hoca, âşık, çapkın, entel, kovboy gibi pek çok tipi canlandırarak birer mizah icracısı şeklinde karşımıza çıkmaktadırlar.

Anadolu'nun bir çok yerinde düğünlerin mizahi içerikli türkülerle gerçeleştirildiği bilinmektedir. Özellikle son zamanlarda popülerlik kazanan ve gelenekselleşme yolunda olan mizahi içerikli Ankara oyun havaları/türküleri, türkü-mizah, türkü-eğence ilikisinin bir başka boyutunu yansıtır.

Eğence kültürüne ait bir gelenek olarak mizahi içerikli Ankara oyun havalarının tamamen mizah üzerine temellendirilmiş bir yapısı vardır. Türkü aralarında "O ne lan?", "Kutusuyunan veriyim yavrum!", "Beyler bir zahmet çökün!", "Depe depe kullan yavrum!", "Çok beklersin!", "Lan ne kadar zevksizsin lan! Başka rengini bulamadın mı lan?" şeklinde laf atan; "Yalan mı söylüyom ödemeli atıyor!", "şu taraf hazır şu yaraf hazır değil!", "Görmüyon mu? Gözleri fırl fırl dönüyor" şeklinde yorum yapan; çeşitli benzetmeler yapan; "Parlement, Harlem fark etmez. Aha burası Polatlı!", "Hacı hacıyı tekkede, yâr olacak sever mi üç dakkada, otuz senedir bu yolda, bir il olamadın Polatlı!", "Aha!", "O ye!" gibi, icrayla uyumsuz şeyler söyleyen ve "Yok yav, vallaha de!", "Aramazsan arama! Zaten bende Kontör yok!", "Ne kadar sallarsan salla, dona düşer son damla!", "Tatilden mi şekerim?" şeklinde espriler yapan icracıların, aynı zamanda birer mizah ustası olduğu söylenebilir.

Araştırma alanındaki mizahi türküler; ezgili ve ezgili-oyunlu (düğün türküleri) mizahi türküler olmak üzere iki ayrı kategoride ele alınabilir. Her türkünün bir ezgisinin olduğu düşünülürse, ezgili mizahi türküler *mizahi türküler*, diğerisi ise *oyunlu mizahi türküler* şeklinde isimlendirilebilir.

<sup>135</sup> Bkz. (Hein - Kolb, 2009)

*Mizahi türküler*, mizahi bir olay ve eylem sonrası oluşturulmuş, belirli bir durumu, kişiyi, hayvanları veya nesnelere eleştiren, insan ve cinsiyet farklılıkları üzerinden oluşturulan yönleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda, çoğu mizahi türkünün bir uzun veya kısa hikâyesinin olduğu ve bu türkülerde komik öğeyi açığa çıkarabilmek için mübalağanın sıkça başvurulan bir yöntem olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca söz komikliğinin zaten olması gerektiği ve karakter, durum, hareket gibi mizahi yöntemlerin de kullanıldığı bu türkülerde çoğu kez birkaç mizahi yöntemin bir arada kullanıldığı görülebilir. Söz gelimi, bazı türküler cinsiyetler üzerinden ve beklenmedik olaylar veya eylemler üzerine oluşturulmuş olabilir. Ayrıca bunların içerisinde karakter ve durum komikliklerinin birlikte sunulması durumu söz konusu olabilir. Bu durum, araştırma alanından derlenen Ömer Osman Emmi'nin "Kırat'ın Türküsü"nde olduğu gibi, hem beklenmedik bir olay sonrası hem de insanları ve hayvanları eleştirir bir şekilde oluşturulmuş; ayrıca söz, karakter, durum komikliklerinin vurgulandığı bir mizahi türküde görülmektedir. Garip bir ata sahip, kendisi de usta bir mizahçı olan ve hareketleri, uygulamaları ve eylemleriyle mizahi bir tip olarak kabul edilen Ömer Osman Emmi'nin *Kırat'ın Türküsü* burada bir örnek olarak alınıp *mizahi türküler* bağlamında incelenebilir.

Hikâye köyden kasabaya, kasabadan köye, bazen de kasaba içinde at çalıştıran Ömer Osman Emmi'nin bir kasaba deneyimi üzerinedir. Faramiz Özkan'ın (K7) icra ettiği Ömer Osman Emmi'nin "Kırat Hikâyesi/Türküsü"nde, gülmeyi açığa çıkaran üç yer vardır. Birincisi, atın yeni ve pahalı traktöre ne kadar zarar verdiğini tahmin eden topluma uyarısız ve toplum içerisinde kendini bilmez bir kişinin zararı tahmin edilmesinin söz komikliğiyle ve nasıl davranacağını bilemeyen insanları eleştirir biçimde verilmesi; ikincisi, Ömer Osman Emmi'nin Kırat'a, beklenmedik bir olaya sebep olması nedeniyle bir hayvanı eleştirir şekilde yazdığı mizahi türkü; üçüncüsü ise, Ömer Osman Emmi ve atın olay bitiminde birbirleriyle tartışmasını mübalağalı bir biçimde yansıtılan uyumsuz durum ve diyalogdur. Hikâyesi olan bir türkü olarak "Kırat'ın Türküsü"nde mübalağanın yoğun olarak kullanıldığı da söylenebilir.

Ömer Osman Emmi, ailesini geçindirmek için at arabası çalıştırmaktadır. Böylece üç beş kuruş kazanıp evine erzak götürür. Yine bir gün Şarkışla'ya gider ve atından uzaklaşır. At ise rahat durmaz ve gider yeni alınmış gıcır gıcır kırmızı bir Massey

Ferguson traktörüne toslar. Traktör çok pahalıdır. Herkes traktörü, atı ve at arabasını çember içine alır. Bu kalabalıktaki bazı kişiler, Ömer Osman Emmi'nin ne kadar parayla bu işin içinden sıyrılacağını düşünürler ve para tahmini yaparlar. “Kimi yüz lirayla kurtaramaz der, kimi iki yüz lirayla kurtaramaz der, kimi üç yüz lirayla kurtaramaz der. Aralarında akli hayra şere yetmeyen biri çıkar ve “Beş yüz lira versin beş yüz lira!” (K7) der. Burada mizahi hikâyeyi anlatan Feramiz Özkan, bu akli hayra şere yetmeyen kişinin sesini incelterek ses; boynunu uzatarak hareket komikliği de yapar. Ayrıca o kişiyi Üstünlük Teorisi bağlamında “akli hayra şere yetmezmişya” şeklinde sıfatlandırarak dinleyicide ve kendinde üstünlük duygularını canlandırır. Akli hayra şere yetmeyen birinin fiyat konusunda üstelik en yüksek meblağı söylemesi ve belli kalıpların dışına çıkarak topluma uysuz davranması Uyumsuzluk Teorisi bağlamında gülmeyi ortaya çıkarır. Aynı küçümsemeyi Feramiz Özkan “Neyse zamanın birinde babam at araba çalıştırıyor. Bizim de bir Kör At'ımız var. Gözü kör elmacığı düşük” şeklinde ata kör demesi ve “gözü kör, elmacığı düşük” şeklinde niteleme yaparak atın fiziksel uysuzluğundan hareketle gülünç olanı ortaya çıkarmasıyla yapar.

Ömer Osman Emmi fiyat konusunda tahminler yapan topluluğu görünce hem kendi atına hem de çevredekilere kızarak o anda *Kırat'ın Türküsü*'nü okur. Onun bu şiiri, Ömer Osman Emmi'nin şiir konusunda, araştırma alanında tespit edilen ve mizahi şiirler yazan Çolağın Hasan'dan pek geri kalmadığını gösterir:

Haydin oğlum diyince birinen kalkar/ Daha nicelerinin evini yıkar/ Varır elin moturunun gozüne (gözüne) çakar/ Yandım Kırat yandım yine elinden

Moturun da orcinalı bozuldu/ Arkadaşlar sıra sıra düzüldü/ Alnımıza beş yüz lira yazıldı/ Yandım Kırat yandım yine elinden

Ne alçak ne yüksek Ömer Osman'ın boyu/ Sarı ipten de oldu terbiye kolu/ Seni beni yaradan Allah'an kulu/ Yandım Kırat yandım yine elinden

Körlük maskara değil bu da bir mucize/ İsnat itmeyin siz de acize/ Nalı parlayacak gelecek guze (güze)/ Yandım Kırat yandım yine elinden (K7)

Bu türküyü duyan traktör sahibi Ömer Osman Emmi'den para talep etmez. “Hadi bu da bizden olsun” der ve onu affeder. Bu affetme mizahın gücünün ve hangi işlevleri bünyesinde barındırdığının bir kanıtıdır ve ayrıca bu mizahi türkü, ardından birbirini tanımayan iki kişinin mizah ekolojisinin insanları birleştiren mesaj ve tutkallarıyla, nasıl anlaşabildiğinin göstergesidir. Ömer Osman Emmi bu türküyle mizahın “(...) protesto

etme, fiziksel iyileştirme, gerilimi azaltma, başarılı savunma mekanizması olma, sorunlarla başa çıkma, dikkat çekme (...)” (Eker, 2014: 30) gibi gizli işlevlerini kullanarak gerilimi azaltmış, topluma uyarısız kişileri protesto etmiş, atını eleştirerek başarılı bir savunma mekanizması oluşturmuştur.

Ömer Osman Emmi, türküsünde, “şeylere ait bozuklukların o nesne ya da kişiyi beklenmeyecek ölçüde bayağılaştırması” (Morreall, 1997: 93) şeklinde tanımlanan fiziksel bozukluklara sahip atını Uyumsuzluk Teorisi bağlamında eleştirir. Ömer Osman Emmi atını, “Varır nicelerinin evini yıkar”, “Varır elin motorunun gözüne çakar”, “Yandım Kırat yandım senin elinden”, “ Körlük maskara değil bu da bir mucize” dizeleriyle gülünç duruma düşürür. Ayrıca yine “umulmadık, mantıksız ya şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepki” (Morreall, 1997: 24) gösteren topluma uyarısız bir kişiyi “Alnımıza beş yüz lira yazıldı” (K7) diyerek eleştirir.

Ömer Osman Emmi yine bu türküsünde kendisini “Ne yüksek ne alçak Ömer Osmanı’ın boyu” şeklinde tanımlar. Şiirin orta yerinde mahlas niyetine koyduğu bu dizeyle hem kendisini eleştirir hem kendisini tanımlar hem de bu türküye imzasını atar. İsmi son dördlükte vermemesi dikkat çekicidir. Bu durum onun, şiir söyleme geleneğindeki özgür ve serbest tutumunu gösterir. Türküsünü dördlüklerle ve on birli hece ölçüsüyle oluşturmuş, fakat anlatmak istediğini olayın akışına göre vermek istediğinden ismini son dördlüğe yerleştirmemiştir. Nihayetinde onun bir âşık olmadığını da söylemek gerekir.

Bu türküdeki üçüncü komik unsur, Ömer Osman Emmi ile Kırat’ı arasındaki mizahi diyalogdur. Olay biter ve Ömer Osman Emmi at arabasına binerek kasabadan köye doğru, yani Şarkışla’dan Yapaltın’a, yol alır. Artık atıyla baş başadır ve ona “Avratını sattığım. Beş guruş (kuruş) kazanıyım dirken (derken) dünyanın zararını...” şeklinde çıkışması üzerine güya onun atı “Ne yapalım işte kar ziyanın gardaşıdır.” şeklinde kendisine cevap vermiştir. Bu fabl örneğini oluşturan yine Ömer Osman Emmi’nin kendisidir. Burada atın beklenmedik bir şekilde konuşması ve akıllıca bir cevap vermesi Uyumsuzluk Teorisi bağlamında komik öğeleri ortaya çıkarır.

Sonuç olarak, *Kent merkezli deneyimlerin kırdaki mizahi karaktere büründürülmesinin* güzel bir örneği olan bu türkü, aynı zamanda, türkü ve mizah ilişkisinin de çok güzel bir örneğidir.

Oyunlu mizahi türküleri, “mizahi düğün türküleri” ve “oyun türküleri” şeklinde iki ana başlıkta incelenebilir.

Araştırma alanında, hemen her düğünde uygulanan bir gelenek olarak, oyunlu mizahi türküler kapsamında değerlendirilebilecek olan “Kayalar Gölgeledi”, “Hop Güzeller Güzeller”, “Erzurum Eveleri”, “İlahane Çarşıda”, “Hop Bico” gibi düğün türküleri; söz, ezgi ve dans birlikteliği gösteren türkülerdir. Bunların mizahi olmasını sağlayan faktörler ise, eğlenceli ve neşeli bir üslûpla dillendirilmesi, kendine has hareketleri olan bir tavırla icra edilmesi ve içeriği itibariyle mizahi kavramların kullanılmasıdır.

Oyunlu mizahi türkülerden bir diğeri oyun türküleridir. Oyun türküleri, açık ve kapalı mekânlarda büyüklerin ve çocukların oynadıkları oyunlarda, oyun içerisinde ve sürecinde, ebe seçme, süreyi belirleme, haber verme gibi bazı işlevleri yüklenir bir biçimde karşımıza çıkar. Hemen hemen “fırın kızdı”, “topal tavuk”, “saklanbitlik” gibi ebeli oynanan bir çok çocuk oyununda ebe seçmek için “O o oni/ kaynanamın doni/ çok pis koki/ yıkayamam oni.” veya “Portakalı soydum/ baş ucuma koydum/ ben bir yalan uydurdum/ дума дума dum/ kırmızı mum/ dolapta pekmez/ yala yala bitmez/ Ayşecik cik cik cik/ fatmacık cik cik cik/ sen bu oyundan çık.” gibi oyun türkülerinin icra edildiği görülmektedir. Bunun dışında gençlerin ve yetişkinlerin de yaygın olarak oynadığı “çüş eşşek” oyununda “Bizim köyün imamı/ alttan verir samanı/ üstten çıkar dumanı/ çattı pattı kaç attı” şeklinde sürenin ölçülmesi için kullanılan oyun türkülerinin de olduğu görülmektedir. Genellikle oyun türküleri, ebe seçilmeme, rakibe acı çektirme, kazanma gibi durumlar üzerinden oyuncularda üstünlük duygularını ortaya çıkarır ve bunun yanında, içerikleri itibariyle söz komikliği bağlamında mizahla ilişki içerisindedir.

Mizah-türkü ilişkisi, anonim halk türkülerinde, âşıklık geleneğindeki hikâyeli ve hikâyesiz türkülerde, mizahi içerikli düğün türkülerinde ve oyunlu türkülerde belirir. Türkülerin ekolojik ortamındaki icraları göz önüne alınırsa, söz, hareket, karakter ve durum komiklikleri üzerinden; içeriklerindeki üstünlük ve uyumsuzluklarla; espri,

takılma, hiciv ve şaka gibi mizah yapma biçimleriyle ve genel olarak eğlence amacıyla, üretildiği, anlamlandırıldığı ve sunulduğu görülmektedir.

#### 2.2.2.1.1.9. Fıkra ve Mizah

Dilimize Arapçadan geçen ve Türkçede çok çeşitli anlamları bünyesinde taşır bir biçimde kullanılan fıkra kelimesi, kendine has yapısal ve içerik özellikleriyle halk edebiyatı sözlü türleri içerisinde mizahı, yanlış bir değerlendirme de olsa, çoğu zaman tek başına temsil eden bir bakış açısıyla ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

Fıkra, Ahmet Vefik Paşa tarafından *Lehçe-i Osmanî*'de “parça, cümle, kısacık hikâye, bend, madde, omurga kemiği”; Şemsettin Sami tarafından *Kamûs-i Türki*'de “niza ve kanun veya kavâid-i ilmiyye ve fenniye kitaplarında bend, madde; küçük hikâye, kıssa”; *Türk Ansiklopedisi*'nde, tanınmış bir şahsiyetin özlü bir sözünü, nükteli bir cevabını, hoş bir tepkisini ilgili tarih olgusu içinde toplayan gerçek veya gerçeğe yakın bir hikâyecik; Hâmit Zübeyr Koşay tarafından “şahısların, devrin ve fikri cereyanların karakterini canlandıran hâdiselerin dikkate değer olması”; Sabri Esat Siyavuşgil tarafından “beşerî kusurlarla içtimai çarpıklıkların keskin bir sağduyu ile yapılmış parlak hicivleri” şeklinde tanımlanmıştır.<sup>136</sup>

Fıkraları, eğitici ve eğlendirici yanlarının yanında, bütün unsurlarını göz önünde bulundurarak Dursun Yıldırım, “hikâye çekirdeği hayattan alınmış bir vak'a veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa ve yoğun anlatımlı, beşerî kusurlarla içtimai ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıddiyeleri, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin bir istihza yoluyla yansıtan; umumiyetle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın müstakil şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelerden her birine verilen isim” (Yıldırım, 2016: 36) şeklinde tanımlamış ve genel olarak ana karakterlerinden hareketle, fıkraların konularını “inanç ve itikatlarla dinî âdet ve merasimleri, dini yasakları, hurafe ve din adamlarıyla ilgili olanları; idareci tabakayla halk arasında geçen vak'aları; aile, hukuk, terbiye, yardımlaşma, eğitim gibi konularla ilgili hayat hadiseleri” (Yıldırım, 2016: 40) şeklinde üç gruba ayırmıştır.

<sup>136</sup> Bkz. (Yıldırım, 2016: 34-35)



Sözlü ve elektronik kültür ortamı mizahında dillendirilen başlıca konuları fıkra türünde bulmak mümkündür. Öyle ki, Türk fıkra geleneği denildiği zaman akla ilk gelen fıkra tipi olan Nasreddin Hoca fıkralarında da görünen ticaret, hukuk, inanç ve yönetimle ilgili konular, diğer mizah türlerinde de yaygın bir şekilde görülmektedir.

Fıkralarda “Korkaklık, saflık, cinlik, cimrilik, güçsüzlük, çekingenlik, vurdumduymazlık, ahmaklık, görmemişlik, fırsatçılık, çıkarıcılık, uyanıklık vb.” (Özdemir, 2010: 39) gibi haller, çeşitli biçimlerde dinleyiciye ya da okuyucuya sunulmaktadır. Özellikle Temel ve Nasreddin Hoca fıkralarında bu durumlara ve bu durumların mizahi beklentilerle sunulmasına rastlanabilir.

Türk halk kültürü mizah ekolojisinde fıkra denildiği zaman ilk akla gelen kişi Nasreddin Hoca’dır ve Türk fıkraları içerisinde en çok derlenip yazıya geçirilen fıkraların başında yine Nasreddin Hoca ile ilgili olanlar gelmektedir. Nasreddin Hoca fıkralarının derlenip yazıya geçirilmesinin bilinen en eski örneği 1577 tarihini taşımaktadır. *Hikayet-i Kitab-ı Nasreddin* adını taşıyan ve Hüseyin adında bir kişi tarafından yazıya geçirilen yazma Oxford’da bulunmaktadır ve bu yazmada 43 fıkra metnine yer verilmektedir. (Arslan- Paçacıoğlu, 1996: 7) Ayrıca Türkmen (1999: 3-5) Avrupa kütüphanelerinde otuza yakın yazma bulunduğunu söyleyip bu yazmaların on sekizi üzerinde durur.

Selçuklu döneminin kent yaşamının mizahi durumlarının yansıtıldığı Nasreddin Hoca fıkralarını değerlendirmeden önce, hem Nasreddin Hoca fıkralarının hem de halkın yarattığı imgeler bütünü olarak bu fıkraların baş kahramanı olan Nasreddin Hoca imgesinin tarihi sürecini değerlendirmek gerekir. Balcıoğlu ve Öngören (1973: 46-47) Nasreddin Hoca’nın, Selçukluların son dönemi olarak değerlendirilen Selçuklu sarayının yıkılması ve Osmanlı sarayının kurulması arasında geçen zamanı kapsayan üçüncü döneminde, çağdaşları olan Hacı Bektaş Veli, Ahi Evren, Mevlâna, Baba İshak, Taptuk Emre, Yunus Emre gibi ulularla birlikte belirlediğini ifade ederler. Balcıoğlu ve Öngören ayrıca, Anadolu’nun saraysız kaldığı ve merkezi yönetimin zayıfladığı bu dönemde, Nasreddin Hoca’nın fıkralarının çok önem kazandığını ve Hoca’nın bu buhranlı dönemdeki duruşunun diğer ulularinkinden çok farklı olduğunu belirtirler.

Balcıoğlu ve Öngören (1973: 47) Sünni bir “akilment” olarak tanımladıkları Nasreddin Hoca’yı gerçekten yaşamış bir tip olarak ele alırlar. Ancak, Balcıoğlu ve Öngören’e

göre, Nasreddin Hoca'nın akilmentliği biraz farklıdır. Nasreddin Hoca, aşiret toplumlarında en akıllı bilinen, sıkışıldığında kendisinden akıl danışılan, yarı kutsal bir tipken yerleşik yaşama geçildiğinde halk gibi bilgisiz, kalınca, tipik bir mizahi tip olmakta gecikmeyen bir akilment olmuştur. Bu yönüyle, hiçbir tarikat Nasreddin Hoca'yı benimsemese de, Nasreddin Hoca'ya halk tarafından gelinip sorular sorulmuş ve Nasreddin Hoca da bu sorulara bir takım cevaplar vermiştir. Tüm bu yapılar içerisinde Nasreddin Hoca fıkralarının ayrı bir yapısı oluşmuştur. Bununla birlikte Nasreddin Hoca mizahı, fıkralar ve hikâyeleri olmak üzere iki farklı yönde seyreder. Fıkraları ise, ya birisinin gelip kendisine soru sorması ya da Hoca'nın olmadık bir şey yapması ile gelinip kendisinden açıklama istenilmesi gibi, iki yapı üzerinden işler.

“Oyunbaz” ve “yaşlı bir bilge adam”<sup>137</sup> olan Nasreddin Hoca, Türk mizahının önemli tiplerinden biridir. O, söz konusu fıkralarında hem hazırcevaplığıyla hem de eylemleriyle sorunların üstesinden gelen bir kişidir. Fakat fıkralardaki bilgece çözümlerinin hepsinde güldürme faktörünün hiç ihmal edilmediği görülecektir. Onun felsefi duruşunun yanında diğer önemli bir özelliği de gülünç olmasıdır. Yeşil'e göre (2012: 67) hem yaratıcı hem yıkıcı, hem reddedici hem verici, hem aldatılan hem aldatan bir insanı temsil eden Nasreddin Hoca, sakalıyla, imam cübbesiyle, bilge sözleri ve kıvrak cevaplarıyla bir *otorite figürü ve yol gösterici*; kimi fıkralarında sosyal konumuna uygun olmayan davranışlar sergileyen özelliğiyle bir *oyunbaz*dır. O birbiriyle çelişen ve zıt, ancak mizahın oluşumunun da ana hareket noktalarından biri olan bu özellikleriyle, Uyumsuzluk Kuramı'nın ilgi alanına da girer.

Nasreddin Hoca fıkraları ve anlatım geleneği, mizah ve güldürü konusunda Türkolojinin vazgeçemeyeceği araştırma alanlarından biridir. Peki, ünü ulusal sınırları aşacak kadar çok sevilen Nasreddin Hoca kimdir? Bezel'e göre (2009: 134) Nasreddin Hoca, tarihsel boyutta bireyin ve toplumun algısını ve durumunu kendi üstünde toplayan bir temsilci ve simgedir. Osman Horata'ya göre (2009: Giriş) Nasreddin Hoca, ayırıcı değil kaynaştırıcı, kırıcı değil nazik sözler söyleyen bir halk bilgesidir. Onda bayağılık ve kara mizah yoktur. Onun fıkraları başa gelene katlanmayı, güler yüzlü olmayı, her şeyi geçici dünya için fazla ciddiye almamayı telkin eden, anlamakta güçlük çekenleri eğlendiren, ince, zarif ve hikmetli dersler veren bir rehberdir. Boratav'a göre (2006: 57)

<sup>137</sup> Bkz. (Şahin Yeşil, 2012: 67-73)

Hoca, Fıkraların bir bölümünde, sağduyusu ve keskin zekâsı ile karşısındakini mat etmekte üstün hüner gösteren hazırcevap ve nüktedan kişidir; öteki bir bölüm hikayelerde, kimi zaman budalalığa varan saflığı ile ya da deli dolu, açık saçık konuşmaları ile etrafı eğlendiren bir maskara rolündedir. Besolova'ya göre (2009: 125) ise Nasreddin Hoca'nın özellikleri, nüktencilik ve bilgelik, ustalık ve kurnazlık, keskin dil, mahremiyet ile ailevi ve sosyal ilişkilerin yakınlığı, hayat mücadelesine karşın asaleti, sıradan hayatın mutluluğu, korkusuzluk, kıskançlık ve saygının körlüğü, yanlış düşünceden kurtulma, zengin manevi varlık, hayat felsefesi, canlı zekâ, ruh gücü ve hazırcevaplıktır.

Tüm bu tanımlamalarından anlaşılacağı üzere, din, Hoca'nın ailesi, Hoca'nın eşeği, ufak tefek hırsızlıklar, otoriteler, mahkeme meseleleri üzerinden fıkraları oluşturulan Nasreddin Hoca<sup>138</sup>, bir halk bilgesi, güler yüzlü bir yol gösterici, durumları ince ve kıvrak zekâsıyla yorumlayan bir kişi, ayrıca hazırcevaplığı ve açık sözlü konuşmaları ile saf bir insandır. Nasreddin Hoca bu özellikleri ile toplum nezdinde tüm kötü ve zararlı özelliklerden münezzeh biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sosyal adalet temsilcisi ve halkın kendi reflekslerine yakın olan Hoca, hem sıradan hem de alt edici özelliği ile entelektüel özelliklere sahiptir. Burada Nasreddin Hoca'nın dikkat çekici ve halk tarafından kabullenilmesine neden olan özellikleri hem halka yakın hem de halk arasında entelektüel bir kişi oluşu olmalıdır.

Nasreddin Hoca'nın ve fıkralarının, kendi çağını aşan bir mizah anlayışının, evrensel bir üslûbunun olduğunu ve bir çok bölgede, Cuhâ, Hoja Nasr ve Afandi gibi, isim değişikliğine uğramış veya uğramamış bir biçimde benimsenip anlatıldığını söylemek gerekir.<sup>139</sup> Nasreddin Hoca fıkralarını seven ve anlatan kişilerden biri de eski Amerikan başkanlarından Thomas Woodrow Wilson'dır. Bir anlamda sömürgeciliğe de karşı bir tavır alarak her milletin kendi kaderini tayin etmesi gerektiğini savunan Amerikan başkanı Wilson'ın, bu savlarını dönemin sömürgeci devletleri olan Fransa'ya ve İngiltere'ye kabul ettirmek için Avrupa'ya bir takım ziyaretler gerçekleştirdiği, ancak bu ziyaretlerden eli boş döndüğü bilinmektedir. İlhan Başgöz (2005: 11), Wilson bazı ideallerini gerçekleştiremediğinden olsa gerek Nasreddin Hoca'nın meşhur bir fıkrasını

<sup>138</sup> Bkz. (Başgöz, 2005: 21)

<sup>139</sup> Bkz. (Boratav, 2015: 100-101)

sık sık anlatıp güldüğünü belirtmiştir. Bu fıkra; Nasreddin Hoca'nın kuyuda ayın aksini görünce ay kuyuya düşmüş diye telaşa kapıldığı, ip sarkıtıp ayı çıkarayım derken sırt üstü düşüp ayı gökyüzünde gördüğü ve “Çok çektimse de ayı da yerine çıkardım” dediği fıkrasıdır.

Nasreddin Hoca Türk halkının mizah tarzının, mizahi zekâsının bir şahsiyet üzerinde toplanıp somutlaştırılmış biçimidir. Nasreddin Hoca şahsiyeti üzerinde toplanan fıkralardaki olaylar, mekânlar ve şahsiyetler; Türk halkının tecrübelerinden, yaşamın zamansal anlamda akıp gittiği açık ve kapalı mekanlardan ve bizzat toplum içerisinde var olan mizahi tiplerden veya olayları mizahileştiren mizahi imge yaratıcılarından başkası değildir. Bu anlamda Oğuz'a göre Nasreddin Hoca Fıkraları, içinde yaşatıldığı her devirden beslenen, yaşatıldığı her bölge ve muhitin sözlü kültür geleneğinin kuralları içinde etkiler taşıyarak bir şekilde günümüze ulaşan folklor mahsulleridir.<sup>140</sup>

Nebi Özdemir, “Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca” (2008) adlı makalesinde, “sözlü kültürde yaratılmakla birlikte, yazılı kültürde yaşatılmış, bugün de sanal/dijital kültürde” yaşatılmakta olan Nasreddin Hoca'nın “hackleyen, disketi bardak altlığı olarak kullanan, MSN'de geveelik eden, sörf yapan” biri olarak, elektronik kültür ortamındaki dönüşümlerine ve kentleri anlamlandıran kültürel imgeler bağlamında, Nasreddin Hoca'yı kültürel ekonomik bir imge olarak da görülmesi gerektiğine dikkat çekmektedir.<sup>141</sup>

Türk fıkra anlatı geleneğinin önemli karakterlerinden biri de Bektaşî'dir ve Bektaşî tipi üzerinden oluşturulmuş bu fıkralar, Bektaşî fıkraları olarak isimlendirilmiştir. Osmanlı toplumunda çoğunluğu oluşturan kesimin heterodoks olarak gördüğü bir sınıf ve zümreyi de temsil eden Bektaşî fıkraları Bayrak'a göre (1987: 97-98), Osmanlı döneminde şer'i düşüncenin baskısı altında olduğunu hisseden bir kesim tarafından, kendilerini savunmak gerektiğinde şer'i düşünceyle mücadele etmek için, sürekli dinsel-inançsal çatışma, eleştiri ve yergi üzerine kurulmuştur. Bu fıkralardaki Bektaşî, “Türk şehir kültürünün yarattığı bir tiptir ve toplum, eleştirmek istediği, beğenmediği fakat söyleyemediği şeyleri bu tip üzerinden dile getirir.” (Sağlam, 2013: 100)

<sup>140</sup> Bkz. (Oğuz, 1996: 71-74)

<sup>141</sup> Bkz. (Özdemir, 2008b: 11-20)

Bektaşî fıkraları, tıpkı Nasreddin hoca fıkralarında olduğu gibi nükte ve özellikle hazırcevaplık üzerine kurulmuştur. Ancak bu fıkraların, Nasreddin Hoca fıkralarıyla karşılaştırıldığı zaman, farklı özelliklerinin olduğunu söylemek gerekir. Bu farklılıklar toplumsal eleştiri felsefesinde, fıkraların din merkezli oluşunda, bireyleri, meslekleri veya tipleri eleştirmekten ziyade tipleri bir anlayışa mâl ederek onlar üzerinden belirli bir din algısını eleştirmesindedir. Bektaşî'nin bu duruşu, toplumsal algılanış biçimine de yansır. "Allah'la senli benli konuşması, dini kendine göre yorumlaması, giyinişi, yaşayışı, kısacası her şeyiyle başlı başına bir uyumsuzluk kaynağıdır." (Sağlam, 2013: 100) Bektaşî'nin bu uyumsuz tavırları, Bektaşî fıkralarında gülmeyi ortaya çıkaran ana dinamiklerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda burada birkaç Bektaşî fıkrası örnek olarak verilebilir:

"Ben Buraya Kadar Biliyorum"

Bektaşî hiçbir zaman "lailaheillallah" (Allah'tan başka tapılacak kimse yoktur) dememiş. "La ilahe" deyip susarmış. Bir gün sormuşlar:

-Devamını neden söylemiyorsun?

Bektaşî'nin cevabı:

-Ben buraya kadar biliyorum.

"Para ile İman"

Yolda Bektaşî Babaya dilencinin biri yaklaşır:

-Allah rızası için, diye sadaka ister.

Baba:

-Oğlum, Allah'ın burada bu kadar kelli felli kulları var. Onlara uğramadan doğru posta bize çatmanda sebep ne?

-E, para ile iman kimde olduğu belli olur mu?

-Söyle bakalım, bende para mı yoksa iman mı var?

Dilenci düşünür:

-Beybaba, sende olsa olsa para var. Baba güler:

-Aman ne güzel! Bende iman olmadığını sen, para olmadığını ben biliyorum. (Alptekin, 2000: 33-35)

“Ya İğnenin Deliğini Büyütür Ya Deveyi Küçültür”

Bektaşî dervişlerinden birine:

-Erenler! Cenabı hak her şeye kadirdir, dersiniz. Bir dikiş iğnesinin gözünden bir deveyi geçirebilir mi, demişler.

Bektaşî:

-Vızır vızır, der.

-Nasıl, diye sorulur.

-Ya dikiş iğnesinin gözünü büyütür, ya deveyi küçültür, gene de geçirir, demiş.

“Kabahat Tarlayı Sana Gösterende”

Bir köyde yağmur duasına çıkarlar. Bektaşî de bunlara uyar. Cemaatin arkasından giderken eline geçirdiği bir ağaç dalını kendi tarlasına dikerek başını yukarı kaldırır:

-Bizim tarla da işte burası. Bari iyice bir yağmur yağdır da sulansın, der.

Yağmur duası biter, herkes evine döner ve o akşam şiddetli bir yağmur ve dolu yağar. Bektaşî sabahleyin tarlasını gezmeye gider. Bir de ne görsün, dolu bilhassa kendisinin tarlasındaki ekini mahvedip toprağa katmış. O vakit de başını yukarı kaldırarak Allah’a şöyle hitap eder:

-Kabahat sende değil, sana tarlayı gösteren pezevenkte, der. (Yıldırım, 2016: 127-129)

Bektaşî fıkralarının ana temasında, belirli bir dini algıyı temsil etmeleri sebebiyle de, din bulunur. Bu din algısının merkezinde Allah ve kul ilişkisi yatar. Toplumsal bağlamda Bektaşî fıkralarına karşı getirilen en yoğun eleştirilerden biri fıkralardaki Allah algısıdır. Pertev Naili Boratav, bu eleştiriler üzerinden Bektaşî fıkralarının felsefesini açıklamaya çalışmıştır.

Boratav, Bektaşî fıkralarında Tanrı’ya karşı tutumun bir inkâr değil eleştiri olduğunu öne sürer. Ancak bu eleştiri yine Tanrı’ya değil, belirli bir zümrenin Tanrı algısına, yollarını azdırmışların kendi suretlerinde yarattıkları Tanrı’ya, kendi yasalarını örnek ederek çeki düzen verip Tanrı buyruğu şeklinde sundukları yasalara karşıdır. (Bayrak, 1987: 99) Ayrıca Boratav, Dede Korkut boylarına göndermelerde bulunarak, Bektaşî fıkralarındaki tiplerin tavırlarının kökenlerini veya ilk biçimlerini şu şekilde açıklamaya çalışır:

“İnsan Tanrı ile, korkmadan, çekinmeden karşılıklı karşılıklı konuşmalarına, Tanrı’nın tartışılmaz buyrukları olarak gösterilen yargılar hakkındaki düşüncelerine şaka, takılma, çekişme çeşnilerinin katılması da bizim yazın ve düşün tarihimizde epeyi eskilere uzanır.

Yazıya geçtiği XV. yüzyıldan çok daha gerilere sözlü bir Oğuz geleneğine çıktığını sandığımız Dede Korkut destanlarının Deli Dumrul'u, Azrail'e kafa tutuşuyla, Tanrı ile aracısız konuşmak için 'Ölüm Meleği'nin aradan çekilmesi isteğinde direnmesiyle halk fıkralarının Bektaşî'sini pek andırır. Destanı bu yerinde Dumrul'un Tanrı'ya:

Nice cahiller seni gökte arar

Sen hod mü'minler gönlündesin.

diye seslenişi, bu sözlerden pek hoşlanan Tanrı'nın da Dumrul'u 'Deli kavat' diye babacanca anması, Bektaşî edasına çok yakışıyor. (...)" (Özcan, 2002: 67-68)

Türk mizah geleneği içerisinde yaratılan bir başka fıkra tipi ise İncili Çavuş'tur. Bu fıkralar mahkeme, saray gibi mekânlarda geçmekte ve fıkra kahramanı İncili Çavuş ise, vezir, padişah ve kadı gibi şahıslarla münasebet içerisinde bulunmaktadır.

İncili çavuş, on yedinci yüzyıllarda, hazırcevaplığı ve eğlenceyi, eleştiriyi ve yergiyi temsil eden yanılla hem yönetim tarafından önemsenen hem de halk tarafından ilgi gören bir fıkra tipidir. Bayrak'a göre (1987: 111) İncili Çavuş, tıpkı Karagöz, meddah ve Bektaşî gibi mizahi tipleri ortaya çıkaran Osmanlı toplumunun yarattığı bir gülmece kahramanıdır. Bu anlamda gerek İncili Çavuş'un gerekse Bekri Mustafa'nın, Karagöz ve halk tiyatrosu içerisinde alınmış, hazırcevap, aykırılık gibi özellikleri temsil eden, zamanın yasaklarını ve sorunlarını dillendiren fıkraların baş kahramanları oldukları söylenebilir.

Sadece insanlar değil başkahramanlarının hayvanlar olduğu bazı fıkralar da yoğun mizahi içeriklere sahiptirler. İnsanların vermek isteği mesajları hayvanların dilinden aktardığı bu anlatı biçimlerinde, hayvanların konuşması ve akıllıca cevap vermesi gibi uyumsuzluk örnekleriyle gülünç olanın ortaya çıkarıldığı görülür. Tilkinin kurnazlığı ve uyanık olması örneğindeki gibi, çoğu fıkroda hayvanların kendi karakterlerini yansıttıkları da söylenmelidir. Ancak buradaki uyanık olma ve kurnazlık insanlara atıf yapılarak verilir. Araştırma alanından derlenen bazı hayvan fıkralarına bakılacak olunursa, hayvan fıkralarındaki başlıca kahramanlar tilki, eşek, koyun ve kurt gibi belli başlı özellikleri olan hayvanlardır.

Hayvan fıkraları, hayvanların konuşturulması, uyanıklıklar yapması, plan yapması ve uygulaması gibi olağanüstü yapılarıyla masallardan kopma birer parça, uzun ve unutulmuş masalların unutulmamış geriye kalan tortuları olarak görülebilir.

Araştırma alanın, genellikle bir deneyimin veya olayın ardından, hayvanlar üzerinden, dikkat çekmek, eleştirmek, benzeştirmek için kıssa şeklinde anlatılan hayvan fıkralarına rastlanmıştır. Bu hayvan fıkraları için derlenen birkaç örnek burada verilebilir:

“Yaban Eşşegi, Tilki ile Kurt”

Şimdi, biz okumadık usta olduk ya! Rahmetlik Hasan emmim baktı ki ben usta oldum ya, hani okumadık biz de! İşle lafi bize getirdi teselli olarak.

Bir gün yaban eşşegi, tilki ve kurt arkadaşlarmış. Gezmişler tozmuşlar, bir şey bulamamışlar. Tilkiyken kurt kararlaştırmışlar ki:

-Biz nerek (ne yapalım) biliyon mu? bir şey bulamadık ya, acımızdan ölmeye öleceğik. Aramızda diyek ki, ‘Bir yarışa koyulak. Yarış gideceğik, kim arkada kalırsa onu yiyeceğik.’ diye kavlu karar idiyorlar, yaban eşşeginin yanına geliyorlar.

Yaban eşşagane diyorlar ki:

-Biz bir karara vardık.

-Neymiş kararınız?

-Yarışa gireceğik, kim arkada kalırsa onu yiyeceğik.

-‘Tamam da!’ diyor yaban eşşegi, siz geçeceğinizi biliyorsunuz. Benim arkada kalacağım belli.

Bunlar iki kişi ya! “Mecbur, bizim didiğimiz olacak.” diyorlar. Neyse yaban eşşaga mecbur kalıyor bunlarnan yarışa. Yarışa koyuluyorlar ya, tilkiyken kurt bunu yeniyor. Yaban eşşaga arkada kalıyor.

Yaban eşşaga diyor ki:

-Benim bir vasiyetim var nalımda. Onu okuyun da!

Tilki kurnaz ya hani! Tilki diyor ki:

-Ben okuma yazma bilmem.

Kurt diyor ki:

-Benim yarı buçuk okuma yazmam var.

-İyi o zaman sen oku, diyorlar.

Tam nalını kaldırıyor şöyle! Kurt tam gözün dikiyor okuyacağı zaman arnının çatına koşuşun, depiği kor komaz carkaca oraya kurdu deviriyor. Şimdi dilki, kuyruğu beyle sallıyor. Seviniyor.

Tilki:

-Lan babama kurban oluyum. İyi ki beni okula salmadı. Yarı buçuk okuma yazma bilenlerin halini görüyoh.



Yani ben okumamışım, usta olmusum da, ona teselli getiriyor. Ulan oğlum iyi ki sen de okumaya heves edip okumamışsın. Sen de yarı buçuk okurdun usta da olamazdın, didi. (K1)

“Kurtla Tilki”

Şimdik, bir kuyucu varmış, kuyu eşermiş. Kuyuyu eşerken baya, dört-beş metre inerken ordan bir dene beyaz daş peydah olmuş. Taş, davarın kuyruğu var ya, aynı ona benzermiş. Tilki gelmiş bakmış ki, kurnaz ya tilki, ulan kuyunun dibinde beyaz kuyruk gibi görüyor. Yalnız, acından da ölecek. Gezmiş tozmuş bir şey bulamamış.

-Ya kuyruksa karnımı doyururum. Zaten ölüyüm. Kuyruk değilse nörüyüm. Bir kurnazlık yaparım.

Ya hakına ya bokuna diyor, kendini salıyor aşşağa. Bakıyor ki daş. Çıkamıyor da.

-Ne idiyim idiyim? Ben nörüyüm? Masızdan (yalandan) ölüm numarası yapıyım.

Kuyucunun ayağının tıvırdısını duyar duymaz olduğu yere ölmüş. Kuyucu gelmiş, bakmış:

-Vay avradımı s..tiğimin dilkisi! Geberecek yer bulamadın da... Kuyruğundan tutup dışarı fırladışın bu ordan çekiyor (kaçıyor). Şimdi, kurda rastlıyor.

Kurt diyor ki:

-Tilki gardaş! Acımdan ölüyüm.

Tilki:

-Ölüyon mu?

Kurt

-Ölüyom!

Tilki, kurdu yiyecek! Kurda diyor ki:

-Şordaki kuyucunun kuyusunda bir kuyruk var. Ben girdim yarısını yedim yarısı orda duruyor.

Kurt:

-Geri nasıl çıkacağım?

Tilki:

-Ben ne yaptım biliyon mu? Masızdan öldüm. Kuyucu geldi, beni kaldırdı attı. Ne yapacak? Zaten kuyuyu eşiyor. Ben zaten ayağının altında kalabalık olurum. Mecbur beni kaldırıp dışarı attı, diyor. Sen de gir, onu ye. Kuyucu gelince beyle beyle yap. O da seni kaldırır dışarı atar.

Kurt:

-Öyle mi?

Tilki:

-Öyle!

Kuyunun başına varıyollar. Kurt hiç (dikkat etmeden) “Ya Allah ya bismillah!” diyor. Kendini salıyor aşşağa. Bakıyor ki taş.

Kurt:

-La hani tilki gardaş bu kuyruktu?

Tilki:

-Ben öldüm çıktım. Sen nasıl çıkan bilmem, diyor. Kuyucu sabah geliyor. Sen onun ayağının pırtırtısını duyar duymaz yalandan öl, diyor.

Ayak pırtırtısını duyusun kurt masızdan ölüyor. Kuyucu anlıyor tabi. Tilki de masızdan öldü! Kurt da masız idecek diye küreği kurdun kafaya koyuşun kurdu orada geberdiyor. Kaldırıp dışarı atışın, başlıyor kurdu yemeye.

Tilki:

-Elhamdülillah, diyor. Aklımla bin yaşayım. Amacıma ulaştım, diyor. (K1)

“Eşşekle Öküz”

Adamın bir çift öküzü varmış. Öküzün biri hastalanmış. Hastalanışın, eşşağa çite götürmüşler. Öküzün birinin yanına eşşağa koşmuşlar. Hani, onlar çit sürüyordu. Eşek iki urupla veya üç urupla buğday götürüyordu. Orada akşama kadar yiyordu, yatıyordu. Akşam geri çit bitince ahıra dönmüşler.

Öküz:

-Eşşek gardaş, demiş. Benim hakkımda ne düşünüyorlar, deyince!

Eşşek yorulmuş, paçayı yırtmak için:

-Ne diyorla biliyor musun? Eğer bugün öküz iyi olup yimezse yarın onu kesek, diyorlar demiş.

Ökü sabah olunca başlamış hasta numarasını bırakıp yem yemeye. Burada eşşek kurnazlık yapmış. Aslında adamlar böyle bir şey dememiş. (K1)

“Yılanla Tilki”

Tilkiyinen yılan arkadaşlarmış. Gezmişler tozmuşlar bir nehre gelmişler. Nehre gelişin yılan yüzemez ya dilkinin sırtına binmiş. Tilki yarı yere gelişin yılan başlamış boynuna dolanmaya, sıkmaya!

Tilki demiş ki:

-Yav, yılan kardaş! Böyle bir gözümün önüne gel de bir öpeyim, demiş. Bu nehirden belki geçemeyeciğik. Bir gözünden öpüyüm, demiş.

Yılan:

-Olur, demiş.

Yılan kafayı uzatışın hart ıssırmış. İstirışın, kıyıya çekilişin şöyle yılanı uzun gene uzatmış ip gibi. Benim arkadaşım yamuk yumuk olmayacak, ip gibi olacak. Ben yamukluk kabul etmem, dosdoğru olacak! (K1)

Türk halk kültüründe, cinsel söylem, hareket ve ima, önemli bir mizah yapma biçimidir. Atasözlerinde, deyimlerde, manilerde, geleneksel Türk tiyatrosunda görülen bu yaygın mizah yapma biçiminin fıkralarda da olduğu görülmektedir. Namı Kemal gibi belirli tipler; horoz, aslan, eşek gibi hayvanlar; hoca, hacı, papaz, rahibe gibi belirli dini tipler; şeytan gibi memorat tipleri; maceraların ve münasebetlerin anlatıldığı arkadaş ve dost tipler, ekolojide çok yaygın olarak anlatılan cinsel içerikli fıkraların baş kahramanlarıdır. Esasen bu tür fıkraların, anlatılan ve dillendirilen en yaygın fıkralar olduğu söylenebilir. En azından araştırma alanındaki gözlemler ve derlemeler, bu şekilde yapılabilecek bir çıkarıma kaynaklık etmektedir. Arkadaş ve odacılar gibi pek çok halk grubunda, mekânların da söylemleri özgürleştirici gücünün de etkisiyle, bu tür fıkralar anlatılmaktadır.

#### **2.2.2.1.1.10. Âşık Tarzı Yaratmalar ve Mizah İlişkisi**

Âşıklık geleneği, tarihi temelleri olan bir sözlü gelenek olarak, kamlık ve ozanlığın bir devamıdır. Kendisini değiştirerek, dönüştürerek ve yeni ortamlara uyum sağlayarak yok olmaktan kurtaran tüm gerçek gelenekler gibi temeli söz, ezgi, hareket birlikteliğiyle icra edilen ve mistik unsurlardan oluşan bu gelenek de, kökeninde var olan dini özelliklerini belirli bir zaman sonra kaybetmiş ve sosyokültürel değişime/dönüşüme ayak uydurup hayatta kalmasını bilmiştir.

Sözlü gelenekte irticalen şiir söyleyebilen ve hikâyeye anlatan, saz çalabilen ve atışma yapabilen âşıkların bir diğer özelliği de kamlıktan devraldığı dinî-ritüelistik arka planı olan “bade içme”dir. Boratav (2015: 25), nazım ve nazım-nesir karışık olarak eserler vücuda getiren âşığın, şairlik gücünü ve yetkisini, düşünde kendisine Pirinin sunduğu (veya genç kız gibi başka bir kişinin) “aşk badesi”ni içmekle ve “ideal sevgili”nin hayâlini görmekle kazandığını belirtir. Kendisini kutsamak için gizemi arkasına alan her uygulama, anlayış veya kabulde olduğu gibi âşıklık geleneğinde de bade içme

olayının, belki de âşıkların şairliğinin toplum tarafından kutsanmasına, önemsenmesine neden olduğu ve bu geleneğin temsilcilerini sıradanlıktan sıyırdığı düşünülebilir.

Şairliğin bir aşk tutkusu ile eşit görülmesi durumunun çok eski çağlarda da görüldüğü söylenebilir. Boratav (2015: 25-26), Arapların pek çok büyük şairini aşk tutkusuyla ilişkilendirmesi, Orta Çağ Batı ülkelerinde troubadourlar yüksek soydan bir kadına olan tutkularını ifade ettikleri şiirleriyle tanınması, Alman Orta Çağında bu türden şiirler söyleyen kişilere minesanger (aşk türküsü söyleyen şarkıcı) denmesi gibi örneklerden hareket ederek, şairlikle aşk arasında bir bağ olduğunu ileri sürmüş ve 16.yy'ın başlarından bu yana bir sanatçı tipi olarak âşıkların, bir yönüyle eski destan (epope) geleneğini sürdüren ve bir yönüyle de “sevda şiirleri” ( lirik türden şiirler) söyleyen kişiler olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, âşıkların şiirleri yazmayıp söylemeleri, şiirlerinin müzikten ayrılmaz bir yapısı olması durumu da söz konusudur. Boratav tüm bu tespitlerinin ardından âşık şiirlerinin sözlü gelenekte oluşan ve gelişen bir sanat olduğunu, müzikten ayrı düşünülmemeyeceğini ve bu geleneğin (âşıklık geleneğinin) temsilcileri olan âşıkların “seyirlik-dramatik” özelliği olan halk hikâyeciliği sanatını da icra ettiklerini belirtmiştir.

Âşıklık geleneğinde, hem nazım hem de nazım-nesir karışık olarak meydana getirilen geleneğin somut sanatsal ürünlerinin, mizahla ilişkisi olduğu söylenebilir. Geleneğin nazım eserleri olan âşık atışmalarında, âşık türkülerinde ve epik özellikler taşımayan nazım destalarda, nazım-nesir karışık bir şekilde oluşturulan, geliştirilen ve icra edilen aşk ve kahramanlık temalı âşık hikâyelerinde, mizahi unsurların yoğun veya kısmen bir şekilde görüldüğü söylenebilir.

Âşıklık geleneğine ait ürünler, en azından mizah araştırmaları açısından, “mizahi olan” veya “mizahi olmayan” şeklinde iki ayrı yapıyla karşımıza çıkar. Amaçları üzerinden, âşıklık geleneğinin nazım ürünlerden olan âşık atışmaları, taşlama, alay, hicvetme gibi biçimleri “mizahi”; övme, tavsiyelerde bulunma, dini konuları ve sorumlulukları hatırlatma gibi biçimleriyse, genel olarak “mizahi olmayan” şeklinde değerlendirilebilir.

Nazım ürünlerden olan bazı âşık türküleri mizahi yapılara sahiptir. Bu türkülerde geleneksel kodlarından hareketle topluma ayar vermeye, toplumu yönlendirmeye, aykırı olanları sezdirmeye çalışan âşıkların amaçlarına ulaşabilmek için mizahi bir üslûba

başvurdukları görülmektedir. Bununla birlikte kurgusal bir yöntem izlenerek ortaya çıkarılan hikâyeli türkülerin de (Âşık Kul Nuri: “El Nino”, “Musa Dayı”/ Âşık Hacı Karakılçık :Memiş Emmi vb.) olduğunu söylemek gerekir. Nazım-nesir karışık icra edilen bu tip mizahi âşık türkülerinde güncel olandan haberdar olduklarını ve bu konular üzerinde de söz söyleyebileceklerini kanıtlamak isteyen âşıkların, talihsizlikler, eleştirileri, uyumsuzluklar üzerinden hareket ettikleri ve mizahi unsurları bu yolla ortaya çıkardıkları görülmektedir. Öyle ki Âşık Kul Nuri’nin nazım-nesir karışık oluşturduğu türküsü olan “El-Nino”, bir fırtınanın adıdır. Bu fırtına üzerinden siyasi ve sosyal eleştiriler yapan Âşık Kul Nuri, elektronik kültür ortamıyla etkileşim içerisinde bulunan bir âşık olarak, günceli bildiğini, güncel olan meseleler üzerinden de eserler oluşturabileceğini kanıtlama çabasındadır. Âşık Hacı Karakılçık’ın Memiş Emmi’si ise, başına umulmadık talihsizler gelen ve bu talihsizlikler sonucu yine de ölmeyen kurgusal bir mizahi türkünün baş kahramanıdır. Bu hikâyeli türküde o, en ağır talihsizliklerden değil de, hafif bir hastalık olarak kabul edilen nezleyle öterek, sıradanlığa uyumsuzluk gösteren ve sıralı türlü talihsizliklerin nesnesi olarak durum komikliğini ortaya çıkaran talihsiz bir mizahi tiptir.

Âşıklık geleneğindeki mizahi yaratmalardan biri de nazım olarak vücuda getirilen ve epik bir karakter taşımayan, belirli geleneksel şiir kalıplarıyla oluşturulan âşık destanlarıdır. Boratav (2015: 31), “destan parodileri” (ciddi olmayan bir konuyu destân edasıyla anlatma) şeklinde tasvir ettiği bu destanlar, sivrisinek destanı, pire destanı, züğürtlük destanı, âşığın türlü zanaatlarda çalışmayı başaramayıp “şairlik”te karar kıldığını anlatan destanlar gibi destanlardır ve âşıklar bu tip eserlerine, bilerek ve kasıtlı olarak, akıl dışı öğeler ya da güldürücü abartmalar katar.

Âşıklık geleneğinin mizahla ilişkili bir başka yönünü halk hikâyeleri temsil eder. Her ne kadar kahramanlık ve aşk konulu olsa da bu hikâyeler, giriş kısmındaki ana yapıyla uyumsuz mizahi içerikli şiirleriyle, hikâye içerisindeki özlü sözleri ve kalıp ifadeleriyle, kahramanlar arasında geçen bazı diyaloglarıyla ve hikâye içerisindeki tip tasvirleri/yakıştırmalarıyla mizahla ilişkili içerisindedir.

Âşıklık geleneğindeki nazım ve nazım-nesir karışık oluşturulan eserlerin dışında, âşıklık geleneğinin mizahla ilişkili bir başka durum da, âşıkların icra başlarında çok çeşitli amaçlarla sundukları fıkra ve kişisel deneyim anlatıları gibi bazı nesir anlatılarıdır.

Özellikle günümüzde âşıklar geleneksel icralarında, insanların eğlenmenin ve eğlenmenin en önemli unsurlarından olan kurgunun peşinden koştuğunun farkına varmışlar, belki de bu yüzden olsa gerek, katıldıkları televizyon ve radyo programlarında, âşık festivallerinde, plak, CD ve kasetlerinde, kitlelerin dikkatini çekebilmek için mizahi içeriklerin kullanımlarının yoğunluğunu artırma yolunu seçmişlerdir. Öyle ki, günümüzde artık âşık denildiğinde geleneğe hâkim olmayan kitleler nezdindeki algı, komik atışmalar yapabilen, geleneksel bir müzik aletiyle sunumlarını gerçekleştiren, çoğu kez tuhaf bir stile sahip olan, keset ve CD’lerde garip fotoğrafları ve türküleri olan kişiler şeklindedir. Elbette günümüzde geleneği, çok güçlü temsilcileri yetişmemesine rağmen, tanıyan, takip eden, bilen ve Âşık Veysel gibi güçlü temsilciler üzerinden algıları şekillenen bir kitlenin de olduğunu söylemek gerekir.

#### **2.2.2.1.1.10.1. Halk Hikâyeleri**

Destanlarla ilişkili yapıları üzerinde durulan ve bununla birlikte kendine has özellikleriyle bir tür olarak ele alınan halk hikâyeleri üzerine, Pertev Naili Boratav, Şükrü Elçin, Fikret Türkmen ve Ali Berat Alptekin gibi pek çok halkbilimci çalışmış ve bu türün oluşum şartları, gelişim koşulları ve genel özellikleriyle ilgili bazı fikirler ortaya koymuşlardır. Bu araştırmacılardan Boratav’a göre halk hikâyeleri, destan türünden sonra ve onun yerini doldurur bir işlevle ortaya çıkan, tamamen yeni ve orijinal bir türdür. Ancak aynı zamanda halk hikâyeleri, destanın da bir çok vasfını bünyesinde barındırmaktadır. Onun destanın yerine geçmesindeki en büyük nedense değişen sosyal şartlardır.<sup>142</sup> İşte bu şartlar ve koşullar, zamanla destanın yüklendiği işlevi halk hikâyelerine teslim etmiştir.

“Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsulleri olup; aşk, kahramanlık vb. konuları işleyen; Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım-nesir karışımı anlatmalar”<sup>143</sup> şeklinde tanımlanan halk hikâyeleri, odacılar grubunda olduğu gibi günümüzde büyük köklü değişimler geçirse de, sözlü iletişim kültürünün yoğun olarak gerçekleştirildiği halk gruplarının önemli bir sözlü anlatım türüdür.

<sup>142</sup> Bkz. (Oğuz vd., 2005: 135)

<sup>143</sup> Bkz. (Alptekin, 1997: 7)

Şükrü Elçin, halk hikâyelerinin, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde, efsane, masal, menkıbe, destan gibi mahsullerle beslenerek, dinî, tarihî, içtimaî hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını da muhafaza ederek, milletimizin roman ihtiyacını karşılayan (Oğuz vd., 2005: 135) bir yapısının olduğunu belirterek bir anlamda toplumsal bağlamda kurgusal anlatıma ve zihinsel organizasyonlara ihtiyaç duyulduğunu gizliden gizliye vurgulamaya çalışır.

Halk hikâyelerinde, “Tarihi bir vak’anın olması şart değildir/Nazım-nesir karışıktır. Zamanla nesir, nazma üstünlük kazanmıştır/ Şahısların ve olayların anlatılmasında realist çizgilere daha çok yer verilmiştir/ Kahramanlıktan çok aşk maceraları, konunun ağırlığını teşkil etmektedir” (Oğuz vd., 2005: 136) şeklinde belli başlı yapısal özellikler mevcuttur. Halk hikâyelerinin bir diğer özelliği, kahramanlık ve aşk konuları üzerinden onun mizahi içeriklere izin veren yapısıdır. Aşağıda çok yaygın iki anlatı olması sebebiyle örnek olarak seçilip incelenen, araştırma alanından derlenmiş bir Köroğlu hikâyesindeki mizahi unsurların ve aslında bir geçiş dönemi olarak destansı metinler olarak kabul edilip boy olarak isimlendirilse de hikâye potasında da değerlendirilebilecek olan, “hem destan hem de hikâye özellikleri taşıyan” (Oğuz vd., 2005: 136) Dede Korkut boylarındaki mizahi unsurların keşfi, bize mizahla halk hikâyelerinin ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu anlatılarda, giriş kısımlardaki manzum parçalar, kahramanların diyalogları, uygulamaları ve karakterleri, anlatıları sunan icracıların bazı özel ifadeleri, yoğun tasvirler, kalıp kullanımlar, masallarda da görülen metin aralarında verilen bazı sıralı ifadeler gibi pek çok unsur, mizah ekolojisi araştırmalarının ilgi alanına girmektedir. Bunların dışında Özdemir’e göre (2005: 160) halk hikâyeleri, sözlü geleneğin koşma, atışma, mani, semai, türkü, divani, bilmece, atasözü, deyim gibi bir çok sözlü türü içerisinde barındıran yapısı; icranın müzik aleti ile gerçekleştiriliyor olması; anlatının bir çok kere dramatik unsurlarla (diyalog, jest, mimik ve ses değişimleri) zenginleştirilmesi; dinleyici etkisine açıklığı; metnin icra ortamına göre değişebilirliği; anlatının genellikle mutlu bir şekilde sonlandırılması; eğlenceye dayalı olarak aralıksız ve aralıklı olarak gerçekleştirilir. Halk hikâyelerinin bu gibi özellikleri, bu türün mizah araştırmaları kapsamında da ele alınıp değerlendirilmesi gerekliliğini araştırmacılara dayatır.

### 2.2.2.1.1.10.1.1. Dede Korkut Boyları

Kimi zaman “hikâye”, kimi zaman “destan”, kimi zaman büyük bir destanın yazıya geçirildiği dönemde akıllarda kalmış ve hacmi daralmış, kahramanları açısından birbirlerine bağlı “destanî/destansı hikâye” olarak adlandırılan Dede Korkut boylarının metinleri, sözlü kültür ortamında üretilmiş ve daha sonradan ismi bilinmeyen bir kişi tarafından on beşinci veya on altıncı yüzyıllarda yazıya geçirildiği tahmin edilen, Türk kültür araştırmaları açısından son derece önemli olan kaynaklardır. Bilim insanları tüm bu adlandırmalarla ve bu metinlerin destan mı, hikâye mi yoksa destanî hikâye mi olduklarını araştıradururken bizzat Dresten Nüshası'nın ilk anlatısı olan Dirse Han Oğlu Boğaç Han'ın sonunda “Dedem Korkut boy boyladı, soy soyladı, bu Oğuz-nameyi düzdi koşdı boyle didi” (Ergin, 2011: 94) şeklindeki ifadeyle bu anlatıların her birinin boy, içindeki hacmi daha dar bazı söylemlerin ise soy olduğu icracısı tarafından tanımlanmıştır. Bu yüzden Dede Korkut anlatmalarını “Dede Korkut boyları” şeklinde tanımlamak yanlış bir yaklaşımdır.

Reşideddin'in *Camiüt-Tevarih*'inde, Ebubekir bin Abdullah bin Aybek Ed-Devadari'nin *Dürerü't-Tican*'ında, Berlin Devlet Kütüphanesi'ndeki yazma bir atalar sözü kitabında, *Yazıcıoğlu Selçuknamesi*'nde ve *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'nde metinler içerisindeki şahısları üzerinden de adı geçen Dede Korkut boyları, Dresten ve Vatikan olmak üzere iki nüshadan oluşmaktadır. 1859 yılında Almanya'nın Dresten şehrinde Fleischer tarafından bulunan fakat bilim dünyasına 1915'te bir makale ile Von Diez tarafından duyurulan Dresten nüshası Giriş ve 12 boyda oluşur, bu haliyle giriş ve altı boydan oluşan Vatikan nüshasına karşılık asıl kaynak kabul edilir. 1950 yılında Ettore Rossi tarafından keşfedilen *Hikayet-i Oğuzname-i Kazan Bey ve Gayri* şeklinde isimlendirilen Vatikan nüshası ise eksik olarak kabul edilir.

Oğuzların töresi, aile yaşamı, inançları, savaş gelenekleri, ahlaki yapıları, yaşam tarzları, çocuk, kadın ve erkek tipleri gibi Oğuzları, dolayısıyla Türklerin kültürel yaşamının hemen her yönü hakkında eşsiz bir kaynak olan bu nüshaların, Türklerin yaşam felsefesini anlamaya çalışan Avrupalı devletlerin kütüphanelerinde olması şaşırtıcı olmamalıdır.



Bir hanlık düzeni etrafında toplanan oğuz boylarının hayatının tasvir edildiği bu boyların statü açısından en önemli kişisi “hanlar hanı” diye tasvir edilen Bayındır Han’dır. Ondan sonra sadece üç hikâyenin onun etrafında şekillendiği damadı Kazan Bey gelir. O beylerin beyidir ve İç Oğuz ile Taş (Dış) Oğuz ona bağlıdır. Ancak, tüm bu siyasi statülere rağmen, bu boyları anlatan, bilge, danışman, akıl hocası, ad koyucu bir aksakal, sorunlar çözücü ve gaipten haber verici olarak Dede Korkut bu boyların en önemli şahsiyetidir.

Özellikle halkbilimi ve halkbilimciler açısından siyasi, dini ve kültürel açıdan eşsiz bir kaynak olan bu boylar üzerine onlarca doktora çalışması, yüzlerce makale yazılmıştır. Özellikle bu anlamda Kilisli Muallim Rifat’ın Arap harfleriyle 1916 yılında yaptığı neşri; dil ve halkbilimi açısından 1930 yılında Orhan Şaik Gökyay’ın iki ciltlik *Dede Korkut* incelemesi; Kononov’un çalışması; Muharrem Ergin’in Kononov’dan faydalanarak 1940 yılında yayımladığı iki ciltlik *Dede Korkut Kitabı* çalışması; Saim Sakaoglu’nun yine iki ciltlik *Dede Korkut Kitabı* çalışması; Semih Tezcan’ın *Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar* isimli çalışması ve yakın zamanda Selehaddin Bekki’nin *Dedem Korkut Bibliyografyası* çalışması burada isimleri verebilecek birkaç önemli çalışmadır. Bunun yanında, hemen hemen tüm Türk halkbilimcilerinde olduğu gibi, Fuat Köprülü ve Pertev Naili Boratav gibi önemli halkbilimcilerin de Dede Korkut üzerine yazıları ve çalışmaları vardır.

Dede Korkut boyları üzerine yapılan yüzlerce makale çalışmasında, evlilik adetleri, savaşçı kadın tipi, büyülu gerçeklik, epitetler, inanç, halk hukuku ve daha birçok konu üzerine gerekli olan çalışmalar yapılsa da, Dede Korkut boylarında mizah, gülme, komiklik gibi alanlar üzerinden yapılan araştırmalar yok denecek kadar azdır. Bu sebepten, elimizde yazılı metinleri olsa da sözlü kültür yaratmaları olduğu için Dede Korkut boyları, mizahi açıdan “Sözlü Kültür ve Mizah” başlığı altında değerlendirilmek istenmiş ve bu alanda yapılacak sonraki çalışmalara bir anlamda kaynaklık etmesi amaçlanmıştır.

Dede Korkut’ta mizah Dresten nüshasının daha en başında, yani takdim için yazılan girişte, başlar. Boylar öncesinde “Bismi’llahi’r-rahmani’r-rahim ve bihi nasta’in” (Ergin, 2011: 73) ile başlayan ve iki bölümden oluşan takdim kısmının ilk bölümünde Dede Korkut’tan; mizahi açıdan ilgi çekici olan ve bu çalışma için önemli olan takdim

kısımının ikinci bölümünde, Dede Korkut'un sözlerinden bahsedilir. İkinci bölümdeki özlü sözlerde verdiği hükümlerde, özellikle de kadınları dört ayrı şekilde tasvir ettiği sözleriyle Dede Korkut'un bilge ve aksakal olmasının yanında, boy boylayan soy soylayan biri olarak, mizahi bakış açısını veya mizahi bir karakteri de bünyesinde barındıran biri olarak tasvir edilmesi dikkat çekicidir.

Dede Korkut'un söylediklerine yer verilen takdim kısmının ikinci bölümünde, Dede Korkut beş defa soylamıştır. Dede Korkut'un ağzından aktarılan bu soylamaların ilkinde, "Kara eşek başına uyan ursan katır olmaz, karacaşa ton geyürsen kadın olmaz"; ikincisinde, "Sarp yorır-iken kazılık ata namerd yigit bine bilmez, bininçe binmese yig"; üçüncüsünde, "oğul kimden olduğın ana bilür" şeklinde ifadeler vardır. Bunların ilk ikisi mizahın Üstünlük Teorisi'nin "rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkasının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk" (Eker, 2014: 142) kapsamında, içerisinde gülünç öğeleri barındırır. Üçüncüsünde ise eril bir bakış açısıyla yine cinsellik üzerinden sağlanan, Üstünlük Teorisi'nin "öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk" kapsamında gülünçtür.

Dede Korkut'un söylediklerine yer verilen takdim kısmının ikinci bölümünde Dede Korkut'un ağzından verilen beşinci soylama ise yine eril bir bakış açısıyla kadınların dört şekilde tasvir edildiği ve bunlardan sadece birinde kadınların olumlandığı ve hicvedildiği, mizahi içerikle dolu özel bir bölümdür. Bu tanımlamalara göre kadınlar dört türlüdür. "Biri solduran soptur. Biri tolduran toptur. Biri ivün tayağıdır. Biri niçe söyler isen bayağıdır." (Ergin, 2011: 76) Burada anlatıcı ilk olarak, Dede Korkut'un ağzından, diğer üç kadın tipini soluksuz ve kesintisiz olarak mizahi bir üslûpla eleştirebilmek için *evin dayağını* hemen, "ivün tayağı odur ki yazıdan yabandan ive bir konuk gelse, er adam evde olmasa, ol anı yidürür, içürür, azizler gönderür. Ol Ayişe Fatıma soyıdur hanum. Anun bebekleri yetsün. Ocağuna bunçıluyun avrat gelsün" (Ergin, 2011: 76) şeklinde tasvir edip bir kıyıya çeker. Bu anlamda gerçek soluğunu diğer üç kötü kadın tipi için ayırmıştır. Sonra hemen *solduran sopa* geçer ve onu sabah uyanır uyanmaz "elin yüzün yumadan tokuz bazlamaç ilen bir külek yoğurd gözler, tıka basa yir" sonra elini böğrüne koyarak "Bu ivi harab olası ere varaldan berü daha kanum

toymadı, yüzüm gülmedi, ayağum paşmak, yüzüm yaşmak görmedi” şeklinde vara yoğa söylenen bir kadın olarak tasvir eder ve “ah nola idi, bu öleydi, birine dahı varayidüm” (Ergin, 2011: 76) şeklinde bu kadın tipini konuşurmaya devam ettirir. Ozan, solduran soppu kendi ağzından söylettiği abartılı cümleler üzerinden verir ve daha sonra bu tip kadınları “Anun kibinin hanum bebekleri yetmesün. Ocağuna bunçılavin avrat gelmesün” şeklinde eleştirir. Burada komiklik unsuru kadının karakteriyle ilgilidir ve Bergson’un topluma, yani bağlı bulunduğu sosyo kültürel bağlama uyumsuz olan karakterlerin diğerleri için mizahi bir karakter olduğu (Bergson, 2015: 91-92) şeklindeki düşüncesi ile buradaki komik öge açıklanabilir olmaktadır. Yine burada kadına yapılan eleştiriyile Rahatlama/ Psikoanalitik Kuram bağlamında sıkıştırılmış ve gerilmiş duygularının boşalması sürecinde kişiler “psikolojik rahatlama sonucu kişiler psikolojik bir değişim yaşarlar ve olaylara, durumlara gülerek tepki verirler. Biriken enerji bu değişim sebebiyle serbest kalır ve durum gülme ile neticelenir.” (Morreall, 1997: 58-59) Ozan’ın hedefindeki ikinci olumsuz kadın tipi *dolduran toptur*. Öyle ki bu kadın, sabah uyanır uyanmaz yine elini yüzünü yıkamadan o ucundan bu ucuna gezen, yine bu ucundan o ucuna gezen, “kov kovladı, din dinledi, öylençe gezdi” şeklinde tasvir edilen, evine barkına sahip çıkmayan, başına gelen talihsizliklerden dolayı komşularını suçlayan topluma uyumsuz bir karakter olarak komik bir tiptir. En son eleştirilen mizahi kadın tipi ise *ne kadar söyler isen bayağı* olan kadın tipidir. O kadın ki *evin dayağı* olan en olumlu kadın tipinin tam tersidir. Yazıdan yabandan bir misafir geldiğinde, evin beyi evde de olsa ve karısından misafir için sofrayı kurmasını istese o kadın “Neyleyeyim, bu yıkılacak ivde un yok elek yok, deve değirmeninden gelmedi dir; ne gelür ise benüm sağrıma gelsün deyü elini götüne urur, yönün anarusağrısın erine döndürür; bin söyler isen birisini konmaz, erün sözüni kulağına koymaz.” (Ergin, 2011: 77) Bu tip kadınlar “Nuh Peygamber’in eşeği aslıdır” (Ergin, 2011: 7) benzetmesiyle verilmiştir. Burada, kadının uyumsuz bir karakter olarak toplumsal kuralların ve beklentilerin dışında sergilediği davranışlar, hareketler ve verdiği tepkiler gülünçtür. Ayrıca kadının Nuh Peygamber’in eşeğine benzetilmesi ile “hayvanlar ve nesnelere insanları güldürmesi durumu, yine bunların insanlar ile benzerliklerinin bulunması, insanoğlunun bunlara damgasını basması veya bunları kullanması” (Bergson, 2015: 12-14) sonucunda gülünç olanın ortaya çıkarılmasının sağlandığı görülür.

Dede Korkut boylarının giriş kısmı mizahi içeriklere sahip olduğu gibi, yine boylar içerisinde tipler ve ifadelerle bakılacak olunursa, söz komikliğine, durum komikliğine, karakter komikliğine bağlı olarak ve uyumsuzluk veya üstünlük gibi kuramlar bağlamında bazı mizahi unsurların bulunduğu görülmektedir.

Oğuzların kendilerini üstün görmelerine karşın düşman devamlı küçük gördüğü ve düşmanın böylece gülünç duruma düşürülmeye çalışıldığı boylar içerisinde, Tepegöz, Deli Dumrul gibi ilginç tipler, Azrail'e meydan okuma gibi olayların mizahi kurguları, kişilere yakıştırılan lakaplar, Delü Kaçkar gibi kahramanların tuhaf istekleri, kahramanların birbirlerini küçük düşürücü sözleri ve betimlemeleri, mizahi öğeleri ortaya çıkarır. Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'da, Karacık Çoban'ın düşman komutanı Şöklü Melik'i askerlerinin yanında *diliyle döverek* söz komikliği üzerinden aşağıladığı alaycı ifadeler<sup>144</sup>; Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda, Bamsı Beyrek'in Banı Çiçek ile olan münasebetlerindeki ve Dede Korkut'un Banı Çiçek'i Beyrek'e istemesindeki durum komiklikleri ve ayrıca Delü Kaçkar'ın karakter komikliğini gösteren istekleri ve sonrasında olanlar<sup>145</sup>; Duha Koca oğlu Deli Dumrul Boyu'nda, aykırı bir karakter olarak Deli Dumrul'un Azrail'e meydan okuması, durum komikliğini gösterir bir biçimde altından su akmayan bir köprünün başını kesmesi ve karakter komikliği üzerinden Deli Dumrul'un geçenden otuz üç geçmeyenden döverek kırk akçe alması<sup>146</sup>; Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy'da, durum komikliği üzerinden, Basat'ın koyun postunu giymesi<sup>147</sup> gibi örneklerle bakılacak olunursa, mizahın, Dede Korkut boylarında yoğun olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca, bu mizahi imgelerin kullanılmasının, Dede Korkut'un halk nezdinde yaygın bir anlatı olmasını sağlamış olabileceği ihtimali üzerinde de durulmalı ve tartışılmalıdır.

#### 2.2.2.1.10.1.2. Köroğlu Destanı; Köroğlu Destanının Süleyman Usta Versiyonu

“Destan” kelimesi, Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlük'ünde “kahramanlık öykülerine verilen ad” ve “tarih öncesi tanrı, tanrıça, yarı tanrı ve kahramanlar ile ilgili olağanüstü olayları konu alan şiir, epope” (15.11.2016, www.tdk.gov.tr) şeklinde tanımlanmaktadır. Köroğlu anlatmalarında olduğu gibi, destanlardan sonra ve

<sup>144</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 98)

<sup>145</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 116-153)

<sup>146</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 177)

<sup>147</sup> Bkz. (Ergin, 2011: 212)

destanların bir ardılı olarak ortaya çıktığı söylenebilecek halk hikâyelerinin, özellikle de kahramanlık boyutlarıyla, destanlara ait bazı karakteristik unsurları bünyelerinde barındırdıkları söylenebilir. Bu anlamda destan ve halk hikâyesi karakteri gösteren Köroğlu anlatıları, âşık tarzı yaratmalar kapsamında ele alınıp mizahi açıdan değerlendirilebilir.

Kahramanlık veya sevgiliyi elde etme üzerinden inşa edilen destanlar şekle dayalı olarak, “şiir halinde veya nazım-nesir karışık halde bir anlatı, birden fazla epizodu içine alacak bir uzunluğa sahip ve de şahsi sahneleri ayrıntılı olarak anlatmaya izin veren bir anlatılar”; anlatıya dayalı olarak, “Bir şölen havasında, usta bir destancı tarafından özel bir söyleyiş ve anlatış tarzıyla ve bir kural olarak da bir müzik aleti eşliğinde icra edilen bir anlatmalar” (Reichl, 2011: 130-131) olmak üzere iki şekilde tanımlanabilir. Sevgiliyi elde etme ve kahramanlık üzerinden şekillenen Köroğlu anlatıları da, destana yakın yapısal özellikleriyle, bu iki tema üzerine oturur ve genellikle nazım-nesir karışık bir biçimde icra edilir.

Destanî şiirde “sevgiliyi elde etme” teması yaygın olarak kullanılır. Bu durum kahramanlık destanlarında da karşımıza çıkar. Sevgiliyi elde etme teması Köroğlu/Göroğlu dairesinde açıkça görülür. Reichl’a göre (2011: 162) Orta Çağ edebiyatındaki en meşhur sevgiliyi elde etme macerası Alman edebiyatına ait Nibelungenlied’in yedinci bölümündeki maceranın konusu; yani Gunter tarafından Brunhilde’nin nasıl arandığı ve Gunter yerine Siegfried tarafından nasıl elde edildiğidir. Hikâye mi yoksa bir destan mı olduğu tartışmaları hâlâ devam eden Köroğlu anlatmalarının destan sınıflandırmasındaki konumunun da tartışmalı olduğu söylenebilir.

Çobanoğlu’na göre (2007: 49) Türk epik destan geleneği, “eski destanlar” ve “yeni destanlar” (arkaik, kahramanlık, tarihi) olmak üzere iki gruba ayrılır. Köroğlu destanı, hem mevcut konusu hem de kişiler ve olay örgüsü itibariyle kahramanlık destanları kategorisinde değerlendirilebilir. Köroğlu destanında yoğun bir aşk teması kendisini gösterse de, mevcut yiğitliklerin, olağanüstü atların ve cesur karakterin kahramanlık vurgusuyla ortaya çıktığı görülmektedir. Zira Köroğlu’nda sevgiliyi elde etme, kahramanların bir macerayla yeni ortamlarla, yeni kişilerle kahramanlıklarını gösterdikleri ve kendilerini ispatladıkları bir bahane gibidir. Reichl’a göre de (2011:

141) Türk boylarının en yaygın şekilde temsil edilen aşk hikâye tipleri, kahramanlık tarzındaki aşk hikâyeleri ile aşk maceralarını konu alan aşk hikâyeleridir. Kahramanlık konulu aşk hikâyesi, kahramanlık destanı ile karıştırılmamalıdır. Bu tür, olay örgüsü ve tarzı itibarıyla, aşk hikâyesi tarzındadır. Bu grubun içine daha çok kahramanlık ve savaş konularına benzeyen konuları ihtiva eden Köroğlu/Göroğlı destanları dâhildir.

Köroğlı destanı hemen her Türk boyunda görülür; öyle ki bu anlatı, Türklerle aynı dil ve kültür dairesine mensup olmayanlarda da, belki de kültür geçişgenliği sebebiyle, çok meşhurdur. Bu bağlamda Köroğlı, Türk coğrafyasının ve Türk devletlerinin ortak geçmişini kanıtlanmasının yanında, aynı zamanda, ortak coğrafyadaki farklı kültürlerin ortak kahramanlık algısı ve tipidir.

Ali Yakıcı'ya göre (2007: 113), Türk kültürü ve edebiyatında “Köroğlı” adının özel ve önemli bir yeri vardır. Köroğlı terimi, gücün simgesi, özellikle de düşkünün, çaresizin, mazlumun yanında, zulmün karşısında olan bir gücün temsilcisi olduğu için büyük insan kitlelerinin kabulleri arasında yerini almış, kültür ve edebiyatın birçok alanını, birçok türünü etkilemiştir. Fakat alandan derlenen ve mizahi incelemesi yapılacak olan versiyonda Köroğlı, gücün, kuvvetin bir temsilcisi olmakla beraber, destan metninin genel işleyişi çerçevesinde, oğlı Hasan Bey'in gölgesinde kalmış gibi görülmektedir.

Pertev Naili Boratav gibi çeşitli araştırmacılarca hikâye olarak kabul edilen Köroğlı/Göroğlı anlatıları Dursun Yıldırım tarafından “Batı versiyonu” ve “Orta Asya versiyonu” olarak iki şekilde isimlendirilmektedir. Yıldırım Batı versiyonuna “Azerbaycan, Anadolu, Balkan” ve çevre Türk yerleşim sahalarında yer alan Türk rivayetleriyle “Gürcü, Ermeni” ve diğer etnik grup ve milletlerin hayatında yer alan rivayetleri dâhil etmekte, Orta Asya versiyonunun ise “Türkmen, Özbek, Karakalpak, Tatar, Kazak, Kırgız, Uygur Türkleri” ne ait rivayetler ile “Tacik ve Buhara Arapları” arasında dolaşan Arapça ve Tacikçe rivayetleri kapsadığını belirtmektedir. (Yıldırım'dan aktaran Yakıcı, 2007: 114)

Yıldırım tarafından “Batı versiyonu” ve “Orta Asya versiyonu”<sup>148</sup> olarak kategorize edilen, ancak genel olarak “Batı versiyonu” ve “Doğu versiyonu”<sup>149</sup> şeklinde iki farklı

<sup>148</sup> Bkz. (Yakıcı, 2007: 114)

<sup>149</sup> Bkz. (Alptekin - İçel, 2011: 37)

versiyona ayrılan ve çok çeşitli kolları olan Köroğlu anlatmalarının baş kahramanı olan Köroğlu, bu anlatılarda, masal anlatıcısı, meddah ve âşık gibi anlatıcılara da bağlı olarak, kimi zaman “destan kahramanı”, kimi zaman “masal kahramanı” ve kimi zamansa bir “hikâye kahramanı” olarak anlatılmakta ve sunulmaktadır.<sup>150</sup>

Boratav, (2007: 119), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı çalışmasında Köroğlu kollarını halk hikâyelerini oluşturan birinci sıradaki “Kahramanlık Hikâyeleri” bölümünde değerlendirmektedir. Boratav burada, Köroğlu kolları olarak 21, Köroğlu dairesine bağlı olarak da 2 hikâyeye yer vermiştir. Çalışmada kronolojik sıra takip edilerek verilen Köroğlu kolları ise şunlardır:

1.İlk kol (Köroğlu'nun zuhuru: Babasının macerası, atların terbiyesi, Aras veya başka bir nehirden gelen üç köpüğü içmesi, Çamlıbel'e gelmesi); 2.Kasab-ı cömerd veya Ayvaz kolu; 3.Kösenin kolu; 4. Koca Bey kolu; 5.Mamaç Bezirgan veya Tekelti kolu; 6. Demircioğlu ve Telli Nigar/Erzurum kolu; 7. Kiziroğlu Mustafa Bey kolu; 8. Bağdat/Turna Teli kolu; 9. Hasan Paşa/Silistre kolu; 10. Bolu Beyi kolu; 11. Halep kolu; 12. Dağıstan kolu; 13.Gürcistan kolu; 14. Deli Kara kolu; 15. Hasan Bey/Dağıstan kolu; 16.Kaymaz kolu; 17.Kiziroğlu Mustafa Bey/Kırım kolu; 18.Kenan Kolu; 19.Kayseri Kolu; 20.Köroğlu'nun oğlu Haydar Bey kolu; 21.Son kol (Kırat'ın kaybolması ve arkasından Köroğlu'nun da Kırklara karışması, keleşlerinden Yusuf'un onu aramaya gitmesi ve kırklar meclisinde görmesi).

Ekici'ye göre “Köroğlu'nun olağanüstü doğumu, destan özelliklerinin yoğun olduğu doğu versiyonlarında ortak bir şekilde anlatılırken, hikâye özelliklerinin ağırlıklı olduğu batı versiyonları olarak adlandırılan Azerbaycan ve Türkiye Türkleri anlatmalarında kahramanın doğumu bölümü yer almamaktadır.” (Ekici'den aktaran Yakıcı, 2007: 116) Batı versiyonlarında olduğu gibi başlangıç ve bitiş bölümleri olmayan Köroğlu destanının bir varyantı, makalenin de konu edildiği üzere, Sivas'ın Şarkışla ilçesinin Gümüštepe Köyü'nde, Süleyman Tokay adlı bir kalaycı ustasından, kapalı bir mekânda ve kendi anlatı bağlamında, 1981 yılında, amatör bir derlemeci tarafından yönlendirilmemiş bir derleme yöntemiyle ve teyp kaseti vasıtasıyla derlenmiştir. 5342 kelimededen oluşan<sup>151</sup> bu derlemenin icrasında yoğun olarak mizahi bir üslûbun ve anlatım biçiminin, kalıp ifadelerin, bir giriş tekerlemesinin, özlü sözlerin kullanıldığı fark edilmiş ve özellikle de araştırma alanından derlenmesi sebebiyle bu çalışmanın Köroğlu-mizah ilişkisi kapsamında incelenmesi gerektiği düşünülmüştür.

<sup>150</sup> Bkz. (Alptekin - İçel, 2011: 37)

<sup>151</sup> Bkz. (Metin 37)

Bir yandan köy köy gezip kalaycılık yapan Süleyman Tokay, diğer yandan gündelikçi olarak el işinde çalışan ve aynı zamanda duvar ustalığı da yapan bir kültür taşıyıcısıdır. Pek çok destanı ezberleyip çeşitli ortamlarda çalgı aleti kullanmadan anlatan Süleyman Tokay'ın anlattığı ve hikâye özellikleri gösteren bu Köroğlu anlatmasına *Köroğlu Destanının Süleyman Usta Versiyonu* denmesi uygun olabilir. Zira Ekici, Dundes'ın varyant/versiyon farkını verdiği “bir metnin her hangi bir tekrarı versiyondur. Buna göre, bir kişi bir tane atasözünün on tane metnini elde etse, o kişi, o atasözünün on tane versiyonunu elde etmiş olur. (...) Daha tipik formlardan az veya çok uzaklaşan versiyonlar, varyantlar olarak değerlendirilebilir” (Ekici, 1998: 32) tespitlerinden hareketle, Köroğlu anlatmalarının mahalli bir adla anılması ve bu mahalli anlatmalar için varyant teriminin kullanılmasının uygun olabileceğini savunur. Ekici, varyant veya versiyon isimlendirmesindeki kafa karışıklıklarını gidermek için, “her anlatmanın bir anlatıcısı vardır. (...) Halk bilgisi ürünleri ister profesyonel olsun, ister amatör olsun anlatıcılarından, yani sanatçılarından bağımsız olarak ele alınamaz, alınırsa biz bunların çevre ve şartlarını görmezden gelmiş oluruz” (Ekici, 1998: 32) şeklinde de bir tespitte bulunmuş, Köroğlu anlatılarının bağlamlarının özelliklerini taşıyan icracılar üzerinden isimlendirmesi gerekliliğini belirtmiştir.

Anlatının geçtiği mahal olarak Çardaklı Çamlıbel'in ağır bastığı; başlangıç ve bitiş bölümlerinin olmadığı veya zayıf olduğu; kahve içen Kösemi'den gitmek için izin isteyen Köroğlu'ndan ziyade Hasan Bey'in başkahraman olduğu ve nazım-nesir şeklinde oluşturulan bu Köroğlu anlatısının mizahi unsurlarını ele almadan önce, özetinin bilinmesi faydalı olabilir:

Destan, Köroğlu'nun Kırat'ıyla yolda giderken bir Koca Nine'yle karşılaşmasıyla başlar. Koca Nine Köroğlu'na kendisini atının terkinine almasını, yardım etmesini ve bunun karşılığı olarak da Köroğlu'na dua edeceğini söyler. Köroğlu, kendisine bir kadın ve atına da bir kısrak istemesi üzerine Koca Nine, ölen Hacı Hasan'ın kimseyi beğenip evlenmeyen karısının meskenini tarif eder. Köroğlu oraya gider. Kendisi Hacı Hasan'nın karısıyla, Köroğlu'nun atı ise bu kadının atıyla bir gece geçirir. Sabah olunca gitmesi gerektiğini söyleyen Köroğlu, belindeki gümüş hançeri ve kolundaki pazubandını kadına verir ve bazı nasihatlerde bulunduktan sonra Çardaklı Çamlıbel'e gider.

Kadın bir oğlan, kısrak ise bir tay doğurur. Kadın oğlanın adını ölen kocası sebebiyle Hasan Bey, tayın adını Kamertay koyar. Çabucak büyüyen ve gelişen Hasan Bey, bir gün yolda giderken bir yaşlı kadına çarpar. Bu yaşlı kadın Hasan Bey'e kızar ve babasının belli olmayışı üzerinden Hasan Bey'e laf atar. Bu laflara içerlenen Hasan Bey, babasının kim olduğunu annesinden zorla öğrendikten sonra babasını bulmak amacıyla yeni bir maceraya çıkar.



Destanın ikinci bölümü niteliğindeki bu macerada Hasan Bey Köroğlu'yla karşılaşır. Köroğlu Hasan Bey'in Kamertay'ını çok beğenir ve onu ister. Hasan Bey'in de Kırat'ı istemesi sebebiyle aralarında bir mücadele başlar. Hasan Bey tam Köroğlu'nu alt edecekken Köroğlu Hasan Bey'i tanır ve ölmekten son anda kurtulur.

Destanın üçüncü bölümü, Hasan Bey'in Köroğlu'nun kırk odalı bir mekânında, Kara Vezir'in kızı olan Telli Hanım'ın fotoğrafını görüp onu bulmak üzere yeni bir maceraya atılmasıyla başlar. Bu macera başlamadan önce Köroğlu Hasan Bey'i kalması için ikna etmeye çalışır ancak başaramaz. Köroğlu, gitmek isteyen Hasan Bey'e Kırat'ın perçeminden üç tutam kesip verdikten sonra Akşehir'de Hacı Abdurahman Baytar'ı bulmasını ve başı sıkıştığı zaman ondan yardım istemesini söyler.

Akşehir'de Hacı Abdurahman Baytar'ı bulan ve daha sonra Has Bahçe'ye girip Telli Hanım'la görüşen Hasan Bey artık bir şekilde Telli Hanım'la kaçma plânları yapar. Telli Hanım ise kendisinin fark edilmeden ancak ya Kırat'la ya da Çadırbeyler'in Ahşar Doru'suyla kaçabileceğini söyler. Bunun üzerine onlara yardım etmek isteyen Hacı Abdurahman Baytar, Çadırbeyler'den rica minnet Ahşar Doru'yu ister. Çadırbeyler atı vermek istemeseler de, tek bir şartla atı vermeye razı olurlar. Bu rica Ahşar Doru'ya fiske vurulmamasıdır. Bu isteği kabul eden Hacı Abdurahman Baytar, acele etme zorunluluğu sebebiyle Ahşar Doru'ya kamçıyla vurur. Bunun üzerine hem Çadırbeyler hem de Kara Vezir, Hasan Bey'in peşine düşerler. Hasan Bey uykudayken tüm bu düşmanlar Hasan Bey ve Telli Hanım'ın etrafını çevirmiştir. Hasan Bey son anda Telli Hanım sayesinde uyanır ve düşmanı tek başına alt eder. Kösemi'den izin alan Köroğlu Hasan Bey'i bulmaya gider. Destan, Hasan Bey'in Köroğlu'nu karşılaşması esnasında, enteresan bir biçimde biter.

Derlenen, bu Köroğlu Destanının Süleyman Usta Versiyonu'nun daha giriş bölümünde “Pire gelir tahir tıhır/ Ben sanarım nallı katır/ Ev sahabı balta getir/ Bu pireyi buradan çıkart. Pire düştü dev izine/ Ben düştüm pirenin izine/ Bir çifte vurdu dizime/ Altı ay hasta yattım.” şeklinde, masal başı tekerlemelerinde olduğu gibi, mizahi bir tekerlemeyle başlangıç yapılmıştır. Mekanik bir biçimde ardı ardına sıralanan ve içerisinde mizahi içerikli uyumsuz söylemlerin ve birleştirmelerin olduğu bu dizeler, dikkatleri toplamak için yapılan özel bir teknik olabilir. Bununla birlikte Kalaycı ustası olan Süleyman Tokay, Köroğlu hikâyesinin devamında bu mizahi üslûbunu sürdürdüğü görülmektedir. Bu durum, Süleyman Usta'nın söze hâkim olabildiğine, sıkıcı anlatmadığına ve dinleyenleri eğlendirebileceğine dair içerisinde bir takım kodları ileten bir usta anlatıcı tavrıdır. Bu anlamda Süleyman Tokay, söz komikliği, benzetmeler, uyumsuzluklar, abartmalar, kalıp ifadeler ve mizahi içerikli özlü sözler üzerinden bu anlatmadaki komik durumları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Süleyman Usta, icra ettiği bu Köroğlu anlatısını sunarken, *benzetmeler*, *abartmalar*, *söz komiklikleri*, *durum komiklikleri* ve *uyumsuzluklar* üzerinden mizahi öğeleri ortaya çıkarmaya çalıştığı görülmektedir. Metin içerisindeki, sırası da göz önüne alınarak verilen, bu mizahi öğelerin ilki, *durum komikliği* ve *benzetmeler* üzerinden sunulan

“Yok, muhabbet arasında diyor içerim içmem olmaz. Muhakkak içeceksin. Hanıma bir dene iki dene veriyir üçüncüsünde başına vurmuş kör tavuk gibi tepe tahlak gidiyor.”; ikincisi, *durum komikliği ve mübalağa* ile sunulan “Bir gün Köroğlu pencerenin önünde otururken, derin mi bilmem bir ah çekiyor damın toprağı üstüne tökölme üzere...”; üçüncüsü, *uyumsuzluklar ve mübalağa* üzerinden verilen “Annesi: Oğlum deli misin sen? Büyüdün, oldun koca babayıgit. Benim mememi napacan, günah değıel mi? Hasan Bey: Sen benim anam değıel misin? Günah değıel. Memeğen ver bene. Memesini ağzına aliy bi diş basiy ama, garının feryadı göğden geliy.”; dördüncüsü, yine *uyumsuzluklar ve mübalağa* ile sunulan “Hasan Bey gidip demürçülere diyor ki; bene kırk batmanlık (bir kürs) yapacaksınız diyor. Amasya’dan, Zile’den, Tokat’tan, Gümüşhane’den ustalar bir araya geliy. Kürsi yapmakta olsunlar gel haberi nirden vererek, Hasan Bey atın üstünde yirmi dört tür hüner öğreniyor.”; beşincisi, *mekanik tekrarlarla söz komikliği, mübalağa ve üstünlük* üzerinden verilen “Kalkiyi, Kamertay’ın kolanlarını berk idip üstüne geliyor. Bahıyor ki rahvan Arab önden geliyor. At Arab, kendi Arab, ocağa batasıca, bir dodağandan dohuz tencere paça olur.” (...) Bunlar kargı menziline gelende Arab diyor ki ‘Buna kargı mızrah vurup da gargı mızrağımi pis etmeyim. Atıma çiğnedim geçiyim.’ Hasan Beğ de diyor ki ‘Bunu öldürmeyim babamın bir keleşi zay olur. Bunun diyor tutup elini ayağını bağlayım (peşrengini deklerinin) altına koyum.’ Atın önden gidenine peşrenk dirler. Peşine gidene dundar dirler.”; altıncısı, *mekanik tekrarlar üzerinden söz komikliği* ile sunulan “Kız diyor ‘Telli Hanım çok susamış. Şu destiyi eline al da su getir.’ Topal ceriye destiyi eline aliyi. Elini eline, etekleri beline, nallı gısrak gibi iki sekerek bir tökerek, ökçesi büzüğüne tikerek gelir havuzun başına.”; yedincisi, *söz komikliği, uyumsuzluk, mübalağa ve benzetme* üzerinden verilen “Telli Hanım çiçeğı çihartiyi. ‘Kızlar, diyi, bu çiçekten sizden birer deste isterim’. Kızlar elini eline eteklerini beline Has Bahça’yı daramahta (araştırmakta) olsun Hasan Beğ gül ağacından aşşağa iniy. Telli Hanım’ın belinden gapıp döşeğe galdırıp goyi efendim. Bunlar bir sarma sarılıy, bir germe gerüliy, arada bir Kasım fırtınası kopiyi. Kıl kalıy Süleyman boğula. Sonra kızlar ‘Lan bunlar nirdeler?’ Döşegin cidlağana aşşağa bakiyi ki ne baksın ocağa bata. Telli Hanım’ın meslerinin ucu Hasan Beğ’in kulaklarının dibinde davşan kulağa gibi çabalayı.”; sekizincisi, *uyumsuzluk ve durum komikliği* üzerinden verilen “Hasan Beğ birkaç cariyeye elbisesi giyiniyi. Koluna bir zembil tahiyi, çihiyi.”; dokuzuncusu ise, *söz komikliği ve mübalağa* ile verilen “Kösemi’nin sabah gahvesini

bişirmiş vermişler efendim içiyor. Çubuğuna bir iki batman tütün basmışlar, beş altı gişi ateş daşıyor. Kahveden bir fırt cekip de masaya götürürken Köroğlu dirseğinin dibinde uyuyormuş. Sıçramaynan gahveye vurdun mu bir iki teneke gahveden dökülüyor.” şeklindeki ifadelerdir.

Süleyman Tokay’dan derlenen bu Köroğlu anlatmasında mizahi unsurların ortaya çıkarılması için kullanılan ikinci yöntemin *mizahi içerikli kalıp ifadeler* olduğu görülmektedir.

Destanların, destancılar tarafından ezberlenen ve formülize edilen metin bölümlerinde kalıp ifadeler ve söz kalıpları hayati önem taşır. İlyada ve Odesa destanlarının nasıl ezberlenip aktarıldığını formülize etmeye çalışan Milman Perry ve Adalbert Lord, bu yolda önce Orta Asya destanlarını derleyip değerlendirmek istemiş fakat o dönemde var olan karışıklıktan dolayı dönemin Yugoslavya devletinde yaşatılan destan geleneğini incelemişlerdi. Beş destan icracısından dördünün Arnavut olduğu Bosna, Hersek, Karadağ ve Sancak bölgelerinden 12.500 satır destan metni toplamışlar, bu materyalleri ses kayıt cihazlarıyla derlemişler ve ek olarak tarihi ve lirik destan metinlerinin olduğu toplam 22.645 satırdan oluşan bir koleksiyon hazırlamışlardı<sup>152</sup>. Bu araştırmanın sonuçları çok dikkat çekiciydi ve bilim dünyasında ilgi gördü. Bu araştırmanın sonuçlarına göre destan anlatıcıları icra ettikleri destanlarını, düzenli olarak kullandıkları bir grup sözcük ve sözcük grupları, tam mısra ve yarım mısra şeklinde kullanılan formül benzeri yapılar ve belirli olarak devamlı kullanılan temalarla formülize etmekteydiler. Bu durum, kalıp ifadeler ve formülize edilmiş yapıları ustaca kullanan Finlandiya epik destan geleneğinin destancıları için de geçerliydi. Harvilahti’nin “Destancının hafızası düzeyli bir şekilde formülleri simgelemeye çalışır. Formüller, kavramlar ve imajlar uyum içerisindedir; destancının hafızasında belirli sahneler ve belirli detaylar, formların salkımları vs. gibi içerikler vardır.” (Harvilahti, 1992: 98) şeklinde açıkladığı bu kalıp biçimler, formüller ve kalıplaşmış imajlar, destan ve hikâye anlatıcılarına icralarında yardımcı olmaktaydı ve bazı bölümlerin hatırlaması için hayati önem taşımaktaydı. Ayrıca, uzun metinlerin ezberlenip aktarılmasında dildeki ifade biçimlerinin kalıplaşması da kaçınılmaz görünmekteydi.

---

<sup>152</sup> Bkz. (Elsie, 2003: 1-4)

Hikâye ve destanî üslûbun bir parçasını, sözlü ifade kalıpları oluşturmaktadır. Bu durum halk hikâyeleri için de geçerlidir. Başlangıç kalıpları olarak adlandırabileceğimiz bu kalıp ifadelerin bir kısmı, dinleyiciyi anlatıların büyüğü atmosferine hazırlamaya yararken, bir kısmı da olaydan olaya, zamandan zamana, mekândan mekâna geçişi sağlamakta ve geçiş kalıpları olarak adlandırılmaktadır. (Yıldız, 2003: 309) Bitiş kalıpları, kabaca bir tanımlamayla, gerçek dünyadan adeta koparak destan dünyasında gezinen ve dinleyicilerini de gezdiren anlatıcının, tekrar gerçek dünyaya dönmesini ve dinleyicilerle ilişkisini sağlayan kalıplardır. (Yıldız, 2003: 309)

Destan metinlerinde sıkça başvurulan ve metin içerisinde sıkça tekrarlanan kalıp ifadeler; atasözlerinden, ikilemelerden, deyimlerden, sorulardan, dualardan ve beddualardan, redif, kafiye ve ses uyumlarıyla birleştirilen satırlardan, karşılıklı diyaloglardan, benzetmelerden, sıkça tekrarlanan sayılardan ve onların belirli katlarından, selamlaşmalardan, dilek ve temennilerden ve merak uyandırmak için atışmalardan önce tekrarlanan dörtlüklerden oluşabilir. Destancının metin içerisinde kullandığı kalıp ifadeler olduğu gibi dinleyicilerin de anlatım esnasında duygularını ifade ettiği kalıp ifadeler vardır. Reichl'a göre (2011: 120) “dinleyicilerin bağrıışmaları veya homurdanmaları, büyük kısmı itibariyle, kalıp sözler halindedir.”

Köroğlu'nda olduğu kadar Dede Korkut gibi diğer Türk destanlarında da görülen kalıp ifadeler ve biçimler, “Görelim Hanım ne söyledi” (Reichl, 2011: 50), yine “Köroğlu Ayvaz'ı teselli etmek için sazını aldı, bakalım ne söyledi.” (Reichl, 2011: 5), “Bir baş keleme söz aydar gerek gerek, gör-bak, neme diyar (Bir kaç kelime söylemek gerek, görelim ne söyledi.” (Reichl, 2011: 51), “Sonra la'nat şeytana deyip, aldı sazı/ Görek ne dedi (Sonra şeytana lanet dedi, sazı aldı; görelim ne dedi)” (Reichl, 2011: 53) şeklindeki yapılarıdır ve standart bir başlangıç görevi gören formel (kalıp) ifadelerdir.

5342 kelimededen müteşekkil bu Köroğlu anlatısının 669 kelimesi kalıp ifadelerden oluşmaktadır. Ayrıca nazım-nesir olarak oluşturulan ve icra edilen bu destan metninin 460 kelimesi de manzum dörtlüklerden oluşturulmuştur. Bu ayrıntılar bize destanın yaklaşık beşte birinin kalıp ifadelerden ve formülize edilmiş dörtlüklerden oluşturulduğunu göstermektedir.

Kalıp ifadeler, zihinlerde oluşturduğu çağrışımları itibariyle destan metinleri içerisinde belirli olarak tekrarlanan sözler veya kelime grupları olarak düşünülebilir. Fakat sadece destan metninin başlangıcında ve sonunda var olan, destan içerisinde yeni bir macerayı veya bölümü başlatan ve anlatılan konulara uygun özel kalıp ifadeler de vardır. Bunlar destan içerisinde bir defa kullanılabilir ve tekrar edilmeyebilir. O halde biz bu derlenen metindeki mizahi içerikli söz kalıplarını “metin içerisinde tekrarlanan” ve “metin içerisinde tekrarlanmayan” kalıp ifadeler olarak sınıflandırabiliriz.

Anlatı içerisinde bir kere verilen mizahi içerikli kalıp ifadelerin, durum, söz komikliği ve uyumsuzluk, üstünlük gibi unsurlar üzerinden mizahi öğeleri ortaya çıkardığı görülmektedir.

Bu kalıp ifadelerden ilki, “Bu adam (Köroğlu) atmış, yetmiş, gelmiş, getmiş (gitmiş), almış, vurup, kırıp, kesiyor. (bir defa)” şeklindeki ifadelerdir. Fiilimsi ekleriyle birbirleriyle uyum içerisinde sıralanan bu uyumlu kelimeler, Köroğlu’nun ilk bölümde kısaca tanıtıldığı ve aynı zamanda destanın konusunun anahtar kelimelerle verildiği kalıp ifadedir. Beklide Köroğlu’nu dinleyiciye tanıttığı için bir defa kullanılmış olan bu kalıp ifadelerde, belirli bir düzen içerisinde sıralanmış uyumlu kelimelerin, sözlerin ve eylemlerin verildiği, genel olarak *söz komikliğinin* ve *durum komikliğinin* olduğu söylenebilir.

Anlatmada yine bir defa tekrarlanan ikinci bir kalıp ifade, “Bunlar (Hasan Bey ve Telli Hanım) bir sarma sarıliy (sarılıyor), bir germe geriliy (geriliyor), arada bir kasım fırtınası kopiy (kopuyor), kıl kaliy (kalıyor) Süleyman boğula.” şeklinde, *mübalağa* üzerinden *söz komikliği* ve *durum komikliğinin* verildiği kalıp ifadelerdir. Kullandığı anlatım kalıbıyla destana kendi damgasını vurmak isteyen icracı, usta bir anlatıcı olarak kendi ismini (Süleyman) anlatı metnine yerleştirme düşüncesindedir. Bu bir nevi resim sanatçısının, yani bir ressamın kendi tablosunda yaptığı gibi, icracının anlatıya küçük bir imza atma çabası olmalıdır. Burada icrayı öğrendiği ustasının yerine kendi ismini söylemesi, artık bu yaratmanın kendisine ait olduğunu da vurgulayan icracı tavrına bir kanıt olabilir.

Anlatmada bir kez tekrarlanan üçüncü bir kalıp ifade, *benzetme* ve *durum komikliği* üzerinden mizahi sunumun gerçekleştirildiği “Ekinin içinden it çıkar gibi çıkıp geliyor” şeklindeki kalıp ifadedir.

Anlatıda, uzun bir yolculuğun süresinin kısaltılması açısından önemli olan ve Köroğlu’ndaki atlı kahramanların birkaç defa bir yerden başka bir yere seyahat etmesine rağmen bir defa kullanılmış olan “Derelerden sel kibi (gibi)/ Tepelerden yel kibi/ Ödünç almış un kibi” şeklindeki kalıp ifade, *benzetmeler* ve *söz komikliği* üzerinden mizahi öğeleri ortaya çıkarır.

Anlatmada bir kez tekrarlanan ve Telli Hanım’a su getirmeye giden cariyenin tasvir edildiği “Elini eline/ Etekleri beline/ Nallı gısrak gibi/ İki sekerek/ Bir tökerek / Ökçesi büzüğüne tökerek” şeklindeki kalıp ifadeyle, *söz*, *durum* ve *hareket komikliği* üzerinden mizahi durum icra edilmiştir.

Anlatı içerisinde bir kereden fazla sunulan ve durum, söz komikliği ve uyumsuzluk, üstünlüklerin vurgulandığı mizahi içerikli kalıp ifadeler, sayılar ve katlarından, selamlaşmalardan, soru-cevaplardan, sorulardan, vedalaşmalardan, dilek ve temennilerden oluşmaktadır. Ancak, en çok kullanılan kalıp ifadelerin rakamsal tekrarlar olduğu görülmektedir. Bu yüzden anlatı içerisinde birden fazla olarak tekrarlanan mizahi içerikli söz kalıpları “rakamsal olarak metin içerisinde tekrarlanan söz kalıpları” ve “diğer tekrarlanan söz kalıpları” olmak üzere ikiye ayrılabilir.

Rakamsal olarak, “Dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat, dokuz dakika (iki defa)” ve “Bir gün, iki gün, üç gün, beş ay (üç defa)” şeklinde tekrarlanan söz kalıplarının, hızlı geçişleri sağladığı için, *uyumsuz durum komikliklerini* ortaya çıkardığı görülmektedir. Ancak, “Bin dokuz yüz doksan dokuz (iki defa )” şeklindeki tekrarlanan bazı kalıp ifadelerde, *mübalağa* üzerinden mizahi öğeler ortaya çıkarılmaktadır.

Birden fazla olarak tekrarlanan diğer mizahi içerikli kalıp ifadelerde ise, “Eee, kahve tütün, keyfler bütün olduktan sonra/ İmamlar uyuduktan sonra (iki defa)”, “Avdurup çovdurup/ Azını çoğunu yaradan Mevla’m bilür (iki defa)” ve “Asıl sazın sinasına (Basiyeler sasın sinasına (sinesine)/ Gelir Hızır binasına (Geliy sözün binasına)/ Bakalım

ne demişler sonasına (dört defa)” şeklinde, *söz ve durum komiklikleri* üzerinden mizahi öğelerin ortaya çıkarıldığı görülmektedir.

Atasözleri ve deyimler, destan icrasının ustaca bir anlatım yeteneğine sahip olduğunun bir kanıtıdır. Öyle ki bir destancı, dinleyiciler tarafından bilinen ve belirli ortamlarda birkaç defa anlatılan bir destanı ancak ustaca bir sunumla ve uzun tecrübeler sonucu şekillenen atasözlerini ve deyimleri kullanarak dikkat çekici hale getirebilir. Bu bilgi küpleri, dinleyiciyi şaşırtabilir ve dikkat kayıplarını en aza indirebilir.

Atasözleri ve deyimler, Türk destanlarında, özellikle de Dede Korkut Kitabının iki bölümden oluşan giriş kısmının ikinci bölümünde kendisini gösterir. Öyle ki, Dede Korkut’un tavsiyeleri şeklinde sunulan bu özlü sözler sayesinde Dede Korkut Kitabı, diğer Türk destanlarında görünmeyen özgün fırça darbelerini bünyesinde taşımaktadır. Dede Korkut Kitabında yer alan “Eloğlunu beslemekle oğul olmaz, büyüyünce bırakır gider, gördüm demez/ Kara eşek, başına gem vursan katır olmaz, hizmetçiye elbise giydiren hanım olmaz/ Kız anadan görmeyince öğüt almaz, oğul babadan görmeyince sofraya çekmez. (...)” biçiminde kullanımların olduğu görülmektedir.

Destanlar içerisinde kalıp ifadeler, karşılıklı diyaloglar, uzun tasvirler ve güçlü sıfatlar kullanıldığı gibi bazı durumları ustaca anlatmaya yarayan atasözü ve deyimler de kullanılır. Derlenen bu Köroğlu anlatmasında mizahi unsurların ortaya çıkarılması için kullanılan üçüncü yöntemin ise *atasözü ve deyimler* olduğu görülmektedir.

Derlenen bu anlatıda ilk olarak oğlu Hasan Bey’e meydanda yenilmek üzere olan ve Hasan Bey’e “Sen benim oğlumsun” diyen ve kavgayı bitirmek isteyen Köroğlu’na en yakın arkadaşı olan Ayvaz’ın “Bilmez miyim Köroğlu?! Alt olanda (düşmanın) ya oğlun olur ya bacanağın” şeklindeki ifadesinde; Hasan Bey’in Telli Hanım’ı elde etmek için Köroğlu’dan yardım istemesi üzerine Köroğlu’nun “Kelin ilacı olsa başına sürer” şeklindeki ifadesinde; Telli Hanım’ı görmek için Hasan Bey’in bahçıvanlara para teklif etmesi üzerine bir bahçıvanın “Balı koy bardağı dışarıdan yala. Eleğen (eline) ne geçer?” şeklindeki ifadesinde, *durum ve söz komikliği* üzerinden mizahi unsurların ortaya çıkarıldığı görülmektedir.

Sonuç olarak, araştırma alanında derlenen bu Köroğlu destanının, benzetmeler, abartmalar, söz komiklikleri, durum komiklikleri ve uyumsuzluklar; mizahi içerikli kalıp ifadeler; atasözü ve deyimler üzerinden mizahi özellikler gösterdiği saptanmıştır.

### 2.2.2.1.1.10.2. Âşık Tarzı Şiirler

Umay Günay tarafından, “serbest deyişler” ve “sistemli deyişler” şeklinde<sup>153</sup>, âşıkların irticalen söyleyip söylememeleri dikkate alınarak iki farklı gruba ayrılan âşık tarzı şiirlerin bazılarının, mizahla yoğun ilişkisi olduğu söylenebilir.

Ahmet Özgür Güvenç’e göre (2015: 39), ağıtın da dâhil edilebileceği âşık tarzı şiir geleneğindeki güzelleme, koçaklama, taşlama, varsağı, semai ve destan gibi bütün türlerde mizahi öğelere rastlanabilir. Bu durum “hoşlama/merhabalaşma”, “hatırlatma/canlandırma” ve “tekellüm” bölümlerinden oluşan Doğu Anadolu âşık fasıllarında da görülmektedir. Doğu Anadolu âşık fasıllarında âşıkların bir kişiyi ve olayı övdükleri ya da yerdikleri, âşıkların birbirlerinin ustalıklarını ölçme şansı buldukları ve sınıdıkları bölüm olan “tekellüm” (Özarslan, 2001: 212) bölümündeki âşık tarzı yaratmalarda mizahi öğelere rastlanır. Bu öğeler, tekellüm bölümündeki serbest değişmelerde, bağlamalarda/muammalarda, yalanlamalarda, sicillemelerde, taşlamalarda/takılmalarda ve öğütlemelerde belirlemektedir. (Güvenç, 2015: 39)

Âşık tarzı şiirlerin mizahla olan ilişkisi, mizahi içerikli âşık atışmaları, mizahi içerikli türküler, âşıkların epik özellikler göstermeyen nazım destanları, hikâyeli âşık türküler, atışmalar, türküler veya epik özellikler göstermeyen nazım destanlar öncesinde, içerisinde veya bitiminde verilen fıkralar ve kişisel deneyim anlatıları üzerinden araştırılabilir.

Âşıklık geleneği denildiği zaman ilk akla gelen, âşıkların belirli konular üzerinden mizahi olmayan veya mizahi bir biçimde karşılıklı olarak irticalen oluşturdukları *atışmalar*dır. Toplumsal bağlamda radyolarda, kaset ve CD’lerde, elektronik kültür ortamında takip edilen geleneğin popüler yüzü olan mizahi içerikli âşık atışmaları ise neredeyse âşıklık geleneğinin en önemli kimliği olarak görülmektedir. Aslında mizahi içerikli âşık atışmalarından çok daha fazlası olan âşıklık geleneğinin bu şekilde anlamlandırılması, tüketim boyutuyla, üretim boyutuyla ve eğlenceyle yönüyle

<sup>153</sup> Bkz. (Özarslan, 2001: 133)



“üstünlük çağı” olarak görülebilecek günümüz sosyokültürel ortamının bir gereği olabilir.

Âşıklık geleneğinde âşıklar, dili kullanımları, geleneğe hâkim olmaları ve sözlerini mizahi bir biçimde dinleyicilere aktarmaları ile üstün olduklarını kanıtlamaya çalışırlar. Özellikle âşık atışmalarında, bir aşığın kendisini üstün görerek diğer âşıkları küçük düşürmek istemesi durumu sıklıkla görülür. Âşık atışmalarında âşık, genellikle, söze hâkim olma üstünlüğünü mizahi bir üslûpla gösterir, ancak bunun dışında âşıklar, karşısındaki aşığı eleştirme yönteminden ziyade övme ile söz söyleyebilme üstünlüğünü gösterme çabası içerisine de girişebilirler. Fakat bu durumun ne kadar mizahi olduğu tartışmalıdır.

Âşıklık geleneğinde atışmalar, en azından mizahi araştırmalar perspektifinden, “mizahi içerikli âşık atışmaları” ve “mizahi içerikli olmayan âşık atışmaları” şeklinde ikiye ayrılabilir.

Mizahi içerikli olmayan atışmalarının konuları genellikle, din, barış, dostluk, birlik, milliyet, toplumsal konular ve âşıkların birbirlerinin iyi özelliklerini söylemeleri üzerinden yürütülür. Âşık Çobanoğlu ve Mahsuni Şerif’in âşıkların yeni icra ortamlarından biri olan elektronik kültür ortamında barış konulu şu atışmaları, mizahi olmayan atışmalar üzerine verilebilecek örneklerden biridir:

Mahsuni Şerif:

Murad bizim aramızda/ Bayram olur barış olur/ İnanma sen İbrahim’e/ Bayram olur Barış olur/ Tatlı tatlı yarış olur

Murat Çobanoğlu:

Ayrıımız gayrımız yoktur/ Bayram olur barış olur/ Bir yetim güldüğü zaman/ Bayram olur barış olur/ Bir fakır güldüğü zaman/ Bayram olur barış olur

Mahsuni Şerif:

Aktı kanım ılık ılık/ Biz yalancı kör değilik/ Aradan kalksa ikilik/ Bayram olur barış olur/ Bir dost dosta kavuş olur

Murat Çobanoğlu:

Aynı beden aynı yürek/ Kalem yazsın duysun melek/ Ne Alev Kürt ne de bilek/ Hepsî Türk’tür barış olur/ Bayram olur barış olur/ Kim gülerse barış olur

Mahsuni Şerif:

Çekilmez bayramın yası/ Olmaz bayramın kavgası/ Çözümüdür demokrasi/ Bayram olur seyran olur/ Dost dostuna kurban olur

Murat Çobanoğlu:

Evde kazan kaynarısa/ Kız anayı anlarısı/ Oğul babayı tanırısı/ Barış olur bayram olur/ Bayram olur barış olur

Mahsuni Şerif:

Mahsuni gel kendin tanı/ İkilik olmasın yani/ Gel öpelim İbo seni/ Bayram olur seyran olur/ Can canana kurban olur

Murat Çobanoğlu:

Çobanoğlu düşme derde/ Sırrımı verme namerde/ Tatlises olduğu yerde/ Bayram olur barış olur/ Koca kariyı severse/ Bayram olur barış olur<sup>154</sup>

Mizahi içerikli âşık atışmalarının iki şekilde icra edildiği görülmektedir. Bunlardan birincisi, meclis içerisindeki âşıkların birbirlerine takılmaları, laf atmaları ve birbirlerini eleştirmeleri şeklinde olanlar; ikincisi, meclis dışındaki kişilere, toplumsal ve siyasi meselelere göndermeler yapma, bu meseleler üzerinden kişileri ve grupları eleştirme, küçük görme, laf atma ve alay etme şeklinde olanlardır.

Meclis içerisindeki âşıkların birbirlerine laf attıkları, takıldıkları ve birbirlerini hicvedip eleştirdikleri âşık atışmalarına, aşağıdaki mizahi içerikli atışma örnek olarak verilebilir:

Feymani:

Erzurum'a geldim sesim kısıldı/ Kışınızı Beğenmedim Hüseyin/ Bizde bülbül öter sizde de karga/ Kuşunuzu beğenmedim Hüseyin

Sümmanoğlu:

Kara kışa dadaş nasıl dayana/ Düşünüzü beğenmedim Feymani/ Hep çekilip gölgelerde uyursuz/ İşinizi beğenmedim Feymani

Feymani:

Bizde Karacoğlan sizde de Emrah/ Sümmani yâr için etmişem âh u âh/ Bizdeki bembeyaz sizdeki simsiyah/ Taşınızı beğenmedim Hüseyin

Sümmanoğlu:

Yiğit olan girer ancak bu safâ/ Sene örnek verdim bak defa defa/ Kara kabak gibi beyinsiz kafa/ Başınızı beğenmedim Feymani

Feymani:

<sup>154</sup> Bkz. (21. 06. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=JFyL82n8hcs>)

Feymaniyim sohbet soğuk gülemem/ Bu bir taşmamadır özür dilemem/ İçinizi Allah bilir bilemem/ Dışınızı beğenmedim Hüseyin

Sümmanoğlu:

Söze akıl verir akıl sahibi/ Sümmanoğlu der ki bakma buğ gibi/ Ben tüfek elimde sen ceylan gibi/ Peşinizi beğenmedim Feymani<sup>155</sup>

Âşıkların meclis dışındaki kişileri, grupları eleştirdikleri ve toplumsal ve siyasi meselelere göndermeler yaptıkları âşık atışmalarına, aşağıdaki mizahi içerikli atışma örnek olarak verilebilir:

Nusret Sümmanioğlu:

Helâl olsun derim işi bilene/ Daşı gedğine koyan koyana/ Senin tercihinle başa gelene/ Hiç dönüp baktın mı soyan soyana

Murat Çobanoğlu:

Ne güzel konuştun canım gardaşım/ Türüt dediği gibi yiyen yiyene/ Ne olduysa gardaş fakire oldu/ İşte büyüklere söylen söyle

Nusret Sümmanioğlu:

Ah hele birisi halkaya parmağı dahti/ Biri şifre çözdü kasayı yıhtı/ Hortumladı Uludağ'dan su çıktı/ Binip dağıza da kayan kayana

Murat Çobanoğlu:

Bilir misiz gardaş gönül hilesi/ Çekilir mi şu gurbetin çilesi/ Eskiden herkes Türk'ün kölesi/ Şimdi başlarını eğen eğene

Nusret Sümmanioğlu:

Ah hele der dornum mazlum olan gülmedi/ Dünya Sultan Süleyman'a kalmadı/ Talan varmış haberimiz olmadı/ Domino daşları uyan uyana

Murat Çobanoğlu:

Çobanoğlu der ki çektiğim ahtır/ İnsanı öldüren ben bir meraklır/ Vallahi Türk'ün dostları yoktur/ Sözleri her tarafa yayan yayana<sup>156</sup>

Âşıklık geleneğinin mizahla ilişkili bir başka yönü de mizahi içerikli âşık türküleridir. Âşıklar, kasetlerinde, CD'lerinde, radyo programlarında, televizyonda ve internette, geniş bir arka plân üzerinden genelde toplumsal eleştiri veya siyasi eleştiri yapmak için mizahi türkülerini kullanmaktadırlar. Bu mizahi türkülerin geneli, içeriğinde aynı zamanda yoğun bir öz eleştiri yapıldığı etnik mizah örnekleridir.

<sup>155</sup> Bkz. (26. 12. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GRHFbFmMJW8>)

<sup>156</sup> Bkz. (26. 12. 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=T\\_Tb\\_rkl9u8](https://www.youtube.com/watch?v=T_Tb_rkl9u8))

Âşıklar, türkülerinde genel olarak, aksak ve noksan gördükleri toplumsal hataları dillendirmeyi veya en azından dinleyicilerini bu konularda uyarmayı kendilerine görev edinmişlerdir. Onların kamlıktan ve ozanlıktan gelen, hakan da dâhil toplumu yönlendirme kodları, günümüzde yaptıkları icralarında hâlâ görülmektedir. Onlar, usta birer dil kullanıcıları olarak, bu yönlendirmeyi gerçekleştirmek için mizahi bir yöntem olarak kullanmaktadırlar. Bu mizahi türkülerin içerikleri kadar dikkat çekici bir diğer yanı ise, yapıları itibariyle kural dışı ve bir hayli garip bir yapı üzerine inşa edilmeleridir. Bu yüzden mizahi içerikli âşık türkülerinin neredeyse hiç biri bir diğerine benzemeyen özgün ürünler olduğu söylenebilir. Bu tür mizahi içeriklere sahip ve özgün bir yapıyla oluşturulmuş türkülerden birinin de, içeriğinde yoğun olarak siyasi eleştirinin yapıldığı, Ali Kızıltuğ'un "Ha Babam" adlı şu türküsüdür:

Sekiz öküz bir tarlada vuruşuyalar

Ha babam ha/ Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah/ Hah hah gurban hah

Acından ölen danaya, eyvah/ Acından ölen danaya da/ Gülüşüyle

Ha babam ha/ Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah/ Hah hah gurban hah

Ha babam de babam/ De babam de de de de de hah hah hah hah hay/ Allah belazı vere

Sekizi de yemiş şişmiş/ Vahh, kuyruğuna kırlar düşmüş/ Her birine bir köy düşmüş/  
Bölüşüyle

Ha babam ha/ Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah

Ha babam de babam/ De babam de de de de de hah hah hah hah hay/ Hay Allah belazı vere

Birini sürdüler adaya/ Beşini sürdüler karaya/ Yav, menfaat girdi mi araya/ Ne güzel barışiyler

Ha babam ha/ Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah/ Hah hah gurban hah

Ha babam de babam/ De babam de de de de de hah hah hah hah hay/ Hay Allah belazı vere

Dört yüz elli beş yüz tosun/ Öküz olacağı kesin/ Bunlar neyinen doyar düşün/ Amanın gelişiyler

Ha babam ha/ Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah/ Hah hah gurban hah

Ha babam de babam/ De babam de de de de de hah hah hah hah hay/ Hay Allah belazı vere

Erinmeden (üşenmeden) gelin geçin/ Hangi öküz iyidir seçin/ Kızıltuğ'a toslamak için/  
Çalışiyalar

Ha babam ha/ Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah/ Hah hah gurban hah

Ha babam de babam/ De babam de de de de de hah hah hah hah hah/ Yav gülünür bunlara  
be

Hah ha kurban ha/ Deh deh gurban hah

Hah babam/ Ha babam/ Ha<sup>157</sup>

Bazı mizahi içerikli âşık türkülerinin girişinde, türküyü tanıtmak, katılımcının/dinleyicinin dikkatini toplamak veya mizahi içerikli türkünün büyüsel ortamını hazırlamak için kısa sözlü girişlerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu giriş, Âşık Kul Nuri'nin "El Nino" adlı mizahi içerikli türküsünde de görülmektedir:

Giriş: Efendim, son iki yıldır Avrupa, Amerika'yı yakıp yıkan, esip kavuran bir kasırğa vardır. Neydi adı? El Nino. Bu El Nino kasırgalarını, bir âşığın fikir süzgecinden süzdükten, gönül telleriyle yorumladıktan sonra tarifini, izahatını sizlere bırakıyorum efendim.

Türkü: Avrupa Asya'yı yeter dolaştı/ Bir de Türkiye'ye gelsin El Nino/ Oralarda çok pislğe bulaştı/ Biraz da burada kalsın

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt Mino/ Oy Mino ula Mino/ Höt çık dışarı gel buraya Mino

Ne suç olursa olsun idamı yoktur/ Sade garibanın adamı yoktur/ Nasıl olsa geri ödeme yoktur/ Bankadan kredi alsın

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt Mino/ Oy Mino ula Mino/ Mino Mino Mino

Dalavere yaptık kandıramadık/ Ara sıra kestik yıldırım adık/ Rüşvetle faizle indiremedik/ Enflasyonu kökten silsin

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt Mino/ Oy Mino ula Mino/ Mino

Bizler yeni gördük neymiş meğer/ Mino yavaş yavaş herkese değer/ Vizesiz New York'a uğrarsa eğer/ Civanı Bezmen'i bulsun

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt Mino/ Höşt Mino Mino Mino/ Nerde Mino/ Hadinomino

Bize hükmeder kölelerimiz/ Her gün gol yemekte kalelerimiz/ Birbirine düştü partilerimiz/ İktidara talip olsun

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt Mino/ Höşt Mino Mino Mino/ Adi Mino/ Hadinomino

Vatandaşın feryadını duymasın/ İnsan hakkı hayvan hakkı saymasın/ Operaya orkestraya değmesin/ Namazını Türkçe kılsın

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt Mino/ Höşt Mino Mino Mino/ Adi Mino/ Hadinomino

<sup>157</sup> Bkz. (Âşık Ali Kızıltuğ, Yer Altında/Tık Demedi Maşallah Albümü, Ha Babam)

Hakem düdük çaldı kimde kaldı top/ Vuran aldı gitti diyen yoktur hop/ Kırmızı pop vardı  
bir de çıktı yeşil pop/ Kul Nuri'ye gitar çalsın

El Nino Nino Nino/ Vay Mino Mino Mino Mino/ Geh Mino geh geh Mino/ Huşt Mino fuşt  
Mino/ Höşt Mino Mino Mino/ Adi Mino/ Hadinomino<sup>158</sup>

Âşıklık geleneğinde üretilen ve icra edilen bir çok mizahi içerikli türkünün güncelin eleştirisini yaptığı görülmektedir. Kendilerini toplum değiştirici, şekillendirici, öz kültür bilici ve kültürel aktör olarak gören âşıklar, eskiye ait tüm kültürel bilgilerin canlı hafızası olduklarına inandıkları da söylenebilir. Bu yüzden onlar, mizahi içerikli türkülerinde genellikle, radyo, internet, televizyon, moda gibi, yeni kavramı ile alakalı olan her şeye savaş açmakta ve bunlarla mücadele etmektedirler. Aşağıda örnek olarak verilen mizahi içerikli türküde de görüleceği üzere Ahmet Poyrazoğlu, yemek kültürü, kültür ortamı, alışveriş kültürü, cinsiyetler arası ilişki üzerinden toplumsal değişimin mizahi bir eleştirisini yapmaktadır:

Ah dünyanın devranı demi bozuldu bozuldu/ Ne söylesek çare etmiyor beyim/ Yediğimiz  
içtiğimiz hormonlu/ Ondandır hastalık

Bitmiyor beyim bitmiyor

Bitmiyor beyim bitmiyor

Bitmiyor beyim bitmiyor

Ne oğlan akıllı ne kız töreli/ Dizilere akıl fikir vereli/ İnternet evlere girdi gireli/ Eşler  
birbiriyle

Yatmıyor beyim yatmıyor

Yatmıyor beyim yatmıyor

Yatmıyor beyim yatmıyor

Suni gübre attık biz tarlalara/ Tohumlar değişti hepsi de sera/ Fabrika tavukları çıktıktan  
sora/ Horozlar kümeşte

Ötmüyor beyim beyim ötmüyor

Ötmüyor beyim beyim ötmüyor

Ötmüyor beyim beyim ötmüyor

<sup>158</sup> Bkz. (Âşık Kul Nuri, Ağlayan Ana Albümü, El Nino)

Mağazalar çeşit çeşit dolunca/ Almak zorlu banka kartı olunca/ Ay sonunda ekistirası gelince/ Evde dövüş kavga

Bitmiyor beyim bitmiyor

Bitmiyor beyim bitmiyor

Bitmiyor beyim bitmiyor

Kontur aşkıyla her taraf doldu/ Arayıp acemi kazları yoldu/ Koyunlar koçlardan zampara oldu/ Daha aklım fikrim

Yetmiyor beyim yetmiyor

Yetmiyor beyim yetmiyor

Yetmiyor beyim yetmiyor

Poyrazoğlu der ki çıktı çok illet/ Ne yapsın memleket şaşırıldı millet/ Kadınlara maaş bağladı devlet/ Dullar da kocaya

Gitmiyor beyim gitmiyor

Gitmiyor beyim gitmiyor

Gitmiyor beyim gitmiyor

Âşıklık geleneğinde bazı türkülerin hikâyeli olduğu görülmektedir. Genellikle mizahi kaygılar ve içeriklerle inşa edilen hikâyeli âşık türküleri, bir kültürel ekonomik çekicilik olarak da bilinçli olarak âşıklar tarafından albümlere ve CD'lere yerleştirildikleri görülmektedir. Genellikle sosyokültürel değişimlerin, modanın, aç gözlülüğün, birbiri ardına zincirlenmiş ve sıralanan talihsizliklerin sunulduğu, Âşık Gül Ahmet Yiğit'in "Anamın Acer Gelini" hikâyeli türküsü, Âşık Kul Nuri'nin "Musa Dayı"si, Âşık Hacı Karakılçık'ın "Memiş Emmi"si, Âşık İmamî'nin "Kabak"ı gibi bazı hikâyeli türkülerin, direkt olarak nazım-nesir karışık olarak mizahi kaygılarla oluşturulduğu görülmektedir. Nazım-nesir karışık bir biçimde oluşturulan hikâyeli türkülerin yapısını anlayabilmek için Âşık Gül Ahmet Yiğit'in "Anamın Acer Gelini" adlı hikâyeli türküsü örnek olarak verilebilir:

Âşık Gül Ahmet Yiğit, "Acer Gelin": Saygıdeğer dinleyenler! Arzu üzerine Medine'm ve Acer Gelin türküsünü sizlere söyleyeceğim. Acer gelin biliyorsunuz, benim başımdan geçen bir aşk serüveninin hikâyesi.

1977 yılında, Eğitim Enstitüsü'nden mezun oldum, öğretmen olarak göreve başladım. Okulu bitirdikten sonra anam dedi ki kulağı çınlayasınca “Oğlum Allah’a şükür devlet sana 5-10 kuruş para veriyor. Seni everiyim sağkan.” dedi. “Ana şu askerliğimi de edim gelim ondan sonra eversen olmaz mı?” dedim. “Yok oğlum, dedi, belki ölürüm mölürüm bir gelin yüzü görüyüm.” dedi. E, atadır kırılmaz, “Peki ana, dedim, yalnız halına göre Hasan Dağı derler. Bulduğun kız bana uygun carak olsun.” dedim.

Anam fukara sevinmiş tabi. Hemen fistanını mustanını geydi. “Nere gidiyon ana!” dedim, “Oğlum sana kız arayacağam.” dedi. Bizim Gavur Dağı’ni dipten başa gezer, öğlen üzeriydi dudun dibinde oturdum bir de çay demledim içiyordum, “Ahmet!” dedi anam. “Hı?” dedim. “Oğlum, dedi, sana bir kız buldum, gözün aydın.” “Kimimiş ana?” dedim. “Oğlum filan köyde Davşan Emine’nin kızı.” dedi. “Olur ana, Allah yazmışsa bir şey diyemem. Yalnız, ayı mı kurtmu diye bir laf var. Nasıl olsa ben yaşayacım. Şu kızı bir gidim bir görüm.” dedim. “Oğlum öyle güzel beşirikli ki! Bana bir de iş belletti, oya örüyor.” dedi.

Ben hemen üstümü başımı geydim, saçı mıçı daradım, bir pıskıldandım ki! Kız görmeye gitmek kolay değil. Arabaya bindim vardım. “Selamünaleyküm, aleyküm selam!” Hoşbeşten sonra; yalnız benim geleceğimi kız duyuyor, annem söylemiş. Benim pıskıllanmam süslenmem kızın yanında sıfır kalır. Köy yerinde o kadar cılayı, boyayı nerede buldun ocağı batmayasınca! Valla parmağınla yüzünü bir çizsen 640’lık Fiat traktörün karda yürür de izi kalır ya, aynı eyle olur. Bir de köy yerinde tokalaşmak moda oldu kızlan oğlan. Bana hoş geldin diye tokalaştık amma Allah sizi inandırсын bir sesi var, iki beygirin kişnemesini yan yana getir o kalınlığa ulaşmaz. Allah’ın yarattığına çirkin denilmez ya mübarekte bir burun var batlıcandan uzun. Bir de son model Amerikan kot pantolonu giymiş ayağına. Dırnaklarını sormaya hiç gerek yok. Eğer tarlada yazıda elinize geçse dört sene çapa yületmezsiniz evel Allah!

Ben döndüm geldim. Anam “Nittin oğlum? İnşallah hayırlı haberlerle geldin!” “Valla ana âşıkların bir adeti var. Her şeyi sazınan söyler. Ben de senin şu acer gelinini sazımla söyleyim, beğenip beğenmediğimi dinle.” dedim. Şöyle dedim:

Dokunmayın hiç hatıra/ gören salavat getire/ Burnu tam yarım metire/ Anamın acer gelini

Sanmak lafın oldu meğer/ Utansa boynunu eğer/ Amerikan kotu giyer/ Anamın acer gelini

Güneş doğar bizi yakar/ Sular hendeğine akar/ Sesi beygir gibi çıkar/ Anamın acer gelini

Sevmeyenin gülü solur/ Kötüler arkada kalır/ Müzeye hediye olur/ Anamın acer gelini

Gül Ahmet sazın telledir/ Maşuka bahçe gülledir/ Kaynanaya iş belledir/ Anamın acer gelini<sup>159</sup>

Âşık Gül Ahmet yiğit bu mizahi içerikli hikâyeli türküsünde mizahi öğeleri ortaya çıkararak için, beklentiler karşısındaki uyumsuzluk; uyumsuz tavır ve hareketler; söz komikliği bağlamında değerlendirilebilecek lakaplar, abartılı tasvirler, kalıp ikilemeler ve ifadeler; tip komiklikleri gibi unsurları kullanmıştır. Bunların dışında bu hikâyeli türküde âşığın geleneği; gelin adayı kızın ise moderniteyi temsil eden yapılarıyla, iki ayrı zıt kutbu temsil ettiği ve böylece durum komikliklerini ortaya çıkarıldığı görülmektedir.

<sup>159</sup> Bkz. (Âşık Gül Ahmet Yiğit, Dünden Bu Güne Gül Ahmet Yiğit Albümü, Anamın Acer Gelini)



Mizahi içerikli hikâyeli âşık türkülerine verilebilecek bir başka örnek de Âşık Hacı Karakılçık'ın "Memiş Emmi" isimli eseridir. Âşık Hacı Karakılçık'ın Memiş Emmi isimli bir adamın başına gelen türlü talihsizliklerin anlatıldığı ve dillendirildiği mizahi içerikli bu hikâyeli türküde, durum komiklikleri, birbiri ardına sıralanmış olaylar zincirinden kurgulanmış talihsizlikler ve hareket komiklikleri, gülmeyi ortaya çıkaran ana dinamikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık Hacı Karakılçık, mizahi içerikli hikâyeli türküsünü şu şekilde kurgulamıştır:

Bizim köyün meteliksiz Memiş'i/ Yoksulluktan yiyemezdi yemişi/ Kader ile ters giderdi her işi/ Adamcağaz çekti çekti ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi

Bizim Memiş Emmi yazın dudun dibinden geçiyormuş. Bakmış ki dutlar öyle güzel yetmiş. Adam azının suyunu dutamamış, "Şu dudun başına çıkayım da birkaç dut yiyeyim." demiş. Dut ağacı da hayli yüksek bir dut ağacıymış mübarek. Eh, oda dudun tepesine çıkmış. Gözleri dalın ucunda dut ararken ayakları bir çürük dala basıvermez mi! İnsanın kaderi demek ki ağacın başında bile rahat bırakmıyor.

Duttan düştü bel kemiği kırıldı/ Kafa taşı yedi yerden yarıldı/ Sınıhçılar geldi tek tek sarıldı/ Memiş gene yattı yattı ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi

Kanser oldu Ankara'ya saldılar/ ölü diye ağdını çaldılar/ Böbreğiyle ciğerini aldılar/ Memiş gene yattı yattı ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi

Bizim Memiş Emmi dokuz canlı pirelli gibi evvel Allah ölmeye hiç niyeti yok! Heralda Azrail'den de torpilli mi neyse! Ölmeyen adamın tabi boğazı ekmek isteyecek, cebi para isteyecek, sırtı elbise isteyecek. Hele de evde birkaç tane velet varsa değme keyfine! Adamcağız şöyle epey olunca inmiş Kozana dir ki "Yav, birkaç gün çalışayım da çocuklara yavan ekmek parası kazanayım." Orada İşçiler Kahvesi var. İşçiler Kahvesi'ne varır. Adamcağızın biri gelir der ki "Memiş Emmi, karpuz toplamaya gider misin? Birkaç arkadaş daha buldum." "Giderim gardaş, der, yövmiyesiyle değil mi!"

Kamyona binerler, karpuz tarlasına doğru karpuz toplamaya giderler. Karuzu toplallar, kamyonu yüklerle, akşamleyin geri şehere dönecekler ya! Öbür uyanıklar şöförün yanına bineller, bizim gariban Memmiş Emmi'ye "Memiş Emmi sen de yukarıya karpuzların üzerine çıkıver." diller. Artık tabi şöför yavaş yavaş vitesi bir, iki, üç, dört, beş yükseltmeye başlayınca bizim Memiş Emmi'nin kafasına şöyle bir şey takılır, der ki "Yav, ben de şöyle kamyonun ileri tarafına doğru, bagaja doğru varırım." der. Ama işte kamyon hızlandı, karpuzlar da yuvarlak ya, ayağının altından biri yuvarlanıverir.

Yazın karpuz yüklü kamyonu düştü/ Tekerin ikisi üstünden geçti/ Bir gün ilaç diye DDT içti/ Memiş gine kustu kustu ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi

Bizim Memiş Emmi birkaç gün hastanede yattıktan sonra, gene koltuk deynekleriynen yavaş yavaş çarşıya çıkacak kadar olmuş tabi. Hani, sözüm ona afedersiniz, sosyeteler şöyle burnu kıllı küçücük gözünün delikleri zor görünür köpek beslerler ya, apartmanın dokuzuncu-onuncu katında. Karyolada yatırırılar, Avrupa'dan mama ithal ederler falan... Tabi, sözüm ona hayvancağız sahibiyen o gün sokağa çarşıya inmişmiş. Orda deynek görmüyor, sopa görmüyor tabi, bizim çocuklardan daha iyi bakılıyor onlara! Şöyle Memiş Emmi koltuk deyneğiynen şakır şakır yanından geçerken bana vuracak zanneder, adamın bacağından hart diye ısırmaz mı! "Eyvah, vallaha bu adam şimdi kudur olur. Bize de bulaşır." derler. Hemen karantinaya alırlar. Kırk gün kuduz aşısı yaparlar bizim Memiş Emmi'ye.

İt ıssırdı kırk gün yaptılar aşı/ Sanırsın Azrail bunun gardaşı/ Üstüne devrildi değirmen daşı/ Memiş gene çekti çekti ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi, ölmedi

Hacım Memiş'ini dile getirdi/ Ecel bir gün vadesini yetirdi/ Bir gün nezle geldi aldı götürdü/ Vay Memiş'im çeke çeke zor öldü, zor öldü, zor öldü, zor öldü.<sup>160</sup>

Âşık tarzı şiirlerin mizahla ilişkili olan bir başka yönü, âşıkların atışma veya türküleri öncesinde sundukları mizahi içerikli nesir fıkraları veya kişisel deneyim anlatıdır.

Âşıkların aynı zamanda iyi birer fıkra ve hikaye anlatıcısı olduğu söylenebilir. Dilin sınırlarına olabildiğince hâkim olmaya çalışan âşıkların, şiirler ve hikâyelerin dışındaki sözlü türlere ilgi duymadıkları iddia edilemez. Ancak âşıkların genellikle, diğer sözlü türler içerisinde, türküleri veya diğer sunumları öncesinde en çok fıkraları veya kişisel deneyim anlatılarını sunmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bu fıkra ve kişisel deneyim anlatılarının ise, âşıkların mizahi içerikli sunumları öncesinde seyirciyi gülmeye hazır hale getirmek için yaptıkları düşünülebilir. Âşıklar bu sunumları, konuya uygun içeriklerde veya bir bahane üreterek, zamanlamasını doğru ayarlayarak, gerekli mimik ve hareketleri kullanarak yapmasını bilirler. Katıldığı televizyon programında Çobanoğlu'nun icra öncesi anlattığı fıkrası ve Poyrazoğlu'nun 3. Ege Âşıklar Bayramı'ndaki kişisel deneyim anlatısı bu duruma verilebilecek iki örnektir.

Çobanoğlu, Mahsuni Şerif ile İbo Show programında atışma öncesi alkışlayan izleyicinin hamlesini giriş sayarak, bu konu üzerinden, seyirciyi ve atmosferi hazır hale getirmek için “alkış” konulu şu fıkrayı anlatmıştır:

Efendim özür dilerim, tabii şöyle bir alkışa baktım da! Çok eskiden bir delikanlıyı Yamyamlar tutuyor. Meğerse Yamyamın başı çok uyanık. Diyor ki “Kazana atacağız bunu, ama alkışlayın.” “Niye alkışlayalım?” diyorlar. Diyor “Bu şairdir. Ne kadar alkışlarsanız şişer ve o kadar adama yeter.” Onun için siz alkışlayın.<sup>161</sup>

Poyrazoğlu, 3. Ege Âşıklar Bayramı'nda mizahi içerikli türküsü öncesi şu deneyimini anlatarak katılımcıları gülmeye hazırlamak istemiştir:

Şimdi, ben gazeteyi her gün okurum. Ara sıra da Haydar Dümen'in köşesine bakarım. Bir hanımefendi, Kadıköy'den, bir hastalığı var. “Hocam, 25 yıldır evleniyorum boşanıyorum, evleniyorum boşanıyorum... Şimdiye kadar 83 defa boşandım. Sizce ben hasta mıyım?”

Ben de dedim ki herhalde Haydar Hoca buna diyecek ki; “Şu ilacı kullan”. Bir tek cümle söylemiş. Ne biliyor musunuz? “Seni Allah'a havale ediyorum.”<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Bkz. (26. 12. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=JeHwyoilBEg>)

<sup>161</sup> Bkz. (26. 12. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=ITldaq93FVI>)

<sup>162</sup> Bkz. (26. 12. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=2VKE1BfYtaA>)

Aslında âşıklar çoğu kez plaklarında, kasetlerinde, CD'lerinde ve katıldıkları programlardaki sunumlarında, kültürel değişimleri ve modayı eleştirerek, savundukları gelenek karşısında bir cephe oluşturma yolunu seçerler. Bu yolla dinleyici kitlesini arkasına alıp öteki olanı gülünç duruma düşürmeyi, komiklikleri ortaya çıkarmayı ve bir anlamda hedef alınanı eleştirmeyi amaçlarlar. Ancak gelenek savunucusu olduklarını iddia eden ve bu yüzden moderniteyi ve modayı eleştiren bir çok âşığın geleneksel kıyafetlerden ziyade takım elbise giymeyi ve kravat takmayı bir âdet haline getirdikleri, saçlarını ve bıyıklarını boyattıkları da görülmektedir. Bu âşıklık geleneğinin bir söylem ve uygulama çelişkisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Âşık tarzı şiirlerin mizahla ilişkili bir başka biçimi de, pire destanı ve sinek destanı gibi, epik özellikler taşımayan mizahi içerikli âşık destalarıdır. Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür geleneği ve Destan Türü* adlı çalışmasında "Güldürmeye/Eğlendirmeye Yönelik İşleyiş (Mizah)" şeklinde başlıklandığı bu tür destanlar, âşıklarca, "destana konu olarak seçilen bir olayın, bir kişinin veya topluluğun veya bir nesnenin veya kavramın dinleyiciyi güldürmesi ve böylece eğlenerek hoşça vakit geçirmesi amacına yönelik olarak işlenmesi hedeflenen" (Çobanoğlu, 2000: 92) bir yapıdadır.

Ahmet Özgür Güvenç, daha sonradan kitaplaştırdığı "Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar" adlı doktora tezinde, epik olmayan âşık tarzı destanlarla mizah arasındaki ilişkiyi irdemiştir. Güvenç, sosyal hayatla ilgili (aile hayatı, evlilik hayatı, komşuluk hayatı, cinsiyet ve cinsel hayat), kültürel hayatla ilgili, ekonomik hayatla ilgili (esnaf, meslek, vergi para, miras), siyasetle ilgili, dinî ve ahlaki konularla ilgili, askerlikle ilgili, sosyokültürel çevreyle ilgili (fakirlik, hırsızlık, iş kazaları, kavga ve tartışmalar, evlilik dışı ilişkiler, sigara/afyon tiryakiliği, gurbet, sosyokültürel değişme, şehir-kasaba-köy, yiyecek ve içecek, teknoloji), doğal çevreyle ilgili (hastalıklar, bitkiler, haşereler, evcil ve yabanî hayvanlar), insanlarla ilgili (insan organları, insan huyları, gençlik-ihiyarlık) şeklinde<sup>163</sup> konu başlıklarına ayırdığı âşık destanlarının mizahla olan yoğun ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu yolda Güvenç, Kaygusuz Abdal (15.yy); Âşık Kerem (16.yy); Öksüz Âşık, Âşık Ömer, Karacoğlan (17.yy); Âşık Sadık, Âşık Savni, Âşık Selimi, Âşık Kusuri, Âşık Kâmilî, Âşık Tarihi (18.yy); Âşık Molulu Revai, Âşık İrfan, Âşık Bayburtlu Zihni, Âşık Gedai, Âşık Seyrani, Âşık

<sup>163</sup> Bkz. (Güvenç, 2015: 249-579)

Yusufelili İzni, Âşık Hengami, Âşık Hicabi, Âşık Reşidi, Âşık Ruhsati, Âşık Şamili, Âşık Feşani, Âşık Şenlik, Âşık Tokatlı Nûrî, Âşık Şarkışlalı Serdari, Âşık Fehim, Âşık Behçet, Âşık Zülâlî, Âşık Dertli, Âşık Pervane, Âşık Kenzi, Âşık Behçet (19.yy); Âşık Seyyari, Âşık Mürsel Sinan, Âşık Mehmet Yakıcı, Âşık Dursun Cevlani, Âşık Zeyneli, Âşık Emasali, Âşık Niyazi Ersoy, Âşık Baba Salim, Âşık Gülbahçe, Âşık Yusuf Sezâî, Âşık hüseyin Kaçıran, Âşık Canımoğlu, Âşık Posoflu Müdami, Âşık Hacı Karakılçık, Âşık Feymani, Âşık Kara İsmail, Âşık Halil Karabulut, Âşık Ali Karabacak, Âşık Sabri Hacı Keleşoğlu, Âşık Efkari, Âşık Kütahyalı Pesendi, Âşık Mısdılı, Âşık Daimi, Âşık Hacı Hasan Uğur, Âşık Mustafa Ruhani, Âşık Yaşar Reyhani, Âşık Gamgüder, Âşık Gufrani, Âşık Abdulvahap Kocaman, Âşık Saadettin Cevizci, Âşık Hıfzi, Âşık Habip, Âşık Sefil Selimi, Âşık Yozgatlı Hüzni, Âşık Ferrahi, Âşık Mahmut, Âşık Nevşehirli Yahya, Âşık İhsan Yavuzer, Âşık Kemâlî Bülbül, Âşık Talibi Coşkun, Âşık Gafili, Âşık Erhami, Âşık Veysel, Âşık Huzuri Coşkun, Âşık Agahi, Âşık Karamehmet, Âşık Zevraki, Âşık Bektaş Kaymaz, Âşık Bayburtlu Hicrani (20.yy), gibi âşıklar üzerinden bu araştırmasını yapmıştır.

Mizahi içerikli âşık destanlarının önemli bir özelliği, mizahi öğeleri ortaya çıkarırken içerisinde yoğun olarak birbirleriyle çok uyumsuz birleştirmeler yapılarak mübalağanın kullanılmasıdır. Bu yolda, Âşık Ömer’in mübalağayı kullanarak bir hayvan üzerinden uyumsuz durumları ortaya çıkarttığı “Sinek Destanı”, örnek olarak verilebilir;

Gide gide bir sineğe duş oldum/ Yeğîn bildim şu sineğîn işini/ Tuttum kılınç ile kestim  
kellesin/ Yedi dağ üstüne serdim leşini.

Sinek vızladı uçtu havaya/ Yağîn süzdüm üç yüz altmış tavaya/ Yük eyledim doksan dokuz  
deveye/ Peşkeş ettik Kayseri’ye döşünü.

Sineği tutup meydana attılar/ Beş yüz kese akça yağîn sattılar/ Kemiklerinden bir köprü  
çattılar/ Hesap ettik iki bindir yaşını.

Ben bilirim karanlıkta geleni/ Gelip benim tatlı canım alanı/ Dertli Kerem söyler böyle  
yalanı/ Ya kim gördü o sineğîn eşini. (Bayrak, 1987: 138)

Kaygusuz Abdal’ın dış dünyadaki unsurları uyumsuz birleştirmelerle tasvir ettiği mizahi içerikli âşık destanı dikkat çekicidir:

Kaplu kaplu bağalar/ Kanatlanmış uçmağa/ Kertenkele derilmiş/ Diler kırım geçmeğe

Kelebekler ok yay almış/ Ava şikâra çıkmış/ Tonuzları korkudur/ Ayuları kaçmağa

Kazzaza balta koydum/ Çervişin deremezem/ Çuval çayırda gezer/ Seğirdüben kaçmağa

Ergene'nin köprüsü/ Susuzluktan bunalmış/ Edirne minaresi/ Eğilmiş su içmeğe  
 Allah'ımın dağında/ Üç bin balık kışlamış/ Susuzluktan bunalmış/ Kanlı ister göçmeğe  
 Leylek koduk doğurmuş/ Ovada zurna çalar/ Balık kavağa çıkmış/ Söğüt dalın biçmeğe  
 Kelebek buğday ekmiş/ Manisa ovasına/ Sivrisinek derilmiş/ Irgat olup biçmeğe  
 Bir sinek bir devenin/ Çekmiş budun koparmış/ Salımban seğirdir/ Bir yâr ister koçmağa  
 Bir aksacık karınca/ Kırk batman tuz yüklemiş/ Gâh yorgalar gâh seker/ Şehre gider  
 satmağa  
 Tonuz düğün eylemiş/ Ayuya kızın vermiş/ Maymun sındı getirmiş/ Kaftan gönlek biçmeğe  
 Deve hamama girmiş/ Dana dellâllik eder/ Susıgrı natır olmuş/ Nöbet ister çıkmağa  
 Kaygusuz'un sözleri/ Hindistan'ın kozları/ Bunca yalan söyledin/ Girer misin uçmağa  
 (Güvenç, 2015: 537-538)

Halk dilinin yansıtan aynı zamanda bünyesinde Arapça ve Farsça kelimeler de barındıran Tekke-tasavvuf şiirlerinin daha sonra türküleştirilmiş biçimlerinde de mizahi içerikli âşık destanı örneklerine rastlanır. On beşinci yüzyılda yaşayan Kaygusuz Abdal'ın "Cengim Var Boğaz İle" şiiri, mübalağalı bir biçimde Allah'tan istenen uyumsuz dileklerin komikliğini yansıtmaktadır:

Söz başında zikredelim Allah'ı niyaz ile/ Cân ü gönülden gerek laf değil bir söz ile  
 Yâ ilahî kapunda birkaç dileklerim var/ Hele şimdiki halde cengim var boğaz ile  
 Mahâzeri lokmalar daim nasib kıl bize/ Üç yüz otuz az yani yedi bin öküz ile  
 On bin koyun bin deve beş bin de su sığırını/ Beş bin tavuk bin ördek dahi bunca kaz ile  
 Dâne pirinç zerdeler paça tirit gerdeler/ Taze çevirme büryan kaba helva kaz ile  
 Fındık fıstık leblebi zeytin hevenkle üzüm/ On bin yahni yumurta biber eksik tuz ile  
 On bahçe elma armut on dahi her türlüden/ On dahi şeftaliden zerdali kiraz ile  
 Bunca türlü lokmadan olduğunca denildi/ Şimdi mahublar gerek salınalar naz ile  
 Bin kız oğlan bin bir gelin bin karavaş hizmetkâr/ On bin de Rum mahubunu beş bin Moğol  
 kız ile  
 Hûri-sıfat nigârlar ilikleri âşikâr/ Kirpikleri can olur şeker ağzında ezile  
 Yüz bin yiğit yanınca gürzün çekip yürüsün/ Yankılansın dağ u taş teblibaz âvâz ile  
 Tabıl zurna borular hazretinde çalınsın/ Müdde-i anı görsün ol çıkası göz ile  
 Otuz kopuz kırk seste elli kıl telli rebab/ Hub çalınsın odalarda iki telli saz ile

Bunca sözü söyledik bize bâki kalur yok/ Kaygusuz'a nazar eyle gel bir güler yüz ile  
(Bayrak, 1987: 146-147)

Sonuç olarak, âşk tarzı yaratmalarda hem halk hikâyelerinde hem de âşık tarzı şiirlerde mizahın yoğun olarak kullanıldığı söylenebilir. Âşıklar, bu tür yaratmalarında, söz, durum, hareket komikliklerini; uyumsuzluk ve üstünlük durumlarını; mübalağa, alay, ironi, yalan, tezat, şaka gibi mizah yapma yöntemlerini kullanmaktadırlar. Teknoloji ve bilimin gerçeklerinin karşısında ağır bir yenilgi alan “bilge” âşıkların artık günümüzde, toplumu eğlendirme, eleştirme ve güldürme üzerinden dikkat çekmeğe ve ayakta kalmaya çalıştıkları söylenebilir. Bu durumun her türlü sosyokültürel ortamdaki âşık icralarına az veya çok bir biçimde yansıdığı görülmektedir.

### 2.3.2.2. Yazılı Kültür Ortamı ve Mizah

Sözlü kültür çağının bir ardılı olarak görülen yazılı kültür çağı, bilginin tekelinin insan hafızasından alınıp gelecek yüzyılları şekillendirecek büyük bir insani keşif olarak, dilin seslerini ifade eden somut simgelere teslim edildiği yepyeni bir kültür çağı olarak görülebilir.

Sözün geleceğe dönük bilgi aktarım kaygısının hafızadaki kodlarından sıyrılıp dillerin ifade güçlerine ve sistemlerine de bağlı olarak, formüller ve biçimler aracılığıyla yazıya aktarıldığı yazılı kültür çağının başlangıç evreleri, resimler ve şekiller üzerinden bir durumun, hikâyenin veya inanışın anlatılmaya çalışıldığı hiyerogliflere temellendirilebilir. Yazılı kültürün bu ilk dönemlerinde sesleri ifade eden simgelerden ziyade kelimeleri veya bütünü anlatan şekillerin ve resimlerin olduğu görülmektedir. Fakat taşınmaz mekânlara veya yapılara kodlanan bu ilk yazılı metinlerin bilginin taşınmasında bir problem olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Daha sonraki dönemlerde hem yazının bir sistem olarak kullanılması hem de yazının papirüs veya parşömen gibi taşınabilir eşyalara kodlanması, ifadelerin, anlatımların kolaylaşmasına ve bilginin rahatça ticaret yolları üzerinden taşınmasına sebep olmuştur.

Yazılı kültür çağının evreleri, ilk yazı sisteminin M.Ö. üçüncü binde İndus Vadisi'nde, M.Ö. ikinci binde Çin'de, M.Ö. binde Orta Amerika'da kullanılması; M.Ö 3000'li yıllarda Mısır'da papirüsün ve M.Ö. 2000'li yıllarda Bergama'da parşömenin kullanılması; M.S. 1.yüzyılda Çin'de kâğıdın icat edilmesi ve yaygınlık kazanması; ilk matbaanın, ağaç oyma baskı tekniğiyle M.S 8-9. yüzyıllarda Çin'de, daha sonra 14.

yüzyılda iskambil kağıtlarını basmak için Avrupa'da ve nihayet yine Avrupa'da, hareketli metal harfler ve baskı makinesinden yararlanarak 1436 yılında Jean Mentelin ve Gutenberg'in yepyeni bir baskı tekniği üzerinden matbaayı geliştirip kullanmaları ve sonrasındaki bazı gelişmeler şeklinde verilebilir. (Özdemir, 2008: 17-18).

Türkiye'deki yazılı kültürün evrelerini, matbaacılık, kağıt üretimi ve kağıt piyasası, kitap piyasası, kütüphanecilik, yazılı medya, mizah basını gibi başlıklar altında inceleyen Özdemir<sup>164</sup> *Medya Kültür ve Edebiyat* adlı çalışmasında, Türklerin yazılı kültür tarihinde Göktürk, Uygur, Kiril, Arap ve Latin harflerini benimseyip kullandığını, kağıdı ve matbaayı Uygurların bulmuş olabileceği tartışmalarının yanında Uygurlar'ın M.S. 7.-9. yüzyıllar arasındaki dönemlerde kâğıt ve matbaacılık alanındaki gelişmişliklerine bağlı olarak oldukça gelişmiş bir yazılı kültür seviyesine ulaştıklarını belirttikten sonra Osmanlı dönemi yazılı kültürü hakkında geniş bilgiler vermiştir.

Yazı, kâğıt ve matbaanın icadı ve yaygınlaşması ile medeniyet tarihini farklılaştıran, dönüştüren bir dinamik (Özdemir, 2008: 35) olarak Osmanlı dönemi yazılı kültürü, "yazmalar dönemi" ve "basmalar dönemi" şeklinde ikiye ayrılabilir. Osmanlı döneminin "Damat İbrahim Paşa'nın himayelerinde, Şeyhülislam Abdullah Efendi'nin fetvasıyla, İbrahim Müteferrika'nın önderliğinde İstanbul'da 1727/1728 tarihinde, Daru't-Tıbâati'l-Âmire/Basmahane adıyla" (Özdemir, 2008: 22) kurulan ilk matbaasına kadarki olan dönem yazmalar; bu tarih ile başlayan sonraki dönem ise basmalar dönemidir. Yazılı kültür döneminin bu her iki evresinde de mizahi içeriklerin olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, divân edebiyatı ve âşıklık geleneğine ait hicivler ve taşlamaların yanı sıra Dede Korkut gibi sözlü geleneğe ait üretimlerin yazıcılar aracılığıyla yazılı kültür ortamına aktarımları ile elimizde metinleri bulunan bazı eserleri yazmalar çağına; âşıkların yazılı kültür dairesinde ürettikleri ve yazıya geçirilen mizahi içerikli şiirleri, mizah dergilerini, bazı fıkra yazılarını, Batı etkisiyle gelişen bazı hikâye, tiyatro ve roman gibi metinleri, basmalar çağına ait mizahi kaynaklar olarak nitelendirebiliriz.

Yazmalar ve basmalar dönemi yazılı kültür dönemi eserlerindeki mizahi unsurların büyük çoğunlukla, sözlü kültür mahsulleri olan, atasözü, fıkra, masal, bilmece, geleneksel Türk tiyatrosu ve mani gibi türlerden faydalanılarak oluşturulduğu

<sup>164</sup> Bkz. (Özdemir, 2008a: 17-121)

görülmektedir. Bu anlamda yazılı kültür çağında, bu türlere ait yazılı eserlerin doğrudan basılmasının yanı sıra, mizah dergilerinde, tiyatro eserlerinde, fıkra yazılarında, şiirlerde, hikâyelerde ve romanlarda da sözlü kültürün mizahi imgelerinden faydalandığı görülmektedir.

Sözlü kültür unsurlarının günümüzde yazılı kültür veya elektronik kültür ortamında değişime ve dönüşüme uğradığı söylenebilir. Her zaman günceli ve güncel olanı eleştirebilme refleksine sahip olan mizahi içerikler ve bu içeriklerin kahramanları, farklı kültür ortamlarının yeni meselelerinin, hedef kitlesinin ve kahramanlarının eleştirisini yapmaktan da geri kalmamışlardır.

Sözlü kültür ortamı mahsullerinden faydalanan yazılı türlerde yeniden yaratılan mizahi ürünler, sözlü kültür ve yazılı kültür ortamı etkileşiminin açık göstergelerindedir. Bu anlamda şiirlerde, karikatürlerde Türk mitolojisi kahramanlarından, destan konularından, masal ve fıkra tiplerinden, atasözlerinden, deyimlerden faydalanılmaktadır, hatta Orhan Veli'nin Nasreddin hoca fıkralarını nazım biçime sokması<sup>165</sup> veya Keloğlan masallarının elektronik kültür ortamında çizgi filminin yapılması örneklerindeki gibi, bazı sözlü kültür ortamı ürünlerinin başka bir kültür ortamına aktarımı söz konusudur. Bu aktarılma ve faydalanma durumları, konu ve tip üzerine olduğu gibi modern şiirlerde yapı üzerine de olabilmektedir. Özellikle bazı mizahi modern şiir örneklerinde tekerlemelerin yapısal benzerliklerinin kullanıldığı görülür. Melih Cevdet Anday'ın "Birinci Osman/Birinci Orhan/ Birinci Murat/ İkinci Osman/ Üçüncü Orhan/ Dördüncü Ahmet/ Beşinci Mehmet/ Üçüncü Osman/ Altıncı Mehmet/ Dayan Mehmet/ Dördüncü Osman/ Yedinci Mehmet/ İkinci Osman/ Üçüncü Ahmet/ Haydi Mehmet/ Mehmet Birinci" şeklindeki şiirinde tekerlemelerin yapısal özellikleri gözümüze çarpmaktadır. Bunun dışında masal başı tekerlemelerinin de yapısal benzerliklerinin ve kahramanlarının alınıp modern çağ imgeleriyle harmanlandığı görülür. Halil Kocagöz'ün "Bir varmış, bir yokmuş/ Radyolar tellal iken/ Trenler hammal iken/ Tepkili uçak Zümrüdü Anka/ Atom bombası büyüdü bıçak iken/ Bir Keloğlan var imiş/ Herkese o yâr imiş/ Bir gün devler Keloğlan'a kızmışlar/ Derisini yüzmüşler/ Başına boş bir taş dikmişler/ Onlar ermiş muradına/ Biz çikalım kerevetine" şeklindeki şiiri buna örnek olarak verilebilir.

---

<sup>165</sup> Bkz. (Kanıık, 2016)



Sürelî yayınlarda, özellikle karikatür dergilerinde, sözlü bellekteki mizahi söylemlerden ve imgelerden sıkça faydalanılmıştır. Nasreddin Hoca bu durum için çok iyi bir örnek olabilir. “Nasreddin Hoca fıkralarından Diyojen’den beri mizah yayınlarında hep yararlanılmıştır.” (Özdemir, 2010: 34) Uykusuz adlı mizah dergisinin 19 Mart 2008 tarihli 12. sayısında Uğur Gürsoy tarafından çizilen karikatürde ‘ye kürküm ye’ sözü temel olarak alınmış; yine derginin 2 Nisan 2008 tarihli 14. sayının 10. sayfasında Yiğit Özgür tarafından çizilen ‘parayı veren düdüğü çalar’ fıkrası tema olarak kullanılmıştır.<sup>166</sup> Ancak, mizah ekolojisinde üretilen mizah mahsullerinden sadece sürelî mizah dergilerinde yararlandığı düşünülmemelidir. Roman, tiyatro metinleri, hikâyelerde, hatta köşe yazılarında, yerel, ulusal ve evrensel olarak kabul görmüş mizahi söylemler ve imgelerden faydalanılmaktadır.

Türk kültür yapısının Batı etkisiyle değiştirilmesinde ve dönüştürülmesinde çok önemli pay sahibi olan mizah dergilerinde, Turhan Selçuk ve Oğuz Aral gibi usta çizerlerin elinde sözlü kültür mahsullerinin yeniden ele alınıp yorumlandığı görülmektedir. Örneğin; Gırgır dergisinde, kimi zaman “az veren candan, çok veren enayiliğinden” (Özdemir, 2008: 59) şeklinde dönüştürülmüş olan, fıkraların, bilmecelelerin, atasözlerinin ve manilerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Özdemir (2008: 60), Gırgır dergisinde öğrenci folkloru, futbol ve politika meselelerine kimi zaman âşık kimi zaman Ramazan davulcusu kimi zaman Karagöz ağzından, “Âşık Amigo’dan haftanın totolu manileri: Kral Galatasaray önde gider/Beş gol iki puan eder/ İsrafın mevsimi değil/ Bursa’ya iki gol yeter”, “Ramazan davulcusu: Şekerim var ezilecek/ Stoklara dizilecek/ A benim seçmen efendim/ Çok yerim var gezilecek”, “Öğrenci gırgırları: Yatar Gırgır kalkar Gırgır/ Hiç durmadan alır sıfır/ İrecebin sevdiği kız/ Hiç durmadan alır sıfır” şeklinde maniler söylendiğini belirtmiştir.

Gazeteler, fıkra yazıları, haberler, ilanlar ve gazete başlıkları üzerinden mizahla ve bir yazılı gelenek olarak alıntılacağı veya dönüştürdüğü bilmece, atasözü, deyim, beddua, tekerleme, hikâye, efsane, masal, türkü, küfür ve argo gibi sözlü mizah geleneği ürünleriyle ilişki içerisindedir. Sözlü türler, gazetelerin içeriklerini mizahi açıdan şekillendirdiği gibi dillerini de etkileyen bir yapıya sahiptirler. Sakaoğlu, gazete ve masal üzerine yaptığı değerlendirmelerinde, gazetelerin dilinin masal türüyle ilişkili

<sup>166</sup> Bkz. (Cereci, 2010: 60)

olduğunu belirtmiş ve gazetelerde “Bir varmış bir yokmuş, şeker stokçusu bir gecede zengin olmuş/ Mostar’da bir köprü varmış, bir köprü yokmuş/ Kartal bir var bir yok; Yılan adamı yuttu/ Vallahi yalan billahi yalan; Bir İstanbul Masalı: Az-uz gittik, daha bir arpa boyu bile gidemedik; Dile benden ne dilersen; Aksaray’a devlet kuşu kondu; Kaf Dağı’nda tufan; Ya 40 satır ya kırk katır tasarısına tepki/ Kırk katır mı, kırk satır mı?; Onlar erdi muradına; kırk gün kırk gece eğlence; Gökten üç elma düştü” gibi masal kalıp sözlerine ve Kırmızı Başlıklı Kız, Pinokyo, Kral Çıplak, Fareli Köyün Kavalcısı gibi masal göndermelerine sıkça rastlandığını belirtmiştir. (Özdemir, 2008: 66)

Gazetelerin spor, sağlık, ekonomi, güncel haberler, politika ve reklam gibi bölümlerinde, mizahi içerikli deyimlerden, türkülerden, fıkralardan ve atasözlerinden sıklıkla yararlanıldığı görülmektedir. “Tavşan kaç bilim tut (Tavşanların neslinin tükenmesi, Milliyet, 5.5.2000, s.18)/ Tavşan dağa küsmüş, dağın haberi olmamış (Sabah, 25.3.2000, s.5)/ Seçmece vatandaş bunlar (İsviçre’nin yabancılar ile ilgili yanlı tutumu, Hürriyet, 5.3.2000, s.19)/ Öfkeyle kalkan krizle oturur (kalp krizi hakkında, Sabah, 5.5.2000)/ Bin bir kere maşallah (Bir köpeğin 17 yavru doğurması, Yeni Şafak, 11.4.2000)/ Çarşamba’yı sel aldı (Çarşamba ilçesini sel basması, Hürriyet, 28.5.2000)/ Kimin eli kimin cebindeydi (Sabah, 28.4.2000, s.7)/ İnternetin adı çıkacak (Milliyet, 4.5.2000, s.6)/ Parayı veren düdüğü çalar (Posta, 15.4.2000, s.10)/ Hazıra konun (Hazır Kart reklam sloganı, Hürriyet, 5.4.2000,s.39)/ Kılavuzunuz karga olmasın (Rehber kitapları hakkında, Sabah, 15.4.2000, s.10)/ Mankenler kazan kaldırdı (Hürüyet, 23.12.1997)” (Özdemir, 2008: 66-68) gibi mizahi kullanımlar, gazete-atasözü, gazete-türkü, gazete-fıkra ve gazete-deyim ilişkisi için örnek olarak verilebilir.

F. Belma Fırlar ve Murat Çelik, “Gazete Reklamlarında Mizah: Türk Mizah Reklamlarına İlişkin Tarihsel Bir Analiz” adlı çalışmalarında, reklam mesajlarına dikkat çekmek, ikna oranını artırabilmek, çekicilikler oluşturmak, kaynak güveninirliğini artırmak, hedef kitleyi ele geçirmek ve hedef kitlede pozitif bir ruh hali oluşturmak için gazetelerde mizahi içerikli reklamların kullanıldığını savunmuşlardır. Ayrıca Fırlar ve Çelik, tüm bu hedeflerin gerçekleştirilebilmesi için, kelime oyunu, karşılaştırma, kişileştirme, abartma, şaka, gülünçlükler, hiciv, aptallıklar, ironi, sürpriz, tuhaf ve komik karakterler gibi mizahi unsurlarla, şans oyunları, perakende mağaza, kişisel bakım, bankacılık ve finans, elektrikli ürünler, yakıt, kimyasal ilaç, basın-yayın, tıbbi ilaç, tütün

mamulleri gibi ekonomik ürünleri tanıtılabilmek için gazete reklamlarının oluşturulduğunu tespit etmişlerdir.<sup>167</sup>

Gazetelerin mizahla ilişkili bir başka unsuru da, gazetelerin ekonomi, sağlık, politika ve spor gibi bölümlerinde yer alan ve genellikle satış kaygısıyla oluşturulan gazete başlıklarıdır. Bu anlamda bir çok Türk gazetesi, Türk halkının mizaha ve mizahi bakış açlarına olan merakının da farkına vararak, mizahi üslubu ve mizahi içerikli haberleri gizli bir yayın politikası haline getirmiştir.

Dili mevcut haberle eşleştirerek uyumlu uyumsuz çağrışımlar yapan “Endonezyalı Malkoçoğlu/ Şok Geçiren Katıra Psikolojik Tedavi/ Sahte Peygamber Mucize Yolunda Öldü/ Metris Üniversitesi/ Su’dan Ölüm/ Selektör Yapıp Trenden Yol İstedi/ Müdüre Çelik, Okula Kırık Kapı/ Bir Zamanlar Tarih Yazardı, Şimdi Adını Bile Yazamıyor/ Dingiltere/ Buyrun Cenaze Törenine/ Beyler Bakın, Bunun Adı Top/ Bak-Nihat-Bu-Top-Nihat-Topu-Kaleye-At”<sup>168</sup> gibi eğlenceli gazete başlıkları, haberleri daha ilgi çekici hâle getirmekte ve belleklere mizahi içeriklerle kodlamaktadır. Elbette, mizahi içerikli gazete başlıklarının tek işlevi haberi eğlence için sunmak olmamalıdır. Mizahi içerikli gazete başlıklarının bir diğer önemli işlevi ise gazetelerin ekonomik beklentilerine cevap verir olmasıdır.

Gazete ifadelerinde ve dilinde, kendi okur kitlesini oluşturmak ve sözlü kültür toplumu olan, okumaya pek meyilli olmayan Türk halkını etkilemek için, sözlü kültür, özellikle de mizahi içerikli sözlü kültür unsurlarının, içeriklerinin, tiplerinin kullandığı görülmektedir. Bu durum köşe yazıları olarak da bilinen fıkra yazılarında da görüldüğü söylenebilir. Özellikle Çetin Altan yazılarında, atasözü, deyim, beddua, küfür, argo söz, lakap, tekerleme, masal, efsane ve fıkra gibi mizahi içerikli sözlü kültür unsurlarını yoğun olarak kullandığı görülmektedir. Çetin Altan’ın sözlü bellekten nasıl faydalandığının veya sözlü kültür ürünlerinin bazı dönüşümlerinin nasıl gerçekleştirildiği, Özlem İnak tarafından Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü’nde “Çetin Altan’ın Çeşitli Eserlerinin Sözlü Edebiyat Geleneği Açısından İncelenmesi”<sup>169</sup> adlı lisans çalışmasıyla araştırması yapılmıştır.

<sup>167</sup> Bkz. (Fırlar - Çelik, 2010: 164-177)

<sup>168</sup> Bkz. (Dursunoğlu, 2010: 653-659)

<sup>169</sup> Bkz. (İnak, 2002: 69)

Özlem İnak çalışmasında, Çetin Altan'ın köşe yazılarında, imam gaz çıkarırsa, cemaat daha beterini yapar, bilirlir ki yüz yüzden utanır sözü bunlara vız gelir, çuvaldızımızı başkasına uzatmadan iğnemizi kendimize batırmazsak davulun sesinin uzaktan hoş geldiğini zannederiz gibi atasözlerini; Masal masal mititas/ Kaynanamın kıçı tas, çukura çıktı çıkamaz/ Pır pır eder uçamaz/ Bilin bakalım nedir bu? (Cevap: Ankara'nın Avrupa Birliği'ne üye olma çabası) gibi bilmeceleri; aklına esmek, arpacı kumrusuna dönmek, ayvayı yemek, başına çorap örmek, at oynatmak, bıyık burmak, borusunu öttürmek, burnu büyümek, burun kıvrırmak, adamı itin kıçına sokup çıkarmak, kafa patlatmak, mercimeği fırına vermek, ocağına darı ekmek, eveleyip gevelemek, naneler yemek gibi deyimleri; Ben diyorum bayram haftası, sen diyorsun mangal tahtası/ Keriz, amma dangalakmış derler/ Şimdi senin sülaleni sinkaf ederim, diye konuşsak, sonra yabancılar bize ne der/ Vaktiyle İtalyanlara da zeytinyağı diye parafın yağını dayamıştık da hırbolar kel olmuştu gibi küfür ve argo sözleri; Hacamatçı Kadriye, Zurnacı Salih, Pepe Hurşit, Hacı Fıfşış Karakış, Zıpçıktı Reha gibi lakapları; Şekerleme tekerleme/ Altay'dan attığım ok, Alp Dağları'nı aştı/ Buna önce ördekler sonra kazlar şaştı/ Parası dandik olanın susuz kalır kurnası/ Kanatsız doğar turnası/ Zır edemez zurnası/ Onun için de Asaf Savaş'ın deyimiyile, dandik olmasın paramız, kanamasın yaramız, Avrupa Birliği'yle açılmasın aramız (...) gibi tekerlemeleri mizahi vurgulamalarla kullandığı tespit edilmiştir. (Özdemir, 2008: 69-72) Mizahî içerikli sözlü kültür ürünlerinin aynı şekilde Hasan Pulur'un da köşe yazılarında kullanıldığı görülmektedir.<sup>170</sup>

Mizahla ilişkili yazılı kültür ürünlerinden bir diğeri Cumhuriyet dönemi Türkiye'deki politik yaklaşımlar, sosyokültürel eleştiriler gerçekleştirilen veya deneyimler üzerinden sosyal hayat ve tabiattaki bazı mizahi içeriklerin sunulduğu, bazı mizahi içerikli şiirlerdir. “Önce Birinci Ahmet/ Sonra ikinci Ahmet/ Sonra Üçüncü Ahmet/ Sonra Karacaahmet” şeklindeki Ümit Yaşar'ın *Karacaahmet* şiiri; “Birincisi o incecik o dal gibi kız/Şimdi galiba bir tüccar karısı/ Ne kadar şişmanlamıştır kim bilir/ Ama yine de görmeyi çok isterim/ Kolay mı, ilk göz ağrısı. İkincisi münevver abla, benden büyük/ Yazıp yazıp bahçesine attığım mektupları/ Gülmekten katılırdı, okudukça/ Bense bugünmiş gibi utanırım/ O mektupları hatırladıkça. ....çıkır/ ...dururduk mahallede/ ... halde/ ...yan yana yazılırdı duvarlara/ ...yangın yerlerinde. Dördüncüsü azgın bir kadın/ Açık saçık şeyler anlatırdı bana/ Bir gün de önümde soyunuverdi/ Yıllar geçti aradan,

<sup>170</sup> Bkz. (Özdemir, 2008a: 75-76)

unutamadım/ Kaç defa rüyama girdi. (...)" şeklindeki Orhan Veli'nin *Aşk Resmi Geçidi* şiiri gibi örneklere bakıldığında, yazılı kültür ortamında uyumsuz birleştirmeler ve deneyimler üzerinden mizahi içerikli şiirlerin üretildiğini görmekteyiz.

Erken ve geç dönem Osmanlı dönemi şiirlerinde, Kaygusuz Abdal, Şeyhi, Fuzuli, Baki, Deli Kerim, Usuli, Zati, Ruhi Bağdadi, Pir Sultan Abdal, Şeyhülislam Yahya, Nef'i, Sümbülzade Vehbi, Sururi, Nedim, Feryadi, Nabi, Dertli, Ziya Paşa, Keçecizade İzzet Molla, Yenişehirli Avni, Eşref gibi şairler özellikle de hiciv türünde mizahi şiir örnekleri vermişlerdir. Cumhuriyet döneminde, yeni şiir tarzları ve biçimleriyle, Halil Nihat Boztepe (Devri de, Devranı da), Namdar Rahmi Karatay (Geçti borun Pazarı), Faruk Nafiz Çamlıbel (Bir Kış Manzarası), Orhan Seyfi Orhon (Su Kasidesi/ İki İhtiyar), Yusuf Ziya Ortaç (Düştü/ Sabık Arnavud Kralı Zogo'ya), Necdet Rüştü Efe (Tatlı Sert), Orhan Veli Kanık (Pireli Şiir/ Rahat/ Kuyruklu Şiir/ Vatan İçin/ Cımbızlı Şiir), Oktay Rifat (Eşraf Tekerlemesi/ Sözde/ Ruhlar), Orhan Murat Arıburnu (Su Testisi/ İp), Mehmet Kemal (Mualla/ Hava Civa/ Şecere), Suat Taşer (Bilmece Bildirmece/ Yaşayalım Dedik), Özdemir Asaf (Devlet ve Ben), Selahattin Aldanır (Poliklinik/ Dünya Nüfusu Sayımı), Salah Birsal (Köçekçe/ Eşeğe Övgü/ Hacivatın Evi), Ümit Yaşar Oğuzcan (Sadrazamın Kavuğu/ Oyun Havası)<sup>171</sup> gibi şairlerce kaleme alınan şiirlerin mizahi bir karakter taşıdığı görülmektedir. Genellikle hiciv karakteri taşıyan bu şiirler kendi zamanının sosyal, siyasal ve politik eleştirisini yapma eğilimindedir.

Şiirin dışında Cumhuriyet dönemi yazılı edebiyatının mizahla ilişkili bir başka yönü de mizahi hikâyelerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar (Tövbeler Tövbesi/ Kedi Yüzünden), Ahmet Rasim (Kayıp Cüzdan/ Koca Korkusu Falaka), Osman Cemal Kaygılı (Dilenciye Gıpta),ERCÜMENT EKREM TALU (Aslan Yerine Devekuşu), Burhan Felek (Hesap Hastası/ Trende Bir Masal), Rıfat Ilgaz (Peşin Teşekkür/ Yaşa Hocam, Aslan Hocam), Adnan Veli (Alacaklılar), Hüseyin Korkmazgil (Operada Bir Vatandaş), Muzaffer İzgü (Mahmut Efendi Kuyusu)<sup>172</sup> gibi yazarlar tarafından kaleme alınan, genellikle hacimce kısa olan ve diyalogların çok yoğun olarak kullanıldığı mizahi hikâyeler, sözlü mizahi hikâye anlatı kültürünün yazılı kültür ortamındaki başkalaştırılmış ardılları olarak karşımıza çıkmaktadır. Belirli bir teknikle kaleme alınmayan Cumhuriyet dönemi

<sup>171</sup> Bkz. (Öngören, 1998: 165-192)

<sup>172</sup> Bkz. (Öngören, 1998: 195-287)

mizahi hikâyelerinin, yine de, yeni temalarının, hitabının, üslubunun ve bir biçiminin olduğu söylenebilir.

Fotoğraflar arkasına yazılan yazıların, atılan tuhaf imzaların, aşk mektuplarının, kaymakam veya valiliklere yazılan şikayet mektuplarının, kamyon ve otobüs arkası yazıların, tişört yazıların, dükkan ve işletme tabelalarının, duvar yazıların, telefon rehberlerindeki bazı notların ve bazı şiirlerin, yazılı gelenek ve mizah ekolojisi ilişkisi bağlamında, mizahi içerikler sunduğu görülmektedir.

Telefon rehberinde kolay hatırlamayı sağlayan lakaplı notlar veya ekonomik hayatla ilgili unutulmaması istenen bazı bilgiler mizahi içeriklere sahiptir. Bu yazılı ifadelerin komik olmasının sebepleri kullanılan yöresel kelimeleri, sözlü ifadelerde normal kabul edilen kullanımların yazıya dökülünce mizahi içerik kazanması, yazımlarda yapılan büyük-küçük harf hataları, eksik veya yanlış yazılan harfler, yazının düzensiz ve biçimsiz olması gibi sebepler üzerinden ve eski-yeni jenerasyon bakış açısıyla ele alınmasından kaynaklanmaktadır. Genellikle söz komikliği özellikleri gösteren bu mizahi içerikli yazılı ifadelere üstünlük duygularından hareketle gülüdüğü söylenebilir.

Özellikle araştırma alanında, “Ben aşkımdan ölürsem sorumlusu Burhanettin. Onu dutuhlayın. (İmza)” gibi bazı fotoğraf arkası yazıların; mektup altlarına isimin baş harfini yazıp karalama şeklinde atılan imzaların; okuyanlar üzerinde üstünlük hislerini canlandıran ve yazılı dili iyi kullanamayan birinin elinden çıkmış olan aşk mektuplarının; resmî dile hâkim olarak yazılamayan, içerisinde bir çok imlâ ve gramer hatalarının yapıldığı ve problemin argolarla ifade edildiği resmî makamlara iletilen bazı şikâyet mektuplarının; “Boz inek bildir yazın Avustosda oğorsedi/Koprü Mardda bızalayacak/Bohu büyük Memmedde yüz urupla icar var/ Cinli Remzi'nin cebi: 0543 9434122” gibi telefon rehberi notlarının, mizahi içeriklere sahip olduğu görülmektedir.

Sonuçta, yazılı kültür ortamının, sözlü mizahi üretimleri kodlayarak yazıya geçiren; mizahi hedefler ile şiir, gazete, hikâye ve fıkra gibi türler üzerinden üretimler gerçekleştiren ve üretimleri çeşitlendirebilen; üretimlerini politika, ekonomi, hiciv, eğlence gibi kaygılar üzerinden oluşturan ve üretimlerde sözlü kültür ortamından da faydalanan bir yapısı vardır. Yazılı kültür ortamı üreticileri bu haliyle edilgen değil etkendirler. Ancak, araştırma ortamında tespit edilen yazılı kültür ürünlerindeki

komikliklerin, genellikle, yazı veya yazılı kültür karşısında edilgen bir konuma düşen üreticinin konumundan gerçekleştiği görülmektedir. Tıpkı elektronik kültür ortamında da görülebileceği üzere, televizyon kumandasını kullanamayan bir kişinin bu ortam karşısındaki yenilgisinin, yazılı kültür ortamında da gerçekleştiği görülmektedir.

### 2.3.2.3. Elektronik Kültür Ortamı ve Mizah

Türkiye’de 1900’lü yılların başında gramofonun kullanılmasıyla başlayan elektronik kültür ortamının ilk kayırlarının, Türk sanat müziği ve halk müziğinin yanısıra, 1912-1932 yılları arasında yapılan Meddah Sururî, Meddah Mazlum, Hazım Körmükçü gibi dönemdeki tanınan meddah ustalarının icralarının kayırt altına alındığı orta oyunu ve karagöz gibi geleneksel halk tiyatrosu kayıtları olduğu görülmektedir. (Özarslan, 2001: 297-298) Bu anlamda elektronik kültür ortamı ve mizah ilişkisi, orta oyuncularını ve meddahlardan alınan mizahi içerikli kayıtlardan başlatılabilir. Gramafon sonrasında ise sözlü mizahın, radyo, sinema, televizyon yayınları, fotoğraf, walkman, kaset ve teypler, internet ile olan sıkı ilişkileri ve etkileşimi başlayacaktır. Günümüzde bir yaşam biçimine dönüşen bu etkileşim ise mizahi içeriklerin olduğu bu kayıt ve yayın işlemleri, sinema, televizyon, radyo ve internet ortamında, video, ses kaydı ve fotoğraf yoluyla bir ara getirilemeyecek kadar yoğun ve canlı olarak devam etmektedir.

Hemen her kültürel ortama ayak uyduran folklor, dolayısıyla folklor ürünleri, yaratmaları, icraları, icracıları, kitlesi ve tüketimi ile, “İkincil Sözlü Kültür” ortamı olarak da adlandırılan bu yepyeni ortama da bir şekilde ayak uydurmasını bilmiştir. Aslında değişen, dönüşen, farklılaşan, farklı işlevler kazanan folklorun güncel durumu, yaşama ve kendini ifade etme biçimi, Benjamin A. Botkin’in ifadesiyle “yeni şişelerde eski şarap ve aynı zamanda eski şişelerde taze şarap”<sup>173</sup> şeklinde de özetlenebilir. Bu karşılaştırmada kimi zaman “eski şarap” olan folklor ürünleri, yeni bir şişe olarak görülebilecek ve Walter J. Ong’un “varlığı yazı ve matbaa teknolojilerine dayanan telefon, radyo ve televizyona özgü sözlü kültür çağıdır” (Ong, 2010: 15) şeklinde tanımladığı Elektronik Kültür Ortamı’nda boy göstermekte; kimi zaman yeni şişelerde üretilen yeni folklor üretimleri olarak tekrardan eski şişe olarak tarif edilebilecek sözlü kültür ortamlarında belirebilmektedir. Bu durum, yok olma diye bir kaygısı olmayan halkbiliminin tabiatında olan bir durumdur.

<sup>173</sup> Bkz. (Oğuz vd., 2014: 29)

Kültür ortamlarının oluşumu kültürel yaratıcılık ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Burada, merak ve mucitlik arzusuyla devamlı keşif halinde olan insanoğlunun ayırt edici özellikleri kendisini gösterir.

İnsanlar, dili icat etmiş ve onu belirli sistemlerle kullanarak sözlü kültür mahsullerini; kodlanan sesleri resim ve şekillere büründürüp taş, kayaya, bitkilere, hayvan derilerine ve daha sonra kâğıtlar üzerine dökerek yazılı kültür mahsullerini; son olarak, yazıyı, sesi ve görüntüyü, hareketli bir şekilde kontrol etme ve kaydetme arzusuyla elektronik kültür ortamı mahsullerini oluşturmuştur. Tüm bunlar kültürel yaratıcılık sonucu ortaya çıkmıştır.

Özdemir'e göre (2010: 29) kültürel yaratıcılık, türler, unsurlar, gelenekler ve yaratıcılar arası etkileşimlerin bir sonucudur. Etkileşimlerle yeni türler, gelenekler ve ürünler, hatta aktörler ortaya çıkar. Aktörleriyle, geleneklerin yeni boyutlarıyla, yenilikleri ve değişimleri teşvik eden kültürel ortam boyutuyla, bambaşka bir icracı-katılımcı-icra boyutuyla mizah ekolojisinin en değerli araştırma alanlarından biri olan elektronik kültür ortamını anlamadan mizah ekolojisi hakkında hükümler vermek yanlış olabilir. Bu ortam, kendine has özellikler taşıyan belirli halk gruplarıyla, katılımcılarıyla, üreticileriyle ve tüketicileriyle, mizahi yaratıcılığın, etkileşimin ve paylaşımın farklı bir boyutunu bizlere sunar.

İnsanların kültürel aktarımlarını yaptıkları ortamlardan biri de elektronik kültür ortamıdır. İnsanlar arasında iletişimin ve etkileşimin farklı bir boyutta yaşandığı bu ortamlar, mizah araştırmaları için son derece önemlidir. Öyle ki günümüzde birçok insan kendisini mizah icracısı olarak görüp elektronik kültür ortamında paylaşımlar ve yorumlar yapmakta; icracı veya katılımcı rolüyle kendisini anlamlandırmakta veya en azından bu ortamın bir parçası olduğunu hissedip elektronik kültür ortamının benliği üzerindeki gücünü içten içe kabul etmektedir.

Sözlü kültür ürünleri, çeşitlenerek, dönüşerek ve başkalaşarak, elektronik kültür ortamında kendisini göstermektedir. Fıkralar, atasözleri ve deyimler gibi halk edebiyatı ürünleri ve çok çeşitli halk inanışları sanal dünyaya, daha sonra bu ürünler sanal dünyadan yeniden sözlü kültür ortamına aktarılıp bir dönüşüm sürecine dâhil olmaktadır.



Sosyokültürel ortamda yeni kültür ortamlarıyla etkileşim sonucu ortaya çıkan *duruma ve icraya yabancılaşma*, mizahi içerikleri ortaya çıkarabilmektedir. Elektronik kültür ortamında, kıyafetler, saç modelleri, konuşma tarzları ve icra konuları gibi, gerçekleştirilen her türlü icranın anlaşılammaması sonucu gerçekleşen bu durum, mizah ekolojisinde mizahi bir malzeme olarak kabul edilebilir. Tüm bunlardan farklı olarak elektronik kültür ortamı yoluyla benimsenen ve kabul edilen saç modası, konuşma ya da dinlenen müziklerin normalleştirilip benimsendikten bir zaman sonra mizahi içerik kazanması durumu da söz konusudur. Bu duruma gençlerin bir zaman ellerinde teyp ile Ferdi Tayfur dinleyerek köy gezmeleri yapması örnek olarak verilebilir. Bunun dışında elektronik kültür ortamındaki tiplerden etkilenen gençlerin geniş paça pantolon giymesi veya uzun saç modasına bir süre ayak uydurması, *gelenekselleşmeyen söz, hareket ve davranışların mizahi olarak kabul edilebileceğinden hareketle*, ekolojide mizahi olarak algılanabilir. Aslında burada elektronik kültür ortamının sunduğu veya teşvik ettiği, kısa zaman hüküm sürebilen *modanın geleneğe dönüşmemesi ve böylece mizahi içerik kazanması* durumu söz konusudur.

Elektronik kültür ortamında sunulan mizahın, farklı, kendisine has ve büyüsel bir bağlamı olduğunu vurgulamak gerekir. Bu ortam, mizah ekolojisinin ve kültürel etkileşimin en dikkat çekici alanıdır. *Radyo, televizyon, sinema, kasetler, CD'ler ve internet*, mizah ekolojisine farklı bir boyut kazandırmıştır. Burada, icracı, katılımcı ve icra ilişkisi ve bunların şekillenmesine etki eden faktörler, sözlü kültür ortamının yapısal özelliklerinden bazı noktalarda ayrılmaktadır.

Radyodan edinilen bilgiler, radyo üslûbu, radyodan istek parça istemeler, burada dinlenen şarkıların ve mizahi söylemlerin mizah ile ilişkileri; artık bir bilge veya ev reisi gibi söyledikleri, anlattıkları evin baş köşesine konularak izlenen ve dinlenen televizyondaki film, video klip, haber bültenleri, diziler, belgeseller, reklamlar ve tüm bunların içerisinde yer alan aktrisiler, baş rol oyuncular, ikinci dereceden oyuncular, iyi ve kötü tipler, bunların isimleri, lakapları, kıyafetleri ve özellikleri, televizyonun savunduğu kutsalları, dili, üslûbu ve kişilerin tavrı ile mizah ekolojisi ilişkisi; kasetler ve CD'lerin anlattıklarının mizahi boyut kazanması, buradaki mizahi ses kayıtları ile mizah ilişkisi; internetteki mizah içerikli videolar, filmler ve ses kayıtlarının araştırma alanına taşınması ile mizahi bağlamda üretilen mizahın internete taşınması, internette

ekolojiye mensup kişilerin birbirlerine yaptığı şakaların mizah ekolojisi ile ilişkisi, elektronik kültür ortamı ve mizah ilişkisi bağlamında çözümlenmeye muhtaçtır.

### 2.3.2.3.1. Fotoğraf

Grafik, karikatür ve resim gibi görsel sanatlardan biri olan fotoğrafın ortaya çıkışı sonrası, fotoğrafa verilen tepkiler ve fotoğrafın sanat ile olan ilişkisine dair görüşler gibi meseleler üzerinden geçirdiği sürecin çok ciddi tartışmaları sonrasında, mizahi bir yönünün de olabileceğine dair günümüz yaklaşımları çok ilgi çekici olarak görülmektedir.

François Agora tarafından, arkeoloji bilimindeki görsel verilerin uzun bir süreçte çizilmesinden ziyade çok kısa zamanda depolanabileceği gibi, faydalı bir icat olabileceği vurgulanan fotoğrafa karşı gerçekleştirilen bilimsel yaklaşımlar, elbette biraz da toplumu bu yeni icadın faydalı olduğuna ikna edebilmek içindi.

19. yy'da Avrupa'da etkisi ve gücü artan Burjuva sınıfının aristokrasiye özenmesi nedeniyle portre resimlere ilgi arttı ve portre ressamlığı çok iyi kazandıran bir meslek haline geldi. Siparişleri yetiştiremeyen ressamlar bu durumun uzun süre devam edeceğini düşünmüş olabilirlerdi, ancak bu durum çok uzun sürmedi. Hızlı ve mekanik bir biçimde portre çizmenin yöntemlerini araştırırken fotoğraf ortaya çıktı. Fransa'da Nicepor Niepce ve Jaques Louis Mande Daguerre, İngiltere'de W. Hanry Fox-Tablot, birbirlerinden bağımsız bir biçimde araştırma yapmaktaydılar. Tüm bu araştırmaların sonucunda ilk mekanik görüntü Niepce tarafından çekildi ve Niepce bu yöntemle "Heliography" adını verdi. W. Hanry Fox-Tablot ise 1835 yılında "Photogenic Drawing" adını verdiği yeni bir yöntem açıkladı. (Coşkun, 2010: 343)

Akış halinde olan zamanın bir anını yakalayan mizahi içerikli fotoğrafları İsmail Coşkun, ilan, afiş ve tabelalarda karşılaşılan imla hataları ve yazımda mantık hatalarının yakalandığı fotoğraflar; genel olarak "yurdum insanı" türünden, komik bir anı, görünüşü, durumu vurgulayan fotoğraflar; Irak işgalinde Amerikan askerlerinin tutuklu mahkumların çıplak fotoğraflarına gülmesi gibi, bir taraf için mizahi bir unsur taşıırken, diğer taraf için dramatik bir durumun olduğu fotoğraflar; mizahi kurgusu olan tanıtım-reklam fotoğrafları, sanatsal çalışmalar, gerçeküstü fotomanipülasyonlar, fotografik

karikatürler; cinsiyet ayrımı, emek sömürüsü, gelir eşitsizliği gibi, toplumsal eleştiri taşıyan fotoğraflar; ideolojik-propaganda fotoğrafları<sup>174</sup> şeklinde, altı grupta toplamaktadır.

Mizahi içerikli fotoğrafçılık, dünyada ve Türkiye’de artık bir fotoğrafçılık alanı olarak görülmektedir. Coşkun’a göre (2010: 349), fotoğrafın bir mizah iletişim alanı olarak kullanımını oldukça yaygınlaştırmıştır. Bu anlamda Bulgaristan, Belçika ve Hollanda gibi birçok ülkede mizah fotoğrafları konulu yarışmalar düzenlenmektedir. Bu yarışmalarda ise ülkemizi uzun yıllar sadece Ahmet Esmer temsil etmiştir. Onun “gülen objektif” adını verdiği ve karikatüre geçen mizah fotoğrafları ise bir süre Dolmuş adlı mizah dergisinde yayımlanmıştır. Ancak Ahmet Esmer’in dışında, Haluk Özözlü ve Ercan Arslan gibi, mizahi içerikleri yakalamaya yönelik çalışmalar yapan başka fotoğrafçılar da yok değildir. Özellikle Haluk Özözlü, Anadolu seyahatlerinde yolculuğu boyunca komik olayları fotoğraflarıyla belgelemiş ve bunları “Foto Şaka” adlı albümüyle yayımlamıştır.

Sözlü ve yazılı kültürün sosyal yaşam imgelerini geleceğe aktarımında değişkenlikleri bünyesinde barındırması karşısında, elektronik kültür ortamının var olan bireysel aktarımdaki tüm değişkenleri reddederek kaydetmesi ve böylece onun somut ürünlerinin sosyal yaşama dönük etkileri, sosyal bağlamda ve anlamda büyük bir etki yaratmıştır.

Sosyal yaşamda doğa, manzara, askerlik, aile veya aile toplantıları, piknik, düğün, şenlik, ziyafet toplanmaları gibi pek çok kültürel faaliyette fotoğraf çekilme, bu faaliyetlerin ayrılmaz bir parçası olarak kabul görmüştür. Kişilerin duruşunu, tarzını, imajını, konumunu, giyim ve kuşamını, tavırlarını, kültürel aktivitelerini zamanı ve anı durdurarak ölümsüzleştiren fotoğraflar karşısında verilen doğal, ciddi veya gayri ciddi sınavlar, anın mizahileşmesiyle de bir şekilde bağlantılıdır. Bir makinenin karşısında gülümsemek veya ciddileşmek, kendini olabildiğince kasmak, o anki durumu, bu yeni icadı ve geleceğe dönük olarak zamanı durdurmayı çokça ciddiye almak ve önemsemek anlamı taşımaktadır. Bunun yanında, stüdyoya girilip çekinilen düğün fotoğraflarında olduğu gibi, moda duruşların, bakışların, hareketlerin, giyimlerin ve makyajların zamanla değişen algılara, değerlere ve moda anlayışına bağlı olarak yeniden ele alındığı

<sup>174</sup> Bkz. (Coşkun, 2011: 348)

ve mizahi bir içerik kazandığı görülmektedir. Bu anlamda, bir çok evli çiftin, stüdyolarda çekindikleri eski düğün fotoğraflarına bakarken güldüğü ve garipsediği görülmektedir. Bu durum açıkça, eskiyle yeninin uyumsuzluğunun bir komedisidir.

Anın ölümsüzleşmesinin ve zamanın dondurulmasının, bunun yanında tüm yönleriyle soyut yaşamın somut kayıtları olan fotoğraflar, görsel ürünlerdir ve hem fotoğraf çekilme anında hem de daha sonraki zamanlarda çok çeşitli sebeplerle insanlarda gülme eylemini açığa çıkarabilmektedir.

Zamanın değişimlere açık tavrıyla ve kültürün aktarım durumunda geleneksel kabullerin çeşitlenmesi ya da değişmesiyle gelenekselleşemeyen modanın ve moda imgelerinin zaman içerisinde geleneksel algıya yenik düşmesiyle fotoğraflar, geçmiş zamanda fotoğrafla somutlaşan ve moda bağlamında doğal kabul edilen farklılıkların, geçmişle uyumlu gelecekle uyumsuzluğun da kanıtı olarak, mizahi içerikleri bünyelerinde barındırırlar. Geçmişte film, dizi kültürü veya modernleşme algısıyla halk arasında yaygınlaşan ense bırakma, uzun faul bırakma, uzun kakül bırakma, İstanbul (İspanyol) paça pantolon giyinme, geniş yaka gömlekler giyinme, demir uçlu kemerler takma, gelinlerin zülûf kesip gümüş toka vurmaları, kabarık saç yapma, aşırı makyaj yapma, yemlik ve cıtlık sütünden sahte ben yapma, askerlerin ellerinde çiçek tutarak fotoğraf makineleri karşısında aşırı ciddi, olağan dışı ve korku dolu poz vermeleri, mizahi içerikler taşımaktadır. Ayrıca bu somut fotoğraf ürünlerin arkasına yazılan mani ya da notlar da elektronik ve yazılı kültür ortamı ilişkisiyle değerlendirilebilecek bazı mizahi unsurları içerir.

Burcu Böcekler “Fotoğraf ve Mizah: Martin Parr” adlı çalışmasında, fotoğrafçıların toplumsal bağlamdaki mizahi durumları nasıl okuduklarını Martin Parr üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Bireylerin yaşam biçimlerini, toplumsal rollerini ve değer yargılarını mizahi bir bakış açısıyla açıkça ortaya koyan Martin Parr; alışveriş yapanları, turistik yerleri gezenleri, farkında olmasalar da bedenlerinde belirli bir kusur bulunduranları, moda uygun giyinenleri ve canı sıkılanları kareleme çabasıdır. Parr’a göre, ihtiyaçtan fazla alışveriş yapanların durumları, hayatı fast food şeklinde

hızlı tüketenler ve turizmin kimi zaman insanları bayağılığa sürüklemesi, mizahi durumları ortaya çıkarmaktadır.<sup>175</sup>

Fotoğraf ve mizah ilişkisinin internet ile birlikte yeni bir boyut kazandığı söylenebilir. İlk başlarda, aile, arkadaş ortamı, askerlik ortamı gibi, küçük bir bağlama ait olan ve orada anlaşılan fotoğraf, internetle birlikte, kendi ortamının anlamlandırmasının dışında bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur ve üstünlük belirtileri gösteren eleştirel yaklaşımlarla yeniden ele alınarak mizahileştirilmiştir.

İnternette, küçük ve sınırlı bir bağlama hitap eden fotoğrafların mizahileştirildiği gibi, geniş kitleler tarafından bilinen tiplerin fotoğraflarının da yeniden ele alınarak değiştirildiği ve dönüştürüldüğü görülmektedir. Özellikle capslerde, tanıdık tiplerin fotoğraflarının, belirli konular üzerinden ele alınarak yeniden anlamlandırıldığı anlaşılmaktadır. Capslerin dışında ise, “hayvanlar, cinsellik, kadın-erkek, bilgisayar/teknoloji, çocuk/bebek, spor, düğün, kaza, reklam, yurdum insanı”<sup>176</sup> gibi konular üzerinden sunulan mizahi içerikli fotoğraflar da bulunmaktadır.

Sonuç olarak, akış halinde olan yaşamın belirli bir anının dondurulduğu fotoğraflar, canlı yaşamın somut görüngüleridir. Bu donuk somut veriler, belirli bir zamana aittirler. Çekildiği zamandaki giyim kuşamı, duruş şekillerini, saç tarzını, makyaj biçimlerini, insan tavırlarını, insanların psikolojik tutumlarını ve dış dünyadaki kaldırım, sokak satıcıları, düğün adetleri, eğlence organizasyonları gibi daha bir çok somut veriyi kayıt altına alan fotoğraflar, zamanla değişen sosyokültürel yaşamın somut kayıtları olarak görülürler. Eski-yeni karşılaştırmasına tabi tutulan fotoğraflardaki bazı somut verilerin, zıtlıkların mizahi öğeleri ortaya çıkardığı da göz önüne alınırsa, mizahi olarak yeniden içerik kazandığı ve böyle yorumlandığı görülmektedir.

### **2.3.2.3.2. Radyo**

Elektromanyetik dalgaların sırrınının 1887 yılında Hertz tarafından çözülmesiyle ivme kazanan radyo (Özdemir, 2008: 125), Türk Dil Kurumu tarafından “Elektrik dalgalarının özelliğinden yararlanarak seslerin iletilmesi sistemi; elektrik dalgalarıyla düzenli olarak yayın yapan istasyon ve bu istasyonun programlarını düzenlemekle

<sup>175</sup> Bkz. (Böcekler, 2010: 359)

<sup>176</sup> Bkz. (Karlıdağ, 2010: 306)

görevli kuruluş; bu istasyonun yayınlarını alan araç” (www.tdk.gov.tr, 19.10.2016) şeklinde tanımlanmaktadır.

Türkiye’de ilk radyo yayıncılığı, 19 Mart 1923 tarihinde, İstanbul’daki Muallim Mektebi kimya öğretmenlerinden Rüştü Bey ve birkaç öğrencisi tarafından deneme yayınları şeklinde gerçekleşmiştir. (Özdemir, 2008: 125-125)

Türkiye’de radyo yayıncılığının temel merkezleri İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerdir. 1961 yılına kadar radyoculuğun merkezleri olan bu şehirlerin yanına bu yıldan sonra bir kararnameye bağlı olarak Adana, Gaziantep, Kars ve Antalya gibi şehir radyoları da eklenmiştir. Özdemir (2008: 127) Anadolu’da yayın yapan bu radyoların, yöresel sözlü kültürün, müzik ve âşıklık geleneği belleğinin ulusal ölçekte yayılmasını, paylaşılmasını ve tanınmasını sağladığını; yaşamı, doğal olarak da kültürü dönüştüren bir dinamik olduğunu; okur-yazar oranının az olmasına da bağlı olarak okumaktan çok dinlemeyi seven Türk insanının radyonun büyümesine çabucak kapıldığını belirtir.

Kitlelere hızlı bir şekilde ulaşan ve sunumlarını her haneye ortak bir şekilde gerçekleştiren radyoların, birincil sözlü iletişimin aksine, kültürü ve yaşam biçimlerini daha hızlı değiştirdiği ve dönüştürdüğü söylenebilir. Onun gücü, hızlı ve yaygın iletişim olduğu gibi, aynı zamanda, müzik, kültürel programlar, renkli sohbetler ve günceli anında iletmeden de gelmektedir.

Radyoların yayın içeriklerinde özellikle mizahi unsurları, söylemleri kullanması ve ayrıca eğlence merkezli bazı yayın politikalarını belirlemesi, onun kitleleri değiştirmesini ve dönüştürmesini hızlandıran faktörler olarak karşımıza çıkar.

Yaygınlık kazandığı ilk zamanlarda, hayranlık uyandıran bir teknolojik alet olarak görülen radyo, çeşitli boyutuyla sosyokültürel hayata etki eden, hayatı ve insanı değiştirip dönüştüren, zevkler ve kitleler oluşturan özelliklere sahiptir. Özdemir (2008: 132), Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerindeki gazete ve dergilerinde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de radyoların Batılılaşmanın bir sembolü olarak algılandığını; bu sebeple, televizyonda olduğu gibi, radyonun da yeni unsurların, türlerin ve tarzların, yenilik taraftarlarının iletişim aracı olarak görüldüğünü vurgulamıştır.

İcracısı ve katılımcısıyla yepyeni bir iletişim biçimi geliştiren radyoların kendi değerlerini dayatan özelliğiyle kültürel ürünlerde seçicilik yaptığı ve istediği/kabul ettiği değerleri kitlelere sunduğu söylenebilir.

Radyolar, kitesini eğlendirebilmek, takipçi sayısını artırmak, mevcut takipçi sayısını korumak veya mizahı talep eden kitleleri kendisine çekmek amacıyla “çağdaş laf ebeleri/laf cambazları/söz ustaları/ meddahları” (Özdemir, 2008: 161) olan program sunucularına ve onların Best fm (Gazoz Ağacı, Laklak Şov, Ceyhun Yılmaz Şov, Arıza Şov), Show Radyo (Matrax/ Nihat’la Sivrisinek), Radyo ODTÜ (Modern Sabahlar), Ses FM (Abuzer Radyo Okulu), Klas FM (Yavuz’un Minibüsü), Best FM (Ceyhun Yılmaz Şov), Radyo Klas (İlker Saygı Şov), Metro FM (Aragaz), Virgin FM (Geveze ve Bay J) gibi mizahi içerikli radyo programlarına yer vermektedirler. Fıkraların anlatıldığı, esprilerin yapıldığı, bilmecelerin sorulduğu ve kısa komik hikâye ve deneyimlerin sunulduğu bu programların sunucuları ve yapımcıları “radyo meddahlığı ile radyo stand-upçılığı karışık bir kimlikte sohbet ve mizah üretmektedirler.” (Özdemir, 2008: 161) Ayrıca mizahi içeriklerin yer aldığı bu programlarda radyo sunucuları, mizahi içerikli şarkılar çalmakta, yolda, işyerinde veya evindeki dinleyicileri canlı bağlantılar aracılığıyla elektronik kültür ortamının bağlamına dâhil etmekte ve bu kişilere bazı şakalar yapmaktadırlar.

Radyoların mizah ile ilişkisini gözler önüne seren unsurlarından biri de radyo temsilleri/tyatrolarıdır. Özdemir’in (2008: 133) “tiyatro ile edebiyatın işitsel medya ortamında kesiştiği alanda yaratılan ürünler” şeklinde tanımladığı ve arkası yarın şeklinde düzenlenen bu temsiller, radyo kitesi arasında popülerlik kazanmıştır. Bu anlamda, Ankara Radyosu’ndaki *Mahallenin Kabadayısı* örneğinde olduğu gibi, mizahi içerikli direkt sunumlar; Zeki Alasya ve Metin Akpınar gibi tanınmış kişilerin oynadığı mizahi içerikli tiyatro gösterimlerden alınan ses kayıtlarının yayınlanması; *Geceler*, *Deliler* gibi mizahi içerikli radyo tiyatroları, radyo temsillerinin çok yönlü boyutlarıdır. Bunların yanı sıra İstanbul ve Ankara radyolarında geleneksel Türk tiyatrosu örneklerinin de sergilendiği ve bu gösterimlere yönelik yayın politikaları geliştirildiği görülmektedir.

Radyoların, âşıklık geleneğini değiştiren, şekillendiren ve etkileyen bir yapısı olmuştur. Radyolarla birlikte artık geleneğin icra ortamı farklı bir boyut kazandırdığı ve

radyoların âşıklık geleneğinin ve temsilcilerin ulusal ölçekte geniş kitlelerce tanınabilirliğine olumlu katkıları olduğu söylenebilir.

Radyoyla beraber âşıkların geniş kitlelere ulaşması ve geleneğin yaygınlaşması, “ustaya kapılanma, usta malı söyleme, âşık karşılaşmasına katılma, muamma çözmeye ve yöresel belleği oluşturma, aktarma, canlandırma ve yaşatma gibi gelenek kuralları/kalıpları aşmış, yeni olarak ürün (plak, kaset, bant kaydı, radyo-tv programları) ve ortamlar (stüdyo) sayesinde” (Özdemir, 2008: 141) daha çabuk ve kolay olmuştur. Ayrıca elektronik kültür ortamı sebebiyle “rüya görerek âşık olma, aşk badesi içme gibi kültürel ekonomik amaçlı âşık ritüellerinin yerini, kaset çıkarma, televizyon programlarına çıkma, gibi daha gerçekçi kültürel ekonomik uygulamalar almıştır.” (Özdemir, 2008: 141)

Elektronik kültür ortamına bağlı olarak artık kırdaki kültürel ekonomik politikalar yerine kentin kültürel ekonomik kurallarıyla savaşmak zorunda olan âşıklar toplumsal bağlamda, badeli âşık yerine “kasetli âşık”, “program yapan âşık”, “ünlü âşık” veya “falanca televizyondaki ve radyodaki âşık” gibi patentler almaktadırlar. Ayakta kalmak isteyen âşıkların artık yeni ortamları radyo ve televizyon gibi elektronik kültür ortamlarıdır. Ancak günümüzde, özellikle geleneğin zayıf temsilcilere ve zayıf temsillere sahip olması sebebiyle, “kendi hikâyecilerini, destancılarını, efsanecilerini, özetle kendi anlatım ve gösterim aktörlerini çoktan yaratan” (Özdemir, 2008: 141) bu ortamların âşıklara pek de ihtiyacı yok gibidir. Âşıklar bu ortamların başrol oyuncusu olmaktan ziyade daha çok koca bir bütünün parçası olan eğlence sektörü nesnelere sahiptirler. Onlar, elektronik kültür ortamının bu özellikleri sebebiyle, alıştıkları etken rolün aksine, katıldıkları programların kendilerine izin verildiği ölçüde sunumlarını gerçekleştiren, program sunucularının takdirini veya onayını almaya çalışan edilgen unsurlarıdır. Bunun yanı sıra, elektronik kültür ortamından dolayı, takipçilerinin birinci tercihi olmaktan çıkan âşıkların köylerde de şehirlerde de popülaritesi azalmaya başlamıştır. Ekonomik kaygılardan dolayı, tıpkı abdallarda veya zurnacılarında olduğu gibi, âşıklarında hem yurt içinde kentlere hem de yurt dışına göç ettikleri veya buldukları yörede hayvancılık yapma, tarla ekme veya gündelik işlerde çalışma gibi ikinci işlerinin olduğunu söylemek gerekir. Âşıklık geleneğinin tüm bu olumsuz havasını elektronik kültür ortamına bağlamak yerine geleneğin kendisini zamanın şartlarına, ilgilerine,



beğenilerine ve zevklerine göre güncelleyememesine bağlamak gerekir. Zira, günümüzde yoğun iş yaşamından, yoğun can sıkıcı siyasî ve ekonomik meselelerden dolayı insanlar sürekli eğlenerek üzerlerindeki stresi atmanın çözümlerine bakmaktadırlar. Âşıkların en beğenilen sunumları olan âşık atışmalarının çok rağbet ve ilgi görmesindeki temel neden de bu olmalıdır. Toplumsal bağlamda eğlenceli ve mizahi içerikli sunumların rağbet gördüğünün farkına varan Çobanoğlu, Poyrazoğlu, Kul Nuri, Üstündağ, Sümmanioğlu gibi bazı âşıklar, kasetlerini, plaklarını ve program sunumlarını bu gerçekler üzerinden inşa edip stratejilerini güncelleyerek, dikkat çekmeyi veya talep edilen olmayı başarmışlardır.

Âşıklar, elektronik kültür ortamı öncesi, aktarımı zamansal açıdan hızlı bir şekilde olmasa da, gezgin, kültürel kod depolayıcı/aktarıcı, günceli bizzat görerek takip edici ve yorumlayıcı, toplumsal yaşam felsefesi dikte edici özellikleriyle karşımıza çıkarlar. Onlar toplumsal bağlamda saygınlıklarını dili çok ustaca kullanmalarından ve eğlencenin gezgin dervişleri olmaları sebebiyledir. Ancak Özdemir'in ifade ettiği gibi, günümüzde artık “âşıkların beslendikleri temel kaynak durumuna gelen medyanın, yeni dönem âşıkları gibi işlev gördükleri ya da gazetenin, telgrafın, telefonun, radyonun icadından bu yana âşıkların işlevlerini (bilgilendirme, eğitme, iletişim) daha etkili bir şekilde üstlendikleri görülür.” (Özdemir, 2008: 141)

Radyolarda, geleneksel Türk kültürünün yaygınlaştırılması ve tanıtılması adına, müzikle sıkı ilişkisi olan eski ve yeni ustalar üzerinden âşıklık geleneği ve sözlü kültür ürünlerine sıkça yer verilmiştir. Ayrıca, Özay Gönülüm'ün yaptığı gibi, Anadolu köylerinden, kasabalarından ve şehirlerinden derlenen anonim halk türkülerinin de yayınlandığı ve bu derlenen halk türkülerıyla radyoların zamanla halk müziği arşivini oluşturdukları bilinmektedir. “TRT'nin Türk Halk Müziği Repertuarı'nda 2000 yılı itibarıyla 4289 kırık hava, 541 oyun havası ve 884 uzun hava bulunmaktadır. TRT Türk Halk Müziği Repertuarı Kitabı'nda ezgi adı, yöresi, kaynak kişisi, derleyeni, notalayanı ve repertuar numarası belirtilerek kaydedilen” (Özdemir, 2008: 139) bu arşive Özay Gönülüm, derlediği eserlerle önemli katkılar yapmıştır. Bunun yanı sıra 1954 yılında Mesut Cemil Tel ve Muzaffer Sarısözen'in katkılarıyla kurulan Yurttan Sesler

Korosu'nun<sup>177</sup> toplumsal bağlamda halk müziği bilincinin oluşturulmasına çok önemli katkılarının olduğunu belirtmek gerekir.

Özay Gönlüm, kendi olanaklarıyla Anadolu'daki 2000 civarındaki köyü dolaşmış, gözlemler yapmış, saz ve söz meclislerine katılarak âşıklardan, türkü yakanlardan derlemeler yapmış ve yaptığı radyo programlarıyla Türk halkının sözlü gelenek meseleleri üzerinde bilinçlenmesini sağlamıştır. (Özdemir, 2008: 146) Bu anlamda sadece âşıklık geleneğinin değil sözlü kültürün gönüllü çırağı olan Gönlüm, Anadolu'daki her anlatıcıyı ve icracıyı usta kabul ederek sahadan icra, anlatım ve söylem biçimlerini, vurgulamaları, tonlamaları, mimikleri zihnine kodlamayı bilmiştir. Bu anlamda Gönlüm'ün okulu, on binlerce yıllık aktarım ve öğrenimle şekillenen Anadolu icracılarının tamamıdır.

Özay Gönlüm, sözlü kültüre ait olan, Türk anlatı ve gösteri sanatları, ağız özellikleri olan türküler, âşıklık geleneği ürünleri gibi geleneksel mizahi türleri veya mizahi içerikleri olan geleneksel ürünleri, İkincil (Elektronik) Sözlü Kültür ortamlarında icra etmiş, tanıtmış veya sunmuştur. Özay Gönlüm'ün bunları icra ederken veya sunarken, fıkra anlatma, lakap takma gibi geleneksel mizahi ürünlerini ve ayrıca geleneksel anlatım tekniklerini de ustaca kullandığı ve anlattığı söylenebilir. Özdemir (2008: 156) Gönlüm'ün, Karacaoğlan'ın üslûbunu hatırlatan bir dil kullanarak anlatılarında hafifletilmiş cinsellikle karışık mizah anlayışını sergilediğini, atasözlerinden, deyimlerden, yerel terimlerden, yöresel hitap şekillerinden faydalandığını, mizahi türkülerini icra ettiğini, yerel motiflerle süslü anlatım/tasvir/yorum kalıplarını kullandığını belirtmiştir. Halkın icra biçimlerini ve tekniklerini, ağız özelliklerini, fıkra, lakapları ve hafif cinsellik çağrıştıran öz dilini kullanan Özay Gönlüm'ün mizaha ve mizahi çağrışımlara eğilimli olduğu gözlenmektedir.

Radyo ve mizah ilişkisinin pek de tanınmayan ve araştırılmayan bir yüzü de, etki altına aldığı ve dinlendiği bölgesel veya yöresel kültürün izlerini sunan, programlarını yerel kültürel ilgiler üzerinden şekillendiren “yerel radyolar”dır. Bu radyolarda, ulusal ölçekte beğenilen sanatçıların türkülerini ve şarkıları çalınmakta; yerel sanatçılara ve türkülere yer verilmekte; yöresel ağızla konuşan ve alanı tanıyan radyo programı sunucuları

---

<sup>177</sup> Bkz. (Özdemir, 2008a: 138-139)

üzerinden eğlence içerikli sunumlar gerçekleştirilmekte; radyoların kitleleriyle iletişimini temsil eden smsler ve doğrudan canlı bağlantılar ile istek parçalar çalınmaktadır. Özellikle radyo sunucularının laf ebeliğiyle, esprilerle, fıkralarla ve mizahi içerikli şarkılarla mizahla zaten ilişkisinin olduğu saptanan yerel veya yöresel radyoların, araştırma alanında gözlemlenen ve “istek parçalar” üzerinden gerçekleştirilen bir başka boyutu vardır.

Şarkışla’ya üç kilometre uzaklığında olan araştırma alanının en çok dinlediği radyonun yöresel şarkılar çalan Şarkışla FM olduğu söylenebilir. Özellikle, radyoda kendi kabullerine ve zevklerine ait bir şeyler bulan katılımcı kitlesinin bu refleksi göz önüne alındığında, araştırma alanında da bu radyonun dinlenmesi pek şaşırtıcı olmamalıdır. Ancak, araştırma alanında Şarkışla FM ve dinleyici kitlesi arasındaki mizah ilişkisi, istek parçalar üzerinden, araştırma alanındaki köy odası aracılığıyla ve mizah ustaları tarafından gerçekleştirilmektedir. Katılımcıları, radyoyu veya kurban olarak seçtikleri radyo spikerini mat eden bu köy odalarındaki mizah eşkıyaları, sözlü kültür ortamını temsil eden köy odalarının elektronik kültür ortamını yenme çabalarının ve kültür ortamları arasındaki gizli savaşın da birer temsilcileridirler.

Uzun kış gecelerini, oyun çıkarma, uydurma halk hikâyesi anlatma, ışık söndü ve yalancı köşesi gibi geleneksel eğlence yöntemlerinin dışına çıkararak atlatma çabası içerisinde de olan köy odasındaki mizahi haydutlar, kurbanlarını gece yayınlanan ve kimin ne istediğinin bizzat söylendiği radyo programındaki istek parçalar üzerinden seçerler ve vururlar. Kurbanların kişilik pozisyonları, yaşları, cinsiyetleri, zevkleri, lakapları, fiziksel özellikleri, dini pozisyonları ile uyumlu/uyumsuz istek parçalarının, yine mizahi haydutların kendi kimliklerini gizleyerek başkaları adına uyumlu uyumsuz kişiler tarafından istendiğinin belirtilmesi, mizahi olanı ortaya çıkaran durumdur. Alanda gözlemlenen birkaç istek parça örneği verilecek olunursa, bu mizahi organizasyonun yapılış biçimi daha iyi anlaşılabilir.

*Hande Yener “Kırmızı”*: Bu şarkı, köyde kırmızı saçlarından dolayı lakabı “Kırmızı” olan Savaş Tokay için, kardeşi Barış Tokay’ın ismi verilerek, oda efradı tarafından sms yöntemiyle ve “Ben Barış Tokay. Hande Yener’den ‘Kırmızı’ adlı şarkıyı, canımdan çok sevdiğim abim Savaş Tokay için istiyorum.” şeklinde istenmiştir.

“Kırmızı” lakabıyla şarkıdaki “Belki birazcık bozuldun/ Ruhun belki can çekişiyor/ Belki biraz da kızardın ama/ Sana kırmızı çok yakışıyor” şeklindeki sözlerin eşleştirildiği, ayrıca komiklik unsurunu artırmak ve uyumsuzluğu vurgulamak/belirginleştirmek için isteğin kardeşi adına yapıldığı bu mizah organizasyonu, radyo ve mizah ekolojisi ilişkisini açıkça kanıtlamaktadır.

İstek parçanın saatini sabırsızlıkla bekleyen oda efradı, istek parçanın radyo sunucusu tarafından okunması ve bu şakanın radyoyu dinleyen herkese ulaşması sonrasında dakikalarca gülmektedirler. Bu köy odasındaki mizah ustalarının aynı zamanda icralarını gerçekleştirirken elektronik kültür ortamını da nasıl kullanabildiklerinin göstergesidir.

*Duman “Beni Yak Kendini Yak”*: Bu şarkı, Reşit Dayı ve Çoban Bekir gibi yaşlı ve hacca gitmiş olan köydeki iki kişi üzerinden, oda efradı tarafından istek parça olarak sms yoluyla, “Ben Reşit Dayı. Çok sevdiğim arkadaşım Çoban Bekir için Duman’dan ‘Beni Yak Kendini Yak’ adlı şarkıyı istiyorum. Şimdiden size çok teşekkür ediyorum.” şeklinde istenmiştir.

Yaşlı olan ve hacca gitmiş olan bu iki kişiyle bir rock parçasının eşleştirilmesi komik olanı ortaya çıkarmaktadır. Mizahi öğelerin daha da vurucu olmasını sağlayan ise bu şarkının “Beni yak her şeyi yak kendini yak/ Bir kıvılcım yeter ben hazırım bak/ İster öp okşa istersen öldür/ Aşk için ölmeli aşk o zaman aşk/ (...)” şeklindeki sözleridir.

*Ayça “Yıkılıyo”*: Bu şarkı, köyde pala bıyıklarından dolayı lakabı “Bıyıklı Memmet” olan Mehmet Subaşı için, karısı Kifayet Subaşı’nın ismi verilerek, oda efradı tarafından sms yöntemiyle ve “Ben Kifayet Subaşı. Ayça’dan ‘Yıkılıyo’ adlı şarkıyı, canımdan çok sevdiğim eşim Mehmet Subaşı için istiyorum.” şeklinde istenmiştir.

Parçanın “Buraları yıkılıyo, benden yıkılıyo/ Hergün peşime bıyıklı takılıyo/ Ben seni seçtim, tahminin doğru/ Yasla başını hadi degajeme doğru (...)” şeklindeki sözleriyle Bıyıklı Mehmet’in eşleştirildiği, ayrıca komiklik unsurlarını belirginleştirmek için istek parçanın uyumlu/uyumsuz bir biçimde karısı adına istendiği ve böylece mizahi unsurların ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Parçanın karısı adına istenmesi uyumludur çünkü bir kadın eşi için radyodan istek parça isteyebilir; aynı zamanda bu durum

uyumsuzdur, çünkü bir kadın eşinin lakabını söyleyerek radyodan istek parça istemez. Bunların dışında bir uyumsuzluk da, şarkının içeriğindeki eylemlerle Mehmet Subaşı'nın toplumsal algısı arasındadır.

Sonuç olarak radyoların, elektronik kültür ortamının mizah ustaları olarak görülebilecek sunucuları ve bunların icraları; davet edilen karikatür, stand-up, tiyatro sanatçıları ve film yıldızları üzerinden gerçekleştirilen mizahi sohbetler ve diyaloglar; mizahi içerikli müzikler, tiyatro seslendirmeleri, fıkralar, âşıklık geleneği ürünleri; istek parçaları; mizahi içerikli radyo programı isimleri; mizahi içerikli sunucu lakapları; sunucu katılımcı diyalogları üzerinden mizahla ilişkili olduğu görülmektedir.

### **2.3.2.3.3. Kaset, Teyp, Walkman**

Moda kültürünü de temsil eden ve müzik sektörünün de unsurları olan kaset, CD, Teyp ve Walkman gibi elektronik kültür ortamı cihazlarının sosyokültürel bağlamda mekân ve bireyler açısından mizahla ilişkili yönlerinin olduğu görülmektedir.

Elektronik kültür ortamı cihazları, insanların yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirdiği sosyokültürel mekânların birer parçası olmayı çok kısa zamanda başarmıştır. Bu anlamda elektronik kültür ortamı cihazları, mekânın gidişatını etkileyen ve sosyokültürel hayatta söz sahibi olan etken unsurlardır. Bu unsurlar, geleneksel mekân tasarımlarıyla birleşir ve sohbele dâhil olur. Kimi zaman dantelle, çiçeklerle süslenir ve evin görünür yerlerine konumlandırılır, kimi zamansa hanelerde, dolmuşlarda, piknik alanlarında söz sahibidir ve lafi kimseye bırakmak istemez. Ortamın içeriğinin farkında değildir. Hitap ettiği kitlenin kırmızı çizgilerini umursamaz ve çoğu kez yönlendirilmiş müdahalelere açık değildir. Onun mekân farkı gözetmeksizin sergilediği bu umursamaz tavrı, bazı mizahi unsurların da ortaya çıkmasını sağlar.

Kaset, CD, teyp ve walkman gibi müzikle ilişkili unsurların bir diğer özelliği, bireylerdeki davranış kalıplarını etkilemesi, giyim tarzını biçimlendirmesi, algıları etkilemesi, sosyokültürel tepkimeleri şekillendirmesi ve en önemlisi eklendiği bireylere ilk başta sosyokültürel ortama uyarsız, yabancılaşmış, aykırı ve başkalaşmış yeni bir insan tipi algısını oturtmasıdır. Bireyin üzerine konumlanan ve eklenen bu elektronik

aygıtlar; yeni bir görüntü, tarz ve biçim ortaya çıkarır ve böylece mizahi unsurların ortaya çıkmasını da teşvik etmiş olur.

Elektronik kültür ortamına uyum sağlama, bu kültürel ortama entegre olma çabaları, bulunduğu sosyokültürel kabullerin onanmış yasaları olan sosyal normlarla ve geleneklerle karşı karşıya gelme veya onun ekonomik değer taşıyan ürünlerini satın alma, bir tür moda olarak görülebilir. Modanın cansız, dayatılmış unsurları ve uygulamaları ile onu geçici olarak alan ve kabullenen canlı insanın uysuz birlikteliği, mizahi unsur ortaya çıkarmaktadır. Burada modayı taşıyarak görüngüsünü ve imajını moda uyarlayan insandaki geçici uyumunun bir süre sonra uyumsuz olarak algılanacağı ve değerlendirileceği durumundan hareketle, nesnel ve insanların zamanla mizahi imgeleri yüklendiği görülmektedir. Zaten bu mizahi durumun gerçekleşeceğini, daha en baştan zamana yenilebileceğini kabullenen moda, bir şekilde garanti etmiştir. Gelenekle de bir çatışma halinde olan moda bu haliyle, hem geleneği kendisine güldürür hem de kendisi geleneğe güler. Onlar, çağlardan beri birbirlerine gülen iki düşman gibidirler. Moda geleneği, köhneliğiyle, sıradanlığıyla, korkaklığıyla, cesaretsizliğiyle ve durağanlığıyla geleneği eleştirirken; gelenek de modayı, garipliğiyle, tuhaflığıyla, tez canlılığıyla, uyumsuzluğuyla ve aykırılığıyla eleştirir. Onlar birbirlerinin özelliklerini eksiklik olarak görüp bu eksiklikler üzerinden birbirleriyle atışan âşıklar gibidirler. Tabi her düşmanlıkta olduğu gibi birbirlerinden alışveriş yaptıkları da olur. Bu durum elektronik kültür ortamı, moda ve gelenek ilişkisi için de geçerlidir.

Müzik kasetleri, mizahi içerikleri, üzerlerindeki icracı fotoğrafları, ileri-geri sarma, üzerine kayıt yapma gibi pek çok durum üzerinden mizahla ilişki içerisindedir.

Grup Vitamin gibi pop gruplarının, Ankaralı Namık gibi yerel imgeleri kullanan sanatçıların veya mizahi içerikli hikâyeli/hikâyesiz türküler dillendiren âşıkların mizahi içerikli kasetleri, mizah icralarını elektronik kültür ortamına taşıma veya mizah üzerinden çekicilikler oluşturma gayreti gibi görünmektedir. Türküleri/şarkıları, siyasi eleştiri, öz eleştiri, toplumsal eleştiri, şaka ve hiciv üzerinden sunan sanatçıların bu ürünlerinin, toplumsal bağlamda bir karşılığı olduğunu ve eğlenme, gülme ve rahatlama gibi bazı işlevleri yerine getirdiğini söylemek gerekir.

Teypler, mekâna konumlandırılan ve konumlandırıldığı andan itibaren mekânın bir parçası olan elektronik kültür ortamını aygıtıdır. Teypler, kasetler üzerinden gerçekleştirilen mizahi organizasyonun da önemli bir parçasıdır. Özellikle araştırma alanından elde edilen veriler, teyp-kaset ve mizah ilişkisi hakkında önemli verilerin elde edilmesini sağlamıştır.

Teypler ve kasetler, yerel mizah ustalarının veya halk gruplarının, *yarattıkları özgün mizahi sunumları ve imgeleri dondurup ölümsüzleştirme* çabalarına ön ayak olmuştur. Yarattıkları mizahi sunumları kayıt altına alıp kasetlerde ölümsüzleştirmek isteyen yerel ustalar, kimi zaman yerel ağız ifadelerini ve lakaplarını dillendiren bir maç spikeri olmuş, kimi zaman yöredeki tarla ve mal anlaşmazlıklarının canlandırıldığı mahkemeleri oluşturmuş, kimi zamansa kaydettikleri icraları hızlandırıp yavaşlatma suretiyle ortamı güldürme çabasına girişmişlerdir. Araştırma alanında elde edilen mizahi içerikli bazı kaset kayıtları şöyledir:

#### Maç Spikeri

-Spiker: Ali Uyanık. Ali, çok uyanık. Aldı topu. Attı Kasım Uyanık'a. Kasım Uyanık. Off! Sakatlandı. Doktoru çağırın. Doktor Tostosun Ecevit. Girdi sahaya. Ortam gergin. Hâkem Burhanettin, olaya müdahale etti. Güzellerin Bayram çok sinirli. Çıktı gitti, sahayı terketti. (...)(K2)

#### Mahkeme Oluşturma/Tarla Davası

-Hakim: Konuş kadın! Şikâyetin ne?

-Güzellerin Güllü: Amanın Hâkim Bey, gurban oluyum Hâkim Bey, sana yoğurt çalarım Hâkim Bey!

-Hakim: Sadede gel kadın!

-Güzellerin Güllü: Amanın Hâkim Bey, gurban oluyum Hâkim Bey, sana culluh kesecağam Hâkim Bey!

-Hakim: Kadın kadın!

-Güzellerin Güllü: Amanın Hâkim Bey, gurban oluyum Hâkim Bey, sana patik örerim Hâkim Bey!

-Hakim: Sus be kadın! Çıkarın şunu dışarı!

-Güzellerin Güllü: Allah hokümetin eline koymasın, Allah hokümetin eline koymasın! (...)(K2)

Mizahla ilişkili bir başka elektronik kültür ortamı aygıtı da Walkmanlerdir. Kulaklığıyla ve pantolonların yan tarafına konumlandırılmasıyla aynı zamanda bir moda imgesi olan bu aygıtlar, sosyokültürel ortamda mizahi olarak algılanabilirler. Bunun en iyi örneği, araştırma alanındaki mizah ustalarından olan Osman Kartal'ın (K2) Bursa'ya göçen bir arkadaşının değişimini anlatmaya çalıştığı “Güzellerin Caferin Şehirden Gelmesi” adlı uydurma halk hikâyesidir. Aslında bu hikâyedeki olaylar gerçekleşmemiştir, ancak walkman modasının köyün sosyokültürel hayatına, şehre ve başka ülkelere göçenler tarafından köye yerleştirilmesi kaynak alınarak ve eleştirilerek, böyle bir uydurma halk hikâyesi üretilmiştir.

Sonuç olarak, şehir-kır, geleneksel-modern/moda zıtlıkları üzerinden mizahla ilişki içerisinde olan kaset-teyp-walkman ve mizah ilişkisi, sosyokültürel ortamda insan üzerine eklenen ve sosyokültürel ortamı uyaran elektronik kültür ortamı ürünlerinin moda unsurların nasıl mizahi unsurlara dönüşebildiğinin de gösteresi olmuştur. Moda ve mizah ilişkisi ise, her bir yeni moda unsurunun, uygulamasının, kabulünün ve görüntüsünün ortaya çıkması ile yeniden belirir; şaka, espri, alay, hiciv, anlatılar gibi mizah yapma biçimlerine konu edilir.

#### **2.3.2.3.4. Telefon**

Telefon, 1876'da Alexander Graham Bell tarafından, telgrafın bir ardılı şeklinde, teller arasında ve titreşimlerin iletilmesi sistemi üzerinden icat edilmiştir.

Telefon Türkiye'de 1908 yılında ilk olarak uygulamaları yapılmış ve 1911 senesinde Kadıköy ve Beyoğlu santralleriyle hizmete açılabilmiştir. Sonraki yıllarda ilk olarak Ankara'ya ve diğer Anadolu kentlerine yayılmaya başlayan telefonun, sosyokültürel hayatta yepyeni davranış biçimlerinin gelişmesine ve uygulamaların ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilir. Uzaktan arayan biriyle bağırarak konuşma, telefonla konuşurken tedirgin olma, arayıp konuşmama ve telefonla poz vererek fotoğraf çekinme gibi, bazı davranış biçimi ve uygulamalarının ise mizahi bir boyutu olduğunu söylemek gerekir.

Telefon ve mizah ilişkisi, bir mekâna bağlı olan sabit “klasik telefonlar” ve mekândan bağımsız olarak kullanılabilen “cep telefonları” şeklinde iki farklı başlıkta ele alınabilir.



Cep telefonları ise yine iki başlık altında *klâsik cep telefonları* ve internetin telefonlarda kullanılmasıyla birlikte sosyokültürel bağlama dâhil olan *akıllı cep telefonları* olarak incelenebilir.

Klasik telefonlar, mekâna bağlı ve mekânın bir unsuru olan elektronik kültür ortamı unsurudur. Askerden veya Almanya'dan telefon bekleme gibi, belli bir zaman *haberleşmenin başı boş bırakılmayan çeşmeleri* işlevine sahip olan klâsik telefonlar, bulunduğu mekânların sahiplerine de statü sağlamaktaydı. Daha sonradan, tıpkı televizyonlarda olduğu gibi, hemen her hanede bulunabilen bir elektronik aygıt haline gelebilen telefonlar, kendisini kullananlara yepyeni deneyimler de yaşatmaktaydı. Çoğu kez ise, telefonun başında sınav veren bir kişi veya bir icracı olarak görülen bireylerin; telefonu tutuş biçimleri, telefonu ilk çalışmada açmaması, sesin uzağa gitmeyeceği düşünülüp bağırarak konuşma, ses tonları, konuşurken takındıkları tedirgin tavırlar, seçilen kelimeler ve uslûbu gibi pek çok icrası, mizahi olarak algılandı. Tabii bu tür davranışlar, her yeni deneyim karşısında verilebilecek tedirgin tepkimelerden ibaretti. Ancak, klâsik telefonlar karşısında sancılı sınavlar veren bireylerin bu cihazlara alışması pek de uzun sürmedi. Telefonun, konuşmanın, özlem gidermenin ve haber almanın dışında kullanılabileceğini fark eden bireyler, telefonu mizahi durumların ortaya çıkması ve eğlenmek için birer yöntem olarak kullandılar. Akrabaları polis şeklinde arayıp korkutma ve canlı varlıkları tekrar eden tepkimelere teşvik edip bunun hazzını yaşamak için komşunun telefonunu tekrar tekrar çalıp kapatma gibi şakaların ortaya çıkmasına vesile olan telefonların artık sosyokültürel hayatta farklı işlevleri de vardı.

Klâsik telefonların ardılı ve *klâsik cep telefonları* ve *akıllı cep telefonları* şeklinde incelenebilecek olan cep telefonları, klâsik telefonların aksine, telefonların daha özel olmasına ve kapalı mekânlardan kopmasına neden olmuştur.

Klâsik cep telefonları, arama ve mesaj atma gibi işlevlerinin dışında, çok az işlevi olan telefonlardır. Boyutlarının zamanla küçülmesi ve polifonik zil sesinden gerçek müzikle oluşturulan zil sesi gibi faktörlere bağlı olarak ekonomik değeri artan klâsik cep telefonları, ilk zamanlarda sosyokültürel hayatta bir ihtiyaç olmaktan ziyade moda olarak algılanmıştır. Pantolonların yan tarafına kemer üzerinden asma ve olur olmaz yerde çıkarıp konuşma gibi durumlar üzerinden mizahi olarak algılanan klâsik cep telefonu taşıyıcısı, aynı zamanda, üzerinde iğreti duran bir moda unsurunu taşıyan

mizahi bir tipti. Ancak, klâsik cep telefonlarının mizahla olan ilişkisi sadece cep telefonu taşıyıcılarıyla sınırlı değildir.

Çeşitlenen markalar ve rekabet piyasasına da bağlı olarak fiyatı düşen ve yaygınlaşan klâsik cep telefonları, zamanla bir lüks olmaktan çıktı ve ihtiyaç olarak görüldü. Bu durum, klâsik cep telefonları üzerinden oyun ve şaka organizasyonlarının da yaygınlaşmasına neden oldu. Bu oyun ve şakalar ise; arkadaşın kontörünü yeme, çaldırıp kapama, kendisini kız şeklinde tanıtip kurbanı avlama, buluşma ayarlama ve kandırmalardı. Sözlü iletişimin dışında yeni bir yöntemle oyun ve şakalar üzerinden kurbanın hareketlerini ve tavırlarını yönlendirme başarıları ise artık mizah haydutları için yeni bir eğlence biçimi ve yöntemi idi.

GPS, bluetooth, klavye, internet, wifi, radyo ve televizyon işlevi, video depolama, izleme veya çekme, HD ekran kalitesi, dokunmatik ekran ve kaliteli fotoğraf çekebilme gibi özelliklere sahip olan akıllı cep telefonlarının, mizahla da sıkı ilişkisi olduğu görülmektedir.

Akıllı cep telefonları, kültür ekonomisi sektörü bağlamında da, yeni bir kültürel ekonomik alanlar oluşturmuştur. Diğer telefonlardaki mizahi organizasyonların ve unsurların dışında, pek çok mizahi içerikli uygulamanın olduğu akıllı cep telefonlarında; masal, bilmece ve fıkra gibi, sözlü kültür ürünlerinin de kullanıldığı ve bu unsurların kültürel ekonomik kaygılarla yeni çekicilikler üzerinden dönüştürüldüğü görülmektedir. Bunların dışında, üstünlük bağlamında sunulan, eğlence temalı ve bir kazananın olduğu, araba yarışı, zombi avlama, prensesi kurtarma, gökyüzüne zıplama, düşmanları alt etme gibi oyun içerikleri, akıllı telefonlarının mizahla ilişkili olan bir başka boyutudur.

### **2.3.2.3.5. Televizyon**

Televizyonun keşfedilmesi ve geliştirilmesi sürecinde “1876 tarihinde telefonu icat eden Alexander Grahambell, 1884 yılında televizyonun prototipiyle delikli tarama diskini (Nipkow Diski) yaratan Alman Paul Nipkov, 1911’de bir katot tüpünün flüroşil ekranı üstünde ilk görüntüyü elde eden Rus Rosing ile Zworykin, 1923-1928 döneminde radyoelektrik dalgalarıyla bir yüzün kendine özgü hatlarıyla tanınabilir görüntülerini

iletten İngiliz Baird, Fransız Barthelemy ile Halweck” (Özdemir, 2008: 211) önemli katkılarda bulunan bilim insanlarıdır.

“Tele vision” terimi ilk kez Scientific America dergisinde, Haziran 1907 tarihli sayısında kullanılmıştır. Daha sonra 2 Kasım 1936 tarihinde ilk televizyon yayını İngiltere’de gerçekleştirilmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nde ilk televizyon yayını 1939 yılında NBC tarafından New York Dünya Fuarı’nın açılışının canlı olarak verilmesiyle gerçekleştirilmiştir. İlk renkli yayın ise 1951 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde gerçekleşmiştir. (Özdemir, 2008: 211)

Türkiye’de ilk televizyon yayını 9 Temmuz 1952 tarihinde gerçekleştirilmiştir. İlk başlarda Cuma günleri saat 17:00-18:00 saatleri arasında gerçekleştirilen televizyon yayınlarının ilk kameramanı Dr. Adnan Ataman, ilk spikeri ise Fatih Pasinler’dir. Başlangıcından sonra 20 yıllık yayın hayatında eğlence, müzik, sohbet, yarışma, kültür, sanat ve eğitim gibi pek çok konuda yayınlar yapılmış, bu yayınlar sürecinde Halit Kıvanç, Erkan Yolaç gibi pek çok ustaların ortaya çıkmasına yol açan Türk televizyonculuğunun ilk renkli yayını 1984’ten itibaren olmuş ve TRT, 6 Ekim 1986 yılından itibaren çok yayına geçerek televizyonun yaygınlık ve yaygınlaşma sürecini hızlandırmıştır. (Özdemir, 2008: 212-213)

Televizyonların yayın akışlarında sundukları, ekonomi, spor, yarışma ve eğlence, yemek, video, haber gibi televizyon programları, onun mizahla ilişkili önemli bir boyutunu temsil etmektedir.

Televizyondaki programlarda halkbilimi ürünlerinden, yaratmalarından ve imgelerinden faydalanılarak ya doğrudan ya da dolaylı olarak halkbilimi mizahi içeriklerinin veya mizahi imgelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda geçmişten günümüze televizyonun, yayın serüveni dikkate alınacak olunursa, Levent Kırca’nın *Olacak O Kadar* adlı programındaki skeçlerde kullandığı sözlü kültür yaratmaları; tıpkı birincil sözlü kültür aktörleri olan hikâyeci âşıklar ile meddahlarda olduğu gibi “Arkası Yarım” türünden komik dizilerin televizyonda boy göstermesi; izleyicilerin popüler kültür temelinde tıpkı destanlarda ve masallarda olduğu gibi mükemmelleştirilen kahramanlar ve yaşamları etrafında sonu gelmez maceralara sürüklenmesi; Oğuz Kağan, Bamsı Beyrek, Köroğlu, Malkoçoğlu gibi kahramanların yerini bunların ardılları veya farklı bir

kültür ortamındaki devamları sayılabilecek Aynalı Tahir, Polat Alemdar, Memoli gibi elektronik kültür ortamı kahramanlarının alması; Rapunzel, Yedi Cüceler, Pamuk Prenses gibi masalların ve Köroğlu, Malkoçoğlu gibi destanların filmler ve animasyonlarla elektronik kültür ortamına, dolayısıyla sinemaya aktarımları; Rüştü Asyalı ve Adile Naşit'in "tazi kaçsın, tavşan tutsun, minik serçe filu yusun, bebe babayı uyutsun, bir varmış bir yokmuş" ve "Atlatalım Keloğlan'ı, Kafdağı'na biz gidelim, tepesinde dans edelim, bir varmış bir yokmuş" gibi tekerlemelerle başladıkları "Bir Varmış Bir Yokmuş" adlı televizyon programı ile yaptıkları masal anlatımları; "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" veya kentli sözlü kültür tiyatroları olan Karagöz, Ortaoyunu ve Tuluat'ın çağdaş bir ardılı olarak görülebilecek 2007-2008 yıllarında yayınlanmaya başlanan Komedi Dükkânı adlı program gibi geleneksel Türk tiyatrosu örneklerinin televizyona aktarımı; Ekmek Teknesi adlı dizide Herodot Cevdet karakteriyle Hasan Kaçan, usta bir mizahi hikâye anlatıcısı olarak Âdem ile Havva, Nuh Tufanı Hikâyesi, Kara Murat Hikâyesi, Noel Baba, Hz. İbrahim Hikâyesi, Baltacı Mehmet Paşa Hikâyesi, Arşimet Hikâyesi, Ulubatlı Hasan Hikâyesi, Dördüncü Murat Hikâyesi gibi Türk mizah ekolojisi belleğinden yoğun bir şekilde yararlanarak yaptığı anlatılarda da görüldüğü üzere, televizyon ve mizahi içerikli halkbilimi unsurlarının ilişkisinin somut kanıtlarıdır. (Özdemir, 2008: 218-252) Bunların yanında TRT çocuk kanalında Keloğlan masallarının ve Dede Korkut boylarının çizgi filme ve animasyona evrilmesi, ayrıca bazı özel kanallardaki şov programlarında âşıklar ağırılarak âşıklık geleneğine ait, özellikle de atışmaların, televizyon izleyicilerine mizahi kaygılar gözetilerek aktarımı söz konusudur.

Popüler televizyon kanallarında mizahi içerikli halkbilimi ürünlerinin kullanımı, bu ürünlerin daha geniş kitlelere ulaşarak tanınabilirliğini bir şekilde artmıştır. Popüler kanalların dışında yerel kanallarda da, köylerin ve yörelerin kültürel kabullerinin, yaratmalarının verildiği, içeriklerin mizahi bir üslupla sunulduğu, yerel mizahi yaratmaların tanıtıldığı veya aktarıldığı Gezelim Görelim, Şoray Uzun Yolda veya şov programları biçimindeki programların da olduğu görülmektedir.

Mizahi içerikli halkbilimi unsurları ve bunların elektronik kültür ortamı ilişkisi içerisinde "Usta-çırak ilişkisi içinde yetişme, mahlas alma, rüya sonrası âşık olma/bade içme, atışma ve karşılaşmaya katılma, dedim dedi ve dudak değmez tarzında söyleyiş

yapabilme, askı (muamma) çözebilme, tarih düşürebilme, nazire söyleyebilme ve saz çalabilme” (Özdemir, 2008: 259) gibi özellikleri bünyesinde barındıran âşık tarzı kültür yaratmalarının, elektronik kültür ortamı boyutu, televizyonla ilişkisi ve genellikle bu yaratmaların televizyonda sadece mizahi beklentilerle sunumu veya talebi üzerinde ayrıca durulması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneği bilmeme ve eğlenme beklentileriyle ortaya çıkan bu perspektifte, âşıkların sadece atışma yapabilen ve belirli kurallar temelinde birbirlerini mizahi söylemlerle alt eden kişiler olarak algılanması süreci, televizyondaki şov programlarının etkisiyle yaygınlaşmış ve artmıştır. Bu anlamda, elektronik kültür ortamı bağlamında âşıklar, sözü ustaca kullanabilen birer mizah ustası olarak görülmektedirler. Onların en tanınır ve bilinir geleneksel yaratmalarının ise “âşık atışmaları” olduğu söylenebilir.

UNESCO'nun somut olmayan kültürel mirasın korunması ve yaşayan insan hazineleri yaklaşımları kapsamında âşıklık geleneği, 2009 yılında koruma altına alınmıştır. Ancak âşıklık geleneğinde, geleneğin ustalarının yozlaşma, meslekleşme, geleneğin olağan dışı seyri, asıl ustalar yerine sözde gelenek temsilcilerinin göz önünde olması, geleneğin elektronik kültür ortamının hızlı tüketim ve beklentileri karşılması talebi kısılcında olması, medyanın ve âşıklık geleneği takipçilerinin olağandışı geleneksel performans beklentileri, geleneğin üst düzey usta âşıklardan yoksun olmaları sebebiyle üst düzey ürünler de verememesi ve en önemlisi değişen bağlamlara yönelik özgün içeriklerin korunarak uyum sağlanamaması gibi, bazı problemler vardır. Bu geleneğin, günümüzde, âşık atışmalarından ibaret görülüp bayağılaştırıldığı görülmektedir. Elektronik kültür ortamı ile birlikte bade içme, muamma çözebilme, atışma yapabilme, dudak değmez, dedim-dedi söyleme gibi sanatçı kimliği göstergelerinin yerini ilk zamanlarda plak doldurma, kaset çıkarma, daha sonraları ise elektronik kültür ortamı gelişmeleriyle birlikte, radyo ve televizyon programlarına katılma almıştır. (Özdemir, 2008: 260) Tüm bu değişim ve dönüşüm süreçlerinden, âşıkların giyim tarzları, hareket ve mimikleri, dil ve ifade biçimleri de nasibini almıştır. Öyle ki, bir anlamda kabullenim ve kuşaklara aktarım bağlamında gelenekselleşen, rahat ve gündelik kıyafetlerin yerini artık, takım elbise, kravat gibi modern kıyafetler almıştır. Televizyonda genellikle canlı yayınlara çıkmanın, kadın, çocuk, genç, yaşlı, geleneği tanıyan ve geleneğe yabancı olan gibi pek çok izleyici çeşidinin karşısında olmanın verdiği tedirginliğin de etkisiyle *doğallık*

*yitimiyle* yapay bir sunuma geçen âşıklar, hareket, mimik, dil ve ifadelerine olağan dışı bir şekilde dikkat eder olmuştur.

Âşıklık geleneğinin mizahi açıdan en önemli yaratmaları âşık atışmalarıdır. Sözlü geleneğin elektronik kültür ortamına, dolayısıyla radyo ve televizyonlara aktarılan bu geleneğin en bilinen yaratmaları, izleyicilerin eğlendikleri, güldükleri mizahi içerikli âşık atışmalarıdır. Özellikle televizyonda iki, üç, dört ya da bazen beş kadar âşığın davet edilip ağırlandığı Türüt Şov, İzzeti Altınmeşe Şov ve İbo Şov gibi şov programlarında, reyting arttırıcı bir unsur da olarak, âşıklar tarafından mizahi içerikli âşık atışmaları performanslarının sergilendiği görülmektedir. Bir ayak üzerine şekillenen ve âşıklık geleneğinin olmazsa olmaz dört unsurundan biri olan irticalen söz söyleyebilme kapsamındaki atışmalar; rakipleri alt etme, rakiplere uygunsuz yakıştırmalarda bulunma veya belirli bir matematiksel düzlemde ustaca söylenen mizahi içerikli mekanik söylemler olmaları itibarıyla katılımcıları güldürmektedir.

Televizyonların mizahla ilişkili bir yönü de belli başlı bazı mizahi özellikleri olan şovmenler üzerinden yürütülen şov programlarıdır. Eker'e göre (2014: 225) şovmen, hedef kitleyi etkilemek, tarzıyla farkındalık yaratmak isteyen bir eğilimdir. Kendine has tarz oluşturabilmek kimlik kazanmayı ve markalaşmayı beraberinde getirir. Ayrıca şovmenin vücut dili, dil ve üslup özellikleri, ele aldığı meseleler, entelektüel düzeyi, hedef kitleyi belirler. Şovmenin ele aldığı meselelerin temaları anlamlı ve anlamsız birlikteliklerden veya saçmalıklardan oluşabilir. Cinsellik ise şovmenlerin kullandıkları bir başka temadır.

Televizyonlarda eğlence merkezli olan Beyaz Show, Dada Dandinista gibi mizahi içeriklerle oluşturulan ve genç kitleye hitap eden programlar, geleneksel ve modern içeriklerle şekillenen yapılarıyla karşımıza çıkmaktadır. Modern meddahlar veya programında kralın kendisi olduğu soytarılar olarak da görülebilecek olan talk show şovmenleri, programlarında ağırladığı konuklarıyla mizah içerikli sohbetler yapmakta, onlara müzik, dans gibi konular üzerinden yeteneklerini, işlerini ve kendilerini tanıtmaya fırsatı vermekte, güncel olaylara bağlı olarak oluşturulan mizahi videolarla konukları veya bazı olayları eleştirebilmektedirler. Laf ebesi, söz ustası ve irticalen espri yapabilme yeteneğine sahip olan şovmenlerin bu özellikleri, programa hâkim olabilmeleri için son derece önemlidir.

Talk show programları, şovmenin mizahi üslûbuna bağlı olarak, farklı yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Okan Bayülgen örneğinde olduğu gibi, “Medya Arkası” ile sivri dilli, saldırgan, tahammülsüz kişiliği öne çıkan, siyasi ve politik mizah tavrına sahip olan, hükmedici ve eleştirel bir üslûbu benimseyen; Beyazıt Öztürk örneğinde olduğu gibi, uyumlu olan, katılımcılara söz hakkı veren, onları “Seyirci Anketleri” ile mizahi üretimin bir parçası haline getiren, konukları negatif mizah yerine pozitif mizah anlayışıyla eleştirip sonrasında gönlünü alan talk show program formatları, çeşitli yapılarda karşımıza çıkmaktadır.

Okan Bayülgen, sivri dilini ve bilge bir üslûpla eleştirel kişiliğini ortaya koyduğu *Medya Arkasında*; evlenme programlarını, sağlık programlarını, kişilerin birbirlerini acımasızca eleştirdiği sadist ve mazoşist tavırlar sergilenen moda ve giyim programlarını, amacının dışına çıkan spor programlarını eleştirmekte ve onları mizahi bir üslûpla yeniden seyirciye sunmaktadır. Beyazıt Öztürk ise *Seyirci Anketlerinde*, gençlerin eğilimlerinden hareketle, “Kendi hayatınızı bir türkü gibi bir dörtlük halinde yazsanız neler yazardınız?/ En çok neyi merak ediyorsunuz?/ Atarlı sözleriniz nelerdir?/ On bin dolara ne yaparsınız?/ Eski sevgilinizin yeni sevgilisine ne derdiniz?/ Aşk acısını unutmak için ne yaparsınız?/ Görünmezlik kremi sürseydiniz ne yapardınız?/ Hayatta en çok neyinize güveniyorsunuz?/ Lisede yaptığımız en büyük atar nedir?/ En büyük hayaliniz nedir?/ Toplum içinde sizi utandıracak hareket ne olurdu?/ İçinizde ukde kalan şeyler nelerdir?/ Eş seçerken kriterleriniz nedir?/ İç sesiniz size ne diyor?/ Uzaya giderken yanınızda ne götürürdünüz?/ Nasıl evlilik teklifi almak istersiniz?/ Türk kızlarında gıcık olduğunuz şeyler nelerdir?/ Bir günlüğüne ünlü olsaydınız ne yapardınız?/ Hayatta rezil olduğunuz anları yazar mısınız?/ Sınav kağıtlarına yazdığınız komik şeyler nelerdir?/ Yaptığınız en büyük çılgınlık nedir?/ Hayatta en çok neyi merak ediyorsunuz?/ Aşk uğruna neler yaptınız?” gibi konular üzerinden katılımcılara kendini gösterme fırsatı vermekte, yazılan görüşleri mizahi bir üslûpla sunarak katılımcıları yüceltmekte ve mizahi unsurları izleyicilere eğlenme ve hoş vakit geçirme amacıyla sunmaktadır.

Talk Show programlarının mutlak hakimi olan şovmenlerin katılımcılar ile ilişkileri, katılımcıların kendi mesajlarını onadığı ve ilgi gösterdiği süreçte pozitif yönde işler. Aksi durumda işler kontrolden çıkabilmektedir. Şovmen bu uyumu cebinden

çıkarıverdiği farklı maskelerle bir şekilde sağlamak zorundadır. Bu anlamda şovmen katılımcılarla ve konuklarla etkileşimi devam ettirebilmek için “aldatma, başından savma, akıl karıştırma, yanlış yönlendirme, karşısına alma veya hakaret etme” (Eker, 2014: 224) gibi yöntemleri kullanmaktan çekinmez. Bunun dışında bu programlarda, şovmen ve katılımcılar arasında, sözel veya fiziksel olarak acı vermektan ve başkası tarafından acı çektirilmekten zevk alma anlamı taşıyan *sadomazoşizm* (Eker, 2014: 228) örnekleri de görülmektedir. Şovmenin baskın ve kontrol edici, katılımcıların ise baskın olmayan, acıdan zevk alan edilgen duruşları sadomazoşizmin zıtlıklar temelindeki yapısına uymaktadır. Öyle ki sadomazoşizmin temelinde “buyurganlığa karşı boyun eğme, özgürlüğe karşı kölelik; mutlak güce karşı umarsızlık” (Eker, 2014: 228) bulunmaktadır.

Özdemir (2008: 93) her dönemde, görsel kültürün asıl olduğu, söz ve yazı temelli yaratıların görsel kültürün ifadesinden ibaret olduğunu savunmaktadır. Özdemir’in bu ifadeleri, diziler ve şov programları gibi kurgudan ibaret olan televizyonlardaki görsel sunumlarının neden bu kadar ilgi gördüğünü açıklar niteliktedir.

Televizyonun mizahla olan bir başka ilişkisi de, evlendirme programları, yarışma programları, tartışmaların yapıldığı spor programları, kısa komik içeriklerin sunulduğu video programları gibi, eğlence programları ve bu eğlence programlarının mizahi içerikleri, sunumları, diyalogları ve icralarıdır. Evlendirme programları, geleneğin tuhaf bir değişimine bağlam dışı şahitlerin üstünlük duygularıyla verilen meraklı ve mizahi bir tepkisiyken, diğer programlar, beceriksizliklere, anlamsızlıklara, düşenlere, kaybedenlere, saçma tartışmalara, iddialaşmalar ve espirilere şahitlik edildiği, bunun sonrasında üstünlük duygularından hareketle gülündüğü mizahi içerikli programlardır.

Ara sıra içerisinde mizahi içerikli imgeler barındıran türküleri/şarkıları kendi albüm ve CD’lerinde dillendiren sanatçıların dışında, bizzat mizahi bir tavırla ve amaçla albüm ve CD yapan, Grup Vitamin ve Bilo gibi, şarkıcı ve grupların da olduğu görülmektedir. Bu anlamda, İsmail Türüt’ün “Ofllu ile şeytan”, “Bayburtlu ile Ofllu”; Barış Manço’nun “Domates Biber Patlıcan”, “Ayı”, “Acuh da Bana Vir”, “Sarı Çizmeli Mehmet Ağa”, “Süper Babaanne”; Cimilli İbo’nun “Sallama Çayı”, “Kakara Kikiri”, “Öp Beni”; Grup Vitamin’in “İsmail”, “Turkish Cowboys”, “Elalarını”, “Entelim”, “Ula Hamiyet”, “Şaşkın Demokrat”; Bilo’nun “Sosyetik Bilo”, “Ayşo”, “Gürbüz”, “Kaynanamın



Donu”, “Astronot”, “Safari”, “İnternet”, “Tellak”, “Atını Seven Kovboy”, “Entelim”, “Halk Plajı”; Dilberay’ın “Akşama Geleceğim”; Süheyl ve Behsat Uygur’un “Abdulkadir” gibi daha pek çok şarkı, müziğin mizahla olan ilişkisini kanıtlar niteliktedir.

Yerel ve ulusal çapta yayınlanan ve tanınırlığı olan müzikler ve bunların video klipleri, televizyonun mizahla ilişkili olan bir başka yönüdür. Türkülerin/şarkıların mizahla olan ilişkisini sadece şarkı sözlerine indirgemek yanlış olabilir. Özellikle elektronik kültür ortamıyla beraber şarkılarını video kliplerle sunma ve böylece başlı başına bir performans/icra gösterebilme şansı yakalayan sanatçıların mizahla ilişkilerini de bu icra bütünüyle ele almak gerekir. Bu kliplerde geniş bir bağlama, âşık, saf, entel, ağa, öğretmen, köylü, şehirli, kovbov gibi çeşitli rollerde mizahi icralarını gerçekleştiren sanatçıların, söz komikliklerinin yanında, hareket, karakter ve durum komikliklerini de sunma imkânı buldukları görülmektedir.

Televizyonun mizahla ilişkili diğer bir yönü göze ve kulağa hitap eden televizyon reklamlarıdır. Amerikan Pazarlama Derneği tarafından “herhangi bir ürünün, hizmetin ya da düşüncenin bedeli ödenerek, kişisel olmayan yollarla tanıtılması”<sup>178</sup> şeklinde tanımlanan reklam sektörü, ürün tanıtımı ve hedef kitlenin uyarılması için mizahı bir strateji olarak kullanılmış ve benimsenmiştir.

M. Elden, anlatım olarak televizyon reklamlarında doğrudan anlatım, dolaylı anlatım, mizahi anlatım ve abartılı anlatım olmak üzere dört farklı yaklaşımdan bahsetmiş ve mizahi anlatımı “hedef kitlenin reklama olan ilgisi ve olumlu duygular geliştirmesini sağlayan ve hatta başarılı uygulamalarla kulaktan kulağa iletişimi harekete geçiren, etkili olduğu kadar riskli ve zor bir iletişim biçimi” şeklinde açıklamıştır. (Oğuzhan, 2010: 811)

Günümüzde telefon operatörleri, cips, kola, çikolata gibi yiyecek ve içecek markaları, internet, banka ve giyim-kuşam markaları, turizm acentaları, araba markaları gibi pek çok sektörün tüketiciye ulaşmak için televizyon reklamlarını kullandıkları ve bu yolda da mizahı, mizahi üslûbu ve mizah ustalarını kullandıkları apaçık görülmektedir. Diyaloglar, espriler ve kısa skeçler üzerinden inşa edilen mizahi reklamlarda ise

<sup>178</sup> Bkz. (Oğuzhan, 2010: 809)

mizahın elektronik kültür ortamı ustaları olarak görülebilecek Şahan Gökbakar, Beyazıt Öztürk, Demet Akbağ, Okan Bayülgen ve Cem Yılmaz gibi ünlülerin tercih edildiği söylenebilir. Bunların dışında, Shrek ve Eşek, Madagaskar'ın Penguenleri, Po, Mater, Lorax, Remy, Buck, Çizmeli Kedi, Mike ve Sulley, Scrat, Minyonlar, Olaf, Sid gibi animasyon karakterleri ve Bugs Bunny, Road Runner, Şirinler, Tom ve Jerry, tazmanya Canavarı, Hızlı Gonzales, Kaptan Mağara Adamı, Garfield, Scooby Doo gibi çizgi film karakterleri, oyuncak, fast food, kola, meyveli yoğurt, giyecek, aksesuar ve çikolata reklamlarında, eğlenceli içeriklerle birlikte kullanılıp hedef kitleye sunulmaktadır.

Genel olarak mizahın televizyon reklamlarında kullanılmasının ana sebeplerinin; eğlence, dikkat çekme, uyarma, unutulmama, reklamın yeniden ağızdan ağıza yayılımı şeklinde iletilmesi gibi nedenler olduğu düşünülebilir. Unutulmaktan ziyade hatırlanmak, sıkıcı olmaktan ziyade eğlenceli olmak, önemsenmeme yerine dikkat çekmek kaygısında olan şirketlerin, çocuk, genç, kadın, erkek veya yetişkin gibi kitleleri hedef alarak mizahı bir silah olarak kullanmaları şaşırtıcı olmamalıdır.

*Komedi filmleri* gibi müstakil bir türü de bünyesinde barındıran televizyon sinemalarının mizah ile yoğun ilişkisinin olduğu söylenebilir.

Sinemanın tarihine bakıldığı zaman, Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında Pariste düzenledikleri ilk gösteri programında yer alan, bahçıvanın suyun kesilmesi sonrasında hortuma bakmasını ve hortuma basan çocuğun ayağını kaldırması ile ıslanmasını konu edinen ve sakarlıkların, ıslanmanın, kovalamacanın, ayağı kayıp düşmenin mizahi olarak sunulduğu *L'Arroseur Arrose* adlı kısa filmin, mizahi içeriklere sahip ilk film olduğu söylenebilir. (Künüçen-Karadaş, 2010: 437)

Özüncü'nün de aktardığı bilgilerden hareketle bizde, leblebici *Horhor ve Himmet Ağanın İzdivacı* (1916) filmleri, ilk mizahi içerikli güldürü filmleri olarak kabul edilebilir. Bunun yanında, bir tiyatro eseri olarak çok beğenilen *Hisse-i Şayia* adlı oyunun sinemaya uyarlanması ile ortaya çıkan Bican Efendi adlı bir evkaf memurunun serüvenin anlatıldığı filmdeki bu tipin de "ilk güldürü tipi" olduğu söylenebilir.<sup>179</sup>

<sup>179</sup> Bkz. (Künüçen - Karadaş, 2010: 437)

1916 yılında Türk sinemasında başlayan komedi sineması serüvenindeki film adedi, özellikle televizyonun yaygınlaşmasıyla da artmıştır.

Huriye Kuruoğlu, “Türk Sinemasında Değişen Komedi Anlayışı” adlı çalışmasında, 2010 yılına kadar 830 komedi filminin çekildiğinin belirtilmiş; Türk güldürü sinemasında, Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel Türk halk tiyatrosundan, Keloğlan ve Nasreddin Hoca gibi sözlü anlatı tiplerinden ve yazılı mizah geleneğinden faydalandığını vurgulamış; komedi filmlerinin serüvenini ayrıntılı olarak ele almıştır. Kuruoğlu bu çalışmasını, 1917-2010 yılları arasındaki komedi filmlerini; tiyatrocular döneminde komedi (1917-1950), sinemacıların egemen olduğu komedi (1950-1970), toplumsal değişmeler üzerinden oluşturulan komedi filmleri (1970-1990) ve komedi anlayışının değiştiği ve içinin boşaltıldığı dönem (1990-2010) şeklinde bölümleyerek incelemiş ve çalışmasının sonunda Türk sinemasındaki 830 komedi filminin kronolojisini vermiştir.<sup>180</sup>

Tuluat ve Karagöz’ün yeni bir biçimi olan Zeki Alasya ve Metin Akpınar; kurnaz köylü, saf, temiz ve şehirde başına gelen sorunları çözmeye çalışan ve Keloğlan’ın bir ardılı olarak görülebilecek Kemal Sunal; kimi zaman uyanık yönleriyle yine halkın içerisindeki uyanık tipleri kimi zaman bir ağa veya bir şirket patronu olarak Keloğlan’ın mücadeleye giriştiği padişah imgesini andıran Şener Şen gibi tipler üzerinden bakıldığında geleneksel halk mizah anlayışının izlerini taşıyan Türk komedi filmleri 1990’lı yıllardan sonra, traji-komedi (Fasulye, Vizontele, Pardon, Organze İşler, Hokkabaz), absürt komedi (Kahpe Bizans), aksiyon komedi (Maskeli Beşler, Plajda, Hırsız Var), korku komedi (Kutsal Damacana, Destere, Mumya Firarda), tip komedi (Recep İvedik), parodi (GORA, Yahşi Batı) ve bilimkurgu komedi (GORA, AROG)<sup>181</sup> gibi çeşitli alanlar üzerinden üretilmiştir.

Her yıl bir önceki yıla göre Türk komedi sinemalarının sayısının arttığı görülmektedir. Bunun en önemli sebebinin komedi filmlerinin düşük bütçeli olduğu görüşü olsa da bu görüş tartışmaya açık bir düşüncedir. Çünkü düşük bütçeli diğer film türleri olan korku ve aşk filmleri yerine, gişe endişeleriyle komedi filmleri çekilmesi, yapımcıların bu filmleri tercih edilmesindeki tek nedenin bütçe olmadığını düşündürmektedir. Aslında

<sup>180</sup> Bkz. (Kuruoğlu, 2010: 709-734)

<sup>181</sup> Bkz. (Arslantepe, 2010: 737-741)

Türk komedi filmlerinin fazlaca çekilmesinin en önemli sebebinin düşük bütçeden ziyade Türk halkı nezdinde gördüğü yoğun ilgi ve ekonomik kazanç olduğu söylenebilir.

Yerel tiplerin yoğun olarak kullanıldığı, söz komikliklerden ziyade, komik görünüm, karakterler ve yerel ağız/argo üzerinden oluşturulan son dönem Türk komedi filmlerinin diğer özelliklerinin; yerel ağız ve argoyu sıkça kullanma, yerel tiplerin giyim-kuşamlarını, saç stillerini ve karakterlerini ön plâna çıkarma ve stand-upçuların komedi filmleri üzerindeki etkin rolleri olduğu görülmektedir.

Son dönemlerde her ne kadar ekonomik kaygılar birinci sıraya oturtulsa da “Türk sineması tarihine bakıldığında; kişilerin hem birbirleriyle hem de toplumla olan ilişkilerinde toplumsal ekonomik dönüşümlere gülünç, eğlenceli ve eleştirel bir dille yaklaşmak anlamına gelen mizah unsurunun, filmlerde her zaman yer aldığı görülmektedir.” (Künüçen-Karadaş, 2010: 446)

Mizah ve film ilişkisinin bir başka yönü de, tarih, bilim kurgu ve macera gibi, komedi filmlerinin dışındaki bazı yerli/yabancı filmlerin sosyokültürel hayatta, mizahi olarak yeni bir dönüştürme geçirmesi veya dönüştürülmesidir. Bu anlamda elektronik kültür ortamına ait olan film kahramanları/tipleri ve filmlerdeki yer, kişi ve hayvan adları, ekolojideki mizah ustalarının tarafından yeniden ele alınmaktadır.

J. R. R. Tolkien’in 1937-1949 yılları arasında yazdığı ve epik özellikler gösteren bir tema üzerine oturtulmuş kitaplardan esinlenilerek, *Yüzüklerin Efendisi Yüzük Kardeşliği*, *Yüzüklerin Efendisi İki Kule*, *Yüzüklerin Efendisi Kralın Dönüşü* isimleriyle beyaz perdeye aktarılan film serisindeki karakterlerin, diyalogların ve yer isimlerinin sözlü ortamda (araştırma alanında) mizahileştirildiği görülmektedir. Gandalf’ın köydeki yaşlı biri gibi konuşturulması, Milasrit şehrinin yan köye ad olarak verilmesi, üslûp ve söylemin köydeki kişilere giydirilmesi, mizah ekolojisinde ve elektronik kültür ortamı ürünlerinin mizahi olarak dönüştürülebileceğine kanıt olarak gösterilebilir.

Sözlü kültür ortamında aynı mizahileştirme refleksinin yerli yapımlar için de geçerli bir durum olduğu söylenebilir. “Döverim seni! Hepinizi döverim ülen!”, “Tankla tüfekte beklerim. Ağır sanayi hamlenizle falan!”, “Nayır, nolamaz!”, “Nen var yavrum!”,

“Güzel olduğunuz kadar küstaksınız da!”, “O kızla evlenirsen seni mirasımdan mahrum, evlâtlıktan men ederim!”, “Hayır siz kovmuyorsunuz. Bilakis ben vazifemden istifa ediyorum.”, “Tarkan: Kurt, babanı kim öldürdü?/ Kurt: Hav hav!/ Tarkan: Hain Kostok!”, “Bağırmayacaktın Arton. Artık ağzının yerini biliyorum.”, “Kancık kelleni ödleğ bedeninden ayırmaya geldim!” gibi dili kullanım biçimi ve ifadeler; İspanyol paça pantolon, dar pantolon, geniş yaka gömleğ, iyi, kötü ve kahraman kostümleri gibi kıyafetler; Türk tavrıyla uyumsuz veya çok abartılmış duruş, dans ve bakış biçimleri; görüntünün önünden veya arkasından gelen seslendirmeler; film türüne göre sinemayla özdeşleştirilen müzikler; film karakterlerinin özgün gülme biçimleri; “bir kişiyle orduyu yenme”, “bir okla iki kişiyi öldürme”, “defalarca vurulmasına rağmen ölmeme” şeklinde kurgulanan bazı film senaryolardaki anlamsızlıklar gibi nedenlere bağılı olarak izleyici kitlesi tarafından mizahileştirilen yerli yapımların olduğunu görülmektedir.

Sinemanın sağladığı olanakların geliştirilmesine dayanan çizgi filmler, insan, hayvan ve nesnelerin görüntülerinin çiziminden sonra bir projektör yardımıyla hareket ediyormuş gibi gösterilerek aktarılması şeklinde tanımlanabilir. (Acar-Uğur, 2010: 641)

Türk televizyonlarında ilk örneklerini gördüğümüz ve bugün yayınlanmayan “Adams Ailesi, Arı Maya, Ay Savaşçısı, Batman, Beverly Hills, Donald Duck, Hayalet Avcıları, Heidi, He-man, Kaptan Tsubasa, Monççiler, Richie Rich, Scooby Doo, She-ra, Sonic X, Şeker Kız Candy, Voltran, Taş Devri, Temel Reis, tenten, Tweety, Vikingler”; 2000’li yıllar öncesinde ve sonrasında yayınlanan “Bugs Bunny, Casper, Garfeld, Ninja Kaplumbağalar, Pembe Panter, Red Kid, Şirinler, Tom ve Jerry”; günümüz çocukları tarafından izlenen ve yeni nesil çizgi filmler olarak görülebilecek “Pokemon, Ben 10, Beyblade, Caillou, Cedric, Digimon, Sünger Bob” (Türkmen, 2012: 139) gibi çizgi filmler, eğlenceli ve mizahi içeriklerle çocuk ve yetişkinlere sunulan, kurgusal yapılarıyla günümüzde masalların veya hikâye ihtiyacının bir şekilde giderildiği, kültüreleekonomik boyutları da olan elektronik kültür ortamı tasarımlarıdır.

Türkiye’de devlet ve özel kanalların yayın akışlarında belirli bir süre çizgi filmlere yer verdiği görülmektedir. Bunun dışında, TRT Çocuk, Disney Channel, Jojo, Maxi TV, Nickelodeon Tv gibi sadece çizgi filmler ve reklamlar üzerinden yayın yapan televizyonlar da bulunmaktadır.

Televizyon ekranlarında hemen her kitleye hitap edebilme gücü olan çizgi filmlerin, mizahi, dram ve şiddet içerikli hazırlanabilmesi; eğitici özelliğinin olması; nesne ya da kişileri, çarpıtarak, abartarak, beklenmedik bir şekilde vermesi; görüntü, hareket, ses ve kurgu ile hazırlanması gibi, bazı genel özelliklerinin olduğu görülmektedir. (Acar-Uğur, 2010: 641-642) Ancak çizgi filmlerin en önemli özelliğinin eğlenceli olarak algılanması ve mizahi bir kurgusunun olmasıdır. Samson ve Huber tarafından “görüntüdeki şakanın aktarılması” (Acar-Uğur, 2010: 642) şeklinde tanımlanan çizgi filmler; mizahi görüntü, mizahi söylem, mizahi ses, mizahi durum, mizahi hareket ve mizahi tip birlikteliğiyle oluşturulurlar.

Çizgi filmler kültürel yaratmalar olduğu kadar kültürel ekonomik özellikler de gösterirler. “İnsan, hayvan, nesne ve gerçek hayatta görlemeyen düşseler” olarak gruplandırılacak çizgi film karakterleri üzerinden Disney’in son on beş yılda üç milyar dolara yakın gelir elde ettiği görülmektedir. (Acar-Uğur, 2010: 643) Bu gelirlerin çoğu ülkede telif hakları ihlâl edilmesine rağmen elde edildiği düşünülürse, bu sektörün kültürel ekonomik yönünün gelecekte düzenlenecek koruma yasalarıyla daha da fazla olabileceği öngörülebilir. Öyle ki Türkiye’de bir çok kıyafet, ev eşyası, perde, tişört, ayakkabı, çanta ve okul eşyası üreticileri, telif ödemeksizin, çizgi film karakterlerini ürünlerinde kullanmakta ve bu karakterler üzerinden ürün çekiciliği oluşturup pazarlama yapmaktadır.

Çizgi filmlerin en önemli unsurlarının, insanlar, konuşan veya konuşmayan hayvan veya nesnelere olduğu söylenebilir. Bunlardan en önemlisinin ve dikkat çekici olanının ise kitlelere; konuşan, plân yapan, kurnazlık yapmaya çalışan, sinirlenen, ağlayan, gülen, evi ve ailesi olan, bir işte çalışan olarak sunulan hayvanların olduğu söylenebilir. Uğur İmran ve Zülfiye Acar, “Çizgi ve Mizahın Buluşması:Çizgi Filmlerde Mizaha Bakış” (2010) adlı çalışmalarında, hayvanların çizgi filmlerdeki kullanılma oranını %33,3 olarak saptamışlar ve hayvanların, çizgi film mizahının önemli bir parçası olduğunu iddia etmişlerdir. Acar ve İmran’ın diğer tespitleri ise, en fazla konu içeriğinin % 66,7 ile eğlence amaçlı; eğlence ve eğitici konu birlikteliğinin % 33,3; mizahın görüntü ve metinlerde kullanılma oranının ise % 97,2 olduğudur.<sup>182</sup>

<sup>182</sup> Bkz. (İmran - Acar, 2010: 641-648)

Türk mizah ekolojisinde, tıpkı bazı film konularının, söylemlerinin ve karakterlerinin dönüştürüldüğü gibi, çizgi filmlerin de dönüştürülüp elektronik kültür ortamında paylaşıldığı görülmektedir. Bu anlamda en dikkat çekici örnekler, Bucks Bunny ve Karavana Sem üzerinden oluşturulan Disney çizgi filmlerinin “Küfürbaz Haydo” adıyla yerli müzikler, ifadeler, lakaplar, küfürler ve sesler üzerinden yeniden ele alınmasıdır. 25.12.2016 tarihi itibarıyla Youtube’da 4.611.358 kere tıklanan “Küfürbaz Haydo 3-7-8 Karakol Baskını”; 3.502.707 kere tıklanan “Küfürbaz Haydo Muhtarlık Davası”; 2.038.986 kere tıklanan “Küfürbaz Haydo Ay Beni S..en Yok Mu?”; 6.536.880 kere tıklanan “Küfürbaz Haydo Miras Davası”; 1.003.345 kere tıklanan “Küfürbaz Haydo Zibili Gonzales” gibi çizgi filmler, Türk halk kültüründe, çizgi filmlerdeki olayların, karakterlerin ve tepkimelerin eril bir bakış açısıyla yeniden ele alındığının, yorumlandığının ve ilgi çektiğinin kanıtıdır.

O. Tokgöz tarafından, genel haberler, basit haberler, karmaşık haberler, özel konulu haberler şeklinde kümelenen haberler, uzmanlık alanına göre “politika, polis-adliye, ekonomi, kültür-sanat, magazin, dış, spor, eğitim, sağlık, yaşam, çevre, bilim” haberleri şeklinde sınıflandırılmakta<sup>183</sup> ve genel olarak bu başlıklar altında verilen televizyon haberlerinde mizahtan da faydalanılmaktadır. Sunucunun kimi zaman yorumlarıyla ve tepkileriyle mizahi icracı olduğu televizyon haberlerinin sunumu ve video üzerinden gösterilmesinin “ilgiyi habere yönlendirmeyi kolaylaştırma/etki ve çekiciliği artırma/ seçiciliği sağlama/ dikkati yoğunlaştırma/ özdeşleşme oluşturma/ pekiştirmeye yardımcı olma/ zekâ gösterme fırsatı sunma/ ikna etmeye yardımcı olma/beklentiler ve ihtiyaçlarla uyumu kolaylaştırma” (Yılmaz, 2010: 540) gibi bazı işlevlerinin olduğu görülmektedir.

Televizyon haberlerinin yayın politikaları üzerinden mizahla ilişkisi olduğu gibi, sosyokültürel bağlamda veya televizyonlarda yayınlanan skeç programlarında mizahi olarak algılanması durumu da söz konusudur. Bu anlamda “haberler haberler haberler...” şeklindeki program girişlerinin; haber müziklerinin; haber sunucusu ve muhabir iletişiminin; canlı yayınlarda yaşanan görüntü ve ses problemlerinin; haber dilinin ve üslûbunun, sosyokültürel ortamda mizahi olarak algılandığı söylenebilir. Ayrıca *Olacak O kadar* gibi bazı televizyon programlarındaki “haberler” adlı skeçlere,

<sup>183</sup> Bkz. (Yılmaz, 2010: 530-531)

skeç içerisindeki haber içeriklerine ve sunucu/muhabir sunumlarına bakılacak olunursa, televizyon-mizah ilişkisinin yine televizyonda mizahi bir bakış açısıyla yeniden yorumlandığı anlaşılmaktadır.

Televizyonlarda var olan mizahi sunumlar ve televizyonlardaki mizahi olmayan unsurların mizahileştirilmesi gibi, sosyokültürel ortam ve televizyon ilişkisinin dışında bir başka mizahi durum, mizah ekolojisinde televizyonla etkileşim içerisine giren bireylerin tavır, davranış ve hareketleridir. Bireyleri terbiye etmek ve düzeltmek için kullanılan dayanın bozulan televizyona da uygulanması; elektronik cihazların dantellerle süsleyerek onları gelenekselleştirmesi; televizyon sunumlarının çok ciddiye alınarak saatlerce ağlanması, küfür veya beddua edilmesi; filmde düşmanlar tarafından köşeye sıkıştırılan Cüneyt arkını kurtarmak için televizyona tüfekte ateş edilmesi gibi pek çok durumun da mizah ekolojisi bağlamında mizahi olarak algılandığı görülmektedir.

Sonuçta filmler, çizgi filmler, haberler, reklamlar ve eğlence programları gibi pek çok unsuruyla mizahla ilişki içerisinde olan televizyonun, sözlü kültür ortamındaki unsurları da elektronik kültür ortamına taşıdığı görülmektedir. Bu anlamda, Malkoçoğlu, Baddal Gazi gibi kahramanlık destanlarının filmlerde; Dede Korkut boyları, Keloğlan masalları gibi sözlü unsurların çizgi filmlerde ve animasyonlarda; âşık atışmalarının şov programlarında; geleneksel türkülerin hemen her televizyon içeriğinde; geleneksel Türk tiyatrosu içeriklerinin film ve dizilerde; fıkra, tekerleme, bilmece ve manilerin ise yarışma ve eğlence programlarında kullanıldığı görülmektedir. Böylece halkbilimi unsurlarının, ekonomik ve ticari kaygılarla da olsa, sözlü gelenekten elektronik kültür ortamına taşınma ve elektronik kültür ortamında boy gösterme fırsatı bulduğu görülmektedir.

#### **2.3.2.3.6. İnternet**

Temelleri 1969 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Savunma Bakanlığı İleri Araştırma Projeleri Kurumu ve bazı üniversitelerce atılan, 1983 yılından sonra sivilleşen ve 1992 yılından sonra da piyasaya sürülen, ağ kaynaklarına ulaşım kolaylıkları sağlayabilmek için “www” (World Wide Web) ile yaygınlaşan internet, genel olarak “Dünyadaki milyonlarca, kısa bir gelecekte de milyarlarca bilgisayarları



birbirine bağlayan bilgisayar ağlarının toplamı ya da bilgilerin dolaşım sistemi”<sup>184</sup> olarak tanımlanmakta ve pek çok yönüyle, dünyadaki ve Türkiye’deki toplumsal yaşamın her alanını etkilemeye ve dönüştürmeye devam etmektedir. (Özdemir, 2008: 289)

Özdemir, kendinden önceki iletişim araçları olan gazete, radyo, telefon, faks ve televizyonu da içine alarak kültürü her anlamda sanallaştırıp kendi başına bir kültür ortamı oluşturduğunu ileri sürdüğü internetin, aynı zamanda sınırları belirsiz bir kütüphane, arşiv, mağaza, toplantı, tartışma, oyun ve sohbet salonu, galeri, müze ve kitapçı olduğunu belirtir. (Özdemir, 2008: 289) Bu yönüyle internet, artık ulaşım kolaylığıyla da beraber kendi bağlamında bir kültür ortamı oluşturarak, o dünyada dolaşanlara farklı deneyimler yaşatmaktadır.

İnternetle birlikte görsel ve işitsel kültür çağı yeniden eski tahtına oturmuştur ve alandaki icat ve gelişmelerle beraber, yaşamın bütün yanları gibi, kültür de sanallaşmaya, sanal ortamda yaratılmaya, yaşanmaya, yaşatılmaya, değiştirilmeye başlanmıştır. (Özdemir, 2008: 290) İnternetin bu dönüştürme gücüyle birlikte kütüphanelerin yerini kısa yoldan bilgiyi elde etmeyi sağlayan veri tabanları ve yüklenen arşiv belgeleri; pazarlarda ve hatta alışveriş merkezlerinde alışveriş yapmanın yerini internet pazarlamacılığı; yüz yüze ve karşılıklı iletişimle gerçekleştirilen oyun deneyimlerinin yerini sanal oyun siteleri; oturuçluk geleneği ile gerçekleştirilen ev buluşmaları, kahvehane ve köy odası oda sohbetlerinin yerini sanal sohbet odaları almıştır. Yaşamın siyaset, ticaret ve eğitim gibi boyutlarını etkilemesinin yanında her yönüyle sosyokültürel yaşamı da etkileyen internetin, yaratımları, alışkanlıkları, tüketimi ve deneyimleriyle gelenekler oluşturmaya başlayan yönleriyle elbette yeni bir kültürel ortam olduğu açıktır. İnsanlar gönüllü ya da gönülsüz olarak, isteyerek ya da istemeyerek, aktif veya pasif olarak bir şekilde bu yenedünyanın bir parçası olmuştur.

Günümüzde mizah, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sanal ortama, yani internete, taşınmıştır. Böylelikle mizah, Özdemir’in ifadesiyle “sanal mizah kültürü” (2008: 310) şeklinde adlandırılabilir bu yeni mizahi oluşumun aktörleri, katılımcıları ve üretim biçimleri, apayrı bir kültür ortamını temsil etmektedir.

---

<sup>184</sup> Bkz. (Aslan, 2000: 7-9)

Sanal ağlarla birlikte diğer yaşam ve kültürel alanlardaki gibi, mizah alanında da, zaman, mekân ve maliyet gibi sınırlamalar ortadan kalkmıştır. Böylelikle yerel, ulusal ve evrensel ölçeklerde dünyanın mizah belleği herkese açık hale gelmiştir. Yeni mizahi aktörlerin ve onların üretimlerinin ortaya çıkması sağlanmıştır. Bu yeni ortamda aynı zamanda bir mizahi eleştirmen de olan takipçiler, oy vererek veya yorum yazarak tıpkı klasik eleştirmenler gibi hükümler vermektedir. Bu yolla mizah edebiyatı klasik eleştirmenlerin hükümlerinden ziyade bu katılımcılar vasıtasıyla özgürleşip doğal mecrasında gelişmektedir. (Özdemir, 2008: 314)

Mizah ekolojilerindeki mizah ustaları, çeşitli kültürel ortamlarda kendilerini gösterme çabasına girişebilirler. Hem statü hem de ekonomik boyutu olan bu girişimler yayılabilirlik ve tanınabilirlik için de gerekli görülen bir eğilimdir. Cem Yılmaz gibi “gündelik yaşamın tekdüzeliğindeki komiğin fark edilmesi ve belirginleştirilmesi” (Özdemir, 2010: 38) yöntemiyle kendi ustalığını elektronik kültür ortamında, film sektöründe ve tiyatro ortamında sergileyenler de vardır. Fakat ele alınan ekolojideki mizah ustaları penceresinden bakılacak olunursa, buradaki icracı-katılımcı ilişkisinde ve mizah gösteriminin sonucuna yönelik beklentilerde bazı farklılıklar bulunmaktadır.

Kültürel ortamdaki mizahi unsurlarıyla sanılandan daha hızlı gerçekleşen geçişlerinin ve etkileşimlerinin kolaylıkla fark edilebileceği sanal kültür mizahı, sözlü mizahtan yazılı mizaha, oradan da elektronik ve dijital mizaha ya da ikinci sözlü kültür mizahına geçişin somut göstergelerini de bünyesinde barındırır. (Özdemir, 2008: 310)

Elektronik kültür ortamındaki mizahi semboller ve mizahi dil, farklı özgün görüntüleri ve anlamlarıyla yeni bir ortak kültür oluşumunun sinyallerini vermektedir. Bu yeni mizahi ortam, mizahi yaratıcıların üretimlerine açıktır. Katılımcılar ise bu yeni mizahi üretimleri anlamlandırma ve deneyimleme sonrasında, hem yeni eklentileriyle bir mizahi unsur yaratıcısı hem de mizahi unsur deneyimleyicisi konumundadır. Aslında tüm yönleriyle gelenek kendi rotasını belirleme aşamasında olduğu için herkes bu rota ile ilgili çeşitli fikirler geliştirmekte ve üretimlere eklentiler yapmaktadır. Bu bağlamda yapılacak ilk iş, özgün yaratmalardan önce, sözlü, yazılı ve görsel mizahi unsurları bu yeni mizahi ortama taşımak olmuştur. Daha sonraki aşamalar ise bu ürünlerin dönüşümünün ve yeniden ele alınarak yeni imgelerle sunumunun gerçekleştirilme eğilimidir. Ayakta kalmak isteyen geleneksel mizahi tipler veya yaratmalar, hatta

yaratıcılar, bu dönüşüme ayak uydurmak zorunda gibi görünmektedir. Aksi takdirde ne geleneksel mizahi tipler ne de onları ele alıp yorumlayanlar sanal mizah kültürünün aktörü olabileceklerdir.

Elektronik ortamının önemli bir yüzü olan internet, bize artık mizahi bağlamda geleneğin farklı bir üretim, gelişim, tüketim boyutunda, çok geniş veriler sunmaktadır. Mizahi araştırma alanı olarak çok geniş bir bağlamı olan internette, başlıca ele alınması ve değerlendirilmesi gereken mizahi unsurlar, sözlü kültür yaratmalarının internete aktarılan biçimleri, yazılı ve görsel mizahi unsurların internet ortamındaki mevcudiyeti ve diğer elektronik kültür ortamı ürünlerinin internetteki yeni konumu gibi yeni araştırma alanlarıdır. Özellikle geleneksel köy tiyatrosu, halk tiyatrosu unsurları, köy odası yaratmaları, fıkralar, maniler, tekerlemeler, bilmece, âşıklık geleneği yaratmaları, küfürler, özlü sözler, atasözleri, çocuk oyunları, mizahi halk hikâyeleri ve yaşanan deneyimlerin yeniden kurgulandığı uydurma halk hikâyeleri, geleneksel şakalar, halk oyunları ve türküler mizahi boyutlarıyla sözlü gelenekten internet ortamına, yazılı, ses kaydı ve görüntü kaydı olarak bir şekilde aktarılan mizahi içerikli sözlü gelenek yaratmalarıdır.

İnternet, yazılı kültür ortamı ürünleri olan gazete ve dergilerin taşındığı ve yazılı geleneğin kültürel ve ekonomik unsurlarıyla farklı bir biçimde devam ettirildiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda hem mali politikalar hem de yeni kültür ortamına ayak uydurmak ve böylece yok olmaktan kurtulmak isteyen bir çok gazete ve dergi, internette kendisine siteler oluşturmaktadır. Hatta bu durum bir başka elektronik kültür ortamı alanı olan televizyonculukta bile görülmektedir. Bir çok televizyon, kurduğu siteler aracılığıyla, yayınladığı haber, eğlence, yarışma, spor ve dizi programlarını internete taşımaktadır. Bu durum televizyonların internetle olan savaşını kaybettiğine yönelik bir gösterge olabilir.

Bir eleştiri mekanizması geliştiren ve güncel olaylar üzerinden mizahi çıkarımlar yapan, mizahi içerikli internet gazetesi veya dergisi şeklinde görülebilecek *Zaytung*'un, internet-mizahi gazete/dergi ilişkisi veya daha genel anlamda mizah araştırmaları için ayrı bir yeri olmalıdır.

Almancada “gazete” anlamına gelen *zeitung*dan esinlenerek isimlendirilen ve mizahi içerikli haberlerin verildiği bu elektronik gazete sitesinin, oyun, blog, sinema, spor, astroloji, dergi, halkın sesi, anket, store, arşiv ve haber ekle bölümlerindeki paylaşımlarının, özellikle de mizahi içerikli haber başlıklarının, bir çok sosyal medya sitesine de yayıldığı görülmektedir. Sosyal, siyasi ve kültürel aksaklıkları yeni bir mizah anlayışıyla haberleştiren ve bu meselelere dikkat çeken Zeitung’un, genellikle etnik mizah örnekleri verdiği ve sosyokültürel öz eleştiriye ön ayak olduğu söylenebilir. Zaytung’un, “Parlement Pazar Gecesi Sineması’nı bilmeyen gençler linç edilmekten son anda kurtuldu”, “Dışişleri Bakanı: Vizeleri kaldırdığımız ülkelere gitmiyoruz, ayıp oluyor.”, “Orta Doğu ülkeleri Türkiye liderliğinde ‘Altın Günü’ yapmaya hazırlanıyor.”, “Borçsuz doğan bebekler ailelere umut veriyor.”, “Müslüman ilim adamları sadece Kur’an’dan alınan bilgilerle dizel jeneratör ürettiler.”, “Diyanet İşleri Başkanlığı’ndan rahatlatan açıklama: Allahh... Çok şükür ya Rabbi...”, “Türkiye Orkestra Şefleri Derneği’nden samimi itiraf: Yaptığımız iş dışarıdan bakınca bize de anlamsız geliyor.” “Bodrum’da yakalanan seri katilin ilk sorgusunu yapan savcılık, zanlıyı Müge Anlı’ya sevketti.”, “Work and Travel ile Çin’e giden gençler, geri dönecek parayı önümüzdeki beş yıl içerisinde denkleştirebilmeyi umuyorlar.”, “‘Bana da o kadar makyaj yapsalar ben de güzel olurum’ diyen genç kız için on gündür sürdürülen kozmetik çalışmalarından sonuç alınamadı.”, “Kredi Kartı Mağdurları Derneği’ne haciz şoku...”, “Özelleştirme kapsamına alınan mezarlıklara bankalardan yoğun ilgi...”, “Ramazan öncesi Erol Günaydın’ın eski Ramazanları unutmaması, televizyon yapımcılarını zora soktu.”, “Hac kuralarına dördüncü torbadan katılan emekli öğretmen ‘ölüm grubu’na düştü.”, “KPSS birincisinden rahatlatan açıklama: ‘Sınava girmedim ki kopya çekeyim’.”, “Batı’nın ahlaksızlığını alan gençler yurda döndü.”, “Kahve falı bakarken hoşlandığı kıza kendini tarif etmeye çalışan genç yine derdini anlatamadı.”, “Türkiye’nin ilk cinsel yaşam sempozyumunda ‘Cinsel bir yaşam mümkün mü?’ sorusuna yanıt arandı.”, “Nihayet kendisine sevgili bulan genç kız, Facebook profilinde Can Yücel şiirlerini paylaşmayı bıraktı.”, “Diyanet İşleri Başkanlığı: ‘Üç harfliler denildiği zaman cinlere hitap ettiğimizi artık onlar da anladı, biz başka bir kelime bulana kadar bahsetmeyiniz...”, “ÖSYM’nin yaptığı bütün sınavlara başvuru yapan gence kombine verildi.”, “Evlilik için daha iyi bir neden bulamayan çift, on yıllık ev kredisine girdi.”, “Astronot olmayı hayal eden son çocuk da KPSS kursuna yazıldı.”,

“Sevgililer gününe yalnız girmek istemeyen genç, yakın arkadaşlarına zor anlar yaşıyor.”, “Mango indirim günleri sürecinde donarak hayatını kaybeden genç erkek sayısı on ikiye yükseldi...”, “Otobüste cinnet geçiren genç, köşeye sıkıştırdığı yaşlı adama kendi dedesini anlattı”, “Bozuk parası kalmayan ATM cihazı sakız vermeye başladı.”, “Dış güçlerin oyunlarına ev sahipliği yapmak için seçilen illerin gergin bekleyişi sürüyor.”, “İŞİD, antik kent yok etme işi için Türkiye’den bir restorasyon şirketiyle el sıkıştı.”, “Uzaktan akrabalar bayrama hazır: ‘Bu yıl da işe giremeyen, okulu bitiremeyen, evlenemeyen gençlerin kabusu olacağız.’”, “ABD ile ortak savunma teknolojileri geliştirilmesi kapsamında F-35 uçaklarının lastiklerinin Türkiye’de şişirilmesi kararlaştırıldı.”, “Türkiye’nin aşırı derecede hızlı kalkınmasını inceleyen Norveç hükümeti, ilkokullarda zorunlu Vikingce dersi konulmasını tartışıyor.”, “Fitch ve Moody’s ile ilişkileri kesen Cumhurbaşkanı, Türkiye’nin kredi notunu da A+ olarak açıkladı.”, “İstanbul Emniyeti Trafik Şubesi tarafından verilen ‘Yılın Çorbacısı Ödülleri’ bu akşam sahiplerini buluyor.” şeklindeki haber başlıkları, özellikle genç kitlelerin dikkatini çeken yapısıyla *Uludağ Sözlük*, *Kadınlar Soruyor* ve *Ekşisözlük* gibi sitelerde ve genç kitlelerin penceresinden mizahi bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmaktadır.

Belirli konuların tartışıldığı, karşılaştırmaların yapıldığı, bilgi ve fikir alışverişinde bulunduğu *Uludağ Sözlük*, *Kadınlar Soruyor* ve *Ekşisözlük* gibi siteler, internet ortamının mizahla ilişkili bir başka boyutudur. Bu sitelere çeşitli nicklere katılan, yorumlarını, düşüncelerini yazan pek çok kişinin mizahi bir üslûp takındığı görülmektedir. Bu duruma kanıt olarak *Ekşisözlük*’teki Fender ve Gibson gibi iki çok ünlü gitarla ilgili fikirlerin yazıldığı diyaloglar örnek olarak seçilebilir. “Uğur Dindar: Gibson candır fender canan; Fender ile aşk yaşanır, Gibson ile evlenilir.”, “Gretsch: Şekerde Ender, gitarda Fender.”, “Wywh: Fender’in logosu kendi başına bir yazı stilidir.”, “Eldrun: Fender’le metal yapılmaz diyeni önce İron Meiden sonra Malmsteen çarpar.”, “Ozan Sezgin: Şehriyeli pilav mı, domatesli pilav mı?”, “Tepkili İnsan: Gibson gitarı Fender amfiye takarsanız hastalığınız iyileşir.”, “Akst: Biri pahalıdır, diğeri de pahalıdır. Fakirler için olsa olsa Epiphone vs. Squier karşılaştırması yapılabilir.”, “zlatan1937: (bkz.:at, avrat, fender strat)” gibi fikir beyanlarındaki mizahi üslûp, bu tür sitelerde de bir şekilde mizahi icraların gerçekleştirildiğinin kanıtıdır.

Mizah pek çok yönüyle ve işleviyle bütün kültür ortamlarında varlığını bir şekilde hissettirdiği gibi bugün elektronik kültür ortamında da kendisini göstermektedir. Gelenekler, ürünler, türler, deneyimler ve mizahi yaratımlar böylece sanal âleme taşınmış ve mizah da bu ortamda bir şekilde kendi geleneğini ya da gelişimini sürdürmüştür. Bu yeni yaratımlara ve gelişimlere, en azından dönüşümlere *elektronik kültür ortamı mahlasları* olan nickler, vinelar ve capsler örnek olarak verilebilir. Tüm kültürel ortamdaki mizahi oluşumların ve yaratmaların bileşimini de sunan sanal mizah kültürü, bilimsel bir yaklaşımla “yazılı, işitsel, görsel, görsel-işitsel mizah” (Özdemir, 2008: 310) şeklinde ele alınabilir.

Yazılı ve hareketsiz görsel mizahi kültür unsurları; capsler ve yazı, karikatür ve yazı, fotoğraf ve yazı örneklerindeki birlikteliklerinden hareketle aynı bağlamda ele alınabilir. Tabi fıkra, maniler, bilmecelerde olduğu gibi yazılı olan ve fotoğraf, resim, çizimlerde olduğu gibi görsel olan bu iki farklı mizahi yaratma biçimlerinin birbirinden bağımsız hareket ettikleri de görülür.

Özdemir sanal mizah ortamındaki yazılı mizah ürünlerini “fıkralar, geyik, geyik muhabbeti/muhabbetleri, hedeler hödüler, komik anılar, komik mesajlar, komik sözler, komik yazılar, ilginç yazılar, komik hikâyeler, espriler, komik itiraflar, komik logolar, mizah forum, mizah sözlük, tabelalar, uyarı levhaları, panolar, komik fal yazıları, hayvan öyküleri, komik rüya tabirleri, SMS’ler, komik atasözleri ve deyimler, bilmeceler, komik haberler, duvar yazıları” (Özdemir, 2008: 311) şeklinde vermiştir. Bunlara maniler, küfürlü maniler, küfürler, özlü sözler, büyü tarifleri, mizahi halk hekimliği tarifleri, chatleşmeler ve dedikodular da eklenebilir. Hareketsiz görsel mizahi unsurlar resimler, çizimler ve fotoğraflar olarak; yazılı ve hareketsiz görsel mizahi unsurlar ise capsler ve karikatürler olarak kategorize edilebilir.

Sanal âlemde en yaygın yazılı mizahi unsurlar, Nasreddin Hoca, Bektaşî, Temel, İncili Çavuş, Nam-ı Kemal fıkralarıdır. Tabi fıkra paylaşımlarının olduğu çeşitli sitelerde bu fıkra tiplerinin dışında, bir fıkra tipinden ziyade yöresel, bölgesel, dinsel, politik, cinsel, çocuk, askeri, sarhoş, öğrenci, köylü, karakter, sarhoş, mesleki, avcı fıkraları gibi, fıkralar da paylaşılmaktadır. Fıkra konusunda sanal mizah ortamında pek çok fıkra paylaşılmaktadır, ancak bu siteler Özdemir’in de ifade ettiği gibi, fıkra türünü çözümlmek, bilimsel yazılar paylaşmak veya analiz yapmaktan ziyade sadece fıkra

ürünlerine yer vermekle yetinmektedir. (Özdemir, 2008: 311) Sanal mizah ortamında paylaşılan fıkraların ise, fıkralarim.com, komikfıkralar.net, fıkralar.com, fıkralar.gen, komikfıkralar.org, nasretinhoca.info, komik-fıkralar.com, herşeynet.com, gulum.net, fikracenneti.com gibi isimlendirilmiş siteler aracılığıyla sunulmakta ve Google’da en yaygın olarak fıkra örnekleri, fıkra edebiyat, fıkra 18, komik fıkralar, fıkra nedir, Nasreddin Hoca fıkraları, Temel fıkraları, kısa fıkralar şeklinde arandığı tespit edilmiştir.

Sanal mizah ortamında bir tip ekseninde şekillenen fıkralarda, insanlık belleğinin ve kültürünün bir yansıması olması özelliğiyle de Nasreddin Hoca, en çok rağbet edilen fıkra tipidir. Bu anlamda 20 Nisan 2016 itibariyle Nasreddin Hoca taramasında 434.000 sonuç bulunması şaşırtıcı olmamalıdır. Onun sözlü kültürde yaratılan, yazılı geleneğe aktarılan, daha sonra elektronik kültür ortamında kendini gösteren fıkraları bu anlamda, çağlar ve dönemler üstü mesaj vericidir. Onun sanal mizah ortamda bu denli yaygın olmasının en önemli sebeplerinden biri de bu bağlama uygun olarak yeniden dönüştürülmesidir. Bu dönüşümle birlikte Nasreddin Hoca sanal mizah ortamında “Hackleyen, disketi bardakaltlığı olarak kullanan, MSN’de gevezelik yapan, sörf yapan” (Özdemir, 2008: 312) bir mizahi fıkra tipi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Ferhat Arslan “Sanal Ortamda Güncellenen Nasreddin Hoca Fıkraları” adlı çalışmasında, sözlü kültür ortamı ürünleri olan Nasreddin Hoca fıkralarının “admin, antivirüs, bluetooth, CD, DivX, Doom3, Download, Explorer, Facebook, format, forum, GB, hacklemek, hacker, internet, sörf, korsan yazılım, kredi kartı, laptop, Microsoft Windows, mail, MSN, nick, online, PC, sanal alem, server, update, USB, webcam, Yahoo, Google, yazılım” gibi bilgisayar terimleri ve elektronik kültür ortamı meseleleri/unsurları üzerinden yeniden güncellendiğini belirtmiştir. Arslan, Nasreddin Hoca’nın “Ye Kürküm Ye”, “Kazan Doğurdu”, “Zaten İnecektim”, “Parayı Veren Düdüğü Çalar”, “Ya Tutarsa” gibi daha pek çok fıkrasının mizahi bir bakış açısıyla, bilgisayar konuları, meseleleri, terimleri, unsurları ve ortamı üzerinden yeniden ele alındığını tespit etmiştir.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Bkz. (Arslan, 2011: 39-60)

Sanal mizah ortamına taşınan en yaygın sözlü kültür ürünleri fıkralar olsa da, bilmeceler, maniler, tekerlemeler ve atasözleri gibi sözlü türler de mizahi unsurlarıyla bu ortamda boy göstermektedir. Bunlara ek olarak, özellikle de *elektronik kültür ortamı mahlasları* olan nickleriyle ve kullanılan diliyle chatleşmeler de, sanal mizah ortamının yazılı mizah ürünleri olarak görülebilir.

Yüzyüze iletişiminin gerçekleşmediği elektronik kültür ortamında herkesin kendisini çoğu kez de sıfatlar kullanılarak bir kahraman olarak tanıttığı görülmektedir. Katılımcıların çeşitli özelliklerine göre, tıpkı âşıklık geleneğinde olduğu gibi, kendilerine, şehir, yaş, rakam, meslek ve sıfatlar üzerinden nickler yakıştırdıkları görülmektedir. *Elektronik kültür ortamının mahlasları* olarak görülebilecek nicklerin ise çoğu kez dikkat çekmek ve etkileyici olmak için mizahi unsurlarla, eşleştirmelerle veya sıfatlarla oluşturuldukları görülür.

Erkeklerin ve kızların yeni çeşmeleri ve buluşma alanları olan chat odalarında ve “insanların birbirlerine arkadaşlık teklifi yaptığı, arkadaşların birbirinin ‘duvar’ına yazdığı, posta kutularına mesaj bırakıldığı ve etkinliklere katılım için davetiye gönderdiği mekânlar” (Acun, 2011: 67) olan sosyal ağlarda erkekler ve kızlar, ilk etkiyi yaratabilmek için büyük oranda kişinin ne olduğunun bir öz geçmişi ve anlamlar bileşkesi olan nicklerle kendilerini ifade etmektedir. Ancak sözlü yaratmaların hemen hepsinde olduğu gibi nicklerde de eril ve dişil tutumların olduğu gözlenmektedir. Mizahi içeriklerin “endoplazmikretikulum”, “ayprensi”, “werder veremem”, “manyetik karpuz”, “herbokolog”, “köprüdenöncekisonçıkış”, “küreselleştirebildiklerimizden misiniz yoksa küreselleştiremediklerimizden mi?”, “bal10cuk”, “kedimi7m”, “çöpkovası”, “aşırıyakışıklı”, “delidumrul”, “kertenkelebekir”, “nickmickyok”, “sunitenefüs”, “okeyin aranan dördüncüsü”, “uçan teneke ve saz arkadaşları”, “çekilin ben doktorum”, “uzaydiplomati”, “kertemeyen kele”, “topal solucan”, “internettin hoca”, “ağlatan düşünce”, “nickerim”, “nicktirgit” şeklindeki nicklerle, daha çok erkekler tarafından oluşturulduğu; kızların ise, gerçek isim, gerçek isim ve yaş, herhangi bir kız ismi, isim ve yaş, sıfat ve isim, anlamsız harf ve rakam birlikteliği üzerinden nickler oluşturdukları görülmektedir.

Chatleşme ve mizah ilişkisinin, chat nickleri, chat odalarındaki yazışmalar, cam açtırma, kız nickiyle erkekleri avlama ve kandırma gibi grup içi mizah kültürü olduğu gibi chat



sonrasında tanışıp evlenmeyle birlikte sosyokültürel bağlamda ortaya çıkan bir başka mizahi boyutu olduğu görülmektedir. Bu anlamda, sosyokültürel bağlamda bu yolla evlenenler için, “internetten kız-erkek bulma”, “sanal gelin” ve “sanal damat” damgalaması üzerinden yakıştırmalar yapıldığı ve gelenek dışı evlilik sürecinin temsilcileri veya kurbanları olarak küçümsenen bu kişilerin bir şekilde mizahileştirildiği görülmektedir.

Sanal ortamında, komik maniler, genel olarak da alaycı, amatör, asker, aşk, ayrılık, bayram, beddua, çiftçi, dualı, erkeklere, gelinlere, kızlara, görümcelere, kaynanalara, havalı, iğneleyici, imalı, kabadayılık, kaynana, nasihatçi, okul, övgü, özlem, ramazan, sevgiliye, sitemli maniler gibi çok isimlerle kategorize edilen mizahi içerikli maniler, internet ve mizah ilişkisinin önemli göstergelerindedir. Aslında internet ortamında paylaşılan “A apacak apacak/ Gökten yıldız kopacak/ Kız daha evlenmedin/ O yüzün buruşacak”, “A oğlan Tatar mısın/ Sen simit satar mısın/ Doğru söyle be oğlan/ Kızlardan korkar mısın?”, “Ak tavuk almadın mı/ Kümese koymadın mı/ Kör olası kaynana/ Sen gelin olmadın mı?”, “Anne bana terlik al/ Sakın yeşil olmasın/ Gideceğim oğlanın/ Kız kardeşi olmasın.” gibi tüm maniler, özellikle de konuları itibariyle, isimlendirme anlamında farklılaştırılsa da, genel olarak üstünlük ve uyumsuzluk ile ilişkilendirilebilecek mizahi içerikleriyle ortak bir paydada buluşurlar.

Atasözleri ve deyimler sanal mizah ortamında “genellikle abartı, çatışma, şiddet ve erotizm içerikli komik ürünler” (Özdemir, 2008: 313) olarak karşımıza çıkar. Mizahi imalarla, iğnelemeler ve çağrışımlarla “Kel başa şimşir tarak; Zemheride yoğurt isteyen cebinde inek taşır; Şaşkın ördek, başını bırakır kışından dalar; Serkeş öküz soluğu kasap dükkânında alır; İsrırgan ile taharet olmaz; Fukaranın düşkünü, beyaz giyer kış günü; Eşeğe cilve yap demişler tekme atmış; Elti eltiden kaçır, görümceler bayrak açar; Düt demeye dudak gerek” (Özdemir, 2008: 313) şeklinde internet ortamında mizahileştirilen atasözleri ve deyimler olduğu görülmektedir.

Aydın tarafından “keşfetmektir, denemektir, araştırmaktır, soru sormaktır, tartışmaktır, yaratmaktır, etkilemek ve etkilenmektir, vurgulamaktır, yakında olan her şeyin uzağında kalmaktır, farklı bir dil oluşturmaktır, oyun oynamaktır, içgüdülerini izlemektir, gerçekleri abartmaktır, kuralları yıkmaktır, öğrenmektir, eğlenmektir, bilinmeyene pencere açmaktır, karşıtlıkları yönetmektir, taklit etmektir, özgülleşmektir, tutulmaktır,

yaşamaktır, şaşırmaktır, büyüdü nehirde yol almaktır, seçmektir, kurgulamaktır, görmek, gözlemlemek ve göstermektir”; Claude Sautet tarafından “kelimelerin tanımlamakta güçsüz kaldığı bazı duyguların ifadesinde uygun bir araç”; Atıf Yılmaz tarafından “yapıldığı döneme birebir tanıklık, yani dönemini belgeleyen, o dönemin görüşünü, estetik değerlerini, teknolojisini yansıtan bir sanat”; Memduh Ün tarafından “hayatın bir yansıması”; Sinan Çetin tarafından “insanların duygularını ortaya çıkaran, Aristoteles’ten Shekespeare’e, Ridley Scott’tan Spielberg’e uzanan bir katarsis sanatı; eğlendiren bir şey, eğlendirirken para kazandıran bir araç; bir endüstri” şeklinde tanımlanan<sup>186</sup> sinemanın, *komedi filmi* gibi bir türü de bünyesinde barındıran özelliğiyle mizahla yoğun ilişkisi vardır. Bunların dışında aşk, savaş, korku, aksiyon temalı olan ve komedi filmi olmayan, ancak “tek boyutluluk, konu ve motif tekrarları, tekdüzelik, kurgusal zayıflık, teknik yetersizlik, önyargı, geleneğin ham olarak kullanımı, senaryo ve çekim hataları, gereksiz erotik sahneler, insanlardan çok vakaya odaklanma, özgün sinema dilinin yaratılmaması” (Özdemir, 2008:1 95) gibi sebeplerle toplumsal bağlamda mizahi imgelere büründürülen/dönüştürülen sinema filmleri de vardır. Bu filmler, genel olarak, karakterleri, konuları, kişilerin dilleri, mimikleri, tarzları ve kostümleri üzerinden mizahi olarak algılanmakta veya dönüştürülmektedir. Özdemir’in ifadeleriyle (2008: 195) daha sonra izleyici kitlesinin gözünde mizahleşen, Arabesk (1988), Kahpe Bizans (1999) ve Keloğlan Kara Prense Karşı (2005) gibi bazı yapımların, bir özeşeltiriye de tabi tutularak yeniden ele alındığı söylenebilir. Bu yönüyle elektronik kültür ortamında yeniden ele alınan, belirli kısımları video olarak paylaşılan bazı Türk filmleri, aynı zamanda mizahi içeriklere bürünerek sözlü kültür ortamında yorumlanmış ve bu ortamın yeni gösterimlerine dönüşmüştür.

Türk sineması tarihine bakılacak olunursa, özgün içeriklerle dolu sözlü kültür geleneğine ait yaratmaların türk sinemalarına yansıtılmaya da çalışıldığı görülmektedir.

Geleneksel Türk tiyatrosu örnekleri, fıkra, masal, türkü hikâyeleri, halk hikâyeleri ve destan gibi sözlü türlerin, animasyonlar, çizgi film veya sinema olarak elektronik kültür ortamına aktarımı söz konusudur. Ayrıca bazı Türk yapımı sinema veya dizi örneklerinde “tek evlat, çocuğu olmayan padişah, görmeden sevgiliye âşık olma, ümitsiz aşk, beşik kertme, aldatma, gurbet, sürgüne gönderileme ya da zindana

<sup>186</sup> Bkz. (Özdemir, 2008a: 164, 167, 171, 173, 176)

kapatilma, iftira, sevgili ile evlenmek isteyen rakip, sevgilinin başkalarıyla evlendirilmek istenmesi, büyücü/sihirbaz, sevgililerin kaçması, sevgilinin düğününe son anda yetişme, yardımcı kişiler, kötülerin cezalandırılması, formülistik sayılar” (Özdemir, 2008: 185) gibi sözlü kültür geleneği motiflerine de rastlamak mümkündür. Hemen her türe yansıyan, Karagöz, Nasreddin Hoca, Keloğlan gibi, sözlü kültür unsurlarının mizahi karakter taşıyan bazı tiplerinin ve yaratmalarının ise doğrudan komedi filmleri için alıntılandığı görülmektedir.

İnternette paylaşılan videolar mizahla ilişkili bir başka İkincil Sözlü Kültür Ortamının mizahla ilişkili diğer unsurlarıdır. Bu videoların kendisi bizzat mizahi içeriklere sahip olduğu gibi bazıları da toplumsal bağlamla olan uyumsuzlukları nedeniyle mizahi olarak algılanır. Özellikle ikinci türden videolarda, videoları izleyenler açısından üstünlük duygularının ön plana çıkıp gülmenin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu videolardaki aykırı bir sesin, dansın, tarzın veya kıyafetin videoları izleyenlerinin kendi algıları üzerinden mizaha dönüştürüldüğü görülmektedir. Bunların dışında videolar altındaki duygu, düşünce ve tepkimelerin göstergesi olan video yorumları, videolar ve mizah araştırmasının bir başka alanı olmalıdır. Paylaşılan videolara göre değişen yorumlarda, bu videoyu deneyimleyenlerin komik yorum yapma yarışına giriştikleri görülmektedir. Hatta bazı video yorumlarından da anlaşıldığı kadarıyla, bir çok kişinin bu videoları sırf yorumlarından dolayı, yani yorumlarını okumak için tıkladığını açık seçik ifade ettikleri görülmektedir. Tavsiyeler, yönlendirmeler, hatırlatmalar, birleştirmeler, abartılar, öz eleştiriler ve eleştiriler üzerinden icracı-katılımcı etkileşiminin farklı bir boyutu olan videolar ve yorumları yoğun mizahi unsurları bünyesinde barındırır.

Hüseyin Çelik’in Facebook, Youtube ve Twitter üzerinden internet ve video ilişkisinin araştırmasını yaptığı “İnternette Yer Alan Video Paylaşım Sitelerinde Mizah” adlı çalışması, internet ve mizahi içerikli videolar üzerine önemli veriler sunmaktadır. Bu paylaşım sitelerinde en çok izlenen mizahi videolarının konularının insanların başından geçen olayların konu edindiği videolar, hayvan videoları, şakalarla ilgili videolar, ünlülerle ilgili videolar, filmlerden alınan videolar ve televizyonlardan alınan videolar<sup>187</sup> olduğunu tespit eden Çelik, bu videoların her tüketiciye, mizah malzemesi yaratma,

---

<sup>187</sup> Bkz. (Çelik, 2010: 315)

yakalama, görüntüleme, paylaşma, görüntüleme olanakları ve bağımlılığı sağladığı/kazandırdığı üzerinde durmuştur. Kaykay yaparken düşme, köpekler tarafından kovalanma, bisiklet veya araba kullanırken kaza yapma, ani hareketler sonucunda korkma ve şahit olunan gariplikler gibi kişisel deneyim videoları; şarkı söylemeye çalışma, kaykay veya sörf yapma, doğal veya yapay ortamlarında (iç mekânlar) beklenmedik davranışlarda bulunma ve tepkimeler verme gibi hayvan videoları; âşık atışmaları ve mizahi içerikli âşık türküleriyle ilgili videolar; Cem Yılmaz, Ata Demirel, Bülent Ersoy gibi ünlülerle ilgili videolar; korkutma ve kandırma gibi şaka videoları; Şener Şen, Kemal Sunal, Cüneyt Arkın, Kartal Tibet, Mehmet Ali Erbil gibi başrol oyuncularının filmlerinden kesilip alınan videolar; diziler, şov programları, yarışma programları ve futbol yorumu programları gibi televizyon programlarından alınan videolar; Elazığ ağzıyla yeniden dönüştürülen Truva (Truva Çorum Ağzı) gibi bazı fimlere, Erzurum ağzıyla dönüştürülen Red Kid ve Anadolu'nun çeşitli ağzılarıyla dönüştürülen Bucks Bunny (Küfürbaz Haydo) gibi çizgi filmlere ait videolar, internette dolaşan ve her defasında yeniden ele alınan mizahi içerikli videolardır.

İnternet videolarının mizahla ilişkili bir diğer yönü de videoların altına yazılan mizahi içerikli yorumlardır.

Modern çağ, sahip olma, yapabilme, satın alma, elde etme, sıkı partiler verme gibi kavramlar üzerinden, dış dünyadaki yansımaların bireylerde olumsuz algılandığı ve bu algılar üzerinden olumsuz tepkimeler geliştirildiği üstünlük döneminin kıskacıdadır. Bu üstünlük çılgınlığı, mizahî eylemlere yansıdığı gibi, internetteki videoların altına yapılan yorumlarda da kendisini göstermektedir. Bu bağlamda internette tuhaf kıyafetlerle, müziklerle, saç tarzıyla ve dille yapılan arabesk rap parçalarının altına yazılan “Belgesel izliyordum buraya nasıl geldim, hâlâ hayretler içindeyim!”, “Lan oğlum gidin bir sigortalı işe girin.”, “Aksaray, acınız acımızdır!”, “Size ayırdığım dakikalarımı geri verin lan!”, “Moralim bozulunca bunları izleyip Allah’a şükrediyorum!”, “Hâlimize şükürler olsun!”, “Başarılarımızın devamını s..eyim!”, “12 saniyemi çaldınız Arizona kertenkeleleri!”, “Yorumlar şarkıdan daha komik!”, “Parçanın içinde geçen bir tane doğru söz var: Niye doğurdun ki sen beni ana!”, “Görüntü ve ses olmasa güzel çalışma aslında!”, “Fosforlu kekolar milli marşı!”, “Bana bu eşek çiftleşmesi videosunu önerdiğin için sağ ol Youtube Bey!”, “Gemi makineleri

işletme mühendisliğini araştırırken nerden girdim buraya amk. Adamların dünyası paralel evrende başka bir yerde!”, “Hayır abi, adamlar arabesk rap söylüyor, bi de buna 30-70 lira bütçeli sansasyonel klip çekiyor, sonra da yarın mahallenin kaldırımında Hollywood gala gecesinde kırmızı halıdaymış gibi yürüyor, helâl!”, “Gülmeyin arkadaşlar sizin de başımıza gelebilir!”, “Ulan aq, Çin nüfusu kadar manyağımız var. Nasıl bir ülkeyiz anlamadım!”, “Ulan sen Turgut Uyar mısın, Sabahattin Ali mi? Çocuksun lan sen! S..tir git top oyna, uçurtma falan yap. Elini de çenesine koyuyor bi de bak!” şeklindeki video altı yorumlarında, katılımcılar, yazılı metinler üzerinden atışma veya yorumları destekleme şeklinde ilerleyen farklı bir mizahi icra biçimi geliştirmişlerdir. Aynı durum güzel şarkı söylediğini zanneden bir kadının videosunun altına yazılan “Kalk kız soğan doğra!”, “Songül live!”, “3 derken kaçın!”, “O kadar güzel ki kulaklarım beni terketti!”, “Tavuğu yumurtadan keser!” şeklindeki veya çok sinirli ve korkutucu bir ciddiyette Almanca rap yapan Massaka adlı bir Türk rap grubunun “Der Dunkle Orient” adlı parçasının altına yazılan “Türkçe olmadığını görünce kapatacaktım kapatmaya korktum mk”, “Korkarak dinliyoruz abi...!!!!”, “Dislike atanlar öldü!”, “Anlamıyorum ama hâlâ dinliyorum.”, “Almanca bilmiyorum ama ana avrat düzdürüyor bence!”, “Nece konuşuyor? Baya korkutucu!”, “Elim titriyor!”, “Bir taraftan bunu dinliyorum, bir taraftan kardeşimi dövüyom!”, “Abi nasıl bu kadar korkunç olabiliyon?” şeklindeki yorumlarda da görülmektedir. Her türlü video paylaşımının mizahi anlamlandırmaları veya dönüşümleri anlamına gelen bu video altı yorumlar, internet ortamında hemen her türlü videonun altında bulunmakta ve yazılı mizah üretme biçiminin bir başka boyutunu temsil etmektedir.

İnternet ve video ilişkisinin bir başka boyutu ise, sosyokültürel ortamda mizahi icralarını gerçekleştiren mizah ustalarında icranın süresini, biçimini, metnini ve hareketlerini etkileyecek bir biçimde ortaya çıkardığı tedirginlik ve genel anlamda icranın internette yayınlanma korkusuyla alakalıdır. Öyle ki kayıt altına alındığını hisseden bir mizah ustası, icrasını sonlandırmakta, kısa kesmekte veya kayıt altına alana tepki göstermektedir. Bu durum icracı tarafından, gruba hitaben gerçekleştirilen icranın internet katılımcılarına hitap etmediğinin düşünülmesi, icranın grup dışı paylaşımının uygun olmadığına hükmedilmesi, paylaşılan icranın icracının statüsünü olumsuz yönde etkileyebileceğinin düşünülmesi, internette paylaşılacak olan icranın grup içerisinde yarattığı büyüsel etkiyi kaybedeceğine inanılması gibi nedenlere bağlı olarak ortaya

çıkabilir. Aynı tedirginlik ve korku, icraya etki eden ve icranın süresinin ve değerinin de belirleyicisi konumunda olan *icraya katılımcı* şeklinde isimlendirilebilecek katılımcılarda da görülmektedir.

Elektronik kültür ortamı mizahı, Türk halk kültüründeki mizah ekolojisinin genişleyen bağlamı ve yeni biçimlerin ortaya çıkarıldığı farklı bir yüzüdür. Araştırma alanında, çoğu ilkokul mezunu olan ve genelde elektronik kültür ortamına, hatta bazen yazılı kültür ortamına önyargılı davranan mizah ustaları ve icracıları için, tespit edilmesi çok da güç olmayan bir elektronik kültür ortamı korkusu olduğu gözlemlenmektedir.

Araştırma alanında mizah ekolojisine mensup kişiler, icralarının elektronik kültür ortamında ulaşılabilir olmasını, kaygı ve korkularını ifade edercesine, “internete düşmek” şeklinde isimlendirmişlerdir. Mizahi ekolojiye mensup bu kişilerdeki *elektronik kültür ortamı korkusu* icracıları, katılımcıları ve anlatıları pek çok açıdan etkilemektedir. Mizah ekolojisine mensup kişilerin bilinçaltında, yüz yüze iletişimin ve etkileşimin dışına taşan bu sanal bağlam oluşumunun icranın ve ortamın gizeminin kaybolmasına yol açtığı düşüncesi vardır. Bu korku icracıların anlatılarının yapısını, mimiklerini, tavırlarını şekillendirmektedir. Bu korkuyla hareket eden bazı anlatıcılar sürekli katılımcıları kontrol etmekte ve onları sürekli uyarmaktadır. Bazı katılımcılar da bu korku söz konusudur. Özellikle *icraya katılımcı* olanlar, kayda alınma ve sanal ortamdaki kontrol edilmemiş mizahi bağlamda gözlemlenme korkusuyla katılımcı özelliklerinden vazgeçebilmektedirler.

İnternetin mizahla ilişkili bir başka yüzü de capsler, videlar ve scorplardır. Sanal mizah ortamındaki capsler, vinelar ve scorplar gibi yeni mizah yaratmalarının büyük bir bölümünün hem üretimi hem de tüketimi bağlamında öğrenci folkloru kapsamında değerlendirilmesi mümkündür. Özdemir de bu bağlamda, sanal mizah site ziyaretçilerinin büyük bir bölümünün öğrenciler tarafından oluşturulduğunu, eğitim, okul yaşamı, öğrenci-öğretmen ilişkisi yansıtan ürünlere internet ortamında sıkça rastlandığını söyler ve mizahın temel tüketicisi konumundaki gençlerin bu tür sitelere yazı, resim, animasyon, grafik ve çizim gönderdiklerini belirtir. (Özdemir, 2008: 316-317) Gençlerin sanal mizah ortamdaki hâkim güç olduğu gerçeğinden hareketle hitap ettikleri kitlenin de yine genç kitleler olduğu söylenebilir. Ayrıca fotoğraf ve yazı birlikteliğinden oluşan capsler ve görüntü ve ses birlikteliğinden oluşan vinelerde

gençler sadece eğitim, okul ve öğretmen hoca ilişkisinden ziyade spor, sanat, bilim, siyaset, yemek ve genel anlamda kültürel yaşamın her boyutuyla ilgilenmektedirler.

Capsler sanal mizah ortamında, özellikle son zamanlarda bir sosyal medya aracı olan Facebook'ta yaygınlaşan ve gelişen, fotoğraf-yazı birlikteliğiyle oluşturulan, eğitim, sağlık, spor, yemek, bilim, sanat ve siyaset gibi meselelere değinilen, bu yolda bir bilim adamı olan İlber Ortaylı, tıp hekimi olan Canan Karatay, futbol adamı olan Fatih terim veya elektronik ortamda uyumsuz karakter özelliğiyle farkındalık oluşturan geçici meşhur tipler gibi fenomen tiplerden yararlanılarak oluşturulan mizahi eleştirel düşüncelerinin yansımaları olarak kabul edilebilir. Capslerde gülünç durumu ortaya çıkaran temel mekanizma fotoğraftaki kişiyle fotoğraf üzerine yazılan yazının uyumsuzluğundan hareketle veya sosyokültürel kabullere aykırı karakterlerin hicvedilmesiyle üstünlük duygularının kabartılması ve mizahi çağrışımların zihinlerde canlandırılmasıdır. Bu sitelerdeki mizahi unsurlar genel olarak, kendini beğenen tiplerin internette paylaştıkları aykırı fotoğraflar, modayı takip eden kızların tek tip giyimleri, fotoğrafların altına yazılan uyumsuz yorumlar, popüler karakterlere özenerek fotoğraf çektiren aykırı tipler, uyumsuz ilanlar veya afişler, yanlış yazılan panolar, erkeksi kadın tipleri, makyajsız çirkin olan mankenler, imkânsızlıklar karşısında problemlere pratik çözümlerin üretildiği öğrenci evleri, sıradan tiplere bilimsel ve akademik sözlerin giydirilmesi, evlenme programlarına çıkan aykırı tipler, gençlerin aykırı müzik zevkleri, giyim tarzları ve saç çekileri, üniversitelilere “Bölümün ne?” veya “Ne zaman işe başlayacaksın?” gibi istemedikleri sorular soran akraba efradı, bazı kişilerin sosyal medyada paylaştıkları tuhaf özlü sözler, zor soru soran hoca imgeleri, sınav yaklaşırken elinde not olan öğrencilere yapılan kral muameleleri, sosyal medyada gerekli gereksiz söylentiler yayan tipler, siyasetçilere giydirilen uyumsuz sözler, hayvanların tepkilerine giydirilen uyumsuz sözlerdir. Özellikle *Facebookta* 21.04.2016 tarihi itibarıyla 2.917.018 takipçisi olan *Caps*, 1.208.274 takipçisi olan *Caps Ver Lan*, 564.999 takipçisi olan *Capshane*, 459.235 takipçisi olan *Capse Kulak*, 6.782 takipçisi olan *Gazi Caps* gibi siteler mizahi üretimin ve tüketimin, özellikle de gençler tarafından, yeni cazibe merkezleridir. Bunun yanında, 1.966.987 takipçisi olan *Cezmi Kalorifer ile Pastırma Tadında* sitesinde olduğu gibi, bazı siteler popüler eğilimden hareketle hem vine hem de capslerin birlikteliğinden oluşturulmaktadır.

Capslerde fotoğraf ve yazı birlikteliğinden oluşan mizahi öğeler, mizahi imge yaratıcıları tarafından üç yolla oluşturulur. Birincisi, fotoğraftaki kişinin, durumların eylem ve hareketlerinin mizahi tip olduğu ve öz eleştiri yaptığı “Sınavdan çıkınca ben/ Pazartesi derse giderken ben/ Sınav zamanı not isterken ben/ Bütleri düşünürken ben/ Sınavda çalışmadığım yerden çıkınca ben/ Sahura kalktığımda ben/ YGS’ye bir gün kala ben/ Serçe parmağımı sehpanın kenarına vurunca ben/ Sahurda su içmeyi unuttunca öğleden sonra ben/ Sınav haftası ben/ Daha ilk haftada spor salonunda hissettiğim” şeklinde üreticinin kendine mal etmesi veya kendisine gönderme yaptığı capsler; ikincisi, fotoğraftaki kişinin, durumların, eylem ve hareketlerin “Sınav zamanı hocalar/ Hocalar not verirken/ Okulun ilk günü kızlar/ Finaller okununca biz/ Bayram harçlığı isteyince akrabalar/ Ek katkı payını gören üniversiteli” örneklerinde olduğu gibi toplumsal gruplara mal edilmesiyle oluşturulan capsler; üçüncüsü ise, fotoğraftaki kişinin, durumların, eylem ve hareketlerin Alex Ferguson’un hakeme “Sakızımı çaldı”, Gandalf’ın “Varsa şekliniz, Rohan’a da bekleriz” veya Devlet Bahçeli’nin “Ocağı açık unuttuk” şeklinde olduğu gibi, kişiler ve şeyler üzerinden veya karşılaştırma üzerinden toplumsal eleştirinin yapıldığı aynı zamanda etnik mizah örnekleri olan capslerdir. Üçüncü durumda, kişilerin, durumların, hareketlerin veya eylemlerin “Almanyada- Bizde/ Onlarda gol sevinci-Bizde gol sevinci/ Onlarda mafya-Bizde mafya/ Onlarda ünlü çift-Bizde ünlü çift/ Onlarda NASA, Bizde NASA/ Onlarda kurt adam, Bizde kurt adam/ Hayal ettiğimiz-Gerçekte olan/ Onlarda garson-Bizde garson/ Onlarda sanayi-Bizde sanayi/ Onlarda emekli-Bizde emekli/ Onlarda bronzlaşma-Bizde bronzlaşma/ Onlarda maceracı-Bizde maceracı/ Onlarda fotoshop-Bizde fotoshop” şeklinde, karşılaştırma yoluyla mizahileştirilmesi söz konusu da olabildiği capslerdir. Tüm bu caps üretim biçimlerinde görüntü-yazı uyumu, görüntü-durum uyumluluğu veya görüntü-yazı uyumsuzluğu durumu söz konusudur. Bu anlamda birinci durumda fotoğraftaki kişi, durum ve eylem ile caps oluşturulan kişi aynı kişiler olmadığı için görüntü yazı uyumsuzluğu söz konusuysen, durumsal benzerlik ve paralellik sebebiyle görüntü-durum uyumluluğunun olduğu söylenebilir. İkinci durumda da yine görüntü-yazı uyumsuzluğu söz konusuysen görüntü-durum uyumluluğu vardır. Çünkü görüntüdeki tipe atıf yaparak bir başka kişi, grup ve şeyler mizahileştirilmektedir. Üçüncü durumda ise görüntü-yazı uyumluluğu veya bazen uyumsuzluğu ve görüntü-durum uyumluluğu olduğu söylenebilir.



Sanal mizah ortamının en yaygın üreticileri ve tüketicileri olan genç kitleler, özellikle eğitim konusunda yaptıkları capslerle, eğitim sistemini eleştirmekte, öğrencilerin aykırı durumlarını hicvetmekte, yaşanan aksaklıkları mizahi açıdan dillendirmekte, tatil ve zorunlu eğitim gibi konulara değinmekte, eğitimsiz cahil tipleri hicvetmekte veya bizzat öğrenci kitlesinin umursamazlığını, uyanıklıklarını, psikolojik tutumlarını, kıskançlıklarını, yaptıkları eylemleri ve yaşam algılarını eleştirmektedirler. Gençler bu anlamda mizahi imgeleri oluşturmak için öğrencilerin okuldaki, evdeki, sınavdaki, sınav öncesindeki, kafedeki, spor salonlarındaki veya otobüsteki fotoğraflarını, siyasetçilerin, küçük çocukların vb. fotoğraflarını kullanmaktadır. Bunun yanında İlber Ortaylı gibi yaygın fenomen hoca tiplerini de kullanmaktadırlar. Bu anlamda caps yaratıcıları yukarıda verilen üç yöntemi kullanarak “Sınav zamanı ben/ Sınav zamanı hocalar/ Onlarda eğitim-Bizde eğitim” şeklinde capsler üretmektedirler. Bunun yanında İlber Ortaylı gibi fenomen tipleri de kullanan caps üreticileri İlber Ortaylı’nın sekiz dil bildiği ve çok yetenekli, bilgili bir bilim adamı olduğu algısından hareketle onun çeşitli konferanslardaki veya programlardaki fotoğraflarını alarak sergilediği hareketlere, mimiklere veya duruşlara göre, bunlara mizahi yazılar giydirmekte ve komik öğeyi ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda İlber Ortaylı’nın mağrur bir duruşunun altına “Tek rakibim Google”, şaşkın bir duruşunun altına “O kadar cahilsin ki, konuştuğun dil bana bile yabancı bir dil gibi geliyor, küçümseyici bir bakışının altına “O kadar cahilsin ki keşke ölsen”, alaycı bir duruşunun altına “Görüyorum ki aramıza yeni cahiller katılmış”, uyuklar halinin altına “Yedi dilde rüya görür, Fransızca horlarım”, kovboy şapkası giydirilen ve film afişine giydirilen fotoğrafının altına “İyi, kötü, cahil”, İstanbul manzarasıyla çekildiği fotoğrafının altına “İstanbul sahil, herkes cahil”, elinde dosyaları ile gülerken çekildiği bir fotoğrafının altına “Konferansta yanlış konuyu anlattım, cahiller, hiç fark etmediler bile”, yine mağrur duruşlu bir fotoğrafının altına “Tek bildiğim bir şey var, o da her şeyi bildiğimdir”, sinirli bir duruşunun altına “Hangi dilde kızsam bilemedim ki” şeklinde mizahi yazılar giydirilmektedir.

Gündemi oluşturan temel bir dinamik olan siyaset üzerine yapılan capsler, genellikle Türk ve dünya siyasetine yön veren Devlet Bahçeli, Recep Tayyip Erdoğan, Kemal Kılıçdaroğlu, Obama, Putin gibi devlet adamları ve bunların yakın çevresi, bu kişilerin mensup oldukları siyasi partiler veya gruplar, bu kişilere veya partilere destek veren halk grupları, partilerin veya siyasi figürlerin destekçileri olduğu düşünülen

televizyonlar, yazarlar veya sunucular üzerinden oluşturulmaktadır. Burada kişilerin takındıkları tavırlar ve yaptıkları hareketler üzerinden veya siyaset dışı tiplerin yaptıkları tavırlar ve hareketler üzerinden belirli bir gündeme, olaya ve duruma göndermeler yapılarak mizahi unsurun ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, çay içmeyi çok seven Devlet Bahçeli'nin çay içerken çekildiği bir fotoğrafın altına "Pınar başı pıtırak/ Gelin kızlar oturak/ Bir Demlik çayım var/ İçine piskevit batırak."; Twitter'ın kapatılması üzerine mağrur duruşuyla Recep Tayyip Erdoğan'ın fotoğrafının altına "Nasıl kapattım Twitter'ı!"; bazı cümle kullanım biçimlerini çok sık tekrarlayan Kemal Kılıçdaroğlu'nun yan yana konulmuş dört fotoğrafının altına "Böyle bir şey olamaz! Nasıl olur böyle bir şey! Böyle bir şey nasıl olur! Böyle bir şey olabilir mi!"; romantik bir duruşla telefonda konuşan Barack Obama'nın fotoğrafının altına "Hayır ya ilk sen kapa!"; *Düğün Dernek* filmindeki Sivas Halayı çeken grubun fotoğrafının altına seçim sonrasındaki sonuçlara atfen "An itibariyle Ak Parti Genel Merkezi" şeklinde yazılarla siyasi capsler oluşturulmaktadır. Siyasi capsler, siyasetin, siyasetçilerin, siyasi tutumların, siyasi anlayışların, siyasi olayların, siyasi zaferlerin, siyasi mağlubiyetlerin, siyasi halk gruplarının pozitif veya negatif yönleriyle ele alınıp mizahileştirildiği ve bir anlamda tüm bu durumların özgürce eleştirildiği capslerdir. Sözlü kültür çağının siyasi ve toplumsal eleştirileri Nasreddin Hoca fıkralarıyla yapılırken günümüzde artık sanal mizah ortamında çoğunlukla gençler gülmek, güldürmek, eğlenmek veya toplumsal ve siyasi durumları eleştirmek için capsleri kullanmaktadırlar.

Eğitim ve siyasi capslerin dışında programlara çıkan din adamlarına, dini gruplara, cemaatlara ve tarikatlara gönderme yapan dini capsler; Canan Karatay gibi alışılmışın dışında yeme, içme, beslenme gibi konularda söylemleri olan karakterler üzerinden sağlık capsleri; Fatih Terim'e, Alex Ferguson'a, üç büyük İstanbul takımına, bu takıma mensup olan futbolculara ve taraftarlara, spor salonlarına giden kişilerin hareketlerine ve tavırlarına atfen başarı, başarısızlık, olağan dışılık, alışkanlıklar, mimikler ve jestler üzerinden spor capsleri; Anadolu'da köy köy gezen aç görünümlü kişilerin yaptığı yemek programlarına, yemek yeme alışkanlıklarına, kilo üzerinden Türk kızlarını ve yabancı kızları karşılaştırma yapmaya dayanan yemek capsleri; meşhur tablolar, heykeller, destanlar, mitolojik tipler, sanatçılar, müzik zevkleri, müzik zevkine bağlı olarak giyim tarzları ve müzik aletleri üzerinden genellikle etnik mizah temeline

oluşturulan sanat capsleri de çok yaygın olarak üretilmekte ve sanal ortamda takip edilmektedir.

İnternet ortamında özellikle genç kitleler tarafından çokça rağbet gören, kısa sunumların bileşimi ile oluşturulan vinelar ve scorplar, akıllı telefonlara yüklenen programlar üzerinden belli bir saniyede ses ve görüntü birlikteliğiyle yapılan mizahi içerikli icralardır. İnternet katılımcılarına mizah ustalığını kanıtlama şansı veren vinelar ve scorpların, gülme ve eğlenmenin dışında kız arkadaşı veya erkek arkadaşı bulma gibi bazı gizli işlevlerinin de olduğunu söylemek gerekir.

Vine ve scorplarda mizahi ustalıklarını göstermeye çalışan ve kendi mizahi halk grubunu oluşturmaya çalışan icracılar ustalıklarını, “mizahi hareketler”, “Oscarlık bir espri!”, “en komik haber başlıkları”, “en komik beddua”, “komik 1 Nisan şakaları”, “gıybet şarkısını şiveli söyle”, “anne ben hamileyim ben hamileyim şakaları”, “en komik alo deme şekilleri”, “Türk olduğunu belli et”, “duyduğun en garip isim”, “komik ayrılıklar”, “yanındakileri bağırarak korkut”, “en komik fobin”, “gülme çeşitleri”, “iğrenç bir espri yap”, “yaratıcı wi-fi şifreleri”, “küfürlü atasözleri”, “komik küfürler”, “komik ayrılma bahanesi”, “çok pis laf sokma”, “sen nasıl gülüyorsun”, “en komik düşme hikâyen”, “sınavdayken aklımıza gelenler”, “komik montaj”, “en saçma batıl inanç”, “şive denemeleri”, “komik erkek mi ciddi erkek mi”, “abartılı bir haber sun”, “yanındakine sebepsizce vur”, “vizeden önce durumunuzu anlatan şarkılar”, “isminizle geçilen dalgalar”, “hunharca güldüren komik fotonu paylaş”, “kamyoncu olsaydın kasaya ne yazardın”, “kadınlar kıraathanesi olsaydı”, “fermuarı açık kişiyi uyarmak”, “soyadı mağdurları”, “ezberlediğiniz en saçma şey”, “semt sözleri”, gibi mizahi içerikli veya mizaha meyilli konu başlıkları üzerinden, kanıtlama çabasına girişmektedirler. Hareket ve durum komikliklerinin icra edildiği bu videoların bir başka yönü de içeriğinde dillendirilen sözlü kültür unsurlarıdır. Bu anlamda, icracılar söz komikliklerinin sergilendiği, dedikodular yapıldığı, kişisel deneyimler anlatıldığı, sözlü ifadeye dayalı yaratıcılıkların gösterilmeye çalışıldığı, atasözü ve deyimlerden faydalandığı vinelar ve scorplar, sözlü kültür mahsullerinin gönüllü katılımlarla elde edilen elektronik kaynakları özelliği de taşımaktadır.

Bir tarikatın, bir dinin, bir araba markasının, bir futbol takımının, içerisinde açık veya gizli anlamlar taşıyan ve göstergebilimsel olarak kendini ifade etme biçimi olan

sembollerin, elektronik kültür ortamına yansıyan biçimlerinin de olduğunu söylemek gerekir. Tebessüm etme, gülme, gülme krizi geçirme, utanarak gülme, utanma, şaşırma, üzülme, merak etme, düşünme, anlayamama ve tepkisiz kalma şeklinde anlamlandırılan ve yüz ifadeleri üzerinden oluşturulan mesaj veya yorum semboller, genellikle ortaya çıkan durumu en kısa yoldan karşıdakilere iletilmek için kullanılırlar. Bu anlamda, sözlü, yazılı veya görsel paylaşımların altında uzun uzadıya düşüncelerini ve duygularını açıklamak/anlatmak yerine insanlar, gerçekleşmeyen yüzyüze iletişimin de açığını bir anlamda apatabilmek için, çeşitli insancıl durumları açıklayan sembollerini kullanmayı tercih ederler.

Artık, kendini hayatının belirli bir zamanını katılımcı ve icracı olarak geçirerek anlamlandıran çok çeşitli halk gruplarının olduğu internetin; Facebook, Instagram, Twitter ve Scorp gibi yaşam odaları/mekânları üzerinden yeni bir kültür biçimi oluşturduğu görülmektedir. Genellikle üstünlük kodlamalarının olduğu bu sanal mekânların canlı katılımcıları ise bu yeni kültürün bir parçası olmak isteyen ve yeni deneyimler peşinde koşup duran insanoğludur. Yenen yemeğin paylaşılmadığı, gidilen tatilin fotoğrafının yüklenmediği, hayat tarzının ve fikirlerin yazıyla ifade edilmediği, yeteneklerin yüklenmediği bir hayatın eksikliğini çoktan kabul etmiş gibi görünen sanal ortamındaki halk grubu üyeleri, elbette internet ortamında mizahi beğenilerini, yaratmalarını, icralarını da paylaşmaktan geri durmamaktadırlar.

### **2.3.3. Mizah İcracıları, İcraları, Katılımcıları ve İcra Ortamları**

#### **2.3.3.1. Mizah İcracıları**

Destan, efsane, masal, türkü gibi halkbilimi yaratmalarının çoğu kez geleneksel yollarla nasıl ve ne şekilde icra edilmesi gerektiğini öğrenmiş ve bilen özel icracıları olduğu gibi; fıkra veya komik bir kişisel deneyim anlatıları gibi, mizahi sunumları gerçekleştiren, mizahi geleneğe ve icra tekniklerine hâkim icracıların da olduğunu söylemek gerekir.

Komedyalar veya hikâye anlatıcıları gibi başlangıçta sözlü kültür ortamının ustaları veya sanatçıları olan mizah icracıları, günümüzde, kültürel ortamın da değişmesiyle birlikte, yazılı kültür ortamında ve elektronik kültür ortamında da boy göstermektedirler. Tiyatro eserleri, mizah dergileri, gazetelerde fıkra yazarlığı, şiirler

veya romanlar, mizah icracılarının yazılı kültürde boy gösterdikleri alanlar; radyolar, filmler, diziler, kasetler ve CD'ler, elektronik kültür ortamındaki icra alanları olarak göze çarpmaktadır. Elbette, kültür ortamlarındaki geçişkenliklerle birlikte, birkaç kültür ortamında varlık gösteren mizah icracılarının da olduğunu söylemek gerekir. Günümüzde mizahi içerikli dizilerde oynayan birçok mizah icracısının tiyatrocusu olduğu görülmektedir. Aynı durum, repertuarlarında mizahi içerikli icraları bulduran âşıklar için de geçerlidir. Bir çok âşık günümüzde hem sözlü hem yazılı hem de elektronik kültür ortamında mizahi icralarını gerçekleştirmektedir. Âşık kahvehaneleri âşıkların sözlü kültür ortamı mekânlarıyken; radyo programları, youtube videoları, kasetler, CD'ler veya şov programları, âşıkların elektronik kültür ortamında varlık gösterdikleri alanlardır. Bunun dışında, birçok âşığın şiirlerini kitaplaştırdığı da bilinmektedir. Bu yönüyle âşıklık geleneği yazılı kültür ortamına da taşmıştır.

Mizah icracılarının belli başlı bazı özelliklere sahip olduğunu söylemek gerekir. Bunlardan bazıları; mizahi dile, dilin geniş mizahi ifade biçimlerine, espri veya hiciv gibi mizah yapma tekniklerine hâkim olmaktır. Ayrıca, söz komikliklerinin yanında, ima, mimik, hareket, taklit, zamanlama, mekâna, katılımcılara, duruma ve ortama göre anlatı sunumu, anlatıların uzatılması veya kısaltılmasının ayarı, beklemler ve geçişlerdeki profesyonellikler, icraya katılmak isteyen katılımcı kitlesinin dizginlerine hâkim olabilme, icralarını yeni ve yaratıcı imgelerle durmadan zenginleştirme, ortamdaki mizahi verileri toplamak için durmadan mizahi içerikli zihinsel kodlamalar yapma, icralarını gerçekleştirirken gerekli doğal tavır takınmasını bilme, bunlardan bazılarıdır. Bu tür icracı özelliklerinin yanına, mizahi sunumu kolaylaştıran fiziksel özellikler, komik bir tip ve hazırcevaplık gibi özellikler de eklenebilir.

Mizah icracısı aynı zamanda bir oyuncudur. Oyuncu, sergilediği performansa inanan ve onu katılımcıya kabul ettirmeye çalışan bir kişidir. Bunun dışında oyuncu 'kinik' bir yaklaşım içerisinde olabilir. Birinci bakış açısına sahip olan oyuncu, kendisini oyununa tamamen kaptırır, sahnelediği oyunun salt gerçeklik olduğunu düşünebilir. Bu tavrıyla oyuncu, seyirciye gösterimin gerçek olduğunu kabul ettirebilir. İkinci bakış açısına sahip oyuncunun ise, seyircinin oyunun gerçekliğine olan inancını farklı amaçlar doğrultusunda kullanıyor olma ihtimali vardır. Bu anlamda oyuncu, kendi kandırmacasından haz alabilir veya seyircinin ciddiye aldığı bir durumla oynayarak

mutluluk duyabilir. Bu durumda kendi oyununa inanmayan oyuncunun seyircisinin neye inanıp inanmadığı pek de umurunda değildir. Bu yönüyle oyuncu bir kinik olabilir. (Eker, 2014: 225)

İcracılar, icralarını sunarken hem kendisinden hem de katılımcı kitlesinden asgari bir mizahi performans beklentisi içerisindedir. Kendisinden tekrara düşmeme, talep edilen olma, grubu avcunun içine alabilme, katılımcıları sıkıkmama, mizahın temel hedefi olan gülme ve kahkahaya ulaşabilme veya eleştirebilme, düzene sokabilme gibi bazı somut sonuçları elde edebilme beklentisi içerisinde olan mizah icracılarının, dinleyicilerden de birtakım beklentilerinin olduğu açıktır. Zira birçok ustanın, sosyokültürel ortamda ilişki içerisinde bulunduğu her kitleye repertuarındaki her icrayı sunmaması, mizah ustalarının katılımcılar üzerindeki bazı beklentilerinin açık kanıtı olmalıdır.

Mizah icracıları, katılımcılardan bazı tutum, katkı ve davranışlarla, mizahi icraya karşılık verebilecek *asgari bir denklik seviyesi beklentisi* içerisindedir. “Dinleyicilerden mizahın inceliğine varacak, nüktenin değerini tartacak bir zekâ, anlayış olgunluğu” (Boratav, 2015: 95) bekleyen icracılar, bu yolda ideal mizahi gruplarını oluşturma çabalarını devamlı sürdürürler; ayrıca bunu gerçekleştirmek için geleneğin ideal icracı beklentilerine cevap vermeyi, yeni ve güncel anlatıları takip etmeyi ihmal etmezler.

### **2.3.3.2. Mizah Katılımcıları**

Dinleyici, izleyici yada çoğu kez icranın da bir parçası ikinci ve üçüncü dereceden icracıların tamamına verilen ad olan katılımcılar, icracının etkileşim içerisinde bulunduğu kişi, kişiler ve sunumunu yapma sebepleridir.

Sözlü kültür ortamında aktif olabilme şansı yakalayan mizahi icra katılımcıları, icracıyla etkileşim halindedir ve çoğu kez icranın içerisinde muhatap, dinleyici, izleyici, oyunun veya icranın bir parçası ve icranın süresinin belirleyicisidir. Yazılı ve elektronik kültür ortamında katılımcı olabilen ancak anlık etkilerden mahrum olan mizah katılımcılarına düşen, benliğine, algılarına, zevklerine veya hükümlerine uygun olup olmadığı icracıya kalmış olan veya tuzu ve acısı icracı tarafından belirlenmiş bir şekilde sunulan yemeği yemek ya da aç kalmaktır. Aslında çoğu kez mizaha ihtiyaç duyan yazılı ve elektronik kültür ortamı katılımcısı, bu durumda, kendilerine çok farklı gelebilecek bu yemekten zevk almakta, alışmaya çalışmakta ya da karnını doyurmanın peşine düşmektedir. Ancak

yazılı ve elektronik kültür ortamında sunulan her icranın sosyokültürel bağlamla uyumsuz olduğunu söylemek de yanlış olabilir. Sözlü kültür ortamındaki fıkra ve masal gibi birçok mizahi yaratmanın, yazılı ve elektronik kültür ortamına aktarıldığı veya çoğu kez zenginleştirilmiş bir biçimde sunulduğunu söylemek gerekir. Bu anlamda radyo yayınlarının, çizgi filmlerin ve komedi filmlerinin, Türk mizahının kodlarından, verilerinden ve tiplerinden yararlanma çabası içerisinde olduğu gözlemlenmektedir.

Komedy izleyicileri, düğünlerde mizahi oyunları izleyen katılımcılar, açık ve kapalı mekânlardaki mizahi icralara katılan halk grubu gibi sözlü kültür ortamı katılımcıları; mizah dergilerinin kitleleri, gazete fıkraları takipçileri gibi yazılı mizah unsurlarını okuyan kitle; sinema izleyicileri, mizahi içerikli programları takip eden radyo dinleyicileri, mizahi içerikli kaset ve CD dinleyicileri, televizyondaki mizahi içerikli programları, filmleri, dizileri ve reklamları takip eden izleyici kitleleri, internet ortamında mizahi içerikli sitelere giren ve buradaki paylaşımları deneyimleyen sanal ortam katılımcıları gibi elektronik kültür ortamı kitleleri, mizah icrası katılımcılarının farklı farklı yüzlerini temsil eder.

Mizah icracısıyla katılımcıların etkileşim içerisinde olduğunu söylemek gerekir. Bu anlamda mizah katılımcısının en önemli özellikleri; icranın muhatabı olması ve icraya etki etmesidir. Durmuş Akbulut'a göre, "anlatıcı kimliği" ve "dinleyici profili" ilişkisinde ve etkileşiminde daha baskın olan taraf dinleyici profilidir. Çünkü anlatıcının mizahi söylemini dinleyicinin yaşı, cinsiyeti, sosyal sınıfı, mesleği, etnik aidiyeti gibi özellikler belirler.<sup>188</sup>

Katılımcıların zamana karşı tavırları, mizahın koşullarının negatif ya da pozitif seyrine doğrudan etki yapabilir. Aslında hem tavırlarıyla hem de icraya katılımıyla zamanlamayı ayarlayabilen bilinçli bir katılımcı, mizahi icrayı gerçekleştiren ve gülmeyi sağlayan yetenekli bir icracı kadar önemlidir. Zamansız müdahaleler, gereksiz tavırlar ve mimikler mizahın koşullarının negatif yönde gelişmesini sağlayabilir.

Mizahi icraların muhatabı olan ve icraya etki eden katılımcıların, gazetelerdeki, radyolardaki, filmlerdeki ve dizilerdeki reklamlarda mizahın ekonomik amaç ve

<sup>188</sup> Bkz. (Canpolat - Şişmanoğlu, 2010: 34)

kaygılarla, ürünlerin pazarlanması ve çekiciliklerini artırmak için kullanımıyla birlikte, katılımcı kimliğinden sıyrılarak bir hedef kitle haline dönüştüğü de görülmektedir.

### 2.3.3.3. Mizah İcraları

Mizah icralarının somut ürünleri, şeyleri veya materyalleri olan mizah icraları; sözün, sesin, tonlamanın, hareketin, mimiğin, taklidin, zamanlamanın, duraklamanın, eylem ayarının, sunum kalıplarının, materyal kullanımlarının, aktarım yöntemlerinin, etkileşim yansımalarının, sunumdaki doğallığın veya yapaylığın bütünsel bir bileşkesi şeklinde tanımlanabilir. Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamına göre değişkenlikler gösterebilen mizah icralarında kullanılan bazı icra yöntemlerinin, bazı kültür ortamlarında kullanılmadığı ya da kullanımının amaçsızlaştığı görülmektedir. Söz gelimi; sözlü kültür ortamındaki mizah icralarında söz, hareket, ima, mimik, ses, tonlama, taklit, uzatma, kısaltma gibi bir bütün halinde sunulması beklenen ve icra edilen tüm ayrıntıların karşılık bulduğu icra yöntemlerinin bazılarının, radyo programı sunumlarında kullanılmadığı ya da kullanımının amaçsızlaştığı görülmektedir. Aynı durum, yazılı kültür ortamındaki icralarda da karşımıza çıkmaktadır. Kültür ortamında ortaya çıkan bu durumun, *mizah icracısında performans mahrumiyetini ve icra noksanlığını* ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu yönüyle katılımcıya ulaşan gazetelerin fıkra yazılarında sadece yazılı metin bulunmaktadır. Sesin sunumu olan radyo programlarıysa görüntü ve icracı-katılımcı ilişkisinden mahrumdur. Elektronik kültür ortamındaki mizahi film ve dizilerde görüntü ve ses vardır, ancak oyuncu, katılımcı kitesinden etkilenmez. İracı katılımcı etkileşiminden uzak ve geleneksel icra bütünlüğünden noksan olan mizah icraları, bu bağlamda, katılımcı kitesince olduğundan farklı algılanır, hükümlendirilir ve karşılık bulur.

Mizah icraları, icracının kimliğini belirleyen etken bir rolle karşımıza çıkar. Katılımcıdan geçer veya tam not alıp *patenti verilen mizah icraları*, icracı ve katılımcı arasındaki ilişkiyi kuran mizahi anlamın bizzat kendisidir.

Mizah icraları, diğer yaratmalarda olduğu gibi, özgün içerikleriyle anamlanır ve değerlendirilir. Mizahi icranın özgünlüğü, icracının da özgünlüğünü simgeler. Özgün icralar sunan icracı, bir nevi onanan icralarıyla markalaşma eğilimindedir.



### 2.3.3.4. İcra Ortamları

Erken dönem halkbilimi araştırmalarında ve hemen sonrasında, bağlamdan kopuk yapısalcı araştırmaların eksik ve noksan sonuçları neticesinde, metnin veya icranın oluşturulduğu, geliştirildiği ve tüketildiği yerin incelenmesi gerekliliği anlaşılmıştır. Öyle ki, donuk ve sabitleştirilmiş metnin birçok soruya cevap veremediği gerçeği, araştırmacıların bizzat kendisi tarafından noksan görölen teori ve yöntem eleştirileriyle ele alınmış ve fark edilmiştir.

Alan Dundes'in "bir folklor ürününün bağlamı, onun içinde bilfiil yer aldığı son derece özel sosyal durumudur" (Çobanoğlu, 2005: 280) şeklinde önemini vurguladığı bağlam, mizah araştırmalarında da göz ardı edilmemesi gereken ve icra ile ilgili pek çok sorunun cevabını bünyesinde gizleyen bir unsurdur.

İcraacı, katılımcı ve mekân bileşimi olan bağlam folklor araştırmaları için son derece önemlidir. Öyle ki bağlam faktörü göz ardı edilen ve bağlam özellikleri keşfedilemeyen halkbilimi unsurları; imaların, mimiklerin, katılımcı tepkilerinin, icra ortamının yapısal özelliklerinin veya atmosferinin anlaşılmasından mahrumdur. Ayrıca ekolojide geleneksel toplanmalarda ve ekolojiye mensup kişilere karşı sergilenen icraların bazı ortamlarda kesinlikle mizah ustaları tarafından icra edilmeyeceği unutulmamalıdır. Mizah ustalarından Osman Kartal'ın "Radyoda benden (ekolojide) anlattıklarımı isteseler, trilyon verseler anlatmam. şorda (şurada) giderim bir gruba sabaha kadar uykusuz, aç-susuz anlatırım, gülüşürüm. Oraya çıkıp bir kelimesini söylemem." (K2) şeklindeki açıklamaları, ortamın geleneksel icralarda ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Mizah icralarında olduğu gibi, her anlamda bir sunum ve gösterim olan icralar, Performans Teori'nin kuramsal yapısına göre ikili bir anlama sahiptir. Bunlardan birincisi, "folklorun gerçekleştirilişi ve icrası" anlamıyla ele alınan, artistik ev sanatsal bir eylem (artistic action); ikincisi, "performansın icrası, sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte icranın gerçekleştirildiği çevre bütünü olarak artistik veya sanatsal olaydır (artistic event)." Bu ikili yapı, folklorun bir "materyaller" ve "şeyler" toplamı olması anlayışından "bir iletişim biçimi olan folklor" şeklinde anlaşılmasını

sağlamıştır.<sup>189</sup> Bu iletişimin gerçekleştiği yer ise, sözlü, yazılı veya elektronik kültür ortamının dayattığı bir sosyal mekân, dolayısıyla da bir icranın sunulduğu bağlamdır.

Sonuç olarak mizah ekolojisinin, açık ve kapalı mekânlar olan odalar, düğünler, festivaller, şenlikler gibi sözlü; komedyalar, şiirler, hikâyeler, gazetelerdeki mizahi haber başlıkları, mizah dergileri gibi yazılı her türlü mizahi materyaller gibi yazılı; gramofon, radyo, televizyon, televizyon ve internetteki sözlü, yazılı ve görsel mizahi unsurların tamamı gibi elektronik kültür ortamı bağlamlarının olduğunu söylenebilir.

#### **2.3.4. Mizah Ekolojisi Çerçevesinde Mizahi İcraların İşlevleri**

Folklor ürününün kendi bağlamı içerisindeki anlamının, anlamlandırılmasının, yükümlülüklerinin ve etkenlerinin yorumlanması şeklinde tanımlanabilecek olan işlev veya işlevselliğini Çobanoğlu (2005: 280), “belli sayıda bağlama dayanarak oluşturulan bir soyutlama ve bir folklor türünün kullanımı ve amacı hakkında bir araştırmacı veya incelemecinin düşünceleri” şeklinde tanımlamıştır.

Bronislaw Malinowski'nin İşlevsel Kuramı'ndan hareket ederek Franz Boas, Ruth Benedict, Margerat Mead gibi antropologlar İşlevsel Halkbilimi Kuramını geliştirmişler ve bu çalışmalar halkbilimi çalışmalarında metin-anlatıcı-mekan ilişkisini ortaya koymak ve analiz etmek için kullanılmıştır. (Çobanoğlu, 2005: 223)

İşlevsel kuram, her yönüyle bir insani ihtiyaç ve bir kültürel organizasyon olan mizahın ekolojik boyutunun ve mizahın işlevinin anlaşılabilmesi için belirli koşullarla ve nedenlerle örgütlenmiş insan, insanın ihtiyaçları ve kültürün işlevleri arasında bir bağlantı ortaya koyar.

İşlevsel Kuram'ın iki büyük temsilcisinden biri olan Borislav Kaspar Malinowski'nin halkbilimi araştırmaları açısından önemi, işlevsel Kuram ve İşlevsel Kuram'ın diğer kuramlar üzerindeki etkisi üzerinedir. Öyle ki, kültürü “aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşünce ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplam” şeklinde tanımlayan Malinowski, özellikle *İlkel Psikolojide Mit* (Myth in Primitive Psychology) adlı çalışmasında “bağlam” (context) ve “icra” (performance) kavramları başta olmak

<sup>189</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 2005: 272)

üzere yaptığı tanımlama, uygulamalarla ve bunların işlevsel açıdan özelliklerini ve önemlerini ortaya koyan çözümlenmeleri dolayısıyla, 1970 yılında ortaya çıkacak olan Performans Teori'nin kullandığı bazı kavramların önderi ve M. Dorson'un ifadesiyle "Genç Türkler" (Young Turks) olarak bilinen bir grup Amerikan Halkbilimcisi'nin de önderi olmuştur. (Çobanoğlu, 2005: 223-225)

İşlevsel çözümlenme veya folklor ürünlerinin işlevlerinin çözümlenmesi denilince akla ilk gelen isimlerden birisi William Bascom'dur. Onun işlevsel çözümlenmelerinden bazıları, mizah yaratmalarına ve kullanımına da uygulanabilecek bir biçimde, "1. Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi/ 2. Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme işlevi/ 3. Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılacak eğitilmesi işlevi/ 4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi" (Çobanoğlu, 2005: 235-236) şeklindedir. Aslında mizahın ilk bakışta sadece birinci maddeyle ilişkili olduğu düşünülse de bu yanlış bir hüküm olabilir. Zira araştırma alanındaki bir mizah ustasının, neden mizahi organizasyonların yapıldığı veya neden mizahi icraların gerçekleştirildiği üzerine yöneltilen bir soruya, "kültürü, geleneği yeni nesne öğretmek" (K1) şeklinde bir cevap verdiğini söylemek gerekir. Mizahi icraların içerisindeki kültürel kodların hiç olmadığı kadar farkında olan usta mizahçıların bu cevabı, toplumsal bağlamdaki gençler üzerinden de yorumlanırsa, rahatlıkla Bascom'un geriye kalan son iki maddesiyle de ilişkilendirilebilir. Çünkü sosyokültürel bağlamda etken olan ve güçlü bir grubu olan mizah ustalarının ve onların grubunun baskılarından kurtulmak için bireyler, mizah organizasyonlarına belirli ölçüde tabi olmalı ve bundan sonra da bu geleneğin aktarımı için az veya çok bir takım sorumluluklar üstlenmelidirler.

Mizahın, "düşmanın askeri üstünlüğüne karşılık psikolojik üstünlükle savaşta; protesto işlevinin yanı sıra, seçmen üzerinde oluşturacağı etki ve güvenle siyasette; hedef kitlenin kültürel belleğinde ikna ve satış stratejileriyle ekonomi ve medyada; hızlı düşünüp ani ve doğru karar vermeyle iş dünyası, yönetim ve organizasyonda; tedavi edici gücü ve bağışıklık sistemini kuvvetlendirme özelliği ile tıpta; eğlendirici, dinlendirici, olumsuz özelliklerden arındırarak rahatlatıcı işleviyle eğlence sektöründe" (Eker, 2014: 3) bir işlev sahibi unsur olarak kabul edilip kullanıldığı görülmektedir.

Ahmet Özgür Güvenç *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar* adlı doktora çalışmasında mizahın işlevlerini “1. Eğlendirme-Rahatlatma/ 2. Dikkat Çekme/ 3. Karşı Olma/ 4. İletişim” başlıkları altında vermiştir. Güvenç’e göre (2015: 129-130) insanlar, günlük yaşamın inani etkileyen olumsuz unsurlarından kurtulmak, rahatlamak, korku, endişe, sinir gibi hisleri alt etmek, duygu ve düşünceleri etkili bir şekilde aktarmak, haksızlıklara uğrama, baskı altına alınma, mağdur olma gibi mağduriyetler karşısında hakkını aramak, boyunduruğa gelmediğini ve aldatılmadığını ispatlamak, bazı durumları eleştirmek ve sosyalleşmek için mizahı güçlü bir araç olarak kullanmaktadırlar.

Gülme, dolayısıyla gülmenin geniş anlamlarıyla ete kemiğe bürünmüş şekli olan mizahın, açık ve gizli işlevleri vardır. Gülmenin ve mizahın açık göstergeleri olan eğlenme, hoş vakit geçirme, eleştirme gibi açık işlevleri olduğu gibi, kapalı ve gizli kodlar taşıyan ve mizahın görünmeyen yönünü temsil eden kültürel kodların aktarımı, gerilim azaltma ve pozitif imaj yaratma gibi kapalı işlevleri de mevcuttur. Eker (2014: 30-44), *İnsan Kültür ve Mizah* adlı çalışmasında gülmenin açık ve gizli işlevlerini; *Keyif Verme ve Eğlendirme İşlevi, Protesto ve Tahrip Etme İşlevi, İş Organizasyonlarında Yarar ve Zarar İşlevi, Sosyalleşme İşlevi, Gerilimi Azaltma İşlevi, Savunma ve Saldırı İşlevi, Savaşta Protesto İşlevi, Başarılı savunma Mekanizması İşlevi, Yararlılık İşlevi, Tıpta Tedavi İşlevi, Sosyal Tarihin Kod ve Mesajlarını Taşıma İşlevi, Problemlerle Başa Çıkma ve Hayata Tutunma İşlevi, Eleştiri ve Hoşgörü İşlevi* başlıklarıyla vermiştir.

Sosyal hayatta pek çok işlevi yerine getiren mizahın olumsuz olarak yorumlanan negatif yönü ve olumlu olarak algılanan ve kabul edilen pozitif yönü bulunmaktadır. Bunlar mizahın olumlu ve olumsuz işlevleri olarak da kategorize edilebilir. Mizahın “sosyal anlamda yararlılık, klasik tıpta tedavi, hayata bağlanma, sorunları ortaya koyma, dikkat çekme, organizasyonu sağlama” (Eker, 2014: 6) gibi olumlu işlevleri, “alay, dışlama, küçük düşürme, rencide etme, statü kaybettirme” (Eker, 2014: 6) gibi olumsuz işlevleri bulunmaktadır.

Sonuç olarak, mizah ekolojisi de dikkate alındığında mizahın; eğlenme ve hoş vakit geçirme, psikolojik olarak rahatlama, belirli organizasyonlara ön ayak olma, katılımı ve bir araya gelmeyi kolaylaştırma, kültürü deneyimlenme ve aktarma, bağlamdaki pasif görünümünden ve imajından kurtulma, fayda sağlama (yemek, tanışma, itibar görme, iş

alma ve yalnızlıktan kurtulma), nüfus oluşturma, ikna etme, uyumlu görünme, yetenekleri kanıtlayabilme, sempatik ve iyi görünme, ortamın gidişatını ayarlama, eleştirme, düzeltme, aksaklıkları giderme ve tenkit etme gibi pek çok işlevinin olduğu görülmektedir.

### **2.3.5. Mizah Ekolojisi ve Kültür Ekonomisi İlişkisi**

21. yüzyılın değişen ve başkalaşan sosyal ortamına bağlı olarak yeni ve farklı bir insan tipinin de oluştuğu söylenebilir. Bu yeni insan tipi, kültürel ekonomik açıdan yönlendirici, ihtiyaç dayatıcı ve tüketim alışkanlığı kodlayıcı özellikleriyle ön plâna çıkan elektronik kültür ortamının ve ayrıca sanayileşme ile beraber artan üretim miktarının tüketilme gereksiniminin etkisiyle, kültürel ekonomik ve tüketim nesnesi olan bir insan tipine dönüştürülmüştür. Geniş bir ortak davranışı sergileyen grubu da temsil eden bu yeni tüketim çılığını insan tipinin, mantık dışı kararlar verme ve eğlenceyi hayatının merkezine koyma eğilimi içerisinde olduğu görülmektedir. Kendini ifade etme, hayatın gerisinde kalmama, modern olma, kendi tarzını yaratma, sıradanlıktan kurtulma gibi sloganlarla daima tüketime yönlendirilen bu yeni tüketici insan tipinin, dâhil olduğu veya etkilendiği “mizah kültürü, spor kültürü, eleştiri kültürü, marka kültürü, eğlence kültürü, siyaset kültürü, dans kültürü, mutfak ve yemek kültürü” (Eker, 2014: 213) gibi alanlarla, özellikle de halk kavramını, yaratmalarını ve davranış kalıplarını araştırmalarının merkezine oturtan halkbilimi penceresinden, zihinsel başkalaşım geçirmiş yepyeni bir insan tipi olarak ele alınması ve incelenmesi gerekmektedir.

Tüketim alışkanlıkları bağlamında değişen tüm kültürel aktiviteler, yeni insan tipi ve bu yeni kültürel oluşum, kültür ekonomisi kavramının ortaya çıkmasını ve tartışılmasını sağlamıştır. Kültürel ekonomik bağlamda ele alınan yeni insan tipi ise, sosyal ortamında, iş hayatında, eğlence hayatında, dolayısıyla her türlü sosyal organizasyonlarda, kahramanlıklarını ve üstünlüklerini tüketimle ispat etmekle görevlendirilmiş “modern kahramanlar” ve “tüketim çılığını/tüketimle anlaşılan yeni insan tipi” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mizahın gülme ve güldürme işlevinin yanında başka işlevlere de sahip olduğuna yönelik anlayıştan hareketle yeni mizah çalışmaları, mizahın ekonomik hayatla doğrudan ya

da dolaylı ilişkileri araştırılmaktadır. Mizahın konularının içinde de kendisine yer bulan ticaret ve para günümüzde, mizah ve mizahın eğlence bazlı çekicilikleri kullanılarak, özellikle de alışveriş merkezlerinde ve reklam sektöründe,<sup>190</sup> farklı boyutlarda kullanılmaktadır.

Kültür ekonomisini farklılıklar ve anlam ekonomisi olarak üretim-aktarım-tüketim bağlamı, tüketim vesileleri, yönlendirici ve ikna edici ayartıcılar, ürünler ve türler/alanlar, sponsorluk ve sorunlar şeklinde kümeleyip açıklayan Özdemir, anlam üretimi ve eğlencenin, ayartıcı ve yönlendirici özellikleriyle kültür ekonomisinin iki önemli unsuru olduğunu ve kültür ekonomisinin, eğlence makinası olarak kentler, ekonomik açıdan kültür yaratıcıları, kültür turizmi, spor ekonomisi, kırsal yaşam turizmi, eskiciler, eğlence sektörü, yaşa-cinsiyete-toplumsal konuma göre tüketim analizi, moda, mutfak ekonomisi, festival ve şenliklerin mali boyutu gibi daha pek çok araştırma alanları olduğunu belirtmiştir.<sup>191</sup>

Özellikle filmlerde, dizilerde, reklamlarda, sinema salonlarında, kitap ve dergilerde, konserlerde, albümlerde, albüm kapaklarında, resim sanatında, müziklerde, festival ve şenliklerde, radyolarda, internette, şiirlerde, oyuncak pazarında, kıyafetlerde kendisini gösteren *mizahi imgelerin*; kültürel üretimlerin her alanına yayılmış biçimleriyle, üretimi ve tüketimi teşvik eden yönleriyle ve ikna edici/ayartıcı özellikleriyle, kültür ekonomisinin bir parçası olduğu söylenebilir. Alışverişin ve tüketimin, banka kredilerinin, makyaj yapmanın, telefonda mesajlaşmanın veya konuşmanın, pizza sipariş etmenin, cips yemenin veya kola içmenin, oyun salonlarında oyun oynamanın ve genel olarak herhangi bir mekânda herhangi bir şey için para harcamanın mizahi bir sunumla ve tüm bu eylemlerin eğlenceli olduğu anlayışıyla pazarlanmasının bir benzerinin de araştırma alanı olarak seçilen alandaki mizah ekolojisinde mevcut olduğu söylenebilir.

### **2.3.5.1. Mizah ve Kültür Ekonomisi**

Kültür ekonomisi ve kültür endüstrisi araştırmalarının temelleri, kitle ve iletişim araştırmaları üzerinden birinci dünya savaşı sonralarına kadar indirgenebilir. 1940'lı yıllarda iletişim araçlarının sosyal etkilerini araştıran Amerikalı sosyologlar Paul

<sup>190</sup> Bkz. (Oğuzhan, 2010: 809)

<sup>191</sup> Bkz (Özdemir, 2008a: 95-98)

Lazarsfeld ve Elihu Katz; 1949'da *A Mathematical Theory of Communication* (İletişimin Bir Matematiksel Teorisi) adlı çalışmasıyla Claude E. Shannon; birkaç yıl sonra bu kurama karşı çıkan Palo Alto'nun *Görünmez Kolej* okulu ve bu okulun Paul Watzlawick, Gregory Bateson, Edward Hall ve Erving Goffman gibi mensupları; 1950'li yıllarda *iletişim sistemi* kavramını ortaya atan antropolog Levi-Strauss; toplumsal eğilimlerden hareketle iletişimi ve kitle kültürünü sistem ve ekonomik, politik ve toplumsal oluşumların ifadesi olarak değerlendiren *Frankfurt Okulu*; 1940'lı yıllarda kitle ve iletişim kültürünü kültür sanayi kavramı çerçevesinde inceleme eğiliminde olan Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in çalışmaları, kültür bilimi bağlamında, iletişim, kitle kültürü ve kültür endüstrisi ilişkisi araştırmalarının temelleri sayılabilir. (Eker, 2014: 214)

Kültür ekonomisi, kültür, sanat, medya, telif hakkı, küreselleşme, medya, turizm, müze, internet, yayıncılık, gösterim ve performans sanatları, geleneksel sanatlar, şenlik, festival, fuar, film ve dizi sektörü ve ekonomik anlamda tüm bu alanların ürünleri ve bu ürünlerin içerikleri, sunumları ve çekicilikleri ile ilişkilidir.

Dönüşüm, değişim ve sunumdaki yeniliklerde, sanatçıların, girişimcilerin, sponsorların, kültür politikalarını şekillendiren aktörlerin, yazarların ve müzisyenlerin çok önemli roller üstlendiği bir gerçektir. Yeniden yaratılan görüntüler ve yeniden yaratılan anlamlar, kültür ekonomisi ve "kültür, yaratıcılık ve ekonomiyi yan yana getiren ve aynı potada eriten çeşitli alt sektörler, yeni kültürel bağlamlar oluşturan kültürel üretim-tüketim sistem ve araçları ile kültürel ürün ve hizmetleri üreten, düzenleyen ve aktaran aktörlerin tümünü kapsayan devasa bir sektör" (Gülüm, 2015: 88) şeklinde tanımlanan kültür endüstrisinin ayakta kalmasını sağlayan temel eğilimleridir.

Almanya'da yayımlanan KRV 1992 Kültür Ekonomisi Raporu rakamlarına göre kültür, yeni istihdam alanları da yaratmaktadır. Öyle ki bu araştırmaya göre; 1990'lı yıllarda Almanya'da Ren ve Ruth bölgelerinde, medya, sanat galerileri, ses kayıt sanayi, yayınevi gibi kültür ekonomisi sektöründe 200.000 civarında insanın çalıştığı saptanmıştır. Bu sektör, saptanan rakamlara göre kömür sektörünü geçiyor, kimya sanayi ile yarışıyor ve oran itibarıyla toplam ekonomik cironun % 3,7'sini oluşturuyordu. Öyle ki Avrupa Birliği ülkelerinin çelik ve kömürden soyutlanan bölgelerinde, artık yeni ekonomik arayışlar çerçevesinde, kültür ekonomisinin bir umut

ışığı olarak görüldüğü söylenebilir. (Eker, 2004: 215) Endüstriyel ve sanayileşme açısından gerilemeler yaşayan Avrupa Birliği bölgelerinde, Avrupa Birliği'nin sağladığı fonlarla, müzelere, konser salonlarına, film yapım stüdyolarına, sergiler ve fuarlara destek sağlanarak kültür ekonomisi eğiliminin desteklendiği görülmektedir.

Özdemir, kültür ekonomisi ve piyasası temelindeki mevcut gelişmelerden hareketle, artık bu alandaki başarıların farklılıklar ve özgünlüklerde gizli olduğunu, farklılıkların ve özgünlüklerin ise kültürel zenginliklerde, değerlerde, renklerde, kültürel mirasta, kısacası kültürel bellekte olduğu tespitini yapmıştır. (Özdemir, 2008: 290-291) Bu anlamda kültürel bellekten beslenen farklılıklar ve özgünlüklerin, kültür ekonomisinin temel iki hareket alanı olduğu söylenebilir.

Öcal Oğuz, “günümüzün kitle iletişim araçları yoluyla yerel imgeler ve simgeler, kolaylıkla küresele taşınabilmekte ve küreselleşen bu imgeler etrafında önemli kültür sanayileri oluşturulmaktadır.” (Oğuz, 2007: 7) demektedir, masalların ve kahramanlarının, edebiyat ürünlerinin, kent ve köy festivallerinin, simgesel yapıların, içerisinde doğdukları toprakların yerel ürünleriyken sonradan küresele taşınarak “ortak bellek” ürünlerinin ve kültür endüstrisinin birer parçası olduğunu belirtmektedir. Türkiye bağlamında gidilecek onulursa, kangal köpekleri, kebab, lokum, baklava, döner, çay, tiftik keçisi, Karagöz, lale, Türk kahvesi, Mevlana, Nasreddin Hoca, Türk halısı gibi ortak bellek unsurlarının film, dizi, reklam, hediyelik eşyalar, kitaplar, sergiler, festivaller, anma ve törenler, mekânlar, kıyafet tasarımları, yemek isimleri gibi unsurlar üzerinden kültürel ekonomik bir anlayışla pazarlandığı görülmektedir.

Günümüzde artık kültürel ekonomik bir yönü, kullanımı ve hedefi olan mizah, kendisine karşı olan dar kapsamlı bakış açılarının tamamen değişmesine neden olmuştur. “Gülme antik çağlardan 21. yüzyıla uzanan tarihi yolculuğunda, özellikle son yıllarda, eğlence endüstrisindeki yatırımların büyük bölümünün neden insanoğlunun gülme temelinde eğlenmesine odaklandığı, sorgulanması gereken, önemli bir sosyoekonomik gerçeklik olarak ortaya çıkıyor.” (Eker, 2014: 15)

Gülme ve mizah, antik çağlardan 21. yüzyıla kadar farklı amaçlarla ve farklı uygulamalarla gerçekleştirilen bir eylem olarak süregelmiştir. Özellikle mizahın bu tarihsel yolculuğunda en dikkat çekici yanı, son yüzyıllarda *eğlence endüstrisinde*



ekonomik temelli kullanım biçimidir. Günümüz mizah çalışmalarının bu sosyoekonomik hareketten bağımsız olarak ele alınması durumunda eksik kalacağı düşünülebilir. Yerel ve ulusal mizahi ve hatta mizahi olmayan imgelerin, kültürel endüstri veya daha özelinde eğlence endüstrisi alanlarına ilham kaynağı olduğu düşünülürse, mizahi imgelerin yeniden farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesi ve ele alınması zorunluluğunun ortaya çıktığı görülmektedir.

Kültür ekonomisi bağlamında kültürel değerlerin ve yaratmaların, kültür politikalarının vazgeçilmez parçası haline gelmesi, firmalara, değerlere ve değer yaratıcılarına verilen önemin de birer göstergesi olan telif haklarının güvence altına alınması, kültür ekonomisi açısından bir zorunluluk olarak göze çarpmaktadır. Bu anlamda bazı değerlendirmeler yapan Eker'e göre (2014: 217) bu eğilimin "Türk eğlence endüstrisinin temel malzemesi olan mizah alanına da uyarlanması bir zorunluluk olmalıdır ve halk kültürü geleneğinin yeniden anlam üretimi temelinden kaynaklanan ve yeni yaşam tarzına uyum sağlayabilecek dinamizme sahip mizahi malzemenin, kültür ekonomisinin gelir sağlayan temel kaynaklarından olduğu unutulmamalıdır."

İnsanlık tarih boyunca şenlik, toy, düğün, oyun, av gibi pek çok faaliyette eğlenmeyi, hoş vakit geçirmeyi yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. İnsanların bir araya geldikleri eğlence merkezli bu ortamlar mizahi organizasyonlara da zemin hazırlamaktaydı. Günümüzde de hem kır hem de kentte yaşayan insanlar, hayatın sıkıcı düzenine ve zorluklarına gönüllü aralar vermek için, zamanı belirli ya da belirsiz mizahi molalar vermektedir. İnsanlar yaşamlarının her anında eğlenceyi, dolayısıyla çeşitli göstergeler üzerinden anlaşılacağı üzere mizahi, talep eden bir duruş içerisinde. Bunun dışında birey, gündelik yaşamda, özellikle de kent yaşamında, "İlanlardan internet reklamlarına, haber programlarından karikatür dergilerine, eğlence programlarından kitaplara kadar hayatın pek çok alanında profesyonel ekipler tarafından üretilen mizahla kuşatılmış olarak yaşamaktadır." (Eker, 2014: 220) Kentlerde belirli amaçlar üzerinden dayatılan bu mizahi yaratmalar karşısında edilgen olan kent insanına karşın; köylerde, kırlarda ve mahalle ortamlarında, düğünler, odalar, geziler, oturuculuk geleneği, alışveriş ortamları gibi pek çok mizahi organizasyonlarda bireyler edilgen olmaktan ziyade ekolojinin bir parçası olan yaratıcı kimliğe sahip etken insan tipi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Modern dünyanın ciddi sosyal yaşamını anlayabilmek için, kitle kültürünün mizah anlayışını ekonomik boyutuyla değerlendirmek gerekir. Modern mizah, büyük ve egemen güçlerin, nasıl ve neden gülmeye odaklandığını anlamadan anlaşılabilir.” (Eker 2014: 205; Billig 2005: 1-4) Bu yönüyle mizah “gülümseme ve kahkaha gibi bir eylemle, reklam, sinema, ekonomi, siyaset, spor vb. çok farklı alanlarda hedef kitlenin zihninde söz, yazı, resim vb. aracılığıyla gönderilen bir tür yönlendirici mesajdır. Modern çağın kullanım formatında mizah, tüketim kültürünün çok önemli bir nesnesi ve kitle iletişimin bir aracıdır.” (Eker, 2014: 205)

Ekonomi, tüketim kültürüyle; tüketim kültürü ise gelişen ve değişen devirlerde ve dönemlerde, üretim, üretimin artması, ihtiyaç kavramı yerine zevk, hobi, eğlence, hoş vakit geçirme, koleksiyon yapma, farklılık yaratma, sıradan olmanın yerine sıra dışı olma, anın tadını çıkarma, tüketimle anlamlandırma, zamanı kullanma, bilinçli hareket ve eylemler yerine bilinçdışı hareketlerde ve eylemlerde bulunma, pazarlama kültürü, reklam, çekicilikler, tüketimi bir kültür veya kültürel eylem haline getirme, marka oluşturma, cinsiyet kullanımı, kültürü ekonomiye dönüştürme, yapay tüketici halk grupları oluşturma gibi pek çok kavramla alakalıdır.

Ekonomik kaygılar temelinde günümüzde mizahi eğlence organizasyonları, birey merkezli bir politikayla oluşturulmaktadır. Fakat birey ve eğlence arasındaki uyumsuz denge, bireyi tatmin olmayan ve sürekli tatmin olabilmek için yeni denemelere iten bir eğilim içerisindedir. Birey ve eğlence arasındaki uyumsuz denge, geçici, içeriksiz, yapay ve tatmin olunmayan hazlara sebep olur. Tatmin olamayan ve bir şekilde ayakta kalmaya çalışan insan psikolojisi, bu dengesizliği tüketim ile gidermeye çalışır.

Geçici ve sahte zevkler tüketim kültürünün en önemli kavramlarıdır. Geçici ve sahte zevklerin en önemli mekânları “restoranlar, alış-veriş merkezleri, zincir mağazalar, eğlence merkezleri, kumarhaneler” (Eker, 2014: 208) gibi tüketimi mizahi içerikleri kullanarak yaygınlaştıran yerlerdir. Aynı eğlenme kültürüne bağlı olarak, tüketim kabulleri, inançları, alışkanlıkları, hazları, algulamaları ve değerleri aynılaştırılan tüketim bağımlısı *uyurgezer tüketici tipler*; aldıklarının, yediklerinin, içtiklerinin, ödediklerinin farkında, ancak yapay bir şekilde tatmin olduklarının ve geçici bir rüyada olduklarının farkında değildirler. Bu anlamda bu uyurgezer tüketici tiplerin ağızına, kendilerine hem psikolojik hem de maddi külfeti çok ağır olacak sahte, tatsız ve büyü

bir parmak bal çalınmakta ve onlardan devamlı olarak bu anlamsız ve gereksiz tüketim alışkanlıklarına devam etmeleri istenmektedir. Bir anlamda “tüketmenin temel felsefesi gereği, dünün yenisinin bugünün eskisi, bugünün yenisinin dünün eskisi” (Eker, 2014: 2008) haline geldiği, durmadan yeni üzerine daha yeni mantığıyla ufak değişikliklerle tüketilmeye muhtaç modellerin çıkarıldığı, insanların hep yeni olanı tüketmekle meşgul olduğu bir çark içerisindeki tüketim alışkanlıkları oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu sağlamada kullanılan en önemli silahlardan birisi ise mizahın karşı konulamaz çekicilikleridir.

İnsanlar, sanayi devrinden beri iyice öne çıkan bir kavram olan *boş zaman*, insan gücüne olan ihtiyacın azalmasının da bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Boş zaman, tüketimin en çok teşvik edildiği ve sıkıştırıldığı zaman dilimi olarak tüketim kültürünün hayat bulduğu ve anlamlandırıldığı andır. İnsanlar bu anlarda, bilerek ya da bilinçsiz olarak, tüketim ideolojinin birer nesnesi olmaktadır. İnsanlara bu zamanlar, zaten daha önce programlanan ve dayatılan yaşamın rutinliğinden, ağır ve sıkıcı çalışma yaşamından bir kaçış olarak sunulmuştur. Özellikle sanayi devrinden sonra günümüzde, yani 21. yüzyılda, boş zaman kavramının anlamlanması için uzaklaşmalarla ve oyalanmalarla birlikte kendisine bir görev yüklenen *tüketim kültürü* ve bu kültürün en etkili kullanım alanı *eğlence endüstrisi*, insanlara olmazsa olmaz olarak sunulan alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Eker, 2014: 209)

Tüketim kültürünün bir aracı olan ve insanları gıdıklayarak içten içe psikolojik açıdan yok eden mizah ve tüketim ilişkisi, üretim, tüketim ve eğlence bağlamında, insanların çeşitli uyarıcılarla gönüllü olarak gerçekleştirdiği bazı roller üzerine kurulmuştur. İnsanlar, ince ve hassas dengeler üzerine kurulan birbirine bağlı bu sistemin gönüllü katılımcısı olarak iradesiz tercihler yapmakla yükümlüdürler ve böyle bir hakka sahiptirler. İnsanlara bu anlamda verilen en büyük özgürlük, seçilmiş tercihlerden birini seçmeleri ve kendi iradeleriymiş gibi zannederek tercihler yapmalarıdır. Bu tercihler, çoktan bireyler adına seçilmiştir. Bu anlamda “hangi arabayı kullanacağımız, hangi kitabı okuyacağımız, hangi müziği dinleyeceğimiz, hangi sinemaya gideceğimiz, tatilde ne yapacağımız, nerede ve nasıl eğleneceğimiz gibi onlarca sorunun cevabı, sorulmadan önce verilmiştir.” (Eker, 2014: 209) İnsanlar ise bu seçeneklerden birini ya da seçenekler içerisindeki seçilmiş seçeneklerden birini tercih ederek kendi iradeleriyle

tercih yaptıklarını düşünürler. Mizahınsa bu tercihlerin herhangi birinin kabul edilmesini dayatan yumuşak ikna yöntemleri olduğu keşfedilmiştir. Reklamlarda, kredi çekerken, taksitle alışveriş yaparken, gereksiz beş yüz liralık alışveriş yaptıktan sonra kazandığı on liralık çip paraya sevinirken güler bir ifadeyle resmedilen ancak ekonomik hamleler açısından mantıksız davrandıkları anlaşılan insanların, zekâ göstergesi olarak görülebilecek mizahi tavırlara, esprilere ve hazırcevaplıklara sahip oluğu imajı gözden kaçmamaktadır.

Eğlence ile mutlu olan insanlar, günümüzde yeni formlara kavuşan eğlence anlayışlarıyla yeni sosyal değerler ve mizah kültürü oluştururlar. Eğlence kültürü “geçiş dönemlerinden festivallere, alış-veriş merkezlerinden yemek kültürüne, stand-up programlarından karikatür dergilerine, reklamlardan sinema filmlerine” (Eker 2014: 210-211) gibi alanlarla günümüzde bir sektör haline gelmiştir. Bu durumdan Türk eğlence kültürü de nasibini almıştır.

Nebi Özdemir’in, 2005 yılı Sedat Simavi ödüllü *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü* adlı çalışması Türk eğlence kültürünü geçmişten günümüze değerlendiren çok önemli bir çalışmadır. Bu kitap, Türk eğlence kültürü üzerine yapılmış bir çalışma olup eğlencenin, edebiyat, tarih, antropoloji, psikoloji ve ekonomi gibi alanla ilişkilerine değinen ve eğlencenin parçalarından ziyade bütünü tüm yönleriyle ele alındığı detaylı bir araştırmadır. Osmanlı dönemindeki eğlence kültürünün de anlatıldığı kitabın en önemli yönü Cumhuriyet dönemimdeki eğlence kültürünün değişen, gelişen, farklılaşan yönünü, özellikle de kent merkezli eğlence kültürünü ele alıp değerlendirmesidir.

Giriş ve üç ana bölümden oluşan kitabın birinci bölümünde *Türk Halk Eğlencelerinin Sınıflandırılması* başlığı altında, eğlenceler, ritüel kökenli eğlenceler, dini günlerle ve bayramlarla ilgili eğlenceler, geçiş dönemleriyle ilgili eğlenceler, mevsimlik toplantı ve eğlenceler, yöresel şenlik festival ve panayırılar, kent yaşamı kökenli eğlenceler ve diğer eğlenceler şeklinde ele alınıp değerlendirilmiştir. Kitapta nevruz hıdrellez, yumurta bayramı, bahar bayramı ritüel kökenli eğlenceler; Ramazan Bayramı, Kurban Bayramı, kandiller dini günler ve bayramlarla ilgili eğlenceler; doğum, sünnet, asker veya hacca gidiş-dönüş, evlilik geçiş dönemleriyle ilgili eğlenceler; mevsimlik toplantı ve eğlenceler yaren meclisleri, helva sohbetleri, oda toplantıları gibi kış toplantıları ve eğlenceleri, diğer mevsimlerdeki gezinti, toplantı ve eğlenceler; yöresel şenlik, festival

ve panayırlar bir yöre ile özdeşleşmiş etkinlikler; lunapark, spor yapılan mekânlar, doğum günü, anneler günü, evlilik yıldönümü, mezuniyet balosu, bahar şenlikleri, pilav ve kuru fasulye günü, yabancı büyükelçiliklerin düzenlediği gün ve geceler, animasyon ve şovlar kent yaşamı kökenli eğlenceler; boğa güreşleri, horoz dövüşleri, at yarışları diğer eğlenceler şeklinde verilmiştir.

Kitabın ikinci bölümünde *Türk Halk Eğlencelerinin Yapısı* başlığıyla verilmiştir. Bu bölüm, *adlandırma, zaman ve süre, mekân, eğlence* şeklinde dört başlığa ayrılmıştır. Adlandırma alt başlığı altında Türk halk eğlencelerinin isimlendirilmesi konusuna değinilmiştir. Buna göre Türk halk eğlencelerinin isimlendirilmesinde, yemek, mekân, inanç gibi olguların belirleyicidir ve yöresel isimlendirmelerin yanında yabancı kavramlarla isimlendirmelere de rastlanılmaktadır. Türk halk eğlencelerinin zaman ve süresi ile ilgili verilen alt başlıkta, ritüel kökenli eğlenceler, resmi gün ve bayramlar, dini gün ve bayramlar gibi zamanı ve süresi belirli olan; köy seyirlik oyunları gibi zamanı ve süresi belirsiz olan bazı eğlenceler kategorize edilmiştir. Mekân alt başlığıyla eğlence mekânları, köy odaları, kahvehaneler, zengin konakları, yaren evleri, yazlık ve kışlık diskolar, meyhaneler, hamamlardan şeklinde kapalı eğlence mekânları; köy meydanı, avlu, sokak, bahçe, kır ve piknik yerleri şeklinde açık eğlence mekânları olarak kategorize edilmiştir. İkinci bölümün son alt başlığı olan eğlence ise; hazırlık, kuralar, katılımcılar, başlangıç kalıbı, sohbet, halk edebiyatı ürünleri, oyunlar (dramatik oyunlar/dramatik olmayan oyunlar/ elektronik oyunlar), müzik, dans, giyim-kuşam-süslenme, koku, gezinti, inançlar, hediye ve ödüller, erotik öğeler, bitiş kalıpları ile on yedi gruba ayrılıp incelenmiştir.

Kitabın üçüncü ve son bölümünde *Türk Halk Eğlencelerinin İşlevleri* başlığı altında, eğlencelerin açık ve gizli işlevlerinin olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca Türk halk eğlencelerinin işlevleri; ekonomik, siyasal, sosyal ve psikolojik, kültürel işlev şeklinde verilmiştir<sup>192</sup>.

Kitapta, geniş bir bakış açısıyla ele alınan eğlence kültürünün, mizahla doğrudan veya dolaylı olarak bağlantısı vardır ve eğlenceyi yaratan bir unsur olarak mizahın anlaşılması da eğlence kültürünün anlaşılmasıyla mümkün olabilecektir. Bu anlamda,

---

<sup>192</sup> Bkz. (Özdemir, 2005: 309-339)

Türk halkının eğlence kültürünün ihtiyaç ve tüketimle ilişkilendirilebileceği bir süreçle de bağlantılı olarak, kitapta *Türk Halk Eğlencelerinin Sınıflandırılması* başlığıyla verilen bölümdeki eğlencelerin her birinin “gülme, eğlenme, mutlu olma, keyifli zaman geçirme, sosyal ilişkileri güçlendirme, aynı grubun üyesi olarak aitlik duygusunu pekiştirme, gelenekleri yaşatma gibi beşeri zevk ve değerleri, gönüllü katılım ilkesi” (Eker, 2014: 211) bağlamında oluşturulduğu söylenebilir.

Türk eğlence kültüründe, özellikle kentlerde, geleneksel ve çağdaş eğlenme ikilemi yaşanmaktadır. Mizahla da ilişki içerisinde olan bu eğlence yapılarında, çağdaş veya geleneksel unsurların iç içe girdiği anlaşılmakta ve çoğu kez insanlar farkında olmadan bu iki unsuru tüketmektedirler. Bu yepyeni bir mizahi organizasyonun veya mizah ekoloji sürecinin de başlangıcıdır. Doğal işleyişten ve süreçten geniş bir zamana dayalı olmaktan ziyade kısa süreli ve hızlı bir biçimde kopan mizah organizasyonların anlamlı içerikleri, tüketimin de güdümüne bağlı olarak, belirli formatlarla ve sistemli bir tavırla yeni yapay organizasyonlar yaratan, tüketimin eğlence ve mizah boyutuyla yaygınlaşması için bir silah haline gelen, kendi ekolojik alışkanlıklarının ve işlevlerinin dışına çıkmak zorunda bırakılan bir yapıya dönüşmektedir. Mizah ve eğlence birlikteliğiyle ilgili bu süreçte oluşan anlamlı-anlamsız, istemli-istemli, gönüllü-gönülsüz, uyumlu-uyumsuz gibi karşıtlıklar, insanların ihtiyaçlarına cevap vermekten ziyade, tüketimin tapınaklarının ve onların hamilerinin ihtiyaçlarına cevap verir niteliktedir. Ancak kültürel ekonomik organizasyonlardan nasibini alan sadece mizah ekolojisinin sosyokültürel kodları, imgeleri, yaratıcıları, içerikleri ve tipleri değildir. Modern çağla birlikte her türlü kültürel yaratma ekonominin kısıkağı altına girmiştir ve birer endüstri haline gelmiştir. Sanat, eğitim, spor ve boş zaman gibi yaşamsal organizasyonlar, artık ekonomik değerler üzerine işleyen ve şekillenen kültürel endüstri alanları olmuşlardır.

Özdemir (2008: 99), günün ve geleceğin ekonomisi olarak gördüğü kültür ekonomisinin rekabet temelini farklılıklar ve özgünlükler temelinde gerçekleştireceğini, farklılık ve özgünlük yaratma faaliyetlerinin temel kaynağının ise milletlerin kültürel belleklerinde gizli olduğunu belirtmektedir. Öyle ki toplumsal bellekteki kodlar, tasarımcıların yaratım dünyalarında çağdaş yorumlamalara ve özgün içeriklere sahip ürünlere dönüşerek yaşatılmaktadır. Kaynağını, küresel veya diğer ulusların öz kültüründen

almak yerine, köy odası, mizahi toplanmalar ve oyunlar, eğlence içerikli anlatılar, şenlikler ve festivaller gibi, kendi kültürel belleğinden alan yeni kültürel ekonomik tasarımların veya organizasyonların farklılık ve özgünlük ekonomisinin temeli olacağı söylenebilir.

Kültür ekonomisinin temelinde deneyim/deneyimleme vardır. İnsanlara eğlenceli veya mizahi olarak sunulan yeni deneyimlerin kültürel ekonomik boyutunun artık günün ve geleceğin ekonomisi olan kültür ekonomisinde derinlemesine tartışılması, bu tartışmaların ekonomik politikalara da yansıtılması gerekmektedir.

Kültür ekonomisi, her türlü kültürel zenginliklerin farkındalıklarının anlaşılmasıyla uygulama alanı bulabilir. Örneğin; yurt dışından gelmesine rağmen akşam sığır geldiğinde eşeğin üstüne binen ve hiç olmadığı kadar eğlenen bir kişinin deneyimi ve deneyimlemesi sonucunda verdiği mizahi tepkileri, yöre insanlarıncaya anlaşılabilir kabul edilebilir. Aynı şekilde, yurt dışından veya herhangi bir şehirden gelen, bir anlamda turist olarak da kabul edilebilecek bir gurbetçinin, mizah ustalarını toplayıp bir ortam yaratması, bu ortam için et, tatlı, içecekler ve kuru yemiştan oluşan bir ziyafet düzenlemesi nedeninin, hep bu yeni deneyim ve eğlence arzusu temelinde gerçekleştiğinin farkına varılması gerekir. Tüm bunların dışında, kırsal alanlarda ve yerel ortamda, süt ürünleri, yumurta ve yeşilliklerden oluşan menüsüyle, ayrıca “doğal ve sağlıklı” patentiyle bir sabah kahvaltısı yapmaya gelen; içti, kuşçu, defineci gibi ilgi gruplarının toplanmalarını, anlatılarını, hatta eylemlerini deneyimlemeyi arzulayan; düğün, bayram, sağdıç gecesi gibi organizasyonlarda bulunmayı isteyen; tıpkı bir köylü gibi ahıra girip inek sağmak, kadınlarla tandırda ekmek yapmak veya erkeklerle tarlada çalışmak isteyen kişilerin sayısı azımsanamayacak kadar çoktur. Bu anlamda kültür ekonomisinin bir diğer önemli patentinin de, deneyimlerin büyüsunü hissetmek ve onun sihri tam anlamıyla katılabilmek için, *her şeyi kendi bağlamında deneyimlemek* olduğu söylenebilir.

Her yeni deneyim ve bu deneyim sonucunda duyulan hayranlık, deneyimi yaşayanların kutsalıdır. Kültür ekonomisinin özgün içeriklerine sahip bu kutsallarının belli başlı temel ayartıcı içerikleri vardır. Birinci baskı kitap, özel seri gitar, Till Lindemann imzalı tişört gibi modern ayartıcı içeriklerin yanı sıra kültür ekonomisinin, Anzer balı, Sivas

bıçağı, Sivas köftesi, Kayseri pastırması, Çankırı yâren odaları gibi markalarının da olduğu söylenebilir.

Günümüzde, pazarlama stratejisi olarak, yeni kültürel ekonomik ürünlere karşı gerçekleştirilen eylemlerin dini ayinlere dönüşmeye başladığı görülmektedir. Klasik, akustik ve elektro gitarın satın alınması sonrasında eve getirilen kargoların videoya alınıp Youtube’ta paylaşılması örneğinde olduğu gibi, artık Elektronik kültür Ortamından gelenekselleştirilme yolunda olan eylem kalıpları karşımıza çıkmaktadır. Bu videolarda, gitarların kutularının açılması ve açıldıktan sonra verilen, kalıplara oturtulmuş sözlü ve hareket tepkimeleri olduğu görülmektedir. Aynı durum App Store mağazalarından alınan ürünler için de geçerlidir. Satın alınan ürünlerin kabının mutlu ve güler yüzlü bir şekilde açılması, Apple halk grubuna yeni katılan bir kişinin gerçekleştirmesi gereken bir ayinmişçesine, bilinçli bir biçimde uygulanmaktadır. Modern çağda bir ironi üzerinden yeni bir din olarak karşımıza çıktığı iddia edilen para ve ekonomik ürünlerin, *yeni modern ayinciler veya ocak tipleri olarak görülebilecek satış elemanları* tarafından ürün kutularının, ısrarla satın alanlara açtırılması, bir törensel nitelikte ve belirli kalıplarda yürütülmektedir. Bu ürünü açanlardan, daha önceden belirlenmiş/öğretilmiş, mutlu olma, gülme ve hayret etme gibi tepkimelerin açıkça beklendiği de fark edilmektedir.

Kültür ekonomisi tek yanlı bir kazanma stratejisi benimsemez. Onun kazanma stratejisinin, deneyimcilerine açık açık bunu vadetmese de, kazan-kazan ilkesine bağlı olduğu söylenebilir. Kültürel imgeler veya kültürel ekonomik imgeler, ürünleri modern müzik gruplarına, çağdaş moda tasarımlarına, psikolojik anlamda modern tıp uygulamalarına, özgün mizahi içerikli senaryo sıkıntısı çeken film ve dizi sektörüne, eğlence konusunda alternatif çözümler arayan turizm sektörüne kaynaklık edebilir. Bu anlamda kültür ekonomisi deneyimcisi köy köy ve kasaba kasaba gezerek telifsiz olarak kültür imgelerini yeni müzik albümlerinde kullanabilir veya konserlerinde mizahi içerikli bazı kullanımları kopya edip sunabilir. Bunu 2005 yılında MTV tarafından dünyanın en iyi alternatif rock grubu seçilen System of a Down adlı rock grubunun solisti Serj Tankian’ın ve gitaristi Daron Malakian’ın çok iyi yaptığı söylenebilir. Özellikle, 2002 yılında çıkardıkları “Toxicity” albümlerinde, bir çok Anadolu ezgisini rock parçalarına yediren ve Anadolu imgelerini bu anlamda çok güzel kullanan bu



Amerikan rock grubunun, gerek kıyafetleriyle gerek müzik tarzlarıyla ve gerekse konser sunumlarıyla yaptıkları, kendi kültürel imgelerine önem vermeyen rock gruplarımıza ilham kaynağı olmalıdır. Bu grubun solisti olan Serj Tankian'ın Kayseri'deki köyünü ve Anadolu'nun bazı yerlerini "kültürel deneyimleyici" olarak ziyaret ettiği ve bir röportajında "Gerçekten güneş Anadolu'da bir başka doğuyor" dediğini biliyoruz. Grubun vokali olan Daron Malakian'ın ise 2002 yılında Avusturya *BDO* ve Almanya *Rock am Ring* konserlerindeki sahne performansında, mizahi hareketlerinin ve mizahi ses çıkarmalarının, Anadolu insanının bazı durumlarda verdiği mizahi tepkilerle birebir aynı olduğunu da söyleyebiliriz. Aynı şekilde, çağdaş moda tasarımcılarının, şairlerin ve romancıların, ressamların; köy odaları, kadın toplanmaları, sağdıç geceleri, oyunlar ve eğlencelerdeki bu telifsiz mizahi özgün içeriklerden faydalanabileceği söylenebilir. Bu bağlamda mizahi içerikler, imgeleri, çağrışımları, soyut ve somut görünümüleriyle özgün yaratıcılıkları teşvik eden ve farklı alanlarda veya sektörlerde *işlenmeyi bekleyen kültürel bir hammadde* özelliği taşımaktadır.

Mizahi içerikli veya eğlence temelli kültürel yaratmalar, kültürel endüstri veya yaratıcı endüstriler bağlamında; videolar, bilgisayar oyunları, basılı ve elektronik yayıncılık, reklam sektörü ve pazarlama stratejileri, radyo ve televizyon yayınları, sinemalar, internet sektörü, akıllı telefon uygulamaları, müzik sektörü, geleneksel Türk tiyatrosu gibi gösterim sanatları, geleneksel tasarımlar, moda, el sanatları, kültür turizmi, şenlik ve festivaller, düğünler, oyuncak tasarımları gibi alanlar üzerinden araştırılabilir.

Günümüzde bir çok şirketin, dergi, radyo, sinema veya televizyon aracılığıyla yaptığı geleneksel veya geleneksel olmayan ürünlerini pazarlamada, mizahın kitleleri etkileme gücünü fark ettiği gözlemlenmektedir. Aslında bu tür pazarlama yöntemlerini, başarılı olabilmek için reklamcılar ve reklam şirketlerinin de tercih ettiği söylenebilir. McGraw ve Warner'a göre (2014:74), 2008 yılında ABD reklamcıları mizahi pazarlamaya 20 ila 60 milyar dolarlık bir harcama yapmışlardır. 1992 yılında yine ABD'inde pazarlamacıların komediyi bütün dergi reklamlarının %10'undan, televizyon reklamlarının %24'ünden ve radyo spotlarının % 30'undan fazlasında kullandığı saptanmıştır. Bu araştırmalarda mizahi içerikli reklamların, dikkat çekme, reklamların ve reklamı yapılan ürünlerin hatırlamasını sağlama gibi sebeplerle tercih ettikleri de vurgulanmıştır.

Akıllı cep telefonu uygulamalarında, halkbilimsel ve daha genel olarak kültürel ürünlerin elektronik satışı gerçekleşmektedir. Türkü indirme ve müzik aletleri akort etmek için geliştirilen programlar ve masal, ninni, tekerleme, fıkra gibi uygulamalar kültürel ürünlerin yeni alanları olarak göze çarpmaktadır. Bu anlamda *Masalcı*, *Masalım*, *Harika Peri Masalları*, *Resimli Masallar*, *Sesli Masallar*, *Masal Zamanı*, *Kitap ve Boyama Masalları*, *Prences Masallar Boyama Kitabı*, *Masal Dinle*, *Keloğlan: Çocuk Kitabı ve Oyunları*, *Çocuklar İçin Masallar*, *Masalcı Teyze*, *Keloğlan Sesli Masalları* gibi masal; *Uyutan Bebek Ninnileri*, *TRT Çocuk Bizim Ninniler*, *E-Ninni*, *Ninniler-Çocuklar İçin*, *Ninniler*, *Oyuncak Ayı Ninni Müzik*, *Ninni Bebek Koleksiyonu*, *Ninni ve Uyku Sesleri*, *Bebek Ninni Şarkıları* gibi ninni uygulamaları, halkbilimi unsurlarının yeni kültürel ekonomik pazarlarda boy gösterdiğinin kanıtı olmalıdır. Özellikle akıllı telefonlarda, kültür ekonomisi ve mizah ilişkisi bağlamında incelenebilecek olan fıkra ve tekerlemelerle ilgili de pek çok uygulamanın olduğu görülmektedir. *Fıkra*, *Artı 18 Fıkra*, *İğrenç Espriler Fıkralar*, *Komik Fıkralar*, *iFıkralar*, *EG En Komik Fıkralar*, *Fıkralar 5000*, *Nasreddin Hoca Hikâyeleri*, *Ya Tutarsa-Nasreddin Hoca*, *Fıkra Academy*, *Nasreddin Hoca*, *Nasreddin Hoca Hikâyeleri-1*; *Sesli Tekerlemeler*, *Tekerlemeler*, *En Güzel Tekerlemeler*, *Öğrenme Tekerlemeler*; *500 Bilmece*, *Bilmeceler 1000*, *Bilmece Avı* gibi ücretli/ücretsiz geleneksel mizahi içeriklerin çekiciliği kullanılarak oluşturulan fıkra, tekerleme ve bilmece uygulamaları üzerinden geleneğin yeniden ele alınıp pazarlandığı görülmektedir. Halkbilimi ürünlerinin yeni ortamlarda ekonomik kaygılarla ve beklentilerle değişip dönüşerek sunulduğu bu yeni alanlar, aynı zamanda halkbiliminin de yeni mizahi araştırma alanları olarak göze çarpmaktadır.

Nebi Özdemir, “Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca” (2008) adlı makalesinde, küreselleşen dünyada, küreselin yerele yayılmasının yanında, yerilin de küresele ulaşmasının birlikte değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Özdemir’e göre yerel, hiçbir dönemde olmadığı kadar etkin hale gelmiştir ve yerelden kastedilen, turizm, kültürel bellek temelinde oluşturulan ve işletilen “kültür turizmi”dir.<sup>193</sup> Bu anlamda, yaşayan bir mizah geleneğinin kültürel ekonomik organizasyon yöneticisi veya aktörü olan mizah ustalarının, odalarda, düğünlerde ve diğer çeşitli yerlerde yaptıkları “geleneksel, otantik ve yerel” (Özdemir, 2008: 15) icraların, bu yaratmalara

<sup>193</sup> Bkz. (Özdemir, 2008b: 12-16)

kaynaklık eden yerel mizahi belleğin, hiç olmadığı kadar ulusal ve daha sonradan evrensel yönelme fırsatı bulunmaktadır. Ancak, bu anlatı ustalarını, anlatı ve icra geleneğini, odaların dizaynını ve tasarımını, bireylerin iletişim biçimlerini, eğlence, yemek ve ziyafet kültürlerini, rock festivali pogosundan pek de farkı olmayan ve bir kültürel ayin biçiminde gerçekleştirdikleri *ışık söndü* uygulamalarını tanıtacak, tanımlayacak ve kültürel ekonomik arka plânları düşünülerek pazarlayacak kültür politikaları ve bunları destekleyen sponsorlar gerekmektedir. Bunun dışında, bu gelenekleri şiirlere, romanlara, festivallere ve şenliklere, müziğe, müzeye, animasyonlara, hediyelik eşyalara bilinçli bir biçimde aktaracak *özgün içerikli anlam ve değer avcılarına* da ihtiyaç bulunmaktadır. Mizah ustalarından edinilen bilgilerin ışığında da öyle anlaşılıyor ki, yerelin, kültürel anlamda en büyük anlamı mizahi içeriklerde gizlidir.

Ekolojik mizah organizasyonları, unsurları, anlamları, ürünleri ve bağlamı, kültür turizmi açısından, turist/ziyaretçinin merakını, bilgisini, anlamlandırmalarını, düşüncelerini, becerilerini veya yaratıcılığını sınamasına fırsat tanıyan, turist “mekân, bölge halkı ve yaşayan kültür ile eğitsel, duygusal, sosyal ve katılımcı bir etkileşim” içerisine girerek kendisini “yörenin bir vatandaşı” gibi hissettiği “yaratıcı turizm” bağlamında değerlendirilebilir. (Gülüm, 2015: 87-89)

Erol Gülüm “Yaratıcı Turizm-Halk Kültürü ilişkisi ve Yerelin Popülerleşmesi” adlı çalışmasında yaratıcı turizmi, “turistin farklı kültürleri tanıması, yöresel veya bölgesel kültürel değerleri keşfetmesi ve bazı kültürel pratikleri bizzat deneyimlemesine olanak sağlayan kültür, eğlence ve seyahati bir arada sunan yeni nesil bir turizm” şeklinde tanımlamış ve geleneksel turizmle yaratıcı turizmi bu bağlamda karşılaştırma yoluna gitmiştir. Bu anlamda geleneksel kültür turizmi görme, seyretme ve izleme etkinliklerini içerirken, yaratıcı turizm öğrenme, deneyimleme ve etkin bir katılım üzerinden şekillenir. Mutfak kültürü, geçiş ritüelleri, dinî pratikler, el sanatları, doğa ile ilgili uygulamalar, sözlü anlatım ve geleneklerini kapsayan yaratıcı turizm ürün, mekân ve deneyimin birleşimini bütüncül bir biçimde sunar. (Gülüm, 2015: 87) Bu anlamda sözlü anlatım biçimleri ve geleneği olan mizah ekolojisi, oyun, şaka, uygulama, icra gibi unsurları üzerinden ürünleri; köy odaları, düğün ortamları gibi diğer bir çok açık veya kapalı mekânları; mizahi uygulamaları, icraları, icra/tepki biçimleri ve ortamdaki

yemekleri veya şakaları üzerinden birey üzerinde oluşturduğu yeni deneyimler bakımından ‐yaratıcı turizm‐ bağlamında ele alınabilir.

Kültür ekonomisi ve mizah ekolojisi ilişkisinin çözümlenmesi için mizahi geleneğin farklı formlarda ve biçimlerde nasıl pazarlandığının, ‐kültürel değerleri tasarımıyla ekonomik imge haline dönüştüren mizah üreticisinin‐ (Eker, 2014:219), onun yaratım faaliyetlerinin ve mizahi ürünlerinin, pazarlanan mizahi geleneğin, mizahi gelenek pazarlayıcılarının ve bu geleneğin hem yerel hem de mizah ekolojisini deneyimleme arzusuyla, yurt içinden ve yurt dışından gelen tüketicilerinin araştırılmasının yapılması gerekmektedir.

Kentlerin çok yönlü ve çok boyutlu ayartıcı içerikleri vardır. Köylerin ayartıcı içerikleri ise mizahi ortamlardır. Burada çok özel ve gizemli bir eğlence kültürü yatar. Bu kültür ortamı, gurbetçilerin ortam oluşturmaları ve ortamları sık sık deneyimlemek için köyü ziyaret etmeleriyle kültür turizmine dönüşür. Örneğin; gurbetçiler, bu ortamlara mizah ustalarını getirebilmek için çerez partileri ve etli ziyafetler verirler. Ayrıca, araştırma alanındaki odalara ve sağdıç gecelerine başka köylerden ve şehirlere de katılımcıların geldiğini söylemek gerekir.

Mizah ustalarının zaman içerisinde, tıpkı Nasreddin Hoca ve Karagöz-Hacivat gibi, markalaşması ve Akşehir-Sivrihisar ve Bursa gibi belirli bir bölgeye mal edilmesi, Özdemir’in de (2010: 37) vurguladığı gibi, bir yanıla coğrafi tescil, kültürel ekonomik değer ve kentsel (belki de kırsal) marka yaratımı kapsamında değerlendirilebilir. Aslında bu markalaşma sadece ustalar üzerinden değil, ekolojinin geneli üzerinden de gerçekleştirilebilir.

Üretim-aktarım-tüketim bağlamı, tüketim vesileleri, yönlendirici ve ikna edici ayartıcıları, ürünler ve türler/alanları olan mizah ekolojisinin kendi ekonomisinin olduğu söylenebilir.

Halk gruplarının birlikte ve kendi bağlamlarında gülme, eğlenme ve yeni deneyimler yaşama adına yapılan aktivitelerin maddi boyutu vardır. Araştırma alanında gerçekleştirilen, yurt içi ve yurt dışı katılımcıların olduğu mizah ekolojisi organizasyonları olduğu görülmektedir. Sponsorları bulunan bu organizasyonlar, mizah

ekolojisinin kültürel ekonomik yanını kanıtlar. Mizah ustaları, onların kitleleri, onlara getirilen hediyeler ziyafet çekmeler; defnecilik, iççilik, kuşçuluk, hayvancılık ve diğer bir çok mizahi içerikli toplanmalar ve alışveriş kültürü; oda, ev ve piknik, sağdıç geceleri gibi mizahi amaçla gerçekleştirilen buluşma alanları; gurbetçilerin ve şehir dışından gelenlerin düğün organizasyonu harcamaları (zurnacılar, çerezçiler, bakkallar, kuaförler, mağazalar, sarraflar) üzerinden değerlendirilebilecek mizah ekolojisinin kültürel ekonomik boyutunda, bir sponsor, destekçi ve teşvik edici olarak görülebilecek gurbetçilerin önemli roller üstlendikleri görülmektedir.

Yıllarca köylerine ya da şehirlerdeki mahallelerine ailesinin tüm fertleriyle gelen, beraberinde hediyeler getiren ve orada binlerce mark, dolar ya da şehirlerden gelenlerde olduğu gibi Türk Lirası harcayan gurbetçilerin yaptığı kültürel ekonomik katkılar, hem doğal bağlamlarında hem de kültürel ekonomik araştırmalarda pek anlaşılammıştır. Oysaki bu kişiler, tam manasıyla kültür ekonomisi fertleridirler. Doğal ortamlarından gurbete giden bu kişilerin amaçları, belirli ortamlarda sunulan eski veya yeni mizahi icraları; geçmişte o köyde ya da kasabada yaşamış biri olarak, eski yaşanmışlıkları; bilinen ve yaşanan yerlerdeki mevcut değişiklikleri fark edebilecek ya da bu değişiklikleri değerlendirip gözlemleyecek biri olarak tekrardan deneyimleme arzusudur. Bu anlamda gurbetçiler araştırma alanına *mizah turizmi* amacıyla gelmekte, mizahi ortamı yeniden yaşamakta, eski mizahi hatıralarını yeniden canlandırmaya çalışmakta, mizah organizasyonlarının değerinin yerel ortamda anlaşılmasına katkı sağlamakta ve tüm bunların gerçekleşmesi için sponsorluk yapmaktadırlar.

Sonuç olarak, Türk kültüründe mizahın etken bir faktör olarak belirlediği organizasyonlarda, eğlencelerde ve toplanmalarda, bir maddi bedel olarak mizahın ekonomik yönünün ortaya çıktığı görülmektedir. Özdemir (2005: 310-317), Dede Korkut boylarındaki toplanmaları ve eğlenmeleri de örnek göstererek, Türk halk kültüründe toy ve şölenlerin, ekonomik boyutlarının olduğunu belirtir. Özdemir ayrıca, geçmişten günümüze mizahın da bir şekilde belirlediği eğlencelerde (moda, konfeksiyon, yemek, dans, içki, tiyatro, matbaa, müzik, bilim ve teknoloji, mimari, iletişim, edebiyat, politika, sanayi, tarım, ticaret, ulaşım, sinema, eğitim); Osmanlı şenliklerinde; ritüel kökenli tören, şenlik ve kutlamalarda; dinî günlerle ilgili eğlence ve bayramlarda yapılan alışverişlerde; resmi günler ve kutlamalardaki tüketim kültüründe; panayırlar ve

yerelin pazarlandığı sergilerde; kent kökenli festival ve şenliklerde; yılbaşı, sevgililer günü, babalar günü, doğum günü ve evlilik yıldönümü gibi kutlama ve eğlencelerde; yağlı güreşler, horoz dövüşleri, bahisler, futbol maçları gibi yarışma temelli her türlü etkinliklerde; elektronik kültür ortamı kapsamında televizyon, bilgisayar, internet, elektronik oyunlarda, ekonominin de can damarlarından olan harcamaların ve savurganlıkların ortaya çıktığını belirtir. Bu anlamda sosyokültürel hayatta gülme, eğlenme, hoş vakit geçirme gibi işlevleri olan ve insanlar için yaşamayı anlamlı kılan mizahın aktivite ve ekonomik boyutlarının olduğu görülmektedir.

### **2.3.5.2. Mizah Ekolojisinin Eğlence ve Tüketim Kültürü Boyutu**

#### **2.3.5.2.1. Açık ve Kapalı Mekânlarda Eğlence, Tüketim Kültürü ve Mizah**

Mizah insanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülebilir. Mizah çeşitli biçimlerde düğünlerde, toplantılarda, işyerlerinde, spor etkinliklerinde, köy odalarında, yurtlarda, festival ve şenliklerde hatta cenaze törenlerinde; dolayısıyla hemen her ortamda kendisini göstermiştir. Bu ortamlar açık ve kapalı mizah ortamları olarak sınıflandırılabilir.

Nebi Özdemir *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü* adlı çalışmasında, Türk eğlence kültürünü “eğlencenin düzenlendiği açık ya da kapalı her türlü fiziki ortam” (Özdemir, 2005: 93) şeklinde tanımlandığı mekân üzerinden inceleme yoluna gitmiştir. Özdemir, köy odası, yâren odası, akran odası, delikanlı odası, kahvehane, hamam, meyhane, bar, disko, kafeler, pavyon, gazino, fitness centeri sport center, oteller, samanlık, reataurant, spor salonu, aerobik salonu, tiyatro veya dans salonu, düğün salonu, varlıklı kimselere ait konaklar, bağ evler, yazlık ve kışlık konaklar gibi kapalı mekânlarda; dreemland, tatilya, aquapark, avlu, harman yeri, gibi her türlü bağlamın, orman, ırmak/çay/deniz kenarı, bahçe, tarla, meydan, köy meydanı, park, stadyum, cadde, sokak, pınar başı, dağ eteği, dağ doruğu, bağlık, çamlık, ağaçlık, kamp yeri, rekreasyon alanları gibi açık mekânlarda eğlencelerin organize edildiğini belirtir.<sup>194</sup> Çoğu kez bu şekilde açık veya kapalı bağlam üzerinden değerlendirilen “eğlence” kavramının temel bileşenlerinde ise mizahın olduğunu söylemek gerekir. Öyle ki İ. Zeki Eyuboğlu “Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü” adlı çalışmasında, “eğlenmek” kavramının

<sup>194</sup> Bkz. (Özdemir, 2005: 93-111)

“gülerek, kıvranarak söyleşmek, konuşmak, yiyip içmek, oynamak, alaya almak, gülünç duruma getirmek, gülmek” gibi kavramlarla bağlantılı olduğunu vurgulamıştır. (Özdemir, 2005: 23)

Mizah ve eğlence ortamlarının tüketim için önemli bir silah veya araç olduğu görülmektedir. Bir çok açık ve kapalı mekânda organize edilen veya organize edilmiş mizahi içeriklerle dolu eğlence sunumlarının; köy odalarında olduğu gibi etli ve tatlılı maliyeti yüksek ziyafetler düzenlemeye; ev toplanmalarında veya oturuculuk geleneğinde olduğu gibi fındık, fıstık, ceviz içi, çam fıstığı gibi kuru yemişler alınmasına; kuşçuların odasında olduğu gibi çiğ köfte organizasyonlarının düzenlenmesine; piknik organizasyonlarındaki gibi koyun, kuzu devirmeleri üzerinden yeme-içmelere; disko, bar, pavyon, kafe, lüks restoranlarda olduğu gibi bol keseden harcamalara; yemekten ziyade mekânın deneyimlendiği ve bu mekânda sunulan, Boğaz kıyısında çay, Galata Kulesinde yemek örneklerinde olduğu gibi, maliyetinin çok üzerindeki bir ürünün tüketilmesine; düğün, şenlik, festival, balo ve mezuniyet geceleri örneklerinde olduğu gibi yeni kıyafetlerin satın alınmasına; komedi filmleri, tiyatro gösterimleri, sirk gösterileri ve futbol maçları gibi biletli gösterimlere gidilmesine; alışveriş merkezindeki sinemalarda olduğu gibi mısır ve kola gibi yeni maddi boyutu olan ürünlerin tüketilmesine; tatil ve geziye gitme, gösterişli törenler düzenleme örneklerindeki gibi emek emek biriktirilen paraların harcanmasına; milli ve dini bayramlarda olduğu gibi çikolata, kıyafet ve tatlı gibi hediyelerin sunulmasına; eğlenme ve gülme amacıyla gidilen yerlerdeki yöreye has özgün içerikli hediyeelik eşyaların alınmasına; balık tutma, sörf yapma, yüzme, piknik yapma, ava çıkma ve definecilik yapma örneklerindeki gibi gerekli teçhizatların edinilmesine sebep olduğu görülmektedir. Bu durum mizahi organizasyonun vadettiği eğlencenin, arınmanın, rahatlamanın ve yenilenebilmenin ücreti ve organizasyonu deneyimleyebilmenin gönüllü olarak maliyeti kabul edilmiş mizahi tüketim bedelidir.

Eğlence kültürü ve mizahın bir çekicilik ve araç olarak kullanıldığı tüketim alışkanlıklarının temelinde; yeni deneyimlerin peşinden koşma, yaşanmamışlıkları yaşama, görülmemişleri görme, tadılmamış zevkleri tatma, kısacası sıradanlıktan bir şekilde uzaklaşma ve kurtulmaya çalışma arzusu yatar. Bir eyleme ve harekete sebep olan bu davranış psikolojisinin neticesi ise yaşanan deneyimlerin, çoğu kez kişisel

deneyim anlatıları şeklinde ve mizahi olarak kurgulanıp yeniden sunulmasına vesile olur. Bir çok kere bu biçimde yaşanan deneyimler veya yaşanması arzulanan deneyimler, deneyimin gerçekleşebileceği mekânın dışındaki farklı bir mekânda kurgulanmaktadır.

Mizahi içerikli açık ve kapalı mekân deneyimlerinin bir çoğu paylaşım için gerçekleştirilir. Önceleri sözlü ve yazılı olarak paylaşılan bu deneyimlerin günümüzde Facebook, Youtube, Twetter ve İstagram gibi sosyal paylaşım siteleri üzerinden paylaşıldığı görülmektedir. Öyle ki, mizahi deneyimlerin yaşandığı ve çoğu kez de mizahi bir tutumla video ve fotoğraf üzerinden paylaşılan, tatil, gezi, düğün, köy odası, piknik, lüks restoran gibi, pek çok deneyimin sosyal paylaşım sitelerinde boy gösterdiği görülmektedir. Sosyal medya olgusu sonrası, paylaşımcılar içinse çoğu kez deneyim, paylaşımın gölgesinde kalmıştır ve paylaşımcılar için paylaşılmayan deneyim anlamsız olarak görülmektedir. Artık bir çok restoranda dizilen sofradaki besmele çekme ve dua etme uygulamalarının önüne geçen alışkanlıklar, paylaşım sitelerinde gösterilmek üzere çekilen fotoğraflardır. Ritüelleştirilen veya gelenekselleştirilen bu paylaşımlar ise elektronik kültür ortamının insanlara aşıladığı yeni gelenekler olarak görülebilir.

Tüketim kültürünün mekân sembolleri olan dreemland, tatilya, aquapark, avlu, harman yeri, gibi her türlü bağlamın, orman, ırmak/çay/deniz kenarı, bahçe, tarla, meydan, köy meydanı, park, stadyum, cadde, sokak, pınar başı, dağ eteği, dağ doruğu, bağlık, çamlık, ağaçlık, kamp yeri, rekreasyon alanları gibi açık mekânda yaşanan mizahi deneyimlerin; köy odası, yâren odası, akran odası, delikanlı odası, kahvehane, hamam, meyhane, bar, disko, kafeler, pavyon, gazino, fitness centeri sport center, oteller, samanlık, restoran, spor salonu, aerobik salonu, tiyatro veya dans salonu, düğün salonu, varlıklı kimselere ait konaklar, bağ evler, yazlık ve kışlık konaklar gibi, kapalı mekânlarda yeniden ele alındığı, yorumlandığı ve paylaşıldığı söylenebilir. Bu açıdan araştırma alanında da dış mekân deneyimlerinin, geleneksel toplantıların yapıldığı iç mekânlar olan şahsi evlere, kahvehanelere, sağdıç odalarına ve köy odalarına taşındığı görülmektedir. Mizahi içerikli tüketim ve eğlence kültürünün dış mekân deneyimlerinin iç mekânlara taşındığı gerçeğinin dışında; dış mekân deneyimlerinin dış mekânlara, iç mekân deneyimlerinin iç mekânlara ve iç mekân deneyimlerinin dış mekânlara taşındığı ve mekân merkezli deneyimlerin her türlü mizahi icra için son derece önemli olduğu görülmektedir.



### **2.3.5.2.2. Kasaba/Kent Merkezli Eğlence Deneyimlerinin Kırdaki Mizahi Boyut Kazanması**

Aldatılmalar, kandırılmalar, farklı insan davranışları, statü farklılıkları, resmi daireler, radyo bağlantıları, kıyafetler, davranış biçimleri, tüketim alışkanlıkları, eğlence biçimleri, yeme ve içme pratikleri gibi sebeplere bağlı olarak kentler ve kasabalar, kırdaki yaşayanlar için yeni deneyimlerin yaşandığı ve çoğu kez bu deneyimlerde kentlerde ve kasabalarda uyumsuz durumlarla karşılaşan veya beklentilerin dışında davranarak uyumsuz davranışlar sergileyen kırdaki insanın deneyimlerinin mizahi anlatılara kaynaklık ettiği görülmektedir. Alında, Nasreddin Hoca fıkraları veya Keloğlan masalları örneklerinde olduğu gibi, daha da geriden başlatılarak günümüzdeki bu mizahi durum ele alınacak olunursa; yerleşik düzen-göçebe yaşam, kentli-köylü, gelenek-modernite gibi zıtlıkların farklılıkları ortaya çıkardığı, bu farklılıkların mizahi olarak algılandığı ve bu zıtlıkların, özellikle uyumsuzlukların neticesinde, komiklikleri ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu durum, kasabaya üç-dört kilometre uzaklıkta ve Sivas ve Kayseri'nin birer saat uzaklıkla tam ortasında bulunan araştırma alanı için de geçerlidir. Araştırma alanından elde edilen verilere bakılacak olunursa, kent ve kasaba deneyimlerinin mizahi olarak kırdaki köy odalarında mizahi bir şekilde ele alınıp sunulduğu görülmektedir.

Araştırma alanının mizahi içerikli kasaba deneyimleri genellikle, mal pazarı deneyimleri, askerlik muayeneleri, mahkeme davaları, alışveriş aldanmaları, resmi kurumlarla ilişki içerisine girme sonucu davranış kalıplarının, dilin değişmesi ve resmi kurumlardaki kişilere bir çok açıdan özenme, kasabada yaşanan kazalar, komik kasaba insanı tipleri, kasabadaki bilardo, internet kafe ve atari salonu gibi eğlenceler, lokantalar, radyo bağlantıları, kasaba insanının kılık kıyafeti gibi durumlar üzerinden oluşmaktadır.

Mal pazarları araştırma alanının, sulu tarım yapma ve sanayi ile beraber en önemli ekonomik organizasyonudur. Bu organizasyonlar, özellikle orta yaş grubunun göçmesini kısmen engellemiş, göçmeyip köyde kalan orta yaş grubu ise mizahi organizasyonların temel dinamiği olan köy odalarının aktif olmasını sağlamıştır. Yani özetle, kırdaki gerçekleştirilen ekonomik faaliyetler, göçleri engellemekte ve kültürel aktivitelerin canlı ve etkin olarak devam etmesini sağlamaktadır. Öyle ki köyde tespit edilen altı mizah

ustasının kentlere ve yurt dışına göçmeyen dördünden biri üçü sulu tarım ve hayvancılık yapmakta, biri ise kasabadaki sanayide oto boyacılık yapmaktadır.

Mal pazarları araştırma alanının ekonomisinin temellerinden biri olduğu kadar mizah anlatılarının da temel esin kaynaklarındandır. Kasabada yer alan bu hayvan pazarında, özürlü malların alınması, pahalıya mal alma, malı ucuza kaptırma, sahte parayla kandırılma gibi aldanmalar; tuhaf görünümlü ve kötü giyinen hayvan pazarı tiplerin kıyafetleri üzerinden hayvan pazarının “Cadılar Bayramı”na benzetilmesi; kolu kıracakmış gibi sallama ve hayvanı inceleme şeklindeki hareketler; hayvan pazarının kendine özgü bir ticaret dili; satılmak üzere götürülen hayvanların kaybedilmesi<sup>195</sup> üzerinden yaşanan kasaba deneyimlerinin kırdan yeniden anlatılarak mizahileştirildiği görülmektedir.

Kasabadaki anlatılara kaynaklık eden deneyimlerden birisi de asker adaylarının soyunmak zorunda oldukları askerlik muayeneleridir. Öyle ki tespit edilen uydurma halk hikâyesinden biri de bir muayene kurgusu ve olmamış olayları üzerinden oluşturulmuştur.

Kasabaların önemli özelliklerinden biri de resmi daireleri bünyesinde barındırmasıdır. Gücün ve hakimiyetin sembolü olan ve devleti temsil eden bu resmi dairelerdeki deneyimlerin de kırdan mizahi olarak yeniden anlatıldığı görülmektedir. Mahkeme davalarındaki komik davranışlar, tapu ve nüfus dairesi gibi resmi kurumlarla ilişki içerisine girme sonucu davranış kalıplarının, dilin değişmesi ve resmi kurumlardaki kişilere bir çok açıdan özenme, kırdan dillendirilen önemli konu başlıkları olarak tespit edilmiştir.

Kasabadaki bilordo, internet kafe ve atari salonu gibi kapalı eğlence mekânlarının, ütme ve ütülme gibi zıtlıkları belirginleştirmesiyle ve bir oyun olarak üstünlük duygularını uyarmasıyla, yine mizahi durumların ortaya çıkmasını sağladığı söylenebilir. Kırdaki insanların kış eğlencelerinin merkezinde olan kasabalardaki kapalı eğlence mekânlarında gerçekleşen deneyimlerin mizah araştırmaları açısından da önemli olduğu görülmektedir.

<sup>195</sup> Bkz. (Metinler, 5, “Koç Meselesi”)

Kasabaların kırdaki mizahi olarak dillendirilen önemli meselelerinden biri de talihsizlikler, acemilikler ve dalgınlıklar sonucunda kasabada yaşanan ve ekonomik karşılığı olan kazalardır. Araştırma alanında (Gümüštepe Köyü/ Şarkışla/ Sivas) tespit edilen ve yaşamış mizah ustalarından olan Ömer Osman Emmi'nin *Kırat'ın Türküsü*<sup>196</sup> ve *Kravat Hikâyesi*<sup>197</sup> adlı mizahi anlatımları “kasaba merkezli deneyimlerin kırdaki mizahi karaktere büründürülmesi” durumu için verilebilecek güzel örneklerdendir. Ömer Osman Emmi'nin yaşarken köy odalarında anlattığı bu deneyimler, günümüzde yine köy odalarında mizah ustaları tarafından, biraz da anlatan mizah ustasının karakterini yansıtır bir biçimde, hala anlatılmaktadır.

Kasaba deneyimlerinin kırdaki mizahileşen bir başka boyutu da radyo ve televizyon bağlantılarıdır. Özellikle köy odalarında köydeki kişiler adına istenen uyumsuz istek parçaları ve radyolara istek parça istemek için canlı olarak bağlandıktan sonra gerçekleşen diyaloglar, kırdaki mizahi bir boyut kazanmaktadır. Öyle ki köyden radyoya canlı olarak bağlanan ve hayvancılıkla uğraşan bir genç sunucunun “Mesleğiniz nedir?” şeklindeki bir sorusuna anlık bir telaşla “ev hanımıyım” cevabının zıttı olarak “ahır erkeğiyim” şeklinde bir cevap vermiştir. Bu uyumsuz cevap, mizahi bir üslupla, günümüzde hâlâ araştırma alanında anlatılmaktadır.

Araştırma alanının mizahi içerikli kent deneyimleri, genellikle, alışveriş deneyimleri, aldanmaları ve diyalogları, şehirli tiplerle diyalog içerisine girme sonucu davranış kalıplarının, dilin değişmesi, çalışma/iş deneyimleri ve açık veya kapalı eğlence mekânları deneyimleri gibi durumlar üzerinden oluşmaktadır. Bu anlamda araştırma alanında tespit edilen Ömer Osman Emmi'nin *Küp Davası*<sup>198</sup> ve Salih Delibaş'ın *Bursa Macerası*<sup>199</sup> adlı anlatılar, “kent merkezli deneyimlerin kırdaki mizahi karaktere büründürülmesi” durumu için örnek olarak verilebilir.

Sonuç olarak, kırdaki insanların hayat boyu vermek, alışmak, üstesinden gelmek, en az hasarla savuşturmak ve mücadele etmek zorunda kaldıkları bir sınav olan kasaba ve kent deneyimleri sonrası, kent ve kasaba karşısında alt olmaktan mizahın gücü sayesinde kurtulmaya çalıştıkları görülmektedir. Büyük oranda kırdaki insanların, kente

<sup>196</sup> Bkz. (Metinler, 26, “Kırat'ın Türküsü”)

<sup>197</sup> Bkz. (Metinler, 27, “Kırat Hikâyesi”)

<sup>198</sup> Bkz. (Metinler, 15, “Küp Davası”)

<sup>199</sup> Bkz. (Metinler, 25, “Bursa Macerası”)

ve kasabaya ayak uydurabilme çabasında ortaya çıkan zıtlıkların; mizahi uyumsuzlukları, söz, hareket ve durum komikliklerini ortaya çıkardığı görülmektedir.

### 2.3.6. Mizah Ekolojisi ve Yemek İlişkisi

Yemek kavramı sadece yeme ve içme ile anlatılabilecek kadar küçük bir alana sıkıştırılmaması gereken bir araştırma alanıdır. Kültür kavramıyla doğrudan ilişki içinde olan yemek kavramı, kültürü bizzat yönlendiren ve ona etki eden bir konumdur. Bu bağlamda yemek cinsiyet, mekân, iletişim<sup>200</sup>, turizm<sup>201</sup>, kimlik<sup>202</sup>, edebiyat<sup>203</sup>, din ve statü gibi kavramlarla da ilişki içerisinde olduğu gibi, kültürel bir alan ve anlam olarak mizah araştırmalarının da ilgisini çekmektedir.

Yemek, “yer, bulunulan yer, ev veya yurt” (www.tdk.gov.tr, 22.10.2016) şeklinde tanımlanan “mekân” kavramıyla ve mekânın dâhil olduğu bir diğer kavram olan “ortam” kelimesiyle sıkı bir ilişki içerisindedir.

İnsanlar mekânlara, mekânlarsa insanlara içerik ve kimlik kazandırır. (Özdemir, 2005: 231) İnsanlar çoğu kez hoşlarına gitmese de veya damak tatlarına uymasa da yemek yemekten ziyade mekânları paylaşmak veya mekânların içeriğinin farkındalığına, varmak için belirli ortamlara gidip yeme ve içme eylemlerini gerçekleştirebilirler. Bu anlamda mekânlar yemeklere de içerik katarlar. Bu yüzden çoğu kez insanlar kafelere, lüks restoranlara, barlara, şehir merkezlerine, boğaz kenarına ve tatil köylerine giderek yemeği deneyimlemekten ziyade mekânın bizzat kendisini deneyimleme arzusundadırlar. “Yeme içme bahane, ortam şahane”, “Ye içme değil, maksat ortam olsun” ve “Yediğini içtiğini boş ver, gördüğün güzelliklerden bahset” gibi kullanımlar, yemeğin mekânda anlamlandırıldığı ve yemeğin çoğu kez ortam oluşturmada bir bahane olduğunun kanıtıdır.

Yemekle sıkı sıkıya ilişki içinde olan kültür kavramının pek çok tanımı vardır. Fakat Geertz’in “kültürün bir semboller ve anlamlar sistemi içinde kendisini açığa vurduğu görülür” (Beşirli, 2012: 43) şeklindeki ifadesi yeme ve içme pratikleri için de geçerli olabilir. Kültür bu semboller ve anlamlar ile kendisini açığa vurur. Kadın ve erkeklerin

<sup>200</sup> Bkz. (Abdurrazzak, 2014: 1-16)

<sup>201</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 1999: 7-12)

<sup>202</sup> Bkz. (Beşirli, 2010:159-169)

<sup>203</sup> Bkz. (Kaya, 2007: 4-11); (Kaya, 1990: 56-59)

yemek yeme biçimleri kendi kimliklerini de belirler. Burada çatal ve kaşığı tutuş şekli, sofrada sergilenen erkeksi ve kadınsı tavırlar belirli semboller ve anlamlar ifade eder.

Her insanın barınma ve güvenlik gibi ihtiyaçlarını karşılayan kendi evlerinin bir bölümü veya bir odası mutfak olarak ayrılmıştır ve mutfak bir evin önemli bir kültürel alanıdır. Burada mutfağın dizaynı, neyin nerede nasıl durduğu, hangi araç-gereçlerin bulunduğu ve hangi aktivitelerin yapılabildiği meseleleri önem kazanır. Ayrıca mutfak, cinsiyetle de doğrudan alakalıdır ve dişi cinsiyetini temsil eder. Burada mekânın cinsiyeti kendisini gösterir. Bununla beraber köy odalarının eril kimliği yansıttığı ve erkeklerin kullandığı mekânlar olduğu bilinmektedir. Fakat burada dikkat çekici olan, bu mekânların karşıt cinslere duyduğu ilgiyi ortaya koymasındır. Yani bir mutfakta kadın, genel olarak erkek cinsiyetini memnun etmek için uğraş verebilir; aynı zamanda bir köy odasında gençler uzun kış geceleri boyunca kadınlar üzerinden pek çok meseleyi gündeme getirirler ve onlarla alakalı konulardan bahsedebilirler.

Her sosyokültürel yapıda milletlerin tarihsel arka plânıyla, inançlarıyla ve gelenekleriyle bağlantılı olarak inşa edilmiş dişilik ve erillikler vardır. Bu yapılarda erkeksi, erkeğe özgü olarak eril kavramıyla, kadına özgü, kadınsı olarak tanımlanabilecek olan dişilik arasındaki farklılıklar müzik, giyim-kuşam, renkler, konuşma biçimleri, saç tarzları, duygusal ifade gösterimleri gibi pek çok alanda kendisini gösterir. Bu durumlar, sosyokültürel bağlamına göre farklılıklar gösterse de hemen her kültürün bu ve benzeri kültürel kodlamaları mevcuttur. Türk kültüründe oryantal gibi müzikler; etek ve topuklu ayakkabı gibi kıyafetler; pembe, mor ve lila gibi renkler; seslerin ince çıkarımı ve ay, tatlım, şekerim gibi dilsel ifade biçimleri; uzun ve boyalı saç modelleri gibi örnekler eril olarak kabul edilmezken, tersi bazı örnekler de dişil ve kadınsı kabul edilmez. Aslında bu örnekler kültürel üretimlerin veya kültürel kabullerin cinsi bir bakış açısıyla kategorize edildiğinin bir göstergesidir. Bu durumun yemek ve ilişkileri için de geçerli olduğu söylenebilir.

Yiyecekler isimleri ve şekilleri, onların cinsi kimliklerini beyan edebilir. Erkekler kendi aralarında bamya, şeftali, karpuz, patlıcan, muz, havuç veya salatalık yerken, cinsel organ çağrışımları üzerinden çeşitli şakalar yapmaktadırlar. Aynı şakalar, yine benzetmeler üzerinden kadınlar tarafından da yapılmaktadır. Bu şakaların sebebi bazı yiyeceklerin şekillerine göre cinsi kimlik taşımalarındandır. Dilberdudağı, hanımgöbeği,

kadınbudu köfte gibi yiyecekler dişil kimlikler taşırlar. Aynı şekilde fıstık, şeker, tatlı gibi kelimelerin kadınlar arasında bir hitap olarak kullanıldığı bilinmektedir. “Fıstığım”, “şekerim” ve “tatlım” şeklindeki bu kullanımlar, erkekler için kullanılmaz. Erkekler için daha ziyade, gücü ve erilliği sembolize eden “koçum”, “tosunum”, “aslanım”, “paşam” ve “erkeğim” gibi kelimeler kullanılmaktadır. Tüm bunlarda, yemek isimlerine tat ve şekil benzetmeleri üzerinden cinsiyet kazandırıldığı görülür.

Bazı yiyecekler, yapıldıkları veya sunuldukları mekânlarına göre cinsiyet kazanabilirler. Örneğin, mutfaklar, evlerin önemli bir kültürel alanıdır. Hem dizaynları ve araç-gereçleri hem de kadınların daha çok zaman geçirdiği bir mekân olarak mutfaklar dişil özellikler taşırlar. Yaygın bir kabul olarak Anadolu’da mutfakta yemek yapan kadının işine karışan ve yemek yapımı üzerine onu yönlendirmek isteyen erkekler hoş bakılmaz. Mutfağa giren erkek bir an önce işini halledip dışarı çıkmalıdır. Özellikle kadınların birlikte toplanıp yemek yaptıkları mutfaklar, erkekler için neredeyse yasaklıdır. Aynı şekilde köy odaları veya esnaf lokantaları, erkeklerin kullandığı mekânlar olarak eril kimliği yansıtır. Özensiz bir dizaynı, süsten uzak bir tasarımı olan köy odalarının renkleri de genellikle sadedir. Kavurma, sac tava gibi yemeklerin yapıldığı bu mekânlarda et tüketimi çok yaygındır. Aynı durum esnaf lokantaları için de geçerlidir. Esnaf lokantaları, seçkin restoranların aksine, menüleriyle, garsonların üslûplarıyla ve iç dizaynlarıyla eril kimliği yansıtır.

Yiyecekler kadınlar tarafından veya erkekler tarafından daha fazla tüketilmesi üzerinden cinsiyet sahibi olurlar. Örneğin; kek, pasta, sebzeler, meyveler ve kısır gibi yiyecekler, kadınlar tarafından erkekler göre daha fazla tüketildiği için dişil özellikler gösterirler. Et, hayvanların bazı özel bölgeleri, acı biber, soğan, sarımsak ve sert içkiler ise genelde eril özellikler gösterirler.

Hayati Beşirli (2012: 23) güçlü olarak kabul edilen et gibi yiyeceklerin erilliği ve erkeği, zayıf olarak kabul edilen süt ürünleri ve sebze ağırlıklı yiyeceklerin dişiliği ve dolayısıyla kadını temsil ettiğini belirtmiştir. Erkeklerin genellikle esnaf lokantalarında et ve köy odalarında sıklıkla kavurma tükettikleri; kadınların ev buluşmalarında kısır, kumpir ve kek yaptıkları görülmektedir. Bu anlamda Beşirli’nin bu iddialarının hiç de yersiz olmadığı kabul edilebilir.

Et, erkeklerin hakimiyeti altındadır. Piknik organizasyonlarında veya hafta sonu buluşmalarında yapılan mangalların başında erkeğin durduğu bilinmektedir. Bu eti sahiplenmenin getirdiği bir psikolojik duruştur. Aynı durum süt ürünleriyle uğraşan, sütlerden peynir ve tereyağı yapan kadınlar için de söylenebilir. Yine bu anlamlandırmalardan hareket eden Beşirli'ye göre (2012: 23-24), birçok kültürde hayvanların testisleri erkek çocuklara yedirilen ve onu güçlendirdiğine inanılan bir yiyecektir. Et ve ete dayalı ürünlerde erillik ön plana çıkarken sebze ve meyvelerde daha çok dişil besinler kategorisinde değerlendirilebilir. Rückert ve John'a göre (2009:174-175), NVS'nin (Ulusal Yemek Araştırması) ilk bulgularında söyleniyor ki, Almanya'da bayanlar günde ortalama 129 gram ve erkekler 112 gram sebze tüketmektedirler. Araştırmanın ikinci sonucu, sebze ve meyvelerin hangi oranlarda tüketildiğine yönelik olarak, bayanların ortalama günlük 280 gram, erkeklerin 230 gram meyve yediğidir. Bu anlamda meyve tüketiminde bayanların erkeklerin önünde olduğu görünmektedir. Araştırmanın üçüncü sonucuysa et tüketimi ile ilgilidir. Etin tüketiminde, yine cinsi farklılıklar kendisini göstermektedir. Araştırmaya göre erkekler günlük ortalama 103 gram et tüketirken, bayanlar günlük sadece 53 gram et yemektirler. NVS'nin yaptığı bu araştırmada ayrıca, alkol tüketimi üzerine de önemli sonuçlar elde edilmiştir. Araştırmalarda alkol içeceklerinin tüketiminde, bir kez daha erkekler öne çıkar. Erkekler günlük ortalama 308 gram alkollü içecek tüketirken bayanlar sadece 81 gram alkol tüketmektedirler. Buna göre erkeklerin bayarlardan 4 kat daha fazla alkol tükettiği ortaya çıkar. Araştırmada göze çarpan bir anekdot da hafif alkollü içeceklerde bayanlarla erkeklerin neredeyse eşit olduğudur. Bayarlarda bira tüketimi % 48 ve şarap % 47 oranındadır ve neredeyse bayanlar erkeklerle eşit oranda bira ve şarap tüketmektedirler<sup>204</sup>. Araştırmalarda cinsi kimlik kazanan yemeklerin erkek veya bayanlar arasındaki tüketim oranlarında açıkça bazı farklılıklarının olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Yemeğin hazırlanması, malzemelerin temini ve onların bir şekilde bulunması da kültür-yemek ilişkisinin göstergesidir. Evde yiyecek ihtiyacının karşılanması için nelerin yapılacağı; hatta şimdilerde nadiren yapılsa da daha eski zamanlara gidildiğinde av sonrası eve hangi hayvansal ürünlerin getirileceği, bunu yaparken uygulanan usuller,

<sup>204</sup> Bkz. (Rückert - Rückert, 2009: 174-179)

bolluk ve bereket için yapılan ritüellerin toplamı bu ilişkinin ürünüdür ve bu anlamda yemek, din, inanç ve ritüel gibi meselelerle de ilişki içerisindedir.

İlkel topluluklardan günümüze yemek kavramı dinle ilişki içerisindedir. Tanrı, Tanrılara veya Tanrılaştırılmış şeylere tapan ilkel topluluklarda olduğu gibi günümüzdeki dini kabullerde de “yiyecekler her zaman tanrılara sunulan adaklar arasında olmuşlardır.” (Beşirli, 2010: 165) Bu sunumlar, bazen bir isteğin gerçekleşmesi karşısında şükür ifadesi, bazen de bir talebin iletilmesi sürecinde gerçekleşir. (Beşirli, 2010: 165) Adakların dışında, ekmek, şarap, hindi, hurma, helva, lokma, aşure gibi besin türlerine veya Kurban Bayramı, İsa'nın doğumu, geçiş törenleri, kırkık çıkması gibi zamana göre yemeklerin, dini kabullerle ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Ayrıca yenebilen ve yenmeyen bazı yiyeceklerin de dini hükümler sonucu belirlendiği görülmektedir.

Beslenmenin eşsiz olarak görülebilecek doğası, yemeği kutsal ve önemli bir sembol haline getirmektedir. Bu durum, grupla Tanrı arasındaki ilişki, cemiyet üyeleri arasındaki ilişki gibi rızık paylaşma arzusu veya değişme halinde açıkça görülebilir. (Goode, 2005: 172)

Günümüzde üç büyük dine bakılacak olunursa pek çok yemek kültürü farklılıklarının olduğu anlaşılacaktır. Örneğin; İslamiyet'te, yemeğe başlamadan önce “besmele” çekme ve yemek bittikten sonra “elhamdülillah” deme, içki içememe ve domuz eti yiyememe, geviş getirmeyen ve toynakları tek tırnaktan oluşan hayvanların etinin yenememesi; Hıristiyanlıkta şarap ve ekmeğe yüklenen kutsiyetler, domuz etinin yenebilmesi; Yahudilikte sadece “şohet”in kestiği hayvanı yiyebilme<sup>205</sup>, domuz etinin yasak olması gibi bazı örnekler, dinlerin yemekle olan ilişkisini gösterir.

Yemek kavramının statü kavramıyla beraber düşünülmesi gerekir. Burada bazı yemekleri tüketmenin veya ikram etmenin, kişilerin kendi öz benliklerine hem de toplumsal bağlamdaki konumlarına statü kazandırdığı düşünülebilir. Öyle ki Orhan Köksal “Psiko-Sosyal Yönden Beslenme, Ağız Tadı ve Tatlıların Sağlık Yönünden Durumları” adlı çalışmasında, bireylerin üç amacı göz önünde bulundurarak yiyeceklerin türünü, miktarını, öğünlerini ayarladığını ve beslendiğini belirtmiştir. Bunlardan ilki, karın doyurmak, açlığı gidermek ve yeteri kadar beslenmek (satiety);

<sup>205</sup> Bkz. (Beşirli, 2012: 79)



ikincisi, zevk duymak ve manevi olarak doyuma ulaşmak (satisfaction); üçüncüsü, kişisel ve toplumsal olarak saygınlık (prestige) kazanmaktır. (Özdemir, 2005: 177)

Statü kelimesi “bir kimsenin bir toplum veya kurum içindeki pozisyonu” (www.tdk.gov.tr, 16.12.2016) olarak tanımlanabilir. Fakat aynı yemekler her toplumda aynı statüye sahip değildir. Burada toplumların da yemeklere statü kazandırdığı fikri akıllara gelmektedir. O halde yemekler insanlara veya topluluklara, insanlar veya topluluklar ise yemeklere statü kazandırabilir. Burada yemeklerin veya yemeklerin ham maddelerinin alım gücü veya az bulunabilirliği durumu söz konusudur. Hindistan’da baharat önemsenmezken Avrupa’da bir statü veya sosyal sınıf ayracı olarak karşımıza çıkabilir. Freedman, “Yemek, Damak Tadının Tarihi” adlı çalışmasında, Avrupa’da Ortaçağ’da hangi yiyeceklerin ne tür insanlar için uygun olduğuna dair ayrıntılı kuralların olduğunu, beyaz buğday ekmeğinin, av hayvanı etinin, leziz ya da ender kuşların, iri balıkların ve egzotik baharatların soylulara mahsus olarak görüldüğünü ve köylülerin, süt ve ürünleri, bol çeşnili kök sebzeler, sarımsak ve yulaf lapası ya da esmer ekmekten oluşan besinlere sahip olabildiğini belirtmiştir. (Freedman, 2008: 16)

“Ziyafet vermek, yemeğe davet edilmek, yemekli mevlit okutmak, adak aşısı vermek ya da dağıtmak, seçilen yemek çeşitleri, düğün sofraları hazırlamak, yemeğe ilk başlayan olmak, sofranın başında yer almak, yemeğin veya etin en güzel yerinin sunulduğu ilk kişi olmak” (Özdemir, 2005: 178) gibi yönleriyle yemek, kültürün önemli bir unsurudur ve canlıların bedenine, davranışlarına, duruşlarına, psikolojilerine ve kültürel aktivitelerin diğer alanlarına tesir etmektedir. Tezcan’a göre (2001: 1), yiyecek maddelerinin üretimi, taşınması, saklanması ve kullanımı sürecindeki eylemler, beslenme ve yiyecek konusunu kültür kavramı kapsamında değerlendirmemizi zorunlu kılmıştır. Tezcan bunu şöyle ifade eder: Kültür, “a. Ne yiyeceğimizin temel belirtisidir/ b. Kültür öğrenilmiştir. Yiyecek alışkanlıkları da küçük yaşta öğrenilir. Öğrenildikten sonra uzun süre değişmez/ c. Yiyecekler kültürün bütünleyici parçalarıdır.” (Tezcan, 2001: 1)

Zıtlık kavramı, insan hayatının veya yaşamının belirli bir zamanını meşgul eden yemek kültürü açısından önemli ve belirleyici bir unsurdur. Beardsworth ve Keil’e göre besinlere uygun olarak insanoğlunun ayrımını yaptığı biz-onlar, aynı-farklı, iç-dış, iyi-kötü, kültür-doğa gibi zıtlıklar düşünüldüğünde yenir-yenmez ayrımının en temel ve en

önemli ayrımlardan biri olduğu ileri sürülebilir. (Beşirli, 2012: 47-69) Hangi yemeğin hangi cinsiyete göre uygun olup olmadığı, hangi yemeklerin hangi ortamlar açısından uygun olup olmadığı gibi sorular, kültür anlayışı içerisinde insan zihnini her zaman meşgul eden sorulardır. Yemek yeme biçimine göre biz ve onlar, yemek yeme şekline göre aynı ve farklı kişiler, yemek yerken sergilediği hareketlere göre iyi ve kötü karakterler gibi meseleler yemek ve kültür arasındaki ilişkiyi açığa vuran düşünme biçimleridir.

Toplumsal bağlamda “kodlamalar, mesajlar, anlamlandırmalar, çözümlenmeler” (Özdemir, 2015: 177) sağlayan yemek kültürünün Dede Korkut boylarında da önemli bir sosyokültürel unsur olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Dede Korkut kitabında yemek ve kültür ilişkisi daha girişte, Dede Korkut’un ağzından dillendirilen “er malına kıymayınça adı çıkmaz (...) kız anadan görmeyince öğüt almaz, oğul atadan görmeyince sufra çekmez, (...) adam içmez acı sular sızınça sızmasa yig ” (Ergin, 2011: 74) şeklindeki sözlerde ve Dede Korkut’un kadınları dörde ayırdığı bölümde kendisini göstermektedir. Dede Korkut’un kadınları “solduran soptur”, “tolduran toptur”, “niçe söyler-isen bayağıdır”, “ivün tayağıdır” şeklinde dörde ayırdığı tanımlamada tek olumlu kadın tipi olan “ivün tayağıdır”, “... oldur ki yazıdan yabandan ive bir konuk gelse, er adam ivde olmasa, ol anı yidürür içirürür, ağırılar, azizler gönderür. Ol Ayişe Fatıma soyıdur hanım.Anun bebekleri yetsün. Ocağına bunçıluyun avrat gelsün.” (Ergin, 2011: 76) şeklinde tasvir edilmiştir.

Dede Korkut Kitabı’nın giriş kısmının dışında *Dirse Han Oğlu Bugaç Han Boyını Beyan İder Hanum Hey, Salur Kazan’un İvi Yağmalandığı Boyı Beyan İder, Kam Püre’nün Oğlu Bamsı Beyrek Boyını beyan İder Hanum Hey, Kazan Big Oğlu Uruz Bigün Tutusak Olduğu Boyı Beyan İder, Uşun Koca Oğlu Segrek Boyını Beyân İder* gibi boylarında; “Gine toy idüp attan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurmuş-idi” (Ergin, 2011: 78), “attan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdu (...) depe gibi et yıgdı, göl gibi kımız sağdurdu” (Ergin, 2011: 81), “Seksen yirde badyalar kurulmuş-idi. Altun ayak sürähiler düzilmiş-idi (...) bigler av avlayalum kuş kuşlayalum,sıgın geyik yıkalum, kayıdalum otağımıza düşelüm, yiyelüm içelüm hoç kiçelüm” (Ergin, 2011: 95), “Yidi gün yidi gice yime içme oldı” (Ergin, 2011: 115), “Bu kez oğlan şarap içe-iken içmez oldı, altun ayağı elinden yire çaldı” (Ergin, 2011: 118-119), “(...) ağayıldı ağça

koyunum sana şölen olsun” (Ergin, 2011: 150), “boğazları birer karış kâfir kızları al şarabu altın ayağ-ile kalın oğuz biglerine gezdürürler-idi” (Ergin, 2011: 154), “sığın geyik, kaz tavuk kırdılar, yidiler içtiler” (Ergin, 2011: 225) şeklinde, yemekle ilgili kültürel anlamlandırmalar, mesajlar, göstergeler ve ifadeler görülmektedir.

Kültür ve yemek ilişkisinin bir başka yönü de mizahtır. Fıkralar, maniler, çocuk oyunlarındaki tekerlemeler, atasözü ve deyimler, beddualar üzerinden sözlü kültür ortamı ürünlerinde, mizah dergileri, yemek destanları, şiirler üzerinden yazılı kültür ürünlerinde ve elektronik kültür ortamı sinema filmleri, capsler, şarkılar, sosyal paylaşım sitelerindeki videolar, televizyon reklamlarında, yemeğe yaklaşım, yemek duaları ve yemek isimleri üzerinden yemek ve kültürel anlamlandırmalarda ortaya çıkan yemek ve mizah ilişkisi, ihmal edilen bir çalışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sözlü türlerde yemek ve mizah ilişkisi, “mum ateşiyle pişen yemek”, “ye kürküm ye”, “başbaşa yemek”, “yemesi kolay olsun”, “yemek benim değil”, “yemeğin buğusuna akçenin sesi”, “ördek çorbası”, “biraz da ben öleyim” gibi Nasreddin Hoca fıkralarında; “masanın üstünde bardak/ yuvarlak mı yuvarlak/ beni soracak olursan/ hem dondurmayım hem kaymak”, “misafirim nazlandı/ börek diye sızlandı/ bir sini börek yedi/ biraz olsun uslandı”, “karşıma fener geldi/ aklıma neler geldi/ börek bekledim ama/ sofraya döner geldi”, “bak geldi etli dolma/ çok yeme göbek salma/ üstüne bir kahve iç/ teravihe geç kalma”, “mani maniye geldim/ yoğurt yemeye geldim/ maksadım yoğurt değil/ yâri görmeye geldim” gibi manilerde; “Ooo/ acıktıysan acık yi/ derelerde böcük yi/ ölmüş karganın etini/ kaynanamın götünü yi” gibi oyuncu seçiminde söylenen çocuk oyunu tekerlemelerinde; “ayvayı yemek”, “birbirini yemek”, “başının etini yemek”, “çiğ çiğ yemek”, “kaymağını yemek”, “agubun kazı gibi yutmak”, “pis boğaz olmak”, “yediği önünde yemediği arkasında olmak”, “un değirmeni gibi üğütmek”, “bokunu yemek”, “etini yemek”, “halt yemek”, “kazık yemek”, “yemeyip de yanında yatmak”, “zıkkımın pekini yemek”, “papaz her gün pilav yemez”, “aç gezmekten tok ölmek iyidir”, “aç doymam, tok acıkmam zanneder”, “aç tavuk kendisini buğday ambarında zanneder”, “bal tutan parmağını yalar”, “armudun iyisini aylar yer”, “aç ayı oynamaz”, “kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez”, “eşek hoşaftan ne anlar”, “keskin sirke küpüne zarar verir”, “sütten ağzı yanan yoğurdu üfleyerek yer”, “zengin helvasını baldan pişirir, züğürt derman için pekmez bulamaz”, “arkadaşla yenir, içilir ama

alışveriş yapılmaz” gibi atasözü ve deyimlerde; “babanın berkini ye”, “zıkkımın kökünü ye”, “boğazına dursun”, “zehir zıkkım olsun”, “boğazında düğümlensin”, “yediğin içinden çıkmasın”, “çer ola da mindar şişesin”, “kapı kapı ekmek toplayasın”, “nana muhtaç olasin” gibi beddualarda kendisini göstermektedir.

Yazılı kültür mizah ilişkisi, yemekle ilgili atasözü ve deyimleri, yemek toplantılarını, sofraya düzenini, şişman-zayıf kadın tiplerini, yemek tariflerini, insanlar tarafından çok tüketilen hayvanların karşılıklı konuşmalarını, avcılığı, aşçılığı konu edinen karikatürlerde; “Boz Ayran” (Ruhsati), “Tadı Damağında Kaldı” (Kamber Nar)<sup>206</sup>, “Yemek Destanı” (Kaygusuz Abdal) gibi âşık destanlarında; “Han-ı Yağma” (Tevfik Fikret) gibi şiirlerde karşımıza çıkmaktadır.

Elektronik kültür ortamında yemek ve mizah ilişkisi, Türk sinemalarındaki bazı sahnelerde, yemek capslerinde (Canan Karatay: Bırak o elindeki ekmeği evlat/ Canan Karatay: İki şeyden uzak duracaksın; bir şey yemek, bir şey içmek), yemekle ilgili şarkılarda (Bizim Murat: “Fil Diyeti”), paylaşım sitelerindeki komik yemek yeme videolarında, reklamlarda (Açken sen sen değilsin! Snickers, açlığını yok et!) kendisini göstermektedir.

Araştırma alanındaki mizah ekolojisinde yemek ve mizah ilişkisinin, yemeğin ortam oluşturan bir faktör olması, yemeği elde etme şekilleri ve yöntemleri, yemek sunumu öncesi sonrası ortaya çıkan mizahi şekilleri, insan vücudunda meydana getirdiği değişiklikler, yemek isimleri, yemek yeme biçimleri, komik yemek duaları üzerinden olduğu tespit edilmiştir.

Mizah ekolojisi bağlamında yiyecek, içecek ve tatlılarla bütünüyle yemek kültürü, mizah için ortam oluşturan bir faktördür. Özellikle, çay gibi insanları mekâna bağlayan sıcak içeceklerin ve kavurma, çulluk kesme, arabaşı yutma, kuzu devirme, kavurma yapma gibi insanların toplanmasını sağlayan teşvik edici yemeklerin, mizahi icraların uzamasına veya kısalmasına çok büyük etkisi bulunmaktadır. Bu anlamda kolay elde edilemeyen ve masraflı olan yemekler çoğu kez, icracılar ve katılımcılar için ziyafet olarak algılandığı için, bir toplanma vesilesi olarak kabul edilir. Özellikle kış aylarında

---

<sup>206</sup> Bkz. (Kaya, 2007: 8-11)

yemek ziyafetlerinin köy odalarında, ev toplantılarında, oturuculuk geleneğinde, ilgi gruplarının bir araya gelmesinde çok önemli roller üstlendiği söylenebilir.

İç mekânda tüketilen yiyeceklerin mizahla ilişkisi olduğu gibi dış mekânlarda tüketilen içecekler ve yiyeceklerin de mizahi toplanmalara ortam oluşturduğu görülmektedir. Yolda yürürken fındık içi, fıstık içi, kabak çekirdeği, cips, çekirdek yeme, çoğu kez yol boyu holtamalarının vazgeçilmezleridir. Aynı şekilde dağda çay demleme, piknikte kebab yapma, kuzu çevirme veya kavurma yapma, toplanabilmenin çok önemli bir faktörüdür. Bunların dışında kasabaya yaya gitme, düğün ziyafetleri, tarla azıkları, ıslı yemekleri, hedik kaynatırken yapılan yemekler, hayvan pazarlarında kelle yemekler, mizahi deneyimlerin karşılıklı olarak paylaşılabilmesi için bir fırsat yaratmaktadır.

Ekolojide yemeğin veya yiyeceklerin mizahla olan bir başka ilişkisi onu elde etme şekilleri ve yöntemleridir. Bağ-bahçe hırsızlıkları; tavuk, yumurta, horoz, hindi ve keçi hırsızlıkları ve karnını doyurabilmek için gurbete gitmeler, yeni mizahi içerikli deneyimleri ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki, ekolojide derlenen bir çok anlatının yemek temalı veya içeriğinde yemekle ilgili unsurların olduğu görülmektedir.<sup>207</sup>

Havuç, bamya, karpuz ve şeftali gibi, yiyeceklerin şeklen ve yemek-cinsiyet ilişkisi üzerinden mizahi söylemlere, argolara veya benzetmelere konu edilmesi, yemeğin mizahla ilişkili olan bir başka boyutudur.

Ekolojide yemek kültürünün mizahla ilişkili olduğu bir başka boyutu, pilava kaşık saplayıp evlenmek istediğini gösterme gibi kültürel anlamlandırmalar; “elham dülüsüyner, kızlar sürüsüyner, her gece birisiyner, yatmayı nasip eyle” gibi mizahi yemek duaları; margarin yeme, bir tas cin biberi yeme, litrelik kolayı bir dikişte içme gibi yarışmalar; yemeği yerken, dişi kürdanla karıştırma, şapırdatarak yeme gibi davranışlar; yemeği yedikten sonra insan vücudunda meydana getirdiği, genirmeler, osurmak, göbeğin çıkması gibi, değişiklikler; acı, ekşi veya çok sıcak yemekler sonrasındaki tepkimelerle ilgilidir. Bunların dışında geçmişte bir şekilde yenen, karga, karpuz kabukları, cılık yumurtalar gibi yiyeceklerin de günümüzde mizahi deneyimler olarak sunulduğu görülmektedir.

<sup>207</sup> Bkz. (Metin 5, 7, 10, 11, 15, 20, 22, 29, 30

Ekolojide, yemek ile mizah ilişkisi, dilber dudağı, hanım göbeği, gavurdağ salatası, hokkorü, katmaşı, dünürçük çorbası, hambal, vezir parmağı, sütlü nuriye, şakşuka, kerhane tatlısı, cılbırtı, kömbe, genç kız rüyası, analıkızlı, dul avrat çorbası, çüklüce, şıllık tatlısı gibi, mizahi olarak algılanan yemek isimlerinde kendisini gösterir.

Sonuç olarak, bir çok sosyokültürel yönü olan yemeğin, isimleri, elde edilmesi, mizahi ortam oluşturması, şekilleri, insan bünyesine etkileri, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı boyutundaki mizahi sunumları üzerinden mizah araştırmalarının ilgi alanına girdiği söylenebilir.

### 2.3.7. Mizah Ekolojisi ve Oyun İlişkisi

Hüseyin Namık Orkun'un "Eski Türk Yazıtları" adlı kitabında, Tunhuang'daki mabetlerde bulunan bir ırk bitiğde "kumar" anlamında geçen oyun kelimesinin<sup>208</sup> Türk kültürünün önemli yazılı belgeleri olan *Oğuz Kağan Destanı*, *Manas Destanı*, *Divanü Lügati't-Türk*, *Kutadgu Bilig*, *Volga Bulgar Kitabeleri*, *Dede Korkut Kitabı*, *Evliya Çelebi Seyâhatnâmesi* gibi temel yazılı kaynaklarda da geçtiği görülmektedir. (Özdemir, 2005: 207)

İ. Zeki Eyuboğlu, oyun kelimesi üzerinde de durduğu *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü* adlı eserinde, "oy" (çukur) kökünden "oy-un" (çukur açmak) kelimesinin türediğini ve daha sonra bu kelimenin anlam genişlemesine uğrayarak "oynamak, biriyle eğlenmek, aldatmak" anlamlarında da kullanıldığını belirtir. (Özdemir, 2005: 207) Bunun yanında oyun kelimesinin ritüel kökenlerine vurgu yapan tespitler de yok değildir. Metin And'a göre (2012: 37-38), (y) kaynaştırma harfiyle birleşen "o-" fiilinin "ot" (=ot, ilaç) biçimi, oyun kelimesinin etimolojik kökeninin temelini oluşturur. *Divanü Lügati't-Türk* üzerine yapılan bazı çalışmalarda da "ot" kelimesi, "ilaç, em, zehir" ve "ot-çı", "hekim, ilaç yapan" (Atalay, 1943: 444) şeklinde tanımlanmıştır. Bu anlamda oyun kelimesine kaynaklık eden "ot", şamanların hastalık yaratan kötü ruhlarla savaşlarında kullandıkları "ilaç"tan türemiştir. İnan da Yakutlar ve Doğu Türkistan Türklerinin "kullandığı araçlar (cübbe, külah, davul, taş, put-fetişler) ve yöntemlerden (ayinlerdeki dans ve dramatik gösteriler, dua, ilahi ve efsunlar) yararlanarak günlük yaşamdan farklı bir dünyada

<sup>208</sup> Bkz. (Orkun, 1987: 272)

hareket eden” (Özdemir, 2005: 207) erkek şamana “oyun” dediklerini, Saha ve Yakut Türkleri arasında bugün bile şamana “oyun” adı verildiğini belirtir.<sup>209</sup>

Türkçede “çocuk oyunu; dans; kâğıt, zar ve şans oyunları; spor faaliyetleri; tiyatro metni veya gösterisi; aşk oyunu” (Özdemir, 2005: 208) gibi pek çok anlamda ve alanda kullanılan “oyun” kelimesinin, kültürel bağlamda hangi konumda olduğu, hangi işlevlere sahip olduğu ve oyun kültür ilişkisi ile ilgili çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Huizinga’ya göre, oyun “kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkma ya da bir rastlantı sonucu değil, tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkindir.” (And, 2012: 27) Diğer bazı araştırmacılara göre oyun, enerji fazlasını atmak; kimi araştırmacılara göre benzetme içgüdüsünü doyumak; kimilerine göre ise boşalma gereksinimini karşılamaktır. Yine bazı farklı yaklaşımlarda oyun, genç yaratıkları (insan ya da hayvan) ileride yaşamın gerektirdiği ciddi iş ve uğraşlara hazırlamak, yetiştirmek için vardır. (And, 2012: 27)

Paul G. Brewser’in *The Frank Brown Col. of North Carolina Folklore* kitabının oyunlardan bahsettiği bölümünün giriş kısmında ve Sutto-Smith’in *The Games of N. Zealand Children* çalışmasında belirttiği gibi,<sup>210</sup> sınıflandırılması ve tanımlanması oldukça güç olan oyunların belli başlı özelliklerinin olduğu görülmektedir. Yuizinga’a göre “Oyun her şeyden önce isteğe bağlı, gönüllü bir eylemdir. Ismarlama zorlama oyun, oyun değildir. Olsa olsa oyunun zoraki bir benzeridir. Bu bakımdan boş zamanlarda yapılır.” (And, 2012: 28) Bu anlamda oyunlar, gönüllü olma ve boş zamanlarda yapılma özelliklerine sahiptirler.<sup>211</sup>

Sınıflandırılması ve tanımlanması oldukça zor olsa da Herbert Spencer, Friedrich von Schiller, Karl gross, Stanley Hall, William James, McDoughall, G. T. W. Patrick, Lord Kames, Guths Muths, Elmer Mitchel, Bernard Mason, Huizinga, Kroeber, Caillois, L. H. Gulick gibi araştırmacılarca oyunlar üzerine biyolojik, fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik açıdan bazı kuramlar geliştirildiği görülmektedir. Mahmut Tezcan “Boş Zamanlar Sosyolojisi” adlı kitabında oyun kuramlarını Biyolojik ve Fizyolojik Kuramlar (Artık Enerji Kuramı/Yaşama Hazırlık Kuramı/Taklit, Tekrar Kuramı),

<sup>209</sup> Bkz. (İnan, 1976: 74)

<sup>210</sup> Bkz. (Georges, 2007: 131)

<sup>211</sup> Bkz. (Georges, 2007: 129)

Biyolojik Kuramlar (İçgüdü Kuramı/Boşalım kuramı/Dinlenme Kuramı/Yeniden yaratma Kuramı/Kendini İfade Kuramı), Sosyolojik Kuramlar (Kültürde Oyun Ögesi/ Toplumsal Buluş Olarak Oyun/Kültürlere Göre Oyun Biçimleri/Yaşam Etkinliği Olarak Oyun) şeklinde özetlemiştir.<sup>212</sup>

Oyunların bir diğer özelliği gerçek yaşam ve günlük yaşamdan değişik oluşudur. Oyun gerçek yaşamdan geçici olarak çıkarak kendi düzeninin ve dünyasının içine girer. (And, 2012: 28) Bu özellikleriyle oyunlar, zamandan ve mekândan soyutlanarak kendi dünyalarını oluşturma çabasında olan ciddi eylemlerdir.

Oyunların, icra mekânlarıyla etkileşim, başlangıç ve bitiş süresi, gelenekleşme, sonucunun olması ve kurallarının olması gibi özellikleri vardır. Yeni bir dünyaya geçişi de temsil oyunlar, günlük yaşamdan yer ve süre bakımından ayrılırlar. Bu bakımdan kendine özgü yerle ve süreyle sınırlandırılmışlardır. Oyun başlar ve biter. Bir sonuca yöneliktir. Bir gelenek gibi süreklidir, tekrarlanır. Oyun alanı, tıpkı ritüel gibi, ya fizik bakımından ya da uygunluk ve oyun kuralları bakımından belirlenmiştir. (And, 2012: 28)

And'a göre (2012: 29) oyuncular, giyimini kuşamını değiştirerek ve maske takarak kendisinden başkası olmaktadır. Kendisinden başkası olmak, Anadolu'daki dramatik oyunlardaki en önemli öğedir.

Oyunlar, yarışma üzerine kurulmuş, üstünlük duygularına dayalı eylemlere dayanırlar. Kaşgarlı Mahmud'un *Divanü Lügati't-Türk* kitabında bu durumu açıklar nitelikte “*ötgün* (yansımak, taklit etmek ve bunda yarış etmek), *büdhüş* (oyunda ve raksta yarışmak), *öçeş* (yarış, yarış etmek), *oyun* (oyun ve yarış)” (And, 2012: 3) anlamlarında kullanılmış olan kelimeler bulunmaktadır.

Türk halkbiliminin önemli yazılı kaynaklarından biri olan Dede Korkut kitabında oyun, oynamak ve oyunla yarışmak ile ilgili “toy, av, hayvan güreşi, ok yarışı ve nişan atma, düello, aşık oyunu” (And, 2012: 43) gibi kelimeler veya *Dirse Han Oğlu Buğaç Han Boyundaki* gibi “(...) Dirse Han'ın oğlu üç ordu çocuğu ile orada aşık oynuyormuş” (Ergin 2011: 5) şeklinde anlatım kısımları bulmak mümkündür.

<sup>212</sup> Bkz. (Tezcan, 1993: 65-72)



19. yy ve 20. yy'lar arasında, Paul G. Brewster, Martha Warren Beckwith, S. T. Thyregat ve J. Elder gibi araştırmacılarca yürütölen oyun araştırmaları, genellikle metin toplamak, düzenlemek ve geleneksel eğlencelerin kaynakları hakkında yorum yapmak veya belli oyunların kaynaklarını tahmin etmeye çalışmak şeklindeydi. Halk bilimcilerin boş zaman örüntülerine nispeten çok az ilgi gösterdikleri bu dönem, oyunlar için sınıflandırmaların gerçekleştirilemediği ve oyun kuramlarının oluşturulmadı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. (Georges, 2007: 130) Gözden kaçırılan ve ilgi gösterilmeyen bir diğer alan da oyunların mizahla olan ilişkisiydi. Ancak oyunların, tepkimeleri, amaçları, sonuçları, eğlenceli oluşları, şakayla bütünleşik yapıları, özgün söz ve hareket biçimleri, bireylerin gerçek dünyadaki karakterini belli bir süreliğine terketmelerini sağlayıp bireylere farklı bir misyon ve karakter yüklemesi yapmaları gibi pek çok özelliği itibariyle mizahla ilişkili eylemler ve organizasyonlar olduğu görölmektedir.

İnsanın gülme eylemi mesajları ve şiddeti itibariyle farklılıklar göstermektedir. Gülme ve gülümseme verdiği mesajları ve sergilediği eylemleri itibariyle farklıdır. Smajda'nın da (2013: 59) ifade ettiği gibi gülmek, çocuklarda güçlü bir şekilde oyunla ilişkilidir. Gülmek, eğlenceli etkileşimi haber verir ve eğlenceye eşlik eder.

Çocuk oyunları, insanları eğlendiren ve güldüren doğal süreçlerin açıklanmasını bizlere önemli veriler verir. Onlarda hem gülmenin oluşum hem de çocukluk süreçleri göröür. Bu bağlamda Bergson'a göre, "çocukları eğlendiren oyunlarda, insanoğlunu güldüren şeylerin ilk taslağını aramalıyız." (Bergson, 2015: 51)

İlena Harlow'un, durumdan habersiz seyirciler önünde sergilenen bir tiyatro parçası (şahin, 2014: 239) olarak gördüğu oyunların, şakalarla olan özel bir bağı vardır. Kimi zaman sadece sözlü dayalı, kimi zaman söz, hareket ve hareketsizlik üzerine özellikleri üzerinden belirli bir kurguyla oluşturulan her şaka bir oyun mantığında uygulanır. şakaya maruz kalan kişi veya kişiler, bir oyunun parçası olduğunu kabullenirse istenilen mizahi ortam katılımcılarca hazırlanmış olur. "Çoğunlukla oyun şeklinde sahneye konan şakalarda kurban, kendisine hazırlanmış bu tuzağı bilmemekte, dolayısıyla zayıf bir duruma düşmektedir. şakacılar ise kurbanlar gibi zayıf, bilgisiz ve deneyimsiz değildir." (şahin, 2014: 243) Onlar bu konuda geçmişten edindikleri deneyimlerle hareket ederler ve deneyimlidirler. şakayı yaparken hem zihinsel olarak hem de uygulamada son derece

ciddi ve titiz bir şekilde, belki de bir görev bilincinde, hareket ederler. Yapacakları şaka plâna uygun olmalı ve sonuç istedikleri gibi olmalıdır. Aksi takdirde acemi olurlar, mensup oldukları mizah ekolojisinde ve kendi bağlamlarında küçük düşerler. Bir nevi ava giderken av bile olabileceklerinin farkındadırlar.

“Şakalar genellikle gülmeyle sonuçlandığı için gülme teorilerinin ilgi alanına girmektedir. Diğer bir ifade ile şakaların insanı gülmeye sevk eden bir özelliğe sahip olmaları onları gülme teorileriyle ilişkili kılar.” (Şahin, 2014: 242) Şakalarda, özellikle de “kişilerin saflığını öne çıkaran şakalarda, üstünlük duyguları gülme nedenidir. Şakacı bu durumda kendisini zeki veya daha uyanık, kurbanı ise daha saf olarak kabul etmektedir.” (Şahin, 2014: 243)

Çoğu zaman bir oyun özelliği gösteren şakalar, kendisine her zaman belirli bir mekân, halk grubu veya ortam aramaktadır. Bu anlamda şakalar, bireyden gruba veya gruptan bireye yönelen yapılarıyla amaçları ve mesajları olan bir iletişim biçimidir. “Şakanın ortaya çıkabilmesi için şakacıya, şakaya muhatap olan kişiye veya kişilere her zaman olmasa da seyircilere ihtiyaç vardır. Çünkü şaka bir nevi oyundur. Bir başka ifade ile şakacının muhatabını kandırabilmek için ürettiği bir oyundur. Şakada iki taraf bulunur. İlk taraf gerçeklerden haberdardır. Şakaya muhatap olan diğer grup ise duruma veya olaya yabancısıdır.” (Şahin, 2014: 239)

Metin And *Oyun ve Bügü* adlı çalışmasında oyunlara, çocuklar, gençler ve yetişkinler üzerinden yaklaşarak, Anadolu oyunlarını *Danslar* ve *Dramatik Oyunlar* şeklinde kategorize etmiştir. (And, 2012: 239) Bu yaklaşımla And, Anadolu danslarını, *toplumsal* ve *büyüsel-dinsel* olmak üzere iki başlık altında ele almıştır. Toplumsal dansları doğumla ilgili, genç erkek ve kızların erişme töreni, evlenme, gizli dernek ve savaş dansları olarak; büyüsel-dinsel dansları tapınım (Tanrı’ya, Güneşe, Aya, Ateşe, Yılana, Atalara), beslenme (Av, Balık avlama, Tarımsal yağmur), hastalık (İblisi, cinleri defetmek), ölüm dansları (cenaze, ruhları yatıştırma) olarak inceleyip ele almıştır. (And, 2012: 62) Genel anlamda toplumsal dansların mizahi karakter gösterdiği söylenebilse de büyüsel-dini dansların zaman içerisinde içeriklerini, işlevlerini ve amaçlarını kaybederek mizahi karaktere kavuşan biçimlerinin de olduğu söylenebilir.

And (2012: 61), Anadolu dramatik oyunlarını, oyunların yapısal boyutlarını göz ardı etmeyerek, ancak daha çok konuları bakımından kümelendirmiştir. And, konuları bakımından dramatik oyunları; ölüp dirilme, kız kaçırma, ölüp-dirilme + kız kaçırma, günlük yaşamdan sahneler, tarımsal oyunlar, çoban oyunları, hayvan benzetmeleri, efsane ve masallardan oyunlar, şaka ve dilsiz oyunları, kukla şeklinde kategorize etmiştir. And (2012: 239), yaptığı kümelemenin ardından, oyunların kümelenebilmesi ile ilgili farklı farklı yöntemlerin izlenebileceğini de belirtmiştir. Bu anlamda And oyunları kümelerken, “eviçi ya da açık havada oynanması, çocukların, gençlerin ve büyüklerin oynayışına”, “yalnız erkeklerin ve yalnız kızların oynadığı oyunlar ya da karışık olarak oynanan oyunlar, beceri oyunları, rastlantı oyunları, yenişmeli ya da karşılaşmalı oyunlar”, “oyundaki en önemli eylem (koşma, atlama, arama gibi) ya da kullanılan araç-gereç (top, bilye, mendil, değnek vb.)” gibi unsurların göz önüne alınabileceğini vurgulayıp bilim insanlarınca kümeleme yapılırken önce Anadolu oyunları üzerine yeterli derleme yapılmadığı sonra da oyunların katışık, bir çok öğeyi içerisinde bulunduran yapılarının göz ardı edildiği için sağlıklı sonuçlar alınmadığını belirtir.

Metin And’ın dışında Pertev Naili Boratav ve Musa Baran gibi bilim insanlarının da oyunlar ile ilgili çeşitli kategorizasyonu denemelerinin olduğunu söylemek gerekir.

Pertev Naili Boratav, 1960 yılında Paris’te, *VI. Uluslar arası Etnoloji Kongresi*’nde önerdiği oyun taslağı; “I. Sadece çocuklara özgü oyunlar (Büyüklerin küçükler için çıkardığı oyunlar, Çocukların söz oyunları, Takım halinde, danslı, türkülü oyunlar ve basit taklit oyunları), II. Talih, kumar, fal, niyet oyunları; büyüklük ve törelik oyunlar (Talih oyunları, Kumar oyunları, Niyet ve fal oyunları, Törelik ve büyüklük oyunları), III. Beceri ve güç oyunları (Asıl beceri oyunları, Utmalı/kazanmalı beceri oyunları, Cimnastikli ve ritmik oyunlar, Asıl güç oyunları, Güç ve beceri oyunları), IV. Zekâ Oyunları (Aldatmaca, yutturmaca oyunları, Bellek gücü, düşünce çevikliği, sezinme oyunları, Saklamaca ve saklambaç oyunları, Çizgili oyunlar, Taşlı oyunlar, Başlıca zekâ oyunları), V. Katışımlı oyunlar (Katışımlı oyunlar, Oyuncaklar).” (And, 2012: 69-70) şeklindedir. Musa Baran, Birinci Uluslar arası Türk Folklor Semineri’nde sunduğu *Folklorda Çocuk Oyunları* başlıklı bildirisinde, “işlev bakımından *usu eğiten oyunlar*, *bedeni eğiten oyunlar* ve *iç duyguları eğiten oyunlar* olarak kategorize ettiği oyunları;

bilmeceli oyunlar, şaşırtmacalı oyunlar, dilsiz oyunlar, resimli oyunlar, ütümlü oyunlar, tekerlemeli oyunlar, türkülü oyunlar, sportif oyunlar, orta oyunları, hayvanlarla oyunlar, donatım oyunları, gelişigüzel oyunlar olarak genel bir kategorizasyona gider.” (And, 2012: 70)

Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Halk Edebiyatı* (2015a) adlı çalışmasında “oyun ve eğlence, türlü inanışlar, törenler ve töreler” gibi pek çok özelliğiyle halkbilimi araştırma alanına girdiğini belirttiği seyirlik halk oyunlarının çeşitlerini, meddahlık, kukla, karagöz, ortaoyunu, tuluat tiyatrosu, köylü oyunları olarak vermiş ve bunların özelliklerini ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır. Boratav, bu ortamların ortak özelliklerinin, “seyirlik”; seyirci ve aktörlerinin; tek aktörlü olanların meddahlık, kukla ve karagöz çok aktörlü olanların ise orta oyunu, köylü oyunları, tuluat tiyatrosu; aktörlerinin hem canlı hem de cansız suretler olduğunu belirtir. Ayrıca Boratav, bu oyunların önceden hazırlanmış, yazılmış, ezberlenmiş metinlerinin olmadığını belirtmiştir.<sup>213</sup> Boratav çalışmasında köylü oyunlarının özelliklerini de ayrıntılı bir biçimde vermiştir. Boratav’ın “köy çevrelerinde yılın belli zamanlarında bazı törenlerde, düğünlerde ve eğlence vesilesi yaratan kış geceleri toplantılarında oynanır. (...) Bunlardan bazıları söyleşmelidir; bazılarında ise söze çok az yer verilmiştir, mimler, hareketler ön plandadır.” ve “Oyunların aktörleri, oyunculuğu meslek edinmiş kimseler değildirler. (...) Oyuna seyirciler de katılır. (...) Oyunların çoğu erkek oyunlarıdır. (...) oyunların pek çoğuna çalgı takımı (davul-zurna) katılır. (...) metin önceden hazırlanmış değildir.” (Boratav, 2015a: 241-242) şeklinde özelliklerini verdiği köylü oyunları, yine Boratav’a göre (2015a: 206-207) köy ortamının üretim ve tüketim şartlarına bağlı göstergelerdir ve çok eski geleneklerin artıklarıdır. Onlar, ancak köy hayatı içinde yaşama ortamı bulabilirler.

Metin And “Türk Tiyatrosunun Evreleri” adlı çalışmasında, Türk tiyatro geleneğinin “yer, soy, İmparatorluk, İslam ve Batılılaşma” (And, 1983: 7) gibi etmenlerden bağımsız olarak ele alınamayacağını veya bu etmenlerin Türk tiyatro geleneğine bir şekilde yansımalarının olduğunu belirtmiştir.

<sup>213</sup> Bkz. (Boratav, 2015a: 205-206)

And (1983: 7), “yer” bağlamında, Anadolu’da yaşayan eski uygarlıkların “Anadolu” Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisinin olduğunu, özellikle bu durumun Türk köylüsünün seyirlik oyunlarında görüldüğünün, özellikle Yakın Doğu’ya özgü bolluk ve bereket törenlerinden etkilenildiğinin, Bizans ve Türk seyirlik oyunlarında birtakım benzerliklerin görüldüğünün, Türk seyirlik oyunlarında ilk başlarda bu oyunlara belli katkıları olan rum sanatçılarının çoğunlukta olduğunu altını çizer.

Türk tiyatro geleneğinin kodlarında yer alan ikinci durum “soy”dur. And (1983: 7), soy unsurunun Anadolu Türklerine olan en büyük kalıntısını “Türkçe” olarak görür. Türkçenin dışında, tarikatlar, zikirler, törenler ve danslarda da etkileri görülebilecek Orta Asya ve Şaman inançları; bugünkü bazı oyunlarla Orta Asya’daki, kol korçak (el kuklası) ve çadır hayal (ipli kukla) gibi, bazı oyunların benzeşmesi; günümüzde Anadolu’da kullanılan “oyun” kelimesinin Orta Asya’da hâlâ kullanılıyor olması ve b kelimenin şamanistik kökenleri gibi unsurlar Türk tiyatro geleneğinin soy ile ilgili özelliklerini yansıtmaktadır.

Üçüncü önemli etken ise “imparatorluk”tur. And (1983: 8), üç kıtaya yayılan Osmanlı İmparatorluğu’nun kurucu unsurları olan Türklerle İmparatorluğun içerisinde barındırdığı çeşitli budun ve etnik gruplar arasında, kültür değiş tokuşu yaşandığını belirtir. Bu değiş tokuştan Türk tiyatro geleneği de nasibini almıştır. Balkan ülkelerinin insanların ve Yahudi, Rum, Ermeni gibi çeşitli azınlıkların, bir şekilde Türk tiyatrosunun oluşumuna katkısının olduğu söylenebilir.

Dördüncü etken “İslam” olarak karşımıza çıkmaktadır. And (1983: 8-9), İran ve Arap ekseninde hem dini hem de kültürel etkilerinin olduğunu savunduğu İslam’ın, Türk tiyatrosunun gelişiminde belirleyici bir yönünün olduğunu söylemiştir. Ancak And’a göre bu belirleyicilik, resim, heykel ve tiyatro gibi sanat kollarının İslamiyet’te kısıtlanması, kadının toplum içerisindeki sınırlı etkisi ve dramatik anlayışta önemli yeri olan insanlarla tanrının çatışması, ona başkaldırması ya da istem ile ödev arasındaki çatışma gibi durumların İslam görüşüne aykırılığı gibi sebeplerden dolayı, olumsuz ve geliştirmeyi geciktirici olmuştur.

“Batılılaşma”, Türk tiyatrosuna etki eden beşinci unsur olarak görünmektedir. And (1983: 9) Tanzimat’la hız kazanan Batılılaşmayı, en önemli etken olarak kabul etmiştir.

Oyunlar ile ilgili bir sınıflandırma da, güncel oyunları da içine alacak bir biçimde, Nebi Özdemir tarafından yapılmıştır. Özdemir *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü* adlı çalışmasında oyunları *Dramatik oyunlar*, *Dramatik Olmayan Oyunlar* ve *Elektronik Oyunlar* şeklinde<sup>214</sup> üç başlıkta ele almıştır. Özellikle güncel algılar, uygulamalar ve kabuller göz önüne alındığında bu oyunların hemen hepsinin söz, hareket, karakter ve durum gibi unsurlar veya üstün gelmek, kazanmak, alt etmek, alay etmek, hafife almak, taklit etmek, benzemek, gülmek ve eğlenmek gibi yönleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak mizahla bir ilişkisinin de olduğu söylenebilir.

Oyunlar, başlı başına bir tez konusu olsa da, mizah kuramları bağlamında ele alınabilir ve değerlendirilebilir. Mizahi açıdan beceri, hata, yetenek, beceriksizlik gibi konular üzerinden Üstünlük Teorisi; oyun sırasında beklenmedik gelişmelerle ve oyuncuların beklenmedik tepkileri üzerinden Uyumsuzluk Teorisi; oyun esnasında çeşitli durumlar üzerine yaşanan psikolojik rahatlama, gerilme sonrası gevşeme ve boşalmalar üzerinden Rahatlama/Psikoanalitik Teori ile değerlendirilebilecek oyunların, farklı bilim insanlarınca farklı noktaları dikkate alınarak tamamının yapıldığı görülmektedir. Bu anlamda oyunların, mizahla da olan ilişkisi açıkça görülse de, değerlendirilip kategorize edilmesi, başlı başına bir problemdir. Bu problem oyunların mekân, cinsiyet, yaş, halk grupları ve zaman gibi meselelerle olan doğrudan ilişkisi sebebiyledir. Ancak, mizahla da ilişkilendirilerek Türk halk kültüründeki oyunlar, “sözlü kültür ortamına ait oyunlar”, “yazılı kültür ortamına ait oyunlar” ve “elektronik kültür ortamına ait (dijital/sanal) oyunlar” olmak üzere üç başlıkta incelenebilir.

Sözlü kültür ortamına ait mizahi içerikli oyunlar, “köylü oyunları” ve “kentli oyunları” şeklinde, köylü oyunlarıysa açık veya kapalı mekân ayırdımı yapmaksızın *ritüel oyunlar* ve *profan mahiyetindeki oyunlar*<sup>215</sup> olarak iki ayrı başlıkta incelenebilir.

Anadolu’da halkbilimciler tarafından derlenen seyirlik oyunların hangilerinin dramatik oyun olup olmadığı bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. And “Türkiye’de oyunun çok çeşitli anlamları olduğundan seyredilen oyunları ötekilerinden ayırmak için (bazılarına) seyirlik oyun diyoruz. Aslında ritüel seyredilmek içindir. Drama da sahnede bir eylemin benzetmesidir. Ritüelin işlevi sadece benzetmece değildir, tapınanların

<sup>214</sup> Bkz. (Özdemir, 2005: 206-250)

<sup>215</sup> Bkz. (Elçin, 1977: 37-62)

kutsal olgunun kendisine katılmasını sağlar.” (And, 2012: 30) dedikten sonra “Dramatik oyunların en ayırıcı özelliği bunların seyirlik oyunlar oluşudur. Ancak dramatik olmayan Anadolu seyirlik oyunları da vardır. Burada dramatik nitelendirmesi için en az, kendisinden başka bir kişiliği, bir olguyu, bir yaratığı canlandırmayı arayacağız.” (And, 2012: 117) der ve “Ayrıca buna giyim kuşam, maske, makyaj ile kendine yeni bir kişilik verme” (And, 2012: 117) gibi diğer bazı ayırıcı özellikleri de eklemeyi ihmal etmez.

Şükrü Elçin tarafından *yılın değişmesiyle ilgili oyunlar, mücerret fikriyle ilgili oyunlar, hayvan kültürüne bağlı oyunlar, bitki kültürüne bağlı oyunlar, mezhep merasimleri*<sup>216</sup> başlıklarıyla incelenen ritüelistik oyunlar, dinî-büyüsel nitelikli oyunlardır. Tarım ve hayvancılık merkezlidir. Daha eskilere gidildiğinde ilk olarak avcılık ve toplayıcılık merkezli oyunlardır denilebilir. Bu oyunlar “Köse Gelin” gibi tabiatın yeşermesiyle, daha doğrusu ilkbaharın gelmesiyle beraber canlanan doğayla beraber bolluk ve bereketin gelişini temsil eden oyunlar; “Arap Oyunu” gibi Türklerde de İslamiyet öncesi, ak şaman-kara şaman ikileminde olduğu gibi, ak-kara çatışmasından meydana gelen ve iyilik ve kötülüğün temsil edildiği mücerret oyunlar; bolluk ve bereket için çoban merkezli hayvan kültürüne bağlı oyunlardır.

Törenler, oyunlar ve kabuller toplumsal ihtiyaçlara göre şekillenirler. Esasında ciddi organizasyonlar olan oyunlar, köken itibariyle dini ve ritüelistik törenler ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Köken itibariyle bu organizasyonları icra edenler ve organizasyona katılanlar ciddi bir tavırla bu uygulamaları gerçekleştirse de tınsal, zamansal, düşünsel ve mekânsal sapmalar bu uygulamaları mizahi bir sürece sokabilir. Söz gelimi müzikle ve hareketle birlikte törensel bir organizasyona bürünmüş olan bir oyunda her iki unsurdan biri diğerine uygunsuz hareket ettiğinde ya da katılımcıların o büyüsel dayatmalardan bir anlık sıyrılarak iki unsurdan birini yok saydıklarında, ortada debelenen icracıları algılayacakları kesindir. Bunların yanında bağlı buldukları ortamda ciddi olarak kabul edilen bu oyunlar ve törenler mizahi yaklaşımlardan hareketle düşünsel olarak ciddilikten arındırılırsa ciddiliklerini ve ağırlıklarını kaybederler. Bu durum mizahi imgelerin çağrışmasına yol açan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada *tören ve oyunların anlamından sıyrılıp dış görünümüne olan yönelimiyle ortaya çıkan mizahi görüşün kaynaktan kopması* durumu söz konusudur. Tabi bunların yanında her tören ve

<sup>216</sup> Bkz. (Elçin, 1977: 37-47)

her oyun ciddi değildir. Bizzat mizahi amaçla yapılan törenler ve oyunlarda kurallar ciddi fakat tepkimeler mizahi tepkimelerdir.

*Günlük hayattan alınan oyunlar, masallara bağlı oyunlar, destanlara veya saz şairlerinin hayatlarına bağlı oyunlar, tarihi olaylara bağlı oyunlar, hayvanları taklit edici oyunlar, samit ve lâl oyunları, bebek (kukla) oyunları*<sup>217</sup> alt başlıklarıyla incelenen profan oyunlar, gündelik yaşam ile ilgili oyunlardır. Araştırma alanında bu bağlamda belki de yüze yakın oynanan, aynanmış veya oynanmış olup devam ettirilmeyen oyun olduğu tespit edilmiştir. Bu oyunların çoğunun bir ismi bile yoktur. Oyuncular bu oyunları odalarda, sağdıç gecelerinde veya bazen açık mekânlarda organize edip oynarlar. (Sevindik, 2012: 61) Mizahi bir metine veya harekete de sahip olan bu oyunlar “kadı oyunu”, “teke oyunu”, “pom oyunu”, “leplik”, “iki kanat oyunu”, “beş taş oyunu”, “gizlenpecik” (saklanbaç), “çitme pabuç”, “kör ebe oyunu”, “bulgur oyunu”, “yakan top”, “kar topu”, “ay gördüm”, “çelik-çomak”, “fırın kızdı”, “topal tavuk”, “mil (bilye) oyunu” (ayaktanbaş, yerdenbaş, gondik gondiğe, zehir, çember, mor, peş peşe, kulak çekmecik, mili kafaya çalma, kıllamaç), “evcilik oyunu”, “çanak-çömlek oyunu”, “arı oyunu”, “yüzük oyunu”, “hiç keçili oyunu”, “Ayşe-Fatma oyunu”, “pazardan mal alma oyunu”, “aşık oyunu”, “delemen”, “kemik oyunu”, “at oyunu”, “çaputtan kız oyunu”, “Lal Hoca oyunu”, “hamam-tamam oyunu”, “nefer (nafer) oyunu”, “köy göçtü”, “çit demiri oyunu”, “Natır-Satır oyunu”, “sarhoş oyunu”, “şapka ile güreş oyunu”, “toz kaldırma oyunu”, “kartal oyunu”, “deve oyunu”, “çember oyunu”, “Topal Şakir oyunu”, “ayı oyunu”, “leylek oyunu”, “at yarıştırmaya oyunu”, “eşek yarıştırmaya oyunu”, “berber oyunu”, “kervan oyunu”, “hudim oyunu” gibi oyunlardır.

Şükrü Elçin, *Anadolu Köy Orta Oyunları* adlı çalışmasında oyunları tür kapsamında sınıflandırmış ve kimi oyunları, mizahi bir karakter taşıdığını vurgulamak için, *güldürücü ve acıklı oyunlar* alt başlığında değerlendirmiştir. Elçin’e göre (1977: 65) köy hayatındaki oyunların büyük bir çoğunluğunu güldürücü oyunlar teşkil eder. Ritüel karakterini kaybetmiş veya profan mahiyetindeki oyunlar, eğlenebilmek ve güzel vakit geçirebilmek amacıyla oynanırlar. Bu oyunların, güldürme, alay, mizah, tenkit, hiciv gibi bazı dikkat çekici özellikleri vardır.

<sup>217</sup> Bkz. (Elçin, 1977: 47-62)



Oyunlar pek çok unsuru göz önüne alınarak sınıflandırılrsa da, en azından mizah araştırmaları ve ilgiyi tamamen oyunların mizahi yönüne çekmek açısından, mekân bağlamında değerlendirilebilir. Öyle ki, araştırma alanında da görüldüğü üzere, mekânların oyunlar üzerinde, sınırlayıcı, özgürleştirici, alan açıcı, anlam yükleyici, düzen belirleyici ve atmosfer oluşturucu gibi bir çok etkisi olduğu söylenebilir.

“Grup ve mekân bir arada, sembolik bir ortak yaşam kurarlar.” (Assmann, 2015: 47) Dini veya ritüelistik özelliklerini kaybetmiş, çoğu kez eğlenmek, gülmek ve hoş vakit geçirmek için oynandığı anlaşılan oyunlar mekân bağlamında “açık mekânda oynanan oyunlar” ve “kapalı mekânlardan oynanan oyunlar” şeklinde kategorize edilebilir.

Araştırma alanında açık ve kapalı mekânlarda oynanan oyunların sürekli denenerek, eklenerek ve çıkarılarak mükemmelleştirilmeye çalışıldığı fark edilmiştir. Oyunların metin boyutları, amacın kısa yoldan gülme ve eğlenme olması sebebiyle, kısadır. Sözlü kültür ortamı oyunları yüzyıllarca süren bir zihinsel kodlama ve deneyimle sağlanan mükemmelleştirmeyle, tıpkı dilde atasözlerinde olduğu gibi, özlü ve kısa bir şekilde anlatımda, harekette mükemmellik peşindedir. Bu ortamdan beslenen mizahi oyunlar, dilde olduğu gibi, az sözle ve hareketle direkt sonuç alma prensibiyle hareket ederler. Oyunlar kısadır fakat heyecan, gönüllü katılım ve gülme eylemi hep üst sınırlardadır. Herkese oyun çıkarma ve oynama hakkı verilebilir, fakat herkes bir başka oyun için sınav halindedir. Beceriksizlerin ve uyumsuzların ortamda yeri yoktur. En azından mindersizdirler.

Açık mekânlardaki oyunlar, festival ve şenlik alanlarında, düğün alanlarında, okul bahçelerinde, harman yerlerinde, piknik alanlarında, avlu içlerinde ve organize edilmiş luna park ve stadyum gibi mekânlarda, zamanlama açısından gece ve gündüz oynanan oyunlardır.

Kapalı mekânlardaki oyunlar, evlerde, okul binalarında, köy odalarında, sağdıç evlerinde/odalarında, atari salonlarında, Play Station kafelerinde ve internet kafelerde, zamanlama açısından hem gece hem de gündüz oynanabilen oyunlardır.

Araştırma alanında tespit edilebilen açık veya kapalı ortamda oynanan oyunlar, mizahi bir amaç gözetilerek, “söz ağırlıklı mizahi oyunlar”, “hareket ağırlıklı mizahi oyunlar”

ve “söz ve hareket birlikteliğiyle oluşturulan mizahi oyunlar” şeklinde de kategorize edilebilir.

Anadolu köy seyirlik oyunları, ritüelistik özellikleri olan ve ritüelistik kimliğini kaybetmeyen ya da açık, kapalı ve açık veya kapalı şeklinde ele alınıp değerlendirilse de, işlev sahibi olarak kabul edildiği kendi bağlamında, söz, hareket ve söze bağlı olarak eğlenceli kabul edildiği ve mizahi bir karakter de gösterdiği söylenebilir. Oyunlardaki söz komikliği dilin, dolayısıyla seslerin açığa çıkardığı komiklikken; hareket komikliği duruş, davranış, hareket ve mimiklerin ortaya çıkardığı komikliktir. Bazen bu iki güldürme tekniği birbirlerini destekleyip gülmeye sebep olurken bazen de yalnız başına gülmeye neden olurlar. Hareket komikliği ve söz birlikteliğinin de gülme eylemi için vazgeçilmez olduğu unutulmamalıdır. Öyle ki, bazen normal bir şekilde çıkarılan sesli ifade biçimleri, harekete ve duruma bağlı olarak komik olabilmekte, bazense normal ve sıradan olan hareketler, mimikler ve duruşlar seslere bağlı olarak komik olabilmektedir. O halde dil oyunlarının ve sözlemedeki komikliklerin dışında köy seyirlik oyunlarının komik olabilmesi için sözde ve harekette farklılıklar, aşırılıklar ve sıradanlığın dışında olabilmesi gerekir. Dil oyunları ve söylemleri de kimi zaman sıradan olmayanları vurgulayarak gülmeye sebep olabilir.

Köy seyirlik oyunları Anadolu ve Ön Asya uygarlıklarının tarıma dayalı bolluk törenleri ile Anadolu’ya göç etmiş Türklerin atalarının şaman törenlerinin birleşmesi sonucu oluşmuştur. Ancak köy seyirlik oyunları, baharın gelişi ve hasat sonrası yapılan eğlence bolluk-bereket ile ilintili olmasına rağmen daha çok düğünlerde, kışın odalarda daha açık bir ifade ile sebepli-sebepsiz yere ve eğlenme amacı ile oynandığı unutulmamalıdır. İnsanların toplandığı bir ortamın olması oyunların oynanması için yeterli bir sebeptir. En büyük amaç vakti eğlenerek geçirme, gülme, eğlenme, seyirci ve oyuncuları tuzağa düşürmedir. Tüm bunların yanında oynanan birçok oyunun erotik içerikli olduğu unutulmamalıdır. “1979’da, Birleşik Amerika’nın Los Angeles kentinde düzenlenen 2. Uluslararası Güldürü Konferansı’nda, mizah ürünlerinin dörtte üçünün cinsellik içerdiği tespit edilmiştir.” (Usta, 1009: 51) 2. Uluslararası Güldürü Konferansı’ın vardığı bu sonucun bir benzeri bu araştırmadaki oyunlarda da görmek mümkündür. Öyle ki, araştırma alanında “hamam-tamam”, “natır-satır”, “Ayşe-Fatma”, “hacca gitme”, “Lal

Hoca”, “aşık oyunu” gibi pek çok oyunun söz ve hareket birlikteliğiyle cinsellik üzerine temellendirildiği saptamıştır.

Köy seyirlik oyunları da bir halk tiyatrosu türüdür ve kültürel ortamından bağımsız olmaksızın içerisinde barındırdığı mizahi öğelerle, seçilen bölgenin mizah ekolojisinin çözümlenebilmesi ve anlaşılabilmesi için büyük bir öneme sahiptir.

Köy seyirlik oyunlarında, diğer halk tiyatrosu türlerinde olduğu gibi, söz ve hareket komikliğiyle katılımcılarda gülme sağlanır. Köy seyirlik oyunlarının mevcut kapalı ve açık ortamlarındaki gösterimlerinde, bilinçaltındaki gülmeye sebep olan kodları harekete geçiren anlık hareket ve sözlerle hem taklit hem hareket hem de başkalarının yerine geçme ile komiklikler elde edilir. Hareketler “Lal Hoca oyunu”nda olduğu gibi taklit olabileceği gibi “asker oyunu”nda şiddete dayalı da olabilir. “Ayşe ve Fatma” oyununda ise kız kılığına giren iki erkek başkasının yerine geçip söz ve hareket komiklikleri yaparlar. Bu durum “çoban oyunu” ve “deve oyunu” gibi komikliği benzetme ve taklitle sağlayan diğer oyunlarda da görülür. Meddahlıkta olduğu gibi nesnelerin sesiyle komikliğin ortaya çıkarıldığı oyunlar da köy seyirlik oyunlarında görülmektedir. Bu oyunlara en iyi örnek “Hac Oyunu”dur. Tüm bu oyunlarda uyumsuzluk, rahatlama ve üstünlük kuramlarının öne sürdüğü gülmenin neden gerçekleştiğini ortaya koyan maddelerin kanıtları mevcuttur.

Uyumsuzluk Teorisi’ne göre “umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepki” (Morreall, 1997: 24) gülmeye yol açar. Oyunları oynarken verilen umulmadık veya uygunsuz tepkimeler ya da hareketler Köy seyirlik oyunlarında gülmeyi açığa çıkarır. Oyunlarda kaçarken düşmek, cesur birinin korkak tavırları, oyunlarda giyilen tuhaf kostümler, oyuncuların sorulara umulmadık ve beklenmedik cevapları bu durumu açığa çıkarır.

Rahatlama Teorisine göre “Herhangi bir yasak, bir kişinin ne yasaklanmışsa onu yapma arzusunun artmasına neden olur ve bu hedefine ulaşmamış arzu, kendisini açığa çıkarmamış zihinsel enerji olarak gösterilebilir.” (Morreall, 1997: 33) işte bu zihinsel enerjinin açığa vurmasıyla gülme gerçekleşir. İnsanlar gülerek bu baskılardan kurtularak rahatlarlar. İşte köy seyirlik oyunların da bu yasak, arzu ve enerjinin birlikteliği ve açığa vurulması durumu söz konusudur. Oyunlarda toplumda yapılmayacak şeyler,

bilinçaltında yıllarca toplumda açığa çıkarılamayan, gem vurulan arzular ve şiddet kendisini gösterir. Hemen hemen erkeklerin oda ve ev toplanmalarındaki oyunların çoğu bu kuramdan harekete çözümlenebilir. “aşık oyunu”, “çit demiri oyunu”, “Hoca oyunu”, “keli taşı oyunu”, “yüzük oyunu”, “arı oyunu”, “nafer oyunu”, “hamam-tamam Oyunu”, “Hac oyunu”, “kostüm oyunu”, “asker oyunu”, “Natır-Satır oyunu”, “hiç geçili oyunu” vb. oyunlarda cinsellik ve şiddetin oyunlar aracılığı ile hareketlerin ve söylemlerin kısıtlanmadığı bir ortamda sergilenmesi ile gülme, dolayısıyla rahatlama gerçekleşir.

Köy seyirlik oyunlarında da hareket ve söz birlikteliği çoğu oyunda kendisini gösterir. Bazı oyunlarda hareket söze ön ayak olur ve yol açar. Söz de eylemi teşvik edici özelliğiyle hareketlere kapı aralar. İcracılarda bu durum olduğu gibi katılımcılarda da söze veya harekete söz veya hareketle cevap verme ve katılma söz konusudur. Bunlar el çırpımlar, mimiklerdeki değişmeler, gülerек oturup kalkmalar ya da kafa sallamalar şeklinde gerçekleştiği gibi söylemlerde de mırıldanma, cevap verme ya da kalıp ifadeleri söyleme şeklinde gerçekleşir. “Babayın anayın aşını içeyim!”, Ula! Ula!”, “Anasını satayım!”, Ne yaptı lan!”, “Abov!” gibi ifadeler *anlatıma katılımcı kişilerin* hareketlere söz ile tepki verme veya yapılanın gülmeye sonuçlanması için çevredekileri de teşvik etme amacıyla söylenen bu sözler mizah ekolojisinin ölene kadar bitmeyen okulunun öğrettikleri bazı söylemlerdir.

Köy Seyirlik Oyunlarındaki oyunların diğer Geleneksel Türk Tiyatrosundan “hazırlıksız olması” yönünden farklılaştırılması yanlış bir değerlendirme olabilir. Bir diğer yanlış tespit ise yetenek gerektirmediği, yani “oyun çeviren” kişilerin mizahi yeteneğe sahip olmalarına gerek olmadığına dair düşüncelerdir. Köy Seyirlik Oyunlarının ön hazırlığın olmadığı veya belirli bir yetenek gerektirmediği için herkes tarafından gerçekleştirilebildiği düşünülebilir. Fakat daha önce oynanmış oyunların sergilenecek oyunlara hazırlık, deneme olduğu söylenebilir. Ayrıca bu oyunları çıkaran ve oynayan seçkin ve yetenekli ustalar vardır. Bunların ustalık belgelerini ekolojiye mensup eleştirel ve bilinçli katılımcılar verir. Bu ustalar sabittir ve belli bir jenerasyonun mizah algılarını temsil ederler. Bu oyuncular oyun toplanmalarında aranırlar. Araştırma alanında Zırtın Memmet (K14) ve Cincibir (K4) gibi lakapları olan bazı kişiler *usta oyun çıkarıcılarıdır*. Usta oyun çıkarıcıları yanında bir de hevesli olan, kendisini kanıtlamak amacı güden ya da eğlenmek isteyen ikinci ve üçüncü dereceden mizahi oyuncular

bulunabilir. Bazı ikinci ve üçüncü dereceden kişiler ise oyunlarda izleyici olmak isterler ve hevesli davranmayabilirler. İşte bu kişileri mizah ustaları *mizahi şiddet* yöntemiyle ikna ederler.

Şükrü Elçin geleneksel Türk tiyatrosunu “sözlü kültür ortamında yaratılanlar” ve “yazılı kültür ortamında yaratılanlar” olmak üzere ikiye ayırır. Yazılı kültür ortamında yaratılanlar Tanzimat Döneminde batının klasik tiyatro anlayışı ile şekillenenlerdir. Burada bizim asıl konumuz olan sözlü kültür ortamında yaratılan tiyatrolardır. Sözlü kültür ortamında yaratılan tiyatrolar ise ‘köylü sözlü kültür tiyatroları’ ve ‘kentli sözlü kültür tiyatroları’ olmak üzere ikiye ayrılırlar. Kentli sözlü kültür tiyatroları ise bilindiği üzere karagöz, meddahlık ve kukla gelenekleridir. (Elçin’den aktaran Özdemir, 2001: 65)

Kentli oyunları mizahi bir bakış açısıyla, “orta oyunu”, “meddah” ve “Batı tarzı kukla” üzerinden araştırılabilir.

Köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah anlatmalarındaki mizahi unsurlar da sözün ve hareketin, bazen bir unsurun baskın olarak bazense her ikisinin de birlikteliğiyle katılımcılara sunulmaktadır. Bu unsurlar uyumsuzluk ve üstünlük gibi mizah kuramlarının öne sürdüğü teorik yöntemlerle açıklanabilecek durumlarla mizahi organizasyonların, eylemlerin veya tepkimelerin gerçekleşmesini sağlamaktadır.

“Karagöz”de, bazen imparatorluğun içerisinde yer alan milletlerin mizahi bağlamda idealize edilerek verilen kişilerinin ortaya koyduğu tavırlar ve genel olarak yanlış anlamaya ve anlaşılmaya bağlı olarak söylediği sözler gülmeye sebep olmaktadır. Karagöz’de Acem, Arap, Arnavut gibi Anadolu dışından gelen tipler; Rum, Ermeni ve Yahudi gibi Müslüman olmayan kişiler; Çelebi ve Tiryaki gibi İstanbul ağzı konuşanlar; Tuzsuz Deli Bekir ve Sarhoş gibi kabadayılar ve sarhoşlar gibi sıradan olmayan tipler vardır. Bunların dışında kadınlar, kusurlu ve hasta kişiler, eğlendirici kişiler ve Anadolu’ya has kişiler de oyunlarda kendisini gösterir. Bu unsurlar genellemelere de bağlı olarak söz ve hareketlerindeki bazı unsurlar komik olarak algılanmış ve genel olarak “Üstünlük” kuramı bağlamında sunulmuşken Sarhoş, Bebe Ruhi ve Tiryaki gibi tipler “Uyumsuzluk” kuramı bağlamında söz ve hareketleriyle toplumsal normların

kabul ettiği sıradanlıktan sıyrılarak komik olarak sunulmuştur. Karagöz'deki tiplerin safça ve beceriksizce tutumları, katılımcılarda gülmeye sebep olur. Katılımcılar bu saf ve beceriksiz kişiler karşısında kendilerinin tutumlarını, yeteneklerini ve seviyelerini üstün görerek gülerler. Burada “bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi” (Morreall, 1997: 8) olan Üstünlük Teorisi'yle karşılaşmaktayız.

Karagöz ve Hacivat'ın diyaloglarında, Hacivat'ın yanlış anlamalarına bağlı olarak Hacivat'ı hep yanlış anlaması söz komikliğine yol açarken bazen birbirlerine uyguladıkları şiddet hareket komikliğine yol açar.

Ortaoyunu'nda hareket komikliğine bağlı olarak “komikliği yaratan temel tip belirli hareketleri sürekli olarak tekrar eden Kavuklu'dur. Bu belirli hareketleri düzenli olarak tekrarlayan bir diğer tip ise Pişekardır.” (Türkmen-Fedakar, 2009: 100) Pişekar hareket komikliğini “elinde bulunan pastav ve şakşak adı verilen alet ile yaptığı taklitler veya onu olur olmaz yerlerde kullanması.” (Türkmen-Fedakar, 2009:100) ile gerçekleştirir. Ortaoyunun'nda karakterlere ve bedensel kusurlara bağlı olarak ortaya çıkan tavırlar taklit edilerek hareket komikliği ortaya çıkartılırken, yine taklit etmeye bağlı olarak söylemler ve konuşma biçimleri de söz komikliğine bağlı olarak ortaya çıkarılır.

Ortaoyunu'nda bazen hareket ve bazen de söz komikliğinin bir diğerine baskın olarak gülmeyi ortaya çıkarabildiği gibi bu iki unsurun birlikteliklerine de çoğu oyunda rastlanabilmektedir. Pişekar'ın bir taklidi veya hareketi sonrası Kavuklu'nun sözle yaptığı komiklikler bu birlikteliği oluşturur.

Meddah'ın icralarının çoğunu anlatmalar oluşturur. Bu açıdan Karagöz ve Ortaoyunundaki dramatik unsurları bünyesinde taşımadığı düşünülebilir. Fakat And (1985: 218) meddah icralarını söyleşmeli, taklitli ve kişileştirmeli kısımları olduğu için dramatik türlere dâhil etmektedir. And (1985: 230) bir taklit örneği vererek Meddah'lıkla taklidin dolayısıyla söz ve hareket komikliğinin ne kadar iç içe olduğunu göstermeye çalışır. Yağcı İzzet adlı bir meddah, icrasında bir köprüye yer vererek oradan gelip geçen dilenci, mendil satan Acem, kör Ermeni, fıstık satan Arnavut, atlarını koşturan sürücü beygirleri ve gelip geçen insanları, hayvan ve eşyaları ses ve hareketleriyle taklit etmektedir. Fakat buradaki taklitlerin sadece özle yapıldığı düşünülmemelidir. Diğer türlerde olduğu gibi Meddah hikâyelerinde de söz ve hareket

komikliği iç içedir. Bu durum Meddah taklitlerinde de söz konusudur. Taklit için başka insanları, mendili ve bastonu kullanır. Meddah sahnede yalnız olsa da mendil ve bastonuyla canlandırdığı kişilerle sahnede yalnızlığını giderir, arkasına taklit ettiği unsurları almış olur. O böylece, mizah ekolojisi açısından da bakılacak olunursa, koskocaman bir mahalledeki mizahi bağlamı veren, o mahallenin mizahi yönlerini yaptığı hareket ve söz komiklikleriyle ortaya çıkaran, mahallenin dilini ve kültürünü de nakleden bir kültür taşıyıcısı ve bir “mizah ustası” olarak karşımıza çıkar.

Elektronik kültür ortamına ait oyunlar, mizahi bir perspektifte de, yepyeni bir oyun araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özdemir (2005: 244), pek çok alanda hakimiyeti olan büyük firmaların, kazançlı bir kültürel ekonomik sektör olması sebebiyle, oyun, ortam ve türlerini yarattığını belirtir ve elektronik kültür ortamı oyunlarının, radyo, sinema, televizyon, bilgisayar ve elektronik oyun salonları üzerinden araştırılabileceğini belirtir. Özdemir’in bu araştırma alanlarına cep telefonunu, özellikle de akıllı cep telefonu oyunlarını da eklemek mümkündür.

Özdemir’e göre (2005: 249) son dönemlerdeki elektronik oyun sistemindeki gelişmelere paralel olarak yetişkinler de oyun dünyasına çekilmiştir. Oyunlarda mitolojik, egzotik, erotik, şiddet, siyasal, kumar gibi unsurların kullanılması, tüketici kitlesinin genişlemesindeki önemli sebeplerdir. Ayrıca yetişkinlerin elektronik kültür ortamı oyunlarına çekilerek bir tüketici haline getirilmesindeki diğer etken unsurların, mizah ve eğlencenin yoğun olarak kullanılması ve futbol, macera gibi genellikle yetişkinlerin de çok ilgisini çeken oyunların Play Station, Sega, akıllı cep telefonları ve bilgisayar oyunları vasıtasıyla elektronik kültür ortamına aktarılması olduğu görülmektedir.

Komik seslerin, hareketlerin, tepkimelerin, görüntülerin ve karakterlerin kullanıldığı elektronik kültür ortamı oyunlarının en büyük çekiciliklerini, gülme, kahkaha ve alay etme üzerinden mizahi bir sonuca yönelmesi; radyo, televizyon programları veya internet videolarında görüldüğü gibi korkutma, sına, aldatma üzerinden şaka temalı olarak düzenlenmesi; Süper Mario, Zombies and Planet, Angry Birds, Doodle Jump ve Dan The Man oyunlarında olduğu gibi mizahi karakterlerin veya tiplerin kullanılması; özellikle modern çağda ortaya çıkan bir kavram olarak boş zamanlarda eğlenceyi ve hoş vakit geçirmeyi vadetmesi; oyunlarda rakip olan bireylerde veya takımlarda kazanma ve kaybetme sonuçları üzerinden üstünlük duygularını

canlandırması ve kabartması; kişilerin yeteneklerini ve kendilerini bir öz değerlendirmeye veya belirli bir grup önünde sınamaya tabi tutması gibi nedenler oluşturur.

### 2.3.8. Mizah Ekolojisi ve Dil İlişkisi

Dil, insan hayatında pek çok eğilimleri, istekler, talepleri, düşünceleri ve mesajları hareket yardımı olmaksızın alıcılara ifade edebilen sesli iletişim biçimidir. Kendisini ifade etmek için sözsüz ve görsel iletişimi de kullanan mizahın en önemli unsurlarından biri de, yine bir iletişim biçimi olan dilin olanaklarını pek çok mizah yapma tekniğiyle, türüyle ve biçimiyle kullanmasıdır. İletişim açısından dilbilimi çalışmaları yürüten önemli bir araştırmacı olan Roman Jacopson iletişimi, dil düzlemindeki altı temel ilişkiyle “gönderen  $\Leftarrow$  bağlam-ileti/ileti-kod  $\Rightarrow$  alıcı” (Akbulut, 1997: 12) şeklinde açıklamaktadır. Jacopson’un bağlam açısından ve dilin kültürel kodlarını da göz ardı etmeyerek açıklamaya çalıştığı dil ve iletişim ilişkisi, mizahi dil için de geçerli olabilir. Belirli bir bağlama ait olan birey, dilin kendi bağlamında anlamlandırdığı veya belirli kodlar taşıdığı mizahi iletinin muhatabı olarak bu iletiye, gülerek, gülümseyerek, kahkaha atarak veya herhangi bir şekilde mizahi bir tepkimeyle bir şekilde karşılık verecektir.

Ekolojik anlamda mizah ve dil ilişkisi, her türlü sözlü ve yazılı beyanlar; sözlü türler içerisine sıkıştırılmış pek çok mizahi ifade; gazete fıkraları ve başlıkları; karikatürler; internet sitelerinde oluşturulan mizah içerikli yazılar; mizah türleriyle oluşturulan espri veya nükte gibi dil ifadeleri; mizahın bir işlevi olarak da düşünülebilecek mizah, kültür ve dil öğretimi ilişkisi; dillerin mizahi ifadeleri, eylemleri, düşünceleri ve durumları anlatabilmek amacıyla yarattığı ve kendi kelime hazinesinde mizaha kontenjan ayırdığı kelimelerin tamamı; dükkanların veya mağazaların komik ve uyumsuz tabelaları (Ebenin Yeri/ Bir Dürüm Mü Var/ F. Köroğlu Göz Hastalıkları Uzmanı/ Pirefösör Kokareç/ Realist Köy Çocuğu Baki Gıda/ Bulgurking/ Çaykovski/ Tüylüoğlu Kardeşler Ekmek Sarayı/ Seviş Kuyumculuk/ Uçkur İç Giyim/ Dindar İç Giyim/ Beceren Köftecisi/ Gelde içme Birahanesi/ Neden Dürümcü/ Keser Döner/ Elbet Döner/ Horon Köfte/ Fatih Terim İngilizce Kursu/ Horoz Tavukçuluk/ Zıkkım Restoran/ Aralık Sonu Ocakbaşı/ Vay Gardaşım Kahvaltı Salonu/ Totoş Pastanesi/ Özel Fısıltılar ve Çılgınlıklar Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Merkezi/ Hak Hukuk Bürosu/ Kirlinin Yeri/ Kebapçı Kör



Kenan/ Hollywood Düğün Salonu/ Fatmazel Güzellik Salonları/ Severse Döner/ Dünya Döner); esnafların ürünleri daha hızlı satabilmek amacıyla oluşturdukları kampanya sloganları (indirim; patron çıldırdı/ Ciğerci Hulusi; akıllı ol ciğerimi ye!/ Aya Küstü Köfteci; Allah herkese acıkmayı nasip etsin!); mahalle arasında gezgin olarak veya pazarlarda sabit bir biçimde satış yapan satıcıların sloganları (ikizlere takke/ çıtır çıtır, çaya batır, beğenmezsen geri getir; simit/ ekşi tatlı dengele, diyabeti engelle/ Temel Reis'ten Safinaz'a sevgilerle; kuzu ıspanak/ 30 tane seçecen, 1 lira verecen! Şok kampanya!/ Hatırlar mısın çocukken yediğin karpuzu, işte bu o karpuz!/ hayat kadar acı biber/ torun kadar tatlı domates/ orijinal kaset-CD alana korsan kaset-CD hediye/ benim adım Yaşar, satarım ucuz kaşar/ şeftali; Facebook'ta bile beğendiler/ Bihter kilodu geldi!/ Bu bizim işimiz. Sonradan değil, babadan; karpuzcu olunmaz karpuzcu doğulur!/ batan geminin malları/ doğal gaz faturasını yarı yarıya indiren tayt/ alana beleş, almayana keleş); kamyon ve otomobil arkası yazıları (virajların ustasıyım, sarışınların hastasıyım/ yollar sürüşüme, kızlar gülüşüme hasta/ ölüme gidelim dedin de mozot yok mu dedik/ gönlünde yer yoksa ayakta giderim/ duyduklarına değil, yaşadıklarına inan/ doktor değilim ama hastam çok/ tüplü ve öfkeli/ rahat battı/ içişleri bakanını aldım hükümeti kurmaya gidiyorum); tişört üzerindeki mizahi ifadeler (göbeklerin efendisi/ ön: karnım tok, arka: sırtım pek/ maç izliyorum, bana dokunma); duvar yazıları (uyarı: bu duvara kimse yazı yazmasın - cevap: tamam/ sen benimle güzelsin, bensiz kertenkeleye benziyorsun/ arkadaş ne içersen iç başın döner, gidenler değil/ herkese pas veren kız, Barcelona'da oynarsın bence/ hep o dini mesajları on kişiye göndermedik diye böyleyiz/ düşünün lan kafanız acımaz); uyumsuz bir şekilde yan yana gelen isim ve soy isimler; nickler (kertemeyen kele/ werder veremem/ herbokolog); lakaplar (Şeytan Rıdvan/ İnek Şaban/ Güdük Necmi); hayvanlara yakıştırılan sıfatlar veya isimler (Bidon/ Rozalinda/ Miskin); ara anlamlı kelimeler (dayamak/ gömmek/ geçirmek); zamanla mizahi içerik kazanan mektup, dilekçe, arzuhal, not veya fotoğraf arkası yazıları üzerinden incelenebilir. Mizahın dile katkısını ve ilişkisini de gösteren bu örneklerin, elektronik kültür ortamında da bir hayli yaygın olduğu görülmektedir. Bunun en önemli kanıtının ise, Google'da yapılacak basit bir taramada *Ekşisözlük* ve *Kadınlar Soruyor* gibi paylaşım sitelerinde bu yönde başlık açıldığının kolaylıkla görülebilmesi veya bir çok elektronik gazetede bu başlıkların görsellerle zenginleştirilerek haber olarak sunulması olduğu söylenebilir.

İletişim biçimi olan mizahi dil, mesajını gönderene veya alıcıya bir iletişim kurmak veya kurulan bir iletişimi devam ettirebilmek için direkt veya çağrışımlar oluşturan kullanımlarıyla iletir. Bu iletişim biçiminde, alay, nezaket ve kabalığı ifade eden kalıp kullanımlar içerisinde de geçebilen mizahi dilin, komik, gülmek, şaka, latife, espri, kahkaha gibi direk olarak veya “Allah Allah!”, “Babayın anayın aşını içeyim!”, “Ula arkadaş!” gibi mizahi çağrışımlar oluşturan yönlendirici kullanımları bulunmaktadır.

Sosyokültürel ortamda, ekolojik boyutuyla, pek çok yaşamsal organizasyonla ilişki içerisinde bulunan mizah eylem, mizahi yaratımın da sembolü olan dil, sözsüz bir ifade biçimi olan mimik ve dilin ikinci bir ifade boyutu olabilen anlamsız sesler ile ilişki içerisinde.

Dil ve mizah ilişkisinin, sadece “gülmek” kelimesi incelendiğinde görülebilecek bir biçimde, dilin kalıp ifadelerine yansıdığı görülmektedir. Mizah eyleminin sonucu, meyvesi, görüngüsü olarak görülebilecek olan, ayrıca sesli ve mimiksel mizahi tepkimelerin adı olan “gülmek” kelimesinin, Türkçede çok şiddetli ve sürekli gülmeyi ifade etmek için *gülmekten ölmek*; gözlerden yaş gelerek şiddetli gülmeyi ifade eden *ağlayana kadar gülmek*; ölçüsüz, kontrolsüz ve şiddetli gülmeyi ifade eden *deli gibi gülmek*; farklı ve hoş bir gülüşü ifade eden *kakır kakır gülmek* veya *gevrek gevrek gülmek*; alay etmeyi de ifade eden, uygunsuz ve müsait olmayan ortamlarda tepki görmemek veya karşı tarafı mahcup etmemek için kullanılan *içinden gülmek*; karşı tarafın negatif bir durumundan keyif alındığını, karşı tarafa mesaj vermeyi amaçlayan veya mevcut durumda mutlu olmanın bir ifadesi olan *kıs kıs gülmek*; yapılan eylemin ortamda basit, bayağı, tuhaf bulunmasının ifadesi olan *gülünç duruma düşmek* şeklindeki çeşitli kıyafetler giyinerek farklı durumları ifade eden kullanımı, mizah ve dil ilişkisini basitçe kanıtlamaktadır.

Dil, gülmecenin bir aracı olarak karşımıza çıkar. Usta’ya göre (2009: 95) dil, gülünç olanı iki şekilde ortaya çıkarır. İlkinde dil, sadece komik olanı anlatır ve komik olanı dinleyiciye ya da okuyucuya aktarır; ikincisinde dil, komiği kendisi yaratır, çeşitli dil oyunları ile olağan dilin dışına çıkar, var olan dilbilgisini alt üst eder ve gündelik dilin olağan akışından sıyrılması sonucu yeni bir yol izleyip komik hale gelir. Usta, daha sonra gülmece dilini şiirle inceleyerek yapı bakımından ortak yönlerinin olduğunu savunmuştur. Usta, edebi ürünlerde olağan üstü komik betimlemeler şeklinde de

karşımıza çıkan mübâlağaları; sarf-ı nazar/safnaz ve sevk etmek/şevk etmek şeklindeki benzeşmeleri; bir ses biçimiyle iki ayrı anlamın ortaya çıktığı cinasları; tevriye, kinaye ve iham gibi çeşitlerle karşımıza çıkan çok anlamlılıkları; ağız, lehçe ve kesimsel dil kullanımlarını; hıyarto, hanzo gibi argo kullanımları; bir benzetme sanatı olan teşbihleri; ilgili kavramların birbirinin yerine kullanılması olan istiareleri; kelimelerin benzetme amacı güdülmeyen mecazî anlamlarının bir varlık için kullanılma sanatı olan mecaz-ı mürselleri; bitki, hayvan ve nesnelere insana has özelliklerin yüklenmesi olan teşhisleri (kişileştirme); ortak yönleri olan iki zıt kavramın aynı mesele etrafında toplama sanatı olan tezatları; bir fiili yanına bir şeyler de katılarak iğneleme amacıyla kullanımları olan müşakeleleri; aynı kökten türemiş sözcüklerin bir arada kullanımları olan iştikakları; tabiattaki seslerin dildeki ifade biçimleri olan yankıları; kelimelerin bünyesinde bulunmayan seslerle çıkarımları olan dil sürçmelerini; “nur topu gibi bir orucunuz oldu” şeklinde dildeki bazı sözcüklerin kendi kalıplarından sıyrılarak başka kalıpların içerisine dahil edilmesiyle ortaya çıkan alışılmamış bağdaştırma kullanımlarını; “sadist, mazoşiste iyilik eden kişidir” şeklindeki kullanımlarda karşımıza çıkan ikilemleri; “uyku serserisi” örneğinde karşımıza çıkan, kalıpların içeriklerinin bir oyunla kelime veya kelimeler yerleştirilerek başkalaştırıldığı değiştirimleri; rüşvetmatik, trilyarder örneklerindeki gibi dildeki heceler ve eklerle yeni kelimelerin oluşturulması olan türemeleri; alayın ve iğnelemenin bir biçimi olan ironileri; mantıksız ve anlamsız bileşkelerden oluşan ve çelişkiler ortaya çıkaran saçmalamaları; söylenmek istenenlerin dolaylı yollardan, anlam alanı dışına çıkararak verildiği imlemeleri genel olarak dil oyunları başlığı altında değerlendirmiştir<sup>218</sup>. Usta'nın edebi ürünler üzerinden açıklamaya çalıştığı dil oyunları ve mizah ilişkisinin sosyokültürel bağlamda, yani mizahın ekolojisinde de kullanımları ve karşılıkları vardır. Ayrıca yazılı eserlerdeki dil oyunlarının, koşulları itibariyle kendi bağlamında, tonlama, mimik, ses ve hareket zenginliğini de yanına kattığı görülür.

“Yaşanılan kültürden etkilenerek şekillendiğinden dil, beslendiği kültüre ait unsurları taşır.” (Uğurlu, 2014: 46) Bu unsurlar, açıkça dilin mizahı ifade eden kelimelerine yansır. Gülmek, gülümsemek, tebessüm etmek, sırtarmak, kikirlemek, hangırdamak, kıs kıs gülmek, şakalaşmak, espri yapmak, komiklik yapmak gibi fiiller; hahkaha, gülücük, tebessüm, espri, nükte gibi isimler; Türkçe kökenli güler, gülen, gülenay, güleray,

<sup>218</sup> Bkz. (Usta, 2009: 97-118)

gülümser, gülümse veya Arapça kökenli tebessüm gibi kadın isimleri; gülünç, komik, nükteli gibi sıfatlar mizahın kendisini dille ifade eden bazı yazılı kodlarıdır.

Dillerde standart kullanımlara sahip olan kelimeleri, dilin zamanla ifade gücünün zenginleşmesine bağlı olarak, farklı mizahi durumları ifade etmesi, değişimi ve dönüşümü söz konusudur.

Dillerde normalde bazı durumları anlatmak için bazı belirli kelimeler kullanılır. Fakat dillerde, Max Müller'in de "Dil Arazı Teorisi"nde vurguladığı gibi, zamanla bazı kavramlar değişip sadece bir durumu anlatmayan veya bir tek çağrışım yapmayan hastalıklı yapılar haline gelerek veya karşı bakış açısıyla zenginleşerek, mizahi kavramları çağrıştırmaya, açıklayıcı, onları tanımlayıcı yapılar haline gelebilirler. Bu durum bazı kelimelerin, eylemlerin ve durumların bizzat bilinçli olarak mizahileştirilmesi sürecine bağlı olarak gerçekleştirilebildiği gibi dilin doğal akışı sürecine bağlı olarak da gerçekleştirilebilir. Bu anlamda küreği, sırtı veya kolu herhangi bir yere yaslamak, koymak anlamında kullanılan *dayamak* kelimesi; cisimlerin ve sözcüklerin taşınması, yer değiştirmesini anlatmak için kullanılan *vermek* kelimesi veya düzenlemek anlamında kullanılan *döşemek* kelimesi cinsel eylemleri çağrıştıran bir biçimde mizahileştirilebilir.

"Güneş mitleri Teorisi"ni ortaya atan bir mitolojist olan Max Müller'in "Dil Arazı" Teorisi'ne göre, dildeki kelimeler adını bazı kesin ve somut özelliklerinden almıştır. Ancak bununla birlikte, aynı nesnenin diğer bazı özelliklerinden dolayı başka adlarla da adlandırılması mümkündür. Bundan dolayı da, bazı nesnelere benzer özellikleri sebebiyle başka nesnelere verilen isimlendirmelerle adlandırılabilirler. Bu durumun kanıtı, dildeki çok sayıdaki eş anlamlı ve eş sesli kelime mevcudiyetidir. Örneğin; güneşi ifade etmek için "ışıldayan", "yanan", "parlayan" kullanılabilirken aynı isimlendirme ay, yıldız ve su için de yapılabilir. Aynı şekilde bir ormanın ifade edilmesi için "yeşil" ve "hışırdayan" kelimeleri de kullanılabilir. İşte Max Müller'e göre, terimlerin bu çeşitliliği ve anlamları bağlamında sabit bir kullanımları olmayışının zorlukları, uzun bir zaman süreci içerisinde, devamlı fikri karşıtıklara ve kelimelerin ilk olarak tasarlanan orijinal anlamlarını kaybetmelerine neden olmuş ve böylece de Max Müller'in "dil

arazı” dediği durum ortaya çıkararak, doğal bir olgunun fantastik şekillerde ifade edilişi ortaya çıkmıştır.<sup>219</sup>

Dilin anlam bilimi açısından zihinlerde çağrıştırdığı imgeler ve farklılaşmalar, zamanla mizahi perspektifte bir “dil arazi”na<sup>220</sup> sebep olabilecek eğilimler gösterir. Max Müller’in, asıl olarak mizahi bir eğilimden ziyade mitsel kavramlar üzerinden, dildeki mevcut bazı kelimelerin anlam kayması sonucu yeni anlamlarda veya mevcut anlamının dışına çıkarak kullanılmasını anlattığı ve “dil arazi” şeklinde isimlendirdiği bu teorisi, dildeki mevcut bazı kelimelerin kendi anlamlarından uzun bir geçmiş süre veya kısa bir zaman diliminde, kimi zaman ve bazı durumlarda sıyrılarak mizahi bir içerikte kullanıldığı durumlar için de uygulanabilir. Türkçede bu tip “dil arazi” örneklerine yarak (silah), piç, geçirmek, dayamak, koymak, döşemek gibi mizahi içeriklere sahip bazı kavramlar örnek olarak verilebilir.

Asıl olarak silahı ifade etmek için kullanılmış olan ve “silah/erkek cinsellik organı” (www.tdk.gov.tr, 17.11.2016) şeklinde tanımlanan “yarak” kelimesi, zaman içerisinde “benzeşen özellikler”den dolayı zaman içerisinde, bazı mizahi küfür ve ifadelerin de temel kavramı olarak, erkek cinsel organını ifade etmek için; Türk Dil Kurumu’nda “annesi ile babası arasında evlilik bağı olmadan dünyaya gelen çocuk, haramzade, veledizina; babası belli olmayan çocuk; her şeyin küçüğü, büyüğü ile aynı nitelikte olmayan; kalleş, kurnaz ve kötü niyetli kimse” (www.tdk.gov.tr, 17.11.2016) şeklinde tanımlanan “piç” kavramı, kimi zaman beğeni, hayranlık ve övgü anlamında bazı erkekler için; “geçme işini yaptırmak, geçmesini sağlamak” (www.tdk.gov.tr, 17.11.2016) anlamında olan “geçirmek” kelimesi, bir cinsel ifadeyi de ifade eder anlamda ve argo bir ifade olarak kullanılmaktadır. Aynı durumların dayamak, koymak ve döşemek kavramları için de geçerli olduğunu söylemek gerekir.

Dillerde bazı kelimelerin hastalıklı bir hale gelip kullanılmasının yanında bir grup kelimenin de ara anlamlara sahip olduğu görülmektedir. Türkçedeki, mal, piç, saf, seme, düzü, orospucuk, deli gibi kelimeler olumlu ve olumsuz pozisyonları olan bu tür kelimelerdir. Olumsuz anlamlı kullanıldıklarında eleştiri, aşağılama, kınama gibi

<sup>219</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 2005: 101-102)

<sup>220</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 2005: 101)

anamlarda kullanılan bu kelimeler, olumlu anlamlarda kullanıldıkları zaman beğeni, hoşlanma duygularını ifade eder biçimde mizahi içerik kazanırlar.

Her kültür veya halk grubu içerisinde çok özel bir dili, söylemi ve karakteri olan mizahın, bir milletin hem dilinin hem de özelliklerinin tanınabilirliğinde önemli bir ayrıntı olduğu göze çarpmaktadır. Bu durum, mizahın kendisini ifade etme yöntemlerinden biri olan diliyle beraber bir milletin kendi kültürünü ve reflekslerini anlatabilme çabasında da görülür. Özellikle son yıllarda popüler kültür, yabancılarla yapılan evlilikler ve turizmle beraber yaygınlık kazanan Türk dilinin kendi genetik kodlarını anlatabilmek için mizaha başvurduğu ve Türk halk kültüründeki mizahi imgelerden, tiplerden ve söylemlerden faydalandığı söylenebilir.

Türk mizah anlayışının, Türk mizah tiplerinin ve genel olarak Türk halkının mizahi yaratmalarının, mizah ve dil ilişkisi bağlamında, yabancılara Türkçe öğretimi alanında da kullanıldığı görülmektedir. Türkiye’de yabancılar için Türkçe öğretiminde kullanılan kitaplarda hem öğretimi eğlenceli kılmak hem de Türk kültürünü her yönüyle öğretebilmek için Nasreddin Hoca fıkralarından, masallardan, tekerlemelerden, manilerden faydalanılmaktadır. Ayrıca bu kitapların eğlenceli öğrenim bölümlerinde öğrencilere mizah yoluyla Türkçe öğretimi yapma stratejisinin uygulanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bununla birlikte sadece Türkçe dil öğretiminde değil İngilizce, Almanca ve diğer popüler dillerin öğretiminde de sadece yazılı mizah metinleri değil mutlu, neşeli ve gülen insanların fotoğrafları ve görselleri de kullanılmaktadır. Kitaplardaki bu mutlu, neşeli fotoğraf ve görsel imgelerle dil öğrenimine başlamak isteyen öğrencilere, dil öğreniminin ne kadar eğlenceli, neşeli ve güzel geçeceğine yönelik bir mesaj da verilmek istenmektedir. Bu açıdan, üzülmeyi, ağlamayı ve diğer olumsuz durumları anlatan konuların dışındaki tüm görsellerde, mizahi imgeler kullanılmıştır. Böylece birbirleriyle tanışmaya çalışan gençlerin güler ve neşeli hallerinde, gülen bebeklerde, toplu halde sınıfın gösterildiği mutlu sınıf fotoğraflarında, okula giden, uyumaya çalışan, kahvaltı yapan, telefonda konuşan, sohbet eden, iş başvurusu yapan görsellerde de insanlar güler, mutlu ve neşeli olarak verilmiştir. Tüm bunlarla birlikte çok daha geniş bir bakış açısıyla Türk mizah kültürünün ve mizah yaratmalarının, Türkçe öğretiminde ne ölçüde kullanıldığının araştırılmasının yanında, bunları deneyimleyen ve öğrenen yabancı öğrencilerin verdikleri aşırı pozitif mizahi tepkimelerin nedenlerinin de

araştırılması, değerlendirilmesi, mizahın evrenselliğinin değişik boyutlarının saptanması açısından son derece önemlidir. Fakat burada şimdilik, daha dar bir kapsamda, Türk mizah ekolojisi yaratmalarının Türkçe öğretimi kitaplarında nasıl kullanıldığının saptanmasıyla yetinilecektir.

Türkçe öğretimi kitapları, dünya genelinde kabul edilen dilin altı seviyesi durumundan hareketle, A1, A2, B1, B2, C1 ve C2 olmak üzere 6 kitaptan oluşmaktadır. Gramer kurallarına ve zamanlara bağlı olarak basit seviye olan A1'den zor seviye olan C2'ye doğru giden bu kitaplardaki mizahi yaklaşımları anlayabilmek ve Türkçe öğretiminde mizahın hangi biçimlerde kullanıldığını saptayabilmek için “İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı”nı esas alarak bir genellemeye gidilebilir. Bu yayının kurlara bağlı olarak düzenlenmiş olan altı kitabı incelendiğinde, okuma, yazma, dinleme, konuşma ve eğlenelim öğrenelim bölümleri üzerinden oluşturulan kitabın Türkçe öğretimi plânında, fıkra, tekerleme, masal, bilmece, oyun, geleneksel Türk tiyatrosu örnekleri, mizah içerikli filmler ve komik film yıldızları, elektronik kültür ortamı mizah unsurları ve ürünleri, karikatürlerden sıkça faydalanılmıştır. Bu yöntem ile dil kitapları sadece salt dili değil dilin ilişki içerisinde bulunduğu kültürü, üretim, yaklaşım, tavır ve kodları yoluyla öğretmeyi amaçlamıştır.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı”ndaki A1, A2, B1, B2, C1 ve C2 kur kitaplarında okuma-anlama bölümlerinde ve okuma-anlama bölümlerine geçiş öncesi hazırlık bölümlerinde, öğretimi daha eğlenceli hale getirmek için Keloğlan masallarından, Nasreddin Hoca fıkralarından, karikatürden, bilmecelerden faydalanılmıştır. Daha sonra sorular üzerinden metin çalışmaları yaptırılmış ve yurtdışından gelen öğrencilerin kendi ülkelerindeki masalları, fıkraları, karikatürleri, bilmeceleri Türkçeye çevirip yazmaları veya direkt sözlü bir biçimde diğer arkadaşlarına anlatmaları veya bilmeceleri sormaları istenmiştir. Böylece öğrenciler mizahi ortamın büyümesine kapılarak hem sıkılmadan eğlenceli bir biçimde sunumlarını gerçekleştirmekte hem de kendi kültürlerindeki mizahi yaratmaları diğer arkadaşlarına tanıtarak onlara daha önce hiç duymadıkları deneyimler yaşatmaktadırlar. Bunun dışında A2 kitabındaki “Keloğlan ve Sihirli Tas” (Bölükbaş vd., 2015a: 56) masalını, yine A2 kitabında yer alan Nasreddin Hoca'nın “Eşeğin Sözü” (Bölükbaş vd., 2015a: 60) fıkrasını, B2 kitabındaki “Yazın giyinir, kışın soyunur. Meyvesini el alır, yaprağını

yel alır (Ağaç)/ Uçar göklerde, yatar düştüğü yerde (Kar)/ Dört kardeş koşarlar, birbirini tutamazlar (Tekerlek)/ Dal ucundaki kınalı parmak (Kiraz)/ Altı mermer üstü mermer, içinde bir hanım terler (Hamam)” (Bölükbaş vd., 2015c: 100), B2 kitabında “Bunları Biliyor Musunuz” (Bölükbaş vd. 2015c: 101) başlığı altında öğrencileri “Filler, asla unutmazlar/ Çekirgeler dizleriyle duyarlar/ Bir karınca ağırlığının elli katını taşıyabilir/ Dünyada erkeği doğum yapan tek canlı türü denizatıdır/ Atlar sadece ayakta uyuyabilir; üstelik bir ay boyunca ayakta durabilirler/ (...)” gibi ilginç bilgiler üzerinden şaşırtıp güldürme amaçlanarak, metinler ve hazırlık çalışmalarına yerleştirilen mizahi içeriklere sahip masallar, fıkralar ve tekerlemeler üzerinden hem Türk halkının mizah anlayışı öğretilmekte hem bu algı yabancı öğrencilere sunularak daha sonraki yaşamlarında Türk halkı gibi gülmeleri sağlanmaya çalışılmakta hem de Türkçe kelimelerin öğretimi eğlenceli hâle getirilmektedir. Hiç şüphesiz dil öğretiminin, özellikle de halkbilimsel unsurlarla dil öğretiminin, çok önemli bir kültürel öğretim boyutu da vardır.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı”nda, özellikle de B2 kitabındaki dinleme bölümünde, Geleneksel Türk Tiyatrosu örnekleri ve filmlerdeki mizahi tipler üzerinden mizah kullanılmıştır. B2 kitabının dinleme bölümlerinden birinde yer alan “Hacivat ve Karagöz” (Bölükbaş vd., 2015c: 94) üzerinden “Uğurlar olsun/ Maymun olmak/ Okuryazar olmak/ Köftehor” gibi kullanımlar, Karagöz’ün verdiği uyumsuz cevaplar ve tuhaf tepkiler üzerinden sınıf içerisinde eğlenceli bir atmosfer oluşturularak *yanlış anlama* kavramının öğretilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca yine çocuklar buradaki dinleme metninin zihinlerinde ortaya çıkardığı çağrışımlarla Türkiye’de kendi başlarına gelen yanlış anlamalara dayalı mizahi deneyimlerini sınıfta paylaşma imkânı bulmuşlardır. Bu metinle tüm Türkçe öğrencilerine, bir nevi herkesin hayatta kısa bir süreliğine de olsa Karagözleştiği öğretilmektedir. Yine B2 kitabında yer alan bir diğer dinleme bölümünde *Neşeli Günler* filmindeki palavracı, üç kağıtçı, uyanık ve düzenbaz özellikleriyle “Seyyar Satıcı” (Bölükbaş vd., 2015c: 99) başlığı altında öğrencilere tanıtılan *Ziya* karakteri, filmlerdeki mizahi sahnelerin de dil öğretiminde kullanıldığını kanıtlamaktadır. Burada, dinleme metni içerisinde geçen “Denemesi bedava/ Taçsız kral/ Türünün son harikası/ Başına devlet kuşu konmak” gibi kullanımların ne anlama geldiği öğrencilere sorulduktan sonra “Müşteri: Dur ya!/ Satıcı: Sen dur vatandaş ya! Başına devlet kuşu kondu./ Müşteri: Yeter!/ Satıcı: Lütfen sakın olunuz./ Müşteri Yeter, yeter.../ Satıcı: Telaş yok. Kesikler için harika kan ilacı satıyoruz.” diyalogundaki satıcı



bölümleri boş bırakılarak öğrencilerin buraları doldurması istenmiştir. En son ise sınıftaki yabancı öğrencileri gülümseten bu komik adamın nasıl bir insan olduğu sorularak komik insanlara karşı yaban yaklaşımların neler olduğu öğrenilmeye çalışılmış ve devamında öğrencilere “Siz olsaydınız bu adamdan ürün satın alırdınız mıydınız?” gibi bir soru üzerinden mizahın kültürel-ekonomik boyutu ve pazarlanabilirliğinin tartışmasının yapılması sağlanmıştır.

Masallar ve fıkralar, geniş zaman ve şimdiki zaman kullanılsa da, genel olarak *belirsiz geçmiş zamanın* kullanıldığı halkbilimi türleridir. Bu bakımdan “İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı”nın yazma bölümünde mizahi içeriklere sahip Nasreddin Hoca fıkraları ve masallar, İngilizce gramerinde tam karşılığı olmayan, Türkçede başkasından duyma, öğrenme veya geçmişte yaşanan ve şahit olunmayan olay ve durumları anlatmaya yarayan “belirsiz geçmiş zaman” üzerinden öğretilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda A2 kitabında Nasreddin Hoca’nın “Rüya” (Bölükbaş vd., 2015a: 55) fıkrası verilmiş, yine A2 kitabında “Aşağıdaki Masalı Tamamlayalım” (Bölükbaş vd., 2015a: 59) başlığıyla verilen yarısı yazılmış masalın öğrencilerce tamamlanması istenmiştir. Bunun dışında C1 kitabında “Mizah unsurları içeren bir fıkra, hikâye, masal biliyor musunuz? Yazalım” (Bölükbaş vd., 2015d: 147) başlığıyla verilen bir yazma ödevinde, öğrencilerden mizahi içeriğe sahip bir fıkra, hikâye veya masal yazmaları istenmiş ve böylece öğrencilerin zihinlerine, bu türlerin mizahla ilişkili olduğu anlayışı yerleştirilmiştir. Yabancı öğrencilerse bu yollarla hem Türkçede belirsiz geçmiş zamanın kullanım alanlarını hem masal ve fıkra anlatma yollarını öğrenmekte hem de bitmemiş masalları Türkçe ile tamamlayarak birer imge yaratıcısı ve fantastik bir zihinsel yolculuk deneyimleyicisi olmaktadır. Bunların dışında, B2 kitabındaki “Dil yanlışları ile ilgili ilginç bir olay yaşadınız mı? Örnekteki gibi yazalım” (Bölükbaş vd., 2015c: 94) başlığıyla verilen bölümde olduğu gibi, yazma bölümlerinde dil yanlışlıkları ve yanlış yazma gibi meseleler üzerinden komik deneyimlerin paylaşılması amaçlanmıştır.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı”nda Eğlenelim Öğrenelim bölümlerinde öğrencilerin konuşması ve yazması amaçlanarak gerçekleşen mizahın kullanımı, oyunlar ve dile ait yarışmalar, sözlü halkbilimi türleri ve elektronik kültür ortamındaki mizahi durumlar üzerinden gerçekleşmektedir. Burada öğrenciler bu oyunlar ve kullanımlar ile uyumsuz söylemler, hareketler ve tavırlar sonrası veya oyunu yapabile

ve yapamama üzerinden üstünlük duygularıyla kendilerine ve arkadaşlarına gülmektedirler. Sonuçta tüm bunlarla dil öğrenimi eğlenceli bir hâl almaktadır.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı” A2 kitabının Eğlenceli Öğrenim bölümünde, sınıfın iki gruba ayrılıp kurulan ilk cümleye düzenini bozmadan ve şaşırmadan yeni kelimeler eklemeye dalalı olarak oluşturulan bir oyun, mizahi bir süreci ve sonucu teşvik edici olarak tasarlanmıştır. (Bölükbaş vd., 2015a: 48) Bu oyunda ilk grup “Pazara gideceğim, ekmek alacağım.” dedikten sonra ikinci grup buna yeni bir kelime ekleyerek “Pazara gideceğim ekmek, domates alacağım.” demektedir ve yeni bir kelime eklemesi için topu karşıya atmaktadır. Bu iki gruba mensup olan herhangi bir öğrenciden biri şaşırana kadar bu oyun sürmektedir. Şaşırana öğrenciye ise diğer arkadaşları, yapılan bir hatayı cezalandırmak ve hata yapmamanın verdiği üstünlük duygularından hareketle gülerler.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı” A2 kitabının Eğlenceli Öğrenim bölümündeki bir başka oyunda “Kim?, Kiminle?, Ne zaman?, Nerede?, Ne yapmış?” soruları üzerinden beşe ayrılan bir kağıda herkesin sırayla ve diğer arkadaşının yazdıklarını görmeden cevaplar yazması tasarlanmıştır. (Bölükbaş vd., 2015a: 65) Beşinci kişinin yazdığı cevabın sonrasında kağıt açılır ve “Mehmet inekle sabah uçakta piknik yapmış.” şeklinde açığa çıkan uyumsuz cümlelerin sınıfta okunması istenmiştir. Böylece uyumsuz cevaplar yazan öğrenciler kendilerine; diğer öğrenciler de bu uyumsuzlukları yazan arkadaşlarına gülerler.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı” A2 kitabının Eğlenceli Öğrenim bölümünde verilen halkbilimi sözlü türlerinden tekerlemelerin, oyun niteliğinde, sınıfta öğrencilerin sırayla söyleyip söyleyememesi üzerinden, hem tekerlemeler öğretilmek istenmiş hem de yabancı öğrencilerin tekerlemeler üzerinden dil kıvraklığının geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bunlarsa “Kartal kalkar dal sarkar; dal sarkar kartal kalkar./ Getirince el getirir, yel getirir, sel getirir; götürünce el götürür, yel götürür, sel götürür./ Üstü üç taşlı taç saplı üç tunç taşı çaldıran mı çabuk çıldırır; yoksa iç içe yüz ton saç kaplı çanı kaldıran mı çabuk çıldırır?” (Bölükbaş vd., 2015a: 78) ve “Bir yoğurdu mayalamalı da mı saklamalı, mayalamamalı da mı saklamalı?/ Şemsi Paşa Pasajı’nda sesi büzüşesiceler!/ O pikap bu pikap şu pikap.” (Bölükbaş vd., 2015a: 66) şeklindeki tekerlemelerdir. Bu tekerlemeleri söyleyemeyen kişilere öğrenciler üstünlük

duygularından hareketle gülerken, söyleyebilen gençler de yapılması gereken bir eylemdeki gerginlikten sonra yapabilmemenin veya atlatmanın verdiği rahatlamayla gülerler.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı” A2 kitabında Eğlenelim Öğrenelim bölümünde (Bölükbaş vd., 2015a: 92) bir hayvanın adını söylemeden o hayvana ait bazı özelliklerin sırasıyla sınıftaki bir öğrenci tarafından anlatıldığı bir başka oyunda yine anlatan öğrenci öğrencilerin bilememesinin, öğrenciler de bilebilmenin getirdiği üstünlükle gülerler.

Oyunların dışında Eğlenelim öğrenelim bölümlerinde mizahi metinlerin ve mizahi içerikli halkbilimi türlerinin olduğu görülmektedir. A2 kitabındaki “Bankacı” (Bölükbaş vd., 2015a: 36) metni; A2 kitabındaki “Dile Benden Ne Dilersen” (Bölükbaş vd., 2015a: 82) adlı Temel fıkrası ve Nasreddin Hoca’nın “Kazan” (Bölükbaş vd., 2015a: 97) fıkrası; B2 kitabındaki Nasreddin Hoca’nın “Ye Kürküm Ye” (Bölükbaş vd., 2015c: 70) fıkrası; B2 kitabındaki Teknik destekle ve müşteriler arasında geçen “Teknik destek: Ekranınızın solundaki bilgisayarın ikonunu tıklar mısınız? Müşteri: Sizin solunuz mu benim solum mu?/ Teknik destek: Şimdi ekranınızın üzerinde ne var hanımefendi? Müşteri: Eşimin doğum gününde hediye ettiği ayıcık. Niye ki?/ Teknik destek: Şifrenizi söylüyorum. Küçük c, büyük a, küçük n, 7. Müşteri: 7 büyük mü küçük mü?/ Teknik destek: Buyurun efendim. Müşteri: Eee! İlk defa mail gönderiyorum da. Teknik destek: Tamam, ben size yardım edeyim. Müşteri: Adresteki ‘a’yı yazdım da çevresine daireyi nasıl çizeceğim?” (Bölükbaş vd., 2015c: 40) şeklindeki mizahi diyaloglardan hareketle, elektronik kültür ortamındaki mizahi durumlar, Türkçe öğretiminin mizah kullanılarak eğlenceli bir şekilde gerçekleştirilmeye çalışıldığının göstergeleridir.

Mizahın yabancılar öğretimindeki dikkat çekici bölümlerden biri de “İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı” serisinin C1 kitabında “Hayata Gülümseme, Mizah Çeşitleri” (Bölükbaş vd., 2015d: 148) başlığıyla, sadece mizahın tanıtıldığı 12 sayfalık müstakil bir ünitenin konulmasıdır. Bu ünitenin okuma-anlama bölümünde “Mizah Türleri” (Bölükbaş vd., 2015d: 148) başlığı altında mizah türleri, *popüler mizah*, *siyasi mizah* ve *kara mizah* başlıklarıyla tanıtılmış, “İnsanları Güldürmenin Yolları” (Bölükbaş vd., 2015d: 154) başlığı altında verilen metinde güldürme, gülmenin ciddiyeti, gülme ve yetenek ilişkisi, alay etme ve ukalalık, boş konuşma ve boş espriler, gülünç duruma

düşme, icracı ve katılımcılar penceresinden gülme gibi konular hakkında bilgi verilmiş; yine “Cesur: Kopya çeken kimse/ Disiplin: Öğretmenin kozu/ Felç: Karnenin alınmasıyla baş gösteren hastalık/ Hastalık: Mazeret/ Okul: Hapishane/ Çöp Kutusu: Basket potası/ Esnemek: Ders esnasında ortaya çıkan bulaşıcı hastalık/ Gardiyan: Nöbetçi öğretmen/ Hayırsever: Kopya veren” (Bölükbaş vd., 2015d: 148) şeklinde mizahi içerikli *öğrenci sözlüğü* oluşturulmuştur. Ayrıca öğrencilere mizahla ilişkili olarak “Kelime Listesi” başlığı altında bilmece, espri, fıkra, hiciv, karikatür, meddah, mizah, mübalağa, nükte, orta oyunu, şive, taşlama, tekerleme gibi kavramlar; bıyık altından gülmek, dilinden düşmemek, gözlerinin içi gülmek, gülmekten kırılmak, şaka kaldırmak, şakaya vurmak, yüze gülmek gibi kalıp ifadeler verilmiştir.

“İstanbul, Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı” C1 kitabındaki “Hayata Gülümseme, Mizah Çeşitleri” başlığıyla verilen üniteye yazma bölümlerinde “Siz en çok hangi mizah türüyle ilgileniyorsunuz?” (Bölükbaş vd., 2015d: 149), “Türkçedeki argo sözleri biliyor musunuz?” (Bölükbaş vd., 2015d: 151) ve “Sizi en çok ne güldürür? Konuyla ilgili bir kompozisyon yazalım” (Bölükbaş vd., 2015d: 154) başlıklarıyla, mizahla ilgili yazma çalışmaları yaptırılmıştır. Bunun dışında karikatürler üzerinden ve “Mizahın reklamda kullanılmasıyla ilgili birbirine zıt görüşler mevcuttur. Örneğin, Ogilvy ‘Siz bir palyaçodan bir şey alır mıydınız?’ diyerek reklamlarda gülmecenin kullanılmasına kesin bir şekilde itiraz eder. Eki siz bu görüşe katılıyor musunuz? Tartışalım.” (Bölükbaş vd., 2015d: 154) başlığıyla verilen konuşma bölümünde, mizah-reklam ilişkisi ve mizah-karikatür ilişkisinin tartışılması istenmiştir.

Yabancılar Türkçe öğretimi, hiçbir Türkçe dil kurumunun verdiği belgenin Avrupa denklik çizelgesine uygun bulunmadığı da düşünülürse, bizim için yeni yeni gelişmeye başlayan bir alandır. Dil öğretimi, İngilizce ve Almanca öğretim politikalarında olduğu gibi, sadece bir dil öğretimi değil aynı zamanda kültür öğretimi ve kültürel ekonomik alandır. Bu alanda dil öğretiminde kullanılan başta ders kitapları, hikâye kitapları, diğer materyaller, öğrenci yurtları ve yurt dışında kurs eğitimleri gibi örnekler, başlı başına dil öğretiminin ekonomik boyutunun kanıtı olmalıdır. Dil öğretiminde, özellikle de ders kitaplarında görsellerde, yazılı metinlerde, dinleme metinlerinde ve konuşma metinlerinde mizahın kullanıldığı ve bunun bir dil öğretim politikası olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu yolda, özellikle kültürel kodların en yoğun olarak görüldüğü

geleneksel Türk tiyatrosu, masal, bilmece, fıkra, bilmece gibi anlatmaya halkbilimi türlerinin yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunların dışında yabancılara Türkçe öğretiminde, mizahi içerikli filmler, diziler, elektronik kültür ortamındaki mizahi durumlar, oluşumlar ve deneyimler de çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır.

“Türk dili, öncelikle eleştirel düşünce ve mizahla yaratılıp geliştirilmekte ve geçmişten geleceğe aktarılmaktadır.” (Özdemir, 2010: 33) Araştırma alanında da sözlü anlatım türlerinin dilinde; yerel ağız ifadelerinin jenerasyon farklılıklarıyla mizahi içeriklere bürünmesinde; uydurulan kelime ve kullanımlarda; Şarkışla Hayvan Pazarı için “Maskeli Balo” veya İngilizcede “o my God” ifadesinin Tanrı kastedilmeyerek “o my göt!” şeklinde olduğu gibi, yaban kültürüne ait geleneklerin ve ifadelerin mizahileştirilmesinde; grupların “vasti röllü röllü” gibi şifreli iletişim için oluşturdukları ve grup dışında anlamsız veya komik olarak kabul edilen ifadelerde; insanlara, hayvanlara ve nesnelere yakıştırılan lakap veya ifadelerde; sürü başında yer alan ve bir türlü vurulamayan bir domuz için *traş olan domuz* şeklindeki grup içi ilgi kültüründe; “biçerciyi korkuttuğum yer”, “Bayram’la Burhanettin’i korkuttuğum yer”, “Beyaz Adam’ın saklandığı duvar”, “at arabayı devirdiğimiz yer” örneklerinde olduğu gibi korkutma şakalarının yapıldığı mekânlarda; dili bir süreliğine yok edip yeniden canlandıran lal oyunlarında dilin mizahla gelişen evreleri göze çarpmaktadır.

Araştırma alanındaki oyunlarda veya diğer sosyal aktivitelerde kullanılan dilin, üretim sistemine bağlı olarak genelde bir şekilde uydurulmuş bazı kullanımların zaman içerisinde mizahileştiği görülmektedir. Örneğin; araştırma alanındaki tespitlerden hareketle eskiden sıkça oynanan şimdilerde pek oynanmayan *bilye oyununda* bu durumu görebiliriz. Eskiden gondik gondiğe, kılmaç, zehir, mor, yerden baş, ayaktan baş, çember gibi bilye oyunlarının içerisinde “kök kesmecik”, “teperin fistiğin çörçöbün bana, benimki de bana”, “çür benden”, “elimden çıktı”, “elim açıldı”, “enek mil illaç”, “aş, baş”, “sünme yok”, “kulak çekmecik” gibi kavramlar kullanıldığı tespit edilmiştir. Araştırma alanındaki orta yaş grubunun verdiği bilgilerden hareket edilecek olunursa bu ifadeler araştırma alanındaki mizah ekolojisinde mizahi bir kimlik kazanmıştır. Bu kavramların zaman içerisinde nasıl mizahileşebildiği ise ancak bu kelimelerin ve kullanımların bilye oyunu içerisinde hangi işlevlerde kullanıldığını anlatmakla anlaşılır olabilir.

“Köy kesmecik”, bilye oyununda oynayan kişilerin elindeki son bilyeye kadar oynaması zorunluluğunun sözlü anlaşmasıdır. Kişiler oyuna başlamadan önce “Arkadaşlar kök kesmecik tamam mı?” şeklinde fikir birliğine varıp oyuna başlamışlarsa bilyeleri bitmeden oyundan ayrılamazlar. Bu kural oyunun başında biraz bilye üten kişilerin oyundan çıkıp gitmemelerini garanti altına almak için uygulanmaktadır. Bu kural sebebiyle annesi ve babası çağırmasına, karnı acıkmasına veya tuvaleti gelmesine rağmen oyundan çıkamayan kişilerin düştüğü durumların hikayeleri zaman içerisinde mizahileşmiştir.

“Teperin, fistiğin, çörçöbün bana; benimki de bana” şeklinde, oyuna başlamadan önce oyunu kendi lehine çevirmek için söylenen bu sözün hakimi, bu sözü oyun başlamadan önce erken davranıp ilk söyleyen kişidir. “Teper”, bir enekenin dizilen bilyelere giderken taş, çakıl veya küçük yükseltilere; “çörçöp” enekenin çörçöplere çarpıp ve takılıp yön değiştirmesidir. Yani bir bilye oyununda eneke bilyelere ulaşmadan önce bir taşa tepip, çör çöplere takılıp yön değiştirebilir. Burada mizahi olan durum bir kişinin lehine olan bu saçma kuralın uygulanması ve bunu oyun öncesinde ilk söyleme rekabetinin getirdiği tartışmalar üzerinden ortaya çıkan söz ve durum komiklikleridir.

“Çür benden”, mil oyununa da yansımış, Türk milletinin kodlarında yer alan yağmacılık üzerine bir kuraldır. “Çür benden”, bilye oyununu oynamayan, bilyesi olmayan ve seyredenlerin herkesin önünde bağırarak ve bir anlamda bilye sahiplerine meydan okuyarak beyan ettiği sözlerdir. Bu sözü söyleyen kişi beklenmedik bir zamanda yöre söylemiyle milleri çür eder, beklenmedik bir yöne hızlı bir şekilde koşar. Belirli bir süre yakalanamazsa artık bilyeler o kişinin malı olur. Buradaki mizahi durum çür benden diyen kişilere çür öncesi ve çür sonrası kişinin yakalanması sonucunda kişiye yapılan şaka bağlamı işkencelerdir.

“Elimden çıktı”, bilyeleri atan kişilerin elinden zamansız çıkan bilyelerin tekrar atılabileceğine yönelik bir kuraldır. Bu kuraldaki mizahi unsurlar kişinin elinden beklenmedik zamanda çıkan bilyenin gerçekten bilinçsizce çıkıp çıkmadığı üzerine yapılan tartışmalardaki söz komiklikleridir.

“Elim açıldı”, kişilerin zamanla oyuna alışan ellerinin bilyeleri vurmaktaki ustalığını beyan etmek için söylediği sözdür. Elim açıldı diyen herkes bilyeleri hep tam isabetle

vuran kişilerdir. Buradaki mizahi durum, elim açıldı kavramıyla iyi vurma arasındaki uyumsuz benzetmedir.

“Enek mil illaç”, tıpkı “Aş, baş” gibi, bilye oyuncularının enekeyi atarken söylediği kalıp ifadedir. Buradaki söylem, ağırlık kaldıran birinin “Hop!” veya “Ya Allah!” söylemlerindeki dize de yansıyan psikolojik amaçla örtüştürülebilir. “Enek mil illaç” diyen bir kişi, enekenin başarılı bir şekilde gidip bilyeleri vurduğuna inanır. Bu söylem bir nevi uğurlu kabul edilir. Buradaki mizahi durum eneke kelimesinin enek şeklinde sevimlileştirilip mile sıfat olarak yapıştırılmasında, uyumsuzca dizilen ve her oyunda tekrarlanan bir söylemle, bazen yalnız bir şekilde de söylenen ve hiçbir anlamı olmayan “illaç” kelimesidir. Bu kelime, sosyokültürel ortamında diğer oyunlara ve hareketlere giydirilen ve bizzat giydiricileri tarafından mizahi bir amaçla söylenmektedir. Örneğin bazı kişiler köy harmanında futbol oynarken bu kelimeyi kullanırlar. Şut çeken veya penaltı atan kişiler bilye oyunundaki enekenin hedefe varması ile futbol oyunundaki topun gol olması arasında bir benzerlik kurarlar. Hatta bazı kişiler bu kelimeyi yemek yerken dahi kullanırlar. Kaşığa pilav doldurup onu ağza yerleştirirken bu kelimeyi söylerler. Amaçları benzetmeler ve söz komikliği ile gülünç olanı ortaya çıkarmaktır.

“Sünme yok”, ayaktan baş oyunu öncesi, oyuncuların oyun içerisinde yapmayı yasakladığı bir kuraldır. Sünerek dizili bilyelere enekeyi yaklaştıran ve dizili bilyeleri vurmak için kendisine avantaj sağlamak isteyen kişilerin düştüğü durumların mizahileşmesi, ekolojiiçerisinde benzetmelerle de zenginleştirilmektedir. Örneğin sünen bir oyuncuya “O sansar gibi sünerdi.” veya “Sülük gibi sünerdi.” şeklinde benzetmelerle oyuncu ile sünen diğer varlıklar arasında bağlantı kurulup komik öge açığa çıkarılmaktadır. Burada avantaj sağlamak isteyen kişinin fiziki durumu ve yaptığı uyanıklık bir diğer komiklik unsurlarıdır.

“Kulak çekmecik”, bilye oyununda bizzat gülme amaçlı oynanan bir oyundur. Bilyesi fazla olan gönlü bol bir oyuncu, elindeki bir mili uzağa fırlatır. O bilyeye sahip olmanın bazı şartları vardır. Bu şartlar, bu bilyeye hızını kullanarak ilk ulaşan kişi olmak ve diğerlerine yakalanmadan gelip bilyeyi atan ebeye dokunmaktır. Fakat burada mizahi olan oyun değil oyunun riskleridir. Bilyeyi eline alan kişi kimseye yakalanmamalıdır. Yakalanırsa bilyeyi bırakana kadar kulakları çekilir. Ne zaman bilyeyi bırakırsa o zaman

işkenceden kurtulur. Kişilerin bir bilye için düştükleri durum ve sergiledikleri hareketler komiklik öğeleridir.

Dil, yerelde de olsa bir standardı olan kullanımdır. Bu standardı çeşitli sebeplere bağlı olarak tutturamayanlar, uyumsuz olarak damgalanırlar ve bireyleri veya grupları mizahi anlamda uyarırlar. Araştırma alanında da kelimeleri “Arra arra! (Allah Allah!)”, “Vaga biga! (Vallahi billahi!)”, “gagı (karı)”, “neşkayfe (neskahve)”, “olim (oğlum)” gibi yanlış telaffuz eden kişilerin mizahi bir tip karakter olarak algılandığı görülmektedir. Aynı standartlar dilin ritmi için de geçerlidir. Araştırma alanındaki bir mizah ustasının (K2) çok hızlı konuşan bir arkadaşı için uydurduğu şu uydurma halk hikâyesi, dilin standart ritmini tutturamayanların da ekolojide mizahileştirildiğinin bir kanıtıdır:

Molla- Ahmet, oğlum! Misikletin (bisikletin) maşasını niye kırdın?

Ahmet- Holulululululu!

Şimdik, Ahmet bisikletin maşasını kırmış tamam mı? Bisikleti varmış. İşte onunla sanayiye gidip geliyor. Şimdik Molla abi buna işte diyor ki, “Oğlum Ahmet nöördün de pisikletin maşasını kırdın?” diyor. Ahmet de diyor ki “Yav baba, işte nöörüüm kırıldı!” diyor. Amma, bunların konuşmaları hızlı, honuhlu olduğu için beyle evap veriyor. (K2)

Dilin kendi toplumsal bağlamda kişilere, hayvanlara, yerlere (mekânlara) hatta durumlara anlamlı ve anlamsız bir şekilde uydurulan veya yakıştırılan kelimeleri, kavramları vardır. Uydurulan veya yakıştırılan bu kavramlar, ekolojideki mevcut kişiye, hayvana, mekânlara ve durumlara yeni içerikler kazandırır. Uydurulan ve yakıştırılan lakapların çoğu mizahi içerikleri bünyesinde taşımaktadır. Kişiye davranışlarına, şekline, konuşmasına, hayata karşı duruşuna dair geçmişin bir yığın kodları bünyesinde taşıyan bu lakaplar dillendirildiği zaman içerisinde birçok mizahi arka plânı olan çağrışım bombası gibi patlar ve kişiye dair bu çağrışımları taşıdığı kodlar neticesinde yeniden canlandırır. Bu bakımdan lakaplar mizahi açıdan mutlaka ele alınmalı, değerlendirilmeli ve halk arasında hangi işlevlerle ve niçin kullanıldığı anlaşılmalıdır.

Hem adbilim çerçevesi içerisinde dilbilimde hem de dilbilimsel tutumları da kapsayan ve onlara yeni bakış açılarıyla yaklaşan halkbiliminde, kişilere, hayvanlara, mekânlara ve durumlara yakıştırılan veya uydurulan kelimelere tam ve kesin bir ad konulduğu söylenemez. “Kişilere herhangi bir özelliği dolayısıyla kendi grup kültürü bağlamında sonradan verilen isim” (Boyraz, 1998: 122) şeklinde tanımlanan lakap kavramının,



kişilere, dolayısıyla insanlara has bir özellik olduğu; buna karşın hayvanlara uydurulan veya yakıştırılan kavramlara lakap olarak bakılmadığı söylenebilir. “Mekânların da lakapları olamaz” şeklindeki düşüncelerden hareketle hem hayvanların hem mekânların hem de durumların lakaplarının olamayacağı tartışmaya açık bir durum olarak gözükmektedir.

Mizahla çalışmalarının da ilgisi dahilinde olması gereken “lakap” kavramını daha iyi algılayabilmek için lakap kavramının adbilimi çerçevesinde nasıl ele alındığını anlamak gerekmektedir. Adbilim çerçevesinde adlar *Tür Adları Alanı* ve *Özel Adlar Alanı*<sup>221</sup> şeklinde iki başlık altında incelenmektedir. Tür Adları Alanı başlığı altında bitki adları, hayvan adları, yiyecek ve içecek adları, giyim ve kuşam adları, sporla ilgili adlar, alet adları, meslek adları, hastalık adları vb. incelenmektedir. *Özel adlar alanı* başlığı altında özellikle lakap konusuyla alakalı olarak kişi adları, yer adları, din, mezhep, millet, etnik grup adları, kurum, kuruluş ve eser adları incelenmektedir. Konuyla da alakalı olarak lakap kavramının incelendiği alanı olan *kişi adlarının* ayrıntılarıyla ele alınması gerekmektedir. Kişi adları, *Künyevi Adlar* ve *Yakıştırma Adlar* olan üzere iki başlık altında ele alınır. *Künyevi adlar* asıl adlar, soyadları, sülale adları, unvanlar, köken adları (memleket adları, ırk ve etnik grup adları), meslek adları alt başlıklarıyla oluşturulmuştur. *Yakıştırma adlarının* alt başlıkları ise *lakaplar* ve *mahlaslar*, *müstearlar*, *tapşirmalar*, *rumuzlar*lardır. Tüm bu kategorizasyonlar ad için ve lakabın nerede durduğunu anlamak için doğru olsa da tür adları alt başlığında verilen hayvan adlarına sonradan eklenen yakıştırmaların ne olduğuna dair herhangi bir ipucu vermez. Söz gelimi at, it ya da inek hayvan adları başlığı altında değerlendirilebilir fakat bir köpeğe yakıştırılan Rozalinda ya da bir ata sonradan verilen Angela Keyn’in nasıl tanımlanması gerektiğinin cevabı burada yoktur.

Belirli bir ortamda ya da halk grubunda, belirli sebeplerle, anlamlı ya da anlamsız olarak genellikle bir kişiyi yüceltme, küçültme ve tanımlama veya tanıtma amacıyla yakıştırılan, verilen ve uydurulan lakapların belirli özellikleri vardır. İlk olarak lakaplar grup kültüründe “ne Ayşe, Ali gibi din kurumunun ne Oğuz, Hakan gibi milli değerlerin ne de ataların isimlerinin konulmasını öğütleyen törenin etkisi altındadır.” (Boyraz,

<sup>221</sup> Bkz. (Boyraz, 1998: 107-138)

1998: 109) Lakaplar bireylerin ve ona katkı sağlayan grupların özgün üretimlerinin eseridir.

Lakapların bir diğer özelliği kişilere yakıştırılan ve uydurulan lakapların kişi herhangi gruba dâhil olmasa da herhangi bir grup tarafından tanınması ve bilinmesi neticesinde bir grup kültüründe üretilmiş olmasıdır. Grup kültürü içerisinde verilen lakapların başka gruplar ve kişiler tarafından anlamlandırılmaması ve anlaşılabilmesi doğaldır. Özellikle kendi başlarına dahi anlamsız ve anlaşılmaz olan “Biconik” ve “Arrik” lakaplarının araştırma alanındaki odacı grubunun öz bilgileri bilinmeden ve sosyokültürel arka planı anlaşılmeden anlamlandırılması mümkün değildir. Aynı zamanda bir derlemeci olarak grubun içerisinde geçirilen zamandaki gözlemlerden hareketle, “Biconik” lakabının sadece mizahi bir amaçla ve anlamsızca, “Arrik” lakabının ise bu kişinin yaptıklarının, tavırlarının ve tutumlarının boş ve gereksiz olduğu inancından hareketle uydurulduğu saptanmıştır. Bunların dışında kalan ve anlamı bilinen kelimelerin lakap olarak yakıştırılmasının grup dışındaki kişiler tarafından anlaşılacağını düşünmek de doğru olmayabilir. Yine bir oda katılımcısına yakıştırılan “Bilim Adamı” lakabının çağrışımları olumludur. İlk olarak “Bilim Adamı” lakabı, kişinin akıllı, çok okuyan ve zeki olduğunu grup dışındaki kişilere çağrıştırabilir; fakat oda grubu “Bilim Adamı” lakabını bu kişiye, tavırlarından, sessizliğinden ve hareketlerinden dolayı, yarı anlamlı yarı anlamsız bir yakıştırmadan hareketle vermiştir.

Lakaplar grup kültüründe benimsendikten sonra ortak kültür haline gelebilir. Bu durum en azından gruplar arasında kabul görebilir ve gerçekleşebilir. Bu yayılım ilk olarak lakabı tanıtmaya şeklinde başlar daha sonra bu lakaplar kişinin tanımlanmasında kullanılabilir.

Din, ırk, etnik grup, meslek, sülale ile ilgili kelimeler lakap olmayabilir. Fakat kişi, Osman Kartal (K2) örneğinde olduğu gibi, Alman olmadığı halde kendisine Alman deniliyorsa, Seyit Bulut (K20) örneğinde olduğu gibi hoca olmadığı halde kendisine Topal Hoca deniliyorsa, Hakan Özcan (K21) örneğinde olduğu gibi bilim adamı olmadığı halde kendisine Bilim Adamı deniliyorsa bunlar unvan değil lakap olarak kullanılmaktadır.

“Bir başkasının asıl ismi bir diğersinin lakabı olabilmektedir.” (Boyras, 1998: 112) Söz gelimi, Ceyar, Şaban, Rozalinda gibi isimler, başkası için lakap olarak kullanılabilir. Ayrıca ceyar gibi bazı isimler genellenip herkes için lakaptan ziyade sıfat ve çağrışım yapma amacıyla kullanılabilir. Bu köyde Yüksel Pınar, kâğıt oynarken “Atsana Ceyar!” ya da biriyle telefonda konuşurken “Lan Ceyar, nerelerdesin? Hiç arayıp sormuyorsun!” şeklinde Ceyar ismini çeşitli kişilere, çeşitli durumlarda kullanmaktadır. Bu süreç beklide kelimenin lakap olma serüvenindeki ilk adımları olarak da değerlendirilebilir. Onun lakap olabilmesi gerekli içeriklere sahip sahibinin ortaya çıkmasına ve bunun belirli bir halk grubu tarafından kabul edilip onaylanmasına bağlıdır.

Lakaplar bazen o kadar benimsenir ve kullanımı yaygınlık kazanması sebebiyle kişinin gerçek adının yerine kullanılabilir. Böylece “kişinin asıl adı kullanılmaz olur” (Boyras, 1998: 113) ve kişiye toplum içerisinde çoğu zaman lakabıyla hitap edilir. Bu durumun en güzel örneklerinden bir tanesi *Hababam Sınıfı* adlı filmde de mevcuttur. Mahmut Hoca Çamlıca Erkek Lisesi’ne yeni hoca olarak tayin edilir. Tarih hocasıdır ve ilk derste Hababam Sınıfı’ndaki öğrencileri tanımak için onlara isimlerini sorar. Orada birçok kişi kendisini tanıttıktan sonra bir öğrenci kendisini *Güdük Necmi* olarak tanıtır. Mahmut Hoca öğrenciye gerçek adını sorunca öğrenci hatırlayamaz, hatta Güdük Necmi dönüp arkadaşlarına gerçek adının ne olduğunu sorup öğrenmeye çalışır. Aynı filmde birçok kişinin mizahi içerikli lakabı vardır ve kendi aralarında birbirlerine, Damat Ferit ve İnek Şaban örneklerinde olduğu gibi, hep bu lakaplarıyla hitap ederler. Bu durum sadece öğrencilerle de sınırlı değildir. Okulda derslere giren hocaların da mevcut halk grubu içerisinde anlamlı olan lakapları vardır. Mahmut Hoca’ya Kel Mahmut denilmesi bunun bir örneğidir.

Lakaplar her durumda ve her ortamda söylenemezler. Burada karşılıklı samimiyet, gruba ait olma, yaş farkı, tanınabilirlik, ciddiyet ya da gayri ciddiyet faktörleri karşımıza engelleyici faktörler olarak çıkar. Araştırma alanında da tespit edildiği üzere, herkes Murat Yeter’e (K12) Biconik diyemez. Ya da bazen yanlışlıkla, Servet Tüfek’in (K13) odada hikâyelerin anlatımı sırasında yanlışlıkla Hasan Demirhan’ın (K17) yanında onun kardeşine ait bir hikâyeyi anlatırken Kör Kadir deyivermesi gibi, lakaplar söylenebilir. Bu durumu Servet Tüfek kendisinden büyük olduğu için Hasan Demirhan’dan özür dileyerek telafi etmiştir. Ancak bu ani, söylenmemesi gereken ve beklenmedik söylem

Uyumsuzluk Teorisi bağlamında kişilerde gülme eylemini gerçekleştirmiştir. Bazen de beklenmedik zamanda ve beklenmedik kişiler tarafından söylenen lakaplar, *Virrik'e Azık Götürme Meselesinde* olduğu gibi, kabullenilir ve hoş görülür. Anlatılanlara göre; köyde sığır çobanlığı yapanlara sırayla azık verilmektedir. Sıra Barış Tokay'ın ailesine gelmiştir. Onlar Hüsamettin'in gerçek adını bilmeyen ve Ankara'dan tatile gelen on beşli yaşlarındaki Bekir Tokay'a gidip azık çantasını Virrik'e vermelerini söylerler. Bekir Tokay, sığır çobanlığı yapan atmışlı yaşlarında olan kişinin adını Virrik olarak anlar, bunun lakap olduğunun farkında değildir. Azık çantasıyla Virrik'in evinin kapısının önüne gelir ve kapıyı eliyle iter. Virrik yer sofrasında kapıya doğru oturur şekilde yemek yiyordur. Bekir Tokay'ın kapıyı açtığının farkına varmaz. Bekir Tokay bunun üzerine “Virrik kim?” diye sorar. Virrik ise kafasını hızlı bir şekilde kaldırarak “Buyurun benim!” şeklinde cevap verir. Bekir Tokay ise “Azık çantasını getirdim” diye cevap verir. (K22 ile kişisel iletişim, Mart 2017) Bu örnekte olduğu gibi bazı durumlarda kişilere, zamana ve durumlara bağlı olarak söylenmemesi gereken bazı kelimeler ve söylemler normal karşılanabilir ve hoş görülebilir. Burada kişinin kendisini lakabına göre tanımlaması ve bir devlet memuruna verdiği ciddiyetle cevap vermesi komik olanı, durum komikliğini ortaya çıkarır.

Araştırma alanında, karaktere ve tipe göre uydurulan anlamlı lakaplar tespit edilmiştir. Bunlar; Kara Recep, Pala Memmet, Kor (kör) Üsügün, Kor Hacı, Kor Kaya, Kor Sarı, Gobek (kazan) Şemşet, Fırfır, Deve Seyfi, Konez (tıfıl) Kara, Kurt Mıstafa, Uykucak, Çapar Ahmet, Topalın Hasanüsügün, Topal Ali, Cinli Remzi, Tulumcu, Deli Alay şeklinde kişilere uydurulan *anlamlı lakaplar*dır. Herhangi bir şekilde anlamsızca kişilere yakıştırılıp uydurulan, anlamlı veya anlamsız kelimelerle oluşturulan, Cindir, Nallı, Cıkık, Biconik, Virrik, Keko, Menesber, Arrik, Tostos, Hastık, Nikıls, Zırt, Mucur, Moloz, Durak, Kozlu gibi *anlamsız lakapların* da olduğu saptanmıştır. Bunların dışında “Rozalinda”, “Yakala”, “Angela Keyn”, “Bidon” gibi hayvanlara yakıştırılan; “Klinik”, “In Bar” gibi şifresiz ve herkesin anlayabileceği bir şekilde mekân ve yerlere yakıştırılan; “asti röllü röllü” (Ömer Osman Emmi'nin evinin yanındaki örende buluşulacağının şifresi) ve “ganni ganni” (Kadirlerin Ali'nin elmasını çalmak için bir şifre) gibi şifreli olan ve bazı kişilerin/bir grubun anlayacağı şekilde mekân ve yerlere yakıştırılan; “geddah” örneğindeki gibi, köyün patlamış ve oyun içerisinde devamlı

şişirilmek zorunda kalınan topuna yakıştırılan çeşitli mizahi kelimelerin de üretildiği görülmektedir.

Nesneler ve kelimeler arasında, insana, hayvana veya bir başka nesneye atıf yaparak, kurulabilecek uyumsuz/uyumlu bir eşleştirmede veya yakıştırmada da mizahi bir tavır aramak gerekir. Uyumsuz bir eşleştirme/yakıştırma üzerinden gidilecek olunursa; iri olan birine veya iri olan bir nesneye, küçük, minik veya ufak gibi sıfatların yakıştırılmasının, uyumsuz bir eşleştirmeyi, dolayısıyla da mizahi çağrışımları tetikleyeceği söylenebilir. Bu durumun sadece bizim kültürümüzde görülen bir mizah yapma biçimi olduğunu söylemek de yanlış olur. Almanya'nın kuzeybatısında yer alan Braunschweig şehrinde askerler arasında bir topa yakıştırılan uyumlu ve uyumsuz iki yakıştırma dikkat çekicidir. Marek Stachowski'ye göre (2011: 13), Braunschweig şehrinde 1411 yılında büyük bir top üretilmiştir. Alman askerler şaka olsun diye bu topu Almanca *Mechthild* (kadın ismi), daha çok da küçültme şekliyle *Metze* (Mehmet'in Memoş olması gibi) olarak adlandırırılar. 8 ton olan ağırlığında olan topu döndürmek, hareket ettirip yerini değiştirmek çok zor bir işti. Onun için topa şaka maksadıyla *Tembel Metze* (Almanca; Faule Metze) adını vermişlerdir. Mizahi bir içerik kazanan topun bu yeni adı kadar sevilmiştir ki daha sonraki yıllarda tüm Almanya'da bu isimle anılmaya başlanmıştır.

Lakaplar her durumda ve her ortamda söylenemezler, ama bu durum kişilerin karşılarındaki *mizahi kurbanlara* karşı mizahi tavrının engellenmesi anlamına da gelemez. Çoğu kez ima ve işaret yoluyla ya da lakapları çağrıştıran başka kelimeleri kullanarak grup arasında mizahi tavır canlı kalabilir.

Lakapların bir diğer özelliği de belirli bir halk grubunda ya da ortamda aynı lakapların kişilere yakıştırılmamasıdır. Araştırma alanındaki halk gruplarının hiçbirinde, aynı lakapların farklı kişilere verilmediği görülmüştür. Burada lakap koyucularının yaratıcılığı ve halk gruplarının da özgün içerikleri bünyesinde barındıran farklı lakapları benimsediği ve önemsettiği söylenebilir.

Lakaplar “yüceltme, tanıtma ve küçültme” (Boyras, 1998: 114) gibi işlevleri de bünyesinde taşır. Lakapların bir diğer işlevi de sosyokültürel ortamda aynı isme sahip kişilerin ayırt edilmelerini sağlamalarıdır. *Yiğit namıyla anılır* sözü ile de kişilerin

toplum içerisinde ayırt edici özelliklerinin nama ve lakaba dönüşerek tanınabilir ve ayırt edilebilir olabileceği vurgusu karşımıza çıkar. Fakat ayırt etmek lakap yakıştırmak, uydurmak ve takmak için tek sebep değildir. Bazı halk gruplarında bulunduğu ortamlarda başkasında olmayan bir ada sahip kişilere de lakap takılabilir.

Genelde halk arasında yüceltme işlevine sahip olan lakaplar çok nadir olarak kullanılmaktadır. Tanıtma işlevine sahip lakaplar kişinin özelliklerini ve karakterini ortaya koyan ve onları zihinlerde canlandıran lakaplar olarak görülebilir. Bu tür lakapların çoğu küçültme işlevine sahip lakaplarda olduğu gibi eksik, noksan ve kabahatlerden oluşabilen mizahi içerikli Üstünlük Teorisi kapsamında değerlendirilebilecek olan lakaplardır.

Halk grupları arasında en yaygın olan lakapların küçültme işlevine sahip olan lakaplar olduğu savunulabilir. Birçok lakabın mizahi bir tavırla kişilere uydurulduğu ve yakıştırıldığı düşünülürse küçültme işlevine sahip lakapların neden çok yaygınlık gösterdiği daha da anlaşılır olabilir. Kişi veya kişiler Üstünlük Teorisi bağlamında karşısındakinin güzel veya sıradan özelliklerini lakap olarak kişiye yakıştırmak yerine eksik, zayıf ve noksan yönlerini ya da hiç kişiyle uyuşmayan ve küçültme imgelerini zihinlerde çağrıştıran lakapları kişilere yakıştırırlar. Böylece kişi veya kişiler, karşısındaki kişiyi küçülterek kendi benliğindeki üstünlük duygularını harekete geçirip mizahi hedeflerine ulaşmaya çalışırlar.

## BÖLÜM 3

### YENİ BİR TÜR DENEMESİ: UYDURMA HALK HİKÂYELERİ

#### 3.1. Uydurma Halk Hikâyeleri

##### 3.1.1. Uydurma Halk Hikâyeleri Nedir?

Sosyal ortam koşullarına da bağlı olarak çok çeşitli yeni anlatım biçimlerin doğmasını sağlayan hikâyeler kendi yapısal özellikleri ve icra gelenekleriyle bir “tür” olarak ele alıp değerlendirilmektedir.

Oluşum aşaması ve tarihi bir vaka olmasının şart olmaması, nazım-nesir karışık olsa da nesir yoğunluğunda inşa edilmesi, şahıs ve olaylarda realist çizgilere çokça yer verilmesi, kahramanlıktan çok ağırlıklı olarak konularının aşk maceraları olması (Ulusoy Aronyosi, 2011: 14) gibi özellikleri itibariyle halk hikâyeleri, Boratav tarafından mevzuları bakımından “1. Kahramanlık hikâyeleri, 2. Aşk hikâyeleri” (Boratav, 2015b: 41) şeklinde tanımlanarak “destan”dan sonra ortaya çıkan ve destanın bıraktığı boşluğu dolduran bir tür ve Elçin tarafından “zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde, efsane, masal, menkabe, destan vb. mahsullerle beslenerek, dinî, tarihî, içtimaî hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserler” olarak kabul edilir. Boratav, destanın asli karakterini tayin eden sosyal şartların ortadan kaybolmasıyla birlikte, destanın birçok vasıflarının da korunarak, toplumsal bağlamda süratle yeni bir türe geçildiğini belirtir. (Oğuz vd., 2005: 135) Aslında Boratav ve Elçin’in de vurguladığı üzere, anlatım biçimlerindeki bu değişim ve dönüşümün efsane, masal ve destan gibi türlerde yaşandığı gibi günümüzde halk hikâyelerinde de gerçekleştiği görülmektedir. Bunun en önemli kanıtlarından biri ise aşk ve kahramanlık temalı yapılarıyla karşımıza çıkan halk hikâyelerinin, belki de hikâyelerin hacimli yapılarını bilmeyen veya öğrenememiş usta anlatıcılar eliyle, kahraman, zaman, mekân ve yapısal değişikliklere uğrayarak ve en önemlisi de mizahi bir karaktere bürünerek *uydurma halk hikâyelerine* dönüşmesidir.

Gündelik dilden, “sözcüklerin daha özel bir ilişki ağına sahip kılınmasıyla” (Karademir, 2008: 75-76) bağlı olarak farklı bir biçimde kullanılan ve oluşturulan bir anlatım diline sahip olan uydurma halk hikâyeleri, yetenekli ve mizahi akla sahip mizah ustalarının yaşanmamış olayları yaşanmış gibi anlatarak ya da yaşanabilecek bir olayı tamamen

yeniden kurgulayarak mizahi bir üslupla, belirli yerlerde, belirli kişilere ve belli anlatım teknikleriyle sundukları anlatılardır. “Kurgu ve yaratıcılık” bu anlatıların bel kemiğidir. Masallarda ve halk hikâyelerinde de görüldüğü üzere, pek de gerçeklerin peşinde olmayan ve her zaman ideal tip, mekân ve zamanı arzulayan insanoğlu için kurgunun peşinde olmak onlara gerçekten daha cazip gelmiştir. Belki de, zihinsel yetenekler kullanılarak oluşturulan bu kurgular, insanları sıradanlığın ve tekdüzeliğin sıkıcı atmosferinden çekip çıkarmakta ve insanlara zihinsel ve duygusal olarak yeni deneyimleri yaşatmaktadır.

Geleneksel hikaye anlatımının tecrübesizliği, bilgisizliği, jenerasyon kopukluğu, anlatı bütününden ziyade imgelerin ve tortuların kalması, eğlenme ve gülme merkezli gelenek aktarımı; özellikle orta yaş grubunu bu tür hikaye anlatımına yöneltmiştir. Onlar da böylece ideal toplumsal kahramanların ciddi ve önemli meselelerinden ziyade, ideal olmayan, aksak, farklı ve sıra dışı toplumsal mizahi karakterleri; sıra dışı mekânlar, konular ve eylemler ile bütünleştirerek veya tüm sıra dışılıkları bu tipler üzerinde (ışıkşöndü gibi) uygulayarak yeni bir anlatım türü geliştirmişlerdir. Bu tür başlı başına, sözlü kültür ortamından sıyrılmak ve kopmak istemeyen orta yaş grubunun mizahın eğlenceli, çekici, büyüleyici ve hoş zaman geçirici etkilerinin kullanılmasıyla ve yepyeni üretim tipiyle beraber yaratıcılıklarını gösterme fırsatı bulmalarıyla ortaya çıkan doğal bir süreçtir.

Günümüzde gruplar arasında deneyimlenen uydurma halk hikayeleri, Köroğlu anlatıları, Dede Korkut boyları ve Kirman Şah Hikayesi gibi belirli varyasyonlarla belirli anlatım teknikleriyle hafızadan hafızaya nakledilerek ve kodlanarak anlatılan halk hikâyelerinin belirli sebeplerle ve koşullarla unutulması sonrası, grupların sözlü anlatım ihtiyacına cevap veren, büyük oranla mizahi içeriklere sahip ve gülme amacıyla anlatılan bir yapıya sahiptir. Bu hikâyeler “uydurma halk hikâyeleri” ve “uydurma olmayan halk hikâyeleri (katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatıları)” şeklinde kategorize edilebilir. Uydurma olan mizahi anlatılar, geçmiş zamanda, bu bir gün önce ya da on yıl önce de olabilir, yaşanmış ve tecrübe edilmiş deneyimlerin veya şimdiki zamanda en az iki kişiden oluşan bir grup arasında açık veya kapalı bir ortamda, karşılıklı katmalı veya uydurmalı şeklinde kolektif bir yapıyla da oluşturulabilen bu anlatılar, mizahi imgelerin zenginleştirilmesi veya mizahi olmayan imgelerin mizahileştirilmesi tekniğiyle



oluşturulmaktadır. Uydurma olmayan mizahi anlatılar ise bir kişisel deneyim anlatıları olarak yaşanmış mizahi tecrübelerin, maceraların çeşitli ortamlarda ve çeşitli sebeplerle gruplara da duyurulması şeklinde anlatılır. Uydurma olan mizahi anlatılara nazaran daha az yaratımsal süreçler geçiren bu anlatıların komik olup olmaması, anlatanın taklit ve sözü kullanımına bağlı olarak değişkenlikler gösteren bu anlatılara mizah ustaları, var olanın ve yaşanmışlıkların dar bir anlatımı olması ve böylece ustalıklarını ve hünerlerini göstermelerine engel teşkil eden bir yapıya sahip olmaları sebebiyle çok önem vermezler. Bu durum, elbette, mizah anlatıcılarının yaşanmış mizahi kişisel deneyimleri ve durumları olduğu gibi veya katımlı bir şekilde anlatmadıkları anlamına da gelmemektedir.

Güneş Sezen, “Metin, Tür ve İşlev İlişkisinde: Palavra Edebiyatı ve/veya Kahramanlık Anlatıları” adlı makalesinde, başta yeryüzünün ilk hikâye anlatıcıları olarak görülebilecek avcı ve avcılıkla ilişkili olan asker deneyimleri üzerinden, burada “katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatıları” şeklinde isimlendirilen anlatı biçiminin adını koymaya çalışmış ve bu anlatım biçimlerinin isimlerinin konulmasının bir hayli zor olduğunu belirtmiştir. Sezen, “palavra edebiyatı” veya “kahramanlık anlatıları”nın başta anlatıcı olmak üzere zaman ve mekân gibi bağlam unsurlarından ayrı düşünülmemeyeceğini belirtip bu yeni anlatı biçiminin sosyalleşme, kahramanlık öykülerine duyulan bireysel ve toplumsal ihtiyaç, bireysel psikolojik rahatlama ve erginlenme gibi çeşitli işlevleri olduğunu söylemiştir.<sup>222</sup>

Hikâye veya deneyim anlatmanın, sözlü iletişime gereksinim duyan insanoğlu için psikolojik ve sosyolojik bir ihtiyaç olduğu söylenebilir. Unutulan aşk ve kahramanlık metinleri, kurgusal ürünlerdir ve destanlardan sonra bu ihtiyacı karşılamıştır. Katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatıları ise halk hikâyelerinden sonra çıkan bir anlatı biçimi değildir. Ancak, halk hikâyelerinin toplumsal hafızadan, özellikle de anlatıcıların repertuarından, tam metinlerinin silinmesiyle, katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatılarının bu ihtiyacı karşılamak üzere bir işlev yüklediği görülmektedir. Böylece, pek çok grup toplanmalarında katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatılarının hikâyeleştirilip anlatıldığı söylenebilir.

---

<sup>222</sup> Bkz. (Sezen, 2010: 1280)

Sezen, hikâye bağlamında, tür meselesinde iki unsurun önemli olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi, çeşitlenen türlerde türden değil bağlamdan söz etmek gerektiği ve bağlamın işlevden bütünüyle soyutlanamayacağı; ikincisi, türden söz edilecekse bile keskin tanımlamalardan vazgeçilmesi gerektiği ve yeni türler arası geçişte Bakhtin'in roman için ortaya koyduğu 'melezlik'e benzer bir isimlendirme yapılması gerektiğidir. (Sezen, 2013: 1285) Halk hikâyeleri, katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatıları ve uydurma halk hikâyeleri ilişkisinde; katmalı/ katımsız kişisel deneyim anlatıları bir ara form veya "melez" anlatı gibi görülebilir. Bu katımlı ve katımsız kişisel deneyim anlatıları, kahramanlık ve üstünlük merkezli halk hikâyelerinin bazı önemli tortularını taşırlar ve uydurma halk hikâyeleri gibi yepyeni ve özgün biçimlerin oluşumunda ara form özelliği gösterirler.

Gelenekler her zaman değişim ve gelişim içindedir. Atmayı bir sanat olarak gören mizah ustalarınca icra edilen (K2 ile kişisel iletişim) uydurma halk hikâyeleri, geleneğin değişerek ya da zenginleşerek yok olmamasının ve ayakta kalmasının güzel örnekleridir. Yeniden yaratımlarla ortaya çıkan bu yeni anlatı biçimi her mizahi anlatı ustasının elinde özgünleşir. Geleneğin bu değişim ve kendisini bir bakıma eleştirerek yenileme gücü onu ayakta tutar. Burada yeni ve farklı bir tür denemesi olarak sunulacak olan "uydurma halk hikâyeleri", geleneğin değişim, gelişim, başkalaşım ve belki de en önemlisi eleştiri yönünden ortaya çıkarak belirli koşullarla oluşan ve kabul gören anlatılardır.

Uydurma olmayan halk hikâyeleri, geçmiş bir zamanda çeşitli halk gruplarının ortaklaşa deneyimledikleri mizahi karakter gösteren bazı yaşanmışlıkların söz ve hareket komiklikleri kullanılarak geleneksel icra yöntemleriyle çok az katımlı, katımsız ve olduğu gibi anlatıldığı, en azından böyle bir çabayla sunulduğu katmalı veya katımsız kişisel deneyim anlatılarıdır. Bu anlatılar köyde ve şehirde yaşanan bazı deneyimler, altın arama deneyimleri, hayvancılık ve çiftçilik deneyimleri, kız isteme deneyimleri, çapkınlık deneyimleri, korkutma deneyimleri, geçiş dönemi deneyimleri, oynanan oyun deneyimleri, av deneyimleri, okul deneyimleri, ziyafet deneyimleri vb. çok geniş bir konu havuzunda sunulur. Uydurma olmayan halk anlatıları hayatın hemen her anı ve yönü ile ilgili olabilir. Bu anlatılarda önemli olan yaşanan deneyimlerin olması gerektiğinin dışında, olması gerektiğinin dışında tavırlar ve sözlerle, olması gerektiğinin

dışında tepkiler ile oluşmasıdır. Uydurma olmayan halk hikâyeleri zaten katıksız olarak sunulsa da katılımcılarda gülmeye sonuçlanacağına inanıldığı için, mevcut mizahi olayının hikâyeleştirilip aynen yansıtılması ile komiklik açığa çıkarılır.

Özel bir araştırma bölgesinde tespit edilen ve yeni bir anlatı türü olması bağlamında “gelenek haline gelmiş bir sunum şekli olan” (Bauman, 2006: 109) “uydurma halk hikâyeleri”, uydurma, kurgu ve üstünlük temelli yapısıyla geleceğin mizah yapma biçimleri hakkında ipuçları taşıyan bir anlatım olarak hiç yaşanmamış olan bir olayın kurban olarak seçilen bilindik tipler üzerinden mizahi sunumu veya kendi bağlamında mizah ustalarını uyaran bir durumun, hareketin, sözün veya eylemin mizah ustasının elinde bir hikâye şeklinde yeniden kurgulanıp mizahi imgelere büründürülmesidir. Araştırma alanının mizah ekolojisinin çok yaygın bir biçimde anlatılan bu yeni anlatı türünden bağımsız olarak ele alınıp değerlendirilmesi pek de mümkün görünmemektedir. Öyle ki, mizah denildiği zaman ilk akla gelen tür olan fıkra anlatımına, uzun bir derleme ve gözlem deneyimine rağmen, hemen hemen hiç rastlanmamıştır. Araştırma alanının mizah ekolojisinin en önemli iki unsuru “mizahi içerikli katmalı kişisel deneyim anlatıları” ve kişisel deneyim anlatılarından özgün kurgusal yapısı ve gerçekdışılığı ile ayrılan “uydurma halk hikâyeleri”dir.

Mizahi bir anlatım biçimi olan; kendi ekolojisinde sallama, üfürme, katma, partal (martaval) şeklinde isimlendirilen; üstünlük ve uyumsuzlukların dillendirildiği; hiç olmamış bir olayın bazı kurgu teknikleriyle olmuş gibi anlatıldığı; bir sonuca bağlamaktan ziyade sürekli her bir yeni toplanmada yapısı ve kurgusu değiştirilen; icracının kendisinden ziyade dış dünyadan bir uyarıcıyı baş kahraman olarak seçtiği ve mizahileştirdiği; gülünç öğelerin, fıkraların aksine, metnin sonunda değil anlatının tamamına yayıldığı; icrasında söz komikliklerinin yanında mimik, jest ve mimiklerin yoğun olarak kullanıldığı; çok çeşitli konular üzerinden anlatımı gerçekleştirilen; kurgu ve yaratıcılık temelli olan; yakın zamanı konu edinen; nesir olarak icra edilen uydurma halk hikâyelerinin daha iyi anlaşılması için diğer türlerle olan bazı farklılıklarının ve bazı özelliklerinin bilinmesi faydalı olabilir.

### 3.1.2. Uydurma Halk Hikâyelerinin Diğer Türler Arasındaki Yeri ve Özellikleri

Yeni bir mizahi sözlü anlatım biçimi olan uydurma halk hikâyeleri, W. R. Bascom'un "inanma, yer, zaman, kabul ediliş tavrı, temel karakterler" (Oğuz vd., 2005: 117) gibi unsurlar üzerinden mit, masal ve efsane karşılaştırması yaptığı tablosu da göz önüne alınırsa bu türlerle benzeşmekten ziyade keskin farklılıkları olmasına rağmen daha çok kişisel halk hikâyeleri, fıkra ve kişisel deneyim anlatılarıyla ortak özellikler ihtiva etmektedir. Halk hikâyeleriyle, kahramanın/kahramanların deneyimlerinin hikâyeleştirilmesi ve bir maceranın veya olayın olması gibi özellikleri; fıkralarla, mizahi bir anlatım biçimi olması, gülünç tiplerin anlatılması ve gülmenin/güldürmenin hedeflenmesi; kişisel deneyim anlatıları ile, gerçek veya yaşanmış bir olay gibi sunulması, yakın zamanı dillendirmesi, bilindik kişileri anlatıyor olması, mizahi yapılarının olması gibi unsurlar üzerinden benzeşir. Ancak uydurma halk hikâyelerinin bu sözlü anlatım biçimleriyle derin farklılıkları da bulunmaktadır. Bu türlerin tanımlanış biçimleri üzerinden bir karşılaştırma yoluna gidilirse belki de bu derin farklılıklar daha iyi anlaşılabilir.

Türk halk kültüründe bir çok sözlü anlatı, özellikle kendi ekolojik bağlamında, "hikâye" şeklinde adlandırılır. Ancak, farklı biçimlerde tasarlanmış, farklı ekolojik ihtiyaçlara cevap veren, grup içerisinde çeşitli işlevlere sahip olan, ortak bir fabrikanın ürünü olmayan ve hikâye şeklinde adlandırılan bazı anlatılar, halk hikâyelerinin tasnif veya tür denemelerine tamamen uymaz. Bu anlam da Sezen de "halk arasında çoğunlukla 'hikâye' üst başlığı ile anılmış olan halk anlatılarının daha alt başlıklara ayrıldığına bir netlik kazanmamış olduğu gözden çıkarılmış gibidir" (Sezen, 2013: 1282) şeklindeki ifadeleriyle bu tür yaklaşımlara bir eleştiri gerçekleştirir.

Türk halk hikâyeleri, E. Saussey tarafından "1. Menşeleri anlatan menkabeler (Oğuz menkabesi), 2. İslâmi menkabeler (Battal Gâzi hikâyeleri), 3. Gezici şairlere (âşıklara) ait hikâyeler", Nihat Sami Somyarkın tarafından "1. Menkabevi kahramanlık hikâyeleri, 2. Aşk hikâyeleri, 3. Klâsik edebiyattan doğma hikâyeler" şeklinde tasnif edilmektedir. (Boratav, 2015b: 39-40) Ayrıca "Tarihi bir vak'anın olması şart değildir/Nazım-nesir karışıktır. Zamanla nesir, nazma üstünlük kazanmıştır/ Şahısların ve olayların anlatılmasında realist çizgilere daha çok yer verilmiştir/ Kahramanlıktan çok aşk maceraları, konunun ağırlığını teşkil etmektedir" (Oğuz vd., 2005: 136) şeklinde belli

başlı yapısal özellikleri bulunan halk hikâyeleri, mizahi bir sözlü tür değildir. Bununla birlikte uydurma halk hikâyeleri, halk hikâyelerinden; mizahi olması, belirli başlangıç ve bitiş kalıplarının olmaması, aşk, yiğitlik ve kahramanlık temalı olmaması, çok yakın zamanı ve bilindik tipleri konu edinmesi, tiplerin olağan üstü yiğitlik ve kahramanlık merkezli özelliklerinden ziyade aksak, tuhaf ve aykırı yönleriyle olağanüstü bir mizahi tip/karakter olarak kabul edilmesi, icraların nazım bölümlerinin olmaması, sevgililerin bulunması veya düşmanların altedilmesi gibi belirli bir (mutlu) sonunun olaması gibi özellikleriyle ayrılır.

Uydurma halk hikâyeleriyle karşılaştırılabilecek bir başka sözlü tür fıkradır. Dursun Yıldırım'ın (2016: 36), “hikâye çekirdeği hayattan alınmış bir vak'a veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa ve yoğun anlatımlı, beşerî kusurlarla içtimai ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıddiyeleri, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin bir istihza yoluyla yansıtan; umumiyetle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın müstakil şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelerden her birine verilen isim” şeklinde tanımladığı fıkra türüyle uydurma halk hikâyeleri arasında, mizahi türler olması gibi müşterek özellikler olsa da, çok belirgin farklılıklar da vardır. Fıkralar çok yakın zamanları ve sosyokültürel bağlamda tanınan kişileri anlatmazken uydurma halk hikâyeleri çok yakın zamanlı olarak ve kendi bağlamında tanınan tiplerle kurgulanır. Fıkralarda mizahi unsur, çok yaygın olarak, anlatımın sonunda verilir ve böylece anlatı bitirilir. Uydurma halk hikâyelerinde mizahi öğeler anlatımın tamamına yayıldığı görülür. Yine fıkralarda giriş, gelişme ve sonuç gibi beliren bölümler varken; uydurma halk hikâyeleri yeni uydurma, katma ve tasarımlarla sürekli zenginleştirilir ve anlatım bir sonuca bağlanmaz. Fıkralar çoğu kez nüktelidir ve bir mesaj içerir; ancak uydurma halk hikâyeleri söz ve hareket komiklikleriyle vücuda getirilir, eğlenme ve hoş vakit geçirme amaçlı tasarlanır ve bir mesajı yoktur.

Uydurma halk hikâyeleriyle karşılaştırılabilecek bir diğer sözlü anlatım biçimi de “kişisek deneyim anlatıları”dır. Katmalı ve katımsız bir biçimde icra edilen bu anlatılar, her zaman gülmeyi ve güldürmeyi hedeflemeyen, geçmiş bir zamanda bireylerin veya çeşitli halk gruplarının ortaklaşa deneyimledikleri ve mizahi karakter gösteren bazı yaşanmışlıkların, söz ve hareket komiklikleri kullanılarak geleneksel icra yöntemleriyle

çok az katımlı, katımsız ve olduğu gibi anlatıldığı anlatmalardır. Uydurma halk hikâyelerinin kişisel deneyim anlatılarından, anlatımın tamamen yaşanmamış bir kurgu üzerine inşa edilmesi, her zaman mizahi olanı hedeflemesi, icracının kendi martavallarından (partalları) ziyade kurban olarak seçtiği kişileri, hayvanları veya nesnelere mizahileştirmesi gibi özellikleriyle ayrıldığı görülmektedir.

Araştırma alanı olarak seçilen bölgede, hayvan pazarının çok yakın olması ve sulu tarım yapma gibi ekonomik sebeplere bağlı olarak kente ve yurt dışına göçmeyi tercih etmeyen orta yaş grubuna ait bir odada tespit edilen uydurma halk hikâyelerinin şekil ve muhteva açısından belli başlı genel özellikleri olduğu söylenebilir.

Uydurma halk hikâyelerinin şekil özellikleri şunlardır:

- 1) Uydurma halk hikâyeleri, masal ve halk hikâyelerinde olduğu gibi belirli başlangıç kalıplarıyla başlamaz. Bu kalıpların bitiş kısmında da olmadığı görülür.
- 2) Uydurma halk hikâyelerinin bir iskelet yapı üzerinden sürekli değişen ve gelişen bir yapısı vardır ve her defasında yeniden kurgulanan hikâyeler icracılarca bir sonuca bağlanmaz.
- 3) Uydurma halk hikâyelerinin çoğu yeni üretildiği/yaratıldığı için hacimce kısadır. Ancak, zamana bağlı olarak her geçen yıl hacminin mizah ustalarınca geliştirildiği ve icranın uzatıldığı görülmektedir.
- 4) Uydurma halk hikâyeleri nesir olarak icra edilir.
- 5) Uydurma halk hikâyelerinde, ekolojide var olan, mizahi atasözleri, deyimler, kargışlar, küfürler gibi, sözlü mizahi kalıpların kullanıldığı görülür.
- 6) Uydurma halk hikâyelerinde yoğun olarak diyalogların kullanıldığı görülür.
- 7) Uydurma halk hikâyeleri görülen (“miş”li) ve öğrenilen (“dili”li) geçmiş zamanla oluşturulan cümlelerle icra edilir.

Uydurma halk hikâyelerinin muhteva özellikleri şunlardır:

- 1) Uydurma halk hikâyeleri söz, hareket ve karakter komikliklerinin olduğu mizahi bir türdür.
- 2) Uydurma halk hikâyeleri uyumsuzluk ve üstünlük temelli bir yaklaşımla oluşturulur.
- 3) Uydurma halk hikâyelerinde hiç olmamış ve yaşanmamış bir olay, bazı kurgu ve yaratıcılık teknikleriyle olmuş gibi anlatılır.
- 4) Uydurma halk hikâyelerinde genel olarak kahramanlar, ekolojideki “anormal tip”lerdir.
- 5) Uydurma halk hikâyelerinde zaman, çok yakın zaman; mekân, açık ve kapalı mekânlarıyla gerçek dünya; kişiler ekolojideki bilindik ve gerçek kişilerdir.
- 6) Uydurma halk hikâyelerinin hususî icracıları ve katılımcı kitlesi vardır. Katılımcıları bu kurgusal anlatılara hem ikinci dereceden mizah ustası olarak katkı sağlar hem de icra edilen anlatıyı mizahi tavırlarla/tepkilerle gerçekmişçesine dinler.
- 7) Uydurma halk hikâyelerinde, icracının kendisinden ziyade, dış dünyadan bir uyarıcıyı baş kahraman olarak seçtiği ve mizahileştirdiği görülür.
- 8) Uydurma halk hikâyeleri söz, hareket, mimik, taklit, mübalağa, espri, hiciv, yergi vb. birlikteliğiyle oluşturulur.
- 9) Uydurma halk hikâyelerinde gülünç öğeler anlatı sonunda değil anlatının içine genel olarak yayılır.
- 10) Uydurma halk hikâyeleri gündelik hayatın içerisindeki hemen her konu merkeze alınarak kurgulanabilir.

Uydurma halk hikâyelerinin diğer özellikleri:

- 1) Uydurma halk hikâyelerinin icra edildiği temel mekânlar köy odalarıdır.
- 2) Uydurma halk hikâyeleri, oda, düğün, sağdıç gecesi, çay toplantıları, kavurma günleri, yol gezmeleri, köy işleri gibi var olanın sözlü iletişimle harmanlandığı iç mekân

ve hep yeni deneyimlere açık, yeni mizahi imgeler ve tipler sunan dış mekânda kurgulanırlar.

3) Uydurma Halk Hikâyeleri, hatırlanan biçimlerin üretilen yeni unsurlarla olan bileşimidir. Hatırlanan biçimler hikâye anlatma sanatı ile ilgili bazı unsurlar, geçmiş hikâyelere dayalı bazı tortular, anlatıların hangi ortamlarda anlatılabileceğine dayalı bazı bilgilerken; üretilen unsurlar, kültürel bellekteki imgelerin, zaman, şartlar ve tipler üzerinden yeniden mizahi bir tavırla güncellemevidir.

3) İlhan Başgöz'ün, Âşık Müdâmi'nin "Öksüz Vezir" adlı halk hikâyesini, kendi bağlamında ve geleneği bilen köy kahvesinde farklı, geleneği bilmeyen memur kesimine Öğretmenler Birliği salonunda farklı anlattığını tespit etmiştir. Bu farklılık hem metnin icra biçimine, hem performansa hem de zamanlamasına yansımıştır.<sup>223</sup> Buradaki gözlemleriyle Başgöz, sözlü edebiyatın bir çeşitlenmeler edebiyatı olduğunu tespit etmiştir<sup>224</sup> ve bu durumun uydurma halk hikâyeleri için de geçerli olduğu söylenebilir. Uydurma halk hikayelerinin de bağlama göre anlatımında keskin değişiklikler vardır. Bir saatlik bir anlatı içerisinden bir bölüm sunulurken, bir nevi katılımcı baskısından kurtulmak için, birkaç dakikada nihayete erdirilebilir.

### 3.1.3. Uydurma Halk Hikâyelerinin Oluşum Süreci

Kahramanlık ve aşk hikâyelerinden sonra günümüzdeki hikâyeleri, gündelik yaşamın acayipliklerini, farklılıklarını ve komikliklerinin hikâyeleştirilmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. Genellikle bu hikâye anlatma biçimi, uzun, orta veya kısa zamanlı geçmiş yaşanmışlıkların hikâyeleştirilmesidir. Mizahi veya mizahileştirilen katmalı veya katımsız hikâyeler ise, günümüzde bir çok halk grubunda şahit olunabilecek, aşk ve kahramanlıklardan ziyade geçmiş zamanda deneyimlenen olayların belirli bir katılımcı ve belirli özellikler gösteren açık ve kapalı ortamlarda sunumuyla, komikliklerin ve gülmenin ortaya çıkarılmasını hedefleyen mizahi içerikli anlatılardır. Ancak, araştırma alanında tespit edildiği üzere, hiç olmamış bir olayın mizah ustalarınca kurgulanıp yaşanmış gibi anlatılması durumu yeni bir mizahi üretim biçimidir. Üstelik bu anlatmalar, partallar veya martavalların aksine, icracılar tarafından icracının

<sup>223</sup> Bkz. (Başgöz, 1986: 49-65)

<sup>224</sup> Bkz. (Elçi, 2011: 131)



kendisini değil tanıdık ve kurbanlaştırılan kişiler işaret edilerek anlatılır; yani icracının dışındaki kişilerin kurgulanan mizahi maceraları olarak sunulur.

Uydurma halk hikâyelerinin; mit, efsane, masal, destan ve halk hikâyelerinde görüldüğü üzere, her defasında kendisini sosyal şartlara göre güncelleyen sözlü anlatılardaki dönüşümün meyvelerinden biri olduğu görülmektedir. Yaşanılan yüzyıla da uygun olarak, eğlenme, hoş vakit geçirme ve üstünlük çağının kıra yansıyan yeni yüzü ve sözlü belgelerinden olan bu hikâyelerin her biri, elektronik ve yazılı kültürden de etkilenen sözlü kültür ortam mahsulüdür. Bu uydurma biçimlerin sadece sözlü olarak icra edildiğini ve elektronik kültür ortamında vücut bulmadığını söylemek, bu yeni anlatı biçiminin kendi çağından ve sosyal şartlarından koparmak anlamına gelebilir. Elektronik kültür ortamında (internette) mizah içerikli uydurma haberler yazan, başlıklar açan ve metinler oluşturan kişilerin yaptığının, araştırma alanındaki köy odasında tespit edilen mizahi içerikli uydurma hikâyelerle belirli bir paralellik gösterdiği söylenebilir. Uyumsuz bir benzetmeyle Amerikan başkanı Trump'ın ağzından çıkmış gibi "Oscar Törenindeki Karışıklığın Ardından Trump, Hollywood'u Hedef Aldı: 'Bunlara versen iki sığır güdemezler haa...'" başlığıyla yazılan şu uydurma metin, elektronik kültür ortamındaki yeni anlatım biçimlerinin de geleceğiyle ilgili bazı ipuçları vermektedir:

"Oscar Törenindeki Karışıklığın Ardından Trump, Hollywood'u Hedef Aldı: 'Bunlara versen iki sığır güdemezler haa...'"

Dün gece sahiplerini bulan 89. Akademi Ödülleri'nin ardından ABD Başkanı Donald Trump'ın da gündeminde "En İyi Film" dalında yapılan yanlış açıklama vardı. Akademi'yi çok sert eleştiren Trump, yönetiminden oyuncusuna tüm Hollywood'un 2 sığırı gütmekten aciz olduğunu belirtti.

Oscar töreninde yaşanan yanlışlık tüm dünyada alay konusu olurken ABD Başkanı Donald Trump da, gece boyunca kendisini eleştiren Akademi camiasına karşı sessiz kalmadı. Bugün Beyaz Saray'da gerçekleşen 2. Şerifler Toplantısı'nda kamuoyuna seslenen Başkan Trump şöyle konuştu:

"ABD Başkanını Yıpratmak İstiyorlar"

"Değerli kardeşlerim, dün akşam biliyorsunuz bir ödül töreni gerçekleşti. Kendilerini milletten ayrı gören bir zümre, daha kırmızı halıya bastığı andan itibaren şahsıma hakaret etmekten bir an olsun geri durmadı. Ya sen oraya film törenine mi geldin yoksa başkana hakaret etmeye mi geldin? Hep de aynı sözler ha! Golden Globe'da da aynı şeyi yaptılar, baktılar millet nezdinde bir etkisi olmadı bu defa Oscar'da denediler. Bunların işleri güçleri, akılları sıra ABD başkanını yıpratmak.

Ama ne oldu? En sonunda elleri ayakları birbirine dolaştı gördünüz. Jesus Christ büyük işte... Dün gece de bakın dikkat edin bir zarf karşılığında akılları sıra seçimlerin meşruiyetine gönderme yapıyorlar. Neymiş seçilen film başkaymış zarftaki film başkaymış. Ya biz bunları yemeyiz ya... Ya siz kimi kandırıyorsunuz ya?

“Bunlar Halka Uzak”

Soruyorum size, benim Ohio’lu, Missouri’li kardeşim bunların çektiği filmi izler mi? İzlemez. Çünkü bunlar halka uzak, bunlar monşer. Hani bir tane kovboy filmi var mı o adaylar arasında? Yok. Bir tane İsa Peygamberimizin hayatını anlatan film var mı? Yok. Bir tane Irak-Afganistan destanımızı anlatan milli filmimiz var mı? Rambo var mı? Yok. Peki ne var? Zenci var. Çok afedersiniz eşcinsel zenci var hatta. Bakınız bunlar zamanında güya kendi kültürümüze uygun film yapıyoruz diyerek kovboylu film de yaptılar. Değerli kardeşlerim Oscar verdikleri o filmde de maalesef kovboylarımızı birbirlerine hallenir bir halde göstermek suretiyle kimlere hizmet ettiklerini açıkça ortaya koydular.

Diyorlar ki siz filmde anlamazsınız biz anlarız. Gördük ne anladığınızı. Milli olmayan filmlere taa İran’a kadar ödülleri dağıtmak sizin bildiğiniz. Bunlar hem içerideki hem de dışarıdaki şer odaklarına adeta cesaret verme noktasına kadar gittiler. Çok açık söylüyorum, bunlara iki tane sığır versen onu da güdemezler ha. Dublör tutarlar dublööör... (...) (22.03.2017, www.zaytung.com)

“Halk anlatıları, farklı bağlamlarda farklı biçimlere bürünebilen ve çeşitli değişimler ve/veya dönüşümler geçirebilen türden bir muhtevaya sahiptir.” (Ulusoy Aronyosi 2011:15) Uydurma halk hikâyeleri de, sözlü anlatım biçimlerinin, zamana ve bağlama yeniden uyarlanmış ve böylece anlatımın, eğlenme, hoş vakit geçirme, eleştirme, düzene sokma gibi özellikleriyle işlev sahibi kılınmış yeni bir sürümü veya biçimidir.

Henry Glassie’nin “şimdiki zamanın hiçbir şeyliği içinde yer alan, bir olgu geçmişten gelen bir güç ile geleceğin yaratılması olayıdır” şeklindeki gelenek tanımına atıf yapan Özdemir, günümüzde pek çok alanda gerçekleştirilen yeni yaratmaların yaratılma süreçlerinin dinamizmini açıklamaya çalışmıştır. (Özdemir, 2005: 159) İşte temellerinde halk hikâyesi anlatma geleneği bulunan bu yeni yaratmalardan biri de tamamen mizahi bir kurgu ve hedefle oluşturulan, kendine has yapısal özellikleri ve anlatı kültürü olan uydurma halk hikâyeleridir.

Uydurma halk hikâyeleri, kurgusal bir dünyayı arzu eden grup üyelerinin ürünüdür. Freud (2014: 14), grupların yanılısama istediğinin olduğunu ve onlarsız yapamadıklarını söyler. Gruplar, gerçek olmayan şey gerçekliğe üstün olsun isterler. Doğru olan bir şeyden ne kadar güçlü bir şekilde etkileniyorlarsa doğru olmayan bir şeyden de o kadar etkilenirler. Grupların, bu ikisinin ayırımına varmama gibi bir eğilimler vardır. Bu anlamda grup bireyleri sıradan söylemlerin oluşan dünyalarından sıyrılıp kendi kurgusal dünyalarında hareket etmek isterler. Çünkü sıradan olan hiçbir şey ayırıcı

özellikler olarak kabul edilmez. Bunun için bir oyun, bir farklı anlatı, farklı bir yemek, farklı bir giyim tarzı onların ayırıcı özelliklerini oluşturur. Ancak bunlar ayırıcı özellikler olsa da kurgu sayılamaz. Grup bireylerinin kurgusal dünyaları gerçekdışılıkla ilgilidir.

Uydurma halk hikâyeleri, sözlü hafızanın dönüşüme ve yaratıcılığa yatkınlık potasında, kültürel bellekten beslenerek imgelerin (yeniden tasarlanan biçimler ve uyaranlar) kurgulanması biçiminde oluşturulurlar. Bu kurgulama tekniğindeki önemli unsurlardan birinin de, Jan Assmann'ın ifadesiyle, zamana, mekâna, bir gruba ve tarihe bağlı olan “hatırlama figürleri” olduğu söylenebilir.

“Hatırlama figürleri”nin<sup>225</sup> *zamana ve mekâna bağlılık* ve *gruba bağlılıkla* beraber önemli özelliklerinden biri olan *tarihin yeniden kurgulanması*<sup>226</sup> durumunda, kültürel belleğin her defasında, bilgileri tamamen tutamaması nedeniyle de, geçmişi yeniden kurguladığı savunulmaktadır. Bu anlamda hiçbir bellek geçmişi olduğu gibi koruyamamaktadır. (Assmann, 2015: 49) Halk hikâyelerinin tüm kültürel boyutları için de geçerli olan bu durum sonucunda, halk gruplarının anlatıları da belleklerdeki tortulardan yola çıkarak yeniden ele aldıkları düşüncesini doğurmaktadır. Herhangi bir grubun, her dönemde “hatırlamanın saf gerçekliği”nin olmamasından hareketle, kendi bağlamına özgü olarak kurabildiği biçimlerin<sup>227</sup> kalanlarından hareketle oluşturulan yeni biçimler, kültürel belleğin değişim ve dönüşümünü de açıklamaktadır. Bu anlamda uydurma halk hikâyeleri, eski anlatım metinlerinin ve biçimlerinin değişim ve dönüşümleriyle oluşturulan özgün yeni bir mizahi anlatım biçimidir. Anlatımların zamanlamasında (uzun kış geceleri veya özel toplanmalar), mekânında (köy odaları), anlatım biçimlerinde (söz, hareket, taklit vb.) ve anlatımı talep eden grupta (ilgi grupları/halk grupları) tortular hissedilir ve göze çarpar.

Uydurma halk hikâyeleri, dış dünyanın ve uyaranların toplumsal bellek taşıyıcıları olan mizah ustalarının elinde yeniden kurgulanmasıdır. Jan Assmann'a göre de “Bellek, yeniden kurma işlemine dayanır. Geçmiş bellekte olduğu gibi kalmaz.” (Assmann, 2105: 50) Her defasında yeniden kurgulanan bellek, kültürel yaratmaların dönüşümüne

<sup>225</sup> Bkz. (Halbswachs, 1985: 25)

<sup>226</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 46)

<sup>227</sup> Bkz. (Assmann, 2015: 49)

ve değişimine de neden olmaktadır. Yakın bir zamana kadar halk hikâyelerine dönüşen hikâyeler, veya daha öncesinde destanlar, günümüzde artık katmalı/katımsız kişisel deneyim anlatıları veya uydurma halk hikâyeleri şeklinde değişim dönüşüm yaşamaktadır. Yakın bir zamana kadar ekolojide, özellikle de köy odalarında, icra edilen aşk ve kahramanlık hikâyeleri, artık bu kurala bağlı olarak değişim ve dönüşüm yaşayarak mizahi bir karaktere bürünmüştür.

Değişerek ve dönüşerek ayakta durmaya çalışan bazı gelenekler, bazen değişim öncesinden daha zengin ve yaygın bir karakterle ortaya çıkabilmektedir. Sözlü anlatı geleneğinin önemli bir unsuru olan halk hikâyelerinin, metni ve kahramanları olmasa bile, mizahi karaktere bürünerek uydurma hikâyelere dönüşümü de bu zenginliğin ve yaygınlığın en önemli örneklerinden biridir. En nihayetinde bu icralar da belirli bir ekolojinin, halk hikâyelerinde olduğu gibi, bir işlev sahibi olarak çeşitli ihtiyaçlarına cevap verir. Bu ihtiyaçlar; eğlenme, hoş vakit geçirme, toplanabilme, arınma, rahatlama, bilgileri güncelleme ve sosyalleşme gibi unsurlardır.

Uydurma halk hikâyeleri, katma ve uydurma imgeler üzerinden inşa edilir. Mizah ustalarından Osman Kartal'ın “Tabi buna bir iki karışacak (uydurulacak). Şimdi bunu (bir hikâyeyi) bir sefer Cahit anlatacak. Ortamda biraz Cahit katacak. Ben onu (bu hikâyeyi) duyacağım. Bunu anlatırkene, başka bir ortamda, üç-beş de ben katacağım. Ondan sonra Mesut dinledi. Mesut bunu bir ortamda anlatırken üç-beş de Mesut katacak. Bu ne olacak; hiç alakası olmayan bir olay, olacak bildiğin bir komedi makinası.” (K2) şeklindeki sözleri, mizahi anlatıların uydurma, katma, üfürme veya sallama gibi kavramlarla ne kadar ilişkili olduğu gözler önüne sermiştir.

Uydurma halk hikâyeleri bir “uyaran”la başlar. Bu uyarının karşısında bir halk grubu bireyindeki mizah ustası, yani “uyarılan kişi” vardır. Uyarın kişinin, topluma ve halk grubuna uyarsız veya uyumsuz bir karakter, görüntüsü, kokusu, tepkileri ve dünyayı anlamlandırış biçimiyle sıra dışı bir tip, dil ve hareketle kendisini olağandışı bir şekilde ifade etme biçimi, toplumun veya halk grubunun benimsediği halk felekesi doğrularına zıtlık gibi belli başlı özellikleri vardır. Uyarılan ve uydurma halk hikâyelerini böylece yaratma fırsatı bulan mizah ustalarınınsa zekilik, yaratıcılık, geleneksel mizahi icra biçimlerine hâkimiyet, ekolojik mizahi anlamlandırmaları karşılama ve bunu geliştirebilme, uyarın tarafından verilen malzemeleri işleyerek

yepyeni imgeler ortaya çıkarabilme, anlatı zamanlamasını, sürecini ve biçimini ayarlayabilme, başka bir mizah ustası tarafından işlenmeye başlanan mizahi ham maddeyi çeşitlendirip geliştirebilme gibi bazı özellikleri mevcuttur. Ancak uydurma halk hikâyeleri uyarıcı ve uyarılanla da sınırlı değildir. Onun önemli bir yanı da geleneği değerlendirebilen, ona sahip çıkan ve bu geleneği anlamlandıran bir katılımcı kitlesinin olmasıdır. Bunların dışında uydurma halk hikâyelerinin zaman ve mekânla da sıkı ilişkisi vardır.

Uydurma halk hikâyeleri mizah ustalarının herhangi biri tarafından üretilir ve anlatıldığı bağlamında diğer mizah ustalarınca da ele alınarak sürekli değiştirilip geliştirilir. Kimi zaman uydurma halk hikâyesini ilk uyduran usta mizah anlatıcısı, ekolojide elden ele değiştirilen uydurma hikâyesini, kendi anlattığı ilk biçimden daha da genişletilmiş bir biçimde bulur veya uydurulan yeni biçimleri de hikâyeye katarak hikâyeyi yeniden ele alır. Bu durumun tespiti için Biconik'i Tilki Isırması Uydurma Hikâyesi ele alınabilir:

*Birinci aşama, Salih Delibaş'ın hikâyeyi uydurması:*

Bu bir gün yonca sulamaya gitmiş. Bir de bakmış ki yonca tarlasının içinde tilkiler çiftleşiyor. Bu tilkilerin yanına gidip “Hav hav hav! Hav hav hav!” diyormuş. Tilkileri rahatsız edip kızdırıyormuş. Tilki çiftleşirken arada bir buna bakıp kafa sallıyormuş. Bu hâlâ gidip tilkilere “Hav hav hav! Hav hav hav!” diyormuş. Tilki bunu gelip ısırmış. Bu tilkiyle boğaz boğaza sarılıp dövülmüş. Burada tilki haklı, çiftleşirken hayvanı rahatsız etmiş!

*İkinci aşama, Osman Kartal'ın hikâyeye yeni bir unsur katması:*

Tilki ısırınca bu hastaneye gitmiş.

Hemşire;

-Ne oldu neyiniz var beyefendi, demiş.

Bu (Biconik);

-Tilki ısırıp beni hemşire bey, demiş.

Hemşire;

-Tilki mi? Yok o köpektir, demiş.

Biconik;

-Yok yav! Vallaha tilki ısırıp hemşire bey, demiş.

*Üçüncü aşama, Salih Delibaş'ın ekolojideki yeni eklemelerle hikâyeyi ele alıp geliştirmesi:*

Bu bir gün yonca sulamaya gitmiş. Ah, bu gardaşlığımın başına ne geliyorsa hep temiz kalpliliğinden, saflığından!

Bir de bakmış ki yonca tarlasının içinde tilkiler çiftleşiyor. Bu tilkilerin yanına gidip “Hav hav hav! Hav hav hav!” diyormuş. Tilkileri rahatsız edip kızdırıyormuş. Erkek tilki çiftleşirken arada bir buna bakıp kafa sallıyormuş. Bu hâlâ gidip tilkilere “Hav hav hav! Hav hav hav!” diyormuş.

Tilki;

-Ben şimdi senin ananı s..tim! Pezevenğin oğlu seni! Tam iş üstüneyken ne bu bana yaptığın? Bir değil beş değil senin bu yaptığın, demiş.

Sonra erkek tilki bunun bacağını ıssırmış. Bu hemen kardeşi Dede’yi çağırılmış. Dede bunu doktora yetiştirmiş.

Bu;

-Hemşire bey beni tilki ıssırdı, demiş.

Hemşire;

-Beyefendi o köpektir! Tilki değildir gülüm, demiş.

-Vallaha billaha tilkiydi hemşire bey, diyormuş bu.

Araştırma alanında tespit edilen uydurma halk hikâyeleri, özellikle de köy odalarında hâkimiyet kuran veya köy odalarının devamlılığını sağlayan mizah ustalarınca icra edildiği gözlemlenmiştir. Araştırma alanında derlenen uydurma halk hikâyelerinin izi sürüldüğü zaman bu anlatı biçiminin ilk örneklerinin alanda yaşamış bir mizah ustası olan Ömer Osman Emmi tarafından verildiği anlaşılmıştır. Pek çok katmalı kişisel deneyim anlatısı olan Ömer Osman Emmi’nin sadece bir adet uydurma halk hikâyesi keşfedilebilmiş olması, hikâyelerin başlangıcıyla ilgili yine de çok önemli bir tespit olmuştur. Kendisinden sonra ikinci uydurma halk hikâyecisinin ise Ömer Osman Emmi’yle aynı mahallede yaşayan, onunla komşu olan ve yaşayan bir mizah ustası olan Nihat Polat (Tostosun Nihat) olduğu görülmektedir. Daha sonrasında diğer mahallelerin köy odalarındaki mizah ustalarına da sıçrayan bu anlatı biçimi, Salih Delibaş (Cincibir) tarafından sıkça anlatılmaktadır.

Araştırma alanında tespit edilebile en eski uydurma halk hikâyesi, hayvanların konuşturulduğu, Ömer Osman Emmi’nin “Termus D..şak ve Kör Eşşek”tir. Öldüğü için her ne kadar Ömer Osman Emmi’nin kendi ağzından derlenemese de, Mesut Pınar’ın özetini naklettiği itibariyle, hikâye şu şekildedir:

Şimdi, Ömer Osman Emmi dana çobanı duracakmış. Demişler işte, Muhtar “Ömer Osman sen dana çobanı dur.” demiş, “Ben eve gideyim de Termus D..şak’la Kör Eşşek’e bir sorayım.” demiş. Gelmiş Termus D..şak ile Kör Eşşek’in yanına.

-“Termus D..şak, Kör Eşşek!” demiş, “Bu sığırı yayak mı (yayalım mı) yaymayak mı?”

Kör Eşşek s..ini kaldırmış;

-“S..imi yay.” demiş.

-Termus Daşşak;

-“D..şamı yayma.” demiş. (K4)

Alanda şu sıralar yaşayan ve odalarda hem uydurma halk hikayesi hem de katmalı kişisel deneyim anlatıları anlatan altı mizah ustası vardır. Ancak bu altı mizah ustasından biri Kayseri’ye yerleşmiş (Kara Recebin Emrah) bir diğeri de Danimarka’ya (Tostosun Nihat) göç etmiştir. Dolayısıyla şu sıralar köy odalarına aktif olarak katılan ve anlatan dört mizah ustası vardır. Bunlar; Cahit Özkan (Cikciğin Cahit), Osman Kartal (Alman), Mesut Pınar (Cüce Mesut) ve Salih Delibaş (Cincibir)’dir.

Osman Kartal’ın ve Cahit Özkan’ın Ömer Osman ekolüne mensup olduğu, Uydurma Halk Hikâyesinden ziyade yaşanmış deneyimleri ustaca bir mizahi icrayla sundukları görülmektedir. Anlatılarında abartılar kullansa da onların anlatılarını asıl güçlü kılan özellik tasvir yetenekleri, söz ve hareket komikliklerini ustaca icra edebilmeleri, geleneksel anlatı kültürüne hâkim olmalarından kaynaklanmaktadır. Diğer mizah ustalarından da yaşça büyük olan bu iki mizah ustası diğer ustalara nazaran, bir mizah ustası olarak kabul ettikleri Ömer Osman Emmi’nin anlatılarını dillendirmekte ve kendi deneyimlerini icra etmekte ve uydurma halk hikâyelerinden ziyade katmalı kişisel deneyim anlatıları icra etmektedirler. Zaten Ömer Osman Emmi’nin yanında yetişen bu iki mizah ustası, geçmişin icracı çırağı ve kalfası günümüzün ise mizah ustası ve hemen hemen aynı icra kültürüne sahip olan iki kültür taşıyıcısıdır.

Uydurma halk hikâyelerinin asıl temsilcileri 30-38 yaşları arasında olan Nihat Polat, Emrah Subaşı, Salih Delibaş gibi mizah ustalarıdır. Onlar, ekolojinin de tanıdığı yerel tipler üzerinden hikâyelerini kurgulayan ve yepyeni özgün tasarımlar ortaya koyan mizah ustalarıdır. Günümüzde, yerel anlamda, hâlâ şekillenen, değişen, gelişen ve yayılan uydurma halk hikâyelerinde onların imzası vardır. Bu üretimlerin ana ham maddesi ekolojik bağlam, fabrikası ise sözlü kültür mekânları olan aktif köy odalarıdır.

## 3.2. Uydurma Halk Hikâyelerinin Yapısı ve İcrası

### 3.2.1. Uydurma Halk Hikâyelerinin İcracıları, Katılımcıları, İcraları ve İcra Bağlıları

#### 3.2.1.1. Uydurma Halk Hikâyeleri İcracıları

##### 3.2.1.1.1. Mizah Ustaları/Geleneğin Ustaları

20. yüzyıldan buyana, meyda ve popüler kültürün de etkisiyle, yeni alışkanlıklar, sanal değerler ve tüketimin merkeze alındığı yeni davranış kalıpları, “küreselleşme”nin olumsuz imajlarını yansıtan ve sıkça dillendirilen ifadeler olmuştur. UNESCO ise “kültürleri tektipleştirici bir olgu olarak ele aldığı ‘küreselleşme’ye karşı bir mücadele bayrağı açmış, ‘koruma’ kelimesi bulunan dört sözleşme çıkarmıştır.” (Oğuz, 2008: 6) UNESCO’nun bu amacı güden koruma yaklaşımlarından biri de *Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi*’dir. Bu sistemle somut olmayan kültürel mirası üreten ve yaşatan *insana* dikkat çekmek istenmiştir.<sup>228</sup> Bu sisteme göre “somut olmayan kültürel mirası üreten ve gelecek kuşaklara aktarmakta olan usta kişiler *insan hazinesi* olarak adlandırılmakta, (...) kültürün korunmasına yapacakları katkıya vurgu yapılmakta, (...) kültürü sürdüren topluluk, grup ve bireyin önemi bu sistemde daha da öne çıkarak usta insanların rolüne dikkat çekilmektedir.” (Oğuz, 2008: 6) UNESCO’nun *Yaşayan İnsan Hazinesi Sistemi* sayesinde korunabilecek alan ve elemanların özellikleri şu iki yaklaşımla tanımlanmıştır:

1. Üstün nitelikli yaratıcıların tanıklığıyla değerli olması, kökleri sosyal ve kültürel gelenek içinde olması, ait olduğu topluluk veya grup için temsili niteliğe sahip olması ve kaybolma tehlikesi altında olması
2. Gösterilen bilgi ve becerilerin uygulanmasında mükemmellik, bireyin veya grubun taahhüdü, bilgi ve becerilerini geliştirmeye devam etme yeteneği ve biçimlenmiş yapıları aktarabilme yeteneği (Oğuz, 2008: 7-8)

UNESCO’nun, kültürün her alanında olduğu gibi, mizahi imgeleri de ön plâna çıkarma ve yaşatma arzusunun olduğu görülmektedir. Bu anlamda Nasreddin Hoca fıkraları, düşüncesi ve mizah imgeleri, UNESCO tarafından 1995 yılının “Nasreddin Hoca Yılı” olarak ilan edilmesiyle, insanlığın ortak mirası olarak kabul edilmiştir. Yerelden ulusala, ulusaldan evrensele dönüşüm süreci bağlamında Nasreddin Hoca imgesinin tescili ve ilanı, araştırma konusuna da dâhil edilen imge yaratıcı ve ortak belleğe katkı veren

<sup>228</sup> Bkz. (Oğuz, 2008: 6)



mizah ustalarının gizli rollerini kanıtlamaktadır. Bu açıdan bakılacak olursa mizah ekolojisini oluşturan bu imge yaratıcı ve özgün içerikleri kültürel belleğe sunan; ayrıca göç, mekân sıkıntısı, anlamsal bağdaşlık kurulamayan yeni bir jenerasyon oluşumu nedenleriyle “ara zamanlı” olarak kabul edilebilecek veya “ara zamanlı” olma yolunda ilerleyen mizah ustaları “Yaşayan İnsan Hazineleeri” olarak kabul edilebilir.

Folklor ürünleri kültürel bellek ve gelenek ekseninde, “unutma-hatırlama, kendiliğindenlik-yapaylık, koruma-işlevsellik” (Demir, 2012: 192) bağlamında “yaşayan”, “ara zamanlı” ve “sabitleşmiş”<sup>229</sup> olarak sınıflandırılmaktadır. Yaşayan folklor ürünleri, halihazırda sürekliliği devam eden, uygulanan ve yakın zamanda yok olma kaygısı taşımayan geleneklerdir. Ara zamanlı folklor ürünleri, kalaycılık, semer yapımcılığı, veya nalbantlık gibi, hâlâ yaşatıldığına dair bazı ibareler mevcut olan yalnız sürekliliği konusunda şüphe duyulan folklor ürünleri ve bunların temsilcileridir. Bunlar, UNESCO’nun *Yaşayan İnsan Hazineleeri*, kapsamındadır ve “folklorcular tarafından derlenir, arşivlenir. Yaşayan geleneğin son temsilcileri koruma altına alınır.” (Demir, 2012: 191) Bunlar, toplumsal bağlamında yakın zamanda bir ihtiyaç veya gereklilik olarak görülmeme tehlikesinde olan geleneklerdir. Sabitleşmiş folklor ürünleri ise, halkbilimi müzelerinde yaşatılmaya çalışılan donmuş gelenekler veya “sabitleşmiş folklor” (Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunması Tavsiye Kararı, 15 Kasım 1989) ürünleridir.

Alanda tespit edilen mizah icracıları veya uydurma halk hikayesi icracıları, ara zamanlı folklor ürünlerini, belki de yaşaması ve popüler kültüre direnebilmesi için, mizahi imgelere büründürerek sunan kişiler, *somut olmayan kültürel mirasın* üreticileri, taşıyıcıları ve aktarıcıları ve ayrıca diploması ekolojik bağlam tarafından onanan psikoterapistlerdir. Bu mizah ustaları, dervişane bir tavırla anı güzelleştirmeyi, toplumsal birlikteliği sağlamayı, geleneksel değerleri geleceğe taşımayı, insanları gülümsetmeyi ve tebessüm ettirmeyi hedefleyen kişilerdir. Mizah ustalarının, bir tanımlama çerçevesinde verilen bu niteliklerinin dışında, daha pek çok özelliklerinin olduğu söylenebilir.

---

<sup>229</sup> Bkz. (Demir, 2012: 148-193)

Mizah ustaları buldukları ekolojiyi anlamlandıran yerel, ulusal ve evrensel markalardır. Düğünlerin, şenliklerin, odaların ve bir çok organizasyonun birincil kişileridir. Onlarsız bir toplanma mizah ekolojisine mensup bireyler tarafından yavan, renksiz ve anlamsız görülebilir veya içeriğini kaybedebilir.

Mizah ustaları, mizah ekolojisi bağlamında ele alınması gereken, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarla bir şekilde etkileşim içerisinde bulunan ancak kendilerini popüler kültür hinterlandında veya sanal dünyada yozlaştırmayı veya bayağılaştırmayı sevmeyen gerçek kültürel imge yaratıcıları, gelenek taşıyıcıları ve aktarıcılarıdır. Onlar belirli bir geleneği üreteni, tüketen ve bu anlamda bir halk grubu oluşturan özel kişiler oldukları için *Yaşayan İnsan Hazine*leri kapsamında ele alınmalıdırlar.

Mizah ustalarının anlattıklarında, hatta tavırlarında ve üsluplarında eski ve yeni iç içedir. Onlar eskileri deneyimlemiş veya deneyimleyenlerden bizzat dinlemiş, yeniliklerden haberdar olan ve bunları anlatılarında, üsluplarında ve kurgularında kullanan kişilerdir. Bunlar “geçmişten hareketle geleceğin yaratılması” (Özdemir, 2010: 39) prensibiyle geçmişten miras olarak kalan mizahi kodları tekrardan ele alıp yeniden oluşturan ve özgünleştiren gönüllü kültürel bellek taşıyıcılarıdır. Onlar yeniliklerin sembolü durumunda olan elektronik kültür ortamının ve yeni yaşam tarzının sunucusu olan televizyonların anlattıklarının ve sunduklarının, ayrıca tüm bu yeniliklerin hayranı ve taşıyıcıları olan gençlerin kabullerinin farkındadırlar ve geniş anlamda bu ortamın halkı sayılabilecek gençleri mizahın eleştirel gücü ile alt etmekten geri kalmazlar. Usta mizah anlatıcıları gençlerin giyim tarzlarını, saçlarını ve kültürel bağlama olan yabancılıklarını çok ciddi mizahi malzeme olarak kabul ederler ve onları alt etmek için yeri geldiğinde kullanırlar.

Usta mizahçılar, kendi ekolojilerinde, sözlü kültür ürünlerinin en nadide parçalarını taşıyan, onları saklayan ve bazen onları silen, temizleyen, bir şeyler ekleyen kapalı birer hazine sandıkları gibiler. Bu sandık kişilere göre renk değiştiren, bazen görünmeyen bir sandık olabilir. Bu sandığın anahtarları ise mizah ekolojisinin parçaları olan başka kişilerin elinde de saklıdır. Ortam ve bu kişiler hazır olduğunda, bu kapalı hazine kutuları açılıp sergilenebilir. Yabancı bir kişi, değişen ortam ya da yanlış tavırlar ortaya çıkınca bu kutu, tüm bu anahtarlar sahiplerince alelacele kapatılabilir.

Kendi bağlam kodlarına dayanan yapısıyla sanatsal bir organizasyon olan ve “birden fazla kişinin olduğu yerlerde yapılabilen” (Ramsden-Hollingsworth, 2017: 26) hikâyecilik geleneği, elverişli bir anlatı ortamı ve geleneğe hâkim bir katılımcı kitlesiyle anlaşılabildiğinin yanında usta bir gelenek icracısına da ihtiyaç duymaktadır. Bu anlamda uydurma halk hikâyelerinin de geleneksel anlatı kültürünü içselleştirmiş usta icracılarının olduğu söylenebilir.

Araştırma alanında tespit edilen mizah ustaları, *uydurma halk hikâyelerini* de icra eden ve yaşatan kültür taşıyıcılarıdır. Uydurma halk hikâyeleri ise, kendi ekolojisinde üretilen ve yaygınlaşan yeni bir tür olarak, mizahi içeriklere sahip özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kendi yapısal özellikleri ve içerikleri olan bu yeni mizahi türün, sosyokültürel bağlamında kendisini kabul ettirmiş usta anlatıcıları mevcuttur. Bu usta icracılar uydurma halk hikâyelerini kurgularlar ve sonrasında icra ederler. Aslında mizahın temel yapısında olan bu kurgusal eğilim Corbyn Morris’in de dikkatini çeken bir durumdur. Morris, “A Essay Towards Fixing the True Standarts of Wit, Raillery, Satire and Ridicule” adlı çalışmasında mizahçıyı (humorist), gerçek yaşamdan birisi olarak; kafasından uydurduğu, kendine özgü garipliklere inatla sarılan kişi olarak tanımlamaktadır ve mizahçada bulunan bu gariplikler, onun huyunda ve davranışında açık seçik görülebilir.<sup>230</sup>

Assmann’a göre “Sosyal kimlik, etkileşim ile kurulur ve üretilir. Bu etkileşim aracılığıyla dolaşan şey, ortak dil, ortak bilgi ve ortak anılarda dile getirilen ve kodlanan, bir toplumun ‘simgesel anlam dünyası’ ya da ‘dünya görüşünü’ oluşturan ortak değerler, deneyimler, beklentiler ve anlamlar bütünüdür. Bu bütünü oluşturduğu kültürel anlamdır.” (Assmann, 2015: 151-152) Uydurma halk hikâyeleri de, bir ortak anlamlandırmanın veya mizah anlayışının somut ürünleridir. Sosyal etkileşimle yaygınlaşan ve zenginleştirilen bu hikâyelerde, ekolojik anlamlandırmaların, zevk, eğlence ve mizah anlayışının bireylere ya da icracıya sinen biçimleri göze çarpmaktadır.

Güvenç’e göre mizahçı, “hitap ettiği kitlenin sosyal, siyasal, dinsel, kültürel ve ekonomik dinamiklerini dikkate alarak mizah yapar” (Güvenç, 2015: 109) Bu bir

---

<sup>230</sup> Bkz. (Escarpit, 2016: 49)

anlamda doğrudur, fakat mizahçılar kültürel üretimin figüranları olmaktan ziyade heraman başrolü olma eğilimindedirler. Onlar, kimi zaman mizahi icralarını bir cenaze töreninde de sergileyebilirler. Bunun dışında, *Lal Hoca oyununda* da görüldüğü üzere, rahatlıkla oyunlarında din ve cinselliği bir araya getirip mizahi sunumlar yapabilirler. Bu oyunda, konuşamayan bir hocayı canlandıran bir mizah ustasının, konuşmadığı için sözle değil cinsel hareketlerle arkasındaki cemaate namaz öğretme çabası içerisinde olduğu görülür. Aslında, dini imgelere, tavırlara, kabullere ve uygulamalara karşı var olan derin hassasiyetin, bu oyunla mizah ustalarınca, nasıl da bir süreliğine eğlenmek ve gülmek için yıkılabildiği açıkça görülebilmektedir.

Jung tarafından, eğlenceli ve zehirli olan, biçim değiştirebilme yetisine sahip, hayvansal-tanrısal çifte doğası olan, her tür işkenceye maruz kalabilen bir tür kurtarıcı figür<sup>231</sup>; Paul Radin tarafından düzenci, hem yaratıcı hem yıkıcı, verici ve reddedici, aldatan ve aldatılan, törensel ve toplumsal değer ölçülerinden yoksun olan, tutku ve dileklerinin elinde oyuncak olan, değerlere de bir şekilde yol gösteren (Yeşil, 2012: 69) şeklinde ele alınan oyunbazlar, sosyokültürel bağlamlarında her zaman bir biriyle zıt maskelerini yanlarında gezdirirler. Uydurma halk hikâyelerinin usta mizahçıları, aynı zamanda oyunbazlardır ve ayrıca grup içi ve grup dışı kimlik sunumları anlamında çift/zıt karakterlidirler. Gündelik hayatında inşaat ustası olan, camiye gidip müezzinlik yapan ve namaz kılan, cami efradıyla dini sohbetler yapan bir uydurma halk hikâyesi icracısı (K1), gece gittiği köy odasında bir anda farklı bir kimliğe bürünebilir.

Çiftçi, hayvancı, oto boyacı ve inşaat ustası gibi meslekleri olan uydurma halk hikâyeleri icracıları, uygun zamanı ve ortamı yakaladıklarını düşündükleri andan itibaren, tavırlarıyla karşısındakileri şaşırtarak, hayrete düşürerek ve yaratıcılıklarını kabul ettirerek uydurma halk hikâyelerini kabul ettirmeyi ve gülmenin en uç sınırlarına ulaşmayı hedefler. Bir psikolojik arınma ve sosyal ayin şeklinde de görülebilecek icralarında çoğu kez kendileri de en uç gülme sınırındadırlar ve hikâyelerini bu uç noktanın sunduğu tavırla, hareketle, heyecanla ve mimiklerle anlatırlar.

Mizah ekolojisinde mizahi içerikli kişisel deneyim anlatılarını herkes anlatabilir ve her ortamda bu hikâyeler sunulabilir; fakat halk hikâyelerinde olduğu gibi uydurma halk

---

<sup>231</sup> Bkz. (Jung, 2005)

hikâyelerinin de ideal anlatıcıları bulunmaktadır. Uydurma halk hikâyelerinin ideal anlatıcıları, Salih Delibaş, Cahit Özkan, Osman Kartal, Mesut Pınar vb. gibi usta mizah anlatıcılarıdır. Bu usta mizah icracıları, anlatı aynı olsa da, bu anlatıları sunumlarıyla katılımcılara daha iyi ve mizahi bir hüviyetle aktarma çabasına girişirler. Bu aktarımı hareketleriyle, mimikleriyle, ses tonlarıyla, kullandıkları kelimelerle, ortamı betimlemeleriyle, anlatı tempolarıyla, anlatıların virgülleri sayılabilecek bekleme yöntemleriyle verirler.

Uydurma halk hikâyeleri icracılarının, icralarını sergilerken, söze giriş biçimleri, icra tempoları, icranın başlangıç ve bitiş zamanlarını ayarlamaları, zamana karşı verdikleri çok önemli bir sınavdır. İracılar, ortamı, adeta sözün zamana verdiği ayarla yönetirler. Söze girişte ya da icrayı sergilemede aceleci davranan, koşulların oluşması doğrultusunda katılımcıların temennilerini dikkate almayan icracı, koşulların negatif yönde ilerlemesini sağlayabilir. Bazı usta mizah anlatıcıları katılımcılar ve mekân açısından gerekli koşulların oluşturulduğu zannedilen bir durumda uzun süre icrasını sunmayarak zamana karşı bilinçli bir savaş açar ve katılımcılarda *gülmeye hazır olma* durumunun istediği seviyeye erişmesini bekler. Burada usta icracı, zaman kavramını avucunun içine almıştır ve zamanı koşulları belirleyen etkin bir faktör olmaktan çıkararak devre dışı bırakmıştır. Ancak böyle bir durumda hedef kitesini gerçek zamanın dayattığı mekaniklikten kurtararak büyü bir mizahi yolculuğa çıkarabilir.

Uydurma halk hikâyelerinin icracıları, beklenen icralarını gerçekleştirmek için sazi ellerine aldıktan sonra kelimelerin ve cümlelerin söylenişi, vurucu yerlerin zamanında icra edilmesi ve icranın en uygun zamanda nihayetine erdirilmesi gibi pek çok sebeple yine zamanla mücadele içerisindedir. Hatta bazen zamanı avuçlarında tutan icracı, katılımcıların gülme talebi üzerine zamanı onlara kısa bir süreliğine emanet olarak verir. Bu emanet ya da ödünç, koşulların pozitif yönde ya da istenildiği seviyede devam edebilmesi için, icracı tarafından zamanında tekrardan ele alınması gereken bir durumdur. Gereğinden fazla ya da az verilemez. Aksi durumda büyü bozulur, icracının hâkimiyeti kaybolur.

Uydurma halk hikâyelerinin usta icracıları, geleneğin ve mekânın devamını sağlayan çok önemli kişilerdirler. Hemen hemen her toplanmanın aranan ve baş üstünde tutulan bu kişiler, toplanmaların da ana vesilelerindedir. Usta icracıların “mizah” çatısı altında

sergiledikleri icralar; ekolojik dil bilgisi öğrenimi ve öğretimi, kültürel anlamlandırmaların devamlılığı, toplumun kültürel ayarlarının yapılması, psikolojik arınma ve bireyleri kültürel ekolojiye dahil etme gibi daha pek çok gizli işlevi yerine getirir.

Uydurma halk hikâyecileri, bireysel bir tavır ve yaklaşımla da, değişimin ve yeni kültürel yaratımların temsilcileridirler. Sydow'a göre de anlatıcı, "geleneğin anlatısını canlı ve zevkle anlatan ve bu tür anlatıların çeşitli kesitlerini birleştiren, keyfi olarak değiştiren kişidir." (Ulusoy Aronyosi, 2011: 15) Bu yönleriyle mizah ustaları, belki de özgünlüğü yakalayabilmek için, kendi kurallarını ortama kabul ettirmeye çalışan, söylenenlerin ve anlatılanların bayağılığı tuzağına düşmek istemeyen bir yaklaşım ve eğilim içerisindedirler. Koestler'e göre de mizah icracıları "dolambaçlı düşünmek" konusunda da rahat olmalı ve kuralları kırmalı, perspektif değiştirmeli, saçmayı araştırmalı, kabul edilebilir olanın dış sınırlarını zorlamalıdır. (McGraw-Warner, 2014: 73)

Sonuç olarak, araştırma alanında tespit edilen usta mizahçıların, hem *somut olmayan kültürel miras üreticisi ve taşıyıcısı* hem de *yaşayan insan hazineleri* bağlamında ele alınıp değerlendirilmesi gerekir. Onlar, uzun bir kültürel geçmişe dayalı olarak, toplumsal hafızanın, kültürel kodların, onanmış bilgi ve becerilerin ekolojik temsilcileridirler.

### **3.2.1.1.2. Yaşamış Mizah Ustaları ve İcraları**

Yerel, ulusal ve evrensel olarak; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında boy göstermiş ve gösteren bir çok mizah ustasının olduğu görülmektedir. Bu anlamda evrensel anlamda, Cuha sözlü kültür ortamının; Antik Yunan komedyacı yazarları, Shekespeare, Moliere, Voltaire, Villon, Marot, Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen ve Bocaccio yazılı kültür ortamının; Charly Chaplin<sup>232</sup> elektronik kültür ortamının mizah ustalarıdır. Türk mizah ekolojisinde de sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında boy gösteren, Nasreddin Hoca, Nejat Uygur, Şener Şen, Kemal Sunal, Adile Naşit, Levent Kırca gibi, yerel, ulusal ve evrensel bir çok mizah ustasının olduğu söylenebilir.

<sup>232</sup> Bkz. (Rattner - Danzer, 2008)

Assmann'ın, “bir metnin klâsik haline gelmesi, ancak çeşitli metinlere örnek oluşturması ile gerçekleşebilir” (Assmann, 2015: 111) şeklindeki görüşü, her ne kadar yaratmaların evrensel ayağına göndermeler yapsa da, evrensel anlamda klâsikleşme sürecinde olan yerel yaratmaların tomurcuklanma evrelerini de göz ardı etmemek gerekir. Bu anlamda Nasreddin Hoca imgesiyle mizah ustalarının oluşturduğu yaratmaları ulusallaştıran ve daha sonrasında evrenselleştiren unsurlar, ağız özelliklerine bağlı olarak söylem farklılıkları olsa da, sözlü kültürün taşıyıcısı ve aracı olan ulusal dil; bu dille yaratılan ve anlamlandırılan sözlü unsurların ulusal kodları; bu yaratmaları anlamlı bulup ticaret veya her türlü seyahat yoluyla gönüllü olarak taşıyan ve anlamlandıran insandır.

Bir mizah anlatısının yerelden ulusala taşınması için gereken en önemli şeylerden biri de, kahramanların “kel” ve “hoca” gibi imgelere büründürülüp zihinlerde canlandırılması veya görüntülerinin *zihinlere damgalanması*dır. Bu durum, tipleri akılda kalıcı ve yayılmasını hızlandırır. Aynı şekilde eşek, kavuk gibi ikinci dereceden imgeler de önemlidir. Tüm bunlara anlatı tiplerinin, mizahi tavırları, eylemleri veya zekâ belirtileri olarak nükteli söylemleri de eşlik etmelidir.

Araştırma alanında da birçok yaşamış ve yaşayan mizah ustasının olduğu tespit edilmiştir. Bu ustaların, günümüzdeki konumları itibariyle, yerel mizah ustaları olduğu görülmektedir. Bu sebeple, yarattıkları metinlerin, evrensel veya sınırları daha da daraltarak ulusal ölçekte klasik yaratmalar olduğunu söylemek halihazırda imkânsızdır. Ancak, evrensel ölçekte klasikleşme sınavı veren sözlü anlatımların yerel ölçekte de bir *klâsikleşme sürecinden* geçtiğini söylemek gerekir. Araştırma alanındaki yaşamış mizah ustalarının, yerel ve ulusal unsurlardan, yaratmalardan ve tiplerden beslenerek oluşturdukları sözlü yaratmalarının bazılarının bu sınavı başarıyla verdiği görülmektedir. Bu sınavı başarıyla verip *yerel klâsik icralar* olabilmelerinin temelinde, her ne kadar ekolojik mizah kültürüne hitap ediyor olmaları yatsa da, bu yaratmaların özgün yaratmalar olduğunu da görmezden gelmemek gerekir. Bu özgün yaratmalarsa mizah ustalarının anlamlandırdığı, mimikler, söylemler, oyunlar, şakalar ve anlatılardır.

Hem yaşayan mizah ustalarını ve mizah ekolojisini hem de yaşamış mizah ustalarını tüm yönleriyle araştırmak ve tespitler yapmak tıpkı Nasreddin Hoca araştırmalarında olduğu gibi sadece mizah araştırması yapmaktan öte “Türk halkının mizahını, eleştirel

düşünce dünyasını, dahası felsefesini araştırmak... (2010: 28)” anlamına gelmektedir. Bu kişiler, sadece mizahı anlatılarıyla değil tavırlarıyla, mimikleriyle, dil kullanımlarıyla, taklitleriyle, zevkleriyle, beğenileriyle ve belki de kıyafetleriyle bellek taşıyıcıları ve kodlayıcılarıdır. Bu kişiler her yönleriyle tıpkı Nasreddin Hoca gibi topluma mal olmuş, kabul gören, ilgi gören ve dillendirilen kişilerdir. Yeri geldiğinde bir bakıma herkes “Nasreddin Hocalaşma” (2010: 29) durumun olduğu gibi, Ömer Osman Emmileşmekte, Çolağın Hasan olmakta, Güzelin Hüseyinleşmekte, Zırtın Hacılaşımaktadır. Bunu en belirgin şekilde yapanlar ise yaşayan mizah ustalarıdır. Bu ustalarda, her anlamda bu kodların ve toplumsal belleğin izleri vardır. Tüm bunları geleneksel öğrenme metotlarıyla öğrenmişler ve daha sonra bunlara kendi sanatçı yönlerinin de imzalarını atarak “izleyici, onaylayıcı, eleştirici ve daha sonra yeniden talep edici” katılımcıların önünde sunmuşlardır. Bu marka *tescilleyici ve patent verici katılımcılar* onların kalitesini ve statülerini belirli toplumsal tepkilerle onaylamıştır. İcracı, katılımcı ve icra arasındaki bu bağlamda katılımcı faktörü göz önüne alındığında, katılımcıların en önemli özelliklerinin *onaylama* olduğu düşünülebilir.

Mizah ustalarının imgeleşme süreçlerine halkın karar verdiği ve bunun da belirli koşullara ve şartlara bağlı olarak değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Tıpkı Nasreddin Hoca’da olduğu gibi Ömer Osman Emmi ve Çolağın Hasan gibi yaşamış mizah ustalarının imgeleşme süreçlerini de belirleyecek olan yaratıldığı ve yaşatıldığı bölgedeki onaylayıcı kitledir. Belki de bu kişilere atfedilen imgeler “yan/eş/alt imgelerin birleşimle” (Özdemir, 2010: 31) zenginleşecek ve çeşitlenecek ya da bu kişilere atfedilen imgeler başka mizah ustalarına mal edilerek onların özgün içerikleri olarak kabul edilecektir. Özdemir’e göre (2010: 35) her fıkra tipi Nasreddin Hoca ana imgesinin bir ya da birkaç yanını temsil eder ve Nasreddin Hoca imgesi böylece imgeler bileşkesi olur.

Her toplumsal bağlamda olduğu gibi mizah ekolojisi oluşumunu saptamaya çalışmak için araştırma alanı olarak seçilen bu köy ve onun kültürel hinterlandında da aklın ve gönlün temsilcileri olmaktadır. Bu akıl ve gönül temsilcilerini Özdemir (2010: 27) ulusal anlamda ve bağlamda tespit etmiştir. Ona göre Anadolu’da uyumu, bilgeliği ve uzlaşmayı sağlayıcı bu birliktelikte Yunus Emre ve Mevlana gönlü, Nasreddin Hoca ise eleştirel düşüncüyü, mizahı ve akılı temsil eder. Her toplumsal bağlamda akıl ve gönül



temsilcilerinin olduğu düşünülürse inceleme alanı olarak seçilen bu köyde de herkesin dua aldığı, Hızır'la buluşma ve görüşmelerinin anlatıldığı, mağarada peri kızıyla görüşme hikâyelerinin anlatıldığı ve Allah dostu olduğuna inanıldığı Bekir Dede gibi gönlün; karşılaştığı çok zor durumlara pratik çözümler üreten ve onları mizahi hikâyeler şeklinde sunan Ömer Osman Emmi ve toplumsal ve kişisel aksaklıkları kıvrak zekâsının bir yansıması olan şiirleriyle eleştiren Çolağın Hasan gibi aklın temsilcileri vardır. Bu kişiler o yörenin kültürel kodlarının çok daha ileriki zamanlara taşınmasını sağlayan bilge ve filozof mizaçlı kişilerdir. Bu kişiler, beklide toplumsal kabulle söylenecek olursa aykırı kişiler, anlaşılmadan mizahın felsefesinin, halk felsefesinin ve toplumsal felsefenin anlaşılması mümkün olmayacaktır.

Araştırma alanında, uydurma hikayesi anlatan yaşayan mizah ustalarının da ilham aldığı ve zaman zaman onların mizahi anlatılarını ve eylemlerini icra ettikleri yaşamış mizah ustalarının olduğu tespit edilmiştir. Bu ustalar, Ömer Osman Emmi ve onun kardeşi Çolağın Hasan gibi dili ve mizahın inceliklerini son derece başarılı olarak kullanan kişiler olduğu gibi, geleneksel toplantılarda sözlü mizahı da kullanabilme becerilerine de sahip olsalar da, daha ziyade mizahi oyunlar çıkaran, taklitler yapan Güzelin Hüseyin ve Zırtın Hacı gibi kişilerdir.

### **3.2.1.1.2.1. Ömer Osman Emmi'nin Hikâyeleri (Ömer Osman Özkan)**

Ömer Osman Emmi, çiftçilik ve hayvancılıkla uğraşan, yaşayan mizah ustalarından Cahit Özkan'ın (K1) babası ve Osman Kartal'ın da ustası olan bir usta mizahçıdır. O, daha çok köy odalarında, söz, hareket ve tavır birlikteliğiyle *katmalı kişisel deneyim anlatılarını* dillendiren ve tespit edilebilen ilk uydurma halk hikâyesini (Termus Taşşak ve Kör Eşşek) anlatan kişidir. Onun bu hikâyeleriniyse şimdilerde, onun yanında çokça vakit geçiren oğlu Cahit Özkan (K1) ve Osman Kartal (K2) icra etmektedir. Bu icraların bir kısmını da, Ömer Osman Emmi'nin, hareketleriyle ve tavırlarıyla mizahi bir tip olarak ele alındığı deneyimler oluşturmaktadır.

Ömer Osman Emmi, anlattığı hikâyelerinde çoğu kez başkahramandır. Onun tavırları toplumdaki davranışların bir yansımasıdır. Meselelere özgün çözümler üretebilmesi ise Ömer Osman Emmi'yi özgün kılan en önemli unsurlardan biridir. O anlatılarında çuvaldızı ilk olarak kendisine batırır, ama kendi kurnazlıklarını ve zakâsını da ön plâna

çıkarmayı ihmâl etmez. Hayatı mizahi olarak sorgulamada, süzgeçten ilk kendisini geçirir ve böylece kendisini eleştirmeyi başka hiçbir kimseye bırakmaz. Bu durum Nasreddin Hoca fıkralarında da görülebilir. Nasreddin Hoca da bu şekilde “Bilgelğin öz eleştiri ile başladığını herkese gösterir ve öğretir.” (Özdemir, 2010: 35) Nasreddin Hoca’nın kendisini eleştirmesinin yanında “eleştirmek istediği kişilerin kılığına girme cesaretini göstermesi” (Özdemir, 2010: 35) durumu dikkat çekicidir. Akıllı bir insanın yapacağı gibi o kendi yaptığı yanlışlıkları mizahi ekolojiye mensup kişilere belirli ortamlarda anlatarak yanlışlıkları eleştirir ve bencilik duvarını böylece yıkar. Onun “Gravat Hikâyesi”, “Küp Davası”, “İnek Ölmesi ve Hızır Hikâyesi” gibi hikâyelerinde uyanıklığın ve toplumdaki kötü düşünce ve davranışların eleştirisini yapar. Ömer Osman Emmi de Nasreddin Hoca’nın yaptığı gibi bu hikâyelerde eleştirmek istediği kişilerin yerine kendisini koyarak katılımcıları güldürmeyi ve onlara mesajlar vermeyi hedefler. Bu durum, başlı başına erdem sahibi kişilerin yapacağı bir davranış şekli diye düşünülebilir. Hikâyelerdeki öz eleştirileri, dinleyicinin ilgisini çekmesi ve “kızım sana diyorum gelinim sen anla” düşüncesiyle hareket etmesi mizahi bir anlatım tekniği şeklinde de düşünülebilir. Tüm bunların yanında, mizahi icra bağlamlarında katılımcılar, anlatıcının kendisini eleştirmesi durumunda, kendilerinin de eleştirilmesine daha kolay izin verirler.

Ömer Osman Emmi’nin “Çakmak Meselesi”, “Sap Getirme Meselesi”, “Hasta Ziyareti”, “At Satma Meselesi”, “Koç Meselesi”, “Küp Davası”, “Kırat’ın Hikâyesi”, “Termos Taşşaklı Köreşek Hikâyesi” gibi pek çok anlatısı vardır. Hayatta olmaması sebebiyle Ömer Osman Emmi’den derlenemeyen bu anlatıların bazıları günümüzde şu şekilde anlatılmaktadır:

“Koç Meselesi”

Yavrum bir koçumuz vardı! Buynuzlu muynuzlu bir goç. Boğon (bugün) msela Cuma ya, babam Cumadan geldi. Goçu hemen devirdi, kesecek. Rahmetlik anam geldi, elinden aldı.

-La herif! Bir derdimizin ağzına atarlı. Sen koca goçu hemen canım et istedi diyi...

Velhasıl kestirmedik neyse! Yarın götürüp satacığıh Cumartesi. Birkaç dene de danamız var. Danaları sürdük birahtıh, goçu arabaya attıh. Şimdi, şatmayacak ya babam, indi danaların yanına aşşağa. Bu yanrı yer de (mal pazarının) eyle edrafi medrafi çevrili değal de, normal boş bir yer. He, oraya arabayı eğledik. Altına da goçu sürdük. Goç orda ısıcahta yatıyor.

Şimdi, Şenol geliyor acıh goçun yanına duruyor, ben babamın yanına iniyom. Acıh o geliyor, acıh ben gidiyom dirken beyle, lan ikimiz de gitmissik. Goç da arabanın altından

geçmiş, gitmiş. Lan geldim ki, goç, çalınıyom çalınıyom yok! Nerde var nerde yoh Şenol geldi.

-Goçu nicettin?

-Vallaha geldiğimde doç gitmiş, didim.

-La ne diyon? Babam bizi öldürür!

Şenol'nun Davar Pazarı'nı lime lime ettik. Yoh! Ula, şimdi babamın yanına gideceğik mecbur. Babam da danaların başında. Babam;

-Lan babanızın ağzına tukurüyüm. İkiniz de buradasınız, goççu nerde, didi.

Söyleyemiyoh da...

-Nirde lannn?

-Valla baba, goç gitmiş.

-Ney!

Didi ya... Rahmetliğin bir kamçısı vardı. Ta şurdan şoraya varır. Atın kulağına vurmazsa at gitmezdi biliyon mu! Ulan kaçacağıh ya, bir atıyor rahmetlik kamçıyı, bizi doluyor şeyle bir haşılıyor. Onun döğmesi hava! Bir öfeledinmiydi dünyayı yamuh yumuh görün! Altından çıhardın ki turp gibi olmuşsun. Ulan bir de Şenol'u öfeledi.

-Babanızın ağzına tükürüyüm! Çabih (çabuk), darayın her tarafı ne var ne yok!

Arıyoh mariyoh ya yok! Malı birine kattıh. Didi ki;

-Şu civarda ne kadar koy varışa bulmadan eve gelmen, ben de şuyannıya bahıyım, didi.

Lan, Şenol'unan guccük çocuğuh! Aşağıdan, Tek Kavak'an oradan davar sürülerine bakarah geldik. Goç yok! Geldik eve. Akşamı bekliyoh. "Ulan inşallah babam bulur da, zopadan kurtarırh!" diyoh.

Yatsı namazı geldi gıcır gıcır. Bizim de tabi gözümüz yolda. Bir de bahtlıh babam tıhır tıhır geliyor. Gele gele geldi ki goç yok! Bizim de dizimizin bağı çezildi.

Şimdi, her zaman (babam at arabası ile) geldiğinde ben atın torbasını alır önüne silkerdim, Şenol da atı koyururdu. Biz de gene aynıtorbayı aldih önüne silktik. Bizim ahır iki kapılıydı ya! Birinci kapının arkasına sahlandı babam Şenol'u bekliyor. Arkayı kesti, elinde kamçı! Ula Şenol yanından içeri girer girmez, babam da gürşun gibi varır varmaz, Şenol'a ahırda daldı a! Şenol'a girdi cavır cavır yahıyor! Ben çıhtım gaçıyom. Şenol'a babam vurdukça Şenol "Anam öldümmm!" diyor. Ulan neyse çaldı (dayak attı) Şenol'a hersini alamadı.

-Ulan bohunuzu döküyüm bana Kondul Oğlan'ı bulun, didi.

Bir de baktım babam kurşun gibi geliyor. Gaçtıh ordan. Hamdi'nin Örenleri vardı ya! Oradan iki portma mortma verdik. Lan eve gelmiş a, girmiş anneme bu sefer. "Vay sen kestirmedin goçu!" Rahmetliği de ipey döğmüş.

La, neyse, biz gayrı nirde eve gideceğän? Bir dane babamın dışarda paltosu var. Onu aldım. Arha (arka) pencereden girdim samanlığın, orda yatıyom. Yatıyom amma hiç de uyhu tutmuyor. Arada dik dik sıçıryom. Ulan zabaha garşı bir daha silkindim ki rahmetlik şeyle

idiyor, arıyor. O da neyzen, idareyzen. Lan bir türlü göremiyor. Neyse, bakarken bakarken beni orada gördü.

-Gel bahıym gel Gondul Oğlan, didi.

-Ya düveceğan!

Gelemiyor ben ta köşeye gittim.

-Neyse goçu batsın olan oldu, gel galan (artık)! Zaten uyhu gözüme girmedi sen eve gelmedin, didi. (K2: Ya, eyle bir polimciydi ki)

Neyse, rahmetlik “Heralde döğmeyecek.” didik. Yavaş yavaş sürünerek çıhtıh ya bizi tam şurdan gaptı a! Elleri de gocağaneydi ya! İner inmez bizim enseye bir vuruyor. Beyle beyle idiyor bizim kafa! Bizi epey düverek eve getirdi. Neyse, iki kızdı mızdı. Sabah kahvaltısına oturuyoh ya, hiç et yok. Ağzını bir şey sarmıyor. Pattez kavurmuş rahmetlik de. Rahmetlik pattez mattez alıyor ya hiç ağzı sarmıyor. Şindi şenol şeyle yanında ya! Şenol şeyle azına lohmayı götürüp koydu ya! “Babayın ağzına!” ensiye kor komaz lohma azından pataca düşüyor. Bir Şenol’a bir bana, bir Şenol’a bir bana...

-Gözünüz açıh olaydı şindi et yiyor olacığıdıh!

(K2: Bir de bunların ağzına okünüyormuş.

-Oğlum Cahit goçun yanında kim var?

-Şenol var!

-Oğlum Şenol goçun yanında kim var?

-Cahit var!

Aradan on beş gün geçtikten sonra her şey unutulmuş. Erişte pilavı bişirmiş rahmetlik anası. Şindik götürmüşler Faramiz çatalnan şeyle didiyormuş.

-O ne Feramiz oğlum! Gurban olduğum niye yimiyon?

-Yav baba! Erişte de hiç yinmiyor şindik. Accıcıh da et olsa!

-He le, essah, şindik et yiyeciğidik!

Şeyle bir buna bir buna vuruyor.

- (Kardeşleri) Çayinik süs.) (K1)

“Hızır Meselesi”

Ulan, inek öldü biliyon mu? Lan, rahmetlik de ona canı sıkkın, iyice bir inek. Lan, nerde var nerde yok bir tane deli çıktı geldi. Çağışğınlymış.

- Amcam beni düve düve deli etti. Dayı beni misafir alın mı?

-Yav git şurdan! Zaten benim canım sıkkın. İnek öldü selen mi uğraşacağam Allah’ın delisi melisi!

Ulan adam geçti gitti. Lan beş dakika sonra rahmetik babam didi ki;

-La oğlum bu Hızır mızır olmasın! Lan oğlum Feramiz gop şunu getir. Hızır mızır olursa ev etinen dolar, didi.

Feramiz duttu getirdi. Neyse akşam gavurdu eti rahmetlik. “Al gurban olurum sana!” diyor. Sohumunan veriyor ağzına. Ondan sonra millet çıharttı babam diyesiymiş ki “Sen hızır olmaya Hızır değilsin ya kör Şeytan olmayasın!”

Akşam sohbet ediyoh. “Yaşın kaç?” diyoh.

-Ben yaşımı bilmem. Samanlıktaki Şükrü’nün yaşadırım.

-Ne iş yapan ne iş görün?

-Hoş bilezik çekerim, diyor.

Feramizi beni düzüyor peşine.

-Haydi babam haydi!

-Ula biz de seni Hızır bellediydik. (K1)

“Feramiz’in Attan Düşmesi”

Rahmetlik babam atı (Encıla Keyn) satmaya götürdü biliyon mu, Encıla’yı, daha hiç koşmadan.

-Adam görütüp satah (satalım)! Bize Düldül yeter, didi.

Biliyon ya babam da çok ister de satamaz! Feramiz’i ata bindirir salar. La, Çaynik de (Feramiz) üstünde fazla duramazdı. Titriyor ya! Bu asfalttan köye gelirken anına şırap! Nasıl düşerse oğlan, güccük kafasının üstüne, ölgün mü baygın mı? Babam da (Ömer Osman Emmi) oradan geçiyormuş biliyon mu? Millet toplanmış. Feramiz ölü mü diri mi? Lan nirde var nirde yok babamı görenler demiş ki;

-La bunun oğlu!

Babam da tabi yanaşıp bakacah bu neymiş, diyi.

-La Ömer Osman gel yavrum, gel bakayım. Senin oğlanı at düşürmüş. Şeyitmiş, ölmüş mü ölecek mi? Hastaneye mi götüreceğın?

Babam;

-Kaçın (çekilin) bahah (bakalım) şeyle, diyor.

Kamçıyı eline alıyor. Feramiz’e iki tane atıyor. Feramiz’i daha yakalamak mümkün mü! (K1)

“Ömer Osman Emmi’nin At Arabasını Devirmesi”

Rahmetlik, bir gün de Şarışla’dan zabaneyin gidiyor aşşağa yoldan. Orada yolda bir şey yok. Ordan da şu Nohut Çukuru’nun tepesinden gelen garalı eşik de onun suyunu dereye vereceklermiş. Orayı eşmişler ki bir dam boyu.

Lan, rahmetlik o da geç gelirdi ya! Atı goyurmuş at yavaş yavaş geliyor. Bu da arkadan...  
Goya (güya) üşümeyecek! Babam;

-Ula at oraya gelişin (gelince) bir diksindi, diyor. “Di hit!” didim ya, diyor, bir kayboldu, at  
Kör Şeytan gibi kayboldu, diyor.

Lan, nasıl tepesi üstüne düşerse araba da babamın üstüne kapanmış. Babam;

- Çabalyom çabalyom tek başıma gece yarısı! Hiçbir Allah’ın kulu yok. Bereket versin bir  
pıçağım var, gayışı mayışı kestim attım, çıhtım, diyor.

Lan, bir de bahtık ki atınan babam var, araba yok.

-La ne oldu baba?

-Ah yavrularım, didi, eğer ben atın üstünde olaydım yetim kalacaktınız. (K1)

Baş kahramanı olduğu bu anlatılarda Ömer Osman Emmi kimi zaman bilge ve akıllı, kimi zaman kurnaz ve uyanık, kimi zaman topluma uyumsuz ve aykırı biridir. Bu anlatılar ise günümüzde ekolojide pek çok mizah ustası tarafından dillendirilmeye devam etmektedir.

### 3.2.1.1.2.2. Çolağın Hasan’ın Mizahi Şiirleri (Hasan Özkan)

Mizah ustaları yaşadıkları bağlamın eleştirisini yapan filozoflardır. Yaşamış mizah ustalarından Çolağın Hasan’ın da daha ziyade ekolojiye mensup kişileri “bilimin de temelini oluşturan eleştirel düşüncüyü (Özdemir, 2010: 27)” merkeze alarak mizahi bir tavırla söylediği şiirleri kişileri tanımada biyografi görevi de üstlenmektedir. Çolağın Hasan’ın bu mizahi şiirleri Özdemir’in “Mizah ve eleştirel düşünce, yaşamın sorunlarının çözümlenmesi ve dahası sırlarına ulaşılmasını sağlamaktadır.” (Özdemir, 2010: 27) tespitine örneklik teşkil etmektedir. Onun şiirlerinde toplumsal ve kişisel sorunlar mizahın eleştirel söylemiyle ele alınır. Yanlışlıklar, aksaklıklar veya uyumsuz tavırlar, toplumsal bağlama mensup kişilere, şiirin etkileyici büyüyle ve akıl süzgecinden de geçirilerek ilan edilir. Yanlışlıklara muhatap olan kişiler artık böylece mizahi eleştirinin ağır ve sarsıcı ithamıyla karşı karşıya kalmış olacaktırlar.

Yaşamış mizah ustalarından ve ömer Osman Emmi’nin kardeşi olan Çolağın Hasan’ın lakabı, kolundaki problemden dolayı ekolojideki bireylerce yakıştırılmıştı. O, uzun zaman yalnız başına yaşamak zorunda kaldığı iki göz (iki odalı) evinden yeşil bisikletiyle köyün merkezindeki camiye vakit namazları için gidip gelen biriydi. Namaz sonrasıysa, köy camisinin yakınındaki kahvehanede bir süre vakit geçirirdi. Böylelikle,

hem cami fertlerini ve kahvehane fertlerini gözlemleme şansı yakalıyor hem de köyün merkezinde dillendirilen köyün güncel olaylarını ve durumlarını öğrenebiliyordu. Köydeki fertleri tüm yönleriyle analiz edebilme fırsatı yakalayan Çolağın Hasan, o kişilerin tuhaflıklarını, uyanıklıklarını, aykırılıklarını, karakterlerini, tiplerini ve uyumsuzluklarını mizahi bir üslupla ve şiir yöntemiyle dile getiriyordu.

Çolağın Hasan'ın hedef tahtasındaki kişilerin bir çoğunun akrabası olduğu bir mizahi şiiri, şimdilerde de köyde dilden dile aktarılan ve mizahi bulan bir özellik gösterir. Bu, köydeki belli kişilerin özelliklerinin mizahi bir üslupla tasvir edildiği ve eleştirildiği bir şiirdir ve şöyledir:

Memmet Ali kılar namazı koymaz kazaya  
İller (eller) gelir Memmet Ali gelmez hizaya  
Sinirinden kendini sürüklüyor belâdan belâya  
O da eyle (öyle) bir deli sür bırak gitsin (K1)

İçimizde en yaşlımız Halil Ağa sayılır  
Bahsan (baksan) yüzüne altı ay doyulur  
Sakın bir şey söyleme derhâl darılır  
Bu da beyle (böyle) bir deli sür bırak gitsin (K7)

Arif'le Yakub'um dıştan akraba  
İşi düşünce ancak merhaba  
Avratnan hısımın ayak türabı  
O da eyle bir deli sür bırak gitsin (K1)

Karabağ Bey'ler, beyler garadan  
Oğmuş (övmüş) yaratmış bunu yaradan  
Bu da beyle bir vatandaşır sıradan  
Bu da beyle bir deli sür bırak gitsin (K7)

Aynen yohtur hiç anadan tahsili  
 İnsanlık çağının olmaz tesiri  
 Derhal kızarsa bozar tevsiri  
 Bu da beyle bir deli sür bırak gitsin (K7)

Ömer Osman saf değil kurnazların ekisi  
 Şeytanlar hocası hem de tekisi  
 Bırak kurnazlığı hem de lekisi  
 Bu da beyle bir deli sür bırak gitsin (K7)

Hasan kumaşını ver bir terziye  
 Ben gamber misali kaldı arzıya  
 Ya bi de düşersen bir azılı düzüye  
 Ben de beyle bir deli sür biraç gitsin (K7)

Hanı sizin akıllınız deliniz  
 Nerde sizin mekânımız eliniz  
 Kıрма'dan da yine aştı yolumuz  
 Aramızda var bir Cindir Veli'miz  
 Kıskas şirketidir bunu biliniz (K7)

Çolağın Hasan'ın bu şiiri, kese kağıtlarına, sigara kağıtlarına, küçük not defterlerine yazıp bir çuvala koyduğu yüzlerce şiirden biridir. Ama maalesef, şiirlerin bir çoğu eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığı ve yazıldığı için, kendisi öldükten sonra yakılmıştır. Bu şiirleri yakan kişiye, onun yeğeni; yani Ömer Osman Emmi'nin en küçük oğlu Feramiz'dir. Yine Çolağın Hasan'ın bazı şiirlerinin bulunduğu kaynak kişi de Feramiz Özkan'dır ve yukarıdaki mizahi içerikli şiir de bu kişiden derlenmiştir.

### 3.2.1.1.2.3. Hüseyin Sevindik'in Oyun Çıkarmaları (Güzelin Hüseyin)

Mizahi icralara sadece sözlü icralar olarak bakılamaz. Mizahi icralar çoğu kez, söz, hareket ve tavır birlikteliğiyle oluşturulurlar. Tabi bu ana mizah yapma biçimleri de



espri, ironi, ses tonlaması, mimik, hareket, bekleme, tekrar etme, uzatma, kısaltma, bakış, cümlelerde vurgulanan kelimeler, taklit gibi daha pek çok ince ve titiz mizah yapma biçimlerine bünyelerinde barındırırlar. Mizahi icraların sadece sözlü biçimler olmadığı gerçeğinden hareket edilecek olunursa, sözün de yanında hareket taklidinin, dolayısıyla oyunların mizah araştırmaları kapsamına dahil edilmesi ve bu oyunları çıkarılanlarınsa mizah ustası olarak kabul edilmesi gerekir.

Araştırma alanında yaşamış mizah ustalarından olan Güzelin Hüseyin (Hüseyin Sevindik), düğünlerde oyun çıkarmalarıyla ve böylece insanları güldürüp eğlendirmesiyle meşhur biridir. Bu oyunlar, *kadı oyunu*, *deve oyunu*, *teke oyunu*, *kurt oyunu*, *çoban oyunu* gibi oyunlardır.

Güzelin Hüseyin, genellikle düğün gibi kadın ve erkek birlikteliğiyle oluşturulan eğlence toplanmalarında en çok, *teke oyunu*, *kadı oyunu* ve *kurt oyununu* oynuyordu. Bu oyunların ana iskeleti ise şu şekildeydi:

“Kadı Oyunu”

Güzelin Hüseyin kadı oyununda karnını, yastık veya minder gibi, bazı şeyler tepip dolduruyordu. Başına eski bir fötr şapka geçiriyordu. Bıyıklarını takma bıyık yapıp uzatıyor ve yüzünü boyuyordu. Elinde, deve kılığına girmiş bir başka oyuncuyu ipe tutup sağa sola yönlendiriyordu. Devenin boğazında da davarlara takılan çanlardan vardı. Sonra, düğünlerde halay çelilen meydana çıkıyor ve davul zurnayla oynayarak söz ve hareket komiklikleri yapıyordu. Oynarken şu dizeleri söylüyordu:

Çek deveci deveni engine

Şimdi rağbet güzelinen zengine

Oyna oyna develi

Oyna oyna deveci

Develi sordum aslın nereli

Dedi İskendereli (...)

“Teke Oyunu”

Güzelin Hüseyin bu oyunda dişi geçi (keçi) olurdu. Bir tane adama post giydirip erkek keçi (teke) yapıyordu. Bu iki keçi karşılıklı oynayıyorlardı. Sonra oynarken teke, dişi keçinin kıcına yaklaşıp kokluyordu ve o da dişi keçi tekenin burnuna zart diye osuruyordu. Katılımcılar en çok oyunun bu bölümüne gülerledi. Oyundaki komiklik unsurları dişi keçi ve teke taklitleri ve bu osurma bölümleriydi.

### “Kurt Oyunu”

Güzelin Hüseyin’in oynadığı bir diğer oyun kurt oyunuydu. Bu oyunda çoban, kurt ve koyun vardı. Bu oyun da diğer oyunlar gibi davul ve zurnayla oynanıyordu. Güzelin Hüseyin, bu oyunda çoban oluyordu. Ortada koyun postu giymiş bir oyuncu vardı. Bir başka oyuncu ise kurt kılığına giriyordu. Çoban, fırsat kollayan ve koyunu yemek isteyen kurdu bir şekilde koyuna yaklaştırmıyordu. Her defasında eli boş dönen kurdun hareketleri onu bir makine havasına sokuyor ve tekrarlanan mekanikliğin komikliği ortaya çıkıyordu. Bunların yanında oyunda, çobanın, koyunun, kurdun ses ve hareket komiklikleri de vardı.

### 3.2.1.1.3. Yaşayan Mizah Ustaları ve İcraları

Türkiye’de, köy odaları, meslek gruplarına bağlı olarak toplanma mekânları, ilgi grubu toplanma mekânları, kiraathaneler, televizyon programları, radyo programları, tiyatrolar, edebi ürünler, karikatür dergileri, gazete köşe yazıları, sinema gibi mizahi performansların sergilenebildiği sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı alanlarında, çeşitli mizah yapma biçimlerine bağlı olarak farklı yeteneklere sahip olan usta mizahçıların olduğu görülmektedir. Bunlar; Şener Şen, Münir Özkul, Ayşen Gruda, Oya Başar, Ferhan Şensoy, Tolga Çevik, Şafak Sezer, Cem Yılmaz, Ata Demirel, Şahan Gökbağ, Demet Akbaş, Mehmet Ali Erbil, Okan Bayülgen, Beyazıt Öztürk, Müjdat Gezen, Ali Poyrazoğlu, Latif Demirci, Kandemir Konduk, Gonca Vuslateri, Vedat Özdemiroğlu, Ahmet Kural, Murat Cemcir, Onur Ünlü, Gökhan Akçura, Engin Günaydın, Yasemin Yalçın, Seyfi Dursunoğlu, Perran Kutman, Ahmet Mahmut Ünlü (Cüppeli Ahmet Hoca) gibi mizah ustalarıdır. Popüler kültürü de temsil eden bu mizah ustalarının dışında, sözlü kültür ortamında ve kendi gruplarında boy gösteren yaşayan yerel mizah ustalarının da olduğu bilinmektedir. Bu ustalar, avcı, kuşçu, defineci, itçi ve odacı gibi halk grupları arasında olan ustalardır. Bu ustalar, fıkralar, bilmece, tekerlemeler, küfürler, kargışlar, oyunlar, şakalar, maniler, katmalı kişisel deneyim anlatılarıyla grubun arınma, rahatlama, eleştirme, üstünlük, düzene sokma, eğlenme, güzel vakit geçirme gibi daha pek çok ihtiyacını karşılarlar. İcracıların sanatçı, grup üyelerinin sponsor veya sanatsever olduğu bu gruplar, bu tür söze ve harekete bağlı eylemleri eğlenceli kabul ettikleri gibi aynı zamanda sanatsal bir icra olarak da kabul ederler. Bazı grupların, alandaki odacılarda tespit edildiği üzere, farklı icra yöntemleri ve biçimleriyle de mizah yapma yoluna gittikleri tespit edilmiştir. Araştırma alanında yaşayan mizah ustalarının bu yeni mizah yapma biçimi ise *uydurma halk hikâyeleridir*.

Bu yeni biçimi, alanda yaşayan altı usta, yoğun veya kısmi bir oranla bir şekilde bu yeni sözlü türle ilgili örnekler sunmaktadırlar.

### **3.2.1.1.3.1. Yaşayan ve Alanda Kabul Gören Altı Mizah Ustasının Özellikleri**

Uydurma halk hikâyesi icracılarının temel mekânları köy odalarıdır ve bu kişiler köy odalarının aktif olarak devam edebilmesinin en önemli temel dinamiklerinden biridir. Bu durumun en önemli kanıtı, köy odalarının başkanlarının mizah ustaları olmasıdır. Öyle ki, araştırma alanında orta yaş gruplarına ait iki oda Cahit Özkan ve Salih Delibaş gibi iki mizah ustasının başkanlığında faaliyet göstermektedir. Bu kişiler, para toplar, erzak alır, düzeni sağlar, nöbetçilikleri belirler, kontroller yapar ve gelecek kış ayında yapılması gerekenlerle ilgili stratejiler oluştururlar.

Mizah bir ekolojide anlamlanır ve onu benimseyenleri anlamlandırır. Bu ekolojik anlamlandırmaların baş rol oyuncularıyla mizah ustalarıdır. Onlar, köy odası gibi, ortam oluşturma nedenidir. Mizahın çekiciliğinin ve büyüünün oluşturduğu ortamsa, katlımdaki sürekliliği de tetiklemektedir. Mizahi icralar sonucunda sürekli yenilenen yaratmalar, güncel eleştirinin, mizah anlayışının, doğru ve yanlış anlamlandırmalarının kodlarını taşır. Bu kodların şifrelerine çözümlenmeye veya sahip olmaya çalışan katılımcılarsa, eleştirilme, vakit ve para harcama ve mizahi bir tip olma pahasına, köy odalarını ziyaret ederler.

Sözlü kültürde mizahi icralar gerçekleştiren ustalar, sıradan bir anlatıcı olarak görülemezler. Onlar ustalarından öğrendikleri belirli mizah yapma tekniklerini ve biçimlerini kendi özgün tavırlarıyla harmanlayarak ortaya koyabilme yeteneğine sahiptirler. Bu özellikleri, gözlemlenen ve derlenen icralarında hemen göze çarpar. Alanda tespit edilebilen mizah icracılarının bazı özellikleri şunlardır:

- 1) Mizah ustaları her zaman repertuarlarındaki mizahi icraları sergilemezler. Onlar ancak, belirli ortamlarda, belirli kişiler önünde, belirli zamanlarda ve yeterli gördükleri yoğun talep ve istek üzerine icralarını sergilerler.
- 2) Mizah ustaları, atmayı bir sanat olarak görürler. Bu sanatı icra edebilenlerse ancak mizahi yeteneğe sahip olabilen insanlardır.

3) Her mizah ustasının bir grubu vardır. Bu grup içerisinde ise *ikinci ve üçüncü dereceden mizah ustaları* vardır. Çünkü mizah ustaları, yaptıkları icranın gerçek anlamının bu insanlarca anlaşılabilceğini düşünürler.

4) Mizah ustaları, yaptıkları mizahi icralardan para kazanmazlar. Onların en büyük çıkarının ziyafetler, sevilme, gülüşmeler, eğlence ve hoş vakit geçirme olduğu söylenebilir.

5) Mizah ustaları yetenekli ve zeki insanlardır. Onlar, hayatta kalabilmek adına gerçekleştirdikleri çalışma faaliyetlerinde de başarılıdırlar ve iyi ustadırlar. Cahit Özkan'ın iyi bir duvar ve inşaat ustası, Osman Kartal'ın iyi bir oto boyacı, kendi sürüsüne sahip olan Emrah Subaşı'nın çok iyi bir davar çobanı olduğu görülmektedir.

6) Mizah ustaları, ekolojide sevilen ve sayılan kişilerdir.

7) Mizah ustaları, icralarını; söz, hareket, ses, vurgu, tonlama, bekleme, taklit ve mimik bütünlüğüyle sunarlar. Onların bu özellikleri derlenen mizahi icralarında kolaylıkla fark edilebilir.

8) Usta mizah icracıları, katılımcılar hikâyeye karışınca bazen anlatımını yavaşlatır ve hikâyede en son ne söylemişlerse o bölümü yeniden tekrar edip dinleyici ve izleyiciyi yeniden icraya konsantre olmaya hazırlarlar. Bu, bir anlamda, icracıların durumdan rahatsız olduklarını gösterme biçimleridir. Çünkü gereksiz müdahalelerde, mizahi öğenin iletildiği izleyicilerden bazılarının konsantrasyonu bozulmakta ve icranın doğal akışı engellenmektedir. Bu durumda hem bazı katılımcılar yeniden icraya hazır hale getirilir hem de müdahalecilere mizahi öğe geciktirilerek verilir. Bu tepki dinleyiciler için bir anlamda ceza niteliği de taşımaktadır. Böylece usta mizah ustaları, kendilerini yeterince kontrol edemeyen izleyicileri cezalandırmaktadırlar.

9) Usta mizah anlatıcıları hikâyelerini anlatırlarken genelde diğer usta mizah anlatıcılarına bakarak anlatma yolunu seçmektedirler. Bu durum, usta anlatıcıların beğenilerini kazanma, onların güldürülebilip güldürülemediğini ölçme veya icranın gerçek değerinin o kişilerce onanabileceğini düşünme amacıyla açıklanabilir.

10) Mizah ustaları, bazen diğer mizah ustalarının da anlatıya ya da icraya, bazı zamanlarda ve yerlerde müdahale etmelerine ve katkı sağlamalarına izin vermektedirler. Bu müdahalelerdeki icralar genellikle, müdahale eden mizah ustasının kendi üretimleri ve yaratmalarıdır.

11) Mizah ustaları, belli belirsiz mizahi unsurları gün yüzüne çıkararak ekoloji mensuplarının farkındalıklarının oluşmasını sağlarlar. Onlar, insanlarda, hayvanlarda, nesnelere ve tabiattaki bu belli belirsiz unsurları keşfederler ve bunları abartarak, büyütürler katılımcılara mizahi olarak sunarlar. Yoksa herkes belirli deneyimleri yaşar ve belirli şeylere sahip olur. Tıpkı ava gitmek gibi... Fakat pek az kişi av avlarken sürünün başındaki domuzun mizahi yanını keşfedebilir. Salih Delibaş'ın mizahi halk gurubunun ayrılmaz bir üyesi olan Yalçın Özcan, uzun zamandır öldüremedikleri domuz sürüsünün başındaki iri domuzun vurulduğunu köy odasında aniden öğrenince “Ney! Hangi domuzu vurdunuz. Şu bizim vuramadığımız tıraş olan domuzu mu?” şeklinde tepki vermiştir. Burada domuzun diğer domuzlardan kısa olan sakalları ve sürünün başında olması onu mizahi olarak alt etmeyi veya tamgalamayı gerektirir. Oda katılımcılarını kahkahaya boğan bu mizahi ayrıntıyı yakalayabilen olsa olsa bir mizahi imge yaratıcısıdır.

12) Mizah ustaları, *mizahi risk üstlenicileridir*. Onlar icralarına, ekolojideki belirli kişileri mizahi tip olarak yerleştirirler. Bu durumun, gülme, eğlenme, beğenme gibi olumlu veya dışlanma, küfür yeme ya da kavga etme gibi olumsuz yönleri olabilir. olumsuz yönlerle karşılaşabile ihtimali bir risktir. Ancak iyi bir mizah ustası, mizahi tipin gardını düşürüp bu riski çok küçük oranlara indirebilir.

13) *Mizah ustalarının kendilerini normalleştirilmesi*, onların bir diğer özeliğidir. Onlar kendilerini her halleriyle toplumla uyumlu ve olumlu özelliklere sahip bir fert olarak gösterirler. Aksi halde kendilerinin mizahi malzeme olacaklarının farkındadırlar. Uyumlu kıyafetleri giyme, ekolojide kabul edilebilir saç-sakal biçimlerine sahip olma ve hareketlerin toplumsal kabullere uygun bir çerçevede yerine göre sergilenmesi onların belirdin özelliklerindedir. Bunların dışında, hemen hemen tüm usta mizah anlatıcıları, işlerini aksatmayan, tüm kültürel etkinliklere katılımcı, tavırlarını kontrol edebilen ve kültürel yaşamın koruyucu ve tutucu boyutuna, üretim ve tüketim boyutuna son derece uyumlu yönleriyle de kendilerini topluma kabul ettirmiş ve benimsetmiş

kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu tutumları onları, tüm yönleriyle silahlarını kuşanmış ve toplumsal bağlamda normalleşmiş kişiler olarak; artık mizahi gördükleri durumlara savaş açabilen birer eleştiri mekanizması, bilirkişi ve toplum düzenleyici konumuna oturtur.

### **3.2.1.1.3.1.1. Cahit Özkan (Cikciğin Cahit)**

Mizah ustalarından Cahit Özkan'ın lakabı Cikciğin Cahit'tir. Aslında "cickik", sülalesinin lakabıdır. Cahit Özkan'ın babası yaşamış mizah ustalarından Ömer Osman Emmi'dir ve onun bir çok anlatısının, babasıyla yaşadığı maceraların hikâyeleştirilmesi olduğu görülmektedir.

Cahit Özkan 1974 doğumludur. Evlidir ve üçü erkek biri kız olmak üzere dört çocuk babasıdır. O, duvar ve inşaat ustasıdır. Bunun yanında hayvancılık da yapar. En büyük zevki köy odası toplanmalarında veya düğün toplanmalarında sohbet etmektir.

Cahit Özkan orta boylu, kahverengi gözlü, esmer, yüz hatlarında ve fiziğinde uyumsuzluğun pek göze çarpmadığı biridir. Kıyafetleri kumaş pantolon ve gömlek şeklindedir ve bu giyim tarzı bağlamın onadığı yegane giyiniş biçimidir. Onun insanları dinleme biçimi, mizaha icralara verdiği gülme tepkimeleri de ekolojinin onadığı ayardadır.

Cahit Özkan, yörenin ağzına, kelime ve dil kullanımına çok hâkimdir. Diğer mizah anlatıcılarına göre nispeten daha sakin fakat anlatılarda yeri geldiğinde hareketlerle ve mimiklerle icrayı süslemesini bilir. Onun mizahi icralarında her şeyin tam ayarında kullanılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Cahit Özkan, mizah geleneğinin babadan oğula usta-çırak ilişkisinin temsilcisidir ve ekolojideki en önemli örneğidir. En küçük oğlu Muhammet'in ise babasının anlatılarını taklit ettiği gözlemlenmektedir. Ayrıca, Cahit Özkan'ın şimdilerde en yakın arkadaşı, kendisinden on iki yaş küçük olan ve ikinci dereceden bir mizah ustası olan Bekir Tüfek'tir.

Cahit Özkan, yaşamış deneyimlerin mizahi icracısıdır. Tabii ki onun icralarında da katma ve ekleme söz konusudur. O, yönlendirilmiş derleme yöntemiyle elde edilen ses

kaydında, hikâyelerde neler anlatılır sorusuna “Gelmiş geçmiş başımızdaki olaylar anlatılır. Hikâyeler anlatılır. Biconik’in inek aldığı anlatılır. Bundan başka, herkes başından geçen olayı gelir burada (odada) anlatır. (...) Çoğu da kendi başından geçen olayı anlatmaz başkasının başından geçen olayı anlatır. (...) He! Ona iki de katar (ekler). Gelir biraz da yağlandırır ballandırır, yalanla süsler. Gelir burada anlatır.” şeklide bir cevap vermiştir.

Mizah ustalarının hayatının hemen her alanda aynı karakteri ve davranış biçimlerini sergilemezler. Bu durum Cahit Özkan’da da vardır. Kızlara laf atmayla ilgili bir soruya “Sevdiğim kıza laf atmak isterdim fakat atamadım. Atsam da beni pek hana yola koyan olmazdı.” şeklinde bir cevap vermiştir. Buradaki itiraf erkekler arasında çok rahatlıkla laf ebeliği yapan ve benimsenen bir mizah üstadının kızların olduğu ortamda veya farklı cinsine karşı ne denli başka bir karaktere büründüğünün görülmesi açısından oldukça ilgi çekicidir. Bu cevap, yapılamayan veya eyleme geçemeyen bir durumun da mizahi malzeme yapılıp anlatılması açısından da bir kanıt niteliği taşımaktadır. Burada, mizah üstadının kendisiyle dalga geçebilmesi, olmayan bir olayın olumsuz bir sonucunu kendisine mal etmesi ve daha da önemlisi gerçekleşmeyen bir durumun olumsuzlanıp bir mizahi unsurun oluşturulması durumu da söz konusudur.

Ekolojide önemli bir mizah ustası olan Cahit Özkan’ın “Koç Meselesi”, “Hızır Meselesi” ve “Ömer Osman Emmi’nin Sığıra Durma Meselesi” gibi onlarca hikâyesi derlenmiş ve tespit edilmiştir.

### **3.2.1.1.3.1.2. Osman Kartal (Alman)**

Mizah ustalarından Osman Kartal’ın lakabı Alman’dır. Osman Kartal’ın ustası Ömer Osman Emmi’dir ve Osman Kartal da tıpkı Cahit Özkan gibi Ömer Osman Emmi’nin de bir çok anlatısını dillendirir.

Osman Kartal 1976 doğumludur. Evlidir ve ikisi erkek biri kız olmak üzere üç çocuk babasıdır. O, oto boyacıdır ve Şarkışla’da bir sanayi dükkanı sahibidir. Bu önemlidir, çünkü onun meslek sahibi olması ve Şarkışla sanayisinin köye 3 kilometre gibi çok yakın bir yerde olması onun yurt dışına veya şehir dışına göç etmesini engellemiştir. Bu durum da onun köy dışına göç etmeyen altı kişiden biri olmasını sağlamış, köy odası toplanmalarında veya düğün toplanmalarında etken biri olmasını sağlamıştır.

Osman Kartal orta boylu, kahverengi gözlü, kumral, yüz hatlarında ve fiziğinde uyumsuzluğun pek göze çarpmadığı biridir. Kıyafetleri, tıpkı Cahit Özkan'ınki gibi, kumaş pantolon ve gömlek şeklindedir. Onun mizahi icraları çok talep edilen bir seviyededir. Ekolojideki bu onanma, ona her ortamda anlatılarını dillendirebilme fırsatı verir.

Osman Kartal, yörenin ağzına, kelime ve dil kullanımına çok hâkimdir. Bunun yanı sıra onun, mizah ustaları içerisinde, söz ve hareket taklidini en iyi kullanan icracı olduğu söylenebilir. O, yaşadığı deneyimleri, komik de olsa, katımsız anlatmayı kesinlikle tercih etmez ve atabilmenin (uydurabilmenin) önemli bir yetenek olduğuna inanır.

Osman Kartal'ın icralarında betimlemeler çok yoğundur. Eski ve unutulmaya yüz tutmuş kavramları, yöre adlandırmalarını, kalıp ifadelerini, ağzını ve ağızla ilgili özellikleri sonuna kadar kullanır. Bu kavramların kullanılması, anlatıya ya da icraya mizahi bir güç de katmaktadır. O, anlatımlarında ses tonlarını, taklidi, vücut hareketlerini ve mimikleri çok kullanır ve önemser. Anlatının hızını, ortamın durumunu dikkate alarak, bazen artırırken bazen de azaltır. Standart Türkçe ile konuşan kahramanların söylemlerini ve hareketlerini de ustalıkla icra edebilmesi, katılımcılara ağız ve standart Türkçe karşılaştırmasını yapabileme imkânı tanımalarını sağlar. Ayrıca moda kavramı ve uygulamaları da onun hedefindedir. Bu durumları komiklik öğeleri olarak kullanır.

Osman Kartal'ın ekolojide en çok talep edilen icraları “Sitar”, “Döverbiçerci”, “Korkutma hikâyeleri” ve Ömer Osman Emmi'nin bazı anlatılarıdır.

### **3.2.1.1.3.1.3. Nihat Polat (Tostos'un Nihat)**

Mizah ustalarından Nihat Polat'ın lakabı Tostosun Nihat'tır. Nihat Polat, hemen hemen Osman Kartal ve Cahit Özkan'la aynı yaşlarda olmasına rağmen bu ustaların aksine kişisel deneyim anlatılarından ziyade uydurma halk hikâyesi anlatmayı tercih eder.

Evli olan Nihat Polat 1976 doğumludur. O, Danimarka'ya göç etmeden önce çiftçilik ve hayvancılık yapmaktadır. Ancak hanede erkek çocuk sayısının fazla olması onun yurt dışına gitmesini zorunlu kılmıştır.



Nihat Polat, ince, uzun boylu, sivri suratlı ve sıska bir vücut yapısına sahiptir. Tipi komik olan mizah ustalarındandır. O, gençlik yıllarında popüler kültürü takip eden bir mizah ustasıdır. O futbolu çok sever. Gençken, ense bırakma, dar kot pantolonlar giyme gibi moda unsurları benimsemiştir.

Nihat Polat'ın icrasında göze çarpan en önemli özelliği, icraları yaşayarak sunmasıdır. O, anlattığı uydurma halk hikâyelerinin tablosunu çok ayrıntılı bir biçimde çizer. Bu durum, katılımcıların gerçek zamandan kopmasını ve icranın büyüüne kapılmasını sağlar. Tüm bunların yanında Nihat Polat'ın, Osman Kartal'da ve Cahit Özkan'da olduğu gibi, gülüşü sempatik ve komik bulunur.

Nihat Polat'ın en icraları “Muhittin”, “yeşil pantolon”, “Nejman”, “Doktor Ömer'in karatesi” ve “cennet-cehennem” gibi anlatılardır.

#### **3.2.1.1.3.1.4. Mesut Pınar (Cüce Mesut)**

Mizah ustalarından Mesut Pınar'ın lakabı Cüce Mesut'tur ve Cüce Mesut, çok az uydurma halk hikâyesi anlatan biridir.

Mesut Pınar, 1978 doğumludur. Evlidir ve biri erkek biri kız olmak üzere iki çocuk babasıdır. O, hayvancılık yapar. Hayvan pazarının köye çok yakın olması, onun köy dışına göç etmesini engellemiştir.

Mesut Pınar, kısa boylu, kahverengi gözlü, esmer, yüz hattı yuvarlak biridir. Spor ve moda kıyafetler giymeyi tercih eder. Bu durum onun genç kitleyle iletişimini de kolaylaştırmıştır. Birçok genç, Mesut Pınar'la zaman geçirmekten ve onu dinlemekten keyif alır.

Mesut Pınar'ın en sevilen icraları, “Termos Taşşak'la Kör Eşşek”, “Melik'in şemşamer tarlasına girme meselesi” gibi anlatılardır.

#### **3.2.1.1.3.1.5. Salih Delibaş (Çincibir)**

Lakabı Cincibir olan Salih Delibaş ve lakabı Kara Recebin Emrah olan iki usta, uydurma halk hikâyesi araştırması açısından çok önemli iki ustadır. Bu iki usta, yukarıda adı geçen diğer ustalardan daha gençtir ve uydurma halk hikâyelerinin ana temsilcileridir.

1982 doğumlu ve üç çocuk babası olan Salih Delibaş, tarımla ve hayvancılıkla uğraşmaktadır. Köyde sulu tarım yapılabimesi ve hayvan pazarının köye yakın olması onun köy dışına göçmesini engellemiştir.

Salih Delibaş, köyde orta yaş grubuna ait olan iki odadan birinin başkanıdır ve oda fertlerinden olan Yalçın Özcan, Oktay Toprak gibi ikinci dereceden mizah ustalarıyla sıkı dosttur. O, orta yaş grubunun uğrak mekânı olan bir odanın başkanı olabilmemesinin gücünü mizahtan almaktadır. Özellikle, oda dışındaki grupları ve kişileri mizahileştiren uydurma halk hikâyeleri, onu mizah ustası yapan özelliğidir.

Salih Delibaş, sadece uydurma halk hikâyesi icra eder. Bu onun ayırıcı bir özelliğidir. O, uydurma halk hikâyelerinde, benzetmeleri, tasvirleri, diyalog oluşturmaları ustalıklı yapar. Salih Delibaş, uydurma halk hikâyelerini gülerek, sesli, sıkça yükselerek ve alçalarak icra ederek dinleyici-izleyiciyi üst seviyeden gülmeye teşvik eder.

Yeni bir sözlü tür olan uydurma halk hikâyeleri, onun katılımcı kitlesinin tavırlarının da şekillendirilmesini gerektirir. Bu yüzden Salih Delibaş, katılımcılara, nerede, nasıl ve hangi şiddette gülünmesi gerektiğini de öğretme eğilimindedir.

Salih Delibaş, kendi deyimiyle ‘katma’ ve abartarak icra etme biçimini de çok sıklıkla yapar. Ona göre katma olmazsa hikâye olmaz.

Salih Delibaş’ın en çok talep edilen uydurma halk hikâyeleri “Kaya’dan mal alma”, “sığıra durma” ve “eşşek patoslama” gibi icralardır.

### **3.2.1.1.3.1.6. Emrah Subaşı (Kara Receb’in Emrah)**

Lakabı Kara Recebin Emrah olan Emrah Subaşı, araştırma alanında uydurma halk hikâyesi anlatan çok önemli bir ustadır. Uydurma halk hikâyelerinin ana temsilcilerinden olan bu ustanın, ekonomik sebeplerden dolayı, geleneğin alanda yaygınlaşmaya başladığı zamanlarda köy dışına göç etmek zorunda kaldığı tespit edilmiştir.

1983 doğumlu ve evli olan Emrah Subaşı, şimdilerde Kayseri’de kapıcı olarak çalışmaktadır.

Emrah Subaşı, kısa boylu, kahverengi gözlü, uzun suratlı ve sıska biridir. O, tipi komik olan mizah ustalarındandır.

Kış mevsiminde zaman zaman köy odalarını ziyaret eden Emrah Subaşı, “karakol”, “askerlik muayenesi” gibi pek çok uydurma halk hikayesi anlatmaktadır.

### **3.2.1.1.3.2. Ustalarla Yapılan Mülakat ve Gözlemler Üzerinden Değerlendirmeler**

Alan araştırmaları, araştırması yapılan geleneğin ekolojisinin ortaya çıkarılabilmesi açısından son derece önemlidir.

Alan araştırması, “planlama”, “derleme” ve “değerlendirme olmak üzere üç aşamadan oluşur. Derlemeler ise “Gözlem (Müşahâde) Yoluyla Derleme Metotları” ve “Görüşme (Mülakât) Yoluyla Derleme Metotları” olarak yoldan yapılabilir. (Çobanoğlu, 2005:64) Gözlem yoluyla yapılan derlemeler, alan araştırmacısının, icra edilecek folklor olayına aktif olarak katılımıyla gerçekleştirilen “katılımlı gözlem” ve icra edilecek folklor olayına sadece bir seyirci ya da pasif bir şekilde iştirak ettiği “katılımsız gözlem” olmak üzere iki şekilde gerçekleştirilir. Görüşme yoluyla yapılan derlemelerse, derlemecinin ortaya attığı konu üzerinden kaynak kişinin tamamen serbest bir şekilde icrada bulunduğu ve bir baskı altında kalmadan kendi isteğiyle icrasını sonlandırdığı “yönlendirilmiş” ve derleyicinin belirli yöntemlerle özel cevaplar alabilmesi veya konunun dağılmaması için kaynak kişiyi istediği mesele üzerinde konuşturmaya yöneltmesiyle yapılan “yönlendirilmemiş” şeklinde iki yöntemle gerçekleştirilir.<sup>233</sup>

Araştırma alanında, mizah ustalarının icra ettiği uydurma halk hikâyelerinin icracı, icra, katılımcı ve ortam boyutunu anlayabilmek için gözlem ve görüşme yöntemleriyle bilgiler edinilmiştir. Bu yolda, katılımlı ve katılımsız gözlem, yönlendirilmiş ve yönlendirilmemiş mülakat yöntemlerinin tamamı, uzun bir zaman dilimine yayılarak ve ortamın durumuna göre kullanılmıştır. Tespit edilebilen altı mizah ustasının dördü araştırma alanında yaşadığı için, bu dört ustadan yönlendirilmiş mülakat yöntemiyle, 34 soru üzerinden yaklaşık 122 dakikalık bir ses kaydı alınmıştır. Bunun dışında alanda, oyun çıkarma ve oda anlatılarının olduğu bir çok video kaydının alındığını, birkaç senelik gözlemin yapıldığını ve bu gözlemler sonrası mizah ustalarıyla ilgili bazı notların alındığını da söylemek gerekir. Tabi mizah ekolojisini anlayabilmek açısından,

<sup>233</sup> Bkz. (Çobanoğlu, 2005: 74-81)

alandaki şahısların koleksiyonlarında olan fotoğraf, kaset ve diğer video arşivleri de taranmıştır.

Mizah ustaları mizah ekolojisi açısından en önemli unsurları kendi söylemleriyle ortam (bağlam), uydurma yeteneği, mimikler ve hareketlerin kullanımı, anlatılanların ve anlatılardaki kahramanların katılımcılar tarafından tanınıp tanınmaması şeklinde açıklamaktadırlar. Burada bizzat köyde en fazla sayıları beş altı kadar olan ve üst düzen mizahçılar olarak kabul edilen Cahit Özkan (K1), Osman Kartal (K2), Mesut Pınar (K4) ve Salih Delibaş (K5) gibi mizah ustalarının vurguladığı en önemli unsur olarak ortam; yani bağlamın karşımıza çıktığı söylenebilir. Mizah ustalarının ortamdaki kastettikleri ise anlatı ortamları, anlatı ortamlarının yeri ve zamanı, anlatıcılar ve dinleyicilerin uyum içindeki birlikteliğidir. Mizah ustalarının üstünde çok önemle durduğu bir diğer unsur ise anlatıların can suyu niteliğinde olan ve icracının yeteneğini ve kalitesini gün yüzüne çıkaran uydurma yeteneğidir. Bu unsur o kadar önemlidir ki mizah ustalarına göre uydurmadan ve katmadan bir anlatı icra edilemez. Bu hem anlatılar, hem mimikler hem de hareketler için söz konusudur. Hareketlerin ve mimiklerin ustaca icra edilmesi gerekliliği de mizahi icraların istenen düzeyde sergilenebilmesi için çok önemli olarak görülmektedir. Mizah ustalarının icralarının etki-tepki açısından beklenen düzeyde ve derecede olabilmesi için anlatıların başkahramanlarının ve onlara has imgelerin dinleyenlerce tanınması da mizah ustaları tarafından önemsenmektedir.

Mizah ustaları kendilerini, anlatılarını, ortamlarını tanımak için hazırlanan ve daha sonra kendilerine yöneltilen mülakat sorularına bile mizahi bir üslupla cevap vermişlerdir. Bu durum, onların usta birer mizah anlatıcıları olarak, mizahi, iletişim halinde oldukları bireylerle, dahası canlı hayatın her alanında ve her zaman kullandıkları ve bu tavırlarını kimliklerinin birer parçası haline getirdikleri söylenebilir.

Mizah ustalarının, kendilerine yöneltilen sorulara mizahi bir tavırla fakat gerçekçi olarak cevaplar verdikleri söylenebilir. Onların bazı sorulara, sanki tek bir düşünce sistemini savunurcasına ve birbirlerini desteklercesine verdikleri ortak ve benzer cevaplar, bir ekolojinin ve mizah felsefesinin de oluştuğunu kanıtlar niteliktedir. Yaşayan ustalar bağlamında, mülakatlarda, toplam altı kişi olarak belirlenen Cahit Özkan (Cikciğin Cahit), Osman Kartal (Alman), Salih Delibaş (Cinli Remzi'nin Salih), Mesut Pınar (Cüce Mesut), Emrah Subaşı (Kara Recebin Emrah) ve Nihat Polat

(Tostosun Nihat) altı kişinin dördünden cevaplar alınabilmiştir. Çünkü ekonomik sebeplerden dolayı Emrah Subaşı Kayseri'ye, Nihat Polat ise Danimarka'ya göçmüştür. O halde, bu dört usta tarafından, anlatanlar, anlatılar, dinleyenler ve ortam şeklinde dört grupta toplanan mülakat soruları ve onlara mizah ustaları tarafından birinci ağızla yaklaşık 122 dakikada verilen cevaplar incelenirse mizah ekolojisinin kafalarda uyandırdığı sorulara da cevap vermiş olunabilir.

### 3.2.1.1.3.2.1. Anlatanlar/İcracılar

Gülmece de bir olayı anlatan icracı veya yazar, dinleyici ya da okuyucuya olayın yüzeyde gerçek, ama aslında gerçek olmayan yanını verir. (Özünü, 1999: 31) Bu yüzden anlatının gerçek felsefesi ve derinliğini bilen kişi yalnızca onun icracısıdır. O tüm bu icrasını ortama, kişilere ve kendi psikolojik durumuna göre farklı biçimlerde ve tekniklerde sunmasını bilir.

Mizahi icraların belirli yöntemlerle ve tekniklerle katılımcı kitlesine sunulduğu söylenebilir. Öyle ki, “Mizahın göz ardı edilmemesi gereken şartlarından biri de, *sunum teknikleridir*. Konunun doğru, anlaşılır şekilde ve yeterli zaman diliminde anlatılması, mizahi etkinin ortaya çıkmasında rol oynayan önemli ayrıntılardır. Mizahi öge, yani şaka ne çok uzun ne de çok kısa olmalıdır. Dinleyen/seyreden dikkatini çekecek, ama dağıtmayacak kadar ayrıntılı olmalı, anlaşılması çok güç olmamalı, espriyi içeren kritik nokta kendini çok erken belli etmemelidir.” (Eker, 2014: 77)

Geçmiş ve güncel sözlü anlatı külliyatına oldukça hâkim olan ve anlatı geleneğini çok iyi bilen mizah ustalarıyla yapılan mülakat sorularının ilk bölümünde mizah ustalarını, yani genel anlamda icracıları tanımaya yönelik sorular sorulmuştur.

İlk soru; “Size göre köydeki en komik kişi kimdir?” sorusudur. Bu soruya Mesut Pınar “Nihat” şeklinde cevap vermiş ve bunun sebebini de “Anlatma tarzı var ya... O hareketleri yaşıyor anlatırken, yaşıyor yani olayı!” (K4 ile kişisel iletişim, Şubat 2017) şeklinde açıklamıştır. Cahit Özkan bu soruya “En komik, rahmetlik babam iyi anlatırdı. Yaşayanlardan Emrah güzel milletin taklidini yapar.” (K1 ile kişisel iletişim, Şubat 2017) şeklinde; Salih Delibaş “Nihat abi” (K5 ile kişisel iletişim, Şubat 2017) şeklinde; Osman Kartal ise “Ömer Osman’ın Cahit, Kokoreççi. Adam şöyle baktığı zaman (buna) güler.” (K2 ile kişisel iletişim, Şubat 2017) şeklinde cevaplar vermişlerdir.

Mülakatın bu bölümünün ikinci sorusu; “Hangi durumlarda anlatmazsınız?” şeklinde ve mizah ustalarının sunumlarını hangi durumlarda gerçekleştirip gerçekleştirmedikleriyle alakalı bir sorudur. Bu soruya “Hangi durum da olur biliyon mu? Şimdik, o an için toplumda belki sevmediğin bir insan vardır veya o arkadaşlarıym içinde üzüntülü olan, cenazesi olan, yası olan biri vardır veya yaşı küçük bizden, yaşça küçük olan çocuklar vardır. Onların yanında bu tür şeyler anlatılmaz. Çünkü bizim anlatımarımızın yüzde doksanı belden aşağıya. Hiç belden yukarı yok. Ortam hepsinden önemlisi ortam. Keyif olacak. Bazen nasıl olur biliyon mu? Toplanın şimdik yedi sekiz kişi bir araya. Şimdik, bir Mesut anlatır, bir Cahit anlatır, bir Biconik anlatır, bir Salih anlatır. Ama hep Mesut ben anlatıyım da hep şey olsun dediği zaman senin ister istemez mırığın düşer. Biraz da biz anlatah! Moral falan kalmaz. Ondan sonra anlatacağını da anlataman. Şimdi, dinlettirmesini biliyorsan, dinlemesini de bileceğın. Yani, bu budur. Saygı! Karşındaki mizahçıya saygılı olacağın.” (K2); “Arada da ilham gelecek. İlham olmazsa da olmuyor. Hele de anlatmayı seven iki adamın ortasına düştünmüydü! Tostos ile Tılı Vırı mesela: Ulan demiş, evlatlıktan silerim, demiş. Onu, bu Tılı Vırı’yı bir daha arabaya alırsan. Ulan, çatlatacağı beni, demiş. Yav, kafa dengi dört-beş arkadaş bir araya geldin ya, o zaman ortam güzelleşiyor. Yanında da bir dene çay oldunmuydu, a! Ortamımız da güzel yani. Biri anlatmaya başladınmıydı öbürleri katılmaz. Dinler yani. Bazılarını görüyoh, biri anlatırken yırtık dondan çıkar gibi çıkıyorlar. Dam diyor mertek diyorlar.” (K1); “Ortam olacak, ortam” (K4) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Bu soru bölümüne ortam merkezli cevaplar veren mizah ustaları seilmeyen kişiler olduğunda, cenaze gibi acılı bir olay olduğunda, yaşça küçük olan çocuklar olduğunda, ilham gelmediğinde, gerekli ortam koşulları oluşmadığında, saygı kapsamında mizah ustası dinlenmediğinde, seilmeyen bir kişi bir lafı beş ederek ve uzatarak anlattığında, anlatının nasıl dinlenmesi gerektiği bilinmediğinde, çay ve yiyecek gibi gerekli teşvik edici unsurlar olmadığında, kafa dengi kişiler bir araya gelmediğinde anlatmayabileceklerini vurgulamışlardır.

Mülakatın üçüncü sorusu; “Hikâyelerin en önemli mizahi bölümleri olan vurucu noktalarına kimse gülmezse anlatınızı kısaltır mısınız, uzatır mısınız, susar mısınız, başka birine mi devredersiniz?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Hemen laf değişir. Şimdik, oradaki ustalık ney biliyon mu? Benim anlattığım bir şeye siz gülmüyorsanız...

Gardaş, benim şimdi bu ortamda anlattığım bir şeye, daha önce anlatmışım gülünmüş, eğlenilmiş... O an için de hiçbir şey yaratmamış, yani bir durum teşkil etmemiş. Neyderim o zaman: Dilimi götüme sokar susarım. Dimek ki; benim bugün tadım yok veya bugün bunlar benim anlattığımı istemiyorlar. Benden bir zevk, keyif alamıyorlar derim. Bırakırım, öbürleri anlatsın. Ha, yalnız bu arada onlar benim olayımı es geçtikleri için ben de onlarınkini geçerim. Tavıra tavır!” (K2); “Bir konuyu fazla uzattığın zaman o iş sortiliğe girer.” (K5); “Bakıyon ki seni sikine takan yok. O arada hemen bırakacan.” (K1) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Bu soru bölümünde mizah ustaları ortamda anlattıklarına gülünmezse lafı değiştireceklerini, susacaklarını, ortamın akışı içerisinde gelecek anlatılara katılmayacaklarını, anlatı ortamını başka anlatıcıya devredeceklerini, konuyu uzatmayıp kısa keseceklerini belirtmişlerdir.

Mülakatın dördüncü sorusu “Ya da ortam dinliyor, akıyor. Uzatır mısınız o zaman?” şeklinde ve üçüncü sorunun zıttı bir durumun ne olacağının çözümlenebilmesi üzerinedir. Bu soruya “O akış var da dinleme esnasında bağlamayı yapamazsan, o son bağlamayı yapamazsan o da kötü olur.” (K5) şeklinde cevap verilmiş ve ortam müsaitse, anlatıcının istediği şekle bürünmüşse hikâyelerin uzayacağını ve bağlamaların yapılacağını sinyalleri verilmiştir.

Mülakatın anlatıcı bölümünün beşinci sorusu “Komik ve usta bir mizah anlatıcısı nasıl olmalıdır? Anlatılarını ciddi mi yoksa gülecek mi anlatmalıdır? Mimiklerini ve el-kol hareketlerini kullanmalı mıdır?” şeklinde, komik ve usta mizahçı olmanın püf noktalarının mizah ustalarının penceresinden neler olduğunu anlamaya yöneliktir. Bu soruya “Komik bir adamın önce tipi komik olacak. Bir defa tipi komik olacak ki çekici olsun. İlk başta tipi komik olacak, kendi de anlatırken gülecek. Dinleyenden çok o gülecek ki karşıdaki adama keyif versin, enerji versin.” (K2); “Yav, eski bir maziyi anlatırken o adamın taklidini yaparken biraz da uyduracak yani. El-kol hareketleri... (K4’ten destek açıklaması: Tabi, yaşayacak biraz anlatırken.) O adam o an için orayı düşünerekten gülüyor. Zaten sen de güleceğin. Gülmezsen, somurdursan karşıdakini de güldüremen.” (K1); “Şimdik ben burada ne kadar komik bir olay olursa olsun, ben burada gülmeden ciddi ciddi anlatayım hiç kimse gülmez. Hiç kimse gülmez. Çünkü o ruhu veremiyon.” (K2) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Anlatıcılar bu soruya verdikleri cevaplarla mizah anlatılarının metinsel özelliklerinin yanında teatral yanlarının çok daha önemli olduğunu gözler önüne sermişlerdir. Onlara göre bir anlatıcının görsel mizahi imgeleri canlandırması için görüntüsünün komik olması, anlatılarını gülerek anlatarak bulaşıcı olan kendi enerjisini ve gülmeyi izleyicilere geçirebilmesi, negatif bir atmosfere neden olmamak için anlatıları ciddi anlatmaması, çağrışımlara ve yeni imgelerin açığa çıkmasına sebep olacak uydurma özelliklerinin iyi olması, anlatımı izleyicinin yaşayabilmesi için el-kol hareketlerini, mimiklerini ve seslerini iyi kullanabilmesi gerekmektedir.

Mülakatın anlatıcı bölümünün altıncı sorusu “Komik olmayan bir kişi nasıldır? Özellikleri nelerdir? Neden bu insanlara gülünmez?” şeklindeki, hem komik olmayan kişileri hem de bu kişilerin özelliklerinin zıddını düşünerek komik olma unsurlarını tespit etmeyi amaçlayan bir sorudur. Bu soruya “Yav, bir adam ruh gibi olursa kendi aynı mod gibi olursa anlatır amma karşındakini güldüremez de dinlettiremez de. Yav, bir de sevilen adam olacak. O yüzden yani iyi adam olacak, sevilen adam olacak” (K1); “Onlar işte, bu toplumların içinde yoğrulmadığından, kendi başına şorda burda... Öyle insanlar var ki ben görürüm yolda. Tek başına, aklında kırk tane dilki mi dolanır elli mi... Tek başına dolanır. Kendi kendine içinden bazarlık ede ede...” (K2); “Güldürme için toplumlan haşır neşir olması lazım. (K1’den destek destek açıklaması: Ortama girecek. O adam ortama girecek, yoğrulacak. ” (K5); “Biz bu öğrendiklerimizi nereden öğreniyoh? İşte, yanımızda anlatılardan. Mesut bir şey anlatıyor çok komiğime gidiyor, hoşuma gidiyor, onu öğreniyom yazıyom kafaya. Şimdi, ben okula giderkene öğretmenin verdiği dersin hiçbir tanesini bilmezdim, töbe ezberleyemezdim. Yalnız şorda biri komik bir şey anlattığı zaman şap diye beyne yazardım. Bu budur. Şimdik atıyorum ben bir şey anlatıyom. Yaşanmış bir olay. Bunu kim yaşamış, Salih yaşamış. Salih’i tanımayan insanlara ben bunu anlatırsam çok fazla rağbet görmez. Amma Salih’i tanıyan adamlara anlattığım zaman, hani Salih’in nasıl biri olduğunu biliyorlar, tanıyorlar ya Salih’i, o çok komiğe gider, işte Salih’i gördüğü zaman aklına gelir güler. (K5’ten destek açıklaması: İnsanlardaki komedi malzemesi toplumdaki yaşantılar olaylar var ya, ele aldığımız olaylar, malzemeler onlardır. Toplumdaki yaşantılardan alıyoh.) İnsanlar tanımadıkları kişilerin anlatılarına gülse de öylesine (gülür)... Çok komiktir, yaptığı bir olay çok komiktir ama kim olduğunu tanımadığın için hiç ilgini çekmez. Ama kim olduğunu tanıyon. Ula falancı o anda nasıl bir tepki vermiş, falancı



nasıl bir şey yaşamıştır, nasıl hareket yapmıştır, onu bildiğin için çok komiğine gider.” (K2); “Şimdi, ben babamın (Ömer Osman Emmi) olaylarını anlatırım. Çoğu tanıdığı için çok güler. Amma başka yerde (ortamda) anlatıyom da hiç adam takmıyor. Çünkü babamı tanımıyor.” (K1); “İnsanın güldürebilmesi için o toplumdaki insanlarla haşır neşir olduğu o olayları anlatırsan gülersin. Yabancı adamı ne güldürebilirsin ne de anlatabilirsin. Ama biz toplumda güldüğümüz için ele aldığımız adamlar toplumdan olduğu için, tanıdık olduğu zaman gülme malzemesi daha çok çıkar.” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Bu bölümde komik olmayan kişilerin “ruh” gibi kişiler olduğu söylenmiş. Bu ruh gibi kişilerin mizahın kendi bağlamında yoğrulmayan kişiler olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca komik olan bir şeyin, yine bağlamla alakalı olarak, kişilerin ve meselelerin tanınabilirliğiyle alakalı olduğunu, tanınabilirlikle kişilerin yaptıklarının ve verdiği tepkilerin zihinlerde kolaylıkla kurgulanıp canlandırılabilmesini, toplumdaki yaşanmışlıkların komik anlatılara kaynaklık ettiğini, komik olan ancak kendi ekolojisi dışında icra edilen şeylerin bazen yeterli mizahi tepkiler alamayabileceğini, mizah ustalarının komik buldukları ve beğendikleri icraları kopya edip yeniden kurguladıkları ve ele aldıkları belirtilmiştir.

Mülakatın yedinci sorusu komik olmayan bir malzemenin/iskelet yapının, usta mizahçıların elinde nasıl komik bir anlatıya ve hikâyeye dönüşebildiği üzerinedir. Bir kurgu üzerinden üretimi gerçekleştirilen “uydurma halk hikâyeleri”nin anlaşılabilmesi için çok önemli olan bu soruya mizah ustalarının verdiği cevaplar çok ilgi çekicidir. Bu soruya “Eklemelerle... En önemli faktör kişinin komediliği. Olay şahısları da çok önemli.” (K5); “Anlatım, dinletim... Şimdik, bunu anlatan kim? Hepsinden önemlisi bu. Sıradan biri anlatsa hiçbir özelliği yok. Amma bu mizahı yapan kim: Cahit. Hadi gel de şeyetme. Tabi buna bir iki karışacak (uydurulacak). Şimdi bunu (bir hikâyeyi) bir sefer Cahit anlatacak. Ortamda biraz Cahit katacak. Ben onu (bu hikâyeyi) duyacağım. Bunu anlatırkene, başka bir ortamda, üç-beş de ben katacağım. Ondan sonra Mesut dinledi. Mesut bunu bir ortamda anlatırken üç-beş de Mesut katacak. Bu ne olacak: Hiç alakası olmayan bir olay, olacak bildiğin bir komedi makinası. (K1’den destek anlatısı: Şimdi, babamın bir kamçısı vardır, normal kamçı. Amma anlata anlata anlata anlata o kamçı nasıl oldu biliyon mu? Greyderin tekerinden kesilmiş. Oldu ki (halk arasında)

greyderin tekerinden kesilmiş kamçı. Vurdunmuydu “Cavvv şırrakkk!” ediyor. Sen pireyi anlatıyonya o deve oluyor.) Ben Biconik’in ‘Hemşire Bey’ anlatısını... Ankara’dan bir haber geldi ki neler olmuş neler. Almanya’da bile anlatıyorlarmış.” (K2); “Anlatan uydura uydura uydura daha da (komikliği) yükseliyor.” (K1) şeklinde cevaplar verilmiştir. Tüm mizah ustalarına yöneltilen “Sizin abartılı hikâyeleriniz var mı?” sorusuna ise “İyi de anlatılanların hangisi abartılı değil ki? (K4’ten destek cevabı: Hepsi abartılı.) Sen onu bir sor. Zaten şimdi olay komiktir. Olay komik amma sadece o komik nokta ilgi çekici değil. Bunu süslersen uzar. ” (K2); “Kesinlikle, kesinlikle olduğu gibi değil. (K2’den destek cevabı: Ne kadar uzun bir olay olursa olsun mutlaka onda bir karışım vardır. Karışimsız o işin tadı çıkmaz. Çıkmaz, karışım olacak. Şimdik, çay şekersiz tadı olur mu? Olmaz. Bunun da karışimsız tadı olmaz.” (K5); “Yav, ister istemez (karışım/uydurma) kullanıyon. Yoksa eşşoleşşekler gülmüyor ki.” (K1) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Bu bölümde bir anlatı veya uydurma halk hikâyesi için eklemelerin, anlatanın, anlatılan kişi ve durumların önemi vurgulanmış, hikâyelerin ur-formdan, yani üretildiği ilk biçiminden sonraki göçü ve dönüşümü ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Öyle anlaşılıyor ki, bir komik metin, bağlam içerisinde elden ele mekândan mekâna göç etmekte, değişmekte, dönüşmekte ve onu anlatan her bir ustanın katma ve uydurmalarıyla zenginleşip daha sonra onu kendi özgün yorumuyla ele alan mizah ustalarına mal olmaktadır. Mizah ustalarına göre bu durum çok olağandır ve dinlenip beğenilen her mizahi anlatı kopya edilip yeniden ele alınmaktadır. Karışım ve uydurma ise bu hikâyelerin olmazsa olmazlarıdır. Zaten usta mizah anlatıcılarına göre karışimsız hiçbir mizah anlatısı bulunmamaktadır.

Mülakatın anlatıcı bölümünün sekizinci sorusu dinleyici ve anlatıcı ilişkisi üzerine sorulan bir sorudur. “Anlatı sırasında katılımcıların sıkıldığını hissederseniz ne yaparsınız?” şeklindeki soruya “Hemen lafı ciddiye dönderirsin. Bu sefer farklı bir olay... Ticarete geçersin, işte yaptığın işe geçersin, bu sene ne ekiyon veya havalar niye böyle gidiyor, bilmem ne... Laf dönderin. Ortam kendi kendine kapanır zaten. Orada bulunmk istemeyen bir bir gider. Zaten bir kişi, bana müsaade arkadaşlar benim misafirim var, deyince öbürleri ya bende gidecağam ya bende gidecağam... Hur, ortam dağılır gider.” (K2) şeklinde bir cevap verilmiştir. Bu soruya ek olarak “*Ortamın*

*gülmeye hazır olması/gülmeye şartlanması* diye bir şey var mı?” sorusuna ise “Yani, o mutlaka olacak.” (K2) şeklinde bir cevap vermiştir.

Bu bölümde genel olarak Osman Kartal’ın (K2) verdiği cevaplardan hareketle katılımcıların memnuniyetsizliği olduğu zaman mizah ustalarının lafı değiştirdiği, mizahi ortamı ciddi bir ortama dönüştürdükleri ve fırsatını bulur bulmaz da ortamı terk ettikleri anlaşılmaktadır. Mizah ustalarının, gülmeye hazır olan veya gülmeye şartlanan ortamların baş rol oyuncularını olarak, güldürmeye layık olarak görmedikleri hiçbir katılımcı veya ortam için çaba sarf etmedikleri görülmektedir. Onlar, toplum psikolojisini düzenleyen biri olarak, ortam ve kişi seçicidirler. Gözlemlerden anlaşıldığı kadarıyla, ekolojide ustalıkları zaten onandığı için kendilerini rast gele her ortamda ispat etme çabasına da kesinlikle girişmemektedirler. Hatta onlar bir çok ziyafetli, kavurmalı, tatlılı ve içecekli arkadaş ortamlarının seçkin davetlileridirler. Bu yüzden onayan veya onamayan mizahi eleştirel güçleriyle kendi zevkleri üzerinden ekolojide bir ortam, toplum, gülme şekli, etki-tepki-davranış-dil biçimi yaratıcılarıdır. Onlar benimsenen, hayran olunan ve onanan yönleriyle birer kültür inşa edicileri, taşıyıcıları ve aktarıcılarıdır.

Mülakatın anlatıcı bölümünün dokuzuncu sorusu anlatıları ve hikâyelerin vurucu yerlerini bilen bazı kişilerin güzel giden anlatı ortamına gereksiz müdahaleleri üzerinedir. “İcra esnasında müdahale eden kişileri mimiklerle mi, sözle mi yoksa başka şekillerde mi uyarırsınız?” sorusuna “O karşıdaki adamına göre... Samimiyetine bağlı. Çok samimisindir işaret edersin. Sen sus, dersin. İşaretlenen anlar, susar. Amma baktın ki anlayışsız biri, ne diyon ki kes sesini çık hele şurdan, den, gönderin gider. Ben derim ki, gardaş sen iyi mi biliyon, ben susayım sen anlat, derim. Ortamı bozanı madara ettikten sonra aynen devam edersin. Zaten ortamda sen müdahale etmezsen dinleyicilerden biri müdahale eder.” (K2) (K1’den destek açıklaması: “He he! Dinleyiciler susturur onu. La olum sen anlatamıyon sus, onun ustası bu adam, derler. Dinleyenler cezasını keser. Bak suya attırırım bir daha müdahale edersen, derler. Bir daha sesini çıkaramaz. Onu otuttururlar.”) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Bu bölümdeki cevaplardan hareketle, gereksiz hamleler yapan, anlatıların vurucu yerlerini söylemek isteyen ve anlatılara karışan kişilere, hem icracı hem de katılımcılar tarafından müdahaleler edildiği anlaşılmaktadır. Anlatıcının kimi zaman mimik ve

bakışlarıyla kimi zaman da sözlü tepkileriyle bu kişileri cezalandırdıkları görülür. Aynı zamanda seyirciden de yardım ve tepki bekleyen anlatıcılar, bekledikleri tepkilerin katılımcılar tarafından verilmemesi durumunda K2'nin "Biçerdöver" ve K2'nin "Koç Hikâyesi"nde olduğu gibi, biraz anlatıyı geriye sararak seyirciyi de cezalandırdıkları görülmektedir. Bunların yanı sıra seyircinin de ortama uyumsuz kişileri hem mimik hem hareket ve söz hem de "suda ıslatma" gibi eylemsel yöntemleriyle cezalandırdıkları görülmektedir. Gereksiz müdahale eden kişiye ortamdan biri "Arkadaşlar! Size benden bir koç veya kuzu ziyafeti. Şu lafa karışanı suya basın" der ve ortamdaki kişiler kolundan, bacağından tuttukları bu kişiyi yaz-kış fark etmeksizin gidip kürüne/çeşme havuzuna basarlar. *Suda ıslatma* geleneksel bir cezalandırma yöntemidir.

Mülakatın anlatıcı bölümünün onuncu sorusu "Mizah ustası olmanın, eğlenceli ve komik olmanın maddî/manevî faydasını görüyor musunuz?" şeklindedir. Bu soruya "Ben kendimden pay biçeyim; ben anlatımımnan (anlatımım sayesinde) köyde yediden yetmişine kadar beni severler. (K5'ten destek açıklaması: Kalabalık bir çevresi var.) şordan yedi yaşındaki bir çocuk da gördünmüydü, Cahit abi napıyon, nasılsın, diye sorar. Benim bu tür şeylerde çok menfaatim var. Amma bir mort gibi ada mı da adını bilmiyor ki sorsunlar. İsmi bilmiyor." (K1); "Bir çoğu bana soruyor. Osman abi niydiyon, nasılsın, diyor. Ben o çocukları tanımiyom. Amma ben yüzde yüz böyle bir toplumda anlatırken o çocuk ordan görmüştür. Beni tanımıştır." (K2) şeklinde yanıtlar verilmiştir.

Öyle anlaşılıyor ki toplumda, gülümseyen, güldüren, gülen, eğlenen ve eğlendiren bir kişi olmanın dönütleri pozitif olmaktadır. Sevilmek, sayılmak, sempatiyle bakılmak, önemsenmek, belki de tüm bunların dışında ekonomik açıdan bakıldığında işler almak veya iş ortaklıkları yapmak gibi daha pek çok fayda sağlanmaktadır. Bu da toplumun mizaha, gülmeye, hayata nasıl baktığının göstergesidir. Gerçekten hem Türk toplumunun genelinde, bazı durumlar hariç, hem de araştırma alanı olarak seçilen alanın ekolojisinde mizahi eylemlere, tepkilere ve davranışlara pozitif yaklaşıldığı söylenebilir. Öyle ki, araştırma alanında bir çok grubun gülmek için toplandıkları, gülmek için ziyafetler ve organizasyonlar düzenledikleri görülmektedir. Düğün, piknik, sağdıç odası veya yol holtalamaları gibi bir çok aktivitenin asıl sebebinin gülmek olduğu gözlenmiştir.

Çevrelerinde belirli grupları olan bu ustalara sorulan on birinci soru “Siz anlatımlarınızda özel kelimeleri, eski kelimeleri, mimikleri, argoları, el-kol hareketlerini kullanıyor musunuz?” şeklindedir. “Cahit’in o an için neyinden bahsediyorum, atıyorum Toz Kaldırma Oyunu oynar Akın’la. İşte Cahit çıkar (oynamaya): He lülülülülül! Böyle ederekten (K4’ten destek açıklaması: Sanki sineklenmiş gibi)” (K2); “El hareketi de var, mimik de var. Hafif de şöyle kayışından bir argo geçiyorsa... O argo geçmezse olmuyor. Günümüzün toplumu artık argoyu kabul eder oldu.” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Aslında hem yapılan derlemelerden, hem de yapılan gözlemlerden anlaşılıyor ki mizah ustalarının hemen hepsi mimik, jest, dil, taklit, vurgu, tonlama, ima, konuları bağlama, uzatma ya da kısaltma gibi pek çok şeyi kullanmakta ustadırlar. Özellikle birer örnek verecek olursak K1’in Koç Hikâyesi, K2’nin Biçerdöverci Hikâyesi, K5’in Dayıoğlu Arrik anlatıları, K4’ün Şemşamer Hırsızlığı hikâyesi, K6’nın Karakol hikâyesi ve K3’ün Necmam hikâyeleri kendilerine mal edilmiş klasikler olarak çok yönlü icra, anlatım veya sunum tekniklerinin bir bütün olarak sergilendiği hikâyelerdir.

Mülakatın anlatıcı bölümünün on ikinci sorusu “Sizin köyde komik bulduğunuz ve anlattığına güldüğünüz kadın anlatıcıları var mı? Onların kendi toplumlarında kadın mizahçılar var mı?” şeklindeydi. Bu soruya “Var, bizim Nuray Türkoğlu var. Alime (Halime Kartal) bacı güzel anlatır. Neno, Emine Pınar...” (K1); “Bayan toplumlari olarak onların da kendi toplumlari var. Bayan toplumlari mizah ustalari çok. Onlar da bayanlardan anlatir, geçmiş konulardan anlatir.” (K5) şeklindeki cevaplar verilmiştir.

Her ne kadar mizah ustaları bu konu üzerinde fazla konuşup bilgi vermese de yapılan gözlemlerden anlaşılıyor ki kadınlar kına gecesi buluşmalarında sabaha kadar, oturuculuk geleneğinde ise belirli bir süre bir araya gelip mizahi sohbetler etmektedirler. Ayrıca yine genç kız gruplarının tarla, temizlik, ıslı, yunak, düğün, bayram buluşmalarında da bir ortam kurup cinsellik de dahil bir çok konu üzerinden mizahi icralar yaptıkları anlaşılmaktadır. Bu konular tuhaf giyimli ve davranışlı erkeklerin anlatımı, geçmişte yapılan çilgınca tavırlar ve davranışların anlatımı, şahit olunan garip deneyimlerin taklitleri gibi konulardır. Bunun dışında mizah içerikli oyunlu düğün türküleri de kadın mizah anlatıcılarının eğlence biçimlerinden veya kadın mizahı araştırma alanlarından bir tanesidir.

Mizah ustalarına yöneltilen bir diğer soru da “Ciddi bir konu komik olur mu?” sorusudur. Bu soruya “Anlatana bağlı” (K5); “Dört tane kafa dengi bir araya geldiğinde ölü değil de varya tufan kopsa gene (yine) orda gülecek.” (K1); “Taziyyeye gittik. Aynı yine böyle bir ortam. Yurt dışından da gelmişler. Şimdi onlar da hasret böyle şeylere, duymuşlar. Mesela Tekin, öpöz amcasının karısı ölen kişi. Anlatın diyor. Feramiz’e telefon ettik, Feramiz’i getittirdik. Mizah, aynen devam.” (K2) şeklinde yanıtlar verilmiştir.

Cevaplardan anlaşılacağı üzere de mizah ve mizahçı, gerekli bazı ufak şartlar gerçekleştirildiğinde pek de sınır tanımamaktadır. Ölüm gibi bir ciddi mesele bile, Cem Yılmaz’ın gösterimlerinde olduğu gibi, bir mizahçının malzemesi olabilir ya da ölü evinde mizahi bir anlatı gizli de olsa gerçekleştirilebilir. Usta bir mizahçı herhangi bir malzemeyi alıp ondan çok güzel bir yemek yapmasını bilmektedir. Eğer, ekolojiye de bağlı olarak, damak zevkleri uyuyorsa hemen her kişi bu yemekten bir parça yemekten zevk alır.

Mülakatın bu bölümünün on dördüncü sorusu “Sadece gülmek için yurt içinden ve yurt dışından gelen olur mu?” sorusudur. Bu soruya “Olur. Adam ne diyor biliyon mu? Ben diyor strese girdim bunaldım. Üç gün-beş gün iznim var gideyim köye. Odalara geliyor. Böyle ortam oluşturuyor. Yav bir gün oturah, gülek, sohbet edek. Çatladım patladım, diyor. Ondan sonra on dakika anlatıyoh. Diyor, kurbanınız oluyum ne olur uşak durun, karnım ağrıdı. Böyleleri de var. (K1’den destek açıklaması: Sonunda ben resmen şarz oldum, doldum, diyor.) (K5’ten destek açıklaması: O bir senelik, iki senelik stresini atıyor. Adam, üç sene idare ediyor.)” (K2); “Herkesin sebebi de, gelmekteki en büyük fonksiyonu da o (mizah).” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Aslında araştırma için Almanya’ya gidildiğinde de, oradaki insanların en çok bir araya gelerek geçmişteki mizahi olayları dillendirdiği, köyle ilgili telefonda dinlediği veya internette gördüğü meseleleri konuştuğu, en çok köydeki mizahi ortamlara yönelik özlemler çekildiği gözlemlenmiştir. Hatta, bir çok kişi derlenen ses kayıtlarını dinlemek veya görüntü kayıtları izlemek için uzak şehirlerden gelerek özlem gidermek istemiştir. Onlara göre Almanya’daki en büyük eksiklik ortamdır. Yoğun iş temposu ve sadece Pazar günü verilen tatil, zaten birbirlerine uzakta olan bu insanların buluşmasını imkânsız kılmıştır. Bunların dışında yurt içinde olup da bir hafta sonu köye ortam için

gelen bir çok kişinin de olduğu gözlemlenmektedir. Bu ziyaretlerin kültürel boyutu olduğu gibi araştırılması gereken kültürel ekonomik de bir yönü vardır.

Bu bölümün son sorusu “Kadınların yanında da anlatır mısınız? Komik misiniz?” sorusudur. Bu soruya “Mizahçılar komik. Orda da aynı. Amma aminoyüm maminoyüm yok!” (K1); “Ha, orda ne oluyor; lafı kısaraktan, süzgeçten geçirerekten, argoları kullanmayarak...” (K2) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Mizah ustalarının verdikleri bu cevaplardan anlaşıldığı üzere kadınların bulunduğu ortamlar eril dilin hâkimiyetini ortaya çıkarmaktadır. Kadınların yanında mizahçılarda olduğu gibi bir çok insan kendisini hareket, mimik, ses, tonlama, söz ve durum gibi bir çok yönden sınırlanmış hissetmektedir. Kadın-erkek tercihlerinin olduğu mekânların her açıdan birer cinsiyetinin de olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda köy odaları, kuşçu veya köpekçi toplanma mekânları ve esnaf lokantaları gibi yerler eril özellikler gösterirken; mutfak, ev gibi mekânlar dişil özellikler taşımaktadır. Bu özellikler anlatıların da cinsiyetini belirleyen bir faktör olarak karşımıza çıkar.

### **3.2.1.1.3.2.2. Katılımcılar**

Mizah ustalarıyla yapılan mülakat sorularının ikinci bölümünde mizah ekolojisinin olan katılımcılar/dinleyenler ile ilgilidir. Mizah ustalarının gözünden genel anlamda katılımcıları tanımaya yönelik sorulan bu soruların ilki “Şaka kaldıran insanlar nasıl insanlardır? Herkese şaka yapılır mı?” sorusudur. Bu soruya “Şimdik, şaka kaldıran insanlar zaten komik (şakadan anlayan) insandır. Şimdik, şaka zaten her adama yapılmaz. Şimdik, topluma girdim, atıyorum, şöyle bir bakarsın, burda kime bir şaka yapsam kaldırır, onu seçersin. Feridenin Ramazan’a şaka yaptığın zaman babayı yidin. Hadi Veyisin Necmi’ye şaka yap. (Şaka ise) Namus hariç her konuda yapılır. Ben Kasım’a (şaka amacıyla) götümü bile açtım hiçbir şey demedi.” (K2); “Şaka yapan insan şakayı da kaldırır.” (K5) cevaplar verilmiştir.

Burada şaka ile ilgili iki kilit cevaplar verilmiştir. Birincisi, Osman Kartal’ın şakadan anlayanı kastettiği şaka kaldıran insanın komik insanlar olduğu; ikincisi, ve daha dikkat çekici olanı, K5’in şaka yapan insanın şakayı da kaldırabileceği cevabıdır. Ekolojide bir toplantıya, buluşmaya, organizasyona katılıp, organizasyon içerisindeki her hangi bir arkadaşına şaka yapan bir kişi şakacı biri olduğunun, şakadan hoşlandığının ve

kendisine şaka yapılabileceğinin mesajını vermiş demektir. Aynı şekilde daha önceden kendisine bir şaka yapan kişiye şaka yapmak ekoloji içerisinde neredeyse mecburiyettir. Aksi takdirde şaka yapana şaka yapmamak onunla ilişkiyi kesmek, onu umursamamak şeklinde algılanabilir. Şaka nihayetinde iyi bir arkadaşlık ve dostluk göstergesidir. Aynı şekilde grup içerisinde bir arkadaşına şaka yapılmasına gülen ve bu eylemleri destekleyen bir kişi kendisine de şaka yapıldığında ve gülmüdüğünde bir tepki gösteremez. Cem Yılmaz'ın stand-uplarına para ödeyerek giden ve oranın mizahi yasalarını zaten bu eylemiyle kabul eden bir kişi Cem Yılmaz'ın kendisine yönelik yaptığı bazı şakaları öyle ya da böyle kabul etmiş demektir. Çünkü Cem Yılmaz, mizahi bir uyanıklık yaparak garip kıyafetleri ve tarzıyla daha başta kendisine şaka yapıp, hatta bazen “boyu da kısaymış” şeklinde sözlü ifadelerle bunu beyan edip ortamı güldürmektedir. Bu şekilde hem Cem Yılmaz'a hem de katılımcı içerisinde her hangi birine gülen bir kişi kendisine şaka yapılmasını da öyle ya da böyle kabul etmiş demektir. Bu örneği köy odaları için de verebiliriz. Soğuk kış aylarında evinden çıkıp genellikle mizah ustasının kontrolünde olan odaya gelen bir katılımcı, oda içi sözlü şaka kural anayasalarını zaten benimsemiş veya kabul etmiş demektir. Ona düşen namus hariç her konuda yapılan şakalara ayak uydurmak, şakaları anlayıp gülerken aynı benliğe sahip olduğunu kanıtlamak ve bazı şakalarla kendisinin de bu anlamda yetenekli olduğunu göstermektir. Aksi takdirde uyumsuz ve sevimsiz damgası vurulan bir statüde oda yaşamını devam ettirebilir.

Mülakatın ikinci bölümünün ikinci sorusu “Anlatıları talep eden, isteyen kişiler kimler? Bunlar ortam oluşturuyorlar mı?” şeklindedir. Bu soruya “Bunu isteyen adam, stresli olan insanlar, gülmeye ve komediye ihtiyacı olan adamlar. (K1'den destek açıklaması: Haydi, Karaoğuz'un İbrahim'e gel de ortam kurak de. Benim götüme yılan girmiş çıkartacak adam arıyorum. Sen ne derttesin, gülemeye adam mı arıyon, der.) Dışarıdan gelenler. Özellikle gurbette olanlar. Bu ortam oluşturmalar evde bile olur. Gitmiş, almış, getirmiş. Bir ortam oluşturacak, eylenecek, diyerekten.” (K2) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Ekolojide yapılan araştırmalardan, bu tip soru-cevaplardan ve gözlemlerden anlaşıldığı kadarıyla hem köy içindekilerin hem de köy dışından gelenlerin piknik, oda ziyafetleri, akşam tatlı yemeye gitmeler veya hindi/tavuk pişirmeleri şeklinde ortam oluşturma



çabası içerisinde oldukları söylenebilir. Ancak, yurt dışından gelenlerin bu hasretini gidermek için mizah ustalarının daha fazla gayret sarf ettikleri ve onları memnun etmeye çalıştıkları görülür. Köy dışından gelenlerin, maddi durumlarının da iyi olması sebebiyle, katılımcıları daha iyi ağırlamaya ve onları kavurmalarla, kuzu çevirmelerle, tatlılarla memnun etmeye çalıştıkları gözlemlenmiştir. Sadece bu ortam için gelen, izinlerinin büyük bir çoğunluğunu ailelerinden ziyade mizah ustalarıyla geçiren insanlar yok değildir. Ancak her ziyafet çekmek isteyen kişilere de ortam oluşturulmaz veya oluşturulan ortama katılmaz. “Misafirim var”, “işim var”, “bir sonrakine inşallah” gibi kırıncı olmayan bahanelerle gelen teklifler reddedilir. Çünkü mizah ustaları ekonomik açıdan iyi durumda olan kişilerdir. Örneğin; K2, Şarkışla sanayisinde dükkan sahibidir ve araba boyası ustasıdır. Aynı şekilde K1 hayvan tüccarıdır ve inşaat ustasıdır. Onların, sadece sevdiği kişileri ödüllendirmek için bu tip faaliyetleri kabul ettiklerini rahatlıkla söyleyebiliriz. Onların amacı kendilerini ifade edebilmek, kültürün aktarımını sağlamak ve aynı zevklere sahip katılımcılarla paylaşılan deneyimlerin ve mizahi üretimlerin tadını çıkarmaktır.

İkinci soru “Köyün dışında yaşayan kişiler, köyün okumuş kişileri anlattıklarınıza gülerler mi?” sorusudur. Bu soruya mizah ustaları genel olarak ortamı (ekolojiyi) bilen her kişinin anlatılara güleceğini, ancak bu ortamlarda yoğrulmamış kişilerin ise anlatılanlara yabancılaşabileceklerini vurgulamışlardır. Örneğin; annesi ve babası bu ekolojinin tüm ayrıntılarına hâkim olsa da, ekolojiden kopuk olarak şehirde doğup büyüyen bir kişinin anlatılara yabancılaşması kaçınılmaz olarak görülmüştür. Ancak annesi ve babası tarafından köye sık sık getirilen, ortama karıştırılan veya en azından videolar ve ses kayıtlarıyla ekolojiyi uzak mekânlarda deneyimleyen bir kişinin de köydeki mizah ekolojisine mensup bir birey olduğu kabul edilebilir.

Mülakatın bu bölümünün üçüncü sorusu “Köydeki komik karakterli kişiler ve tipler kimlerdir, neden?” sorusudur. Bu soruya mizah ustaları hep bir ağızdan Dayıoğlu Arrık, Biconik, Ferramis, Mısa, Keko, Deli Mahmut, Topal Hoca şeklinde cevaplamışlardır. Dayıoğlu’nun yaptığı hareketlerin komik olduğunu, Ferramis’in tavırlarının komik olduğunu, Musa’nın telaşlı olduğunu, Biconik’in her tarafının, temizliğinin ve saflığının komik olduğunu belirtmişlerdir. Bu adamlar ortamda olduğu zaman ise yine onlarla ilgili anlatıların anlatıldığını, hatta onlar olunca anlatıların daha tatlı olduğunu; ayrıca

onlar ortamdayken kendilerinin daha iştahlı anlattıklarını ve katılımcıların daha çok güldüğünü ifade etmişlerdir.

Ekolojide yapılan gözlemler ise bize mizah ustalarının verdiği bilgilerden daha fazlasını sunmaktadır.

Kısa boylu, zayıf ve çelimsiz yapısıyla bir çocuğu andıran ancak kabadayılıktan da ödün vermemeye çalışan Dayıoğlu Arrik, çalışmayı pek sevmeyen, bilmesede biliyor gibi davranan, kendisine, kılık kıyafetine ve temizliğine pek önem vermeyen, bazı kişilerden çeşitli bahanelerle para isteyen ve nihayetinde bu özellikleriyle toplumsal kabullere tamamen aykırı bir kişidir. Dayıoğlu lakabı kabadayılığına, Arrik ise tüm bu aykırı özelliklerine atfen takılmış ikili lakaba sahip olan ender kişilerdendir. O tüm bu özellikleriyle köy odalarındaki, gülme ve şaka amaçlı, esasında bir kişinin seçilip dayakla cezalandırıldığı *ışık söndü* oyununda dayak atılan yegane kişidir. Öyle ki, çoğu zaman, geceleri kendi evinden yalvara yakara veya Şık Bekir'i ziyarete gideceğiz gibi bahanelerle bir şekilde odaya getirilen ve dayak atılan kişidir. O elli senelik mazisi olan ve uydurma bir oyun olan *ışık söndünün* ve *ışık söndü* anlatılarının baş kahramanıdır. Onun baş kahramanlığında şekillenen yaklaşık beş tane mizahi içerikli *ışık söndü* anlatısı derlenmiştir. Bu *ışık söndü* anlatılarında kendisine atılan bir kül tablası sebebiyle ön dişlerini kaybeden Dayıoğlu Arrik'in *enam oy* gibi ifadeleri ve çakmak elinde gergin bekleyişi klasikleşen tepkileridir. O, tüm bu özellikleriyle bir *mizahi eşkıya* grubu olan oda efradının bir soytarısı gibidir.

Ekolojideki anlatılara ve gösterimlere bir diğer mizahi karakter ve tip Biconik'tir. Hiçbir anlamı olmayan ve anlamsız uydurma bir kelime olan bu lakabın Murat Yeter'e, yaptığı anlamsız tavırlara atfen takıldığı ve onun kimliği üzerinde anlamlandırıldığı söylenebilir. Sarımtırak garip bir saç rengi, garip bir ses tonu ve bu ses tonuyla yaptığı dilsel ifadeleri olduğu kabul edilen Biconik'in mizahi anlatılara konu olmasının nedenleri ticarete aldanmaları ve bu aldanmalar sonrası tepkileri, iş bilmezliği, şaka kaldıran temiz ve saf bir karakteri olmasıdır. O mizahi bir malzemedir ancak köy odasının en önemli fertlerinden birisidir. O hem kendisine yapılan şakalara ve anlatılara güler hem de başkaları üzerinden gerçekleştirdiği icralarıyla oda efradını güldürür. Bu anlamda Biconik hem gülünen hem de güldüren, toplum tarafından benimsenmiş ve sevilmiş bir mizahi tiptir. Onun baş rolde olduğu meseleleri en çok dillendiren kişiler

K5 ve K8'dir. Bu icralar; Kör Dana, Hemşire Bey, Esteban, Bal Yeme, Potin, Bursa Maceralarıdır. O bazı özellikleriyle Karagöz'ü temsil eden gülünen ancak saflığı ve temizliği sebebiyle sevilen bir mizahi karakterdir.

Feramiz Özkan ise ikinci dereceden mizah ustası kabul edilebilecek, babası olan Ömer Osman Emmi'nin maceralarını anlatan aynı zamanda mizah ustası Cahit Özkan'ın kardeşi olan bir mizahi karakterdir. O garip bakışı ve giyinişi, *şeh*, *bah* gibi garip şaşırma tepkileri, ince ve komik bir sesi olan ve kendisine gülünen; aynı zamanda Ömer Osman Emmi'nin maceralarını ustaca anlatarak ekolojideki kişileri güldüren bir ikinci dereceden mizah ustası ve mizahi bir karakterdir. Anlatmaya çok zor ikna edilen Feramiz Özkan'ın lakabı Ferro'dur. Ferro'nun en sevilen icraları ise amcası Çolağın Hasan'ın mizahi içerikli şiirleri, babası Ömer Osman Emmi'nin Kravat Meselesi gibi hikâyeleridir.

Musa kendisi komik icralarda bulunmayan ve sadece mizahi icralara konu olan saf; Deli Mahmut sadece mizahi icralara konu olan yarı deli olan, garip giyimli, garip konuşmaya sahip, uyanık; Keko sadece mizahi icralara konu olan, içki içmeyi çok seven, dildeki sesleri garip çıkaran, garip bir saç tipine sahip, ışık söndü icralarının kahramanlarından biri; Topal Hoca sadece mizahi icralara konu olan, topal olan ancak hocalıkla hiçbir alakası olmayan, kekeme olarak kelimeleri farklı çıkaran biridir. Tüm bu kişiler Ferro ve Biconik'in aksine, mizahi icralara kaynaklık eden, bir nevi Karagöz'deki toplumun hemen her mizahi tipini temsil eden mizahi tipleri gibidirler.

Mülakatın bu bölümünün dördüncü sorusu aslında köyde büyümüş ancak dışarıdan tatil için köye gelen kabadayı okumuş veya havalı tiplere gülünüp gülünmediği üzerinedir. Bu soruya “Onlar daha çok güldürür. Onlar tam uydurma malzemesidir. Ah, ah! Oh, oh! Bunun malzemesi çok olur. Argo da girer bu malzemeye.” (K5) şeklinde bir cevap verilmiştir.

Ekolojinin olağan akışına ve kabullerine yabancılaştırılan bu insanların uyumsuz tavırları, saç ve sakal tıraşları, hareketleri, konuşma biçimleri veya mimikleri, mizah ustaları tarafından hemen fark edilir ve mizah ekolojisinde belirginleştirilip mizah malzemesi haline getirilir. Bu anlamda çok kibar konuşan, Almanya'dan gelip çok olağan dışı kıyafetlerle geleneksel oyunları oynamaya çalışan, şehirdeki konumu ve

mesleği itibariyle kendisini anlatıp öven kişilerin sosyokültürel bağlama göre uyumsuz kabul edilen giyim-kuşam, hal, hareket, tavır veya mimikleri Uyumsuzluk teorisi bağlamında gülmeyi açığa çıkarır.

Mülakatın beşinci sorusu “Siz herkesten bir komiklik çıkarabilir misiniz?” şeklinde ve mizah yaratma eylemi ile alakalı bir sorudur. Bu soruya “İlla ki herkesin bir zayıf noktası vardır (K5’ten destek açıklaması: Her insanın komedi malzemesi olabilecek bir yanı vardır.)” (K1) şeklinde cevaplar verilmiştir. Bu anlamda mizah ustalarının kendi ekolojik sınırlarına dâhil olan her bireyin söz, hareket, giyim-kuşam ve karakterlerinde var olan özelliklerden mizahi malzeme çıkardıkları görülmektedir. Burada önemli olan mizah ustalarının ayırt edici her özelliği, mizahi bir bakış açısıyla kavrayabilen yanlarıdır. Bu anlamda mizah ustaları, ayırt edici özellikleri mizahi bakış açısıyla yakalayıp ekolojik mizah algısı ve zevkleri süzgecinden geçirdikten sonra dil ve icra hünerleriyle bunları katılımcılara sunmasını bilen kişilerdir.

Mülakatın bu bölümünün altıncı sorusu, “Siz nasıl bir katılımcı/dinleyen istiyorsunuz?” sorusudur. Bu soruya “Dinleyici nasıl olacak biliyor musun? Dinleyen anlatmasını da bilecek. Malzeme verecek, yani ortaya bir şey atacak. (K5’ten destek açıklaması: Ortamı kaldırabilecek) Hani âşıklar ortaya bir şey (ayak) atarlar da atışirlarya. Yani ortaya bir ayak (mizahi imgeler, çağrışımlar) atacak. İşte, aklında yokken, daha önce anlattığın bir şeyi aklına getirecek. Hatırlatacak sana.” (K2) şeklinde çok dikkat çekici cevaplar vermişlerdir.

Bu açıklamalarıyla mizah ustaları, icracı, katılımcı ve icra birlikteliğini vurgulamışlar, icralara hâkim ve geleneği bilen katılımcıların önemli olduğunu belirtmişler ve ortamda ortaya seyirci tarafından mizah ustalarını da harekete geçirecek yaratıcı mizahi bir çağışım veya imgenin olması gerektiğini söylemişlerdir. Gelenekten habersiz ve ortamı zenginleştirmeyen katılımcılar bu ustalar için boş bir yığın gibi görülmektedir. Onlar için asıl önemli olan seviyeli, geleneğe hâkim katılımcıları güldürmek ve onların onayladığı *mizah ustası patentini* almaktır. Osman Kartal’ın verdiği, tıpkı âşıklık geleneği atışmalarında olduğu gibi, ortaya atılan bir konudan mizah ustasının yeni imgeler yaratabilmesi geleneğin gelişiminin, mizah ustasının kendisini kanıtlayabilmesinin ve seviyenin üstlerde olduğunun göstergesidir.

Mülakatın yedinci sorusu geleneğin devamı ve usta-çırak ilişkisi üzerine “Yanınızdaki bu dinleyenleri yetiştirmek ister misiniz? Size en yakın kim bu konuda?” şeklinde sorulan bir sorudur. Bu soruya “Tabi canım, vardır. Kültür devam etsin. Özellikle de çocuklar. Herkesin bir tane (çırağı) vardır. (K1’den destek açıklaması: Benim Muhammet (oğlu) benden çok örnek alır. Benim anlattıklarım üzerine, ille baba şunu da anlat bunu da anlat, deyip çok özeniyor. Taklit de yapıyor.)” (K2); “Amaç ney biliyon mu? Bu kültür gelecek nesillere de yayılsın. İnternetmiş, televizyonmuş, radyoymuş, oyunmuş (bilgisayar oyunları)... Bunlara değil de bizim geçmişten gelen kültürümüzü devam ettirmek amaçlı.” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Mizah ustalarının verdikleri cevaplardan onların bir öz kültür bilincine sahip olduğu, bunun yok olmasından korktukları, bazı kişileri çırak görüp onları yetiştirmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır. Bu anlamda Cahit Özkan (K1) babasından öğrendiği bu gelenekle kendisinden yaklaşık 15 yaş küçük olan Bekir Tüfek’i ve oğlu Muhammet’i; Osman Kartal (K2) oğlu Ömer’i; Salih Delibaş (K5) oda katılımcılarını; Mesut Pınar (K4) ise köyün genç kitlelerini çırak olarak kabul etmekte ve onlara bildiklerini anlatmaktadırlar.

Diğer bir soru ise “Bu köyden mizahı çekersen geride bir şey kalır mı?” şeklinde mizahın ne derecede önemli olduğunu mizah ustalarının gözünden anlamaya çalışan bir sorudur. “Komikliği çektikten sonra ne kalacak işten başka bir şey kalmaz.” (K2); “İnsan o zaman ruh gibi işe git eve gel işe git eve gel... Evden işe işten eve... Yav mizah çok önemli. Stres atıyon. Kafan bozuk, yerine göre harçlığın olmuyor, paran olmuyor bir yere gidemiyon. İki kahkaha atıyon. (Evde avradınan dövüş gel. Burda bu ortama gir. Burda avradı mavradı unudun. Kafayı dağıdın, darma dağın eden, sonra giden.)” (K1); “En büyük adamı tetikleyen de düğünlerdir. Hem anladın hem bakan. Hem bakan hem anlatın (K1’den destek açıklaması: Bizim uşak camiden çıkıp doğru camiye... Kızları acayip keserler. Hele de bizim Salih...” Yuvarlak masayı kuran ya... Aklın nerede, hem bakan hem anladın. (K1) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Mizah ustaları mizahın kendileri için hayati önemi olduğunu, mizahın sosyokültürel bağlamdan çekilmesi durumunda ortada işten başka bir şeyin kalmayacağını, ailedeki, işteki ve çevredeki sıkıntılar üzerinden mizahın bireysel ve toplumsal psikolojiyi düzelten bir yanının olduğunu vurgulamışlardır. Mizahın bu anlamda gülme, eyleme

gibi açık ve eleştirme, arınma, tedavi etme, sosyalleşme, sosyokültürel problemleri onarma gibi kapalı bir çok işlevi olduğu söylenebilir.

### 3.2.1.1.3.2.3. Anlatılar/İcralar

Mizah icralarında olduğu gibi, her anlamda bir sunum ve gösterim olan icralar, Performans Teori'nin kuramsal yapısına göre ikili bir anlama sahiptir. Bunlardan birincisi, “folklorun gerçekleştirilişi ve icrası” anlamıyla ele alınan, artistik ev sanatsal bir eylem (artistic action); ikincisi, “performansın icrası, sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte icranın gerçekleştirildiği çevre bütünü olarak artistik veya sabatsal olaydır (artistic event).” Bu ikili yapı, folklorun bir “materyaller” ve “şeyler” toplamı olması anlayışından “bir iletişim biçimi olan folklor” şeklinde anlaşılmasını sağlamıştır. Bu yeni anlayışa göre artık folklor, icracı ve katılımcı arasında geleneksel anlatı yollarıyla kurulan iletişim biçimi olarak ele alınmakta ve bir sosyal olay olarak görülen folklor canlı icralarıyla incelenmektedir.<sup>234</sup>

Gülme olayının anlatımında, biri tahmin edilebilir basit metin, biri alt yapıda, yani gizli olan derin metin olmak üzere iki farklı metin vardır. Metin anlatımı bu anlatıcılara da bağlı olmak üzere bu ikili uyumlu-uyumsuz metin üzerine ilerler. Katılımcılar tahmin edilebilir metnin nasıl nihayete ereceğini gözlerinde canlandırarak kendilerince basit bir istikamet ve olay akışı belirlemişken icracı zihninde oluşturduğu gizli ve derin metinle vurucu hamleler yapar. Bu durum katılımcılarda ani değişikliklere neden olarak gülme eylemini ortaya çıkarır. Bu açıdan hiçbir usta icracı hikâyelerini, fıkralarını vs. sunarken basit metin üzerinden gitmez. Bu hem metin için hem de icracılar için sıradanlıktan başka bir şey değildir.

Mizah ustalarıyla yapılan mülakat sorularının üçüncü bölümünde mizah ekolojisinin olan icraları/anlatıları ile ilgilidir. Mizah ustalarının gözünden genel anlamda icraları tanımaya yönelik sorulan bu soruların ilki “Bazı anlatılara bazı yerlerde çok gülünür, bazı yerlerde ise az gülünür. Anlatılara gülünme oranı ortama göre değişir mi?” şeklinde biraz da anlatı-ortam ilişkisini anlamaya yönelik bir sorudur. Bu soruya “Değişir. Ortam çok önemli. En büyük fonksiyon ortamdır. Yani oradaki dinleyici, dinlettirici... Mevsimin bir önemi yok. Yeter ki ortam bulunsun ve zaman bulunsun. Yazı, kışı, içerisi,

<sup>234</sup> Bkz., Özkul Çobanoğlu: Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine giriş 1, s. 272.

dışarısı hiç fark etmez. Bir de bakarsın ki çıkmışsın bir dağın başına anlatıyon.” (K2) şeklinde bir cevap vermiştir.

K2'nin biraz da genişleterek verdiği cevaplardan da anlaşıldığı üzere anlatılar ortama, yani ortam içindeki katılımcılar, atmosfer, uyum gibi bir çok faktörlere göre şekillenmektedir. Ayrıca, gözlemlerden de anlaşıldığı kadarıyla, anlatılar için açık veya kapalı her ortam, belirli kişiler ve zaman şartları sağlandığı zaman oluşturulabilir. Bu yüzden kışın kapalı mekânlar, yazın ise düğün, piknik, Pazar buluşmaları, av buluşmaları, çoban ziyaretleri gibi açık mekânlar tercih edilir. Yeni deneyimlerin, ki bu deneyimlere *ham/işlenmemiş mizahi deneyimler/malzemeler* de denebilir, dışında kurgu ve hikâyelerin iskeletleri aşağı yukarı belli olduğu için açık veya kapalı her ortam, mizahi icralar için uygundur. Ham mizahi malzemelerin ise, ekolojide onandıktan sonra, mizah ustaların elinden geçecek bir dönüşümü söz konusudur. Bu dönüşüm hiçbir zaman nihayetine ermez, kendi fırça darbelerini atan her bir mizah ustasının elinde yeniden yaratılır ve icra edilir.

İcralar/anlatılar bölümünün ikinci sorusu “En çok hangi anlatıya gülersiniz?” sorusudur. Bu soru mizah ustaları tarafından “Biconik’in Klozet Meselesi” (K4); “Yalçın’ın Mustafa’ya Verdiği Cevap” (K5); “Topal Hoca’nın Sitar Hikâyesi” (K2); “Ömer Osman Emmi’nin Hızır Meselesi” (K1) şeklinde cevaplanmıştır. Bu anlatıların ilk üçü cinsel içerikli, sonuncusu ise din üzerinden aldanma ve aldatılma üzerinedir.

Mizah ustaları, derleme esnasında hazır bulunmayan iki mizah ustasından K3’ün “Necmam’ın İtlerinin Boğuşması Hikâyesi”ni, K6’nın ise “Karakol Meselesi”ni beğendiklerini söylemişlerdir.

K3, Necmam’ın hikâyelerini Necmam’ın kardeşi Soner’in dilinden anlatmaktadır. Soner’in Necmi abisine Necmam diye hitap ettiği bu hikâyelerin en ünlüsü “Necmam’ın İtlerinin Boğuşması Hikâyesi”dir. Bu hikâyeyi K2 şöyle anlatmaktadır:

Bir gün Necmam’ın kapısının önünde itler boğuşuyormuş. Sonergil (itleri) ayırmaya çalışıyorlarmış. Ama ayıramıyorlarmış. O arada ortam iyice kızışmış. Şimdi, kürek mürek alıp ayırmaya gidiyorlarmış. Üç-dört tane it gelmiş Necmam’ın itlerini boğuyormuş herhalde. (Necmam) Kapıyı açmış “Oğlum Soner, ne oluyor orada?” “Valla Necmam itler gelmiş bizim iti boğuyor.” “Müdahale etmeyin.” Necmi abi varmış oradan, o kadar itin arasından şeyle (şöyle) elini uzatmış, yabancı elin ayağından tutmuş, çekmiş. Hıh hıh hıh hıh! Dört tane sallamış, kapmış koyurmuş iti. İt, vannnnn (kaçmış)! Kaçmış gitmiş. Orada

bir duvar varmış. O duvardan (it) öbür tarafa atlamış. Geri dönmüş ellerini (patilerini) koymuş bakıyormuş ki Necmam geliyor mu diye. (K2 ile kişisel iletişim, Şubat 2017)

Bu anlatının bazı versiyonlarında ise, genel kurgu aynı olsa da, Necmam'ın itlerini boğmaya gelen bir tek itten söz edilir. Ve bu abartı, yani Necmam'ın dört-beş itine karşılık bir it vurgusu, anlatıyı daha da komik yapar. Ayrıca bu versiyonlarda, Necmam'ın bu dört-beş itini boğan tek iti cezalandırma yöntemi de değişik anlatılmaktadır. Öyle ki; Necmam itlerin arasına dalar. O tek itin taşşağını bulur. İtin taşşağını iyice kıvrır. İt neye uğradığını bilemez. Burada mübalağa ile sunulan söz, tavır ve durum komikliklerinin bir bütününün söz konusu olduğu söylenebilir.

Derleme ortamında olamayan Emrah Subaşı'nın en sevilen hikâyesi, aynı zamanda bir uydurma halk hikâyesi olan, köydeki bir yonca tarlasının yayılması üzerine kendisinin de aralarında olduğu çobanların sorguya çekildiği “Karakol Meselesi”dir.

Kişileri ile birlikte analizi *Yeni Bir Tür Denemesi: Uydurma Halk Hikayeleri* bölümünde yapılacak olsa da sadece bir karakola çağrılma gerçeği iskeleti üzerine uydurulan bu genel olarak bu hikâyedeki komiklik unsurlarının tasvir edilen çobanların karakter komiklikleri olduğu söylenebilir.

İcralar/anlatılar bölümünün üçüncü sorusu bir çok hikâye repertuarı olan mizah ustalarının anlatı tercihleri ve beğenileri üzerine, “En çok hangi anlatınızı anlatmayı seviyorsunuz” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Babamın Koç Hikâyesi” (K1)<sup>235</sup>; “Babamın Armutçu Hikâyesi” (K2)<sup>236</sup>; “Kaya’dan Mal Alma” ile “Laz Adil’in Sığıra Durması” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

İcralar/anlatılar bölümünde, mizah ustalarına yöneltilen dördüncü soru “Sizden en çok hangi icrayı/anlatıyı isterler” sorusudur. Bu sorunun cevabı “Koç Hikâyesi” (K1); “Biçerci” (K2); “Kaya’dan Mal Alma Hikâyesi” (K5) şeklindedir.

Bu hikâyelerin ortak özellikleri deneyimler üzerine kurgulanmış olmalarıdır. Ayrıca bu hikâyelerde kahramanlar, düştükleri durumlara karşı abartılı tepkiler vererek durum komikliğini ortaya çıkarırlar ve karakter komikliğinin de böylece belirginleşmesini sağlarlar.

<sup>235</sup> Bkz. (Metinler, 5)

<sup>236</sup> Bkz. (Metinler, 30)



“İcralarda/anlatılarda; söz komikliği, mi hareket komikliği mi, yoksa her ikisi birden mi önemlidir?” şeklindeki beşinci soruya tüm mizah ustaları ikisi birlikte cevabını vermişlerdir. “Ben ikisini de iyi yaparım. Hem adamın hareketlerini hem de lafı güzel anlatırım.” (K1); “Biri olan eksik olur. İkisi bir anda olacak. O ikisi birbirini birleştirir. Balınan kaymak gibi...” (K2) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Mizah ustalarının mimik, hareket, ses, taklit gibi bir çok unsuru iyi kullanması gerektiği düşüncesi aşıkardır. Ancak K2'nin burada verdiği “ikisi bir anda olacak” şeklindeki cevap çok dikkat çekicidir. K2, anlatılarda yer yer bulunma anlamı da taşıyabilecek “ikisi bir arada olacak” yerine “ikisi bir anda olacak” cevabı, söz ve hareket birlikteliğinin anlatının her anında bulunması gerektiğine yönelik bir düşüncedir. Öyle ki K2'ye göre, icranın her anına yayılan bu birliktelik, mizahi temsilleri algılayan insan duyularına bal-kaymak birlikteliği hissi vermektedir.

İcralar/anlatılar bölümünün altıncı sorusu “En çok hangi konular mizahidir?” sorusudur. Bu soruya “Şaşkınlık, patavatsızlık... Beklenmedik, umulmadık bir şey... Alihsan'nın camide osurduğu gibi; “Cart cart gumbir gumbir!”. Yani dediğim ani, istem dışı hareket olacak ki malzeme olsun. Yav zaten azcıcık şöyle köşesinden (mizahi malzeme) kapıldığı zaman olay bitti.” (K2); “Kişiler de değişik bir şey... Kişilerdeki tip de önemli de onu açıklayamıyorum, onun Türkçesi yok. Kaya'nın Türkçesini ben nasıl anlatayım.” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir. Anlaşılan odur ki durum, karakter, söz ve hareket komikliklerinin tamamı üzerinden şekillenen her türlü konu mizahi olarak kabul edilip sunulabilmektedir.

Bu bölümün yedinci sorusu elektronik kültür ortamı ve mizahi anlatılar ilişkisi üzerine “Elektronik kültür ortamı anlatıları etkiliyor mu?” şeklindeki sorudur. Bu soruya K2'nin “Ordan (televizyon gibi) hareketler kaparlardı. Yani izlediğimiz komik filmlerden bir şeyler anımsanıyor da, daha çok eskiden bu Cüneyt Arkın'ın karete filmeri var ya, andan anımsayan arkadaşlarımız vardı. Aman işte Cüneyt gibi “Ya!” şeklindeki cevabı, elektronik ortamının mizahi üretimlerinin alınmasından çok oradaki gösterimlerin, bazı tek başına Bizans'ı fethetme gibi abartıları, aynı kişiyi bir çok rolde oynatma gibi eksiklikleri, müzik ve görüntü uyumsuzluğu gibi kalitesizlikleri ve sıçrayarak sura çıkma, bir okla beş kişiyi öldürme veya Cüneyt Arkın'ın Bizans askerlerinden biriyle dövüşüp öldürürken diğer Bizans askerinin hamle yapmadan Cüneyt Arkın'ın arkasında

dövüşmeyi beklemesi gibi gerçek dışılıkları, “Nayır” ve “Nolamaz” gibi dilsel kullanımlarıyla gerçek sosyokültürel bağlamla uyumsuzlukları üzerinden ekolojide mizaha dönüştürüldüğünü kanıtlamaktadır. Bu anlamda duyu organlarını harekete geçiren her uyarıcı, mizah ustaları için bir mizahi malzeme olabilmektedir.

İcralar/anlatılar bölümünün sekizinci sorusu “Komik anlatılar bazen kavga-dövüş sebebi olur mu?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Kavga-dövüş sebebi olmaz da kırılma olur. Şimdi atıyorum; çok üstüne gelirler. Atıyorum; biz Biconik’in hareketleri... Bazen bu (Biconik) dayanamıyor. İşte anlatırken birazcık hani katıyon ya, “Yav, işte çok katıyorlar, benimle uğraşıyorlar” gibisine... Bana bir kırılma oluyor. (K5’ten destek açıklaması ve anlatısı: Bu “Tilki Olayı” katma olabilir. ama bu dilki olayında tilkiler cinsel münasebet hazırlığı yaparken (Biconik) hayvanları rahatsız ediyor. Durmuyor yani, (halbuki) sen işine bak (yonca sula) onlar işine baksın. Ne gereği var onları rahatsız ediyon? Merak ediyor bu. Kenan (Olayı farklı şekilde kurgulayıp anlatan bir başka ekoloji mensubu) diyor ki; işte tilkiler dile gelmiş, diyor: “La amına koyduğumun götvereni!” diyormuş, “Niye durmuyon ki şu işimizi görek” diyormuş. “La siktir gitsene anasını avradını...” Bunu Kenan diyor ya, haydi Ortığım (Biconik) kabul etsin bunu!”); “Ortamı dağıtıcı sebep olabilir” (K2) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Cevaplardan da anlaşıldığı kadarıyla, zaten sevilmeyen adamlarla şakalaşmayan ve sevilmeyen adamların yanında bizzat onlar ile ilgili icralar gerçekleştirilmeyen mizah ustalarının icraları en fazla kısa süreli kırılımlara sebep olmaktadır. Bazen iddialara üzerinden abartıya kaçan gurura dokunan mizahi anlatılar veya dışların bile kırılmasına sebep olan ışık söndü gibi uygulama veya şakalar ortamların günübürlük dağılmasına sebep olabilir.

Bir başka soru “Komik bir olay bir başka anlatıcının elinde murdar olabilir mi?” şeklindeki, mizahi içerikli konunun anlatıcıyla olan ilişkisini çözümlenmeye yönelik bir sorudur. Bu soruyu mizah ustaları “Olur. Anlatmayı bilmeyen birinin elinde mındar olur. Mizahçı olmayan bir adamın elinde mındar olur. Anlatamaz, kimseyi güldüremez. Yarım yarım anlatıldığı zaman, o hani yaygınlaşmış ya, bu yaygınlaştığı için bunu başka bir anlatıcı anlatırken yarım yamalak anlatırsa o iş mındar olur. Piri değilse, ustası değilse...” (K2); “Anlatan önemli. Konu çok da, anlatan dört-beş kişi. Yoksa konu kıyamet gibi.” (K1) şeklinde açıklamışlardır.

Mizah ustaları burada, bir konu mizahi içeriklere sahip olsa bile onun sunan ustanın, pirin önemli olduğunu ve özellikle yaygınlık kazanan, ana hatları bilinen bir icranın mutlaka daha önceden bir şekilde deneyimlenen icrayı aratmayacak bir hünerle anlatılması gerektiğini, aksi takdirde icracının açıklarının farkına varan izleyicide üstünlük duyguları oluşması sebebiyle anlatıya gerekli mizahi tepkilerin verilmeyeceğini belirtmişlerdir.

İcralar/anlatılar bölümünün onuncu sorusu “Peri-cin hikâyeleri komik midir?” şeklinde, biraz da memoratların anlatımlarının mizahi dönüşümlerini anlamaya yönelik bir sorudur. Bu soruya mizah ustaları olabilir veya olmaz gibi çelişkili bazı cevaplar vermişlerdir. Ancak, araştırma alanında yapılan gözlemlerden hareketle biz biliyoruz ki bir çok kişi, gece eve dönüşünde, altın ararken, bir mekânda veya her hangi bir şekilde bu tip varlıklarla deneyimler yaşadığını iddia etmekte ve bu deneyimler üzerinden özel zamanlarda ve mekânlarda bazı icralar gerçekleştirmektedir. İcra sonunda inandırıcı bulunan bu deneyimler katılımcılarda korku, kaygı ve endişe duygularını ortaya çıkarabildiği gibi inandırıcı bulunmadığı takdirde mizahi bir yapıya bürünebilmektedir. Bu iki uç nokta anlatıların içeriklerinden ziyade icracının ekoloji içerisindeki algısı üzerinden şekillenir.

On birinci soru “Bu anlattıklarınız gıybet kapsamında değerlendirilebilir mi? Giriyorsa bile sizi bu icraları gerçekleştirmeyi neler tetikliyor?” şeklinde ve anlatıların mizah ustası gözünde din eksenli değerlendirmesini öğrenmeye yönelik sorulardır. Bu sorulara “Yav, inanca ters ama, o anda gözün hiçbir şey görmüyor. Ne günahın haberin var. Ne küsecekmiş, bana darılacakmış... O anki mizah var ya, hiçbir şey engellemiyor. Yine de yapıyon, ha yaptıktan sonra da diyon ki; “Lan bu işi bıraksam...” Mesela taklit yapmak günahdır. Amma, bir ortam olduğu zaman ben birinin taklidini günah olduğunu bile bile gene de yapıyom.” (K2); “Günah olduğunu biliyon amma yine de yapıyon. O kadar basit. Orada dedikodu da var. Gıybet de var. Büyük günahlardan, ama durduraman. En son güvencemiz ne? Hoca ne diyor: “Hakkınızı helâl ediyor musunuz?” Güvencemiz o. Helâl etmezlerse tapayı yedik.” (K5); “O ortamı yakaladığın zaman anlatmadan duraman.” (K1) şeklinde, mizah yaratma eyleminin çekici ve dayanılmaz gücünü açık seçik olarak ortaya koyan cevaplar verilmiştir.

Dinî bilgilerden son derece haberdar olan bu kişiler, hatta aralarında köydeki en dindar kişilerden biri olarak görülen K1 de, içerisinde günah olarak kabul ettikleri küfürlü ifadelerin de yer aldığı, dedikodu ve gıybet olarak gördükleri bazı icralarını sergilemekten kendilerini kesinlikle alamazlar. Bu durumun su götürmez gerçekliği, derlenen metinlerce ve yapılan uzun süreli gözlemlerde anlaşılmıştır. Öyle ki iki sene (2013-2015 yılları arası) caminin içindeki bir mekân oda olarak kullanılmıştır. K1'in başkanlık ettiği ve kışın sabah namazlarını dahi kaçırmayan oda grubunun her namaz çıkışında anlattıkları anlatıların, konuştukları meselelerin ve sergiledikleri icraların pek de dinle alakalı olduğu söylenemez.

Bu bölümün on ikinci sorusu mizah ustalarının pek nadir anlattıkları gözlemlenen fıkra türü üzerine “Sizler fıkra anlatır mısınız? Anlatılan fıkralara güler misiniz?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Şimdik, ben fıkra anlatırım. Gülünecek bir fıkra olduğu zaman anlatırım bunu. Severim, fıkra anlatmasını severim de yalnız komik olacak, belden aşşağı (cinsel içerikli) olacak. Anlattığım fıkraların tamamı odur benim. Ama normal anlatılar kadar komik olmaz, yok.” (K2); “Kendi mizahını kattıktan sonra... Normal fıkra komik değildir, ama anlatan mizahçı ona kendi mizahını kattığı için o süs alır.” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Mizah ustalarının da belirttiği üzere ekoloji içerisinde fıkralar anlatılsa da bunlardan pek azı Nasreddin Hoca fıkralarıdır. Zaten pek az anlatılan bu sözlü türün cinsel içerikli veya çağrışımlı olanlarının tercih edildiği görülmektedir.

İcralar/anlatılar bölümünün on üçüncü sorusu “Anlatıların klâsikleşmesi diye bir şey var mı?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “O klâsik mutlaka oluyor, yani yıllar geçiyor aradan hâlâ unutulmuyor. Benim “Biçerci Hikâyesi”... Ben on-on iki yaşındaydım, kırk yaşına geldik, yirmi sekiz-otuz sene oldu daha hâlâ isteniyor. Demek ki hâlâ gülünüyor buna.” (K2) şeklinde bir cevap verilmiş ve anlatıların klâsikleşme sürecine zaman ve talep/unutulmama merkezli bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Gerçekten de ekolojide özellikle Ömer Osman Emmi hikâyelerinin, Çolağın Hasan'ın mizahi içerikli şiirlerinin, hatta kaynak kişi olarak seçilen yaşayan mizah ustalarının bir çok anlatısının dilden dile anlatıldığı, Almanya, Danimarka gibi yurt dışı veya Ankara, Kayseri gibi yurt içinde farklı anlatıcıların elinde yeniden ele alındığı, akış içerisindeki hayatta yaşanan olaylara

bu hikâyelerle temsiller getirildiği ve gençlerin de ilgi gösterdiği sözlü anlatılar olarak kuşaktan kuşağa aktarıldığı söylenebilir.

İcraların özellikleriyle ilgili pek çok aydınlatıcı bilginin verildiği bu bölümü K2, mizahi anlatıların neden çok önemsendiğini belirten “Şimdik, milletin gülmeye ihtiyacı çok. Artık öyle bir ortam oluştu ki; eskiden milletin tek derdi boğazıydı. Şindik sıkıntı çoğaldı. Sıkıntı çoğaldığı için millet de bu işlere stresini sıkıntısını atmak için, gülmek eğlence yapmak için, o anı unutmak için bu tür şeyleri istiyorlar. Şimdi (eski kahramanlık içerikli destanları kastederek) tarih yazmaz, bana anlatsalar da dinlemem. (K5’ten destek açıklaması: Anlatmazık, gülmek için anlatmazık ama onlar bizim tarihimiz derik, bir tarafımızda da kalır. İkinci planda... Zaten artık maalesef geçmiş olarak kabul edilmiyor, komedi malzemesi olarak kabul ediliyor.)” şeklindeki, gülmecenin rahatlatma özelliğini vurgulayan tespitleriyle kapatmıştır.

#### **3.2.1.1.3.2.4. Ortam/Bağlam**

Folklor ürünlerinin anlamının ve genel olarak özelliklerinin ne olduğunun anlaşılmasında icracılar, katılımcılar ve icranın araştırılması gerektiği gibi tüm bunları etkileyen, değiştiren, dönüştüren, uzatan ve kısaltan; zaman ve mekân ilişkisinin, bileşenlerin birbirine etkilerinin tamamının anlaşılmasının, işlevin bir araştırması olan bağlamın da dikkate alınması gerekir. Bu durumu, yani bağlamın önemini mizah ustalarından K2’nin ifadelerinden hareketle şu şekilde, mekân üzerinden özetleyebiliriz: “Radyoda benden (ekolojide) anlattıklarımı isteseler, trilyon verseler anlatmam. Şorda giderim bir gruba sabaha kadar uykusuz, aç-susuz anlatırım, gülüşürüm. Oraya çıkıp bir kelimesini söylemem.” O halde anlaşılıyor ki bir somut metnin anlaşılabilmesi için niçin kullanıldığı, ne zaman icra edildiği, nasıl sunulduğu, nasıl tepkiler aldığı, metnin değişimine, dönüşümüne, uzunluğuna ve kısalığına katılımcıların hangi ölçülerde etki ettiği, hangi mekânlarda folklor ürününün icra edilip edilmediği, icranın kendi ekolojisinde hangi işlevleri gördüğü, üretimin süreçleri ve aktarımının hangi şekilde gerçekleştirildiği, metnin dilinin yanında icra edilirken mimik, hareket ve jest gibi ikincil dillerin nasıl kullanıldığı gibi bir çok meselenin dikkate alınması ve açığa kavuşturulması gerekir.

Mizah araştırmalarının bağlamdan/ekolojiden ayrı ele alınamayacağını savunan bu çalışmada, mizah ustalarıyla yapılan mülakat sorularının dördüncü ve son bölümü, mizah ekolojisi araştırmasının en önemli yanı olan bağlamla/ortamla (kontekst) ilgilidir. Aslında mizah ustaları da “en önemli şey ortam” fikir birlikleriyle, bağlamın ne kadar önemli olduğunu farkındadırlar. Bunun yanında mizah ustaları bağlamın ana unsuru olan meraklı bir katılımcı grubu, ayrıca geleneğe hâkim ustaların olması gerekliliğini de vurgulamaktadırlar. Zaten bağlam bu anlamda katılımcı, icracı, icra, açık veya kapalı mekân, zaman, yemek gibi karşılıklı etkileşim içerisinde olan unsurların tamamıdır.

Mizah ustalarına yöneltilen bağlam ile ilgili ilk soru onların kendi zihinlerinde idealize ettikleri ortam üzerine olan “En iyi hangi ortamlarda ve hangi kişilerde mizahi icralar sunulabilir?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Kalabalık... (Ortam) ne kadar çok kalabalık olursa malzeme de o kadar fazla olur. Ortam daha çok tatlı olur. İki kişi olduğu zaman bir ben anlatırım, bir o anlatır, kapanır gider. Amma kalabalık olduğu zaman laf lafı açar, uzar gider. Bu da en iyi sağdıç gecelerinde olur. Oyunlar da oluyor orda.” (K2); “Anlatımdan başka oyunlar da çıkartıyoruz bu sağdıç gecelerinde.” (K1) şeklinde, geleneği talep eden kalabalık kitlelere ve bu kitlelerin toplanmasına vesile olan sağdıç geceleri gibi organizasyonlara işaret ederek cevaplar verilmiştir.

Ortamla ilgili mizah ustalarına yöneltilen ikinci soru halk gruplarının/ilgi gruplarının ortamlarına yönelik olan “Kuşçuların, itçilerin, avcılarının ortamında, o ortamın dışında bir meseleden bahsedilirse kabul görür mü?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Şimdik, kuşçular, atıyom mizahçı burada gelip başka bir şey anlattığında, ha, ilgisini çeken olaylar olabilir. ama hâlâ kafalarında kuş vardır. Onların ortamı odur. Avcıların kafasında av vardır. Definecinin aklında fikrinde tümülüs vardır. Yani, herkesin ortamı farklıdır. Mesela; ben kuşçuların ortamına girsem kuştan bahsediyorlar, hiç hayatta şey yapmam (anlamam). Avcılar yine öylesine, defineciler yine öylesine... Hiç, o ortamda bulunmak da istemem. Kafam almaz. Biz odacı grubuna dahiliz. Odacılar mizah, gülme zevkine sahip. Bizim kültürümüz ye, iç, boğaz, sohbet, muhabbet...” (K2); “Ayrı, herkesin ortamı ayrı.” (K1); “Bizim ortamımız yeme, içme, uydurma.” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.

Bu cevaplardan anlaşıldığı kadarıyla mizah ustalarını çıkaran ana sosyokültürel dinamik odacılık geleneğidir. Bir kapalı mekân olan köy odalarında buluşan kişiler,

yaşadıklarını, duyduklarını, deneyimlediklerini ve öğrendiklerini canlı/yüz yüze iletişim halinde birbirleriyle paylaşarak mizahi ortamları oluşturmakta ve mizahi yaratmaların oluşmasına, paylaşılmasına ve gelişip değişmesine neden olmaktadır. Bu iletişim *uydurma halk hikayeleri* gibi yeni sözlü anlatı türlerinin, ışık söndü gibi yeni mizahi oyunların ve *yalancı köşesi* gibi mizahi uygulamaların, *ziyafet çekme* gibi yeme içme kültürünün ortaya çıkmasını da sağlamaktadır.

Ortam bölümünün üçüncü sorusu mizah ustalarının mizahi olan veya olmayan ortam tercihleri üzerine, yaşlılar veya yaşlı olmayanlar üzerine farklı cevapların alındığı, “Mizahi olmayan bir ortamda bulunmak ister misiniz?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Ben isterim. Dinlerik, ordan da bir şeyler kapmak lazım. Yani, geçmişini de unutmayacan. (Gereksiz ciddi ve sıkıcı konuşanlar için) o (ortam) bize uymaz.” (K2); “Dinlerik dinlerik! Eskiler anlattı mı hoşumuza gidiyor bizim. Ancak (mizahi olmayan ortamlardaki kişiler) anlatır amma dinlemek zorunda gibi yani o adam kırılmasın diye dinlerik amma bizim kafa başka yerde. O şekilde de olur.” (K1); “Her ortamdan alabileceğimiz bir şeyler vardır. (Mizahi olmayan anlatıları dinlerken) anlatan adamlara içeriden kalayla yat! ‘Bir an susaydı şu avradını siktiğimin adamı’ den. Emmoğlu, toplumda güldürmeyen şey adamı siker! Bak diyom ya, uzatmıyom direkt söylüyom. Gülme yoksa toplumda damı siker yav! (Bazıları) öyle bir adamı darardır ki adamı!” (K5) şeklinde, mizah ustalarının birbirlerinin söyledikleri üzerine destekler açıklamaları olmuştur.

Yapılan açıklamalardan hareket edilecek olunursa; mizah ustalarının, güzel ve akıcı bir şekilde zamanı ve katılımcıları kontrol etmeyi başaran özellikle de yaşlı grubunun geçmiş deneyimlerini paylaştıkları hemen her ortamda bulunmak istedikleri ancak sadece ciddi konuşmayı veya bilgece tavırları bir maharet sayan, icrası kusurlu kişilerin ortamlarında pek de bulunmak istemezler. Öyle ki K5’in de vurguladığı gibi uzun ve ciddi sıkıcı anlatılar, saygı çerçevesinde bu anlatıları dinleyen mizah ustalarının sabır duygularını kışkırtmakta ve kaşımaktadır. Mizah ustalarının bu ortamdaki gerçek duygularının göstergesi olan iç tepkimeleri ile uyum ve saygı çerçevesinde sundukları zorunlu dış tepkimeleri farklılık göstermektedir. Bu anlamda mizah ustalarının sosyal yaşamlarında bazı dayatılan ve zorlanan rolleri duygularını ve gerçek tepkimelerini gizleyerek başarıyla oynayabildikleri, daha sonradan bu bastırılmış duyguları ve bu

duyguların yaşandığı ortam deneyimlerini çeşitli ortamlarda mizahi bir biçimde icra ettikleri görülmektedir.

Ortam bölümünün dördüncü sorusu, belki de en küçük halk grubu olan arkadaşlık üzerine “Arkadaşlıkta/arkadaşlık ortamında mizah, komiklik önemli midir?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Tabi ki önemlidir. Komiklik olmayan bir arkadaşlık ortamı çok ciddiyete girer. Böyle bir arkadaşlık bana göre olmaz. İlla ki komik bir şeyler yaşayacan. Mesela ben şimdik atıyorum; mizahçı biriynen, dese ki bana hadi İstanbul’a gidek, giderim gelirim. Yolun nasıl bittiğini de bilmem. Gülüşe gülüşe giderim, gülüşe gülüşe gelirim. Amma ciddi biriynen yol bitmez ki! Şişen. (K1’den destek açıklaması: Yüzü mahkeme duvarı gibi.)” (K2); “Mizahın olmadığı arkadaşlık ortamı çok kısa olur. Uzun arkadaşlıkların mayası mizahtır, şakadır. Şaka iki taraflıdır.” (K5) şeklinde arkadaşlıklar için mizahın olmazsa olmaz bir unsur olduğunu vurgular cevaplar verilmiştir.

K5’in “Uzun arkadaşlıkların mayası mizahtır, şakadır.” vurgusu, üzerinde düşünmeye ve tartışmaya değer bir vurgudur. Bir şeyi olgunlaştıran, kıvamına getiren öz anlamındaki maya kavramı, anlam yaratıcı özelliğiyle de halk gruplarının da belirli bir düzene, sisteme, biçime ve olgunluğa kavuşmasını sağlamaktadır.

Bilindiği üzere günümüzdeki en büyük problemlerden biri, bireyler arasındaki ortak duygular, benzer zevkler, ortak bir amaca koşullanmış yaşam felsefesi gibi durumların değişik yorumlanmaları üzerinden gerçekleşen anlam kargaşası ve bunların sebep olduğu iletişimsizlik durumudur. Ortam bölümünün beşinci sorusu, toplumsal bağlamda anlamlı, anlamlandırılmış, sistemleştirilmiş, belirli kurallara oturtulmuş ve aynı zamanda bir iletişim biçimi olan mizahın, evli çiftler üzerindeki iletişime olan katkılarını anlamaya çalışan “Evli çiftler arasında da mizah önemli mi?” şeklindeki sorudur. Bu soruya “Tabi canım, baaa! Olmaz olur mu. Hafif mizahı bilecek. Ona accık derinden merinden gideceğın. Şimdik, haydi deyince, işte, canın istemiş. İşte onun da hiç niyeti yok. Bir iki telden vuracağın. Ondan sonra yallah!” (K2); “Her zaman her zaman da ciddi olaman. Hazırlamayı yapamadın ya (eşler arasındaki mizahi atmosfer), o iş olmadı ya, ha ya ha böyle!” (K5) şeklinde cevaplar verilmiştir.



Bu cevaplardan da anlaşıldığı gibi, mizah eşlerin karşılıklı iletişimlerinde önemli roller üstlendiği, özellikle de evlilik kurumunun ayakta kalabilmesini sağlayan en temel dinamiklerden olan seks hayatı için gönüllü eylemler gerçekleştiren işlev sahibi bir enstrüman olarak kullanıldığı görülmektedir.

Bu bölümün beşinci sorusu “Mizah konusunda en iyi arkadaşınız kimdir?” şeklindedir. Bu soruya K1 gurbetteki arkadaşım Nazmi Tunç; K2 gurbete giden Milla’nın oğlu Ahmet (Örnek: “Milla: Ahmet oğlum misikletin maşasını kırdın? Ahmet: Holulululululu!” Şimdik, Ahmet pisikletin maşasını kırmış tamam mı. Bisikleti var sanayiye gidiyor geliyor. Şimdik Milla abi soruyor buna, işte diyor ki, oğlum Ahmet noordün de pisikletin maşasını kırdın, diyor. Ahmet de diyor ki, yav baba işte noorüyüm kırıldı, diyor. Amma, Bunların konuşmaları biraz hızlı olduğu, honuhlu olduğu için...) şeklinde cevaplar vermişlerdir. K5 bu sorunun cevabını geçiştirse de, yapılan gözlemler itibariyle, en iyi arkadaşlarının ikinci dereceden mizah ustaları kabul edilebilecek Yalçın Özcan, Mustafa Çolak ve Murat Yeter olduğu anlaşılmaktadır.

Mizah ustalarının birinci dereceden arkadaşları; anlatılarının yaygınlaşması, belirli bir seviyede olan bu arkadaşların usta anlatıcılara katkılar sunması, mizah ustalarının anlatılarını belirli bir katılımcı üzerinde sunmadan önce arkadaşlarının tepkileri üzerinden icrayı test etmesi gibi nedenlerden dolayı önemlidir. Öyle ki hiçbir mizah ustası anlatılarını algılayamayan bir arkadaşla veya arkadaş kitlesiyle ilişki içerisinde bulunamaz. Bulduğu zaman kendi mizahi kimliğinin anlamsızlaşması tehlikesini göze almış demektir. Bu yüzden en yakın arkadaşları göç eden K2, K4 gibi; K1 ise Bekir Tüfek gibi mizahi eğilimleri çok ağır basan yeni arkadaşlar bulmasını bilmişlerdir. Arkadaş grubu, mizahi katılımcı gruplarını temsil eden geniş kitle halkalarını birleştiren, olmazsa olmaz küçük halkalar gibidirler. *Mizah ustasının yanında bulunan ve en az ikinci dereceden mizah ustası olan arkadaş, bu arkadaşın mizahi kimliğe sahip veya mizaha önem veren ilişki içerisinde bulunduğu arkadaşları; bu arkadaşların ilişki içerisinde bulunduğu mizahi talep eden arkadaşları* şeklinde kümelenen veya halkalanan ilişkiler zinciri, nihayetinde mizahi bir büyük grup olan odacılar gibi halk gruplarını oluşturan temel dinamiktir.

Ortamla üzerine mizah ustalarıyla yapılan mülakatın son soruları, elektronik kültür ortamıyla ilgili olan “Elektronik kültür ortamı, mizah ekolojisini/ortamını etkiliyor mu?”

Bu ortamdan bir şeyler kapıyor musunuz? Elektronik kültür ortamındaki mizahi tiplere ve yaratmalara gülüyor musunuz? Kayıt altına alınmaktan etkilenir misiniz?” şeklindeki sorulardır. Bu soruya “Çok etkiliyor. Onlar (Ama elektronik kültür ortamı mizahi tipleri ve yaratmaları) fasa fiso! Onlar bir defa toplumu tamamen birbirinden kopardı. Şimdik atıyorum; biz bak burada altı kişiyiz. Güzelce oturuyoruz. Televizyon açık olsa da şorada bir programa bakıyor olsak, herkes kendi halinde olur. Bireysellik olur. Atıyorum; akıllı telefonlar çıktı. En basitinden evinde... Senin elinde bir telefon, sen ona bakıyon, işte hanımın şorda bir başka, çocuğun başka bir şey... Geçmişin kayboluyor. Artık çocuklarına bu kültürü aşılamaadığın zaman git gide arkadan gelen nesil elektronikleşiyor. Ben onun için bu işe çok karşıyım. Âdet olsa da evlere şu televizyon soykalarını sokmasak. (...) (Kaset ve kamera kayıtları) Bir nevi hatıra... Yarın bir gün çoşuğun çocuğun bakak hele babamgil neler anlatmışlar, ordan dinlesinler, lan beyle beyleymiş. (...) Kamera kayıtları çekimsellik yaratıyor, anlatıyı etkiliyor. Abi sen kayıt altına alındığını biliyon ya, o insana bir çekimsellik veriyor. Acaba bu istemediğim birinin eline geçecek mi? Bunu görececek mi? Duymasını istemediğin biri. Atıyorum; T. H.’nın taklidini yapıyom ben. Bunu bu adam görürse ne tür bir tepki verir bana? (...) Radyoda benden (ekolojide) anlattıklarımı isteseler, trilyon verseler anlatmam. Şorda giderim bir gruba sabaha kadar uykusuz, aç-susuz anlatırım, gülüşürüm. Oraya çıkıp bir kelimesini söylemem. Bu ortamdan lakap takmak, işte ordaki artislerin yapmış oldukları hareketler, özellikle bu karete filmleri” (K2); “Televizyonun insana en büyük zararı; iki tane komşu geldiğinde, televizyon açıldığında, misafir gelmiş komşuynan kaynaşamıyon. Herkes, gözleri orda. (...) Dedik ya mizahçı doğruyu anlatmaz uyduruğu katar. Uyduru malzemesi olduğu için (elektronik kültür ortamından) alırsın.” (K5); “Doğal anlatamıyon bir şeyi.” (K1) şeklinde, elektronik kültür ortamıyla mizah ekolojisinin sıkı ilişki içerisinde olduğunu da kanıtlayan, çok dikkat çekici cevaplar verilmiştir.

Cevaplardan da anlaşıldığı üzere mizah ustalarının, yeni bir kültür ortamı olarak, var olan kültür ortamları üzerinde hakimiyet kurucu özellikleri olan elektronik kültür ortamı konusunda kaygıları mevcuttur. Eril yaklaşımlarla genellikle erkeklerin, bu yeni ortam üzerine çeşitli olumsuz tepkimeler geliştirdiği, bayanlarınsa erkeklerin aksine eril kimliğin hakimiyetini az da olsa tahrip eden/yok sayan bu yeni ortama, diziler, filmler, evlenme programları, yarışma programları, yemek programları, sabah programları

üzerinden çok ilgi gösterdikleri görülmektedir. Bu sebeple erkek veya eril kimlik, elektronik kültür ortamının sızmadığı oda gibi bazı koruyucu mekânları arzular. Geleneksel eylemler ve alışkanlıklar da bu durumu eril kimliğe bir anlamda dayatır. Hâkimiyet alanlarının kaybedilmediği, rahatlamayı sağlayan eylemlerin gerçekleştirilebildiği, hakim geleneğin sürdürüldüğünü hissettiren bu mekânlar, aynı zamanda cinsel anlatılar üzerinden de geleneksel mizahi ayinlerin gerçekleştirildiği yerlerdir.

Kendi aktörlerini yaratan elektronik kültür ortamı, mizah ustalarının temel aktör olduğu ortamları da kendi kuralları dâhilinde tehdit ettiği varsayılan bir unsurdur. Video ve ses kayıt cihazları, icralara dâhil olduğu andan itibaren artık mizah ustası kayıt altına alınmakta ve mizah ustaları bir anlamda elektronik cihaz tarafından test edilmektedir. Mizah ustasının herhangi bir hatası veya ortam dışına taşabilecek aşırılığı, bu cihazların en önemli üstünlük kozlarıdır. Elektronik kültür ortamı kaydedicileri, geleneği yaratıcı özellikleri olan ve bazı tepkiler geliştiren klâsik bir çırağın aksine ziyade aynen alan ve kopya edip aktaran tepkisiz bir donuk/yapay katılımcıdır.

Mizah ustalarını icralarında rahatsız eden bir başka konu da katılımcı ortamın dikkatlerinin elektronik ortama yönelmesi ve anlatılarını doğal katılımcılardan ziyade tepkisiz ve donuk elektronik kayıt cihazlarına sunmalarıdır. Alışlagelen icracı-katılımcı ilişkisinde karşılıklı tepkimeler ve karşılıklı etkileşim durumu söz konusudur. Öyle ki sunumunu ustaca gerçekleştiren bir usta mizah anlatıcısı, katılımcılardan gülme, jest ve mimik tepkimeleri, destek açıklamaları, hayranlık göstergeleri olan tavırlar gibi bazı olumlu veya icranın beğenilmediğini, kısa kesilmesi gerektiğini, diğer icranın talep edildiğini gösteren bazı olumsuz tepkimeler alırlar. Bu doğal tepkimeler mizah ustaları için öğrenilen, kaydedilen, alışılan ve doğal karşılanan bir durumdur. Olumlu ve vurucu imgelerin akıllarda kaldığı, dillendirildiği ve aktarıldığı sözlü kültür ortamının aksine elektronik kültür ortamı, olumlu-olumsuz her anı kaydeden, bu kayıtları farklı ortamlarda erişime açan, kontrol edilemez bir unsur olarak mizah ekolojisinde pek de olumlu bakılmayan, daha henüz yeni yeni alışılmaya/uyum sağlanmaya çalışılan yeni bir kültür ortamıdır.

Mizah ustalarının, neslin elektronikleştiği bilincinden de hareketle, kendi geleneklerini ve statülerini korumak için elektronik kültür ortamına karşı gizli bir savaş açtığı

söylenbilir. Elektronik kültür ortamı nickleriyle dalga geçme, radyoda program sunucusunu ve onu dinleyen kendi bağlamı içerisindeki kitleyi tongaya düşüren istek parçalar çaldırma, televizyon kültürü içerisindeki hemen her unsuru ve içeriği mizahileştirme, kaset kayıtlarının üzerine ses kaydı alarak kendi kimliğini damgalama, elektronik kültüre karşı açılan gizli bir ekolojik savaşın açık göstergeleridirler.

### **3.2.1.2. Uydurma Halk Hikâyeleri Katılımcıları**

Mizah ekolojisinin araştırılmasında, mizah malzemesi, mizah taşıyıcıları ve icracıları önem arz etmektedir. Ancak tüm bunların yanında, mizah gruplarının insan kaynağı olan, icraya ve icracılara anlam katan, onları değerlendiren, statü kazandıran, eleştiren, sponsorluk yapan, icraların muhatabı olan, nihayetinde bu geleneği talep etmeleri neticesinde ayakta tutan katılımcılardır. Ancak bu katılımcı kitlenin statülerinin veya icraya olan etkilerinin, grup içinden olma veya olmama, anlatı bağlamında aktif bir rol üstlenip üstlenmeme, sözlü anlatı kültürüne hakim olma veya olmama, ekolojik bağlamda önemsenen veya sevilen biri olup olmama gibi nedenlere bağlı olarak, aynı düzeyde olmadığını belirtmek gerekir.

#### **3.2.1.2.1. İcraya Doğrudan Etki Etmeyen Pasif Katılımcılar**

Edward Sapir ve Malinowski'nin temel kavramlarını oluşturduğu Bağlam Merkezli Halkbilimi Kuramları'ndan Performans Teorisi'ni R. Dorson ortaya atmış ve onların öne sürdüğü anlayışı geliştiren ve yorumlayan Roger Abrahams, Alan Dundes, Dan Ben Amos, Robert Georges, Richard Bauman, Henry Glassie ve Kenneth Goldstein ise kuramın kuramsal altyapısını oluşturmuşlardır. Performans Teori ise folkloru canlı, birçok faktöre bağlı olarak değişken ve dinamik olarak kabul eder. Bu durum mizah ekolojisinde icracılar, icralar ve katılımcılar açısından da ele alınıp değerlendirilmelidir. Bu kuramda folklor malzemeleri iletişim aracı olarak görülür ve yorumlanır. Bu kurama göre "Bir performans olayının yapısı, icranın çevresi, töresi, eylem akışı gibi pek çok faktörün neticesi olarak oluşur. Bu performans olayının yapısının temeli aynı zamanda icracı/lar dinleyiciler olarak katılımcılardır." (Çobanoğlu, 2005: 258-270) İcranın gerçekleşebilmesinde bir temel yapıtaşını görevi üstlenen katılımcılar, aynı zamanda aktif veya pasif özellikleriyle icraya etki ederler.

M. Wehrli, “dinleyicisiz bir geleneksel halk hikâyesinin düşünmenin mümkün olmadığını söyler”. (Yücel Çetin, 2016: 5) Bu bir anlamda katılımcıları icraya mirasçı kılmaktadır. Ayşe Yücel Çetin de “Anlatının sahibi, henüz anlatının oluşma safhasında sanatkârın içerisinde doğduğu çevre, sanatkârın kendisi ve dinleyici kitlerdir.” (Yücel Çetin, 2016: 4) şeklindeki görüşleriyle katılımcıların icradaki önemli rolünü anlatmaya çalışır. Ancak, *icraya doğrudan etki etmeyen pasif katılımcıların* bu ortak üretime olan katkısının çok yüksek olduğunu söylemek zordur. Onlar, daha baştan çıraklığı içselleştiremeyen veya çıraklık sınavını veremeyen, *icranın kuru kalabalıkları* ve mizahi ortamın veya bağlamın *üçüncü dereceden kişileridir*. Sadece köşelerine çekilip uzaktan dinleyen, icracıyla göz göze gelmeyen, tepkileri veya gülüşleri önemsenmeyen bu kişilerin aktif katılımcılardan ayrı bir yere konumlandırılması gerekir.

Mizah ustaları, bir halk grubuna hitap eder. Bu halk grubunda hem mizah ustası anlamlanır hem de mizah ustası bu halk grubunu anlamlandırır. Halk tanımının değişmesi ile beraber artık halk kapsamına alınmış olan arkadaş gruplarının bileşiminden oluşan mizahi halk gruplarının ortak paydaları irdelenmesi ve araştırılmasında mizah ustaları son derece kilit bir rol üstlenirler. Mizah ustalarının bu dallanıp budaklanan halk grubu bileşenlerinde “kök” görevini üstlendiği gerçeğiyle hareket edilecek olunursa, bu tip gruplara özel olarak “mizahi halk grupları” denilebilir.

Mizahi halk gruplarının oluşumu ve birlikteliğinde, diğer halk gruplarında ya da arkadaş gruplarında olduğu gibi, kişiler arasındaki etkileşim, kişiler arasındaki statü veya derecelendirme çok önemlidir. Bu tip halk gruplarını daha iyi anlayabilmek için belki de, katılımcılar arasında derecelendirme yapma ve böylece grupta kişiler arasındaki statü farkını ortaya koyma, bir yöntem olarak kullanılabilir.

Mizahi halk gruplarındaki derecelendirme birinci, ikinci ve üçüncü dereceden kişiler olarak açıklanabilir. Benzetme yoluna da gidilirse, bu ekoloji içerisindeki kişileri; usta, çırak ve kalfa olarak da kategorize etmek mümkündür. Tüm halk gruplarında olduğu gibi burada da kişiler arası ilişkilerde belirli çıkar ilişkileri olduğu düşünülebilir. Bu çıkar bilgi edinme, öğrenme, hoş vakit geçirme, mal alıp satma ve kendisini toplum içerisinde bir üst statüdeki mizahi tiple anlamlandırma şeklinde gerçekleşebilmektedir. Bu çıkar ilişkisi belki de tüm halk gruplarında olduğu gibi bu halk grubunun da tutkalı niteliğindedir.

Mizahi halk gruplarının temelini oluşturan ve kök işlevi gören, *birinci dereceden kişiler*; yani mizah ustalarıdır. Bu kişiler, grubun ve mizah ekolojisinin hem bilimsel olarak tespit edilebilmesinde hem de kendi bağlamında yaşamasında olmazsa olmazlardır. İcrayı genelde ustalara bırakarak lafi, sözü ve hâkimiyeti mizah ustalarına teslim eden; fakat bazen tepkileriyle ve anlatıya katkılarıyla mizahi anlatıya yönde verebilen kişiler kalfalar, *ikinci dereceden kişiler*dir. Bu grubun sıkı hayranı olan ve edilgen bir katılımcı olarak anlatılara katılımcı olmasının dışında mizahi bir karaktere ve tavra sahip olmayan, belki de en fazla anlatıları, mizahi tavırları ve mizahi söylemleri hatırlatma ile kendisine bu ekolojide ve grupta yer edinen bu tiplerse *üçüncü dereceden kişiler*dir. Bu kişiler grupta çırak statüsüne talip olan kişilerdir ve gruptaki koltukları hiçbir zaman garanti değildir. Her an dışlanabilir, ekolojik bağlamda sıradanlaştırılabilir, ilgi ve kabul görmeyebilirler. Bu sonuçların şekillenmesinde ise onun gruba ya da mizah üstadına ettiği hizmetler ya da yakınlığı, yetenekleri, grup kültüründe üstlendiği rollerdeki performansı ve fedakârlıkları son derece önemlidir.

Araştırma alanındaki mizahi halk gruplarındaki bireylerin derecelerinin, uzun süre alanda yapılan gözlemlerde tespit edilebildiği söylenebilir. Örneğin; odacı grubunun lideri ve mizah ustası olan anlatıcısı Salih Delibaş (K5) birinci dereceden; onun yakın arkadaşları olan ve icralara katkı sağlayan Murat Yeter, Yalçın Özcan ve Mustafa Çolak ikinci dereceden; odaya sadece birer katılımcı olarak gelen ve icralara gözle görülür katkıda bulunmayan Fatih Subaşı, Kurbanı Subaşı, Memmet Özcan ve Özgür Demirhan gibi kişilerin üçüncü dereceden kişiler olduğu tespit edilmiştir.

İcraya doğrudan etki etmeyen ve üçüncü dereceden kişiler olan pasif katılımcıların belli başlı bazı özelliklerinin olduğu görülmektedir.

Pasif katılımcılar, aktif katılımcıların aksine, sadece icrayı/anlatıyı izlemekle ve dinlemekle yetinen, anlatıya gülmenin veya mimik/hareketlerin dışında etki etmeyen, gülmelerinin veya mimiklerinin mizah ustalarınca pek önemsenmediği, çoğu kez grup dışı kişiler olan pasif katılımcıların, icraları veya repertuarları daha önce deneyimlemiş olsalar da, onların gelişimine, dönüşümüne veya zenginleşmesine herhangi bir katkıda bulunmayan üçüncü dereceden katılımcılar olduğu söylenebilir.

Üçüncü dereceden kişiler olarak da adlandırılabilirler pasif katılımcılar; yaratıcı olamayan, icranı seviyesini yukarı taşıyamayan ve anlatıyı kötü bir şekilde icra eden, ekolojide icralarının talep edilmediği, dolayısıyla usta bir icracının sahip olası gereken icra tekniklerinden yoksun olan kişilerdirler.

Pasif katılımcılar, birinci ve ikinci dereceden kişiler gibi, herhangi bir ortamın olmazsa olmazı değildirler. Çoğu toplanmada katılmayan kişilerin ortamda var olup olmadığı bile hissedilmez.

Pasif katılımcılar, etkilenmeye açıktır ve duvarları yıkılmıştır. Pasif katılımcılarda *gülmeye şartlanma* ya da *gülmeye hazır olma* durumu belirgin bir şekilde göze çarpar. Onlar bu şartlanmalarıyla icraya daha en baştan olumlu yaklaşacaklarının veya icranın kalitesini onayacaklarının garantisini veren hayran tiplerdir. Ancak böylece ortak mizahi zekâyı ve seviyeyi paylaştıklarını göstererek ekolojide kendilerine yer edinebileceklerini düşünürler.

Sonuç olarak, ekolojide pasif konumda olan ve anlatılara katkı sağlamayan üçüncü dereceden kişilerin, *ateşe su taşıyan karınca* misali, bazı katkılarının da olduğunu söylemek gerekir. Zira gelenekte, usta mizah icracılarına ve ikinci dereceden mizah ustaları olan aktif katılımcılara ihtiyaç olduğu gibi mizahın pazarlanması, taşınması, dillendirilmesi, popülerlik kazanması ve usta mizah icracıların seviyelerini diğer gruplara iletebilmeleri açısından, pasif, gülmeye şartlanmış ve gülmeye hazır olan katılımcılara da ihtiyaç olduğu görülmektedir. Bu anlamda pasif katılımcılar, icraların niteliğine katkı sağlamasalar da, ekolojide yaygınlaşmasına, taşınmasına, iletilmesine, kadın ve aile gruplarına ulaşmasına, mizah ekolojisinin uç sınırlarının ve hinterlandının oluşmasına bir şekilde iyi veya kötü katkı sağladıkları görülmektedir.

### **3.2.1.2.2. İcraya Doğrudan Etki Eden Aktif Katılımcılar**

İcraya doğrudan etki eden aktif katılımcılar, *ikinci dereceden mizah ustaları*dırlar ve bu kişiler “anlatıları sık dinleyen, iyi hatırlayan, gelenekçinin ‘aktif taşıyıcının/anlatıcının’ repertuarını bilen, onu anlatmaya teşvik eden” (Ulusoy Aronyosi, 2011: 15) katılımcıdırlar. Mizah ustalarının da sıkı arkadaşları veya dostları olan bu kişiler, iyi bir dinleyici, hatırlatıcı, aktif taşıyıcı ve mizah ustalarını teşvik edici özelliklerinin yanında,

ekolojide dönüp dolaşan icralara eklemeler yapan, değiştiren ve onları belirli bir seviyede icra edebilen kişilerdirler.

Aktif katılımcılar, hikâyelerin en komik veya vurucu noktalarını/bölümlerini bilmektedirler. İcracının da birincil muhatabı olan bu kişiler, yeri geldiğinde icradaki bazı bölümleri hatırlatır ve icracıyı yönelebilirler. Bu anlamda onlar gerçekten *anlatıya katılımcı* kişilerdir. Mizah ustalarıyla gerçekleştirilen mülakatta da mizah ustaları tarafından katılımcıların bu özelliklerine şu şekilde vurgu yapılmıştır:

Dinleyici nasıl olacak biliyor musun? Dinleyen anlatmasını da bilecek. Malzeme verecek, yani ortaya bir şey atacak. (K5'ten destek açıklaması: Ortamı kaldırabilecek) Hani âşıklar ortaya bir şey (ayak) atarlar da atışirlarına. Yani ortaya bir ayak (mizahi imgeler, çağrışımlar, konular) atacak. İşte, aklında yokken, daha önce anlattığım bir şeyi aklına getirecek. Hatırlatacak sana. (K2)

Anlatıya katılımcı dinleyiciler olan aktif katılımcılar hem diğer dinleyicileri icracı ile birlikte yönlendirme hazzını yaşarlar hem de mizahtan ve komik öğelerden anladıklarını kanıtlaya yoluna giderek kendilerine statü kazandırırılar. O kişiler böylece ekolojik bağlamda, mizahtan anlayan, eğlenceli ve bilge kişiler oluverirler.

Aktif katılımcılar ikinci dereceden mizah ustalarıdır ve çoğu anlatıyı repertuarlarında saklarlar. Bunları belli bir seviyede icra etme yeteneğine de sahip oldukları gözlemlenen aktif katılımcıların, özellikle de mizah ustalarının olduğu ortamlarda, anlatımın tamamını anlatma riskine girmek istemedikleri görülür. Riski üstlenmeyen anlatıya katılımcı dinleyiciler, bütünden ziyade parçayı, yani bazı vurucu noktaları söyleyip geri çekilmeyi tercih ederler. Bu durum soğanları, biberleri, eti ve diğer malzemeleri doğrayıp hazır hale getirip sonra pişirmeye başlayan ustanın tenceresine bir tutam tuz atmaya benzetilebilir. Böylece bu kişiler hem yemeğe katkı sağlamış hem de yemeğin tuzunu ayarlama riskini de göze alarak yemeğin tuzunu ayarlayabilmiş kişiler olurlar. Bu onların açık açık her yerde sergilemekten kaçındıkları ve ekolojide genelin onayını henüz alamamış bir ustalık tavrıdır. Ancak bu ustalık gösterisinde tuzun miktarını iyi ayarlamaları gerekir aksi takdirde bazen mizah ustanın ve dinleyicilerin tepkisini çekebilirler.

aktif katılımcılar bağlamda tavır sahibidirler ve bu tavırları mizah ustalarıncı önemsenir. Aktif katılımcılar kimi zaman çeşitli sebeplerle, bazı mizah ustalarına, bazı anlatılara veya bazı anlatı girişiminde bulunan kişilere *baştan koşullanma* şeklinde bir



tavir sergileyerek *gülmeyi reddetme* yolunu seçerler. Burada anlatının ya da sunumun mizahi olup olmamasının bir önemi yoktur. Aktif olduklarının farkında olan ikinci dereceden kişiler için burada önemli olan, mizah ustalarına ve onların anlatılarına baştan koşullanarak tavir gösterimci bir duruşla gülmeyi reddedip bu duruşlarıyla yine de mizahi icraya aktif olarak etki etmeyi başarabilmektir. Çok çeşitli sebeplere bağlı olarak geliştirilebilen bu duruş, icranın tadını, uzunluğunu, icra biçimini, onama veya katılım şeklini etkileyebilme potansiyeline sahiptir.

### 3.2.1.2.3. İcracı, İcra ve Katılımcı İlişkisi

Mizah ekolojisini icracı, katılımcı ve icra ortamında usta-çırak ilişkisi bağlamında bir nevi gönüllü katılım ve insanlara özgü öğrenme yetenekleriyle öğrenen ve kültürel kod taşıyıcıları olan mizah ustalarını anlayabilmek için, mizah ekolojisinin tüm yönleriyle tetkik edilmesi gerekir. Aksi takdirde mevcut mizah ustalarının neyi, nasıl, ne şekilde anlattıkları ve tavırların, mimiklerin, hikâyelerin, anlatım biçimlerinin, anlatım zamanlarının hangi koşullar altında değişim ve dönüşüm geçirdiği gibi sorular havada kalabilir.

Sözlü kültür ortamında nakledilen icra, yazılı ve elektronik kültür ortamındakilere göre biraz farklıdır ve bu durumun en önemli sebebi yüz yüze canlı iletişimin olduğu ekolojidir. Yücel Çetin'e göre (2016: 2) sözün taze, sıcak ve canlı, bütünleşmenin daha kolay ve kendiliğinden olduğu bu ortamlardaki icralar, soğuk ve ölü olan yazılı icralar gibi değildir. Yücel Çetin, sözlü kültür ortamındaki bu canlılığının, zaman, mekân ve dinleyici durumuna göre değiştiğini belirttikten sonra, halkbilimi türlerinin bağlamının araştırıldığı pek çok çalışmada atıf yapılan İlhan Başgöz'ün Sabit Müdami'den derlediği, doğal ortamında ve yapay ortamında farklılıkların açıkça görülebildiği "Öksüz Vezir Hikâyesi"ni ve İlhan Başgöz'ün "Halk hikâyesinin hem sözlü kurgusu, hem de hikâye anlatma dinleyici kitlesinin yapısından, konumundan ve isteklerinden etkileniyor. Hikâyeyi yaratan, ona biçim veren unsurlardan ikisi hikâye anlatan âşık ile geleneksel hikâye metni, üçüncüsü de dinleyici kitesidir. Bu üç gücün el birliği ve etki alış verişi hikâyeyi yaratıyor, biçimlendiriyor ve değiştiriyor." (Başgöz, 1986: 135) şeklindeki tespitlerini verir.

Her şeyden önce, ekolojik yapıda icracı ve icraya etki eden katılımcı kitlesinin, geleneğe ve bir çok kez de ustaların sunduğu pek çok icraya hâkim olan kişiler olduğu unutulmamalıdır. Bu anlamda katılımcı kitlesi geleneğin çoğu detaylarına hâkim olan *bilen kişilerdir*. Onların bu özellikleri, icracı, katılımcı ve icra ilişkisinde hemen göze çarpar.

Çoğu mizahi anlatılarda, özellikle mizah ekolojisine mensup katılımcıların, *icrayı önceleme ve detayları silme* durumları söz konusudur. Ekolojiye mensup katılımcılar anlatıları öncellerken icracılar detayları silme yoluna gidebilir.

Bazı anlatıların sadece dinleyicilerin bildiği bir arka planı vardır. Burada hikâyeye anlatılırken katılımcılar olayın geçtiği yeri, tiplerin özellikleri, bazı kişilerin verdiği mizahi tepkileri, kültürel kodlamaları açıklar nitelikte, zihinlerinde canlandırmaktadırlar. Hatta bu durumdan hareketle, bazen anlatıya başlamak veya başlanacağını sinyallerini vermek bile gülme olayının dakikalarca gerçekleşmesini sağlayabilmektedir. Bazı katılımcılar ise bu kodlamalar sayesinde hiç olmadık yerde, yani anlatının mizahi unsurunun vurgulanmadığı bir yerde, gülme olayını gerçekleştirmektedirler. İzleyiciler bu tavırlarıyla anlatıyı öncelemiş olmaktadır. Söz gelimi katılımcılar tarafından mizah ustası Cahit Özkan'ın (K1) “Koç Hikâyesi”ni anlatması talep edilirken anlatı gerçekleşmese de, anlatıdaki mizahi kodların zihinlerde canlanmasıyla anlatı öncellenir ve gülme olayı gerçekleşir. Bazen de icracılar anlatıları uzun uzadıya anlatmak yerine anlatının ana mizahi hatlarını vurucu mizahi kelimeler ve cümlelerle vurgulayarak “detayları silme” yoluna başvururlar. Dışarıdan mizahi bağlama ilk kez katılan biri insanların anlatı olmamasına rağmen neden güldüklerine bir anlam veremeyebilirler. Onlarda gülme olayının gerçekleşmemesi ancak anlatıyı önceleyememeleriyle açıklanabilir.

İcracı, icra ve katılımcı ilişkisi bağlamında belirtilmesi gereken bir başka durum da, icracının çoğu kez detayları silme eğilimidir.

Mizah ustaları, icradaki bazı noktalar bilindiği için kurgusal yapıda aslında eskiden var olan bazı detayları silerler. Çoğu kez mizah ustaları, icranın özeti sayılabilecek “Anam öldüm!”, “Çippili cak cak, cippili cak cak!”, “Hemşire bey!” gibi icraların içerisinde yer alan hatırlatma unsurlarını kullanarak katılımcıları neşelendirirler ve icranın tamamını

anlatmaktan kaçınırlar. Fazla yağları yok edilmiş icranın göze ve kulağa daha hoş geleceğini, icra sırasında katılımcıların böylece sıkılmayacaklarını düşünürler. Bu detaylarsa; icradaki kahramanın zaten bilinen karakteristik özellikleri, yerlerin ve zamanın geniş detayları, icra içerisindeki eylemlerin yapılmasının geniş bir şekilde anlatıldığı bölümlerdir. Aslında icracıların bu stratejik hamleleri hem bağlamdaki atmosferin negatife yönelmemesi hem diğer anlatılar için fazladan zaman kazanılması hem de katılımcılar önünde her defasında verilen sınavdan galip çıkabilme adına önemlidir. Ama bu eğilimin olumsuz yönleri de vardır. Bu da, icrayı ilk defa deneyimleyen veya anlatı kültürünü araştıran kişilerin bu detaylara yeterince hakim olabilme şanslarının olmamasıdır.

Psikanalist D. W. Winnicott'ın bağlamı, üçüncü alan olarak ele alarak konumlandığı komik-gülmek ilişkisi, iletişimin içerisinde yüzdüğü bir yanılsama alanıdır. (Smajda, 2013: 116) Winnicott, komığın ve mizahın bağlamsal döngüsünü ortaya koyduğu saptamaları, mizahın ekolojik döngüsünü anlayabilmek açısından da önemli veriler sunar. Winnicott'a göre belirli bir ortamda ve belirli bir zamanda oluşan gülme ve komığın, sosyokültürel bir yapısı, döngüsü ve sonucu vardır. İlk olarak, bu çerçeve içerisinde diğer bireyler gibi ekolojiye mensup bir birey “verici ya da gülme yapıcı” olarak, “komik mesajını veya duygusal araçlar”ını üretir ve sunar. Komik mesaj eğer bir döngüye veya bir sonuca ulaşmak istiyorsa mutlaka bir alıcıya ulaşmalıdır. Alıcı, bu mesaja gülerek cevap verirse, mesaj komik mesaj olarak tanımlanabilir ve gülmenin iletişimsel özelliğinden dolayı diğer kişilere bulaşır ve onlarda da gülmeyi gerçekleştirir. Ekolojide de bazı mizahi icralarda gülme durumu, dinleyicilerin gülmeyi şiddetlendirmesiyle *gülmenin domino taşı etkisi* ya da *ateşin rüzgârın şiddetiyle mizahi tepkimelerin çevreye yayılması* denilebilecek bir biçimde diğer dinleyicilere de sıçradığı gözlemlenmiştir. Burada ‘gülmeye gülme’ denilebilecek bir durum söz konusudur.

Ekolojide, gülmeye katılan bir kişinin “gardı” düşürülmelidir ve kendisiyle ilgili mizahi icraların böylece ortamda anlatılmasının yolu açılmalıdır. Bunun için icracılar çoğu kez ilk kendileriyle ilgili bir mizahi anlatıyı dillendirme yoluna giderler. Çünkü artık mizahi ortamda icracıya ve başkalarına gülen kişiler, ağızdan ağza dolaşan, ortaklık ve birlikteliği simgeleyen bir tas suyu beraberce içmişlerdir. Ortamda başkalarına gülen ve eğlenen herkes bu sudan belirli miktarda içerek mizahın büyüsel ortamına farkında

olmadan giriş yemini etmiş olan kişiler, kendileriyle ilgili icralara da itiraz edemezler. Örneğin; Osman Kartal'ın (K2) kendisiyle ilgili bir icranın anlatılmasına kızan bir katılımcıya, “Ben kendimi olduğu gibi dosdoğru anlatıyorum. Bana gelince ‘ha ha ha!’ diye gülüyorsun. Seni de öyle anlatıyorum.” (K2) şeklinde açıklama yapması dikkat çekicidir. Zira Osman Kartal, kendisinin gülünç duruma düştüğü bir hikâyeyi köy odasında anlatırken, o kişi bu hikâyeye şiddetli bir şekilde gülmüş, bunun üzerine Osman Kartal bu eleştiriyi yöneltmiştir.

Gereksiz müdahaleler veya emanet alınan icranın geç iadesi/teslimi, usta icracılar için can sıkıcı bir durumdur. İracılar, icraları sırasında yapılan gereksiz müdahalelerden ve yine bir müdahale olarak kendilerinden emanet olarak teslim alınan icraların geç iade edilmesinden pek haz etmezler. Ekolojiden derlenen bir örnekte Paşa ile Şahbaz isimli iki kişinin sohbetini bu duruma örnek olarak verilebilir:

Daha yaşlıca olan Paşa, harman boyundan köye doğru giderken Şahbaz lakaplı ve geveze olan biriyle karşılaşır. Selamlaştıktan sonra Paşa bir şey anlatmak ister. Paşa tam lafa başlayacağı sırada Şahbaz “Bir dakika Paşa Emmi!” diyerek lafa karışır ve uzun bir şey anlatır. Şahbaz, bu uzun lafı bittikten sonra Paşa aynı şeyi kaldığı yerden anlatmaya başlarken Şahbaz yine “Bir dakika Paşa Emmi!” der ve yine uzun bir şey anlatır. Bu durum birkaç defa tekrarlanır. Paşa, kahvehanenin önüne gelince Şahbaz'la vedalaşır, ancak anlatmak istediğini anlatamadığı için yüzü sinirden kıpkırmızı olmuştur. Arkadaşları ona ne olduğunu sorunca Paşa hem sinirle hem de gülererek “Yav! Şu Şahbaz mıdır nedir? Bana bir lafı anlatırmadı kardeşim.” der. (K16)

İracı için can sıkıcı olan bu tip deneyimler yine de bir fırsata çevrilip çeşitli ortamlarda komik bir deneyim olarak icra edilebilir. Bergson'a göre (2015: 55) “Güldürücü bir sözcük yinelemesinde genellikle karşı karşıya olan iki uç vardır. Bir yay gibi gevşeyen sıkıştırılmış duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan hoşlanan bir düşüncedir.” Bergson'un bu tanımına belki de en uygun örnekler anlatı sırasında durmadan mekanik bir doğrultuda sözü belli aralıklarla kesilen anlatıcı dinleyici birlikteliklerindedir. Burada, Paşa'nın lafı anlatmaya başlarken gevşeyen duygusu, Şahbaz'ın lafa karışmasıyla yeniden gerilmektedir. Bu tekrar eden sözdeki mekanik süreç gülünç olanı ortaya çıkarır.

İracı, katılımcı ve icra ilişkisinde, icraya başlama zamanı çok önemlidir. Bu başlangıç için asgari belirli koşulların oluşması gerekir. Belirli kişilerin ortama iştirak etmesi, ortamda icracıyı teşvik edebilecek ikinci dereceden mizah ustalarının bulunması, ortamın sobanın yakılması gibi bazı fiziki koşullarının gerçekleştirilmesi, icraya

başlama koşullarından bazılarıdır. Örneğin; bir oda toplanmasında sobanın yakılması, hoşgeldinlerin edilmesinden sonra mizah ustalarından Osman Kartal köy odasına girmiş ve bir başka mizah ustası olan Salih Delibaş “Aaa, ah! Osman abi de geldi. Şimdi sallamaya başlayın!” (K5) şeklinde bir söylemde bulunmuştur.

Ekolojide, icracıların repertuvarlarında onlarca anlatının olduğu gözlemlenmiştir. Ancak, toplanmalarda icracının hangi anlatıyı icra edeceğine genellikle katılımcı kitle karar verir. Katılımcıların talep ettiği anlatıları icra eden usta mizahçı, daha sonraki bölümlerde, kendi istediği ve arzuladığı bazı icraları gerçekleştirir. Ancak, arzuların ve taleplerin doruğa ulaşmasını bekleyen ve en sonunda ısrarla istenen anlatan mizah ustaları da yok değildir. Bu durum, araştırma alanındaki bir toplanmada gözlemlenmiştir. Mizah ustalarından Cahit Özkan, “Koç Meselesi” adlı icrasını, ısrarlara rağmen en sona saklamış ve nihayetinde katılımcıların ısrarla istediği bu anlatıyı ayrınsıyla icra etmiştir. Burada, *katılımcıların taleplerinin çeşitli sebeplerle geçirilmesi ve algının yönetilmesi* durumu söz konusudur. İyi bir mizah ustası, katılımcıların isteklerini icra edebildiği gibi, gerektiği zaman kendi istediği doğrultusunda, repertuvarında olan icralarını da bağlamın algısını yöneterek sıralamasını bilir. Bu durumda hâkim unsur katılımcılar değil katılımcılara her şartta kendisini dinletebilen icracının bizzat kendisi olur.

Ekolojide sunulan icralar, Âşık Sabit Midami’nin “Öksüz Vezir Hikâyesi”nde yaptığı gibi, ortama göre uzatılır ya da kısaltılır. İcranın kendi bağlamından ayrı bir bağlamda icra edilmesi, icranın kısaltılmasına, bazı kelime ve kullanımların çıkarılmasına veya değiştirilebilmesine neden olur, ancak icralar kendi bağlamında da kısa bir şekilde icra edilebilir. Özellikle bu durum, mizahi icralar için geçerlidir. Anlatıya hâkim olan katılımcıları sıkmamak için icracılar, can alıcı yerleri icra edip vurucu yerleri hatırlatmakla yetinebilirler.

Gereksiz müdahaleler veya emanet alınan icranın geç iadesi/teslimi, usta icracıların sevmediği bir durumdur. Böyle durumlarda araştırma alanındaki usta mizahçıların, zaman silahıyla uyguladıkları bir cezalandırma yöntemi tespit edilmiştir. Bu ceza, *dinleyiciyi tekrarlarla cezalandırmadır*. İcranın kendisinden alınan ve bir kısmı beceriksiz bir şekilde katılımcılara sunulan bölümünü de içine alarak usta mizahçı, icrasını geriye sarar ve yeniden icra eder. Bu tavır, icra konusunda yeteneksiz olan

ancak icrayı daha önceden dinleyip ezberlemiş üçüncü dereceden kişilere “Bir daha icrama gereksizce müdahale etme!” mesajıdır.

Ekolojide belirli zamanlarda sunulan icraların malzemesi de temel muhatabı da katılımcı kitledir. Kimi zaman, mizahın acımasız çengeline takılan kurbanların ortamda bulunmasından, küçük yaştaki bazı kişilerin olmasından, istenmeyen veya sevilmeyen bazı kişilerin ortamda bulunmasından, Cuma namazı çıkışı veya Ramazan Ayı gibi icra muhtevası ve zaman uyumsuzluğundan dolayı icralardaki bazı bölümlerin icracılar tarafından bilerek gizlendiği görülmektedir.

Usta mizah icracıları, bir başka icraya geçip geçmeme hususunu, icraları sonrası verilen tepkilere göre belirlerler ve bu tepkilere göre yeni stratejiler oluştururlar. “Hikâyelerin en önemli mizahi bölümleri olan vurucu noktalarına kimse gülmezse anlatınızı kısaltır mısınız, uzatır mısınız, susar mısınız, başka birine mi devredersiniz?” şeklindeki soruya Osman Kartal’ın “Hemen laf değişir. Şimdik, oradaki ustalık ney biliyon mu? Benim anlattığım bir şeye siz gülmüyorsanız... Gardaş, benim şimdi bu ortamda anlattığım bir şeye, daha önce anlatmışım gülünmüş, eğlenilmiş... O an için de hiçbir şey yaratmamış, yani bir durum teşkil etmemiş. Neyderim o zaman: Dilimi götüme sokar susarım. Dimek ki; benim bugün tadım yok veya bugün bunlar benim anlattığımı istemiyorlar. Benden bir zevk, keyif alamıyorlar, derim. Bırakırım, öbürleri anlatsın. Ha, yalnız bu arada onlar benim olayımı es geçtikleri için ben de onlarınkini geçerim. Tavıra tavır!” (K2) şeklindeki cevabı, mizah ustalarının ortamın koşullarına göre yeni stratejiler oluşturup bunları uyguladıklarını kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak, ekolojide, icraların bilimsel bir perspektifte incelenebilmesinde, icracı, katılımcı ve ekolojik ortamın koşullarının irdelenmesi son derece önemlidir. Bu yaklaşım, araştırmacılara sözlü metinlerin analizinin düzgün bir biçimde yapılabilmesi ve bu metinlerle ilgili kafalarda oluşan sorulara cevap verilebilmesi açısından çok önemli bazı şifreler verir. Bu yolda yapılabilecek en önemli ve birincil adımlardan birinin de, Milman Parry ve Albert Lord’un yaptığı gibi, araştırmacıların sadece donuk metinleri anlamaya çalışmak ve bu metinler üzerinden çıkarımlar yapmak yerine, icraların üretilip sunulduğu alana; yani mutfağa inmeleri gerekmektedir.

### 3.2.1.3. Uydurma Halk Hikâyeleri İcraları

Geleneksel mizah icralarının belirli bir bağlamın anlamlı veya anlamlandırılmış somut ürünleri olduğunu söylemek gerekir. Çobanoğlu (2000: 160-161) günümüzde folklorcuların artık, sözlü halkbilimi unsurlarını ele alıp incelerken, icra edilen geleneksel anlatı etrafında, onu anlatan ve dinleyen tarafların oluşturduğu bir sosyal olay, gösterim veya teatral bir icra olarak bütüne baktıklarını belirtir. Çobanoğlu bu formülün, sözsüz (nonverbal) ve maddi kültür (material culture) halkbilimi unsurlarını da içine aldığını belirtir ve sözsüz olarak geleneksel davranışı yapanın, yapılan sözsüz geleneksel davranışların (selamlaşma, küfürleşme, jest, mimikler, dans ve benzeri davranışlar), söz konusu icracıların ve onların etkileşim halinde buldukları kişiler arasında gerçekleşen iletişim biçiminin de bu bakış açısıyla halkbilimi incelemelerine dahil edilmesi gerektiğini söyler.

Uydurma halk hikâyesi icraları, ekolojinin mizah zevkine ve mizahi uyarılarına hâkim olan bir icracının elinde filizlenen, daha sonrasında diğer ustaların da katkısıyla geliştirilen ve yeni mizahi unsurlar eklenen, belirli depolama ve kodlama yöntemiyle aktarımı gerçekleştirilen, kendi bağlamında icracılarının damgalarının ve imzalarının hemen fark edilip benimsendiği bir yapıdadır. Bu yapıda ise geleneksel icrayı sunan icracıların rolü çok önemlidir.

Anlatıların mizahi karaktere bürünmesi, çoğu kez usta bir mizah anlatıcının elinde şekillenmektedir. Toplumsal yasakların çiğnenmesi, gizlice çiğnenmesi hatta açıkça çiğnenmesi de anlatıcılar için mizahi unsur olarak görülmektedir. Köylerde birçok defa bağa-bahçeye girme hikâyeleri yakalanma, kaçıp kurtulma ya da olay yerinde meydana gelen tuhaf olaylar açısından mizahi bir biçimde anlatılmaktadır. Fakat olaydaki kahramanların bahçeye girip canının çektiği meyve ve sebze yiyecek için almaları mal sahibince genellikle tuhaf olarak karşılanmaz. Bu normal bir durumdur. Normal durumlar da sıklıkla mizahi anlatıya konu olmamaktadır. Fakat Cahit Özkan'ın da "Gençler bahçeye girip canı istediği için bir iki tane alırlarsa kızılmaz. Yalnız yatıp yuvarlanıp koynunu bızalacı kırıklayacak atlar gibi doldururlarsa o başka. Sabah mal sahibi hangi şerefsizin çocuğu girmiş buraya, der." (K1) şeklinde açıkladığı gibi tavırda ve durumda abartı mizahi bir unsur olarak görülmektedir. Ayrıca mal sahibinin mağduriyeti ve daha ziyade verdiği tepki de mizah anlatıcıları için anlatımda

vurgulanan bir başka unsurdur. Bu söylemden hareket edilecek olunursa, burada koynunu dolduran kişinin komik olmasından ziyade onun benzetme sanatı kullanılarak gebe bir taya benzetilmesi komiklik unsurudur. Bu da bir olayın mizahi niteliğe bürünmesinin ne kadar da anlaticının ustalığına bağlı olduğunun bir göstergesidir.

Uydurma halk hikâyesi icraları, dönüşümün, yaratımın ve katmanın ürünüdür. Lauri Honko'ya göre bir folklor metni, tamı tamına aynı metin olarak her şeyiyle aynı olarak üretilebilir ve kullanılabilir. Bir metne anlam ancak bağlamda yüklenir. Anlam karşılıklı olarak, konuşanın ve dinleyenin tavırlarından, davranışlarından, değerlerinden ve niyetlerinden doğarak metne yüklenir (Honko'dan aktaran Çobanoğlu, 2004:8). Burada her defasında yeniden üretilen ve dönüştürülen metin söz konusudur. Mizah ustaları da dönüşümün göstergeleri olarak tüm icralarda özellikle de uydurma halk hikâyelerininin, katma, karışım, uydurma olmadan anlatılamayacağını vurgulamaktadırlar. Mizah ustalarından Cahit Özkan bu mecburiyeti "Mecbur katacaksın. Yoksa eşşoleşsekler dinlemiyorlar ki!", Osman Kartal ise "Çay şekersiz, hikâye katmasız olmaz." şeklinde açıklamaktadırlar.

Uydurma halk hikâyesi icralarındaki mizahi vurguda, ekolojik anlamlandırma ve ortak bellek kavramları, icraların anlamlandırılmasında hayati göz ardı edilmemesi gereken unsurlar olarak karşımıza çıkar. İnsanlar kendilerini gündelik hayatlarının büyük bir bölümünde dilsiz olarak ifade ederler. Mizahta; yani mizahi anlatıda da bir dil olması gerekmez. Burada hareketlerin de bir dil olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Yan yana olan iki arkadaşın komik giyimli bir insana gülmesi için kişilerden birinin bu tuhaf giyimli kişiyi tasvir etmesi ya da üzerinde taşıdığı komik öğelerini vurgulaması gerekmez. Mizahi zihinsel kodlar böyle durumlarda derhal harekete geçer ve o kodlar ortak bellekten hareketle birleştirici özelliğiyle de kişileri uyarır. Bu uyarılar ortak mizahi zevkleri harekete geçirir.

Uydurma halk hikâyelerinde olduğu gibi bir çok mizahi icra çeşidi ve biçiminin, grup kavramından ayrı düşünülmemesi söylemek gerekir. Performans (Gösterimci) teorisinin önemli temsilcilerinden olan Dan-Ben Amos, belirli bir bağlamda üretilen folklor ürünlerinin, onu üreten ve şekil veren bir grubundan ayrı düşünülüp ele alınamayacağını, bu ürünlerin sosyal temele dayalı sanatsal formlar olarak "iletişimin kültürel olarak tanınan, bilinen kategorileri" olduğunu belirtir. (Yücel Çetin, 2016: 38)



Ekolojideki mizahi icraların, üretiminde, aktarımında ve yayılmasında mizah ustalarının kullandığı belirli formüllerin olduğu saptanmıştır. Bu formüllerse şöyle sıralanabilir:

1) Biconik, Dayıoğlu, Topal Hoca, Keko, Kırmızı, Bilim Adamı, Laz Adil gibi lakapla kişileri isimlerinden ziyade, tıpkı keloğlan, Nasreddin Hoca örneklerinde olduğu gibi, lakaplarıyla *zihinlere damgalanmasıdır*. Damgalanan komik imgeler, ekolojinin mizahi hafızasına kazınır, kişiler komik tip olarak tescillenir ve icranın tekrarında bir hatırlama unsuru olarak kullanılır.

2) Aktarıma konu olan kişilerin, hayvanların ve cisimlerin, ses, biçim, tip, hareket, tepki, giyim-kuşam gibi ayırt edici özellikleri anlatı içerisinde vurgulamadır. Bu *ayırt edici aykırı unsurlar* yeni bir hikâyenin doğuşuna veya mevcut hikâyenin abartılara imkânlar tanıyıp benimsenmesine, yayılmasına ve aktarılmasına sebep olmaktadır. Örneğin; ekolojide Biconik'in ses tonu, tiki, saflığı ve garip hareketleri; Dayıoğlu'nun kısa boyuna rağmen kabadayı tavırları, bilgece tutumları ve uyanıklığı; Keko'nun içkiye düşkünlüğü, bazı harfleri çıkaramaması, garip giyimi, garip görünümü ve artistik garip saç kesimi, ayırt edici özellikler veya aykırı unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

3) Anlatıları, uyanıklık, aldatılma, saflık, tembellik, genel olarak söz ve karakter farklılıkları gibi, *mizahi içeriğe sahip belirli bir iskelet yapı* üzerine oturtulmasıdır. Kurgu bu iskelet yapı üzerine giydirilir. Daha sonra, her bir anlatımda, bu kişiler üzerinden yaşanmış veya uydurma olan hikâyelerdeki ara boşluklar, duruma göre değiştirme, ekleme, çıkarma, uzatma ya da kısaltmaya tabi tutulmaktadır.

4) Anlatıların mizahi içeriğe sahip olmasını sağlayan *vurucu kalıp ifadeler, kelimeler, taklitler, hareketler ve seslerdir*. İcracının hünerinde ve ekolojinin mutfağında farklı lezzetlere kavuşan, mizahi ustalıkla ilişkili bu unsurlar, hem icranın patentine sahip ustaların hem de ekolojinin yaratım kapasitelerinin sınırlarının göstergeleridir.

#### **3.2.1.4. Uydurma Halk Hikâyeleri Ortamları**

Performansa dayalı olarak kendi bağlamında her defasında yeniden yaratılan metnin sosyokültürel bağlamından ayrı düşünülemediği açıktır. Çobanoğlu'nun "Metnin, icra edildiği sosyokültürel bağlamda gerçek anlamını kazanması olgusu herhangi bir sözlü kültür veya edebiyat ürününün gerçek doğasını ve anlamlarını tespit etmede temel

başlangıç noktası olmak durumundadır.” (Çobanoğlu, 2004: 8) şeklinde önemini vurguladığı bağlam, icra metinlerini her anlatı ortamında yeniden güncelleyerek yok olmamasını sağlayan, değişim ve dönüşümün olanaklarını sunan veya dayatan etken bir faktördür. Bu anlamda İlhan Başgöz de, ortamın önemini vurgulayarak, sözlü gelenekteki hiçbir icranın donuk metinler olmadığını belirtir ve bu görüşlerini kanıtlamak için şunları söyler:

Sözlü gelenekte hiçbir halk edebiyatı ürününün, değişmez, donup kalmış, kuşaktan kuşağa böylece aktarılan bir metni veya biçimi yoktur. Bu türlerin değişik yerlerde, değişik zamanlarda yeniden yaratılan metinleri vardır. Bu yeniden yaratılan gösterimlerde anlatıcının ustalığı, işi, yaşı, bulunduğu toplum katı, din inançları, değer yargıları önemli değişiklikler yapar. Bu gösterimde dinleyicilerin konumu, kültürü, beklentileri, dünya görüşleri önemli değişimler yapar. Bu gösterimin önemli bir elemanı olan geleneksel tür, ancak bu kişisel ve sosyal değişkenliklerin bir dengesi olarak vardır; durağan değil canlıdır, değişkendir, her anlamda yeniden doğar. Bu canlı gösterimi kağıt üzerine dökerek donduran, kısaltan, cansız kılan, sonra da dönüp gösteren biziz. (Yücel Çetin, 2016: 41)

Malinowski'nin 1925 yılında “şüphesiz, metin çok önemlidir, ancak bağlamsız bir metin ölüdür” (Çobanoğlu, 2000:160) diyerek dikkat çektiği ve yeni bakış açılarının olması gerekliliğine dair Malinowski tarafından sinyallerin verildiği bu görüş biçimi, folklor ürünlerinin bağlamdan koparılınca anlamsızlaşabileceğine dair imalarda bulunmaktadır. Malinowski'nin öne sürdüğü görüşleri, belirli bir mekânda, grupta, katılımcı önünde, koşullarda anlatılan ve anlamlandırılan uydurma halk hikâyeleri için de geçerlidir. Mizah ustalarının, ekolojideki mizahi tipe gönderme yaptığı bir cümleye veya imaya dakikalarca gülen katılımcı kitlesinin davranış biçimleri, ekolojiye mensup olmayan ve o anda icraya şahitlik eden bir kişiye veya araştırmacıya ilk başta anlamsız gelebilir. Öyle ki kimi zaman halk anlatılarının “x bağlamında son derece işlevsel ve mühim olan bir niteliği, y bağlamında tamamen anlamsız bir olguya dönüşebilir.” (Ulusoy Aronyosi, 2011: 16)

Mizah, gerekli bazı özel şartlarda ortaya çıkan bir eylemdir. Sürekli zamana, kişilere ve mekâna bağlı olarak değişkenlik gösteren koşullar da kendi içerisinde yeni koşullar ortaya çıkaran bir yapıya sahiptir. Bu sürekli değişkenlik ve birbirine benzemezlik bir gösterimin aynı şekilde tekrarlanamayacağını garanti eder. Bu durum mizahi icralar için de böyledir ve uydurma halk hikâyesi icraları, zamana, kişiye ve mekâna bağlı olarak sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir.

Ekolojik bağlamdaki mizahi koşullar, katılımcıların ve icracının beklentileri ve tercihleri açısından olumlu ya da olumsuz şartlar olarak kategorize edilebilir. Freud bu koşulları altı maddeyle açıklama yoluna gitmiştir. Buna göre:

- 1) Mizah üretmenin en ideal koşulu, insanın gülmeye en eğilimli olduğu neşeli bir ruh halidir.
- 2) Benzer şekilde arzu edilen etki, mizahın beklentisiyle, mizah zevkine uyumlu olmakla ortaya çıkar.
- 3) Gülme eylemi dışında kişinin o anda zihnini meşgul eden herhangi bir zihinsel etkinlik, komedi için istenmeyen bir koşuldur.
- 4) Dikkat, eğer tamamen komikliğin neden kaynaklanacağını anlama üzerine yoğunlaşmamışsa, eğlence keyfi kaybolur.
- 5) Ağlama, şaşırma gibi bir başka duygunun ortaya çıktığı ortamda mizahın oluşumu büyük ölçüde engellenmiş olur.
- 6) Eğlence zevkinin yaratılması, eşlik eden herhangi bir keyifli diğer keyifli şartla teşvik edilebilir. (Eker, 2014: 76)

Bağlam, yaratıcı ve yaratıcılığın devamlılığını sağlayan bir unsurdur. Ağızdan ağza mevcut yavan, kuru ve üçüncü dereceden mizahi bir yaratımın bile mizah ustalarının, hatta ikinci dereceden anlatıcıların da bazı katkılarıyla bağlamda sürekli göçü ve serüveniyle olayın yeni imgelerle büyümesi ya da iskeletteki mizahi olmayan çürük noktalarının atılarak mizahi açıdan mükemmelleştirilmesi, bağlamın yaratımdaki katkısını açıkça gözler önüne serer. Bu anlamda hiçbir mizahi yaratım ilk yaratıldığı biçimde kalmaz, bağlamın ayarı dahilinde, sürekli yeniden güncellenir.

Uydurma halk hikâyeleri, icracı, katılımcı ve ekoloji bütünlüğünde yaratılan ve anlamlandırılan mizahi icralardır. Ekolojyise, açık veya kapalı ortam, kafa dengi kişiler, belirli bir grup, icranın yapıldığı ortamın ısı, dizaynı veya atmosferi, yemek ve içecekler, zamanlama, mesajın iletimi ve geri dönüşü gibi daha pek çok faktörün bütünüdür. Bu bütünlük içerisinde sunulan icralar, bu unsurların her birinden belirli düzeylerde etkilenir. Elbette, diğer sözlü icralarda olduğu gibi, uydurma halk hikâyelerinin de bağlam koşullarına bağlı olarak *ideal anlatı ortamlarının* olduğunu söylemek gerekir.

Uydurma halk hikâyelerin ideal anlatı ortamları, katılımcılara ideal mizahi deneyimlerin yaşanabilmesi, anlatının korkusuz ve ses kullanımının özgür bir şekilde sunulabilmesi

için önemlidir. Yani ideal anlatı ortamlarının, kişileri ve anlatıları kısıtlayıcı değil özgürleştirici bir unsur olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Örneğin; ekolojideki gözlemlerden de anlaşıldığı kadarıyla icracılar, mizahi anlatılarını verirken farklı cinsten hatta cinsler arasındaki farklı yaştan kişileri ortamda bulmaları durumunda anlatılarını özgürce sunamazlar. Hatta çoğu kez mizahi hikâyelerini anlatamazlar. Bu sebepten usta mizah anlatıcıları, anlatılarını sunarken, ideal ortamları hep kollarlar ve bu ortamları arzularlar. Köy odaları, ev toplanmaları, açık mekânlarda ve kapalı mekânlarda ortak zevklere ve ilgilere sahip grup toplanmaları en ideal ortamlardır. Özellikle kış gecelerinde ortak zevklere ve hemen hemen aynı jenerasyona mensup kişilerin toplanıp deneyimlerini sunduğu köy odaları, uydurma ve uydurma olmayan mizahi hikâyelerin anlatımı için en ideal ortamlardır.

Uygun ortam, sözlü kültür yaratmaları için olmazsa olmaz koşullardandır. Mizah ustalarından Cahit Özkan'ın “Yav, kafa dengi dört-beş arkadaş bir araya geldin ya, o zaman ortam güzelleşiyor. Yanında da bir dene çay oldunmuydu, a! Ortamımız da güzel yani. Biri anlatmaya başladın mıydı öbürleri katılmaz. Dinler yani. Bazılarını görüyoh, biri anlatırken yırtık dondan çıkar gibi çıkıyorlar. Dam diyor mertek diyorlar.” (K1), Osman Kartal'ın “Ortam çok önemli. En büyük fonksiyon ortamdır. Yani oradaki dinleyici, dinlettirici... Mevsimin bir önemi yok. Yeter ki ortam bulunsun ve zaman bulunsun. Yazı, kışı, içerisi, dışarısi hiç fark etmez. Bir de bakarsın ki çıkmışsın bir dağın başına anlatıyon.” (K2) ve Mesut Pınar'ın “Ortam olacak, ortam!” (K4) şeklindeki düşünceleri, uydurma halk hikâyesi ustalarının ortamı ne kadar önemsediklerinin açık kanıtlarıdır.

### **3.3. Uydurma Halk Hikâyelerinin İşlevleri**

İşlev, folklor ürününün kendi bağlamı içerisindeki anlamının, anlamlandırılmasının, yükümlülüklerinin ve etkenlerinin yorumlanması şeklinde tanımlanabilir. Çobanoğlu da işlevi, “belli sayıda bağlama dayanarak oluşturulan bir soyutlama ve bir folklor türünün kullanımı ve amacı hakkında bir araştırmacı veya incelemecinin düşünceleri” (2005: 280) şeklinde ve kullanım, amaç ve düşünce ekseninde tanımlar.

Folklor ürünlerinin işlevlerinin çözümlenmesi denilince akla ilk gelen isimlerden birisi William Bascom'dur. Onun, mizah yaratmalarına ve kullanımına da uygulanabilecek bir

biçimde, işlevsel çözümlenmeleri “1. Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi/ 2. Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme işlevi/ 3. Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılacak şekilde eğitilmesi işlevi/ 4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi” (Çobanoğlu, 2005: 235-236) şeklindedir. Folklor ürünlerinin geneli için formülize edilen bu işlevlerin, uydurma halk hikâyeleri de uygulanabileceği söylenebilir.

Mizahın, “düşmanın askeri üstünlüğüne karşılık psikolojik üstünlükle savaşta; protesto işlevinin yanı sıra, seçmen üzerinde oluşturacağı etki ve güvenle siyasette; hedef kitlenin kültürel belleğinde ikna ve satış stratejileriyle ekonomi ve medyada; hızlı düşünüp ani ve doğru karar vermeyle iş dünyası, yönetim ve organizasyonda; tedavi edici gücü ve bağışıklık sistemini kuvvetlendirme özelliği ile tıpta; eğlendirici, dinlendirici, olumsuz özelliklerden arındırarak rahatlatıcı işleviyle eğlence sektöründe” (Eker, 2014:3) bir işlev sahibi unsur olarak kabul edilip kullanıldığı görülmektedir.

Ahmet Özgür Güvenç, *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar* adlı doktora çalışmasında, mizahın işlevlerini “1. Eğlendirme-Rahatlatma/ 2. Dikkat Çekme/ 3. Karşı Olma/ 4. İletişim” başlıkları altında vermiştir. Güvenç’e göre (2015: 129-130) insanlar, günlük yaşamın inani etkileyen olumsuz unsurlarından kurtulmak; rahatlamak; korku, endişe, sinir gibi hisleri alt etmek; duygu ve düşünceleri etkili bir şekilde aktarmak; haksızlıklara uğrama, baskı altına alınma gibi mağduriyetler karşısında hakkını aramak, boyunduruğa gelmediğini ve aldatılmadığını ispatlamak; bazı durumları eleştirmek; sosyalleşmek için mizahı güçlü bir araç olarak kullanmaktadırlar.

İşlev sahibi folklor yaratmalarının birçoğunda olduğu gibi, mizahın da, açık ve gizli işlevlerinin olduğunu söylemek gerekir. Eker (2014: 30-44), *İnsan Kültür ve Mizah* adlı çalışmasında gülmenin açık ve gizli işlevlerini; *Keyif Verme ve Eğlendirme İşlevi*, *Protesto ve Tahrip Etme İşlevi*, *İş Organizasyonlarında Yarar ve Zarar İşlevi*, *Sosyalleşme İşlevi*, *Gerilimi Azaltma İşlevi*, *Savunma ve Saldırı İşlevi*, *Savaşta Protesto İşlevi*, *Başarılı savunma Mekanizması İşlevi*, *Yararlılık İşlevi*, *Tıpta Tedavi İşlevi*, *Sosyal Tarihin Kod ve Mesajlarını Taşıma İşlevi*, *Problemlerle Başa Çıkma ve Hayata Tutunma İşlevi*, *Eleştiri ve Hoşgörü İşlevi* başlıklarıyla vermiştir.

Sosyal hayatta pek çok işlevi yerine getiren mizahın olumsuz olarak yorumlanan negatif yönü ve olumlu olarak algılanan ve kabul edilen pozitif yönü bulunmaktadır. Bunlar mizahın olumlu ve olumsuz işlevleri olarak da kategorize edilebilir. Mizahın “sosyal anlamda yararlılık, klasik tıpta tedavi, hayata bağlanma, sorunları ortaya koyma, dikkat çekme, organizasyonu sağlama” (Eker, 2014: 6) gibi olumlu işlevleri, “alay, dışlama, küçük düşürme, rencide etme, statü kaybettirme” (Eker, 2014: 6) gibi olumsuz işlevleri bulunmaktadır.

Eğlenme ve hoş vakit geçirme, psikolojik olarak rahatlama, grup oluşturma, belirli organizasyonlara ön ayak olma, katılımı ve bir araya gelmeyi kolaylaştırma, kültürü deneyimlenme ve aktarma, bağlamdaki pasif görünümünden ve imajından kurtulma, fayda sağlama (yemek, tanışma, itibar görme, iş alma ve yalnızlıktan kurtulma), nüfus oluşturma, ikna etme, uyumlu görünme, yetenekleri kanıtlayabilme, sempatik ve iyi görünme, ortamın gidişatını ayarlama, eleştirme, düzeltme, aksaklıkları giderme ve tenkit etme gibi pek çok işlevinin olduğu görülen mizahın, yerel araştırma alanındaki ekolojik işlevleri şunlardır:

1) *Eğlenme, hoş ve güzel vakit geçirme*, uydurma halk hikâyelerinin belki de en önemli işlevlerindedir. İnsanların zamanı kıymetlendirmek istediklerini ve bunu da çoğu kez eğlenceyle/mizahla yapmak istedikleri görülmektedir. Mizah ustalarından Cahit Özkan’ın “Dört tane kafa dengi bir araya geldiğinde ölü değil de varya tufan kopsa gene (yine) orda gülecek.” (K1) şeklindeki açıklamaları, en kötü anların ve zamanların bile mizahla eğlenceli kılındığının kanıtıdır.

2) Hikâye anlatımının gerçekleştiği bağlamda önemli olan “dilî yazınsal (poetic) işlevinden çok ilişkisel (phatic) işlevi ve çağrı (conative) işlevidir.” (Brooks, 2016: 88) Sözlü mizah anlatılarının bu ilişkisel ve çağrı işlevi, *grup oluşturma, grubu ayakta tutma ve grubun devamlılığını sağlamasını* da sağlayan bir faktördür. Bu bağlamda mizah ustalarına karşı yöneltilen bir soruya, mizah ustalarından Osman Kartal ve Salih Delibaş’ın, “Tabi ki önemlidir. Komiklik olmayan bir arkadaşlık ortamı çok ciddiyete girer. Böyle bir arkadaşlık bana göre olmaz. İlla ki komik bir şeyler yaşayacan. Mesela ben şimdik atıyorum; mizahçı biriynen, dese ki bana hadi İstanbul’a gidek, giderim gelirim. Yolun nasıl bittiğini de bilmem. Gülüşe gülüşe giderim, gülüşe gülüşe gelirim. Amma ciddi biriynen yol bitmez ki! Şişen.” (K2); “Mizahın olmadığı arkadaşlık ortamı

çok kısa olur. Uzun arkadaşlıkların mayası mizahtır, şakadır.” (K5); “Her ortamdan alabileceğimiz bir şeyler vardır. (Mizahi olmayan anlatıları dinlerken) anlatan adamlara içeriden kalayla yat! ‘Bir an susaydı şu avradını siktiğimin adamı’ den. Emmoğlu, toplumda güldürmeyen şey adamı siker! Bak diyom ya, uzatmıyom direkt söylüyom. Gülme yoksa toplumda damı siker yav! (Bazıları) öyle bir adamı darardır ki adamı!” (K5) şeklindeki cevapları dikkat çekicidir. Özellikle “Uzun arkadaşlıkların mayası mizahtır, şakadır.” (K5) şeklindeki cevap, arkadaş gruplarının oluşturduğu halk grupları için de geçerlidir. Çoğu kez mizah, toplanmanın, vakit geçirmenin ve ortak bir halk felsefesi geliştirmenin anlamı veya amacıdır.

3) Performans (Gösterimci) teorisinin iki temel özelliği bulunmaktadır. İlki, folklor yaratmalarının sanatsal bir eylem olması; ikincisi ise, icracının, icranın ve katılımcının bulunduğu bağlamın bir bütün halinde sanatsal etkinlik kabul edilmesidir. Folkloru iletişim biçimi olarak ele alan bu anlayış araştırılan konuyu, canlı bir performans, sosyal bir eylem kabul eder. (Çobanoğlu 2005: 265-266) Aslında araştırmacıların bu yaklaşımının halk grupları katılımcılarında da olduğunu söylemek gerekir. Öyle ki mizahi icralar, sanatçı ve yaratıcı olan mizah ustaları açısından *sanatsal yaratıcılığı açığa çıkarıp haz alma*; sanatsever, değer biçici ve kültürel eylem uzmanı katılımcılar açısından *sanatsal eylemlerin ve organizasyonların hazzını yaşama, sanatsal yaratıcılığı desteklemedir*.

4) Uydurma halk hikâyelerinin bir diğer önemli işlevinin *arınma ve rahatlama* olduğu görülmektedir. Koestler’e göre “Anlatı, duyguların akışına yön veren bir boru gibidir; bu boru delinince duygular, patlak bir borudan suyun fıkırması gibi taşar; gerginlik birdenbire kesilir ve kahkaha biçiminde patlar.” (Koestler, 1997: 14) Yurdanur Salman, Arthur Koestler’in “Mizah Yaratma Eylemi” (1997) adlı çalışmasının önsözünde, mizahın tarihsel süreç boyunca “neşeli, gevşek, rahat durumlarda, (...) zorlu, baskılı, sıkıdenetimli ortamlar ve dönemlerde” ortaya çıkabildiğini ve ayrıca “içinde bulunduğumuz zamalarda toplumun insanları, akıl ve ruh sağlıklarını, belki de mizah yetileriyle koruyorlar” şeklindeki tespitiyle, mizahın insan psikolojisi açısından önemli bir işlevi yüklendiğini belirtmiştir. (Koestler, 1997: XXIII) Araştırma alanındaki ustaların “Komikliği çektikten sonra ne kalacak? Hayatta işten başka bir şey kalmaz.” (K2); “İnsan o zaman ruh gibi işe git eve gel işe git eve gel... Evden işe işten eve... Yav

mizah çok önemli. Stres atıyon. Kafan bozuk, yerine göre harçlığın olmuyor, paran olmuyor bir yere gidemiyon. İki kahkaha atıyon. Evde avradınan dövüş gel. Burda bu ortama gir. Burda avradı mavradı unudun. Kafayı dağıdın, darma dağın eden, sonra giden.” (K1) şeklindeki açıklamaları da, mizahın bilimsel perspektifte savunulan rahatlama ve arınma işlevine kanıt oluşturan açıklamalardır.

5) *Eleştirme ve düzeltme*, sosyokültürel ortamda uydurma halk hikâyelerinin önemli işlevlerinden biridir. Mizahı bir silah olarak kullanan mizah ustaları, sözlü anlatılar, karikatürler, stand-uplar yoluyla bazı aksaklıkları veya yanlışlıkları eleştirip düzeltme yoluna girerler. Bu yönüyle mizah eleştiri ve düzeltme mekanizması, statü düşürücü özellikleri olan bir eylemdir. Uydurma halk hikâyelerinde de ele alınan bazı kurban tiplerin, eleştirilerek ekolojik bağlamla olan uyumsuzluklarının vurgulandığı görülür. Örneğin; “Laz Adil’in Sığıra Durma Uydurma Hikâyesi”nde, erkek ve yetişkin olmalarına rağmen çalışmayan, kilolu, internette vakit geçiren üç erkek evladın eleştirisi yapılır.

6) Uydurma halk hikâyelerinin işlevlerinden bir diğer işlevi *statü elde etmedir*. Mizah ustalarından Cahit Özkan’ın “Ben kendimden pay biçeyim; ben anlatımımnan (anlatımım sayesinde) köyde yediden yetmişine kadar beni severler. Şordan yedi yaşındaki bir çocuk da gördümüydü, Cahit abi napıyon, nasılsın, diye sorar. Benim bu tür şeylerde çok menfaetim var. Amma bir mort gibi adamın da adını bilmiyor ki sorsunlar. İsmi bilmiyor.” (K1) şeklindeki açıklaması, mizahın statü sağlayan özelliğinin, mizah ustaları tarafından da kabul edildiğinin göstergesidir. Alan araştırmasındaki gözlemlere dayanılarak, oto boyacı, inşaat ustası ve tüccar olan mizah ustalarının her birinin işlerinin yoğun olduğu, çalıştırdıkları amele ve kalfalardan iyi bir performans elde ettikleri, bağlamda sevilen bu ustalara iş yönlendirmelerinin çok olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum, kendi bağlamında mizahın sosyal ilişkilerde ne kadar önemli olduğunun da kanıtıdır.

7) *Kültürü gelecek nesillere aktarma*, uydurma halk hikâyelerinin işlevlerindedir. Araştırma alanındaki bazı mizah ustalarının, neden mizahi organizasyonların yapıldığı veya neden mizahi icraların gerçekleştirildiği üzerine yöneltilen bir soruya, “kültürü, geleneği yeni nesne öğretmek” (K1); “Kültür devam etsin. Özellikle de çocuklar!” (K2); “Amaç ney biliyon mu? Bu kültür gelecek nesillere de yayılsın. İnternetmiş,



televizyonmuş, radyoymuş, oyunmuş (bilgisayar oyunları)... Bunlara değil de bizim geçmişten gelen kültürümüzü devam ettirmek amaçlı.” (K5) şeklindeki cevapları mizahın, dil, mimik, kalıp ifadeler, eğlence biçimi, ziyafet verme, eleştirme, toplanma gibi çok geniş alanlarıyla kültürün önemli bir parçasını oluşturduğunun, mizah ustalarınca bir şekilde fark edildiğinin bir kanıtıdır.

### **3.4. Uydurma Halk Hikâyelerinin Yapısal Tahlili**

#### **3.4.1. Uydurma Halk Hikâyelerinin Konuları**

Uydurma halk hikâyelerinin mevzularının insan sosyal yaşamının hemen her alanıyla ilgili olduğu görülmektedir. Grup kültürünün şifrelerini veren ve söz, hareket ve karakter komikliklerine göndermeler yapan uydurma halk hikâyelerinin konuları genel olarak şunlardır:

- 1) Cinsellik
- 2) Yemek kültürü
- 3) Askerlik, kahramanlık veya avcılık
- 4) İş, çalışma hayatı, meslek ve ticaret
- 5) Hayvanlar ve nesnelere
- 6) Beden, dil, üslûp ve karakter özellikleri
- 7) Özel ilgiler

Çoğu, zıtlıklar, uyumsuz eşleştirmeler ve benzetmeler barındırın uydurma halk hikâyeleri, grup içi veya grup dışı tiplerin toplumsal bağlamla uyumlu kodlarını alt üst etme çabası içerisindedir. Yeşil yelekli, sakallı ve dindar bir tipin ahırının altında mahzen kurgulanır ve bu tipe, orada çocuklarıyla beraber eşek sucuğu yaptırılır; Midilli adası Eşek Adası'na çevrilir; akrabalarına yardım eden ve kendi halinde olan bir bal üreticisine, erkek yeğenine aşırı dozda bal yedirtilir ve o yeğeniyle cinsel ilişkiye girdirilir; çocuk yaşta sayılabilecek bir kişinin cinsel organı olağanüstü büyütülür ve evde kalmış bir kıza hikâye kurgusu yapılarak gösterilir; çok efendi olan ve babalarına

saygılı olan üç çocuğa babası bir şekilde dövdürülür; çok kısa boylu olan bir kişi, hikâyenin kurgusal yapısına bağlı olarak, çok uzun boylu iki kişinin arasında halay çektirilir; çobanlar karakola götürülür ve orada çobanların hiç yapmayacağı tavır ve davranışlar yaptırılır; hemşire bey yapılır; hayvanlar küfürlü konuşturulur; akrabalar sudan sebeplerle kavga ettirilir; uzun boylu ve avcılığı seven biri annesinin karnından canavar gibi doğurtulur. Tüm bunlar mizah ustalarının, odacı grubu içinden veya dışından seçtiği kurban tipler üzerine kurguladığı mizahi anlatıların bazı konularıdır.

Uydurma halk hikâyeleri, bir konu üzerinden mizahileştirilen ve giriş, gelişme ve çoğu kez eklemelerle enginleştirilse de sonuç bölümünden oluşur. Aslında, sonuç bölümünde olduğu gibi diğer bölümlerinde de her zaman yeni uydurmalarla konu zenginleştirilir ve hacim genişletilir. Giriş bölümünde zaman, yer veya mekân, kişiler belirtilir. Aslında bu belirtmelere tanıtmaya denemez, çünkü uydurma halk hikâyelerinin geçtiği mekânların ve tiplerin özellikleri katılımcılarca bilinir. Aslında tanıtılan bu unsurlar değil meselenin bizzat kendisi; yani konudur. Bu anlamda icracının, mekânların ve tiplerin tüm özgeçmişi ve özellikleri katılımcılarca bilindiği için, sadece yerlerin ve tiplerin adlarını vermesi yeterlidir. Gelişme bölümü en uzun kısımdır ve uydurma mesele uzun uzadıya olmasa da can alıcı mizahi icrayla anlatılır. Sonuç bölümüyse o anki icra için sonuç olarak kabul edilir ve bir diğer icrada değiştirilebilir veya başkalaştırılabilir.

### 3.4.2. Uydurma Halk Hikâyelerinde Dil ve Üslûp

Uydurma halk hikâyelerindeki ifadelerin, genel manada ekolojik dil ve üslûbu yansıtsa da, mizah ustalarının özel imzasını taşıdığı söylenebilir. Ancak, yine de her mizah ustasının üslubunda mensup olduğu arkadaş grubu içi ekolojik dil kullanımının da olduğu göze çarpar.

Uydurma halk hikâyelerinde konuşma dilinin sadeliği ve akıcılığı görülür, ancak anlatımın mizahi bir amacının olmasından dolayı, “Bunun gözleri güğümün ağzı gibi oldu”, “Necmam itlerin arasına dalar. O tek itin t.şagını bulur. İtin t.şagını iyice kıvırır.”, “Neysel! Adam o gün bir aşağıya bir yukarı bir aşağıya bir yukarı... İn çık in çık kara dalak (çok yorulup nefesi kesilmek) olmuş!”, “Odayı açıyor ki, yav odayı açıyor ki inan vallaha bak! Biri bilgisayarın başında, biri amuda kalkmış, Şahin amuda kalkmış,

Emrah hiç s..ine takmıyor.” gibi, tasvirlerin, abartmaların ve benzetmelerin yoğun olarak kullanıldığını söylemek gerekir.

Uydurma halk hikâyelerinin içerisinde karakter özelliklerine uygun olarak konuşturulan kahramanların, diğer kişilerle yoğun olarak diyaloga sokulduğu göze çarpar. Bu diyaloglarda kahramanlar uyumlu veya uyumsuz cevaplara genellikle söz komikliğini ortaya çıkaran uyumsuz bir cevap verirler. Bunun yanında diyalogların sadece soru-cevaplardan oluşmadığını söylemek gerekir. Bazen kahramanlar, herhangi bir uydurma durum veya maceraya sokulup bu macera içerisinde söz komiklikleri yaparlar.

Uydurma halk hikâyelerinde devrik veya kurallı bir çok cümle yapısı göze çarpar. Vurguya göre cümle içerisindeki dizilişin değiştirildiğinin gözlemlendiği cümleler genellikle bilinen ve duyulan geçmiş zamanlı cümlelerdir. Çok nadir de olsa geçmiş zamanı anlatan geniş zamanlı cümlelerin kurulduğu görülür.

Uydurma halk hikâyelerinde “kıyıtmak”, “kara yanız”, “kapmış koyurmuş”, “kara dalak”, “müencilik”, “yaymak” gibi ekolojik kelime kullanımlarının; “Sarıların da ağzı götü bir olmaz ya!”, “Babanın bitli oğlağını mı yidik?”, “Dağda yayılmış, gölde sulanmış.”, “Ağzı götü ayrı oynuyor.”, “Eşşek kaçtı, palan düştü!” gibi kalıp ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanımlar hem anlatının kelime hazinesini zenginleştirdiği hem de icrayı güçlü kıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak, uydurma halk hikâyelerinin dil ve üslubunun, ekolojik, grup ve mizah ustasının özelliklerini yansıttığı; tasvir, abartma ve benzetmelerle süslendiği; diyaloglarla zenginleştirildiği; bilinen, görülen geçmiş zamanlarla veya nadiren geniş zamanla oluşturulduğu; ekolojik kelime ve kalıp ifadeleri barındırdığı söylenebilir.

### **3.4.3. Uydurma Halk Hikâyelerinde Şahıslar/Tipler**

Uydurma halk hikâyelerindeki tipler olağanüstü özellikler göstermeyen, gerçek ve tabii olan tiplerdir. Ancak bu tiplerin ekolojik bağlamda diğer insanlardan, kısa boylu olmak, suya düşkün olmak, saf olmak, partial atmayı sevmek, belirli bir tip veya karakter komikliğine sahip olmak gibi, farklı olan bazı özelliklerinin olması gerekir.

Bergson (2015: 99), karakterlerin iyi ya da kötü olmasının gülmeye neden olmayacağını, karakterin topluma uyum sağlayamazsa komik olabileceğini söyler. Tabii burada duygusuzluk da önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Gülme sırasında vicdan, acıma gibi duyguların bir anlamda dizginlenmesi gülmenin gerçekleşmesi için önemli bir şarttır. Ekolojide mizahileştirilen tiplerin iyi veya kötü olmasının mizah ustalarının veya grup kültürünün değerlendirilmesine tabii olduğu unutulmamalıdır. Bu anlamda kurban olan grup dışı her türlü tipin, olumsuzlanıp komikleştirildiği görülmektedir.

Wylie Sypher'e göre komik kahraman, toplumla mücadeleye girişen, zaman zaman sabotajlar da yapabilen bir figür olmayı seçer. Komik kahraman bir yanıyla isyancı, bir yanıyla bilge, bir yanıyla kurban ve bir diğer yanıyla da toplumsal düzeni bozan bir uyumsuz kişidir. Kahraman böylece bir yandan rasyonel diğer yandan irrasyoneldir. (Yeşil, 2012: 72)

Uydurma halk hikâyelerinin en önemli unsuru kurban tipleridir. Bu kurban tipler ise "grup içi tipler" ve "grup dışı tipler" olmak üzere iki ana gruba ayrılabilir. Biconik (K12) gibi, grup içi mizahi tipler, kızdırmak, sinirlendirmek ve şakalaşmak amacıyla kurban olarak seçilirken; Culluk Kaya, Laz Adil, Güzellerin Durmuş, Muhtar Necmi, Kasımın Memmet, Binalinin Servet, Tapan Ali, Virrik grup dışı mizahi tipler "öteki" kimliğini ve grup kimliğini oluşturmak, ekolojik eleştirel grup yasasını belirlemek ve düzene sokmak gibi pek çok amaçla uydurma halk hikâyelerine kurban tip olarak seçilirler.

#### **3.4.4. Uydurma Halk Hikâyelerinde Mekân**

Uydurma halk hikâyelerinin üretim ve anlatı mekânları, elbette bazı açık veya kapalı mekân toplanmalarında anlatılsa da, genellikle mizah ustalarının kontrolünde olan orta yaş grubu köy odalarıdır. Uydurma halk hikâyeleri bu sözlü kültür üretim mekânlarında dillendirilse ve geliştirilirse, ancak ustaların dış mekân deneyimlerinin uydurmalara önemli katkılar sağladığını söylemek gerekir. İcra ortamlarının dışında asıl irdelenmesi gereken icracıların repertuvarlarındaki uydurma halk hikâyelerinin geçtiği mekânlardır.

Uydurma halk hikâyelerinin geçtiği mekânlar, yerel ekolojik alandır. Nadir de olsa Türkiye'nin çeşitli yerlerine veya Türkiye'nin komşu ülkelerine kısa zamanlı seyahat

ettirilen kurban tip veya tipler de vardır. Tipler hem yerel ekolojik hem de ulusal ekolojik alanda pek çok kişiyle karşılaşır ve onlarla diyaloglara sokulur. Kurban tip veya tipler ise bu alanlara icracı tarafından, sorguya çekilmek, eşek satın almak, sığırın ihalesine girmek, bağ veya bahçe hırsızlığı yapmak, tarlayı sulamaya gitmek gibi pek çok amaçla gönderilirler. Bu eylemler ise komik bir uydurma maceranın başlangıcıdır.

Daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere, insan topluluklarının yaşadıkları sosyokültürel alan, mekân bağlamında üçe ayrılabilir. İlki, ev, kahvehane, kafeler, mağazalar, karakol, köy odaları, ahır gibi “iç mekânlar”; ikincisi, bu mekânların bulunduğu alanı çevreleyen ve insan şahitliklerine büyük imkânlar tanıyan köy önü, evlerin önü, avlular, köy içi yollar gibi “açık mekânlar”; üçüncüsü ise mekânları çevreleyen alanların dışındaki, dağ, tepe, ormanlar, açık arazi, yaylın ve otlak alanları gibi “dış mekânlar”dır. Uydurma halk hikâyelerinin çoğunun, kez bu üç mekân tipinin birleşiminden veya en az ikisinin birlikteliğinden oluşturulduğu görülmektedir. İşte, uydurma halk hikâyelerinin geçtiği mekânlarda komik tipler de, icracı tarafından bu üç çeşit mekânda gezdirilip durular. Mekân değişiklikleri hem anlatının dinamizmini ayakta tutarken hem de yeni diyalogların ve komik tavırların tetikleyicisi konumundadır. Bu durum, verilebilecek iki örnek anlatıyla daha iyi anlaşılabilir:

Örnek 1: (Kuzu çobanı olan) Emrah, mahkemeye gitmiş. Köyde Osman Hoca diye birinin yonca tarlası yayılmış. O da gitmiş (karakola) şikayet etmiş. (Köydeki) çobanları hep toplamışlar. Keko var, Virrik var, Tapan Ali var, Hacı Musa'nın İdris var. Bir de Emrah...

Varmışlar bunlar karakola. Karakol komutanları bunları teker teker çağırıyormuş. Bu sıra da çok uyanık biliyon mu? “Şeyle (şöyle) kapıyı kıyıtım (hafif açtım)”, diyor. Tıkıyor ya adam “(Karakol komutanını) onu seyrediyom” diyor.

Komutan: “La gel bakalım kara yanız oğlan gel. Keko'ya... Sen bu işin aslını neslini anlat.”

Keko: “Vaga biga komutanım ben bilmem. Ben o gece evdeydim.”

Komutan: “Oğlum ne birası ne içkisi?”

Keko: “Yav, vaga biga komutanım ben evde yatıyordum.”

Komutan: “La oğlum, biga ney biga? Vallah billah mı diyon” diyormuş. Vaga biga... Komutan bira anlıyormuş.

Komutan: “Sen nerdeydin?”

Keko: “Vaga biga ben o gece evde yatıyordım.” demiş.

Komutan: “Çık.” demiş. (Sonra komutan) “La götü yere yakın oğlan! Gel bakalım buraya. Sarı yanız (Tapan Ali). Gel bakalım buraya. Sarıların da ağzı götü bir olmaz ya! Sen nirdeydin?”

Lan bizim Tapan Ali girdi ya ben şöyle kapının kıyısından bakıyorum, diyor. O gün de yunakmış, diyor. Davar yıkamışlar, üşütmüş orda, diyor. Pırt diyor arka zart gidiyor, diyor.

Komutan: “O ne lan! Eşşoleşsek, babanın bitli oğlağını mı yidik. Ne osturuyon?”

Tapan Ali: “Komutanım, elimde değil. Üşütmüşüm. Arka cırt gidiyor. Ben norüyüm?” diyor.

Komutan: “Sen nirdeydin?”

Tapan Ali: “Ben de şurdaydım, burdaydım.”

Komutan: “Yav çık oğlum. Seden de bir hayır yok.” diyor. Ondan sonra “Gel bakalım dayı (Virrik), heralda (herhalde) sen yaşında, akli başındasın. Gel bakalım dayı.”

Ulan, bunu kapının arkasından bakıyorum ya, o döner sandalyeye...

Komutan: “Otur dayı. Sen ayakta kalma, büyüğünsün.”

Nasıl döner sandalyeye oturur oturmaz başladı vırl vırl dönmeye, diyor.

Virrik: “Ha bu götvereninin malını tutun.” dedi, diyor.

Komutan: “Aker, şunu durdur. Şu adam ölür mölür... Dağda yayılmış, gölde sulanmış. Dayı o gece nirdeydin? Nirde yattın, nirde kalktın?” demiş.

Virrik: “Valla bir ara eşşek kaçtı, palan düştü, itler boğuşuyordu. Ha bu g..verenler yaydı zağar (herhalde) ben ne biliyim.” diyor.

Komutan bakıyor ki bunun da ağzı götü ayrı oynuyor. Çık bakalım, diyor. Geldik İdris’e, diyor. (Komutan) Lan biz bu neticeyi ancak İdris’ten alırsak, demiş. Ciddi, şöyle, bir ara bıyık bıraktı ki general gibi.

Komutan: “Gel bakalım yiğenim, sen çok deliğanlıya banziyon” dedi, diyor. Vardı İdris, diyor.

İdris: “Buyur komutanım.” dedi, diyor.

Komutan: “Lan oğlum! Azıcık tertipli düzenli ol. Burda ben kendimi generalin yanında gibi hissediyom. Ben karakol komutanıyım sen general gibi duruyon. Azıcık şöyle tırs mırs.” diyor.

İdris: “Komutanım benim yapımda var.” diyor.

Komutan: “Sen nirdeydin?”

İdris: “Komutan ben Daşın Başı’ndaydım (Köyde bir mevki).” demiş.

Komutan: “Ne daşın başı oğlum yer söyle.”

İdris: “Komutanım Taşın Başı’ndaydım.” demiş.

Komutan: “La oğlum! Daşın başı nire?”

İdris: “Aminoyum (a.k.) Daşın Başı’ndaydım işte.”

Komutan: “La siktir çık.” demiş.

En son Emrah’ı çağırmamış. O sıra kendine şey etmiyor (kendiyile alay etmiyor). (K6’nın ağzından K1 anlatmıştır)

Örnek 2: Ege Denizi’nde bir Eşşek Adası var ya! Orada eşşekler kayboluyormuş. Haftada bir tükeniyormuş. Oranın başbakanı talimat vermiş. “Eşşeklere noluyor?” diye sormuş. Donanmaya emir vermiş. “Yakalayın bu hayinleri!” demiş.

Bunlar (eşek kaçırınlar) pusuyu almışlar. Sığ yerden geçiyorlarmış. “Asılın götlekler küreklere!” diyorlarmış.

Yakup, Seffat, Sedat... Hep tayfa içinde. Elli tene (tane) eşşek... Adamlar bir yakmışlar ki lambayı yüzlerce göz parlıyor. “Kımıldamayın oğlum!” demişler. Neyse dayım (babaları Kasım’ın Memmet) oradan talimat vermiş. “Her eşşeğin boynuna bir can simidi...” Taktıklarını (denize) atıyorlarmış, taktıklarını atıyorlarmış. Başta giden eşşekin boynundaki simit fosforluymuş. Diğer eşşekler onu takip ediyormuş. Eşşekler gece Kemer’den çıkmışlar. Yüzerek eşşekler Kemer’e geliyorlarmış.

- “La siz burada ne diyorsunuz (ne yapıyorsunuz) gece vakti?” diye sormuşlar.

Memmet dayım;

- “Heç (hiç)! Sanane babam geziyor!” demiş. Yanında bir bakraç yoğurt varmış. “Burada yakınlarda akrabam var da ona yoğurt getiriyom.” demiş. Yoğurtların içinde de kuzu yayarken bulduğu altınları götürüyormuş. Altınları orada bozduruyormuş.

- “La sen bilmiyon mu? Buralar yasak bölge!” diyorlarmış komutan.

Neyse komutanları kandırmışlar. Eşşekler Kemer’den doğru tıra yüklenmiş. Doğru köye!

Eşşekleri köylüler görmesin diye gece saat 3’te Aşşağı Yol’dan köye sokuyorlarmış. O tepenin altında gizli tünel varmış. Meşed’in arkasında! Birer birer tünelden ahırın altındaki gizli mahzene götürüyorlarmış. Burada eşşekleri besiyeye çekiyorlarmış. Yalnız iyi tavlanylıp tavlانmadığını Binyamin gelip kontrol ediyormuş. Şeyle (şöyle) eşşeklerinin sırtını kımıldıyormuş. “Bu olmuş. Bunu patosun yanına çekin.” diyorlarmış. Patosun yanına giden eşşeklere Memmet dayı tek tek elini öptürüyormuş. Memmet dayımın elini öpen eşşekler sonra diğer eşşeklere sarılıp vedalaşıyorlarmış. Ağlaşıyorlarmış. Memmet dayı “Ağlamayın babam! Ağlayacak sızlayacak bir şey yok!” diyorlarmış.

Bunlar eşşekleri direk kesmiyorlarmış. Eşşekleri patosluyorlarmış. Kara patosnan! Eşşeklerin fotoğraflarını çekip sucukların üstüne yapıştırıyorlarmış. Eşşekler gülerken poz veriyorlarmış. Etiketlere gülen eşşek resimleri yapıştırıyorlarmış. Sonra anadutla (üç demirli bir ot toplama aleti) eşşekleri kaldırıp kaldırıp patosun içine atıyorlarmış. Rahmetlik Binyamin’i de yevmiyecici dutmuşlar.

Bazen Kasım patosun düğme ayarında yanlış işlem yapıyormuş. Patosu zorluyormuş. Sucuk, pastırma vs. birbirine karıştıyormuş. Siparişlerde sorun çıkıyormuş.

Bazen dünürleri İbrahim abiye, İlhan abiye sucuk götürmüşler. Memmet dayı Sedat’ın gayınbabasığıle neye sucuk götürüyormuş. İlk İbrahim abinin kızını Sedat’a isterken götürmüşler.

Memmet dayı;

- “Yiyin babam yiyin!” diyormuş.

İbrahim abi;

- “Sen niye yimiyon Memmet dayı?” diyormuş.

Memmet dayı;

- “Kolestrol var babam ben yemeyecem!” diyormuş.

Bir gün yine eşşekleri toplamışlar. Beslemişler, patosluyorlarmış. Yakup abiylen Seffat abi azcık yavaş atıyorlarmış eşşekleri patosa. Memmet dayı başlarındaymış. “Azcık şahbaz atın babam elektrik yakıyor.” diyormuş. Uşaklar anadutla hızlı hızlı atmaya başlamış. Sonra niyeyse elektrikler gitmiş. Elektrik gidince bir eşşeğin yarısı patosun içinde yarısı ön ayakları şeyle (şöyle) iderekten patosun dışında kalmış. Eşşeğin yarısı patoslanmamışya dili dışarı çıkmış şeyle bakıyormuş. Elektriğin niye gittiğini anlayamamışlar. Gitmişler elektirikçi Hakkı’yı getirmişler. Köyün girişinde adamın gözlerini bağlamışlar. Gizlice mahzene sokmuşlar. Adamın gözü açılmış ki patosun içinde eşşek dili de dışarıda! Eşşekleri görünce;

-“Bunlar ney?” diye sormuş adam.

Memmet dayı;

-“Sanane babam! Sen parayın (paranı) bil!” demiş.

Adam kara patosun elektriğini tamir etmiş. Sonra Memmet dayı sucukları hastenenin neyin önünde yeşil yitme arabasıyla satıyormuş. “Tamamen doğal. Tamamen organik!” diye. Hacı takkesi, yeşil gömleği neyi var ya! Millet sıriya girmiş sucukları almak için.

Örnek 1’de iç mekânlar, mahkeme/karakol ve ev, açık mekân köyün içindeki dere, dış mekân tarla ve köyün birkaç kilometre uzağında olan Daşın Başı adlı bir yerken; Örnek 2’de iç mekânlar, ahır, ahırın altındaki gizli mahzen ve dünürünün evi, açık mekânlar köy, Meşet tepesi, dış mekânlar Ege Deniz’indeki Eşek Adası, Kemer ve Şarkışla’yı köye bağlayan Aşşağı Yol’dur.

### 3.4.5. Uydurma Halk Hikâyelerinde Zaman

Bilinen ve görülen geçmiş zaman ekleriyle anlatılan uydurma halk hikâyelerinin masal, fıkra, halk hikâyeleri gibi sözlü türlerden en önemli farklılıklarından biri kişilerin ekoloji içerisindeki bilindik tipler olması bir diğeri de zaman açısından çok yakın zamanlara göndermeler yapmasıdır. Bundan dolayı uydurma halk hikâyelerinin zamanlarının ekoloji mensuplarınca bilinen, belirli ve çok yakın zamanlarda geçmiş veya olmuş gibi anlatıldığı söylenebilir.



### 3.5. Uydurma Halk Hikâyeleri Örnekleri

Uydurma halk hikayeleri, yaşanmış bir olayın ardından üretilmiş olmasa da bir “ilk biçimi”nin (imge kaynağı) olduğu görülmektedir. Bu imge kaynakları bir kişi, marka, meslek, organizasyon gibi uyaranlardır ve mizah ustaları bu uyaranları merkeze alarak sonuçta “uydurma biçimi” oluştururlar. Aşağıdaki uydurma halk hikâyeleri örneklerinde her uydurma hikâyenin, ilk biçimi, ilk biçimin altında hikâyenin veya kahramanların tanıtıldığı bir paragraf ve uydurma biçimi verilmiştir. En son, ekolojide derlenen bu anlatıların, katılımcıların verdiği mizahi tepkilerden hareketle, “Uydurma Halk Hikâyeleri” başlığıyla ve mizah kuramları ışığında komiklik unsurları verilmeye çalışılmıştır. Böylece kendi ekolojisinde uydurma halk hikâyelerinin hangi kısımlarının katılımcılar nezdinde mizahi bulunduğu da anlaşılmış olacaktır.

#### 3.5.1. Kara Receb’in Emrah’ın (Emrah Subaşı) Uydurma Halk Hikâyeleri

##### 3.5.1.1. Karakol Uydurma Hikâyesi (A1)

###### 3.5.1.1.1. Özet

Bu olayın ilk biçimi; köydeki çobanların Karakol’a çağrılmasıdır.

Köyde yonca tarlası bir çoban tarafından yayılan Osman Hoca’nın şikâyeti üzerine, tüm çobanların Şarkışla Karakol’una çağrılmıştır. Tüm çobanlar çağrılmış ve hemen hepsi suçlunun kendisi olmadığını söylemiştir. Kendisi de bir çoban olarak karakola çağrılan bu çobanların arasında olan Emrah Subaşı, bir mizah ustası olarak bu durumu Uydurma Halk Hikâyesine dönüştürmüştür.

Bu uydurma halk hikâyesinin tam olarak anlaşılabilmesi için hikâye içerisinde geçen kişilerin özelliklerinin de bilinmesi gerekmektedir. Keko diye isimlendirilen kişi; bira içmeyi çok seven, “r” harfini garip bir şekilde telaffuz eden, esmer, ince ve sıska biridir. Tapan Ali; sarı yanız, orta boylu ve tıknaz biridir. Virrik; yaşlı, uzun ve ince, tuhaf bir konuşmaya sahip, sinirlenince küfür eden biridir. İdris; ciddi, fazla samimiyeti sevmeyen, pala bıyıklı, orta yaşlı, uzun ve ince biridir.

### 3.5.1.1.2. Uydurma Biçimi

(Kuzu çobanı olan) Emrah, mahkemeye gitmiş. Köyde Osman Hoca diye birinin yonca tarlası yayılmış. O da gitmiş (karakola) şikayet etmiş. (Köydeki) çobanları hep toplamışlar. Keko var, V. var, Tapan Ali var, Hacı Musa'nın İdris var. Bir de Emrah...

Varmışlar bunlar karakola. Karakol komutanları bunları teker teker çağırıyormuş. Bu sığa da çok uyanık biliyon mu? “Şeyle (şöyle) kapıyı kıyıtım (hafif açtım)”, diyor. Tıkıyor ya adam “(Karakol komutanını) onu seyrediyom” diyor.

Komutan: “La gel bakalım kara yanız oğlan gel. Keko'ya... Sen bu işin aslını neslini anlat.”

Keko: “Vaga biga komutanım ben bilmem. Ben o gece evdeydim.”

Komutan: “Oğlum ne birası ne içkisi?”

Keko: “Yav, vaga biga komutanım ben evde yatıyordum.”

Komutan: “La oğlum, biga ney biga? Vallah billah mı diyon” diyormuş. Vaga biga... Komutan bira anlıyormuş.

Komutan: “Sen nerdeydin?”

Keko: “Vaga biga ben o gece evde yatıyordım.” demiş.

Komutan: “Çık.” demiş. (Sonra komutan) “La götü yere yakın oğlan! Gel bakalım buraya. Sarı yanız (Tapan Ali), gel bakalım buraya. Sarıların da ağzı götü bir olmaz ya! Sen nirdeydin?”

Lan bizim Tapan Ali girdi ya ben şöyle kapının kıyısından bakıyom, diyor. O gün de yunakmış, diyor. Davar yıkamışlar, üşütmüş orda, diyor. Pırt diyor arka zart gidiyor, diyor.

Komutan: “O ne lan! Eşşoleşsek, babanın bitli oğlağını mı yidik. Ne osturuyon?”

Tapan Ali: “Komutanım, elimde değil. Üşütmüşüm. Arka cırt gidiyor. Ben norüyüm?” diyormuş.

Komutan: “Sen nirdeydin?”

Tapan Ali: “Ben de şurdaydım, burdaydım.”

Komutan: “Yav çık oğlum. Seden de bir hayır yok.” diyor. Ondan sonra “Gel bakalım dayı, heralda (herhalde) sen yaşımda, akli başındasın. Gel bakalım dayı.”

Ulan, bunu kapının arkasından bakıyorum ya, o döner sandalyeye...

Komutan: “Otur dayı. Sen ayakta kalma, büyüğümsün.”

Nasıl döner sandalyeye oturur oturmaz başladı vırıl vırıl dönmeye, diyor.

V.: “Ha bu g..verenin malını tutun.” dedi, diyor.

Komutan: “Asker, şunu durdur. Şu adam ölür mölür... Dağda yayılmış, gölde sulanmış. Dayı o gece nirdeydin? Nirde yattın, nirde kalktın?” demiş.

V.: “Valla bir ara eşşek kaçtı, palan düştü, itler boğuşuyordu. Ha bu g..verenler yaydı zağar (herhalde) ben ne biliyim.” diyor.

Komutan bakıyor ki bunun da ağzı götü ayrı oynuyor. Çık bakalım, diyor. Geldik İdris’e, diyor. (Komutan) Lan biz bu neticeyi ancak İdris’ten alırsak, demiş. Ciddi, şöyle, bir ara bıyık bıraktı ki general gibi.

Komutan: “Gel bakalım yiğenim, sen çok deliğanlıya banziyon” dedi, diyor. Vardı İdris, diyor.

İdris: “Buyur komutanım.” dedi, diyor.

Komutan: “Lan oğlum! Azıcık tertipli düzenli ol. Burda ben kendimi generalin yanında gibi hissediyom. Ben karakol komutanıyım sen general gibi duruyon. Azcık şöyle tırs mırs.” diyormuş.

İdris: “Komutanım benim yapımda var.” diyormuş.

Komutan: “Sen nirdeydin?”

İdris: “Komutan ben Daşın Başı’ndaydım (Köyde bir mevki).” demiş.

Komutan: “Ne daşın başı oğlum yer söyle.”

İdris: “Komutanım Taşın Başı’ndaydım.” demiş.

Komutan: “La oğlum! Daşın başı nire?”

İdris: “A..noyum (a.k.) Daşın Başı’ndaydım işte.”

Komutan: “La s..tir çık.” demiş.

En son Emrah’ı çağırmamış. O sıpa kendine şey etmiyor (kendiyile alay etmiyor). (K6’nın ağzından K1 anlatmıştır)

### **3.5.1.2. Askerlik Muayenesi Uydurma Hikâyesi (A2)**

#### **3.5.1.2.1. Özet**

Köydeki gençler, Türkiye’nin her yerinde olduğu gibi, askere gitmeden önce askerlik muayenesine giderler. Bu uydurma halk hikâyesi, köydeki bazı kişilerin özellikleriyle askerlik muayenesinin eşleştirilip uydurulduğu bir anlatıdır.

#### **3.5.1.2.2. Uydurma Biçimi**

Askere gideceğiz. Muayene zamanı geldi. Bizi çağırdılar. Toplandık gittik, vardık orıya. Şimdi, mecbur soyunacığıh.

Şimdik, ilk A. soyundu. Soyundu ki heryeri it kokuyor. Her tarafı it kılı. Daha yeni itnen sevişmiş gelmiş. İtinen ne kadar seviştiyse ayakta duramıyor. Şekeri düşmüş. Böyle itle dudak dudağa sevişiyormuş. Komutan demiş ki;

-La oğlu! Sen itlennen mi yatıp kalkıyon, şerefsiz! Bu ne hal?

Neyse, Hacı Osman soyundu geldi. Ananı satayım Don Kişot! Bacaklar macacaklar çöp gibi. Aha beyle!

Sonra, Alime’nin Ramazan soyundu geldi. Soyundu ya bir görsen aynı Hollanda ala inekleri gibi. Ala bula! Biz üstünü çıkartmamış zannettik.

Yılmaz soyundu ki ananı s..iyim. O ney la! Aha şeyle çatal bacak. Ayakta duramıyor. Üflesen uçacak oğlan. Hastalıklı şarbonlu inekler var ya, öyle! Hiç mi götü başı olmaz bir insanın! Komutan dedi ki;

-La oğlum sen nasıl askere gidecağan? Ayakta durmaya hâlin yok!

Neyse, bizi soyundurdular baktılar. Sonra kan alacaklar. Bıyıklı'nın oğlu "İlk benden alın kanı. Gaydaşlarıma dokunmayın, gaydaşlarıma dokunmayın! Ganı benden alın." Bundan kanı aldılar. Bu kanını görünce görsen bayıldı. Buna kendi keklerimizi de verdik. Şekeri düşmüş.

### **3.5.1.3. Bekir ve Eşegi Uydurma Hikâyesi (A3)**

#### **3.5.1.3.1. Özet**

Köyde, Bekir isimli yaşlı ve Almanya'dan geldikten sonra çobanlıkla uğraşan biri vardır. Yalnız bu kişi biraz dişlektir ve bu uydurma hikâye, bu unsur üzerine inşa edilmiştir.

#### **3.5.1.3.2. Uydurma Biçimi**

Bir gün yine Bekir abi koyunlarını, itini almış. Yaymaya gitmiş. Yalnız eşşegiynen uzun zamandır arası bozuk. O günde giderken eşşegiynen arada bir göz göze geliyormuş. Hani ikisi de dişlek ya.

Neyse gardaş ikindi vakti koyunları ağala getirirken bu eşşekle yine göz göze gelmiş. Eşşek kinlenmiş bu kinlenmiş, eşşek kinlenmiş bu kinlenmiş. Eşşek buna dişlerini gösteriyormuş, bu ona. Bunlar edememiş diş diş girmişler. Köye gelene kadar diş diş girmişler.

### **3.5.1.4. S'nin Doğumu ve Rüyası Uydurma Hikâyesi (A4)**

#### **3.5.1.4.1. Özet**

Köyde, uzun boylu ve iri olan, S. adında biri vardır. Bu kişi, avı ve silahı çok seven biridir.

### 3.5.1.4.2. Uydurma Biçimi

Var ya S. dünyaya gelecekmiş. Annesi zavallı kadın sancı çekiyor. Nereden bilsin bir canavar doğuracağını. Neyse, kadınlar toplanmış odaya. Doğuma yardım etmek için. S. anasının karnından “Vlaouuuuaa!” diye canavar gibi doğmuş. O zamandan belliymiş beyle olacağı. Kadınlar şöyle gözlerini kaşıyorlarmış. “Bu ne biçim çocuk!” diye.

S. büyümüş, yetişmiş. Bir gün M. emmisinin orada uyuyormuş. Bunu uyandırmaya çalışıyorlarmış. Garip garip sesler çıkarıyormuş uyurken. Neyse, uyanmış.

-Ne oldu?

-Bang bang sesler duydum. Dokuz tane tererüst kellesi aldım.

### 3.5.1.5. Binali'nin Hacı'nın Askerden Gelme Uydurma Hikâyesi (A5)

#### 3.5.1.5.1. Özet

Köyde, Binalinin Hacı lakaplı bir kişi vardır.

#### 3.5.1.5.2. Uydurma Biçimi

Lan garajların önünden geliyorduk. Baktık ki bizim Hacı. Elinde valizi. Bize el itti.

-Hoş geldin Hacı.

-Hoş bulduk, falan! La oğlum bu ney ağız göz yamulmuş.

-Oğlum, dedi, bir görecen bizim yaptığımız askerliği!

Dedi ya;

-Derhal bunu annesiyle babasına yetiştirelim.

Hemen ordan döndük. Köye geldik. Böyle alkışlıyoh, kornaya basıyoh. Askerden geldi ya! Ger kapıda;

-Binalı abi! Oğlunu getirdik, oğlunu getirdik.

Annesiyen babası dışarı çıkınca Hacı şöyle dedi;

-Anaaaa!

Binalı abi;

-Ne var eşşoleşsek! Bi sen misin askerlik yapan!

### **3.5.2. Tostosun Nihat'ın (Nihat Polat) Uydurma Halk Hikâyeleri**

#### **3.5.2.1. Necmam'ın İtlerinin Boğuşması Uydurma Hikâyesi (A6)**

##### **3.5.2.1.1. Özet**

Olayın ilk biçimi; Necmam'ın evinin önünde bağlı olan itini boğmaya gelen yabancı (yadırgı) itlerin kovalanmasıdır. Bu durumu bir mizah ustası olan Nihat Polat, Necmam'ın kardeşi olan Soner B.'den öğrenmiş ve bu durumu Uydurma Halk Hikâyesine dönüştürmüştür.

Necmi B., sinirli, her zaman ciddi ve otoriter davranmaya çalışan biridir. Kardeşi Soner'se abisinden korkan ve çekinen biridir.

##### **3.5.2.1.2. Uydurma Biçimi**

Bir gün Necmam'ın kapısının önünde itler boğuşuyormuş. Sonergil (itleri) ayırmaya çalışıyorlarmış. Ama ayıramıyorlarmış. O arada ortam iyice kızışmış. Şimdi, kürek mürek alıp ayırmaya gidiyorlarmış. Üç-dört tane it gelmiş Necmam'ın itlerini boğuyormuş herhalde. (Necmam) Kapıyı açmış “Oğlum Soner, ne oluyor orada?” “Valla Necmam itler gelmiş bizim iti boğuyor.” “Müdahale etmeyin.” Necmi abi varmış ordan, o kadar itin arasından şeyle (şöyle) elini uzatmış, yabancı itin ayağından tutmuş, çekmiş. Hıh hıh hıh hıh! Dört tane sallamış, kapmış koyurmuş iti. İt, vannnnn (kaçmış)! Kaçmış gitmiş. Orada bir duvar varmış. O duvardan (it) öbür tarafa atlamış. Geri dönmüş ellerini (patilerini) koymuş bakıyormuş ki Necmam geliyor mu diye. (K2)

Bu anlatının bazı versiyonlarında ise, genel kurgu aynı olsa da, Necmam'ın itlerini boğmaya gelen bir tek itten söz edilir. Ve bu abartı, yani Necmam'ın dört-beş itine karşılık bir it vurgusu, anlatıyı daha da komik yapar. Ayrıca bu versiyonlarda, Necmam'ın bu dört-beş itini boğan tek iti cezalandırma yöntemi de değişik anlatılmaktadır. Öyle ki; Necmam itlerin arasına dalar. O tek itin t..şağını bulur. İtin t..şağını iyice kıvrır. İt neye uğradığını bilemez.

### 3.5.2.2. Danimarka’da Köy Düğünü Videosu Uydurma Hikâyesi (A7)

#### 3.5.2.2.1. Özet

Köyde çok kısa boylu olan Cücem Salif adında biri vardır ve yurt dışına gidenler beraber köyle ilgili videolar izlerler.

#### 3.5.2.2.2. Uydurma Biçimi

Bir gün işten geldim. Bizim köylüler köyden gelmiş. Biliyonuza yazı köye giden gurbetçiler köyde düğünleri neyi kameraya alırlar. O sene de ben köye gitmediydim. Emmim gitti. Gitmiş, köyde ne kadar düğün var hepsini kameraya almış. Lan, Emmim de işte döndüğü günün hafta sonunda Danimarka’da ne kadar köylü var hepsini çağırdı. “Gelin de bizde köydeki düğünleri izleyek.” dedi. Ben de işten geldim yorgun argın giyindim hanımı da aldım emmimgile gittim. Emmingilin evi görsen sanki düğün evi gibi herkes gelmiş. Neyse hoş beş muhabbet... “Hadi emmi şu kamerayı açın da izleyek.” didik. Şimdik, emmim açtı izliyok. Bizim köylüler düğünde atlıyor, hotluyor, bağırıyor, depiniyor. Danimarka’da kamerayı izleyenleri görsen ağlıyan, zırlıyan... Neyse milletin ağlaması zırlaması kesildi. Herkes sustu, kamerayı izliyok. Şimdik, emmim kamerayı sabit tutmuş. Millet halay çekiyor. Kameraya vesikalık foturaf gibi poz verip hotlıyan geçiyor, hotluyan geçiyot. Biz de kameranın önüne gelen her halaycı için yorum yapıyoh. “Bu kim? Şu kim? Şu kimin nesi? Bu kimin kızı?”... Lan kamera sabit durup sıraynan herkes geçerken iki kişi arasında bir boşluk oldu. Şimdik, ortalıkta bir homurdanma bir tartışma başladı. Allah Allah! “Bunlar niye birbirinin elini tutmuyor? Küsler mi? Halbuki iyi komşulardır!” Kamera şeyle geriye doğru çekilincik baktık ki bu iki kişinin arasında bizim Cücem Salif var. Boyu kısa ya! Meğerse kafası kameraya yetişmemiş. Biz de adamları küs belledik.

### 3.5.2.3. Su Sulama (Cennet/Cehennem) Uydurma Hikâyesi (A8)

#### 3.5.2.3.1. Özet

Köyün 3 kilometre kadar kuzeyinde bir baraj vardır. Bu barajın suyuyla yazı köylüler tarlalarını, bostanlarını veya kavaklarını sularlar. Bu sulamalar esnasında ise bazen su kanallarındaki su, başkaları tarafından kesilir. O gün su hakkı olmadığı halde kanaldaki



suyu kesmek bazı kişiler için alışkanlık haline gelmiştir. “Su Sulama Uydurma Hikâyesi” ise bu meseleden ilham alınarak olmamış bir olay üzerinden kurgulanmıştır.

### 3.5.2.3.2. Uydurma Biçimi

Bizim köyde o sene Çağasığın’lı bir adam tarla icarlamış. İcarladığı tarlaysa köyün aşağısında, kanalın en sonunda... Adam ne bilsin kanal boyu bir sürü köstebeğin olduğunu.

Adam tarlayı icarlamış pancar ekmiş. Tabi pancar su ister. Suya yazılmış o gün su hakkı onun. Lan adam suyu, arkı neyi iyice ayarlamış su suluyor. Su suluyor ya su birden azalmış. Neyse adam kanal boyu ta Karadepe’ye kadar çıkıp yeniden suyun ağzını kendi tarlasına ayarlamış. Ayarlamış ya hava sıcak. Eyle sıcak ki adamın götünden ter akıyor. Yukarıda Cennet abla aşağıdaysa Durmuş abi durmadan suyu kendi tarlalarına çalışmış. Sanki adamın gelip gittiğini evlerinde kameraynan izler gibi adam gider gitmez hemen gidip ağızlığa (toprak yığması) bir fortma delik (ağızlığı güreğin sapıyla delmek) açıyorlarmış. Fortma delik de yavaş yavaş büyür ya. Zaten bir de köstüler var. Onların yaptıkları deliklerden de ark bir sürü su kaybediyor. Bilirsiniz ya Durmuş abi köstülerle çalışır. O hayvanları nasıl ikna ettiyse hayvanlar Durmuş abinin tarlıya aşağıdan bir sistem yapmışlar o biçim. Hiç fortma deliğe gerek yok. Durmuş abi suya yazılmasa da tarlası zaten sulanıyor. Adam köstülerin arka açtığı hangi bir deliği kapatsın?

Neyse! Adam o gün bir aşağı bir yukarı bir aşağı bir yukarı... İn çık in çık kara dalak (çok yorulup nefesi kesilmek) olmuş! Lan adam sinirli sinirli kahvehanenin önünden geçerken millet merak etmiş.

- La gardaş hayırdır? Niye kara dalak oldun? Ne bu sinir?

- Yav, sormayın! Sabahtan buyana tarlamın suyunu kesiyorlar. İn çık in çık şu sıcakta mahvoldum.

- Kim kesiyor suyunu gardaş?

- Yav, Şu yukarda Cennet mi Cehennem mi bir karı var! AŐaŐıda da bir zebani var. Mahvettiler beni. Ama helâl olsun. Adam tarlasına köstülerle bir sistem kurmuş. Valla hayran kaldım.

### **3.5.3.3. Pantolon Uydurma Hikâyesi (A9)**

#### **3.5.3.3.1. Özet**

Avrupa'daki gurbetçiler, her sene geldiklerinde köydekilere Avrupa'dan çeşitli hediyeler getirirler. Bazı hediyeler de tuhaftır, kötüdür veya uygunsuzdur. İyi bir hediye beklerken kötü veya uyumsuz bir hediye gelmesi akrabaları hayâl kırıklıŐına uğratabilir.

#### **3.5.3.3.2. Uydurma Biçimi**

Avrupa'dan hediye olsun diye elbise ney gelirdi ya! O sene emmim bana bir pantolon getirmiş. Annem sevinerek almış. Ben de tosunları yaydım getirdim. Malları ahıra tıktım. Eve girdim. Anam sevinerek;

-“OĞlum emmin sana pantolon getirmiş. Düşünlerde giyersin.” diye söyledi.

-“Ver bakalım ana!” dedim, aldım poŐeti. Poşetin içinden pantolonu bir çıkarttım ki gözlerim gördüŐü Şeyi tanımlayamadı. Pantolon ama deŐişik bir Şey. Baldır kısmı dar, paça kısmı geniş. Rengini de anlamadım. Yanar döner bir Şey.

Lan neyse “Danimarka'dan geldiyse iyidir!” dedik. Haftasonu uŐaklarnan hep köyün önünde buluşurduk. Pantolu poŐetinden çıkardım. Aha görseñ içine zor sıŐdım. Dar ki. Paçalar da geniş. Köyün önüne çıktım. Çıktımya o günde güneŐli hava pantolonu görseñ güneş vurdukça renkten renge giriyor. Kırmızı, viŐne çürüŐü, bok yeşili... Rengi hiç sabit deŐil. UŞaklar beni gördüler ya gülmekten karınları aŐrıyor.

-“La oğlum gülmeyin! Emmim Danimarka'dan getirmiş.” dedim.

UŞaklar;

-“La oğlum bu ney? Giyme Şunu bir daha.” dediler. UŞakları görseñ pantolonla foturaf çektiriyorlar.

Neyse bu beyle olmayacak. Benim aklıma bir fikir geldi. Pantolonu giymeyeceğim amma başka yeni pantolon yok ki! Eve gittim hemen. Pantolonu güzelce sildim. Poşetin içine koydum. Yarı ertesi günü asbap bazarı vardı. Oraya gittim. Elbise satan bir bazarcının yanına vardır.

-“Buyur yiğenim.” dedi.

-“Buyuruyum da geçen hafta senden aldığım pantolon bana olmadı.” dedim.

-“Olsun yiğenim! Değiştiririk, sen canını sıkma!” didi adam.

Ben poşetten şöyle pantolonu çıkarıp adama verdim. Lan adam pantolonu aldı. Görersen o yana çeviriyor bu yana çeviriyor. Pantolon renkten renge dönüyor. Ben adam anlayacak diye bir korkuyorum ki! Neyse, adam şöyle yüzüme baktı.

-“Bu pantolonu benden mi aldın?” diye sordu.

-“He dayı!” didim.

-“Lan oğlum değil benden, şu Sivas’taki tüm pazarları, mağazaları gez. Eğer bu pantolonun bir eşini daha bulabilirsen sana şu tezgahdaki tüm pantolonları vereceğim.” dedi.

Neyse, usulca pantolonu aldım. “Kusura bakma dayı. Heralde senden almadım. Karıştırdım.” dedim ya hemen ordan pır!

### **3.5.3. Salih Delibaş’ın Uydurma Halk Hikâyeleri**

#### **3.5.3.1. L. A.’nın Sığıra Durma Hikâyesi (A10)**

##### **3.5.3.1.1. Özet**

Köyde, bir kişinin üç oğlu vardır ve bunlar, bu uydurma halk hikâyesini yaratan ustaya göre, çalışmaktan ziyade internette takılmaya, evde oturmaya ve gezmeye meraklıdır.

##### **3.5.3.1.2. Uydurma Biçimi**

Pazar günü ihale çekiliyor. Sığır çobanları duruyor. A. diyor ki, “Bu sene bizim uşağın pancarı yok. Y. de pattezi (patates ekmeği) düşünmüyor.” diyor. (Cahit Özkan: “S.ki

seyibine gezmesin.” diyor.) Gardaş öyle böyle, baba ya, baba bir şey dedim mi daha uşağın sesi mi çıkabilir. “Ben uşaklarla yayarım.” diyor işte o zaman.

-“Arkadaş, diyor, bu mahallenin sığırı bende.”

-“Bak, yayacan mı A.?” diyorlar.

-“La gardaş laf bir kere söylenir. Yayacılı dedik mi yayarılı.”

-“Tamam hadi sana güveniyoh, diyorlar. Tamam Allahın izniyle, deyneği çek, yarın sığırı topla.” diyorlar.

Neyse, ihale dağılıyor. Bu eve doğru yollanıyor ama düşünceli kafa. Arif abinin o köşeyi geçerken “Ben bir bok yedim ama Allah yardım eylesin.” diyor. Neyse kapıya (evin kapısına) yanaşıyor sessiz sedasız. Evi kontrol ediyor, çok ahavetli bir sessizlik var. “La oğlum bu evde ne oluyorsa?” diyor. Neyse kapıdan içeri giriyor. Odayı açıyor ki, yav odayı açıyor ki inan vallaha bak! Biri bilgisayarın başında, biri amuda kalkmış, Ş. amuda kalkmış, E. hiç s..ine takmıyor. Kapıya giriyor. “Uşaklar!” diyor. Baba mı geldi, hiç kimsenin sikinde değil. “Yavrularım!” diyor. Yav üçüncü de seslendin mi Y. şöyle dönüyor. O sandalye dönerli, bilgisayarın sandalyesi döner sandalye olur her tarafa dönmek için. Yavaşça şöyle dönüyor, gözlüğü şuraya (burnunu ucunu göstererek) indiriyor. O güneş gözlüğünü...

-“Ne var la?” diyor.

-(Adil) “Babayın canına tüküreyim, diyor. Ben bu cevabı alırım da, ne diyeceğimi nasıl derim?” diyor la! Düşünüyor düşünüyor. “Yok çocuklar bir şey yok.” diyor.

Evin içini geziyor az, (sonra) geliyor ya, “Gayrı diyeciğik, o sığır bize girmeye girdi.” diyor. Neyse, Ş. hiç şeyini bozmuyor. Amuda kalkmış duvara dayamış, yogo (yoga) yapıyor sıpa.

-“Y. yavrum, diyor. Bak, hiç lafi döndermenin uzatmanın bir anlamı yok. Sığır çobanı duruyorlardı...”

-“Eee!” diyor.

-“Valla öbür tarafın mahallesine karışmadım uşaklar, diyor. Hepsini ben alacağadım da değışmeli ikişer ikişer yayarık... yoruluruk diye...” diyor. Y. diyor ki, E. kapının orda bekliyor garibim!

-“Baba aldın mı almadın mı?”

-“Aldım.” deyince, Y.;

-“E. kapıyı kitle arkadan.”

Arkadan kapıyı kitliyor ya, E. da kapıyı kitlemiş dışarıda kalmış çocuğun da suçu yok. “Üç kişi ağır gelir bu yirmi beş kiloluk adama.” demişler, kapıyı kitlemişler ikisi dalmış. Bu zaten iskifini bozmuş sığırı aldım deyince. Yavaşça inmiş hemen şöyle tepesi üstünden. Yav Allah vermeye, yen mi yemen mi yen mi yemen mi... Babaya mı çalışıyorsunuz düşmana mı çalışıyorsunuz şerefsizler. Yani iyice benzetmişler. Yani o aradaki küfürleri söyleyemem. E.’nin sırtına, Y.’nin koltuğuna dayana dayana gelmiş.

-“Ahali, demiş, ben bir bok yedim sığırı aldım. Ben sığırı almadım arkadaş!” demiş.

-“Gardaş aldın ya!” demişler.

-“Gardaş uzatmayın, demiş, eğer ben yayarsam şu köylü benim anamı avradımı s..sin. Siz de bana yay dersiniz şu köylü sizin ananızı avradınızı s..sin.” demiş. (K5)

### **3.5.3.2. K’dan Mal Alma Uydurma Hikâyesi (A11)**

#### **3.5.3.2.1. Özet**

Oda grubundan bazı kişiler, K. adlı bir kişi ile mal pazarlığına girişmiş ve anlaşamamışlardır.

#### **3.5.3.2.2. Uydurma Biçimi**

O K’nın oraya var ya, bismillah bu birinci gidiş. İlk birinci gidiş Biconik’le gittik Mustafa da var. Neyse güzelliğnen, tevazuynan, misafirperverliğinen, ağız abiliğinen kapıyı açtı. Pazarlığa giriştik olmadı. Yapamadık, vesselam geldik.

İkincisi gün yine gittik. Yav gittiğimiz saate bak! Odada otur otur, eee, biz K'ya mala gidek. Saat on buçuk-on bir. Gidiyoh, araba var. Biconik'in, bastın mı araba alıştı. Fayga Hala'nın orayı dönmüyor, doğru gidiyor. Bu bırakıyor direksiyonu ha! Düldül yine oraya gidiyor, haydiii!

Hoppp, bismillahirrahmanirrahim! Hemen İsmail abimin ordan araba şöyle duruyor. Abi kornaya mornaya bastık bastık... Ne duyan var ne de bir şey. Bu böyle olmaz dedik. Evin direk ziline basak dedik. Valla bir yarım saat de evin ziline bastık gardaş! Yani, anlamıyok ki, geç saat, Ş.'len D.'ı yeni salmış, ev tam bir hipodrom.

Var ya, kapıyı açar açmaz, var ya, bunun (Biconik) gözler güğümün ağzı gibi oldu. Yavruyu gördüydü gözleri... (Oktay Toprak: Epey bir zaman sonra kapı açıldı. Yalnız bu aşortman giymiş. Önden buhar çıkıyor. Yemin ediyom, aşortmanlan geliyor ya yavru besbelli.)

-“La ne geldiniz la!” dedi.

Bak bak bu (Biconik) ne diyor: “K. emmi, diyor, ineğe ben alacam erkek danayı da Oktay istiyor.” diyor.

-“La s..tirin gidin! Ben bir şey satmıyom.” diyor.

(Geri dönerken) Bu diyor ki;

-“Yaa, o saatte giden mi, diyor. Geç saatte adamın oraya gidilir mi yav!” diyor. Bu hala yorumunu yapıyor. “Gördünüz le, ineğe satar mı? Malafatı gördünüz mü la?” diyor.

Köyün önünde diyormuş;

-“Beni hiç ortaya katmıyorlar. Salih, Bıcınık, Mustafa... Bir alıyor, biri satıyor, biri de müencilik ediyor. Aldılar saattılar, geri anlaşımadılar, çekip gittiler. Ben hiç karışmıyom, öyle musurda uyuyom.” (K1)

### **3.5.3.3. Biconik'in Bal Yeme Uydurma Hikâyesi (A12)**

#### **3.5.3.3.1. Özet**

Köyde Biconik'in bir akrabası bal üretmektedir.

### 3.5.3.3.2. Uydurma Biçimi

Biconik Göçmen Salih'in o sene pancar tarlasını ektiği. Pancara giderken bakmış ki emmisi arı sağıyor.

- “Emmi emmi! Nidiyon?” demiş. “Arı sağıyorsan el kadar ver de çoluk çocuk yiyek.” demiş.

- “İt mi doyuracağı (doyuracağız)?” demiş o zaman.

Adam rahmetlik durmuş düşünmüş ki;

- “Arkadaş! Biz elimizdeki çantada keklığı kaçıroyoh (kaçıroyruz)! Bal senin gurbanın olsun!” demiş. “Bugünkü sana yaramaz. Yarın sana sağacam. Yarınki bal daha iyice. Buna çok şeker verdim. Sırf polenden bir balım var.” demiş.

İlk arılıkdaymışlar. O balı çıtaylan gösteriyormuş bunun gözleri büyüymüş. Bilmiyor ki morfinli bal. Morfini içeride enjekte itmiş tabağın içine. Evdeki odaya gitmişler.

- “Hayle kuzum otur!” diyormuş.

Amma getirmiş ki tabaktan taşıyor bal. Bu hepsini yemiş orda. İki dakika sonra bakmış ki başı dönüyor. Bu dışarıya çıkmaya çalışıyormuş.

- “Nereye gidiyon?” demiş.

- “Emmi bal vurdu beni!” demiş. Eşiğin dibine yığılmış.

- “Valla, balın vurduğunu bilmem de ben sana şimdi vuracağam!” demiş.

Bu düşe kalka kendini yatak odasına zor atmış. Orada sızmış. Yüz üstü çırılçıplak yatmış. Balı yediği saat 10-10:30 ama hava kararınca anca uyanmış. Bakmış ki o bornozu giymiş, perdeyi açmış sigara içiyor. Bunun mahrem yerinde küçük bir parça bez. Sonra iş bitmişya, sallanan sandalyede sallanıyor.

Elinde de püro var ya, nefesliyor, “Eee!” diyor.

Bu kalkmış ki;

- “Ne oldu bana emmi!” diyormuş. Sonra durumu anlayınca “Emmi, diyormuş, nasıl kıydın bu kınalı ceylana?”

- “Hayle kuzum balı fazla yedin! İkimiz de birbirimizi kaybettik!” diyormuş. Sonra “Yaaa!” diyormuş, “Bir kasa balı yen mi? Ben sana boşuna mı yedirdim üç kilo balı?”

#### **3.5.3.4. Biconik’i Tilki Isırmasının Uydurma Hikâyesi (A13)**

##### **3.5.3.4.1. Özet**

Biconik tarlaya gitmiş ve bunu bir köpek kovalamış.

##### **3.5.3.4.2. Uydurma biçimi**

Bu bir gün yonca sulamaya gitmiş. Bir de bakmış ki yonca tarlasının içinde tilkiler çiftleşiyor. Bu tilkilerin yanına gidip “Hav hav hav! Hav hav hav!” diyormuş. Tilkileri rahatsız edip kızdırıyormuş. Tilki çiftleşirken arada bir buna bakıp kafa sallıyormuş. Bu hala gidip tilkilere “Hav hav hav! Hav hav hav!” diyormuş. Tilki;

-“Ben şimdi senin ananı siktim! Pezevengin oğlu seni! Tam iş üstüneyken ne bu bana yaptığın? Bi değil beş değil senin bu yaptığın.” demiş. Sonra bunun bacağına ısırılmış. Hemen kardeşi Dede’yi çağırılmış. Dede bunu doktora yetiştirmiş.

-“Hemşire bey beni tilki ısırıldı!” demiş.

Hemşire;

-“Beyefendi o köpektir! Tilki değildir gülüm!” demiş.

-“Vallaha billaha tilkiydi hemşire bey!” diyormuş bu.

#### **3.5.3.5. Esteban Uydurma Hikâyesi (A14)**

##### **3.5.3.5.1. Özet**

Biconik, küçükken bir köpeğe bakmak istediğini, bir arkadaşına söylemiştir.



### 3.5.3.5.2. Uydurma Biçimi

Biz daha yeni yetişip geliyoh. Askerden önce. On beş on altı yaşlarındayh. La arkadaş bu eşşeğe biner, ata biner, ite vurur... Neysel!

Gardaşlığım (Biconik) bir it hevesi düştü, nerden düştüyse.

-“Enik alacam, it besliycem, enik alacam, it besliycem...”

La gardaşlığım, zaten... Velhasılkelam, yaş önemli değel!

-“Ben it besliycem, ben şunu edecem.”

“Bak Ortığım!” dedim. “Gardaşlığım, senin düşüncen yanlış. Nörecen sen iti? İtten anlaman, bakımından anlaman!” dedim.

-“Niye, dedi, herkesin iti var da benim niye olmasın!” dedi.

-“Arkadaş, sen zaten, yaşlı bir adamın yanında beslemesin.”

Ben bunu uyardım. Ben bunu ilk başta uyardım.

“Arkadaş, zaten adam 3-4 dene it besliyor.” dedim.

Nerden aldın nerden buldun, daha yeni gözü açılmış iti? İt 2-5 aylık olsa! Anasından hemen ayırmış getirmiş. Sütten düşmüş, gözü yeni açılmış iti getirmiş. Kara kötü bir eniğdi.

İt akşamdan sabaha kadar havlamış. Sabah kalkıyor “Vav vav vav!”, akşam kalkıyor “Vav, vav, vav!”

Rahmetlik Ezzemmi tevazuynan;

-“Oğlum Murat! Bu enik ney? Hayle bizim orada geziyor!”

-“Dede, ben aldım. Besleyecem, eniği büyütecem. Kapımızda it olsun. Herkesinkinde var bizimkinde niye yok?” demiş.

-“Allahım ya Rabbim! Murat, oğlum! Güzelliğinen söylüyom. Seniynen beraber dört tane iti daha besliyorum. Onu neynen besliyecem? Benim aylığım kaç lira ki oğlum?” demiş. Ama bunu yola yordama getirememiş.

-“Yok dede! Ya Esteban (itin adı) kalır ya ben giderim!” demiş.

Neyse bunu yenememiş. “Yok itte kalacak ben de kalacağım.” demiş. Dişlenmiş dedeye. Dede bakmış ki buna baş gelemiyor.

-“Tamam la! Götürme!” demiş.

Neyse yatmaya gitmiş. Kafayı koymuş yastığa. Adam akşam erkenden yedi buçukta yatardı. Sabah namazına kalkacak ya! İt, sanki buna inat durmadan “Hav hav hav! Hav hav hav!” hiç ağzını bozmayan adam o zaman ağzını bozmuş işte.

-“Seni bilmem ne ettiğimin oğlu!” demiş. Evvel mes lastikler vardı ya, dedesi bakmış ki onların altı dümdüz olmuş. “Bu bana yaramaz.” demiş. Gözünü etrafa atmış ki dedenin kramponlar var. İyice güzelce geçirmiş ayağına. Sessiz sedasız gelmiş Biconik’in yanına. Bu eyle bir uyur ki var ya top at uyanmaz. Yanaşır yanaşmaz şuradan elmacık kemiğine koymuş depikle. Sabah gördüm şerefsizim eğer yanağı aha bismillah şöyle şurası gözünü kapatmıştı.

-“Ne oldu olum sana böyle?”

-“Hiç! Bir şey olmadı!” diyor. (K5)

### **3.5.3.6. Eşşek Patosmala Uydurma Hikâyesi (A15)**

#### **3.5.3.6.1. Özet**

Sivas'ta Güler Sucukları Et Mamulleri adlı bir firma vardır. Köyde ise bu markayla herhangi bir bağlantısı olmayan ve soy isimleri “Güler” olan bir sülale vardır. Bu uydurma halk hikâyesi bu markayla bu aileyi ilişkilendirerek oluşturulmuştur. Bazen doğal ortamında saatlerce anlatılan bu anlatının maalesef çeşitli sebeplerden dolayı ancak birkaç dakikası derlenebilmiştir.

### 3.5.3.6.2. Uydurma Biçimi

Ege Denizi’nde bir Eşşek Adası var ya! Orada eşşekler kayboluyormuş. Haftada bir tükeniyormuş. Oranın başbakanı talimat vermiş. “Eşşeklere noluyor?” diye sormuş. Donanmaya emir vermiş. “Yakalayın bu hayinleri!” demiş.

Bunlar (eşek kaçırılanlar) pusuyu almışlar. Sığ yerden geçiyorlarmış. “Asılın götlekler küreklere!” diyormuş.

Yakup, Seffat, Sedat... Hep tayfa içinde. Elli tene (tane) eşşek... Adamlar bir yakmışlar ki lambayı yüzlerce göz parlıyor. “Kımıldamayın oğlum!” demişler. Neyse dayım (babaları Kasım’ın Memmet) oradan talimat vermiş. “Her eşşeğin boynuna bir can simidi...” Taktıklarını (denize) atıyorlarmış, taktıklarını atıyorlarmış. Başta giden eşşekin boynundaki simit fosforluymuş. Diğer eşşekler onu takip ediyormuş. Eşşekler gece Kemer’den çıkmışlar. Yüzerek eşşekler Kemer’e geliyorlarmış.

- “La siz burada neydiosunuz (ne yapıyorsunuz) gece vakti?” diye sormuşlar.

Memmet dayım;

- “Heç (hiç)! Sanane babam geziyoh!” demiş. Yanında bir bakraç yoğurt varmış. “Burada yakınlarda akrabam var da ona yoğurt getiriyom.” demiş. Yoğurtların içinde de kuzu yayarken bulduğu altınları götürüyomuş. Altınları orada bozduruyormuş.

- “La sen bilmiyon mu? Buralar yasak bölge!” diyormuş komutan.

Neyse komutanları kandırmışlar. En önde Memmet dayı yürüyormuş. Eşşekler arkasında. Eşşekleri gece gizlice tıra doğru sürüyorlarmış. Gece devriye gezen askerler bir ses duymuş. Işığı gezdiriyormuş askerler. Tam Memmet dayıya ışık gelirken Memmet dayı çöküyormuş, eşşekler de çöküyormuş. Görünmiyek diye. Eşşekler Kemer’den doğru tıra yüklenmiş. Doğru köye!

Eşşekleri köylüler görmesin diye gece saat 3’te Aşşığı Yol’dan köye sokuyorlarmış. O tepenin altında gizli tünel varmış. Meşed’in arkasında! Birer birer tünelden ahırın altındaki gizli mahzene götürüyorlarmış. Burada eşşekleri besiye çekiyorlarmış. Yalnız iyi tavlanıp tavlanmadığını Binyamin gelip kontrol ediyormuş. Şeyle (şöyle)

eşşeklerinin sırtını kımıldıyormuş. “Bu olmuş. Bunu patosun yanına çekin.” diyormuş. Patosun yanına giden eşşeklere Memmet dayı tek tek elini öptürüyormuş. Memmet dayının elini öpen eşşekler sonra diğer eşşeklere sarılıp vedalaşıyorlarmış. Ağlaşıyorlarmış. Memmet dayı “Ağlamayın babam! Ağlayacak sızlayacak bir şey yok!” diyormuş.

Bunlar eşşekleri direk kesmiyorlarmış. Eşşekleri patosluyorlarmış. Kara patosnan! Eşşeklerin fotoğraflarını çekip sucukların üstüne yapıştırıyorlarmış. Eşşekler gülerken poz veriyorlarmış. Etiketlere gülen eşşek resimleri yapıştırıyorlarmış. Sonra anadutla (üç demirli bir ot toplama aleti) eşşekleri kaldırıp kaldırıp patosun içine atıyorlarmış. Rahmetlik Binyamin’i de yevmiyeci dutmuşlar.

Bazen Kasım patosun düğme ayarında yanlış işlem yapıyormuş. Patosu zorluyormuş. Sucuk, pastırma vs. birbirine karışıyormuş. Siparişlerde sorun çıkıyormuş.

Bazen dünürleri İbrahim abiye, İlhan abiye sucuk götürmüşler. Memmet dayı Sedat’ın gayınbabasıgile neye sucuk götürüyormuş. İlk İbrahim abinin kızını Sedat’a isterken götürmüşler.

Memmet dayı;

- “Yiyin babam yiyin!” diyormuş.

İbrahim abi;

- “Sen niye yimiyon Memmet dayı?” diyormuş.

Memmet dayı;

- “Kolestrol var babam ben yemeyecem!” diyormuş.

Bir gün yine eşşekleri toplamışlar. Beslemişler, patosluyorlarmış. Yakup abiylen Seffat abi azcık yavaş atıyorlarmış eşşekleri patosa. Memmet dayı başlarındaymış. “Azcık şahbaz atın babam elektrik yakıyor.” diyormuş. Uşaklar anadutla hızlı hızlı atmaya başlamış. Sonra niyeyse elektrikler gitmiş. Eşşeğin yarısı patosun içinde yarısı ön ayakları şeyle (şöyle) iderekten patosun dışında kalmış. Eşşeğin yarısı patoslanmamışya

dili dışarı çıkmış şeyle bakıyormuş. Elektriğin niye gittiğini anlayamamışlar. Gitmişler elektirikçi Hakkı'yı getirmişler. Köyün girişinde adamın gözlerini bağlamışlar. Gizlice mahzene sokmuşlar. Adamın gözü açılmış ki patosun içinde eşsek dili de dışarıda! Eşsekleri görünce;

-“Bunlar ney?” diye sormuş adam.

Memmet day;

-“Sanane babam! Sen parayın (paramı) bil!” demiş.

Adam kara patosun elektriğini tamir etmiş. Sonra Memmet dayı sucukları hastenenin neyin önünde yeşil yitme arabasıyla satıyormuş. “Tamamen doğal. Tamamen organik!” diye. Hacı takkesi, yeşil gömleği neyi var ya! Millet sırya girmiş sucukları almak için.

### **3.5.3.7. Yalçın’ın Soyunması Uydurma Hikayesi (A16)**

#### **3.5.3.7.1. Özet**

Yalçın küçükken şort giyip arabaların önünü kesermiş.

#### **3.5.3.7.2. Uydurma Biçimi**

Yalçın ilkokuldayken de böyleydi. Normal vücut hatlarını tamamlamıştı. Kılı s.k. hep tamamlamıştı. İlkokuldayken her şey tamamı. İlkokul beşte meşte değil, ilkokul birde ikide her şeyi tamamlamıştı. Yani, ever var ya Allah’ın izniyle uşağı hiç zayetmezdi.

Yav bu A. abi, 50 NC’si vardı ya, bu yalçın daha ilkokul zamanları yav! Sıpa ilkokuldayken de şimdiki hâli... Otuz sene sonra da bu adam böyle olacak, değişmeyecek.

Neyse, Abdullah abi oradan süzülüyor aşşağa, garaj ordaydı. Yav bu küçükken de gezmeyi seviyordu, hâlâ gezdir, iş olmasın. Tam oraya gidiyor, kamyonun önüne geçiyor.

-“Nereye gidiyon la olum?” diyor. Babası yaşında.

-“Nörecen la Yalçın benim işim var.”

-“Oğlum beni de götür la n olur?” diyor.

-“La oğlum ben Sivas’tan göç getirecem. Seni nasıl getiriyim geri?” diyor.

-“La önemli değil, nolacak. Sanki beni kim arayacak?” diyor.

Neyse, edemiyor edemiyor. Bırakmaz ki Yalçın. Yanına alıyor. Ne de olsa tek gidip gelecek. Neyse, Yalçın’ı bindiriyor. Selettin de Sivas’tan buraya arı getiriyor, Ziya Dayı’nın bahçeye arı indirecek. Hesap kitap, emekli oldum dört tane arıyanan geçiniyim diyor.

Neyse bindiriyor, göç geliyor. Hava kararıyor köyde, malzeme inecek. İlk önce arıları indirecek ki, orada bir kulübe var. Küçük müçük eşyaları oraya çekecek. Neyse yukarı eve çıkıyorlar. Yalçın da o zaman ya şort giyerdi, ya pazen, çiçekli donlardan giyerdi. Üstünde kesin bir şey olmazdı. Yav arı rahatsızlanıyor artık şeyde, indirirken bindirirken rahatsızlanıyor. Arılar iniyor ya, Yalçın yanaşiyor, arı dalanıyor ya, babayın ahlakını s..kiyim, Yalçın’ı hep sarıyor. Oğul gibi değil de üçü beşi şeydiyor ya, nasıl ediyorsa arılar hop arabanın içine... Arı giriyor ya hemen dararıyor. Yav bir hızlılık var o oğlanda var ya, diyom ya, saniyede yüz elli kilometre yapıyor. Artık çocukluğa mı verdi, utanmadı da veyahut o anki korku... O arının korkusu olmasa bir tabur asker gelsin o pantolu indirebilsin abi ziyâfet var. Elli tane adama o pantolonu açtıramazsın. Eşşek gücü değil, bir deve gücü ortaya çıkıyor piçte.

Neyse, soyunuyor ya, abaovvv! Gözünü sevdiğim M. (kız), zaten 29-30 yaşına yaklaşmış daha bekâr. O arada da fener lazım ki, arı dalanmış, kovanlar yıkılmış.

S. kovayı neyi düzenlerken;

- “Kızım diyor feneri sen tut.”

- “Tamam baba sen oraları düzenle.” Diyor.

Allah’ım ya rabbim... Yalçın o pazenliği indiriyor ya çiçekli pazeni, diyom ya çocukluğunu tamamlamış, fazlası bile var. Elektiriği (kız) direk ikiye vermiş. Ooo! Selettin bakmış ki babayın avradını s...yim!

-“Kızım, diyormuş, feneri mi kapadıyon, burayı mı terkediyon, çabuk!” diyormuş.

-“Niye baba?” diyormuş.

-“La yavrum kapat hele!”

-“Olsun olsun o çocuk.” Diyormuş.

“Yav ben beyle çocuğun a..sını a...dını s...yim. Bu nasıl çocuk?” diyormuş. “Çocuğun beyle meredi mi olur?” diyormuş. (K5)

### **3.5.4. Osman Kartal’ın Uydurma Hikâyeleri**

#### **3.5.4.1. Hemşire Bey Uydurma Hikâyesi (A17)**

##### **3.5.4.1.1. Özet**

Köyde, devamlı kendisine şaka yapılan, arkadaşlarına göre söz, hareket ve davranış komiklikleri açısından onlara bol bol malzeme veren Murat Yeter (Biconik) adlı biri vardır.

##### **3.5.4.1.2. Uydurma Biçimi**

Biconik bir gün su suluyormuş. Nasıl ettiyse tilki gelmiş bunu ıssırmış. Neyse bu hastaneye gitmiş. Hemşire;

-Ne oldu beyefendi? Neyiniz var, diye sormuş.

-Hemşire Bey, beni dilki ıssırdı!

-Köpek olmasın beyefendi!

-Yok yav! Hemşire Bey valla dilki ıssırdı, diyormuş bu.

#### **3.5.4.2. Güzellerin Cafer’in Şehirden Gelme Uydurma Hikâyesi (A18)**

##### **3.5.4.2.1. Özet**

Köyde bir kişinin oğlu Bursa’ya gitmiştir ve köyü sonradan ziyaret ettiğinde biraz kibar konuşmuştur.

### 3.5.4.2.2. Uydurma biçimi

Şimdik Gozellerin Durmuş terminale Cafer'i karşılamaya gitmiş. Atarabaynan Üvecüzü'nden gitmiş.

Varıyollar şimdik, oturyollar ordaki ağacın üstüne otobüsü beklilyollar. Yanında da bir Hacı Emmi onuyunan konuşuyollar. Otobüsten de züppe kılıklı bir genç inmiş. Şindi Müdür başlıyormuş;

-Yav! Şuna bah arhadaş! Beyle genç mi olur? Aha, şindik benim oğlan da gelecek. Bah da gor (gör) nasıl evlat yetiştirilir.

İyi, falan fistih... O arada otobüs geliyor yanaşiyor. Duruyor, otobüsün ön gapı açılıyor. Merdivanlarda biri iniyor. Gozünde bir gözlük, şeyle bir şort, görsen bir voltmen, şeyle bir dene çanta... Durmuş Abi'yi görsen şimdik...

-Hello papa!

Müdür sağa sola bahıyor. Yanındaki adam;

-Bu sana mı diyor, diyor.

-Yoh yav o kim?"

Gafayı galdırmış ki Cafer.

-Hello papa! Cafer geldi, Bursa'dan, Bayram gel sarıl bana.

-Senin oğlan bu muydu?"

Müdür'ü görsen...

-Babayın canına...

Müdür'ün işleri abaov... (K2)



### 3.5.5. Mesut Pınar'ın Uydurma Hikâyeleri

#### 3.5.5.1 Termos D..şak ile Kör Eşşek Uydurma Hikâyesi (A19)

##### 3.5.5.1.1. Özet

Köyde her yıl bir veya birkaç kişi kahvehanedeki köy efradının önünde sığırı yaymak için seçilir.

##### 3.5.5.1.2. Uydurma Biçimi

Şimdi, Ömer Osman Emmi dana çobanı duracakmış. Demişler işte, Muhtar;

- “Ömer Osman sen dana çobanı dur.”

- “Ben eve gideyim de Termos D..şak’la Kör Eşşek’e bir sorayım.” demiş.

Gelmiş Termos D..şak ile Kör Eşşek’in yanına.

-“Termos D..şak, Kör Eşşek! Bu sığırı yayak mı (yayalım mı) yaymayak mı?”

Kör Eşşek s..ini kaldırmış;

- “S..imi yay!”

Termos D..şak;

- “D..şamı yayma.” demiş. (K4)

#### 3.5.5.2. Melik'in Şemşamerine Girme Uydurma Hikâyesi (A20)

##### 3.5.5.2.1. Özet

Gençler eskiden bağ ve bahçe hırsızlığı yaparlarmış. Bu mizah ustası, uydurma halk hikâyesinin konusunu bu bağ bahçe hırsızlıkları olarak seçmiştir.

Bergson (2015:80) yinelemelerin mekanik oluşunun mizahi boyutunu ortaya koyma eğilimindedir. Aslında Bergson, yinelemelerin mekaniklik ve oyunu çağrıştıran özellikleriyle gülünç olanı ortaya çıkardığına dair savlarında hiç de haksız sayılmaz. Söz gelimi söylemler üzerinden gerçekleşen mekanik tekrarlar vardır. Bunlar, hem

mekanikliği hem de bize bir takım şeyleri çağrıştıran bir oyuna benzeyeceği için gülünç öge açığa çıkar. Aslında aynı durum hareket komikliğinde de vardır. Tom ve Jerry çizgi filminde tekrar eden mekanik hareketler bizde gülmeyi açığa çıkarır. Tom sürekli kovalar Jerry ise sürekli kaçar. Tom tam yakalayacakken Jerry bir hamleyle kurtulur. Tom yine pes etmez yine tam yakalayacakken Jerry yine aynı hareketle kurtulur. Bu durum hep tekrarlanır. Yine aynı durum mizah ustası olan Cahit Özkan'ın bahçe hırsızlığı esnasında yakalanıp bahçe sahibi Melik tarafından kovalanması durumunda da görülür. Kovalarken yaklaşıp tam sopayla vurma hamlesi yapan Melik'ten bir kıvrıma hareketiyle kurtulan Cahit Özkan, bu kıvrıma hareketini uzun kovalama sürecinde defalarca aynı şekilde yapar. Bu anlatı mizah ustası Mesut Pınar tarafından hemen her toplanmada çok anlatılan söz ve hareket komikliğine dayalı bir anlatıdır.

### 3.5.5.2.2. Uydurma Biçimi

Memmet Ali abigilin şey varmış, şemşamer (ay çiçeği). Cahit abi, Şenol abi, Tostosun Nihat, Servet... Bunlar demişler ki;

-“Gidek adam! Emmimizin şemşameri.”

Oraya (tarlaya) gitmişler. Yemişler, bir yandan da ceplerini doldurmuşlar. Ellerine de birer kalpak almışlar. Keliye oturuyorlar beyle (böyle). O arada emmisinin oğlu (tarlanın sahibinin oğlu) Melik görüyor bunları. Melik tarlanın öbür ucundan Azrail gibi çıkmış. Soyerek (söverek) geliyormuş. Yalnız Melik'in gözler kan çanağı! Bunlar görmüş ama istiflerini pek bozmamışlar. Cahit;

-“Adam bir şey olmaz! Zaten emmimizin oğlu!” diyormuş.

Ama bunlar Melik yaklaştıkça bir yandan da ceplerindeki şemşameri neyi şeyle boşaltıyorlarmış.

Melik bunlara iyice yaklaşıncık şemşamerin birini kökünden söküp kendine sopa yapmış. Bunlar hâlâ cepleri boşaltıyorlarmış. Melik “Gelin buraya!” demişya bunlardan kalkan pırılıyor (kaçıyor)! Melik iyice yaklaşıncı Cahit abi;

-“O halamın oğlu nasılsın?” demiş.

Melik;

-“Lan sizin emmolunuzun ..mına attırırım.” demiş.

Bunların hepsi bir tarafa dağılıyor ya! Şimdi Melik hepsini bırakmış Cahit abinin peşine düşmüş. Tam yaklaşıp şemşamerin köküyle vuracakken Cahit abi götünü şöyle kıvırıp kurtarıyormuş. Melik tekrar arayı kapatıp şemşameri sallıyormuş Cahit abi yine kıvırıyor. Anlamış ya bunu yakalayamayacağını Servet’in peşine düşmüş. Servet’inen de küslermiş işte o sene. Servet’i dolandırmış dolandırmış en son köyün önünde yakalamış. Bu yandan Memmet Ali, Halis, Çavuş Emmi’nin orayı kesmişler kaçamasınlar diye. O Servet abiye bir zopa atmışlar bir zopa atmışlar! On on beş gün öyle harmanda baygın yatmış adam. O kadar zopa yemiş. En son derenin içine atmışlar.

## SONUÇ

Mizaha, fıkra anlatımı, fıkra tipleri, fıkra türleri ve yazılı mizah dergileri etrafında bakılan araştırmaların pek azı, mizahın özgün içeriklerini, kültür ortamlarına veya gruplara göre farklılıklarını ortaya koyan *mizahın ekolojisiyle* ilgilidir. Araştırma bu yönüyle, Türk halk kültüründeki mizah ekolojisinin sadece yazılı mizah ürünleri bağlamında ele alınmasına karşı çıkmıştır. Çünkü, yazılı kültür ortamı, durumları ve ifadeleri tasvir edebilme ve geliştirebilme gücüne sahip olsa da, mizahi icralarda olduğu gibi, sözlü kültürün mimik, tavır, el ve kol hareketleri, tonlama, sözlü ritim ve nihayetinde iletişimdeki bağlamsal etkileşim ve bunun aktarım usullerinden yoksundur.

Mizahın dününün, bugününün ve yarınının yerel ve ulusal veriler ışığında anlaşılmaya çalışıldığı bu çalışmada mizah; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı bütünlüğünde, grup kültürü, dil, yemek, oyun, din, bellek, ekonomi ve icracı-katılımcı-icra-bağlam ilişkileriyle ele alınmıştır. Yerel grupların mizah ortamları ve mizah yapma biçimleriyle ulusal verilerin karşılaştırılabilmesi fırsatını sunan çalışma, mizahın sadece gülme ve eğlenmeden ibaret olmadığını, onun halk grupları ve kültür ortamlarında pek çok yönünün, anlamının ve işlevinin olduğunu, özel üreticilere/ustalara ve tüketicilere sahip olduğunu, modern çağda mizahın, reklam ve eğlence gibi birçok alanda, bir kültürel ekonomik enstrüman olarak kullanıldığını gözler önüne serecek ve hem yerel hem de ulusal anlamda mizahın bugünü ve geleceği hakkında kafalarda oluşan bazı soru işaretlerine cevaplar sunacaktır.

Mizahın araştırılmasındaki en büyük yanlışlıkların, onun halk gruplarından, kültürel ortamlardan, sosyal şartlardan ve koşullardan bağımsız ele alınması ve sadece yazılı kültür dikkate alınarak çözümlenmeye çalışılması olduğu söylenebilir. Böylece tüm yönleriyle mizah; yerel ve ulusal anlamı, boyutu, üretim ve tüketim biçimi, şartları ve etkisi ihmal edilen bir değerlendirmeye anlaşılmaya çalışılır. Bu durum, mizahın ekolojik boyutunun ihmal edilmesi anlamına gelmektedir. Mizah ekolojisinin anlaşılmasıysa, mizahın dününün, bugünün ve geleceğinin yönelimleri ve eğilimlerini saptayabilmek; mizahın üretim ve tüketim biçimlerini grup kültürü içerisinde anlayabilmek; oyun, kültür ekonomisi, yemek, cinsiyet kültürü ve dil gibi unsurların irdelenmesi; mizahın üreticisi olan mizah ustalarının ve onların hitap ettiği kitlenin

mekân faktörü ihmal edilmeksizin ele alınabilmesi; mizahın sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki çok yönlü boyutlarının irdelenebilmesi ile mümkün olabilecektir.

Çalışmada, Türk halk kültürünün mizah ekolojisinin ne olduğunun araştırmasının yapılması plânlanmış ve bazı çıkarımlar yapılmıştır. Bu anlamda, hem ulusal anlamda geniş bir mizah ekolojisinin popüler verileri, sızdığı alanlar da göz önüne alınarak, müstakil başlıklarda verilmeye çalışılmış hem de ulusal verilerle karşılaştırma yapabilmek açısından yerel anlamda örnek olarak seçilen bir köydeki mizah ekolojisinin genel çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda çalışmadaki veriler, hem ulusal hem de yerel mizah ekolojisi kabullerini sunmaktadır. Ancak, araştırmadaki ulusal mizahi verilerin, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamı üzerinden gidilerek elde edilmiş olan ve daha çok popüler ve dikkat çekici içerikler olduğunu söylemek gerekir. Ayrıca, ulusal mizah verilerinin çok hızlı değişen, kullanım alanları ve amaçları farklılaşan, kent yaklaşımlarını yansıtan yönlerinin olduğu fark edilmiştir. Tamamıyla ulusal mizah verilerinden ve anlayışından da farklı olduğu söylenemese de yerel araştırma alanındaki mizah ekolojisi verilerinin, daha farklı bir düzlemde ilerlediğini, farklı kabullerinin olduğunu, kendi iç bünyesinde farklı mizahi uygulamalar ve kabuller geliştirdiğini söylemek gerekir. Özellikle araştırma alanının, sulu tarım ve hayvan pazarı üzerinden ekonomi; göç etmeyen orta yaş grubu; kasabayla yakınlığı nedeniyle oluşan iletişimi; oda, kuşçuluk ve itçilik gibi toplanmaları teşvik eden gelenekleri ve mizahı her zaman deneyimleme arzusunda olan yurt içi ve yurt dışındaki gurbetçileri gibi kendi iç dinamiklerinin, bu özgün mizah ekolojisinin oluşmasına sebep olduğu görülmektedir.

Çalışmanın önemli bir yönü, mizah ve mizah ekolojisinin tüm sistematik bileşenleri üzerine geliştirilen mizahla ilgili yeni kavramlardır. Çalışmanın çeşitli bölümlerinde verilen ve tanımlanan bu kavramlardan bazıları, *yerleşik düzen mizah eşkıyacılığı, mizahi eşkıyalar, iç mekânlar-açık mekânlar-dış mekânlar, ikili halk grupları, ara anlamlı mizahi kelimeler, ortamın gülmeye hazır olması, gülmeye şartlanma/gülmeye hazır olma, mizahi sloganlar, ikinci ve üçüncü dereceden mizah ustaları, özgün içerikli anlam ve değer avcıları, mizahi şiddet, mizahi kurbanlar, anormal tip ihtiyacı, ideal sıradan tipler, anlatıların klâsikleşme süreci, yerel klâsik icralar, tescilleyici ve patent verici katılımcılar, katmalı kişisel deneyim anlatıları, uydurma halk hikâyeleri, mizahi risk üstlenicileri (mizah ustaları), mizah ustalarının kendilerini normalleştirilmesi,*

*ham/işlenmemiş mizahi deneyimler ve malzemeler, anlatıya katılımcı dinleyiciler/icralara doğrudan etki eden aktif katılımcılar, icralara doğrudan etki etmeyen pasif katılımcılar, gülmeyi reddetme/icracılara baştan koşullanma, icrayı öncelleme (katılımcılar), detayları silme (icracılar), gülmenin domino taşı etkisi, ideal anlatı ortamları, mizahi icranın geçiştirilmesi, gizli gülme, filitrelenmiş mizahi üslup gibi kavramlardır.*

Yazılı kaynaklar açısından Eski Yunan'a kadar indirgenebilen mizahın, görsel kaynaklar açısından kayalara, taşlara ve mağaralara resmedilen abartılı av sahnelerinde, insan ve hayvan tasvirlerinde kendisini gösterdiği söylenebilir. Anadolu toprakları bağlamında yakın dönemler açınsındansa kaya ve tapınak kabartmalarında, vazo resimlerinde veya bazı heykel buluntularında mizahi imgelere rastlanmaktadır.

Anadolu mizahıyla bağlantılı olan Antik Yunan döneminde, yerleşik yaşamın da sembollerinden olan, Dionysos adına ve bolluk ve bereket için düzenlenen bağbozumu törenlerinde, komedyalarda ve bazen de tragedyalarda mizahî organizasyonlara rastlanmaktadır. Ancak baharın gelişi adına yapılan bu törenlerin ilk biçimleri, Hititler'in Telepinu, Harziş ve Vuruşemu için düzenledikleri törenlerde ve Frigyalıların gökteki tanrılar için yaptıkları kutlamalarda görülmektedir.

Selçuklular, Osmanlılar ve Cumhuriyet dönemi şeklinde incelenebilecek Türk mizahının araştırma alanı Anadolu coğrafyasıdır. Ancak Anadolu mizahında, Hititlerin baharın gelişini yılan yakarak ve içki içerek kutladıkları Purulli törenleri, Dionysos'un atası kabul edilen Sabaz, tanrıların gazabına uğrayan Friky kralı Eşek Kulaklı Midas , bir Anadolu bilgesi, kambur, kekeme ve topal olan Frikyalı Ezop gibi, Antik Anadolu mizahı belirtilerine ve imgelerine pek rastlanmaz. Bunun en önemli sebebiyse Selçuklu mizahının çobancılık kültürüne dayanması ve bağımsız ve özgün bir kültür olarak kopukluğa uğramamış değişik bir sentezi başlangıcı olmasıdır.

Selçuklu mizahında İslamiyet ve İslam öncesi unsurlar kendisini göstermektedir ve ayrıca kent ve kır ayrımı göze çarpar. Bu ayrımlarsa Selçuklu mizahı denince akla gelen Dede Korkut boylarında, Keloğlan masallarında ve Nasreddin Hoca fıkralarında belirir. Tüm bunların yanında Selçuklu mizahı, Dede Korkut boylarında da görülebileceği üzere, Selçukluların göçebe kültürünün etkisinde yaşadığı, çevresindeki milletlerle

toprak savaşına girdiği ve yeni bir dine alışabilmenin güçlüklerinin çekildiği birinci dönem; Keloğlan masallarında görülebilen, yerleşik yaşama geçişin problemlerinin yaşandığı ve göçebe aşiretlerle mücadelelerin olduğu ikinci dönem; Nasreddin Hoca fıkralarında göze çarpan, Selçuklu devletinin yıkılması ve Osmanlı devletinin kurulmasını kapsayan üçüncü dönem şeklinde incelenebilir.

Osmanlı dönemi mizahı, geniş sınırlar, İmparatorluk, farklı dinî ve etnik gruplar, yeni mizahî türler ve yeni tipler, Orta Asya göçebe kültürü ve Selçuklu mizahı etkisi üzerinden incelenmelidir. Karagöz-Hacivat, Bektaşî ve İncili Çavuş, Osmanlı mizahının yeni yüzleri; orta oyunu, tülîat ve Batı tarzı kuklaysa Osmanlı mizahının yeni geleneksel Türk tiyatrosu türleridir. Hicivlerle mizahi belirtiler gösteren divan edebiyatı ve halk edebiyatı örnekleriyle Osmanlı mizahının başka bir araştırma alanıdır. İmparatorluğun çöküş ve parçalanma dönemi olan son dönem Osmanlı mizahındaysa Batı etkisiyle ortaya çıkan ve gelişen mizah dergileri kendisini gösterir.

Cumhuriyet dönemi Türk mizahı, elektronik kültür ortamı gibi yeni bir kültürel ortamın, eski mizah geleneklerinin değişiminin ve dönüşümünün örneklerini sunar. Bu dönemde, Batı ile olan ilişkiler, tek partili hayat ve sonrasında çok partili yönetim biçimine geçiş, yeni bir alfabe, sağ-sol kutuplaşmaları, büyük savaşlarla etkinlik gösteren sosyopolitik ortam, şehirleşme ve göç problemleri, iletişim ve etkileşimin değişen yeni boyutları, mizahın alanına, anlamına ve yaratımına etki etmiştir.

Din, mizaha yön veren ve etki eden önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'te, mizahla ilgili sınırlamaların ve anlamlandırmaların yapıldığı görülmektedir. Bu sınırlamalar ve anlamlandırmalarsa, Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim gibi kutsal kitaplarla, Kilise ve Papalık gibi dinî kurumlarla ve Hadis gibi Hz. Peygamber'e atfedilen sözlerle ve onun yaptığına inanılan tavır, söz ve davranışlar olan sünnetlerle yapılır. Dinlerse, zamanla değişen hükümleri olsa da, tüm bu bileşenler üzerinden mizaha olumlu veya olumsuz bazı tavırlar geliştirmişlerdir.

Türk halkının mizah ekolojisinin ardında onun sosyokültürel organizasyonları, kodları, işlevleri, üretim ve tüketim boyutları, aktarımı, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki boyutları, onları üreten ustaların, katılımcıların ve mizahi ürünlerin özellikleri, oyunlarda ve ekonomide kullanımı gibi çok yönlü boyutları vardır. Zaman

içerisinde türlerde, uygulamalarda ve ifadelerdeki değişimler; değişen yaşam felsefesinin zaman içerisinde mizahi algıyı şekillendirmesi bu boyutun bir parçasıdır. Öyle ki, doğan çocuğun ağzına tükürmek gibi, bazı geleneklerin mizahileşebildiği veya hikâye anlatma geleneğinin kahramanlık ve aşk boyutlarından sıyrılarak mizahi içerikli *uydurma halk hikâyelerine* dönüştüğü görülmektedir. Yeni yeni ortaya çıkan capsler ve vinelerde görüldüğü üzere, daha pek çok değişim ve gelişim örneği verilebilecek Türk mizah ekolojisinin bu boyutları tartışılmadan anlaşılması ve anlamlandırılması mümkün görülmemektedir.

Mizah ekolojisinde genel anlamda, ekonomi, cinsellik ve ilgi alanları ana çerçevelerinde şekillenen temalar kurban tipler açısından, aldanma, kandırılma, işten anlamama, gerekli toplumsal görevleri yapamama ve bunlardan habersiz olma, tembelliğe meyilli olma ve çalışmaktan kaçma, paraya düşkün olma, cimri olma, saf olma, uyanık geçinme, işini bilmeme, anlayışsız olma, garip ve tuhaf davranma, garip ve tuhaf konuşma, sıra dışı alışkanlıklara sahip olma, sözünü tutmama gibi karakteristik; büyük bir göbek, kısa bir boy, uzun bir çene gibi fiziksel özellikler üzerinden şekillenir. Mekânlar, hayvanlar, yemekler ve nesnelere üzerinden oluşturulan temalar da mevcuttur. Bunların dışında, görenekler, gelenekler, âdetler, örfler, söylemler, inançlar ve tavırlar üzerinden şekillenen bazı kültürel uygulamaların da mizahi içerikli icralara kaynaklık ettiği görülmektedir. Bu anlamda mizah ekolojisinde temalar, kültürel her türlü etkinlikler, bireysel ve grupsal tutumlar, ses, görüntü, koku gibi duyu organlarını harekete geçiren uyarıcılar ve mizahi üretimleri gerçekleştiren insana bir şekilde çağrışımlar yapan tabiatın canlı-cansız tüm unsurları ile oluşturulur.

Mizahi icralara konu olan tipler yaşama anlam katan özgün bireylerdir. Bu tipler öldükten sonra da *hatırlanan kahramanlar* olarak toplumsal hafızadan kolayca silinmeyen, toplumsal hafızada iz bırakan, ekolojisinde bir anlamı olan ve *kültür üretimi uyarıcılarıdır*. Ayrıca *ideal sıradan tipler* olmayan bu mizahi tiplerin toplumsal yaşamda var olan *anormal tip ihtiyacını* da karşıladıkları görülmektedir.

Yemeklerin, renklerin, kıyafetlerin, müziklerin, müziklerin, kültürel yaratmaların ve tasarımların cinsiyetinin olduğu gibi, mizahın yaratıldığı ekolojide, dil, mimik ve hareketler üzerinden icraların ve köy odası, kahvehane, esnaf lokantaları, mutfak, lüks restoranlar gibi icra mekânlarının cinsiyetinin olduğu tespit edilmiştir. Bu mekânların,



mizahî icranın eril ve dişil mizahî söylemlerine etki ettiği görülmektedir. Ayrıca bu mekânlar, mizahi icranın cinsiyetine etki ettiği gibi, yine renkler, yemekler, tonlamalar, vurgular, eğlenme biçimleri ve kıyafet seçimleri üzerinden bir kimlik vurgulaması da yaparlar. Anlatıya ve söylemeye dayalı biçimlerden ninnilerin, masalların, içerisinde cinsel içerikli kelime olmayan manilerin, gelin uğurlamalarının, bazı aşk, gurbet ve özlem türkülerinin, dedikoduların, alkış ve kargışların, bazı kişisel deneyim anlatılarının, oyunlu düğün türkülerinin ve erkekleri hicveden fıkraların dişil karakter; destanların, küfür ve argoların, cinsel içerikli fıkraların ve kişisel deneyim anlatılarının, atasözlerinin, deyimlerin ve halk hikâyelerinin eril karakter taşıdığı iddia edilebilir.

Araştırmada, bireylerin grup üzerinden ve grupların da bireyler üzerinden kendisini anlamlandırdığı halk gruplarının, mizah ekolojisinin anlaşılmasında önemli bir faktör olduğu ortaya çıkmıştır. Özellikle, uydurma halk hikâyelerinin odacı halk grubunda ortaya çıkan yeni bir mizah yapma biçimi olduğu göz önüne alınırsa, mizahın anlaşılıp çözümlenebilmesinde, gelenekleri, ritüelleri, ortak anlamlandırmaları, kuralları ve organizasyon yapabilme yeteneği olan grup faktörünün ne kadar önemli olduğu daha iyi anlaşılabilir. Ayrıca mizah, grubu da ayakta tutan bir unsur olarak, bir *anlam ya da değer* üzerinden ve *ikili halk gruplarından* oluşan birçok grubun mayasının mizah olduğu anlaşılmıştır. Tüm bunların yanında, mizah araştırmalarında, internet ortamında ortaya çıkan yeni mizah gruplarının da önemi göz ardı edilmemelidir. Bu grupların ürettiği caps, vine, scorp, uydurma haber metinleri ve başlıkları, elektronik kültür ortamı mahlasları, komik videolar ve yorumlar, mizahın araştırma alanına girmektedir.

Araştırmada, halk grupları bağlamında, örnek olarak seçilen bazı ilgi grupları ele alınmış ve mizah ekolojisinin anlaşılabilmesi adına önemli veriler elde edilmiştir.

Defineci grubunun mizahla olan ilişkisinin büyüler, altını bulabilme amacına ulaşabilmek için kabul edilen anlık inanışlar, cin ve peri hikâyeleri, polis ve jandarmadan kaçış hikâyeleri, ayıya yakalanma ve hayvanlarla yapılan mücadeleler, mağarada garip sesler duyduğunu iddia edip kaçan kişiler, gece kazılarında kendi kazdıkları kuyuya düşenler, sahte haritalar ile aldanıp kandırılanlar, büyü için papaz getirip onunla Müslüman olduğu halde ayin yapanlar, hayvanları konuşturmaya çalışanlar, her şeye olur olmaz sinyal veren kalitesiz makinalarla açık alanı delik deşik eden kişiler gibi konular üzerinden olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca defineci grubunun yaşadığı deneyimlerin, “bir

aile varmış” ve “adamin biri bir gün tarlada çalışıyormuş” gibi kalıplarla, zaman ve kişileri belirsiz olarak, nesne ve varlıkların olağanüstü değişim ve dönüşümleriyle, bir çok halk grubu arasında masalsılaştırılıp anlatıldığı tespit edilmiştir.

Palavracı, martavacı, üfüren, sallayan, uyduran ve katan sıfatlarıyla nitelendirilen avcı grubu bireyleri bu sıfatları, “dış mekân” deneyimlerini abartarak anlattıkları inancından hareketle alırlar. Avcılarca ciddi bir şekilde gerçekleştirilen icralara karşı katılımcıların, anlatımın büyüsunü de bozmamak adına, *gizli gülme*yle tepki verdikleri anlaşılmaktadır.

Dış mekân deneyim ve tecrübelerinin iç mekânda mizahileştirildiği köy odaları, mizah ustalarının mekânlarıdır ve bir bakıma sözlü üretimin fabrikalarıdır. Köy odaları birçok işlevinin yanında, tıpkı barana ve yâren kültüründe olduğu gibi, eğlenme ve gülme mekânlarına evrilmektedir. Bu mekânlarda gerçekleştirilen korkutma ve kandırma şakaları, komik kişisel deneyim anlatıları, fıkra anlatımları, katılımcılar için gerçekleştirilen mizahi ritüeller, mizahi içerikli geleneksel Türk tiyatrosu örnekleri, bu durumun kanıtı olabilir. Tüm bunların yanında, yabandan ve grup dışından gelenlere ağır şakalar yapan mizahî haydutların bulunduğu araştırma alanındaki köy odalarında, “ışık söndü” ve “yalancı köşesi” gibi icat edilmiş mizahi geleneklerin olduğu ve *mizahî sloganların* üretildiği de tespit edilmiştir.

Pek çok işlevi olan ninni, masal, atasözü, deyim, bilmece, tekerleme, mani, türkü, fıkra ve halk hikâyeleri gibi anlatıya dayalı bazı sözlü türlerin içeriklerinin ve icrasının mizahla ilişkili olduğu söylenebilir.

İcra ortamı göz ardı edilmeyen ninniler, uyumamakta ısrar eden bebek, ninniye kesince gözlerini hemen açan bebek gibi beklenmedik uyumsuzluklar; uyumayan bebeğin uyutulması ve ninni söyleyip içini dökme fırsatıyla pek çok sosyokültürel ve psikolojik sıkıntıları olan bireylerdeki rahatlama; ninni ile beraber bebekleri kontrol edebilmenin ve uyutabilmenin verdiği mutluluk ve hazla üstünlük üzerinden mizahla ilişkilidir. Ayrıca ninnilerin, uyutulmaya çalışılan bebeğin tepkilerine bağlı olarak da, icracısı içeriğinin mizahi olarak değiştirildiği görülmektedir.

Mitlerle ilişkili veya mitlerin tortularını taşıyan bir tür olarak görülen masallar, tipleri, içeriği, icra zamanlaması, anlatı mekânı özellikleri, kurgudaki canlı ve ilgi çekici mekân

özellikleri, olumlanan tipler, hayret uyandıran yapıları, masal tekerlemeleri, uyumsuz eşleştirmeleri, kurgu içerisindeki beklenmedik gelişmeler, mutlu bir sonla bitmesi, icracının gülümser ve olumlu bir tavırla masalları icra etmesi, kötülerin cezalandırılıp iyilerin ödüllendirilmesi, icra dili ve yoğun mizahi içerikli sıfat kullanımı, dinleyicilerde olağanüstü kurgularından dolayı psikolojik değişimler yaşatması, hızlı zaman akışı, nesne ve canlılardaki ani dönüşümleri, nesnelere ve canlılara yeni özellikler yüklemesi gibi pek çok sebepten dolayı mizahla ilişkilidir.

Geleceğe dair öngörüler ileri süren, öğüt veren ve yol gösteren kısa ve özlü sözler olarak ciddi meselelerden bahseden yapıları olsa da bazı atasözlerinin mizahla ilişkili olduğu görülmektedir. Atasözlerinin, onların uyumlu-uyumsuz eşleşmeleri, nükteli yapıları, zıtlıkları sunmaları, şaka ve espiriye meyilli olmaları, icracılarda dili iyi kullandığı, rakibi alt ettiği ve kültürel tavra hâkim olduğu gibi duygular uyandırması, muhatabında veya kurbanda ani psikolojik değişim yaşatması şeklindeki özellikleri, onları mizahla ilişkili kılar. Ayrıca fıkralarla ve deyimlerle ilişkilendirilen, içeriğinde cinsel mizahî dili olan ve internette yeniden dönüştürülen ve güncellenen atasözlerinin de mizah araştırmalarına dâhil edilmesi gerekir.

Bir oyun şeklinde gerçekleştirilen bilmeceler, sözcüklere giydirilen yeni imgelerle uyumlu-uyumsuz çağrışımları bireylerin zihninde canlandırır. Bilmeceler yoluyla bireyler, hem rahibi alt etmenin yollarını ararlar hem de rakibin ve kendisinin zekâsını test ederler. Bilmeceler, sosyokültürel ortamın, düğün kfilesi, internet ve film gibi, pek çok alanında kendisini gösterebilir. Mizahla ilişkili olarak bilmeceler, icracılarda bilmecenin bilinmemesi veya katılımcılarda cevabın bilinmesi neticesinde üstünlük duygularını ortaya çıkaran, çağrışımları ve cevapları itibarıyla uyumsuzlukları ortaya çıkaran, katılımcıların bilmece sonrası verdikleri doğru cevap veya icracının bilmemesini arzuladığı bilmece muhatabının yanlış cevabı üzerine bireylerin psikolojik gerilmelerini yok eden ve onları rahatlatan, bir kazanın olduğu oyun organizasyonu şeklinde gerçekleştirilen yapılarıyla, mizah araştırmalarının ilgi alanına girmektedir.

Uyumsuz birleştirmeleriyle, söz, hareket, mimik ve tonlama komiklikleriyle mizahla ilişki içerisinde olan tekerlemeler, orta oyunlarının “muhavere” bölümünde, Karagöz’ün “giriş” bölümünde, masal ve halk hikâyelerinin içerisinde, çocuk ve oyun tekerlemelerinde, satıcıların sattıkları ürüne uygun olarak ürettiği icralarında ve bazı

halk gruplarının mizahi içeriklere büründürülen efsunlamalarında kendisini göstermektedir.

Mani, hikâye ve fıkra gibi türlerle ilişkili olan türküler, ezgili türlerdendir. Mizah ve türkü ilişkisi bağlamında, anonim halk türküleri, âşıklık geleneğindeki hikâyeli/hikâyesiz türküleri, mizahi içerikli düğün türküleri ve oyunlu türkülerde mizahi özellikler ve eğilimler tespit edilmiştir. Bu ezgili türün bazı örnekleri, ritim, söylem, konu, espiri, takılma, hiciv, klip, kostüm, söz, hareket, durum ve karakter komiklikleri, üstünlük ve uyumsuzluk, eğlenceli yapıları üzerinden mizahla ilişkilidir.

Türk halk kültüründe, cinsel söylem, hareket ve ima, önemli bir mizah yapma biçimidir. Atasözlerinde, deyimlerde, manilerde, geleneksel Türk tiyatrosunda görülen bu yaygın mizah yapma biçiminin Nasreddin Hoca fıkralarında, Bektaşî fıkralarında, İncili Çavuş fıkralarında, hayvan fıkralarında ve cinsel içerikli fıkralarda da olduğu görülmektedir. söz, hareket ve durum komikliklerini içeriğinde barındıran fıkralar, ayrıca korkaklıkları, saflıkları, ahmaklıkları, cimrilikleri, fırsatçılıkları, uyanıklıkları ve görmemişlikleri dillendiren karakter komiklikleri üzerinden de mizahla ilişki içerisindedir.

Âşıklık geleneği, halk hikâyeleri ve âşık tarzı şiirlerdeki mizahî unsurları nedeniyle mizah araştırmalarının ilgisini çeker. Âşıkların sunduğu halk hikâyeleri, benzetmeler, abartmalar, durum komiklikleri ve uyumsuzlar, kahraman ve mekân tasvirleri, mizahî içerikli kalıp ifadeler, atasözü ve deyimler üzerinden mizahi bir karakter gösterirler. Mizah içerikli âşık türküleri, epik özellikler göstermeyen âşık destanları, hikâyeli âşık türküleri ve âşık atışmalarıysa, icracıları da göz önüne alınırsa, abartılı tasvirler, mübaşağa, alay, ironi, yalan, tezat ve şaka gibi mizah yapma yöntemleri, kalıp ifadeler, türkülerin sözlü girişler, kişisel deneyim anlatıları, fıkralı başlangıçlar, gelenekle uyumsuz âşık tarzları ve kaset fotoğrafları üzerinden mizahla ilişki içerisindedir.

Bu çalışmada, mizah araştırmalarının fıkra ve mizah dergileri üzerinden yürütülmesi eleştirilmektedir. Ayrıca yazılı türler bağlamında ele alınıp araştırılan fıkra ve mizah dergilerinin, yazılı mizah yapma biçimlerinden bazıları olduğunu da söylemek gerekir. Bu bağlamda yazılı kültür ortamı ve mizah ilişkisinde, fotoğraf arkası yazıları ve imzaları, bazı aşk mektupları, makamlara yazılan resmî dil ve üslûba uyumsuz şikayet mektupları, telefon rehberine yazılan bazı notlar, harf ve yazım hataları, yerel dille

yazılan ifadelerin resmi dile uyumsuzluğu, çirkin yazılar, mizahî içerikli şiirler, gazete başlıkları, haberleri, köşe yazıları, reklamları, ilanları ve dönüştürdüğü sözlü tür ifadeleri, mizahî içerikli hikâye ve romanlar, tişört yazıları, kamyon ve otomobil arkası yazılar, duvar yazıları gibi bazı yazılı içeriklerin de ele alınıp değerlendirilmesi gerekir.

Fotoğraf, radyo, kaset, teyp, walkman, telefon, televizyon ve internet bağlamında elektronik kültür ortamı, günümüz mizah araştırmalarının önemli bir alanını olarak karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyılda, hızlı ve mekanik bir biçimde burjuva portrelerini çizebilmenin yöntemlerini araştırırken ortaya çıkan fotoğraflar, eskiyle yeninin uyumsuzluğunun komedisini göstermesi, gelenekselleşemeyen modanın ve moda imgelerinin geleceğe dönük somut mizahi verilerini kayıt altına alması, fotoğraf makinası karşısında insanoğlunun verdiği “iyi çıkma” sınavı ve fotoğraf arkası yazıları üzerinden mizahla ilişkilidir. Bununla birlikte, elektronik kültür ortamında “yurdum insanı” şeklinde paylaşılan fotoğraflar, fotoğraf ve yazı birlikteliğiyle oluşturulan capsler, mizah-fotoğraf ilişkisinin bir başka boyutudur.

Belirli zamanlarda modern yaşamı veya moderniteyi temsil eden müzik kasetlerinin, teyplerin ve walkmanlerin, mizahi verilerin kaydedilmesi, geleneksel ve modern zıtlıklarını belirginleştirmesi, sosyokültürel yaşamda kişilerin üzerine eklenen veya yakıştırılan bir unsur olarak şaka, espri ve alaylara ortam oluşturması gibi nedenlere bağlı olarak mizahla ilişkili olduğu görülmektedir.

Yerel ve ulusal radyolar, mizah araştırmalarında üzerinde önemle durulması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Radyo temsilleri, radyo ve âşıklık geleneği ürünleri, radyo reklamları, radyo sunucuları ve katılımcılarının diyalogları, mizahî içerikli radyo programı isimleri, radyo sunucularının mizahî içerikli lakapları, radyo sunucularının esprileri, bilmeceleleri, fıkraları ve komik kişisel deneyim anlatıları, komik radyo şarkıları, genel olarak radyo-mizah ilişkisinin araştırma alanlarıdır.

Çalışmada “klâsik telefonlar” ve “cep telefonları” (klâsik cep telefonları/akıllı cep telefonları) sınıflandırılan telefonların, bağırarak konuşma, konuşurken bir sınav havasında tedirgin olma, telefonla poz vererek fotoğraf çekinme ve onu profil resmi

yapma, telefonu ilk çalışta açmama, telefonla şaka yapma (polis, bankacı şeklinde arama, çalıp kapatma, kız şeklinde mesaj atıp erkeklerin erkek arkadaşlarını kandırması), kontör yeme, buluşma ayarlayıp gitmeme, komik akıllı cep telefonun oyunları, tipleri ve müzikleri, komik telefon müzikleri ve telefonu insanların vücutlarında taşıma biçimleri üzerinden mizahla ilişkili olduğu saptanmıştır.

Televizyonlar, mizahın sızdığı ve etkin olduğu önemli elektronik kültür ortamı alanlarından birisidir. Mizahî içerikli spor, yarışma, eğlence, yemek ve video programları, mizahî içerikler taşıyan diziler, filmler ve reklamlar, Bayaz Show ve Dada Dandinista gibi şov programları, bazı televizyon programlarındaki âşık icraları, geleneğin elektronik kültür ortamındaki tuhaf bir değişimi ve eğlenceli bir sunumu olan evlenme programları, Olacak O Kadar skeçlerinde göze çarpan televizyonun televizyon içerisindeki mizahî eleştirisi ve Keloğlan masallarında olduğu gibi sözlü anlatı türlerinin çizgi film olarak yeniden güncellenmesi, televizyon-mizah ilişkisinin bazı örnekleridir. Bununla birlikte elektronik kültür ortamının sözlü kültür ortamına, yani ekolojiye, yansması da televizyon-mizah ilişkisi kapsamında ele alınması gereken bir durumdur. Bu bağlamda, televizyon dilinin ekolojide taklit edilmesi, film ve programlarda sergilenen kostümlerin mizahî olarak algılanması, bazı film senaryolarının anlamsız ve tuhaf bulunması, bazı filmlerin yöresel ağız ve kişilerle eşleştirilerek dönüştürülmesi, filmlerdeki kötü karakterlerin gülme biçimlerinin taklitleri, haber muhabiri ve sunucusu ilişkisi, dili ve bazen ortaya çıkan bağlantı hataları, televizyonların geleneksel yöntemlerle süslenmesi, aile bireyleri arasında ortaya çıkan televizyon kumandası hâkimiyeti savaşı, film senaryolarının gerçek zannedilerek ve ciddiye alınarak ağlanması, kötü karakterlere küfür veya beddua edilmesi, yine televizyonun ekolojideki mizahi görünümüleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnternet ortamının mizahla olan yoğun ilişkisi, araştırmanın önemli sonuçlarından birisidir. Araştırmada internet ve mizah ilişkisiyse, sözlü kültür ortamı mizahının elektronik kültür ortamına taşınması, *Zaytung*'daki uydurma haber ve başlıklar, *Uludağ Sözlük*, *Kadınlar Soruyor* ve *Ekşisözlük*'teki mizahi yorum ve düşünceler, *elektronik kültür ortamı mahlasları (nicknameler)*, Nasreddin Hoca fıkralarının ve diğer fıkraların internet boyutu, chatleşme ve mizah ilişkisi, sanal gelin ve damatlar, televizyonun internete aktarımı, paylaşılan videolar ve onlar için yapılan yorumlar, âşıklık

geleneğinin internet boyutu, dönüştürülen film ve çizgi filmler, mizah ustalarının “internete düşme” korkusu, capsler, vinelar ve scorplar, internet iletişimde kullanılan mizahî semboller gibi konular üzerinden ele alınmıştır.

Mizahın kültür ekonomisiyle olan ilişkisi, üzerinde faha fazla araştırılma yapmayı bekleyen önemli alanlardan biridir. Bu çalışmadaysa tüketim çılgını olan ve kahramanlıklarını üstünlük veya tüketimle ortaya koyan yeni insan tipinin, filmlere, dizilere, reklamlara, sinema salonlarına, kitap ve dergilere, konserlere, albümlere, albüm kapaklarına, radyolara, internet sitelerine, oyuncak pazarına ve kıyafetlere yerleştirilen mizahi imgelerle ayartıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda mizah, firmaların ve büyük şirketlerin ekonomik amaçlarına hizmet eden ve tüketim kültürünü yaygınlaştıran önemli bir enstrümandır.

Araştırmada yemeklerin ve yemek kültürünün mizahla ilişki içerisinde olduğu saptanmıştır. Bu ilişkiyse, yemek isimleri, yemek duaları, yemek destanları, yemek temalı sözlü türler, şarkılar, beddualar, komik yemek yeme videoları ve sinema sahneleri, capsler, yemeğin mizah ortamı oluşturması, yemeği elde etme şekilleri ve yöntemleri, vücutta meydana getirdiği değişiklikler, yemek şekilleri, yemek yarışmaları ve yemek yeme kültürü gibi konular üzerinden ele alınmıştır.

Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında varlık gösteren oyunların, açık ve kapalı mekânlarda sergilenen bir yapısı da vardır. Mizah araştırmalarının da vazgeçemeyeceği bir alan olan oyun ve mizah ilişkisininse, söz, hareket, durum ve karakter komiklikleri, şakayla ilişki içerisinde olması, içeriklerinin veya amaçlarının eğlenme ve gülme olması gibi bazı mizahî belirtileri mevcuttur.

Mizahın çoğu kez kendisini dille ifade ettiği görülmektedir. Çalışmada, dilin mizahla yoğun bir biçimde ilişki içerisinde olduğu tespit edilmiş ve bu ilişki fiiller, isimler, sıfatlar, ara anlamlı mizahî kelimeler, yabancılara Türkçe öğretiminde Türk mizah kültürünün kullanımı, oyun terimlerindeki mizahî kelimeler, lakap ve uydurulan kelimelerin mizah ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir.

Sosyokültürel ortamda mizah yapma, mizahı anlamlandırma ve onu ortaya çıkarma biçimleri/yöntemleri yaş faktörüne de bağlıdır. Mizah araştırmalarıysa, çocuk, genç, orta

yaşlı ve yaşlı şeklinde tasnif edilebilecek yaş faktöründen ayrı ve bağımsız olarak ele alınamaz. Yaş faktörüne bağlı olarak ilgilerin, kabullerin, değerlerin, öğrenmelerin, davranış biçimlerinin, dili kullanma şekillerinin, toplumsal bağlamdaki benlik algısının, toplanma biçimlerinin, görev, ödev ve sorumlulukların, kaygıların ve hükümlendirmelerin değiştiği söylenebilir. Burada, yaşa bağlı olarak ortaya çıkan biyolojik değişim ve dönüşümlerin de etkisinden söz edilebilir.

Kendi ekolojisinde gülme, sosyokültürel bir altyapıdan beslenerek belirli durumlarda ortaya çıkan, vücutta çeşitli fizyolojik tepkimeler meydana getirip rahatlama sağlayan, algı, karakter ve dünya görüşünden hareketle kişiler arasında değişkenlikler gösteren, hem psikolojik hem de kültürel arka plânı olan, insana özgü mesajlar, göstergeler ve tavırlardır. Bağlam içerisindeki mizahi organizasyonların sistemlerinin bileşkesiyse, mizahın ekolojisidir. Sistemler bileşkeleri üzerinde işlev sahibi anlamlar bütünü olan mizahın; metinler, tavırlar, mimikler ve jestler üzerinden inşa edilen bir dokusu, bunları üreten ve tüketen bir kitlesi ve üretimlerin somut ürünleri olan metinleri, göstergeleri, sesleri ve tavırları vardır.

Mizah eylemi, bir bağlamın ya da bir bağlamdan beslenen kişilerin bireysel veya gruplar halinde gerçekleştirdiği eylemler bütünüdür. Mizah ekolojisiyse, sızdığı sosyokültürel hayatın her alanında, geçmişteki anlatım, sunum, ima, hareket, dinletim ve gösterim kültüründen beslenen; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında icra edilen ve bu ortamlarda değişen, gelişen, başkalaşan, yenilenen, çeşitlenen, yeni anlatı biçimleri ve anlatıcı tipleri oluşturan; yerel, ulusal ve evrensel boyutları olan; sosyokültürel bağlamında açık ve kapalı çeşitli işlevleri olan; oyun, yemek, kostüm ve ekonomi gibi alanlarla ilişki içerisinde olan; her türlü ciddi ve gayri ciddi yaratmaların içerisinde bulunan veya onları mizahi biçimlere dönüştüren; bağlamın, mekânın, hareketlerin ve bir takım seslerin dili olduğunu kabul edip bunlara refleksler geliştiren; yeni gelenekler yaratan ve gelenekleri şekillendiren; statü sağlayan ve ortam oluşturan; doğadaki her unsur ve yaratmadan faydalanan veya etkilenen; insana has bir durum olan; kültürel, cinsiyet, yaş, ilgi, meslek ve grupsal algılara bağlı olarak çeşitlenen anlam, kabul ve yaratmaların tamamı şeklinde kapsamlı ve bütüncül olarak tanımlanabilir.



Mizahın ve gülme eyleminin değişen kültür ortamları düşünülerek yeniden ele alınması gerekir. Günümüzdeki kültürel ortam ne sadece sözlü ne sadece yazılı ne de sadece elektronik kültür ortamıdır. Tüm bunların bileşenidir. Mizah ve gülme diğer bileşenlere bağlı olarak bu ortamlar temelinde değişkenlik göstermektedir. Söz gelimi bir mizahi kurbanın, köy odasında sözlü kültür ortamı bağlamında sadece oda efradı karşısında mizahi tip ve kurban olup gülünç olmasıyla aynı zamanda elektronik dinleyiciler ve çıraklar olan telefon ve kamera önünde gülünç duruma düşmesinin hem kurban hem de katılımcılar nezdinde verilen tepkiler değişkendir. Kimi dinleyiciler gülme sunumunu abartılı yaşarken kimi dinleyiciler psikolojik uyarıların etkisiyle kendisini kontrol etme ve gülmeme yoluna gider. Aynı durum bir mizah ustasının icrasında da görülür. Canlı olan ve gerçek tepkiler veren katılımcılara yapılan mizahi sunumlarla, cansız olan ve tepkimesiz olan elektronik kültür ürünü mahsullerine ve hafızalarına karşı icrada bulunma farklıdır. Burada, güldüren olma yerine gülünen olma durumu gibi bir risk de söz konusudur.

Mizah ekolojisinde, birey/grup, bireysel ve grup psikolojisi/karmaşası/üstünlüğü, sanal ve gerçek uyarımlar, yemek, zaman ve mekân gibi pek çok açıdan bağlamın dengesi, tepkimeler/gülme, uyumsuzlukların farkındalığıyla kişisel ve grupsal psikolojinin, üstünlüğün, duygu karmaşasının bileşenleriyle oluşan organizasyonun icracı ve katılımcı açısından anlamı, özgün veya sıradan üretimler, yaş ve cinsiyet gibi unsurların çok önemli olduğu görülmektedir.

Gülme ortamı, eğlenceyi ve güzel vakit geçirmeyi garanti eden yapısıyla da, mizah ekolojisinin sürekliliğini ve devamlılığını sağlayan çok önemli bir unsurdur. Bu durum, aynı zamanda gülmeyle ilişkili kavramların da incelenmesi anlamına gelir. Gülmeyle ilişkili kavramlarsa bir ekoloji içerisinde anlamlar yığındır ve ayrıca anlamlandırılan ve bilinen sözsüz bir iletişim biçimidir.

Mizah ve onun meyvesi olan gülmenin anlamının anlaşılabilmesi, yaratıldığı yerin, yani gülmenin ekolojisinin anlaşılabilmesiyle mümkündür. Mizah bu anlamda her zaman bir grup içerisinde anlamlanır ve değer bulur.

Sosyokültürel ortamda, dolayısıyla mizah ekolojisinde, bazı nedenlere bağlı olarak zihinde tepkimeler gören kaygı, sitem, neşe, sevinç, haz ve alay gibi duygulanımların,

gölme vasıtasıyla belirlediği ve ifşa olduğu görölmektedir. Gölme, tüm bunlara bağlı olarak da, kişisel tepkimelerinden dolayı bireysel; sosyokültürel bağlamda tüm üyelerin zaman içerisinde edindiği, kabul ettiği, onayladığı ve hüküm verdiği anlamlandırılmış görsel ve işitsel tepkimeleri sebebiyle toplumsal özellikler gösterir. Ayrıca paylaşımı dayatıcı etkisiyle de gölme yine bireysellikten sıyrılmaya eğilimlidir.

Mizahın kendi ekolojisinde gölme sesi ve tepkimesi, kişisel ve bağlamsal belirli uyarıcılara bağlı olarak, düşük, orta ve yüksek şiddette çıkarılmakta ve gösterilmektedir. Hemen her ara formlarda olduğu gibi, orta şiddetli bir mizahi tepkime alan icra, ya kendisini geliştirmeye muhtaç ya da kısa vadede tekrarında sıradanlaşmaya meyillidir. Yüksek şiddetli gölmeyle ödüllendirilen icralar, yeniden icra edilebilme hakkını çoktan kazanmıştır. Düşük şiddetli mizahi tepkimeler alan icraların ekolojide yeniden icra edilmesiyse, icracısının statüsü açısından bir risk unsuru oluşturduğu söylenebilir.

Mizahi ifadelerin, şüphe götürmez en uç biçimleri olan kahkahalar ve gölme krizleri, usta mizah anlatıcılarının veya icralarının *tepkisel ve sözlü patentleri* konumundadırlar. Bu tepkimeleri alan icracı, sunumunun ana idealarını yerine getirmeyi başarmıştır. Bu tepkimeler, hem usta icracının hem de icrasının kendi ekolojisinde en yüksek notu aldığı anlamına gelir. Gerekli notu alan icra, yaşam süresini diğer icralara nazaran daha geniş zamanlara yayma garantisi almıştır. Bu geniş zaman içerisinde pek çok tekrarlarla her defasında farklı bir mizah ustasının elinde yeniden onanan icra, artık *klâsikleşme eğilimindedir*.

Doğal olarak oluşturulan halk gruplarında gözlemlenen onanmış ve katılımlı yüksek şiddetli gölmelerin, grubun devamlılığı açısından, araştırmacılara bazı önemli ip uçları verebileceği söylenebilir. Yüksek şiddetli gölmelerin kendi halk grubu içerisindeki veya dışarısındaki bireylere mesajı son derece nettir. Bu mesaj “bizim gibi veya bizden değil” şeklindedir. Eğer, bir grup içerisinde bulunan bir kişiyle, yüksek şiddetli gölme paylaşımı yapılmıyorsa veya katılımcı bir kişi bu gölme diğer grup bireyleri tarafından teşvik edilmiyorsa, bu durum, o kişinin grup içi devamlılığının tehlikede olduğu anlamına gelebilir.

Mizah, belirli zamanlarda ve mekânlarda toplanan arkadaşların ve grupların mayasıdır. Hemen her grupta, paylaşılan mizah ve bunun mevcut tepkimeleri, hem grup hem de birey için bir tutkal görevindedir.

Komiğin bağlamsal bir anlamı vardır. Bu anlamlar, mizah ekolojisinden etkilenecek, espriyi ve şakaları yaratan mizah ustaları ve mizahi içerikli esprileri ve şakaları yaratan mizah ustalarından etkilenen, komiğin paylaşımcıları olan hak grupları tarafından belirlenir.

Mizah ustaları, ekolojideki grupları tarafından bir espri ve şaka yaratıcıları olarak kabul edilen, kültürel anlamlara ve algılara yeni algılar yükleyerek onları eğlenceli kılan, yenilikçi kişilerdir. Onlar, sahip oldukları filozofik yaklaşımlarıyla ve tavırlarıyla ekolojideki kişileri, nesnelere, tepkimeleri, kelimeleri, değerleri ve durumları yeniden anlamlandırır. Onlar bu halleriyle, algıların ve durumların sıradanlıklarına ve tekdüzeliklerine karşı bitmek tükenmek bilmeyen devrimler gerçekleştirirler. Bunları ise, fıkra, bilmece, mizahi içerikli türküler, komik kişisel deneyim anlatıları gibi sözlü biçimlerle; geleneksel Türk halk tiyatrosu veya oyunlar gibi hareket, mimik ve jest ağırlıklı mizahi icralarla ortaya koyarlar.

Mizahi halk grupları, mizah ekolojisi araştırmalarının en önemli unsurlarındandır. Çeşitli isimleri ve amaçları olan birçok halk grubunun kendi üyelerince anlamlı kabul edilen mizah anlayışları, üretimleri, tepkimeleri ve tutumları vardır. Araştırmacıların, grup içinde anlamlı kabul edilen bu ekolojik mizahi tutumları bağlam içi değer çözümleme anlayışıyla ele almaları gerekir. Bağlam dışı anlamlandırmalar ve çözümlenmeler, bağlamsal koşul, şart ve kabullerin anlaşılabilmesi üzerinden yapılabilecek bilimsel saptamalar, en azından mizahi halk gruplarını anlayabilmek açısından, sağlıklı değerlendirmelerin ortaya çıkmasına sebep olabilir. Bu anlamda mizah araştırmacılarının grup içerisinde geçirecekleri zaman, mizahi ortamı çeşitli koşullarda, zamanlarda ve mekânlarda deneyimlemesi ve ayrıca bilimsel analizler ışığında uzun süreli gözlemler yapması, sağlıklı değerlendirmeler yapılabilmesi için hayati önem taşıyan faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Komiğin değeri ancak kendi bağlamında bir halk grubu tarafından saptanabilir. Komik öğeyi bulan birinci şahıs olsa da komiğin geliştirilmesi, değerinin saptanması veya

onaylanması için ikinci bir kişiye ihtiyaç duyulur. Böylece patentini alan komik; söylem, hareket, tavır, jest veya mimik, sosyal bağlamında bir şekilde zenginleştirilip çoğaltılan imgeleriyle seri üretime geçebilir. Bu üretilen imgelerin ise bir halk grubu tarafından bir şekilde tüketilmesi gerekmektedir. Bu yüzden, bir çok halk bilimi yaratması, kendi bağlamında onu gerektirdiği ölçüde ve sürede onayan bir halk grubu bulamadığı için yok olmuştur denilebilir.

Mizahın ekolojisi çerçevesinde gülmenin belirli zamanları ve belirli alanları vardır. Gülme, bu alanlar ve zamansal durumu itibariyle, kendisine bazı alanlar açar veya yasaklar koyar. Bağlamsal kabullerin ve değerlerin de etkisiyle şekillenen gülme, böylece kendisini bazı özel zamanlara konumlandırır ve bazı mekânlarda kendisinin yerleşmesini dayatır veya olağanlaştırır. Bayramlar, oyunlar, ritüeller, komik gösterimler, anlatıcıların, taklitçilerin ve sanatçıların mekânları, sinema ve televizyon, yazılı mizah edebiyatı, gülmenin sığınakları olmaları bağlamında, gülmenin kurumsallaştığı alanlardır.

Belirli bir zaman, mekân ve sosyokültürel kabullerle çerçevelenen bir bağlamda, görme, duyma, taklit etme, kabullenme, uygulama, yönlendirilme, yönlendirme ve uygulatma gibi eğilimlerle hareket eden birey; cinsiyet, yaş, statü, karakter ve deneyimleri ile oluşan zevkleri üzerinden gönüllü, gönülsüz veya yarı gönüllü ve yarı gönülsüz bir tercihle bir veya birçok gruba dâhil olur. Bu grupların yaşları, statüleri, cinsiyetleri, ilgi alanları anlamında ağırlıklı eğilimli oldukları bazı temalar mevcuttur. Söz gelimi odacılar grubuna dâhil olan bir birey, istese de istemese de bu bağlamda, hayvancılık, çiftçilik, defnecilik, memorat, ziyafet çekme gibi meseleler üzerine gerçekleştirilen yığınla anlatıya şahit olacaktır. Bireye burada düşen ödev ya uyumlu bir şekilde odanın bir ferdi olmak ya da uyumsuz bir birey olarak oda grubundan ayrılmaktır. Bu anlamda tüm grupların, tıpkı odacılar gibi, yönelimleri itibariyle, hem grup içindekilere hem de grup dışındakilere göndermeler yaptıkları bazı mizahi temaları mevcuttur.

Mizah ekolojisinde, çeşitli halk grupları arasında, komik öğeyi açığa çıkarmak, belirtmek ve vurgulamak için bazı mizah teknikleri kullanılmaktadır. Komik öğelerin açığa çıkarılmasında en çok kullanılan teknikler; dil, mimik ve jestler, hareketli-hareketsiz tepkiler, taklitler ve görüntü oluşturmalarıdır. İkinci dereceden veya üçüncü dereceden mizah icracıları tarafından bu tekniklerin bazıları ustaca kullanılmaya

çalışılsa da, ancak bu tekniklerin büyük bir çoğunu uyumlu bir birliktelikle kullanan kişilerin ekolojide usta mizah icracıları olarak kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

Mizah ve onun unsurları, kendi ekolojisinde işlev sahibidir. Bu bağlamda, şaka, espri, gülmece, gülme gibi unsurların sosyokültürel bağlam içinde birtakım açık ve gizli işlevlerinin olduğu, folklorun bir unsuru olan mizahın da diğer unsurlar ile ilişki içerisinde sosyokültürel yapının işleyişine açık veya gizli katkı sağladığı savunulabilir.

Mizah ekolojisinde komik yaratmalar, gülme ve gülmeyi devam ettiren ve destekleyen tepkimeler, doğaçlama olarak gerçekleştirilir. Aslında yapay bir yoldan ziyade doğal yolla filizlenen doğaçlama mizahi üretimler ve tepkimeler, mizahın ekolojik üretimlerinin doğal sonucudur ve mizahi üretimin gelenekselleştirildiğinin de kanıtıdır.

Toplumsal bağlamda oluşan ve kültürel belleğin ürünü olan mizah, toplumsal kodları bünyesinde taşır. Bu açıdan mizah, halkbilimi ve onun bir yansıması olan kültürbilimi çalışmalarının vazgeçilmez, fakat halkbilimi araştırmacılarınca kısmen ihmâl edilmiş çalışma alanlarından biridir.

Mizahın, insanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülebilir. Mizah çeşitli biçimlerde düğünlerde, toplantılarda, işyerlerinde, spor etkinliklerinde, köy odalarında, yurtlarda, festival ve şenliklerde hatta cenaze törenlerinde, dolayısıyla hemen her ortamda, kendisini göstermiştir. Bu ortamlar “açık mizah ortamları” ve “kapalı mizah ortamları” olarak sınıflandırılabilir. Bu ortamlar mizah ekolojisinin çok önemli unsurlarıdır ve bazı değişkenliklerin temel tetikleyenleridir.

Sosyokültürel anlamda ekoloji ve dolayısıyla bağlam, kesin tanımlamalardan kaçınır ve üzerine keskin hatlar ile sınırı çizilmiş bir kıyafet giymek istemez. Canlıdır, değişkendir, yenilikçidir ve bazı yönleriyle tutucudur. Çeşitli organizasyonlarıyla ve bileşenleriyle mizah ekolojisi de bağlamın bu özellikleri dikkate alınmayarak tanımlanamaz. Öyle ki bu organizasyonlar, kent kültürüne ve kır kültürüne, erkek ve kadın cinsiyet gruplarına, yaş gruplarına ve ilgi gruplarına, sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamına bağlı olarak değişkenlikler göstermektedir. Ayrıca stand-up, sağdıç gecesi, oda toplanmaları gibi kimi mizahi organizasyonların hedefi eğlence; mizah dergileri, bazı mizahi içerikli şiirler, capsler, vinelar gibi kimi mizahi yaratmaların hedefi siyasi eleştiri; mizahi

içerikli reklamlar, komedi film gösterimleri, animasyon kahramanları üzerinden yaratılan oyuncaklar gibi kimi mizahi ürünlerin (products) hedefi ise ekonomik çıkarlar olabilmektedir.

Mizah ekolojisi mensupları, kişileri ve toplumu mizahi bir tavırla konuşarak ve tartışarak eleştirir, böylece bu bağlama mensup kişiler topluma kazandırılır, toplumsal kabullere uygun olarak değiştirilir ve topluma entegre edilir. Bağlam, yenilenmeyi, değişmeyi ve ayakta kalmayı bu teknik ve yöntemle sağlar. Aksi halde durağanlaşır ve sıradanlaşır. Bu eleştiriden kurtulmak için kişi ya belirli sınavlardan yavaş yavaş geçerek bu ekolojinin bir parçası olmalı ya kendi ortamını zor şartlar içinde de olsa oluşturmalı ya da kendi kabuğuna çekilerek toplumdan soyutlanmış bir şekilde yaşmalıdır.

Mizahi bağlamı anlatmada yazılı metin çalışmaları üzerinden gitmek veya ekolojiyi sadece yazılı verileri baz alarak değerlendirmek tam anlamda yeterli olamayabilir. Çünkü mizahta bağlam; mimik, tip, kıyafet, vurgu, ses kontrolü, hareketler, mekânlar, hatırlatma ve müdahaleler, müdahalelere verilen tepkiler söz konusudur. Ayrıca çoğu kez yazılı metni mizahi olmayan veya komik olmayan bir icra, sosyokültürel bağlamında deneyimlendiğinde görülecektir ki, usta bir mizah anlatıcısının tavrında ve icrasında mizahi karaktere bürünebilir. Bu duruma, *sıradan durumların ve anlatıların, mizahi tiplerin ya da ustaların, tavırların ve bağlamın atmosferinde farklı bir içerik kazanması* da denilebilir.

Kişilerin bağlama bağlı olarak gülme eylemini, biçimleri, gülme şiddeti ayarını, gülünç unsurları taklit ve öğrenme süreci vardır. Bu öğrenme süreci, ekolojinin resmî olmayan ve öğretmenlerinin bizzat bağlamdaki bireyler olduğu okulunun öğretilerinin tekrar tekrar deneyimlenmesiyle gerçekleşir.

Mizahın önemli unsurlarından biri de gülmedir ve gülme eylemi üstünlük, karmaşa, uyumsuzluk ve psikolojik bileşimlerin sonucudur.

Günümüz mizahının çok önemli bir özelliği, modern çağın aynı zamanda bir üstünlük çağı olduğu ve üstün olmayı dayattığı da düşünülürse, onun “üstünlük temelli” olarak üretilmekte, sunulmakta ve tüketilmekte olduğu gerçeğidir. Mizahi icraları

deneyimlemek isteyen katılımcılar, üstünlük duygularını donanarak ve üstün olduğunu düşünerek icraya yaklaşmakta, kendisini talihli ve zeki bularak her halükarda kurbana karşı kendisini üstün hissetmektedir.

Mizahın günümüzde göze çarpan bir diğer önemli özelliği ise onun bir kültürel ekonomik enstrüman olarak reklamlarda, afişlerde, pazarlamada, eğlence sektöründe, oyuncaklarda, akıllı telefon ve bilgisayar oyunlarında kullanılmasıdır. Mizahın ayar verici, ilgi çekici, gard düşürücü ve ikna edici özellikleri sayesinde tüketim keyifli hale getirilmektedir.

Sözlü mizah ustalarının, elektronik sanal dinleyicilerine, araçlarına ve aktarım bağlamında çıraklarına karşı kendilerini baskı altına aldıkları söylenebilir. Etkileşim sürecinde tepkisiz ve hareketsiz nesneye icrayı sunma, mizah ustaları için henüz alışılmamış bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada kimi zaman *gülünç öğelerin ters düz olması* durumu karşımıza çıkar.

Çalışmanın sonuç kısmına elektronik kültür ortamı ve uydurma halk hikâyeleri ilişkisi için ayrı bir parantez açmak gerekir. Elektronik kültür ortamı ve sözlü kültür ortamındaki mizah üretiminin genel olarak birbirinden alışverişte buldukları saptanmıştır. Nasreddin Hoca'nın fıkraları veya bir çok atasözü, elektronik kültür ortamında değiştirilerek ve dönüştürülerek yaşatılmaktadır. Bunun yanında caps, vine ve uydurma mizahi haberler, elektronik kültür ortamı mizahının yeni boyutlarıdır. Bu anlamda sözlü anlatmaların mizahi bir ardılı olan uydurma halk hikâyeleri ve Zaytung'taki uydurma mizahi haber yazıları ile şaşırtıcı biçimde bazı gözle görülür açık benzerlikler keşfedilmiştir. Üstünlük ve uyumsuzlukları merkeze alarak oluşturulan her iki türün birbirleriyle benzeştiği söylenebilir. Uydurma halk hikâyeleri, yerel ekolojik alan, mekân ve kişilerin dönüşümlerini sunarken; Zaytung'un haberleri, ulusal bağlamda geniş bir ekolojik alanın, mekânın ve bilindik kişilerin mizahi dönüşümlerini verir. Ancak buradan, usta mizahçıların interneti takip eden veya Zaytung'taki uydurma mizahi metinlerden haberdar olan kişiler olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Aksine mizah ustalarının, hemen hemen interneti kullanmayı hiç beceremeyen ve internetteki oluşumlardan ve mizahi üretim biçimlerinden habersiz olan kişiler olduğu söylenebilir.

Mizahın bir ekolojisinin olduğunu araştıran ve bunu kanıtlamaya çalışan bu çalışmanın sonuçları üzerinden, yeni mizah çalışmaları ve araştırmacılarına bazı tavsiyelerde bulunulabilir. Mizahın her ekolojisine ve grup içindeki anlamı üzerinden araştırılmasının yapılması; mizahın eğlenme, eleştirme, pozitif ve negatif yönleri, eğlence sektörü, işlev, tüketim, yemek, dil boyutlarının bütüncül anlamda ele alınması; mizahın sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamındaki yeni biçimlerinin ve bu biçimlerin dönüşümlerinin araştırılmasının yapılması; farklı bakış açıları üzerinden mizah ekolojisini anlamlandırabilecek özgün çalışmalara yönelip yeni kavramların üretilmesi; araştırmacıların, yazılı kültür mizahını, mizah ekolojisinin bir parçası olarak kabul edip diğer araştırma alanlarını da ihmal etmemesi; mizah ustalarının sanatçı ve özgün kişiliklerinin farkına varıp ustalar ve grupları üzerinden kültürel ekonomik yeni çalışmaların gerçekleştirilmesi; markalarını tescillemek amacıyla aynı zamanda *mizahi eşkıyalar* da olan mizah ustalarının UNESCO'nun *Yaşayan İnsan Hazinesi* ve “somut olmayan kültürel miras üreticileri” bağlamında araştırılması; sözlü kültür mizahının elektronik kültür ortamındaki dönüşümlerinin çalışılması ve elektronik ortamdaki yeni mizah biçimlerinin irdelenmesi; Türk mizah kültürünün, yeni bir alan olarak göze çarpan *yabancılara Türkçe öğretiminde* nasıl kullanıldığının veya kullanılabileceğinin araştırılmasının yapılması; masal, bilmece, tekerleme gibi sözlü türlerde mizahın hangi boyutlarda, hangi amaçlarla ve hangi işlevle kullanıldığına yönelik çalışmaların ele alınması; Türk mizah ekolojisinin araştırmacılarca hukuki, felsefi, sosyolojik ve psikolojik boyutlarının yeniden ele alınıp anlamlandırılabilmesi bu tavsiyelerden bazılarıdır. Mizahın tüm bu ilişkileri üzerinden ele alınması ise bize mizahın ekolojik bağlamdaki kodlarını, şifrelerini ve gerçek anlamını sunacaktır.



## TABLOLAR

Tablo 1. Mizahi İçerikli Katmalı Kişisel Deneyim Anlatıları

		Uyumsuzluk Kuramı	Üstünlük Kuramı	Psikoanalitik Kuram	Söz Komikliği	Hareket Komikliği	Durum Komikliği	Karakter Komikliği
1.	Rahmetlik babam Encıla'yı satmaya götürdü.	√		√	√			
	Bu, asfalttan köye gelirken anına sırrap!			√	√	√	√	
	Senin oğlanı at düşürmüş. Şeyitmiş, ölmüş mü ölecek mi? Hastaneye mi götüreceğın?	√		√	√	√	√	
	Kamçıyı eline alıyor.	√		√	√	√	√	√
	Feramiz'e iki tane atıyor. Feramiz'i daha yakalamak mümkün mü!	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel mizahi unsurlar</b>	√	√	√	√	√	√	√
2.	Araba bahas buhas dirken suyun içine dikenı deviriyorlar.			√	√	√	√	
	- La babayın ağzına tükürüyüm! Nirdesin? Tikenı su götürüyor.	√		√	√	√	√	√
	Feramiz'in azıcık bir ibiği gözükiyormuş. Azıcık açıyor a! Dört kamçı!	√	√	√	√	√	√	√
	- Ne idiyon, tiken gidiyor. Bayılacak zaman mı?			√	√			
*	<b>İcradaki var olan genel mizahi unsurlar</b>	√	√	√	√	√	√	√
3.	-Ula at oraya gelişin (gelince) bir diksindi, diyor. "Di hit!" didim ya, diyor, bir kayboldu, at Kôr Şeytan gibi kayboldu, diyor.	√		√	√	√	√	
	Lan, nasıl tepesi üstüne düşerse araba da babamın üstüne kapanmış.			√			√	
	Lan, bir de bahtık ki atınan babam var, araba yok.	√		√			√	

	-La ne oldu baba? -Ah yavrularım, didi, eğer ben atın üstünde olaydım yetim kalacaktınız.	√		√	√		√	√
*	<b>İcradaki var olan genel mizahi unsurlar</b>	√	√	√	√	√	√	√
4.	Bir gün şu tarafa gitmişler. Ne var ne yok köyün (köyün) arpa, ekin...	√		√	√	√	√	
	-Elleme oğlum. Sen arhayı (sığırın geride kalanlarını) sür. Sanki sığır yabancının mı? Köyün malı köyün ekini!	√		√	√	√	√	√
	Kendi duruyor, Feramiz sığırı çeviriyor. -Feramiz şurayı, Feramiz burayı...	√	√	√	√	√	√	√
	-Yavrum iyi ki geldin. Özledik falan fıstık! Zaten biz de şu deliyen (Feramiz) beceremedik.		√	√	√			√
	-Hadi oğlum bizi bir sevindir, didi rahmetlik.	√		√	√	√	√	√
	-Canın sağ olsun oğlum! Ben seni para için mi seviyorum? Parası batsın sen geldin ya!			√	√		√	√
	On beş dakika geçmediya; -Di hadi oğlum! Bizi bir sevindir.	√		√	√		√	√
	Ula, azcık durdu murdu! Sobanın o karıştırdığımız demirini kaptı. -Hadi babayın ağzına... Hadi, sevindireceğasan sevindir!	√		√	√	√	√	√
	-Bah, bah! Gavurun üç gurusunu getirdi bah!		√	√	√			√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
5.	Acıh o geliyor, acıh ben gidiyom dirken beyle, lan ikimiz de gitmissik.	√		√	√		√	

Babam; -Lan babanızın ağzına tukurüyüm. İkiniz de buradasınız, goççu nerde, didi.			√	√		√	
Söyleyemiyoh da...-Nirde lanın?-Valla baba, goç gitmiş. -Ney!	√		√	√	√	√	
Rahmetliğin bir kamçısı vardı. Ta şurdan şoraya varır. Atın kulağına vurmazsa at gitmezdi biliyon mu!	√		√	√	√	√	
Birinci kapının arkasına sahlandı babam Şenol'u bekliyor. Arkayı kesti, elinde kamçı!		√	√		√	√	√
Şenol'a ahırda daldı a! Şenol'a girdi cavır cavır yahıyor!		√	√	√		√	√
Şenol'a babam vurdukça Şenol "Anam öldümmm!" diyor.		√	√	√	√	√	√
Hersini alamadı.- Ulan bohunuzu döküyüm bana Kondul Oğlan'ı bulun, didi.			√	√		√	√
Bir de baktım babam kurşun gibi geliyor.	√		√	√	√	√	√
Yatıyom amma hiç de uyhu tutmuyor. Arada dik dik sıcıryom.			√	√	√	√	
Ulan zabaha garşı bir daha silkindim ki rahmetlik şeyle idiyor, arıyor.	√		√		√	√	√
-Gel bahıyım gel Gondul Oğlan, didi.			√	√			
-Neyse goçu batsın olan oldu, gel galan (artık)! Zaten uyhu gözüme girmede sen eve gelmedin, didi. (Ya, eyle bir polimciydi ki)	√		√	√			√
İner inmez bizim enseye bir vuruyor. Beyle beyle idiyor bizim kafa!	√	√	√		√	√	

	Şenol şeyle azına lohmayı götürüp koydu ya! "Babayın ağzına!" ensiye kor komaz lohma azından pataca düşüyor.	√	√	√	√	√	√	
	-Gözünüz açtık olaydı şimdi et yiyor olacığıdık!	√		√	√			√
	(Bir de bunların ağzına okünüyormuş.-Oğlum Cahit goçun yanında kim var? -Şenol var! -Oğlum Şenol goçun yanında kim var? -Cahit var!)	√	√	√	√	√	√	√
	-O ne Feramiz oğlum! Gurban olduğum niye yimiyon?	√		√	√	√	√	√
	-Yav baba! Erişte de hiç yinmiyor şindik. Accıcılı da et olsa! -He le, essah, şindik et yiyeciğidik!  Şeyle bir buna bir buna vuruyor.	√	√	√	√	√	√	√
	- (Kardeşleri) Çayinik sus.)			√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
6.	Lan, neyse yanıldık yunulduk! Bir gün "H. Abinin ahırına girek." didik.	√		√	√		√	
	Lan, neyse azıcık uzattımya kafayı atlar "Pufff!"	√		√	√	√	√	
	Lan arkadaş! Pufurtular fazlalaşmaya başladı. Camızlar da mangırdamaya başladı.	√		√	√	√	√	
	Atlar hem pufuluyor hem de çitme atıyor direklere. "Pufff! Cah cah cah!"	√		√	√	√	√	
	-Ulan sizin ..mız başınıza çalınsin!	√		√	√	√		
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
7.	-La oğlum bu Hızır mızır olmasın! Lan oğlum	√		√	√	√	√	√

	Feramiz gop şunu getir. Hızır mızır olursa ev etinen dolar, didi.							
	Neyse akşam gavurdu eti rahmetlik. "Al gurban olurum sana!" diyor. Sohumunan veriyor ağızına.	√		√	√	√	√	√
	-Sen hızır olmaya Hızır değilsin ya kör Şeytan olmayasın!	√	√	√	√		√	√
	Akşam sohbet ediyoh. "Yaşın kaç?" diyoh. -Ben yaşımı bilmem. Samanlıktaki Şükrü'nün yaşadım, diyor.	√	√	√	√		√	√
	-Hoş bilezik çekerim, diyor. Feramizi beni düzüyor peşine. -Haydi babam haydi!	√	√	√	√	√	√	√
	-Ula biz de seni Hızır bellediydik.	√	√	√	√	√	√	
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
8.	-Vay nirdede tutacak bu? Ben buna tahtadan bir ayak yaparım, didi.	√	√	√	√		√	√
	Oldu hayvan dört ayak. Biri tahta yalnız. Hayvan ne yiyor ne içiyor arkadaş!	√		√	√		√	
	-Ben senin dardını biliyom. Getirin şu pıçağa, didi rahmetlik.			√	√		√	√
	-La, Ömer Osman hanı üç ayaklı koyun, noldu?- Valla ayağını kesişin, dokuz senelik Almancı gibi kafayı yukarı dikti. Ben de kelleyi kestim, didi.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
9.	Lan, o koca taşı şırrank!	√		√	√	√	√	√

	“Münübüsü boşa aldım ben indim.” diyor. “Münübüs kendi gidiyor.” diyor.	√		√	√	√	√	√
	“Feramız’ın peşine düştüm ya ilimin dadını da bilir. Ayakları ta omuzlarına dağıyor.” diyor.		√	√	√	√	√	
	-Yav anne, yav ben çok zopa yidim. Koyün hepisinden de yidim. Ya, kız vallaha ben beyle zopa vallaha yimedim. Uyhum geldi ser örtüyü yatacağam, diyormuş.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
10.	Azzık çantası Turgut’tan babayığit. Zannediyom ki azzık çantası kendi geliyor.	√	√	√	√	√	√	
	- Vay sıpa vay! Sen de mi sıhara içiyon, didi.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
11.	Didim ki “Dur la şunları bir korkutuyum.” Ağaçların dübüne tustum, paltoyu da kafama çektim, bunlar bir geliyorlar ki dört nala.		√	√	√	√	√	√
	Nasıl çıkıp da “Puff!” ittiyim, lan o eşşek eyle mi sıçarmış! “Çat çat! Oyyyyy!”	√	√	√	√	√	√	
	İsmet’in köşede yakaladı Bayram beni. Bana bir Çin karetesi!	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
12.	Bunların bi dene yanız atı var o zaman Encıla Keyn.			√	√			√
	-La Feramız, ben bunu neynen yakacağam? -Banane neynen yakarsan yak!	√	√	√	√	√	√	√

	Yalnız gözünü benden hiç ayırmıyor.	√	√	√	√	√	√	√
	Oyannı bu yanı kıvrar çahmağa bulamaz. -Babayın canına Azman! (Lan Cahit oğlum kop Azman'ı yakala! Vardım bunu enseledim.)		√	√	√	√	√	√
	-Valla ben bilmem. Gel bağam derdini babama anlat, didi.		√	√	√	√	√	√
	Ağzında sıhara, pufur pufur idiyor.			√	√	√	√	√
	-Azman yavrum çahmağa nicottun? Şimdik şey yapıyom. Valla Ömer Osman Dayı ben almadım.		√	√	√	√	√	
	-Sus! Babayın ağzına hokürüm. Çahmağa ver çabıh.	√	√	√	√	√	√	√
	-Azman yavrum bak. İyinniynen söüyom. Valla bah! Cığarayı yahıyım, giri çahmağa veriyim.	√		√	√	√	√	√
	-Lan, yeter gayrı! Getirin lan şu piçgiyi, didi. Anam bıçgiyi gördüm dünyam döndü.	√	√	√	√	√	√	√
	-Bah yavrum Azman. Burada kimse yoh. Seni burada keserim, mezer de yakın orıya da gömerim. Kesiyi mi lan?	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
13.	-Gardaşım aha para, aha altın. Ahacıh da püskürtme benli Şenol'um. İster ver ister verme.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
14.	-Hayırdır Ömer Osman Emmi? Ne oldu gecenin	√		√	√		√	

	bu saatinde?							
	Kızın Yurda'yı oğlum Şenol'a dönürüm. Ağar (eğer) Yurda'dan memnun kalırsam öbür kızını da Cahid'ime düşünürüm!	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
15.	“Şindik, ben önden gidiyom.” diyor. “Bay benim arhamda, bayen de onun arkasında.” diyor.			√	√	√	√	
	-“Çippili cah cah cippili cah cah!” -“Tikkidi tak tak tikkidi tak tak!”	√	√	√	√	√	√	
	-“Çat, cılan!” -“Ay!” -“Babanın dibi!”	√		√	√	√	√	√
	-“Evladım siz piyase işinde çalışıyor musunuz?” dedi, diyor. -“Çalışıyorum efendim!” didim, diyor.			√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
16.	Hoca diyor ki; -Deli Oğlan, Ömer'im, Sitara bahah.		√	√	√	√	√	√
	Şindik Star'a bir dönderiyollar herifin oğlu veryansın idiyor. -Uv! Uv!			√	√	√	√	√
	-Haydi, Hoca kalk git yatak. -Ömer'im ben gidemem beni götür.	√	√	√	√	√	√	√
	“Hoca'yı görsen! Bacağan biri arhadan sürüklenip geliyor.” diyor.	√	√	√	√	√	√	
	-Ömer, o neydi la o neydi?		√	√	√	√	√	



*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
17.	Baktım ki bi dene herif geliyor. “Dur la şu herif neriye giderse ben de onun peşi sıra gidiyim.” didim. Herifin peşine düştüm. Herif beni farkitti.		√	√	√	√	√	√
	Herif beni farkidincik birez hızlandı. Herif hızlanıncıh mesafe açılmasın diyi biz de hızlandıh.	√	√	√	√	√	√	√
	Herif; -“Yandım anam duttular beni.” didi ya ben de peşine... Herif bağarıyor ben ağlıyom, herif bağarıyor ben ağlıyom...	√	√	√	√	√	√	√
	Bir gidiyoh, ayağımız ta omzumuzda dağıyor. Ekin önümüzde yanlıp gidiyor.	√	√	√	√	√	√	√
	O gece garanlıhta ahşama gadar gunünü yimiş gapkara zenci gibi olmuş herifi bir gorsen şeyle duvar gibi bembeyaz, ay gibi parlıyor.	√	√	√	√	√	√	
	-İşte vallaha dayı, babamla ben burda guzu yayıyordum. Uyhun geldi. Babam beni şuruya yatırdı. o adamı görsen; - İyi boh yimiş!		√	√	√	√	√	√
	Dilki uykusuna yattım ne konuşacaklar diyi...	√		√	√	√	√	√
*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
18.	“Vay sıpalar eşek dıhmışlar buraya eşek s..ecekler” diyor.	√	√	√	√	√	√	√
	O gun uşağın hiç biri, aynı oğotleşmiş (öğütleşmiş) gibi gelen depiginen vuruyor giriyor.	√	√	√	√	√	√	√
	Dur!” diyor. “Şunlara bir oyun idiyim.” Geriye çekiliyor, “hayt!” depiginen bi vuruyor, herifler geri kalkıyor.	√	√	√	√	√	√	√

*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
19.	-La arra arra, babayın azına... Olur mu eyle şey?	√	√	√	√	√	√	√
	Hiç sorgu suval yoh, kenara çekiliyollar, depiginen koyuyollar. Fikri Ağa Mesut'a giriyor, Hacı Osman'ın Mıstafa da Feramiz'e giriyor (dövüyor).	√	√	√	√	√	√	√
	Feramiz'in sırtının ortasına nasıl depiginen vurduysa ayağımın altı çamırmış, kırk beş numara ayakkabı izi çıt oriya.	√	√	√	√	√	√	√
	Bunlara bir zopa atmışlar, bunlara bir zopa atmışlar...	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
20.	Lan, bu bir yandan atıyor içerde dilki durmuyor, goz gozü gormüyor.	√		√	√	√	√	
	-Azman (Osman), ah sipa ah! Dutarsam onu sana gusturum.	√	√	√	√	√		√
*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
21.	Rahmetlik firdi ki; - Feramiz'im deli dolu, Cahit'im döviz ağacı, Şenol'um ta ben!	√		√	√	√		√
*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
22.	Yani gelmesini istemediklerimizi konuşuruh onları azıdırh. Onları azıttuh, biz borunun orda buluştuh.		√	√	√	√	√	√
	Ağaca bahiyom, elmaya doğru biliyon mu? Arhamı bir döndüm Hacı Abi, duvarın öbür tarafında.		√	√	√	√	√	

	Hani sanki koşuda atlarken engeller şey olur ya, bir tel çekmiş arhiya sonra ondan daha yiksağını çekmiş iki üç metre. Lan bizi gorsen bir atlıyoh!	√	√	√	√	√	√	√
	-Kalk la sipa, didim.		√	√	√	√	√	√
	-Yav! Akşam kimse, bizim bahçede eriğin ağzına sıçmış.		√	√	√	√	√	
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
23.	Gaviye gittim de pirenliyom. "Gidiyim de şu gancığı yakalayım".	√		√	√	√	√	√
	Bi tanesi iti çağırıyor içerden.	√	√	√	√		√	√
	Beni görüncük kapının ardına saklandı		√	√	√		√	√
	Kapıya direndim tamam mı? Ayağımınan sıkıştırdım sıkıştırdım iyice artık dayanacak şeyi kalmadı. "Öhö!" didi ya G. oğlan...	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
24.	Şimdi, güreş başladı. Bu şöyle "Vhahh, vhahhh!" saldırıyor bu eşşoleşşek.	√	√	√	√	√	√	√
	Şöyle ettim.		√	√		√		
	Eşşoleşşegen var ya, kilot yok zaten, var ya kıl yumağa sipa.	√	√	√	√		√	
	Çıktı geldi var ya, bi pantol giymiş, şort gibi aha şurda.	√	√	√	√	√	√	
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
25.	-La, (dükkanın) çatı katında yatıyoh. Ustanın haberi yok.	√		√	√		√	
	-La oğlum, kazandığımız aç karnımızı doyurmuyor,	√	√	√	√		√	

	dedim.							
	Ne düşünme daşınması, on dakika sonra, biz kapattık geri on dakika sonra telefonun arkası geldi.	√	√	√	√		√	√
	Tip bir kayak. Ruslara benziyor.	√	√	√	√		√	
	Tokatı enseye koydum amma ağazdan çıkan küfürü kimse kabul edemez.	√	√	√	√	√	√	√
	-Gardaşlığım, kavuştuk birbirimize le?	√	√	√	√	√	√	√
	Kenan'ın ustası, bir de güzel konuşuyor ki, küçücük ağzı vardı.	√	√	√	√	√		
	-Bu kim Kenancım, dedi.	√	√	√	√	√	√	√
	-La yavrum bu a..ık ağızlı hiçbir şey bilmiyor.	√	√	√	√	√	√	√
	-Ustam öyle konuşma yav, diyor. -Sus şerefsiz.		√	√	√		√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
26.	Bizim de bir Kor At'ımız var. Gozü kor elmacığı düşük...	√	√	√	√	√		
	Biri de, akılı hayıra şere yetmezmiş ya aradan çıkmış; "Beş yüz lira versin beş yüz lira!"	√	√	√	√	√	√	√
	Yandım Kır At yandım yine elinden		√	√	√	√	√	
	Alnımıza beş yüz lira yazıldı	√	√	√	√	√	√	
	Korlük maskara değil bu da bir mucize	√	√	√	√	√	√	
	Nalı parlayacak gelecek güze	√	√	√	√	√	√	
	-Ne yapalım işte kar ziyanın gardaşıdır!	√		√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√

27.	Harman zamanı takım elbise sırtında, kravat boynunda, gözünde bir de gözlük.	√	√	√	√	√	√	√
	Pisikla adı da!	√	√	√	√			√
	“Pisikla bir yellendi, bir yellendi gidiyor. Yalnız o boynumdaki kravatı görersen fırıl fırıl!” diyor.		√	√	√	√	√	
	Lan man dediysek de vardih okuzun boğorden bir girdik.” diyor. Okuz “Oooö!” dedi, diyor.		√	√	√	√	√	
	“Hemen gözlüğü şeyle burnunun üstüne indirdim. Cebimden bir dene kağıdınan kalem çıkardım.” diyor.	√	√	√	√	√	√	√
	Devletin mamirine “italali lisan” kullanmaktan dolayı bunu mahkemede bir ıslattırıyım da bunun aklı başına bir gelsin!	√	√	√	√	√	√	√
	-Aman Mamir Bey! Haddimize mi? Ölen öküz bizim öküz olsun!		√	√	√	√	√	
	“Ulan kalktılar. Oküzü kaldırdılar. Hayvan o benim çarptığım tarafa yürüdükçe şeyle idiyor.” diyor.	√	√	√	√	√	√	
	Gece uyurken idememiş (dayanamamış). Odaya girmiş. Kravatı bozmuş rahmetlik Çolağın Hasan.	√	√	√	√	√	√	√
	Şindik o yandan atıyormuş, o yandan çeviriyormuş, o yandan çekiyormuş camız tüğümü oluyormuş. Geri çek! O yandan veriyormuş, öbür taraftan çekiyormuş kör tüğüm oluyormuş.	√	√	√	√	√	√	√
	En sonunda dimiş ki “Bu iş beyle olmayacak!” eskileri giymiş. Gravatu da beline uçkur itmiş. Haydi işe!	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İçradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√

28.	-Şemşet (Şemsettin) bohunu doküyüm eve hırhız geldi. Didi ya, babam didi ki; -Yorgani avrat gafana çek kafana çek.	√	√	√	√	√	√	√
	-La baba benim, diyom Ya beni korkudan hiç duymuyollar ki... Bas bas bağırıyom.	√	√	√	√	√	√	
	-Eşşoleşsek! Adam bir gapıya vurur girer.		√	√	√	√	√	
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
29.	On beş-on altı tane yumurtayı kırmışlar. Beş-altı dene ekmek... Başlamışlar ossurmuya... Sen mi çoh osursun, Ben mi çoh osururum? Ossurduhça bu ordan sayıyorumuş.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcradaki var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√

Tablo 2. Uydurma Halk Hikayeleri

		Uyumsuzluk Kuramı	Üstünlük Kuramı	Psikoanalitik Kuram	Söz Komikliği	Hareket Komikliği	Durum Komikliği	Karakter Komikliği
A1	Vaga bira komutanım		√	√	√	√	√	√
	La götü yere yakın oğlan gel bakalım buraya!		√	√	√			
	Sarıların da ağzı götü bir olmaz ya!	√	√	√	√			
	Davar yıkamışlar. Üşütmüş. Pıh diyor arka zırt gidiyor.	√	√	√	√	√	√	
	Nasıl döner sandalyeye oturur oturmaz başladı fırıl fırıl dönmeye!	√	√	√		√	√	
	-Ha bu götveren malını tutun!	√	√	√	√	√	√	√
	-Valla bir ara eşşek kaçtı palan düştü, itler boğuşuyordu. Ha bu götverenler yaydı zağar!	√	√	√	√	√	√	√
	Komutan diyor ki "Bunun ağzı görü ayrı oynuyor."		√	√	√		√	
	-Lan oğlum azıcık tertipli düzenli ol. Kendimi generalin yanında hissediyom.			√	√		√	√
	-Komutanım benim yapımda var.			√	√	√	√	√
	-Aminoyum Daşın Başı'ndaydım işte!	√	√	√	√	√	√	√
	Komutan "La siktir çık." demiş.		√	√	√	√	√	
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları.</b>	√	√	√	√	√	√	√
A2	Abbas soyundu. Soyundu ki her yeri it kılı. İt kokuyor.	√	√	√	√		√	√
	Daha yeni itnen sevişmiş gelmiş. İtle böyle dudak dudağa sevişiyormuş.	√	√	√	√	√	√	√
	Hacı Osman soyundu geldi. Ananı satayım	√	√	√	√		√	

	Don kişot.							
	Soyundu ya bir görsen. Hollanda ala inekleri gibi ala bula!	√	√	√	√		√	
	Aha şeyle çatal bacak. Ayakta duramıyor.	√	√	√	√	√	√	
	Hastalıklı şarbonlu inekler var ya, öyle. Hiç mi götü başı olmaz insanın.	√	√	√	√		√	
	-İlk benden kanı alın. Gaydaşlarım dokunmayın.	√	√	√	√	√	√	√
	Bu kanı görünce, görsen bayıldı!	√	√	√			√	
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A3</b>	Yalnız, eşşeğiyen uzun zamandır arası bozukmuş.	√		√	√			√
	Hani ikisi de dişlek ya!	√	√	√	√		√	
	Bu koyunları ağala getirirken yine göz göze gelmiş.	√	√	√	√	√	√	√
	Eşşek kinlenmiş bu kinlenmiş eşşek kinlenmiş bu kinlenmiş.	√		√	√		√	√
	Eşşek buna dişlerini gösteriyormuş, bu da ona	√	√	√	√	√	√	√
	Bunlar edememiş, diş dişe girmişler.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A4</b>	Annesi sancı çekiyormuş. Nereden bilsin bir canavar doğuracağını!	√	√	√	√		√	
	Servet anasının kamından "Vlauao" diye canavar gibi doğmuş.	√	√	√	√	√	√	√
	Kadınlar şeyle gözlerini kaşıyorlarmış.	√	√	√	√	√	√	



	-Bang bang sesler duydum. Dokuz tane tererüst kellesi aldım.	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A5</b>	-La oğlum bu ney ağzın gözün yamulmuş!	√	√	√	√		√	
	-Derhal bunu annesiynen babasına yetiştirelim!		√	√	√		√	
	-Binali abi! Oğlunu getirdik oğlunu getirdik!	√		√	√	√	√	
	-Anaaa!	√	√	√	√	√	√	√
	-Ne var eşşoleşsek bir sen misin askerlik yapan?		√	√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A6</b>	-Müdahale etmeyin!	√		√	√	√	√	√
	Yabancı itin ayağından tutmuş, çekmiş. -Hıh hıh hıh	√	√	√	√	√	√	√
	İt vannn! Kaçmış.	√		√	√	√	√	
	İt geri dönmüş. Ellerini duvara koymuş bakıyormuş ki Necmam geliyor mu diye!	√		√	√	√	√	
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A7</b>	Bizim köylüler düğünde hotluyor, bağırıyor, zıplıyor.			√	√		√	√
	İzleyenleri görsen ağlayan, zırlayan...	√	√	√	√		√	√
	Kameraya vesikalık fotoğraf gibi poz verip hotlayan geçiyor.			√	√	√	√	
	Kamera şeyle geriye çekilincik gördük ki arada Cücem Salif var	√	√	√		√	√	

*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A8</b>	Kameraynan izler gibi adam gider gitmez ağızlığa bir fortma delik...	√		√	√	√	√	√
	Durmuş abi köstülenen çalışır.	√		√	√		√	√
	İn çık in çık kara dalak olmuş.		√	√	√		√	
	Yukarıda Cennet mi cehennem mi, bir karı var.		√	√	√		√	√
	Aşağıda da zebani var.		√	√	√		√	√
	Adam köstülenen bir sistem kurmuş. Valla hayran kaldım.	√	√	√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A9</b>	Pantolon ama değişik bir şey. Yanar döner.	√		√	√			
	Lan neyse, "Danimarka'dan geldiye iyidir." dedik.			√	√		√	
	Pantolonu görsen. Güneşte renkten renge giriyor.	√		√	√		√	
	Uşakları görsen, pantolonla foturaf çektiriyorlar.	√		√	√		√	√
	Aha görsen içine zor sığıyom.		√	√	√	√	√	√
	-Tüm pazarları mağazaları gez. Eğer bir eşini bulabilirsen tezgataki tüm pantolonları vereceğam.	√	√	√	√	√	√	√
	*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√
<b>A10</b>	Siki seyibine gezmesin, diyor.		√	√	√		√	√
	-La gardaş laf bir kere söylenir. Yayacağıh dedik mi yayarlıh.		√	√	√		√	√

	Ben bir bok yedim ya Allah yardım eylesin, diyr.	√	√	√	√		√	√
	Biri bilgisayarın başında, biri amuda kalkmış, Emrah hiç siklemiyor.	√	√	√	√		√	√
	Baba mı geldi, hiç kimsenin sikinde değil.	√	√	√	√		√	√
	Yavaşça şöyle dönüyor, gözlüğü şuraya indiriyor. Ogüneş gözlüğünü... Ne var la, diyor.	√	√	√	√	√	√	√
	Şahin amuda kalkmış duvara dayanmış. Yogo yapıyor sıpa!	√	√	√	√	√	√	√
	-Baba aldın mı almadın mı? -Aldım, deyince... -Emrah kapıyı kitle arkadan.	√	√	√	√	√	√	√
	Kapıyı kitlemişler ikisi dalmış. Allah vermeye yen mi yemen mi? Babaya mı düşmana mı çalışıyorsunuz şerefsizler!	√	√	√	√		√	√
	-Eğer ben yayarsam şu köylü benim anamı avradımı siksini!	√	√	√	√		√	√
	-Siz de bana yay dersiniz şu köylü sizin ananızı avradınızı siksini!	√	√	√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A11</b>	Odada oturuyoh. Eee, haydi biz Kaya'dan mal almaya gidek!	√		√	√	√	√	√
	Düldül yine oraya gidiyor! Haydi!	√		√	√		√	√
	Valla bir yarım saat de evin ziline bastık gardaş!	√	√	√	√		√	√
	Anlamıyoh ki! Geç saat. Ş.'yle D.'yi yeni salmış. Ev tam bir hipodrom.	√		√	√		√	√
	Bunun gözler güğümün ağzı gibi oldu. Yavruyu gördüydü gözleri...	√	√	√	√	√	√	√

	-Lan ne geldiniz? Siktirin gidin ben bir şey satmıyorum.	√	√	√	√	√	√	√
	Malafatı gördünüz mü la, diyor.		√	√	√		√	√
	Aldılar, sattılar, geri anlaşamayıp çekip gittiler.	√	√	√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A12</b>	-Atı sağyorsan el kadar ver de çoluk çocuk yiyek			√	√		√	√
	İt mi doyuracağız, demiş o zaman.	√	√	√	√		√	√
	Arkadaş biz elimizdeki kekliği kaçırıyoh! Bal senin kurbanın olsun!		√	√	√		√	√
	O balı çıtaynan gösteriyormuş. Bunun gözleri büyüyormuş. Bilmiyor ki morfinli bal.	√		√	√	√	√	√
	Evdeki odaya girmişler. Hele kuzum otur, diyormuş.	√	√	√	√		√	
	İki dakika sonra bakmış ki başı dönüyor. Bu dışarıya çıkmaya çalışıyormuş.	√	√	√	√	√	√	√
	Emmi bal vurdu beni, demiş. Eşiğin dibine yığılmış.	√	√	√	√	√	√	
	-Valla balın vurduğunu bilmem de ben sana şimdi vuracağam.	√	√	√	√		√	√
	Yüz üstü çırılçıplak yatmış. Bunun sabah mahrem yerince küçük bir parça bez...	√	√	√	√		√	
	-Emmi nasıl kıydın bu kınalı ceylana?	√	√	√	√		√	√
	-Hayle kuzum balı fazla yedin. İkimiz de birbirimizi kaybettik.	√	√	√	√	√	√	√

	-Ya! Bir kasa balı yen mi? Boşuna mı yedirdim sana üç kilo balı?	√		√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A13</b>	Bu tilkilerin yanına gidip “Hav hav hav!” diyormuş.	√	√	√	√	√	√	√
	Erkek tilki çiftleşirken arada bir buna bakıp kafa sallıyormuş.	√	√	√	√	√	√	
	-Ben şimdi senin ananı siktim! Pezevenğin oğlu seni. Tam iş üstüneyken ne bu bana yaptığın?	√	√	√	√		√	
	Hemşire Bey! Beni tilki ıssırdı, demiş.	√	√	√	√		√	√
	Valla billa tilkiydi hemşire bey diyormuş bu	√	√	√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A14</b>	Bu eşşeğe biner, ata biner, ite vurur...	√		√	√		√	√
	Arkadaş, sen zaten yaşlı bir adamın evinde beslemesin.		√	√	√		√	
	Sabah kalkıyor “Vav, vav!”, akşam kalkıyor “Vav, vav, vav!”			√	√	√	√	
	-Seniynen beraber dört iti daha besliyorum. Onu neynen besliyeceğim?		√	√	√		√	√
	-Yok dede! Ya Esteban kalır ya da ben giderim!	√	√	√	√		√	√
	Evvel mes lastikler vardı ya! Dedeşi bakmış ki onun altı dümdüz olmuş. Bu bana yaramaz demiş, dedenin kramponlarını giymiş.	√		√	√		√	√
	Bu eyle uyur ki top atsan duymaz. Yanaşır yanaşmaz şuradan elmacık kemiğine koymuş depikle.	√	√	√		√	√	√

*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
A15	Ege Denizi'nde eşek adası var ya! Orada eşekler kayboluyormuş.	√		√	√		√	
	Oranın başbakanı eşeklere noluyor, demiş. Donanmaya haber vermiş. Yakalayın bu hayinleri, demiş.	√	√	√	√		√	
	Sığ yerden gidiyorlarmış. Asılın küreklere götlekler, diyormuş.	√	√	√	√		√	√
	Adamlar bir yakmışlar ki lambayı yüzlerce göz parlıyor.			√	√		√	
	Neyse dayım oradan talimat vermiş. -Her eşeğin boynuna bir can simidi.	√		√	√		√	√
	Taktıklarını atıyorlarmış, taktıklarını atıyollarmış.	√		√	√	√	√	√
	Başta giden eşeğin boynundaki simit fosforluymuş. Diğer eşekler onu takip ediyollarmış.	√		√	√		√	
	Eşekler gece Kemer'den çıkmışlar.	√		√	√		√	
	Komutan; -La siz ne yapıyorsunuz gece vakti?		√	√	√		√	
	-Heç! Senene babam geziyoh!	√		√	√		√	√
	-Burada bir akrabam var da ona yoğurt getiriyom. Yoğurtların içinde de kuzu yayarken bulduğu altınları götürüyormuş. Orada bozduruyormuş.	√		√	√		√	√
	Memmet dayının elini öpen eşekler sonra diğer eşeklere sarılıp vedalaşıyorlarmış.	√		√	√	√	√	

	Bunlar eşşekleri direk kesmiyorlarmış. Eşşekleri patosluyollarmış. Kara patosnan.	√		√	√		√	√
	Eşşeklerin fotoğraflarını çekip sucukların üstüne yapıştırmış. Eşşekler gülerken poz veriyormuş.	√		√	√	√	√	
	Memmet dayı dünürlerine sucuk götürmüş.  -Yiyin babam yiyin, diyormuş.	√	√	√	√		√	√
	İbrahim abi; -Sen niye yimiyon Memmet dayı?  Memmet dayı; -Kolestrol var babam ben yemeyecem!		√	√	√		√	√
	Mahzende elektrikler gitmiş. Eşşeğin birinin yarısı patosun içinde yarısı ön ayaklar şeyle iderekten patosun dışında kalmış.	√		√	√	√	√	
	Eşşeğin yarısı patoslanmış ya, dili dışarı çıkmış şeyle bakıyormuş.	√		√	√	√	√	
	Elektirikçi Hakkı'nın köyün girişinde gözlerini bağlamışlar. Gizlice mahzene sokmuşlar.	√	√	√	√	√	√	√
	Adam eşşeğe görünce;  -Bunlar ney?  -Senene babam! Sen parayın bil!	√		√	√		√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A16</b>	Yalçın ilkokuldayken de böyleydi. Kılı siki hep tamamlanmıştı.	√	√	√	√		√	
	Yani ever var ya Allah'ın izniyle uşağı hiç zayetmezdi.	√		√	√		√	

	-La önemli değil nolacak? Sanki beni kim arayacak?	√	√	√	√		√	√
	O arının korkusu olmasa bir tabur asker gelsin o pantulu indirebilsin abi ziyafet var!	√		√	√		√	
	Neyse soyunuyor ya, abov!			√	√	√	√	
	Elektiriği kız ikiye vermiş. Ooo! Selettin bakmış ki babayın avradını s..iyim!			√	√		√	
	Kız; -Olsun olsun o çocuk. Selettin: -Yav ben beyle çocuğu anasını avradını s..eyim. Çocuğun beyle meredi mi olur?	√		√	√	√	√	
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A17</b>	-Hemşire bey beni tilki ıssırdı!	√	√	√	√		√	√
	-Yok yav! Hemşire bey valla tilki ıssırdı!	√	√	√	√	√	√	√
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A18</b>	Beyle genç mi olur? Aha şindik benim oğlan da gelecek. Bak da gör evlat nasıl yetiştirilir!	√		√	√	√	√	√
	Merdivandan biri iniyor. Gözünde bir gözlük, şeyle bir şort, bir voltmen, şeyle bir dene çanta...	√	√	√	√	√	√	√
	-Bu sana mı diyor? -Yok yav o kim?		√	√	√	√	√	
	Babayın canna!		√	√	√	√	√	
*	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A19</b>	-Ben eve gideyim de Termus Daşşak'la Kör Eşşek'e bir soruyum.	√		√	√		√	√



*	Kör eşşek s..ini kaldırmış; -S..imi yay!	√	√	√	√	√	√	√
	Termus Taşşak; - Daşşamı yayma!							
	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√
<b>A20</b>	Melik tarlanın öbür ucundan Azrail gibi çıkmış. Söverek geliyormuş.		√	√	√		√	√
	Yalnız Melik'in gözler kan çanağı...		√	√	√		√	√
	Cahit; -Adam bir şey olmaz. Zaten emmimizin oğlu!		√	√	√		√	√
	Melik yaklaştıkça bir yandan da ceplerindeki şemşamerleri şeyle boşaltıyollarmış.	√	√	√		√	√	√
	Cahit; -Ooo, emmolu nasılsın? Melik; - Lan sizin emmolunuzun ..ına attırırım.	√	√	√	√		√	√
	Tam yaklaşp şemşamerin köküyle vuracakken Cahit abi götünü şeyle kıvırıyormuş.	√	√	√		√	√	√
	Melik arayı kapatıp şemşameri sallıyormuş. Cahit yine kıvırıyormuş.	√	√	√		√	√	√
	Yalnız Servet abiye bir zopa atmışlar! On-on beş gün öyle harmanda baygın yatmış adam.	√	√	√		√	√	
	<b>İcrada var olan genel komiklik unsurları</b>	√	√	√	√	√	√	√

## METİNLER

### 1

#### Feramiz'in Attan Düşmesi

Rahmetlik babam atı (Encıla Keyn) satmaya götürdü biliyon mu, Encıla'yı, daha hiç koşmadan.

-Adam görütüp satah (satalım)! Bize Düldül yeter, didi.

Biliyon ya babam da çok ister de satamaz! Feramiz'i ata bindirir salar. La, Çaynik de (Feramiz) üstünde fazla duramazdı. Titriyor ya! Bu asfalttan köye gelirken anına şırrap! Nasıl düşerse oğlan, güccük kafasının üstüne, ölgün mü baygın mı? Babam da (Ömer Osman Emmi) oradan geçiyormuş biliyon mu? Millet toplanmış. Feramiz ölü mü diri mi? Lan nirde var nirde yok babamı görenler demiş ki;

-La bunun oğlu!

Babam da tabi yanaşıp bakacah bu neymiş, diyi.

-La Ömer Osman gel yavrum, gel bakayım. Senin oğlanı at düşürmüş. Şeyitmiş, ölmüş mü ölecek mi? Hastaneye mi götüreceğın?

Babam;

-Kaçın (çekilin) bahah (bakalım) şöyle, diyor.

Kamçıyı eline alıyor. Feramiz'e iki tane atıyor. Feramiz'i daha yakalamak mümkün mü!

(K1)

### 2

#### Diken Getirme Meselesi

Bir gün de (Babam ile Feramiz) diken getiriyorlarmış. Hattepesi'nin arkasında Dalma Köprü'nün orda nasıl olduysa? Araba bahas buhas dirken suyun içine diken

deviriyorlar. Feramiz de dikenin altında kalmış. Feramiz de dikenin altında kalıyor ya babam da bahıyor Feramiz arıyor.

- La babayın ağzına tükürüyüm! Nirdesin? Tikenin su götürüyor.

Feramiz'in azıcık bir ibiği gözücüymüş. Azıcık açıyor a! Dört kamçı!

- Ne idiyon, tiken gidiyor. Bayılacak zaman mı?

**(K1)**

### 3

#### **Ömer Osman Emmi'nin At Arabasını Devirmesi**

Rahmetlik, bir gün de Şarışla'dan zabaneyin gidiyor aşşağa yoldan. Orada yolda bir şey yok. Ordan da şu Nohut Çukuru'nun tepesinden gelen garalı eşik de onun suyunu dereye vereceklermiş. Orayı eşmişler ki bir dam boyu.

Lan, rahmetlik o da geç gelirdi ya! Atı goyurmuş at yavaş yavaş geliyor. Bu da arkadan... Goya (güya) üşümeyecek! Babam;

-Ula at oraya gelişin (gelince) bir diksindi, diyor. "Di hit!" didim ya, diyor, bir kayboldu, at Kör Şeytan gibi kayboldu, diyor.

Lan, nasıl tepesi üstüne düşerse araba da babamın üstüne kapanmış. Babam;

- Çabalıyom çabalıyom tek başıma gece yarısı! Hiçbir Allah'ın kulu yok. Bereket versin bir pıçağım var, gayışı mayışı kestim attım, çıktım, diyor.

Lan, bir de bahtık ki atınan babam var, araba yok.

-La ne oldu baba?

-Ah yavrularım, didi, eğer ben atın üstünde olaydım yetim kalacaktınız.

**(K1)**

### 4

### Ömer Osman Emmi'nin Sığıra Durma Meselesi

Şimdi kardeşim Şenol askere gidiyor. Bunlar (babam ile Feramiz) sığıra durmuş. Bunlar beceremiyorlar Feramiz'inen. Bir gün şu tarafa gitmişler. Ne var ne yok koyün (köyün) arpa, ekin... Feramiz ordan;

-Baba bekçiler gelir, elin arpasını marpasını mahvediyoh!

-Elleme oğlum. Sen arhayı (sığırın geride kalanlarını) sür. Sanki sığır yabancıymı? Köyün malı köyün ekini! Sür oğlum sen arhayı, sür ordan doyan çıhar, diyormuş.

Bir gün o yannı gitmişler orayı batırmışlar. Bir gün de şu tarafa gitmişler orayı batırmışlar. Babam;

-Bu beyle olmayacak! Biz ya bu sığırı bırahacığh ya da Cahit'i İstanbul'dan getittireciğik.

La, nirden aldı? Telefon numarasını bul babam! Benim çalıştığım adamın... La, adam geldi ki;

-Valla, baban beyle beyle bir telefon itti. Gardaşın askere gitmiş. Feramiz'inen de sığırı beceremiyorlarmış. Üç dört ay da yaymışlar heralda. Valla sen gitmezsen heralda baban sığırı bırahacağımı. Olmaz, emekter! Var git, didi.

Neyse ordan çıhtıh, öylene doğru köye geldik. Nazmi, Köksal, ben acıh oynadıh moynadıh köyde. Babama karşı sığıra gidiyoh. Feramiz'inen şimdi sivrinin orda gendi duruyor, Feramiz sığırı çeviriyor.

-Feramiz şurayı, Feramiz burayı...

Ulan, bu arada şeyle idiyor, bir bahıyor. Diyor ki heralda "Kimmiş bu gelen?" Ulan vara vara vardık ki arkadaş, babam bizi görüşün, tanır tanımaz, rahmetlik kaldırdı bir ağat (ağıt)!

-Benim yavrularım dizimin dibinde olacak. Eşiği atladınmıydı gurbet! Gayrı ben dayanamıyom. Bana sarıldı aha beyle!

-Yavrum iyi ki geldin. Özledik falan fıstık! Zaten biz de Şu deliynen (Feramiz) beceremedik. Gelmesen zaten biz de sığırı bırakacığıdık.

Ulan, neyse akşam oldu. Yemağa neyi yidik oturuyoh. Sohbet, muhabbet... Bizim de salonda beyle soba gurulu (kurulu) olur biliyo mu yaz günün de. Onun dibine Şeyle oturdu.

-E, ne var ne yok oğlum?

-İyilik güzellik.

-Hadi oğlum bizi bir sevindir, didi rahmetlik.

-Baba ne sevindirmesi? Daha gideli bir ay oldu. Ora beyle dağal (değil) yağmır. İki gün gezdik bir gün çalıŐtık. Onu da orada yidik.

-Canın sağ olsun oğlum! Ben seni para için mi seviyom? Parası batsın sen geldin ya!

On beş dakika gemediya;

-Di hadi oğlum! Bizi bir sevindir.

-Yav, baba! Vallaha yok işte! Ora hep yağmırlı geçiyor. Bahar ağzı.

Ula, azcık durdu murdu! Sobanın o karıştırdığımız demirini kaptı.

-Hadi babayın ağzına... Hadi, sevindirecağasan sevindir!

Lan neyse arkadaş! O zaman da Fransız Frangı vardı. Adam da Frank varmış. Ne idiyor senin para, duttu bize Farnsız Frangı verdi. "Neyse baba, tamam."didik, getirdik parayı. Şeyle bahtı bahtı. Türk parası değal ya anlamıyor hani gavur parasından.

-Bah, bah! Gavurun  guruŐunu getirdi bah!

Yarı ertesı gün hemen gidip bozdurmuŐtur. Sevindirmeyip noreceağan? nd alıp gene sevindirecektik. Yoksa o demiri yiyecektik.

**(K1)**

## 5

**Koç Meselesi**

Yavrum bir koçumuz vardı! Buynuzlu muynuzlu bir goç. Boğon (bugün) msela Cuma ya, babam Cumadan geldi. Goçu hemen devirdi, kesecek. Rahmetlik anam geldi, elinden aldı.

-La herif! Bir derdimizin ağzına atarış. Sen koca goçu hemen canım et istedi diyi...

Velhasıl kestirmedik neyse! Yarın götürüp satacığıh Cumartesi. Birkaç dene de danamız var. Danaları sürdük birahtış, goçu arabaya attıh. Şimdi, şatmayacak ya babam, indi danaların yanına aşşağa. Bu yannı yer de (mal pazarının) eyle edrafı medrafı çevrili değal de, normal boş bir yer. He, oraya arabayı eğledik. Altına da goçu sürdük. Goç orda ısıcahta yatıyor.

Şimdi, Şenol geliyor accıh goçun yanına duruyor, ben babamın yanına iniyom. Acıh o geliyor, acıh ben gidiyom dirken beyle, lan ikimiz de gitmissik. Goç da arabanın altından geçmiş, gitmiş. Lan geldim ki, goç, çalınıyom çalınıyom yok! Nerde var nerde yoh Şenol geldi.

-Goçu nicettin?

-Vallaha geldiğimde doç gitmiş, didim.

-La ne diyon? Babam bizi öldürür!

Şenol'nan Davar Pazarı'nı lime lime ettik. Yoh! Ula, şimdi babamın yanına gideciğik mecbur. Babam da danaların başında. Babam;

-Lan babanızın ağzına tukurüyüm. İkiniz de buradasınız, goççu nerde, didi.

Söyleyemiyoh da...

-Nirde lanın?

-Valla baba, goç gitmiş.

-Ney!

Didi ya... Rahmetliğin bir kamçısı vardı. Ta şurdan şoraya varır. Atın kulağına vurmazsa at gitmezdi biliyon mu! Ulan kaçacığih ya, bir atıyor rahmetlik kamçıyı, bizi doluyor şöyle bir haşılıyor. Onun döğmesi hava! Bir öfeledinmiydi dünyayı yamuh yumuh görün! Altından çıhardın ki turp gibi olmuşsun. Ulan bir de Şenol'u öfeledi.

-Babanızın ağzına tükürüyüm! Çabih (çabuk), darayın her tarafı ne var ne yok!

Arıyoh marıyoh ya yok! Malı birine kattıh. Didi ki;

-Şu civarda ne kadar koy varışa bulmadan eve gelmen, ben de şuyannıya bahıyım, didi.

Lan, Şenol'unan guccük çocuğuh! Aşağıdan, Tek Kavak'an oradan davar sürülerine bakarah geldik. Goç yok! Geldik eve. Akşamı bekliyoh. "Ulan inşallah babam bulur da, zopadan kurtarırh!" diyoh.

Yatsı namazı geldi gıcır gıcır. Bizim de tabi gözümüz yolda. Bir de bahtlıh babam tıhır tıhır geliyor. Gele gele geldi ki goç yok! Bizim de dizimizin bağı çezildi.

Şindi, her zaman (babam at arabası ile) geldiğinde ben atın torbasını alır önüne silkerdim, Şenol da atı koyururdu. Biz de gene aynitorbayı aldih önüne silktik. Bizim ahır iki kapılıydı ya! Birinci kapının arkasına sahlandı babam Şenol'u bekliyor. Arkayı kesti, elinde kamçı! Ula Şenol yanından içeri girer girmez, babam da gurşun gibi varır varmaz, Şenol'a ahırda daldı a! Şenol'a girdi cavır cavır yahıyor! Ben çıhtım kaçıyom. Şenol'a babam vurdukça Şenol "Anam öldümmm!" diyor. Ulan neyse çaldı (dayak attı) Şenol'a hersini alamadı.

-Ulan bohunuzu döküyüm bana Kondul Oğlan'ı bulun, didi.

Bir de baktım babam kurşun gibi geliyor. Gaçtık ordan. Hamdi'nin Örenleri vardı ya! Oradan iki portma mortma verdik. Lan eve gelmiş a, girmiş anneme bu sefer. "Vay sen kestirmedin goçu!" Rahmetliği de ipey döğmüş.

La, neyse, biz gayrı nirde eve gideceğän? Bir dane babamın dışarda palosu var. Onu aldım. Arha (arka) pencereden girdim samanlığın, orda yatıyom. Yatıyom amma hiç de

uyhu tutmuyor. Arada dik dik sıcıriyom. Ulan zabaha garşı bir daha silkindim ki rahmetlik şeyle idiyor, arıyor. O da neynen, idareynen. Lan bir türlü göremiyor. Neyse, bakarken bakarken beni orada gördü.

-Gel bahıym gel Gondul Oğlan, didi.

-Ya düveceğan!

Gelemiyor ben ta köşeye gittim.

-Neyse goçu batsın olan oldu, gel galan (artık)! Zaten uyhu gözüme girmedi sen eve gelmedin, didi. (K2: Ya, eyle bir polimciydi ki)

Neyse, rahmetlik “Heralde döğmeyecek.” didik. Yavaş yavaş sürünerek çıttıh ya bizi tam şurdan gaptı a! Elleri de gocağaneydi ya! İner inmez bizim enseye bir vuruyor. Beyle beyle idiyor bizim kafa! Bizi epey düverek eve getirdi. Neyse, iki kızdı mızdı. Sabah kahvaltısına oturuyoh ya, hiç et yok. Ağzını bir şey sarmıyor. Pattez kavurmuş rahmetlik de. Rahmetlik pattez mattez alıyor ya hiç ağzı sarmıyor. Şindi şenol şeyle yanında ya! Şenol şeyle azına lohmayı götürüp koydu ya! “Babayın ağzına!” ensiye kor komaz lohma azından pataca düşüyor. Bir Şenol’a bir bana, bir Şenol’a bir bana...

-Gözünüz açık olaydı şindi et yiyor olacığıdih!

(K2: Bir de bunların ağzına okünüyormuş.

-Oğlum Cahit goçun yanında kim var?

-Şenol var!

-Oğlum Şenol goçun yanında kim var?

-Cahit var!

Aradan on beş gün geçtikten sonra her şey unutulmuş. Erişte pilavı bişirmiş rahmetlik anası. Şindik götürmüşler Faramiz çatalnan şeyle didiyormuş.

-O ne Feramiz oğlum! Gurban olduğum niye yimiyon?



-Yav baba! Erişte de hiç yinmiyor şindik. Accıcılı da et olsa!

-He le, essah, şindik et yiyeciğidik!

Şeyle bir buna bir buna vuruyor.

- (Kardeşleri) Çayinik süs.)

**(K1)**

## 6

### Ahıra Girme Meselesi

Lan, neyse yanıldık yunulduk! Bir gün “H. Abinin ahırına girek.” didik. Üç tane atı var. Biri tay ikisi yılkı. Saat de şeyle on ikiye doğru vardım. “Arka pencereden girerik, iki atları okşarılı, işi bitiririk çıkarılı.” didik. Lan, neyse azıcık uzattımya kafayı atlar “Pufff!” adam puflasa da muflasa da musura çıkarım, yavaş yavaş, ohşaya ohşaya! Lan arkadaş! Pufurtular fazlalaşmaya başladı. Camızlar da mangırdamaya başladı. Lan ayağım yere değmedi ki atlar hem pufuluyor hem de çitme atıyor direklere. Zannettim ki direk yıkılıp ahır başıma uçacah. “Pufff! Cah cah cah!” Üç tane at, birer depik sıırıyorlar.

-Ulan sizin ..ınız başınıza çalınsln!

Kıyıya çıhtım ya arkadaş, H. Abinin orda ne kadar millet varsa oriya birikti.

**(K1)**

## 7

### Hızır Meselesi

Ulan, inek öldü biliyon mu? Lan, rahmetlik de ona canı sıkkın, iyice bir inek. Lan, nerde var nerde yok bir tane deli çıktı geldi. Çağışığınlymış.

- Amcam beni düve düve deli etti. Dayı beni misafir alın mı?

-Yav git şurdan! Zaten benim canım sikkın. İnek öldü selen mi uğraşacağam Allah'ın delisi melisi!

Ulan adam geçti gitti. Lan beş dakika sonra rahmetik babam didi ki;

-La oğlum bu Hızır mızır olmasın! Lan oğlum Feramiz gop şunu getir. Hızır mızır olursa ev etinen dolar, didi.

Feramiz duttu getirdi. Neyse akşam gavurdu eti rahmetlik. “Al gurban olurum sana!” diyor. Sohumunan veriyor ağzına. Ondan sonra millet çiharttı babam diyesiymiş ki “Sen hızır olmaya Hızır değilsin ya kör Şeytan olmayasın!”

Akşam sohbet ediyoh. “Yaşın kaç?” diyoh.

-Ben yaşımı bilmem. Samanlıktaki Şükrü'nün yaşıydım.

-Ne iş yapan ne iş görün?

-Hoş bilezik çekerim, diyor.

Feramizi beni düzüyor peşine.

-Haydi babam haydi!

-Ula biz de seni Hızır bellediydik.

**(K1)**

## 8

### Ömer Osman Emmi'nin Koyuna Tahtadan Ayak Yapması

Bir gün, koyunun ayağını kırmışlar. Aldı geldiler. Çoban da Cahcah mı ne? Rahmetlik kesecek ya annem;

-Herif sar şunu. Koyun iyice koyun.

-Vay nirde tutacak bu? Ben buna tahtadan bir ayak yaparım, didi.

Tuttu bu kırık yeri kesti. “Ben bir yerde gördüm üç ayaklı koyun.”didi. Şimdi yanına bir dene de tahta sardı. Oldu hayvan dört ayak. Biri tahta yalnız. Hayvan ne yiyor ne içiyor arkadaş! Yarın ters yöne...

-Ben senin derdini biliyom. Getirin şu pıçağa, didi rahmetlik.

Hemen yatırdı kafayı kesti. Şimdi, soruyorlar biliyon mu?

-La, Ömer Osman hanı üç ayaklı koyun, noldu?

-Valla ayağını kesişin, dokuz senelik Almancı gibi kafayı yukarı dikti. Ben de kelleyi kestim, didi.

**(K1)**

## 9

### **Bahaddin Abi'nin Feramiz'i Dövmesi**

Bahaddin Abi yeni bir münübüs aldı. Gözünden gözüne inanmıyor biliyon mu? Kırmızıydı, çok da süslerdi biliyon mu? Ulan, Feramiz de o zaman delilik zamanları. Arif Emmi'nin o köşeyi dönmeden bahıyor ki Feramiz bi dene moturun arkasına asılıyor.

-Lan düdüğü çaldım feramiz beni hiç s.klemiyor. Münübüsnen yanına geldim. Lan Feramiz dıht! S.ktir git şurdan! Lan eyle dememe kalmadı ki o köprüye aşşağa iniyom. Arkadan nirden aldın o kadar taşı? Lan, o koca taşı şırrank!

“O ney la o ney?” didim ya diyor, lan bi de baktım ki Feramiz tutuşmuş (kaçıyor) diyor. “Münübüsü boşa aldım ben indim.” diyor. “Münübüs kendi gidiyor.” diyor. “Feramiz'in peşine düştüm ya ilimin dadını da bilir. Ayakları ta omuzlarına dağıyor.” diyor. “Ben o hersinen Halil Emmi'nin evde kafasına çöktüm. Amma nasıl çalıyom top oynuyom, hersimi alamıyom bir türlü.” diyor.

“Feramiz'e nasıl çaldıysam, Feramiz savlan suvlan varmış eve.” diyor. Rahmetlik annem;

-La o ne oğlum sana noldu?

-Bahattin Abim doğdu, demiş.

-Noğordün gor ki?

-Yav anne, yav ben çok zopa yidim. Koyün hepisinden de yidim. Ya, kız vallaha ben beyle zopa vallaha yimedim. Uyhum geldi ser örtüyü yatacağam, diyormuş.

**(K1)**

## 10

### Azzık Çantası

Azzık çantası Turgut'tan babayığit. Zannediyom ki azzık çantası kendi geliyor. Ben de keliye oturdum bi dene de cigara yahtım. Bir çekiyom ki şeyle! Bu geldi. Gele gele geldi ki azzık çantası değilmiş, Turgut'muş

- Vay sıpa vay! Sen de mi sıhara içiyon, didi.

Ben de o zaman goca adamım. Lan! Kalkıyım şuna bir iyice zopa çalıyım didim ya...

**(K1)**

## 11

### Bayram'la Burhanettin'i Eşekle Korkutma

Burhanettin'le Bayram... Ağzlık çalmaya mı gitmişler, yonca sulamaya mı gitmişler? Burhanettin'in boş bir eşşağa var gancık. Yalnız gündüz bile ürküyor. Bayram da demiş ki;

-Emmolu aşşağa tarlaya bir azızlık çalmaya gideciğik, eşşanen gidek, demiş.

Burdan abi binerler giderler. Ordan da şemşamer (ay çiçeği) yolmuşlar. Kimin şemşameriyse koltuklarının altında üçer beşer kalpak aha beyle. Şimdik binmişler geliyorlar, bizim de Helma abinin harmanında sergi var, bulgur kaydattılar.

Eve geldim. Anam didi ki;

-Oğlum git de şu sergiye bir bak. Cece mal ne düşer de! Ona bir bak, dedi.

-İyi, dedim.

Cece baktım gidecağam. Bir de baktım ki bunların sesi geliyor. Yalnız eşşek de bir hızlıydı ki dört nala gelirdi biliyon mu dıgıdık dıgıdık! Yalnız Helma abi gilin şu aradan geçiyorlar. Burada dar bir yer var. Bir tarafta bunların kara daş yığılıydı, bir tarafta hezenler yığılıydı. Ara var, iki metre kadar, ordan geçecekler. Ben de babamın pardösosu vardı onu giydim ki pardüso yere sürünüp gidiyor. Ondan sonra didim ki “Dur la şunları bir korkutuyum.” Ağaçların dübüne tustum, paltoyu da kafama çektim, bunlar bir geliyorlar ki dört nala. Yaklaştılar burdan şu kapı kadar kaldılar. Nasıl çıkıp da “Puffff!” ittiydim, lan o eşşek eyle mi sıçarmış! “Çat çat! Oyyyyyy!”

Burhanettin alta düşmüş. Daşların üstüne o da (hem de). Bayram üste... ya bunlar kıvranıyorlar ben bildim ya kalktım kaçtım ya Tecirin İsmet’in köşede yakaladı Bayram beni. Bana bir Çin karetesi! Kafayı dutuyor iki bacağı arasına alıyor. Mengene gibi sıkıyor hi, ya, hi, ya! Çin karetesi o. Çatır çatır... Hiç ölür kalır diye korkmazdı da düşünmezdi de la!

(K2)

12

### Çakmak Meselesi

Ekin ekmeye gittik atınan. Elinen saçyollar, atınan sürüyoh. Bunların (Ömer Osman Emmigilin) bi dene yalnız atı var o zaman Encıla Keyn. Atın adı Encıla Keyn’di (Angela Keyn). Rahmetlik Ömer Osman Emmi, Şenol, bu (Cahit Özkan), ben, Feramiz gittik. Ben bunların yanından hiç ayrılmazdım ki.

Şimdik vardık oraya. Feramiz’nen benim bir dal sıharamız var, bir çöp de kirbidimiz var. Şimdik, ikimiz bir Ahar’a (dereye) sıhara içmeye gitsek bunlar şüphelenecekler. Bunlar gelip bizi basacahlar biliyoh. Nasıl idek? Didim ki;

-Feramiz önceden birimiz gidek. Sıharayı yakak. Yarıya kadar içek. Oraya bırak. Sen ordan ahardan çih (çık), ben burdan yürürüm, sıhara sönmeden yetişirim. Tamam mı?

-Tamam.

Anlaşmayı beyle yaptıh. Feramiz gitti. Sıharayı yahmış, yarıya kadar içmiş. Kafayı demlemiş iyice. Keşke yarıda bıraksa! Accıcıh bir şey koymuş. Tut ucunu da kıs sıharanın, söndür! Şimdik, Feramiz Ahar'dan çıktı, ben burdan yürüdüm. Yarı yolda karşılaştıh bunlan. Feramiz sıharayı elime tutuşturdu.

-La Feramiz bu ney? Niye söndürdün olum?

-Yav, sen gelene gadar yanar biter.

-La Feramiz, ben bunu neyden yakacağam?

-Banane neyden yakarsan yak!

Allahım ya Rebbim! Geldik, kafa şişti kıvranıyoh. O yannı bu yannı... Lan Ömer Osman Emmi'nin bir cekidi var at arabasının üstünde. Cebinden bir dal sıhara çiharttı. Bir de yeşil Clipher çakmağa var hiç unutmam. Hiç unutmam! Sıharayı yahtı. Geri sıharayı da çahmağa da cebine koydu. Şimdik o vardı atı sürüyor. Ben de arabanın etrafında dolanıyom. Yalnız gözünü benden hiç ayırmıyor. Bir yolunu buldum, çahmağa cekidin cebinden aldım. Vardım dereye indim, sıharayı içtim. Ordan giri geldim. Şimdik, çahmağa yerine koyacam da gözlerini benden hiç ayırmıyollar ki! O yannı bu yannı, nörüyüm didik ya! Şimdik Ömer Osman Emmi sıhara yahmaya durur. Çahmağa arar bulamaz. Çahmah benim üstümden çihar. Beni burda keser. Onun sağı solu belli olmaz!

O rada, öbür yandan dönüp geliyon ya atınan, çit bitincik. Orda dört-beş dene at izi vardı. Bi denesinin üstüne koydum çahmağa, içine, üstüne de yarıya kadar toprağa örttüm. Didim ki "Ben gelirim çahmağa alırım." "Ben gidiyom" didim. Oradan yürüdüm.

Deli çih gelsene! Şimdik bunun (Çetin Dinç'in) ev yaptığı yerde Sarıgil'in yonca var ya. Geldim ki Gantar orda yonca suluyor. Gantar'ınan lafa dahıştđh, konuşuyoh. O arada

rahmetlik Ömer Osman Emmi sıharayı alır ağzına. Oyannı bu yannı kıvrar çahmağa bulamaz.

-Babayın canına Azman! (K1:Lan Cahit oğlum kop Azman'ı yakala! Vardım bunu enseledim.)

O arada bu (Cahit Özkan) geldi.

-Gel la bahıyım buraya sıpa!

-O ne?

-Babamın çahmağa!

-La Cahit ne çahmağa? Bende çahmak mahmah yoh!

Üstümü arıyor, üstümde çahmah yoh.

-Valla ben bilmem. Gel bağam derdini babama anlat, didi.

A, beni duttu götürdü. Vardım ki rahmetlik Ömer Osman Dayı at arabasının üstüne oturmuş. Ayahlarını da beyle itmiş. Ağzında sıhara, pufur pufur idiyor.

-Azman yavrum çahmağa nicottun?

Şimdik şey yapıyom. Valla Ömer Osman Dayı ben almadım.

-Sus! Babayın ağzına hokürrüm. Çahmağa ver çabih.

-Valla ömer Osman Dayı ben almadım.

Şimdik, o yannı bu yannı epey dolandı.

-Azman yavrum bak. İyinniynen söyüyom. Valla bah! Cığarayı yahıyım, giri çahmağa veriyim.

İyiliğe döküyor biliyon mu? Epey bi uğraştı. Inh!

-lan, yeter gayrı! Getirin lan şu pıçgıyı, didi.

Bir de dahım sandığı vardı, aha. Lan açtılar ordan bıçgıyı çıharttılar. Şu dabanca gabzası gibi olur ya, onu getirdiler. Anam bıçgıyı gördüm dünyam döndü.

-Bah yavrum Azman. Burada kimse yoh. Seni burada keserim, mezer de yakın orıya da gömerim. Kesiyi mi lan?

-Valla Ömer Osman emmi ben almadım. Valla...

Epey cırmaladı. Söyledemedi. En sonunda tahati kesildi. Didi ki;

-Yavrum Azman. Bu çahmah sende olmaya sende. Hele git bahalım, dedi.

Bizi gönderdi.

**(K2)**

**13**

### **Ömer Osman Emmi'nin Şenol'a Kız İstemesi 1**

Şenol'a dünür gitmişler Sofular'a. Oraya varmış.

-Selamınaleyküm!

-Aleykümselam!

-Gardaşım aha para, aha altın. Ahacılı da püskürtme benli Şenol'um. İster ver ister verme.

**(K2)**

**14**

### **Ömer Osman Emmi'nin Şenol'a Kız İstemesi 2**

Ömer Osman Emmi gece var. Muhtar Ahmet'in evini çal! Kızı çıkmış.

-Hayırdır Ömer Osman Emmi? Ne oldu gecenin bu saatinde?

-Ahmet Ağa burada mı?



-İçeride.

-Norüyor?

-Yatıyor.

-Hele bir kalksın. Beş dakika bir işimiz var.

Kaldırmışlar herifi yatağından.

-Selamnaleyküm Ahmet Ağa!

-Aleykümselam! Hayırdır yavrum Ömer Osman bu saatte!

-Valla Ahmet Ağa, Allah'ın emri Peggamber'in kavliyle kızın Yurda'ya oğlum Şenol'a dünürüm. Ağar (eğer) Yurda'dan memnun kalırsam öbür kızını da Cahid'ime düşünürüm!

(K2)

## 15

### Küp Davası

Hele Ömer Osman Dayı'nın bir küp davası var ya, "Cippili cah cah cippili cah cah!"

Şindik diyor, "Kayseri'de çalışıyorum." diyor. Nerde kağıt fabrikasında mıydı, karton fabrikasında mıydı? "Çalışıyorum." diyor. "Bir tüm ekmağan arasına çamanıyatırttım." diyor. "Oturdum orıya çaman ekmek yiyom." diyor. "Ulan, nerde var nerde yok, bir dene kibar baynan bayen geldi." diyor. "Bay didi ki" diyor;

-"Evladım siz piyase işinde çalışıyor musunuz?" didi, diyor.

-"Çalışıyorum efendim!" didim, diyor.

-"Şurda bir küpümüz var. Onu falanca yere kaç götüürsün?" dedi, diyor.

-"Yirmi beş kuruş efendim." didim, diyor.

-“Al aha parayı!” didi, diyor.

“Deli!” diyor. “Parayı cebine koysana arhadaş!” diyor. “Bir para elimde şeylesihli bir elimde de çaman-ekmek, küp de büyük sirke küpü” diyor. “Onu şeyle kucakladım. Kup benden büyük.” diyor. “Elimi de tam saramıyom, yetişmiyom da!” diyor. “İki koltuğumun altında duttum gotürüyom.” diyor. “Yalnız içine de denemek için biraz da su goymuşlar.” diyor. “Şindik, ben önden gidiyom.” diyor. “Bay benim arhamda, bayen de onun arkasında.” diyor. “Şindi, ben gidiyom. Ben yürüdükçe küpü görsen!” diyor.

-“Çippili cah cah cippili cah cah!”

içindeki su idiyormuş biliyon mu? “Arkadaki baynan bayan da geliyor.” diyor.

-“Tikkidi tak tak tikkidi tak tak!”

Rahmetlik aynı beyle anlatırdı vallaha billaha! “Arkamdaki didi ki” diyor;

-“Evladım! Sen küpü götürmekle mükellefsin içindeki suyu götürmekle de mükellef değilsin. Töküver o suyu.” dedi, diyor.

“Dokecağam ama nasıl dokecağam? Kupü kolumun altında şeyle iyice ağdırdım.” diyor. “O arada a, dipçiği koltuğumun altından bi porttu!” diyor.

-“Çat, cılan!”

Bayen diyor arkadan;

-“Ay!”

Döndüm diyor;

-“Babanın dibi!”

“Çektim.” diyor. “Herif peşime...” diyor. “Goşuyoh peş peşe!” diyor. “Ulan, Garşıdan bir herif geliyor ki, çam yarması gibi.” diyor. “Bağırdı.” diyor.

-“Tutuver onu! Küpü kırdı kaçıyor.” didi, diyor.

“Herife iki portma mortma vermiye çalıştım ya şap tuttu beni.” diyor. “Lan, o arada bahtım ki ileride biri o taraftan gidiyor.”

-“Hah! Adam kupu kırdı kaçıyor. Ben onu kovalıyom sen de beni mi dutuyon?” didim ya diyor.

-“Özür olsun!” didi, “Bırahtı.” diyor.

Rahmetlinin bir de eyle bir şeyi vardı.

**(K2)**

**16**

**Sitar**

Şimdik bizim evde oturuyoh. Star’ın ilk çıktığı aralar...

Şindik, Star’da bir dene erotik bir film oynuyor. Show’da da bir gorhu (korku) filimi oynuyor. Şindik, abim diyor ki;

-İlle gorhu filmini izliyek, diyor.

Evde kimse yok yalnız, rahmetlik abim, hoca ben üçümüzük... Biz de bahıyoh yanları sıra.

-Abim Show’daki gorhu filmine bahah, diyor.

Hoca diyor ki;

-Deli Oğlan, Ömer’im, Sitara bahah.

Abim diyor ki:

-La oğlum hoca şu film iyice yav şunu izliyek, diyor.

Az da o korkunç filime neye dayanamaz korkar biliyon mu? Ürperir, ürperir dur! Ondan sonra biraz Show’a bakıyollar Hoca iyice yanaşıyor abime şeyle;

-Ömer'im Sitar'a bir bahale, diyor. Şindik Star'a bir dönderiyollar herifin oğlu veryansın idiyor.

-Uv! Uv!

Ondan sonra abim;

-Yav oğlum hoca git oğlan var izlenmez sen salak mısın, diyor.

Giri Show'u açıyor. Gece kalan saat oldu bir. Şindik Hoca gidecek gayrı.

-Haydi, Hoca kalk git yatak.

-Ömer'im ben gidemem beni götür.

-La yavrum Hoca, koca adamsın yav!

-Ben gidemem ille beni götür.

Abim diyor ki "Ordan çıktık." diyor. Orda da şimdiki Polis Hasan'ın olduğu yer örenidi, ora hep komple kavaklığıdı. Lan, gece soyha kediler gavağın başında gırnav mı olurlarmış boğuşurlar mıymış diyor. Lan nasıl "miav!" ittilerse diyor, ayağımızın birine düşer düşmez diyor abim, "Ben de korktum ödüm koptu. Yandım anam!" didim, çektim (koştum) ya diyor. "Hoca'yı görsen! Bacağan biri arhadan sürüklenip geliyor." diyor. "Ömer'im bohlarını yiyim, bekle beni!" diyormuş. "Faygagilin orıya vardık ışığın altına kehil kehil idiyo bahtım Hoca geldi." diyor. Hoca;

-Ömer, o neydi la o neydi?

**(K2)**

### **Biçerci Meselesi**

Şindik, guççüğüm babamınan guzu yayıyom. İnin oğundeyik. Orda yayıyoh.

Gece guzuyu örüme kaldırdıh. Yalınız biçerciler biçerlerini biçiyor. Alat dalat biçmişler, çoğu yer ekin çoğu yer firez.

Gece guzuyu örüme kaldırdıh. Aldıh gotürdük. Şindik ben guzunun peşi sıra gdiyom. Yalnız guzunun peşisıra gidiyom amma gel de bana sor tokesip gidiyom. Uyku çoktu ki bana ayakta duramiyom. Yalnız biçercilere de dimişler ki kim didiyse;

-Oralar boş dahal (değil). Orda in var orda cin var. Amman dikkat idin.

Elin Adanalısı la garip nirden bilecek araziyi de bilmiyor. Şindik aşam biçer çise düştükten sonra biçeri istop itmişler. Öbür tarafta biçerci arkadaşaları varımış oriya gitmiş. Orda sohbet mohbet itmişler. Gece ellağam ki bir-iki, kaç olduğunu da bilmiyom ya! Adam ordan çıhmış, gece biçercilerin yanına geliyormuş. Ben de guzunun peşi sıra gidemiyom. Baban didi ki;

-Oğlum şuriya yat, uyu, ben seni dönüşte alıyım, didi.

Destenin dibine beni yatırdı Hasan Dayı. Gece bir uyandım ki beynim akmış. Osman Pınarı'nı bizim koyde gorüyom, bizim koyü Osman Pınarı'nda gorüyom. Depem döndü. Amma korhuyom ki nasıl... Şindik, orda cin var peri var onu biz de biliyoh, onun korhusu da var. Korhuyom simdik, beynim de akmış, neyin nerde olduğunu seçemiyom da... "Allah'ım ne tarafa gidiyim?" Korktum, ağlıyom da... Baktım ki bi dene herif geliyor. "Dur la şu herif neriye giderse ben de onun peşi sıra gidiyim." didim. Herifin peşine düştüm. Şindik, herifin peşine düştüm herif beni farkitti. Herif beni farkidincik birez hızlandı. Herif hızlanıncıh mesafe açılmasın diyi biz de hızlandıh. Herif;

-“Yandım anam duttular beni.” didi ya ben de peşine...

Herif bağıyor ben ağlıyom, herif bağıyor ben ağlıyom... Bir gidiyoh, ayağımız ta omzumuzu dağıyor. Ekin önümüzde yarılıp gidiyor. Feryad idiyor adam. Lan, garşıdaki biçerci herifler çıhtılar bağıyollar;

-Lan gorhma lan burdayıh.

Bunlar da diyormuş ki “bunu ya it guvalıyor ya gurt guvalıyor.” Ne bilsinler gucücük uşağın guvaladığını? A, herif vardı galdırdı gendini biçerin arıya attı. “Lan noluyor moluyor?” O gece garanlıhta ahşama gadar gununü yimiş gapkara zenci gibi olmuş herifi bir gorsen şeyle duvar gibi bembeyaz, ay gibi parlıyor. Yalnız, az daha mesafe olsaymış herifi çatladırmissih.

Neyse, herifin damağını mamağını çektiler. Şamarladılar, su mu doktüler. Adam gendine geldi.

-Yavrum sen kimsin, nedin, necisin?

Öbürleri soruyor biliyon mu?

-İşte vallaha dayı, babamlan ben burda guzu yayıyordum. Uyhum geldi. Babam beni şuruya yatırdı.

o adamı görsen;

-İyi boh yimiş!

“Lan, yavrum süs tamam. Geçti süs, daha uzatma!” diyollar ya herifi zaptidemiyollar. Herif diyor ki;

-Yav kimin neden haberi olacak? Burda öldürüyüm, şuruya komüyüm.

-La yavrum sen deli misin? Kuccücük uşağa...

Herifi neyse, güç bela ikna ittiler. Beni de bir yorganın arasına sardı yatırdılar. Yattım heriften tarafa bahiyom yalnız. Diyom ki “Bu gece ben uyuyuncuh gelir benim hırtlağımı sıhar öldürür. Koca zebellah gibi herif. En iyisi ben uyumayım, buna bahiyim. Bu kalkıpta bana doğru gelirse diyom bağarıyım, öbürler uyanır beni kurtarır.” diyom. Korkuyom, kalkıp bir yere de gidemiyom.

O arada tabi o kadar koşturmacadan sona bizim kafa yerine geldi tabi... Gayrı düzelttim. Yapaltın’ı da düz yerde görüyom Osman Pınarı’nı da... Ulan! Bahtım ki bizim koyden bir motur geliyor hır hır hır hır... Ya Rabbi şükür didim. “Bu motur bizim koyden geliyor kesin bizim koylü gurtardıh.”

A, motur geldi. Gele gele geldi ki bizim Niyazıların Ayhan’lan Adil... Onların gendi biçercileriymiş. Onlara ekmek getirmişler. Tabi ben bu arada onları gordüm rahatladım. Dilki uykusuna yattım ne konuşacaklar diyi... Guccüğüm amma şeytan gibiydim. Ondan sonra didiler ki yavrum beyle beyle bir uşah bulduh. La kimmiş falan yorganı

kaldırdılar bi lamba tuttular gozüme. “La bu bizim Hasan Üsügün’ün oğlu Osman” didiler. Sonra, o yannı bu yannı kalktım.

-La yavrum Osman norüyon?

-Valla norüyüm Adil Abi? Valla beyle beyle, sorma...

-Seni koye gotürüyüm mü?

-Gotür abi ben daha durmam burda.

Bindim motura çıhtım geldim koye. Şindik, sabah namazı gun ağarırkene babam geliyor. Osman’ı yattığı yerde nasıl bulacah? Varıyormuş o desteyi dağadıyormuş Osman yoh, öbür desteyi dağadıyormuş Osman yoh... Yalınız biçerci zavallının gozüne de hiç uyku girmemiş eyle babamı izliyormuş. Dimiş “Hele arasın bahıyım.” Çağarmış babamı.

-Dayı! Gel baham gel. Ne arıyon orda hayırdır?

-La yavrum, gece benim oğlan varıdı yatırdım.

-Dayı o senin oğlan mıydı?

-He!

-O bana beyle beyle beyle itti. Amma birahtmadılar. Bırahtsaydılar öldüreceğadım.

(K2)

## 18

### **Köy Odasında Yatırılan Sadacılar (Dilenciler)**

Şindik sadacılar (dilenciler) gelmişler. Şemşet Abi mıhtar.

-Yav bize yatacah bir yer ver, dimişler.

O da dutmuş bizim odayı vermiş. Dimiş ki;

-Aha burda otur, soba moba var.

Herifler çayı mayı demlemişler hazır ev. “Ov! Tam bizlik.”

Şindik, Bayram burdan giriyor, bahıyor ki ışık yanıyor. İyi uşahlar gelmiş, soba da tütüyor iyi soba da yanıyor. Bayram varıyor, içeri bir giriyor ki oradan içerden bir ses geliyor üç dört dene eşek.

“Vay sıpalar eşek dıhmışlar buraya eşek s..ecekler” diyor. Ondan sonra diyor ki dur ben bir bunları korhuduyum. O arada bir kulak veriyor içerden de sesler geliyor. Bayram geriye çekiliyor, kapıya depiği vuruşun herifler bir kalkıyor. Bayram bahıyor ki yabancı adamlar (deşiriciler/sadacılar). Neyse tanışıyorlar. Hoş- beş oturuyollar moturuyollar...

Ordan Tekin çıkıyor geliyor. Bahıyor ki iyi! Paca (baca) yanıyor. Geliyor tekin eşekleri görüyor. “Vay züppeler eşek dıhmışlar, onları s..ecekler” diyor. Kulağa veriyor. Bayramın da sesi geliyor ya içerden. Dur!” diyor. “Şunlara bir oyun idiyim.” Geriye çekiliyor, “hayt!” depiğinen bi vuruyor, herifler geri kalkıyor.

O gun uşağın hiç biri, aynı oğotleşmiş (öğütleşmiş) gibi gelen depiğinen vuruyor giriyor. Adamlar gendi aralarında diyollarmış ki;

-Yav! Başka daha gelecek var mı?

Herifler de tısmış kokmuşlar.

-Yav! Belli olmaz daha asiğimiz var, gelirler mi gelmezler mi belli olmaz.

Neyse yiyiyollar içiyollar yatıyollar. Zabaneyin uyanıyollar.

Mıhtar;

-Nasıldı iyi rahar ittiniz mi, diyor.

-İşin rast gelsin yerimiz çoh iyiydi sığdı. Çayımız, kavemiz neyimiz varıdı da yalnız mıhtar bizim ahlımıza yatmayan bi şey var.

-Ney, hayırdır?



-Yav! Sizin burda hiç enlen kapı açılmaz mı?

-Niye yav! Noldu?

-Arhadaş, gelen depiğinen girdi içeri, diyormuş.

Şemşet abi;

-Allah Allah olmaz eyle bir şey!

(K2)

## 19

### Odada Bey-Jandarma Oynama

“Bey-jandarma” oynuyollarmış. Fikrin’in oğlu Mesut’unan bu (Feramiz) kalmış, herkes dağılmış.

-Hadi gel bey-jandarma oynıyah.

Atıyollarmış;

-Aha bey geldi. Üttüm olum versene!

Falan... Bunlar aralarında gonuşuyollarmış. Hacı Osman’ın Mıstafa’da gel, kapıdan kulağa ver.

-Aha üttüm versene mersene...

-Lan bunlar humar (kumar) oynuyollar.

Varıyor fikriye diyor ki:

-Kalk oğlum!

-O ne?

-Ömer Osman’ın oğlu Faramiz’nen senin oğlan Mesut! Şurda Klinik’te, pinnikte, humar oynuyollar.

-La arra arra, babayın azına... Olur mu eyle şey?

Diyor ya...

-Gel gardaş inanmıyorsan kulağanlan duy.

Geliyollar gulahlarını kapıya veriyollar. Essahtan da;

-Al oğlum üttüm versene versene.

Hiç sorgu suval yoh, kenara çekiliyollar, depişinen koyuyollar. Kapıyı açıyollar, bunlara hiç sorgu suval yoh. Fikri Ağa Mesut'a giriyor, Hacı Osman'ın Mıstafa da Feramiz'e giriyor (dövüyor). Feramiz'in sırtının ortasına nasıl depişinen vurduysa ayağının altı çamırımış, kırk beş numara ayakkabı izi çih orıya.

Bunlara bir zopa atmışlar, bunlara bir zopa atmışlar...

**(K2)**

**20**

### **Samanlık Vurma Hikayesi**

Bir gun kuzudan kaçtım eve geliyom. Garnım bir ac bir ac bir ac, acımdan ölüyom. Vardım ki bu da kes atıyor. Samanlıh dolmuş yalnız. Ondan sonra samanlığı bir çiyne didi. Didim ki;

-Valla ben acımdan ölüyom, karnımı doyurmadan hiçbir iş gormem.

-Ekmek kolay, gel sen samanlığı vur.

-Eee!

-Ondan sonra karnını doyuruyum.

-Yoh. Ben garnımı doyurmadan girmem orıya.

-İyi tamam o zaman.

Eve vardih. Nafos ablan da buradaydi heralda. Peynir, zeytin, çay, may... Bir yidim amma garnımı diha basa iyice doyurdum. Gardaşım üstümü başımı soyundum bir kilodunan samanlıhtan içeri girdim. Lan, bu bir yandan atıyor içerde dikli durmuyor, goz gozü gormüyor. Norüyüm norüyüm bahtım ki bu öbür yandan ahıra gitti. Hemen pacadan çıktım, üstüm başım damdaydı, damın üstünden üstümü başımı kucahladım. Vurdum Tapan Ali'nin depiye çıktım. Bu bir çevrindi ya Osman yoh.

-Azman (Osman), ah sıpa ah! Dutarsam onu sana gusturram.

(K2)

## 21

### Ömer Osman Emmi'nin Oğullarını Tasviri

Rahmetlik dirdi ki;

-Feramiz'im deli dolu

Cahit'im döviz ağacı

Şenol'um ta ben!

Bu (Cahit Özkan) dışarı giderdi. Gavur parası getirirdi biliyon mu? (K1:Frankı getirişin adımız "döviz ağacı" kaldıydı.)

(K2)

## 22

### Bahçeye Girme Hikâyesi

Bir gun gaveden çıktih. Tostosun Nihat, Alihsan, Ben... Yanımızda da Ömer'nen Kaya var. Anlaştih;

-Şunları azıdah da Hacı Abi'nin bahçede erikler var. Olgunlaştı orıya girek.

-Tamam, didiler.

Neysel biz hemen dağılırdıh Koyun Önü'ne (Köyün Önü) geldiğimiz zaman.

-Hadi iyi geceler.

Herkes evin önüne çeker (gider) biliyon mu? Yani gelmesini istemediklerimizi konuşuruh onları azıdırıh. Onları azıttıh, biz borunun orda buluştuh. Lan, Alihsan'lan ben geldik ki rahmetlik Fahır'ın Hacı orda oturuyor. Saat on iki mi bir mi la!

-Noldu Hacı Abi ne geziyon burda?

-Canım sıkıldı çıhtım da, didi, şurda kimise atı s..iyor. Beni görünce kaçtı, didi.

Neysel gele gele geldik. Abbasın Çayırı'nın oruya geldik, önümüze Cahit Abi çıktı.

-Atı s..en senmissin! Hacı Abi diyor, didim.

-Yoh la! İki dene düve gelmedi inek arıyom, didi.

-Siz ne geziyorsunuz, didi.

-Biz de Hacı Abi'nin bahçiyeye gireciğik.

-İyi, didi.

Alihsan, Nihat, Ecevit, ben... Bunlar gelmiyollar eke ya! Alihsan'lan bize didiler ki;

-Hadi siz gidin alın gelin, biz Ahar'ın (derenin) oyuğunda bekliyoh.

Girdik bahçiyeye. Bende deri bir yelek var. Gocuh da golları yoh. Lastikli ya goynumu doldurdum eriğinen.

“Lan dedik, şurdan birkaç tane de elma alah (alalım).” Elma da tam dirañan ağzında bizim direk de yanıyor. Tam şeyle duvarın dibine geldim. Ağaca bahıyom elmaya doğru biliyon mu? Arhamı bir döndüm Hacı Abi, duvarın öbür tarafında. Onlar da Türkmen Celal'ın Cengiz'in düğününden gelmişler. Sarhoş yalnız kafa iyi. La bahıyor tanıyamıyor. O arada ben parlardım yalnız ben Alihsan'ı gitti biliyom. Hani sanki koşuda atlarken engeller şey olur ya, bir tel çekmiş arhıya sonra ondan daha yiksağini çekmiş iki üç metre. Lan bizi gorsen bir atlıyoh! Lan, tam abasın tarlıya çıhtım. Bir de

bahtım arhiya, bir gelen var. Alihsan “La yavaş Mesut benim!” dimiyor. O da benim peşimden geliyor ya, ordan çıhtım aharın yolundan. Durmuş Abi’nin kavaklarının ordan Ahar’dan atlarken suya düştüm. Orda kaldım, yani Hacı Abi olsa o kıpırdıyacah bir şey yoh heyecan var ya bi de! Alihsan daha gelemedi beni yakalayamıyor ki! Ses de vermiyor.

Ordan çıhtım, şurdan kavahların içinden depiye geldim. Yusuf’un yaptığı evin yerine... Acıh oturdum dinlendim. Yalnız üst baş cımcılıh... Neriye gideciğik? Korkuyom şimdi eve gitsem Hacı Abi gorecek. Gorhu var ya! Düşündüm, metin harmanda yatıyor. “Lan gidiyim orda buğdayın neyin yanında yatah.” didik. Gittiğim yerlere bah burdan gittim okulun ordan üst taraftan sizin iğdelerin yuhardan Sahriye Bacıgilin ordan harmana geldim. Harmana vardım Metin’e;

-Kalk la sıpa, didim.

-Noluyo, moluyo, didi Metin.

Eriği açtım ki hep goynum dolu daha. La o zaman demek ki kıymetliyimiş yoksa eriği kim nitsin? Eriği gordu kalktı ki...

-Lan nirden getirdin, didi.

Sabah oldu. Lan eve gidemiyom üst baş hep çamır. Lan şurdan ablamgile gidiyim de ordan üstümü değişiyim, ordan eve gidiyim. Oriya vardım, üstümü değiştım. Koyün önü’ne geldim rahmetlik Hacı Abi’ynen Cevcet Abi duvara yaslanmışlar bu olaydan bahsidiyor. Şeyle hafif kulak misafiri oldum. Tanıyamamış, iyi.

-Yav! Akşam kimse, bizim bahçede eriğın ağızına sıçmış. Tanıyamadım kafam sarhoşdu.

Didi ya biz bir ferahladıh.

**(K4)**

Lan mahaliye ala bir gancih gelmiş. Kapının ağzında yatıyor. Gaviye gittim de pireleniyom. “Gidiyim de şu gancığı yakalayım”.

Çıhtım giri bahçeden. Gaveden eve doğru gidiyom, bahtım tam bibinin evinin orıya geldim. Bi tanesi iti çağırıyor içerden. Tam G. M.’nin ahırından içeri kafayı sohmuş. İt içeri girmiyor. Biri içerden çağırıyor yalnız. Kuyruh sallıyor it biliyon mu? Kimise çağaran diyom, o zaman uşahlar hep burda. Ya Ö. diyom ya M. diyom kim olacah?

Acıh daha Sefoş Abi’nin kapının orıya geldim beni gordü. Beni gorüncük kapının ardına saklandı. Ben de onu gordüm yalnız. Tanıyamadım da orıya girdiğini gordüm.

Şindi kapının da arkası duvar, duvara denk geliyor. Ben bu yannıya sırtımı verdim Cahit Abi! Kapıya direndim tamam mı? Ayağımınan sıkıştırdım sıkıştırdım iyice artık dayanacak şeyi kalmadı.

“Öhö!” didi ya G. oğlan...

**(K4)**

## 24

### Yalçın’la Güreşme

İlkokuldayıh, var ya, üçüncü veya dördüncü sınıf desem, dördüncü sınıf meçhul olabilir, dördüncü sınıfta (Yalçın) kaçtıydı.

Neyse, tenefüse çıktık. Asker Memmet’in evinin o yerinde, çevirmenin o yerde, çevirdiği kavaklığın orda... Orası yemyeşildi, bizim top sahamızdı.

-Yalçın, dedik, güreşeciğik senle, dedik.

-Tamam la, gelin bahalım, dedi.

-İyi de biz üç kişiyik, dedik.

Bu aynı ebatta zaten hiç deyişmiyor.

-Olsun la, üçünüz bir gelin, dedi.

Şimdi, güreş başladı. Bu şöyle “Vhahh, vhahhh!” saldırıyor bu eşşoleşşek.

Sardık ya bunun etrafını, haydi bakalım düştü bu. Üç kişi sardık, bitti, tamam!

Şimdi bu altta;

-La boğuluyom la!

Baktık ki pantolda küçücük bir delik var. Şöyle (parmağı takıp yırtma hareketi) ettim. Güreşi neyi bıraktım. İyice iki parmağımı yerleştirdim. “Cartttt!” etti. Eşşoleşşegen var ya, kilot yok zaten, var ya kıl yumağa sıpa. Pantol aşağı kadar ikiye ayrıldı. Var ya, karılar giyiyor ya İspanyol, uzun uzun paça, pantollar! Şöyle yelpeleniyor, hani! Şimdi pantolonu yelpeleniyor. Var ya, götü başı tuttu kaçıyor.

-Yalçın, nereye gidiyon, dedim.

-Eve gidiyom olum! Pantolon...

-Olum, zil çaldı. Seni öğretmenler geberdir!

On beş dakika sonra dersin ağzında kapı tık tık vuruldu. Çıktı geldi var ya, bi pantol giymiş, şort gibi aha şurda. Memmed’in pantolonunu giymiş.

**(K5)**

25

### **Bursa Macerası**

Kenan dedi ki;

-Gardaşlığım işi (Bursa’da) hana yola koyduk.

-Eeee, dedim.

-Biz iki kişi yetmiyoh. Köyden bir adam daha getirek, dedi.

-Kenan, dedim, hana yola koyduğumuz iş ney, dedim.

-İyi kötü çok şükür kafamızı sokacak bir yerimiz var.

-La, (dükkanın) şerefsiz çatı katında yatıyoh. Ustanın haberi yok.

-İşleri yoluna koyduk. Gardaşlığım, biz büyürsek çokluğunan büyürük. Beyle bir iki kişiyen bir şey yapamazık.

-La oğlum, kazandığımız aç karnımızı doyurmuyor, dedim.

Neyse;

-Kimi getirek, kimi getirek?

-Valla Biconiği getirek, dedi.

-Valla Ortiğim gelir, dedim. Zaten köyde it daşlayıp geziyor. Oğlum ortiğim, biz Bursa'da işimiz neyimiz hazır. Adam bulamıyoh, iş trip.

-Gerçekten mi la gardaşlığım? Parası bol mu la, diyor.

-La oğlum, meslekli adamsın. Sende her meslek var. Kenan'la ikiniz bir araya gelirsenez Allah'ın izniyle Bursa'yı fethedersiniz.

-Valla Gardaşlığım, ben düşünür daşınırım. Size bir haber veririm, dedi.

Ne düşünme daşınması, on dakika sonra, biz kapattık geri on dakika sonra telefonun arkası geldi.

-He, ben geliyom. Ben düşündüm daşındım, dedi.

Neyse, Pazar günü mü yav, he kapalı Pazar, karşılamaya Kenan mı gider ben mi giderim? Yolu da bilmiyoh. Ben iyi kötü gitsem, yolu bilmiyom, geri gelemem.

-La Kenan sen git, dedim.

-Valla ben gece çalıştım, ben gidemem, dedi.

“La oğlum Kenan çevre yoluna gitsem bulamam, edemem.”



Kenan gidecek de cebimizde demir beş yüz bin lira mı ne var. Servisinen bir kişi gidiyor, ikinciye gelemiyor. Gitsek kolay da, “Eğer Ortiğim de meteliksizse geri nasıl gelecek?” diyok. “Ben giderim la!” dedim. Ben o beş yüz lirayı aldım. “Ben dilene milene gelirim. Sen onu beceremen de, ben beceririm!” dedim. Bizim derdimiz beş yüz bin lira değil. Ortiğimi altıdan dokuza kadar terminalde bekletmişsin. Hangi yürek gidebilir? Kenan ondan gitmiyor. Bunun küfürünü nizamını kim dinleyecek? Neyse ben kendimi kalkan ettim, gittim. Oraya gittim, baktım terminalin içinde. Daha gözümün önünde, bok rengi bir gocuk giymiş, şöyle bakıyor. Yabancılığını belli ediyor ya dararmış. Herkes bunu izliyor. Tip bir kayık. Ruslara benziyor. Neyse yavaşça yanaştım şeyle. Tokatı enseye kodum. Tokatı enseye koydum amma ağazdan çıkan küfürü kimse kabul edemez. Bir küfür ediyor, o terminal, içeri var ya, binlerce adam bize bakıyor. “La olum sus, bura şehir. Köy değil möy değil.” diyom. Neyse Ortiğim’i getirdik.

-Gardaşlığım, kavuştuk birbirimize le?

-He, gardaşlığım kavuştuk.

-İyi mi la buralar? Memnun musun, diyor.

-Ben çok memnunum, diyom.

Çevre yolu da uzak ya iyice sohbet ettik. İyice bunu doldurdum. “Evimiz var, işimiz var, aşımız var.” Sanayiye indik.

Bu;

-Sanayiye ne diye geldik la? Evimiz nerde la bizim, diyor.

-Gardaşlığım, sanayinin de evleri var, diyom.

Neyse sanayiye indik. Kenan hâlâ yatıyor. Yav, Allah seni inandırсын var ya, kanepeler ilk alındığında birinci sınıf kanepeler ama sanayinin dışında bekleye bekleye...

Ortiğim çıktı yukarı;

-Bu ney la, dedi.

-Ortiğim bura bizim evimiz. Şu bizim kanepemiz, bundan sonraki yaşamımız burada. Evimiz de bu, şeyimiz de bu.

Kenan'a birer küfürler ediyor. "La bilmem ne ettiğimin oğlu, diyor, bunlan ikiniz yatıyorsunuz, ben nerede yatacağam la?" diyor. Bir halı var, yemin ediyom böyle kara yağa sok, bir ay orada beklesin çıkar, ondan temiz olur.

Kenan'ın ustası, bir de güzel konuşuyor ki, küçücük ağzı vardı.

-Bu kim Kenancım, dedi.

-Memleketten arkadaşım geldi çalıştıracağım, dedi.

-İyi, nerde kalacak, dedi.

-Yukarıda, biz burada yatacık, işimize dağalacık, dedi.

-Tamam Kenan, dedi.

Ama içinden lanet olsun, adam bulsa hemen bunu s..tir edecek. Adam bulamıyor, yoksa!

-Adam gibi yatın adam gibi kalkın. Bana laf maf getirmeyin, dedi.

Bir gün geç uyandık usta yukarı geldi. Bunu görmesin diye halıya sardık. Bu halıdan sonra bir ay bitli gezdi. Amma bunu yakaladı.

-Bu kim, dedi.

Bu usta, vasıflı, sanatkâr dedi.

Adam bir de güzel dinliyor.

-Eee, diyor.

Kenan konuşmadan bu dedi ki;

-Boyacı ustasıyım, dedi.

Çırağiyım mırağiyım dese neyse.

-Lan Kenan, Şu bizim komşu var ya, valla usta arıyor. Şansı gördün mü bak. Düş la benim arkama, dedi.

Gittikleriyle gelmeleri beş dakika sürmedi. Yıldırım gibi gidip ŐimŐek gibi geldiler.

-La Kenan, dedi, hani boyacı ustasıydı la, dedi.

-Ne oldu ki ustam, dedi.

-La yavrum bu a..ık ağızlı hiçbir Şey bilmiyor.

Ortiğim diyor ki;

-Ustam öyle konuşma yav, diyor.

-Sus Şerefsiz, ben seni arkadaŐıma boyacı ustası diye götürdüm. Niye sen beni böyle küçük düşürüyon?

**(K5)**

## 26

### **Kırat'ın Türküsü**

Neyse, zamanın birinde babam at araba çalıştırıyor. Bizim de bir Kor At'ımız var. Gozü kor elmacığı düşük...

Neyse, (babam) bire iki gitmiş iş bulamamış, ondan sonra varmış KızılbaŐın moturunun önüne at arabayı alemiŐ. Kendi varmış sohbeta koyulmuŐ adamlarınan. Neyse at ordan ürküyor mu neğorüyorsa, haydi bahıym diyişin, küt! KızılbaŐın moturunun oğüne vuruyor.

A, hep millet goren toplanıyor goren toplanıyor. Babamı at arabayı, KızılbaŐı halka içine alıyollar. Hep goren geliyor goren geliyor.

Ondan sonra, kimi diyor “Yüz bin liraynan kurtaramaz.”, “Kimi diyor iki yüz bin liraynan kurtaramaz.”, her biri bir fiyat kesiyor. Biri de, akılı hayıra Şere yetmezmiş ya aradan çıkmış; “Beş yüz lira versin beş yüz lira!”

Ondan sonra neyse babamda da para yok tabi. Beş yüz lira da kıymetliymiş. Nasıl düşünürken taşınırken, türküyü yakıyor abi. Başlıyor şimdi;

Haydin oğlum diyince biriynen kalkar/ Daha nicelerinin evini yıkar/ Varır elin moturunun gozüne çakar/ Yandım Kır At yandım yine elinden

Moturun da orcinalı bozuldu/ Arkadaşlar sıra sıra düzüldü/ Alnımıza beş yüz lira yazıldı/ Yandım Gır At yandım yine elinden

Ne alçak ne yüksek Ömer Osman'ın boyu/ Sarı ipten de oldu terbiye kolu/ Seni beni yaradan Allah'an kulu/ Yandım Gır At yandım yine elinden

Korlük maskara değil bu da bir mucize/ İsnat itmeyin siz de acize/ Nalı parlayacak gelecek güze/ Yandım Gır At yandım yine elinden

A, bunu diyişin, hadi bu da bizden olsun diyor babamı bırakıyor. İşler bitişin atın kulağının tözüne bir tene atıyor neyse...

-Avradını sattığım beş guruş kazanıyım dirken dünyanın zararını...

-Ne yapalım işte kar ziyanın gardaşıdır!

(K7)

27

### Kravat Hikâyesi

Babam, askerden yini tezkereye gelmiş. Ordan gelirken bir takım elbise almış. Bir de kravat almış. Zaten orda herife bağlatmış.

-Bunu nasıl ideciğik bozulmaması için? Bozulursa nasıl bağlayıcığık falan, demiş.

Dimiş ki;

-Sen bağlayaman!

Yalnız herif bağlarkene bir-iki kendi de görmüş.

-Şeyle dutacağan, gevşetecağan, gafandan geçirecağan, şurdan geçirip sıhacağan.

Onu bellemiş. Şindik, gelmiş. Rahmetlik Çolağın Hasan'ın bir bisikleti varmış. Harman zamanı takım elbise sırtında, kravat boynunda, gözünde bir de gözlük. Pisikla adı da!

“Pisiklaya biniyom.” diyor. “Gidiyom Şarışla'da geziyom geziyom geliyom.” diyor. “Psiklağa eve biraşiyom.” diyor.

Odaya gidiyormuş. Elbiseyi çıkarıp kravatı gevşediyormuş, asıyormuş. Sabaneyin gine elbiseyi giyiyormuş. Kravatı dakıp bağlıyormuş, devam!

Ulan arkadaş! Bir gün de ne kadar gezdiysem pisiklağan fren papıçları bitmiş.” diyor. Kale'ye çıktım. Oradan aşşağa, İstasyon'a aşşağa gaptım goyurdum.” diyor. “Pisikla bir yellendi, bir yellendi gidiyor. Elimi attım papıçlar bitmiş!” diyor. Durmuyor. Gözümde gözlük. Yalnız o boynumdaki kravatı görsen fırıl fırıl!” diyor. “Sallıyor. A, şindik yalnız gidiyom. Ana yol. Ulan Allah vere de bir araba maraba gelmeden bir garşıya geçeydim! Onun hesabını yapıyom.” diyor.

“ulan, orıya yaklaştım. Şeyle bir gafayı dönderdim ki bir öküz arabası, üstü dolu. Ofise buğday götürüyollarmış. Lan man dediysek de vardıh okuzun boğorden bir girdik.” diyor. Okuz “Oooö!” dedi, diyor. “Ta fırladım, öbür tarafa düştüm. Öküz yattı. Ben oraya yattım.” diyor.

“Lan kafayı şeyle bir dönderdim ki, gençten bir oğlan babayiğit, külteli. Mesesi çektı bana doğru bir geliyor amma! Bağararaktan, küfür ederekten geliyor. Bir de yanında yaşlı bir Hacı Emmi var gördü ki beni dögecek.” dedi, diyor. “Hemen gözlüğü şeyle burnunun üstüne indirdim. Cebimden bir dene kağıdınan kalem çıkardım.” diyor.

-Söyle bey amca! Bunun adı ney? Soyadı ney? Devletin mamirine “italali lisan” kullanmaktan dolayı bunu mahkemede bir ıslattırıyım da bunun akli başına bir gelsin!

-Aman Mamir Bey! Haddimize mi? Ölen öküz bizim öküz olsun!

Ulan öyle dedik ya, herif oğlanı aldı götürdü. Olum Ömer Osman sen bu kravatın alınının çatından öpmen mi?” dedim, diyor.

“Ulan kalktılar. Oküzü kaldırdılar. Hayvan o benim çarptığım tarafa yürüdükçe şeyle idiyor.” diyor.

Ordan yırtmış gitmiş eve. Ekin zamanı Çolağın Hasan pufur pufur idiyormuş.

-Allah’ım ya Rabbim! Şu oğlan dahım elbiseyi çihara da bir işe başlayaydı.

Gece uyurken idememiş (dayanamamış). Odaya girmiş. Kravatı bozmuş rahmetlik Çolağın Hasan. Lan sabaneyin Ömer Osman Dayı kalkmış. Dahım elbiseyi giymiş. Kravatı bozulmuş. Bilmiş tabi bunun bozduğunu. Şindik o yandan atıyormuş, o yandan çeviriyormuş, o yandan çekiyormuş camız tüğümü oluyormuş. Geri çek! O yandan veriyormuş, öbür taraftan çekiyormuş kör tüğüm oluyormuş. En sonunda dimiş ki “Bu iş beyle olmayacak!” eskileri giymiş. Gravata da beline uçkur itmiş. Haydi işe!

(K7)

## 28

### Su Sulama

Ali Abi, askere gitmeden evvel şu damın arkası yoncaydı biliyon mu? O da su uzaktan geliyor. Gece su geldi, gece on bir-bire kadar su suluyom. Ayın ışığı da var, çok guzel. Birden sonra ayın ışığı gitti. Zifiri karanlık... Ne ağazlık gorebiliyom ne de bir şey.

“Lan şurdan geliyim de evden el lambasını alıyım.” didim. Gapiyı açtım. Eve girdim. Anneminen babam uyuyor. Saat bir... Onların odaya daldım şimdik... El lambasını alacağam, lamba da orda. Anam feryadı koparttı.

-Şemşet (Şemsettin) bohunu doküyüm eve hırhız geldi.

Didi ya, babam didi ki;

-Yorganı avrat gafana çek kafana çek.

-La baba benim, diyom.

Ya beni korkudan hiç duymuyollar ki... Bas bas bağıriyom.

-La benim la, diyom.

-Eşşoleşsek! Adam bir gapıya vurur girer.

Ya eyle bir korkuttuk.

**(K9)**

**29**

### **Osuruh Yarışı**

Çetin abi, sen onu bunu boşver de, şu Topal Hoca'yanın "Osuruh Yarışı"na gittiğini anlatala. Şimdi ben söyleyim de sonradan (kızma)... Bir de arkadan sayıyormuş.

On beş-on altı tane yumurtayı kırmışlar. Beş-altı dene ekmek... Başlamışlar ossurmuya... Sen mi çoh osurursun, Ben mi çoh osururum? Ossurduhça bu ordan sayıyormuş.

**(K10)**

**30**

### **Armut Hikâyesi**

Şimdik, rahmetlik babam uşağım, diyor. O zaman oğlum don nerde, kırkı bezinden bir enterem var, diyor. Küccük uşağım, diyor, dolaniyom, diyor. Şimdik Bediriye Hala'nın oturduğu ev var ya, ora kahveymiş. Bi tene okuz (öküz) arabasıyla bir tene hacı emmi geldi, diyor. Sakal ta şeyle döşünde, diyor. Yanında gençten bi dene de oğlu var, diyor. Armit satıyor, armit mı ki aha diyor her biri, şapır şapır şekeri damlıyor, diyor.

Oriya diyor vardım diyor. Beyle dolaniyom, diyor. Oğlan didi ki, diyor, "Git hadi para getir, un, bulgur mulgur bir şeyler getir de armit veriyim" dedi, diyor. Didim ki, diyor, "Yok Dayı gurbanın oluyum. Bizim ne paramız var, ne unumuz var, ne bulgurumuz, ne şekerimiz ne yağımız..." "La yavrum, nasıl yok? Hiç mi bir şeyiniz yok?" "Benim hiçbir şeyim yok." Dedim, diyor. "Benim ne anam var, ne babam var, ne emmim, ne dayım... Bir bacım var.", demiş, "Onun orada kalıyorum. Eniştemin gonu (gönlü)

olursa ekmek veriyor, gönlü olmazsa ekmek vermiyor.” Dimiş. Oğlana öyle deyince, diyor, bana iki üç tane armıt verdi, diyor. Armıdı yidim a doymadım ki, diyor. Dalanıyom oralarda hâlâ, diyor. Ondan sonra oğlan gitti, diyor, babasına söyledi, diyor, babası çağırıldı, diyor.

-“Gel bakalım yiğenim.” dedi, diyor.

-“Buyur Dayı” dedim diyor.

-“Oğlum senin kimin kimsen yok mu?”

-“Yok Dayı. Ne anam var, ne babam var, ne emmimim, ne dayım, ne halam, hiç kimsem yok. Bir bacım var. Onun orda kalıyom. Yatıyom akşamları. Aha böyle sağda solda karnımı doyuruyom. Bana ekmek vermiyorlar, aş vermiyorlar.”

Öyle deyincik adam sakallı ya, aç eteğini dedi, diyor. Eteğimi açtım, bir etek armıdı doldurdu, diyor. Allah, diyor, nasıl sevindim, diyor. Hem armıdı yiyom hemi de çıktım depenin başına, diyor. Ordan görünüyor, diyor. Ordan bağıryom, diyor.

-Dayıı, dayı!

-Ha oğlum?

-Anam da var, babam da var, emmim de var, halam da var, unumuz da var, bulgurumuz da var. Dayı ..ına koyuyum, seni kandırmaya ne var!

Adam da diyor muş ki “Haklısın oğlum haklısın! Besle yetimi, s..sin götünü.”  
Diyormuş.

**(K2)**

### **Oyunlu Düğün Türküsü**

Bico gider ekine

Orak dağmış gıçına



Bico gurban olayım

Perçemiyin saçına

Hop bico hopla bico

Hop bico hopla bico

Fistanı topla bico

Fistanı topla bico

Bico kimin kızısın

Elmadan kırmızısın

Ben seni çok sevdim

Yüreğimde sızısın

Hop bico hopla bico

Hop bico hopla bico

Fistanı topla bico

Fistanı topla bico

Biconun ellerine

Sarılsam bellerine

Kurban olurum yârim

Gül dökem yollarına

Hop bico hopla bico

Hop bico hopla bico

Fistanı topla bico

Fistanı topla bico

(Anonim-Sivas/Şarkışla/Gümüştepe Köyü)

32

### Oyunlu Düğün Türküsü

Çarşıda ilahana

Pürünü yemiş dana

Yâri benden aldılar

İçimi yaka yaka

Hopla benim findığım

dallarına konduğum

Ağ memenin üstünde

Takla tukla döndüğüm

Karşığı kırcı tuttu

Dibini hurcu duttu

Ben nişanlı görürken

Kaynanam sancı duttu

Hopla benim findığım

Dallarına konduğum

Ağ memenin üstünde

Takla tukla döndüğüm

Su akar kurtüğünden

İçilmez köpüğünden

Hiç adam vaz geçer mi

Öneceki sevdiğinden

Hopla benim findığım

Dallarına konduğum

Ağ memenin üstünde

Takla tukla döndüğüm

Al elmayı elden al

Elden alma benden al

Babam beni vermezse

Git gel Allah'a yalvar

Hopla benim findığım

dallarına konduğum

Ağ memenin üstünde

Takla tukla döndüğüm

(Anonim-Sivas/Şarkışla/Gümüştepe Köyü)

### 33

#### Gelin Ağdı

Kız anası, kız anası

Başında mumlar yanası

Nerde bu kızın anası

Gelsin ağlayı ağlayı

Atladı gitti eşiği

Sofrada kaldı kaşığı

Büyük evin yakışığı

Kız anam yazın buymuş

Sandık valası

Kâğıt içinde kınası

Hani bu kızın anası

Gelsin ağlayı ağlayı

Biner atın iyisine

Sürer yolun kıyısına

Haber yollan dayısına

Gelsin harçlığını koysun

(Anonim-Sivas/Şarkışla/Gümüştepe Köyü)

**34**

**Türkü**

Yârim de ciritten geldi

Vardım atının başına

Çekti gem elimde kaldı

Kanatlı (kapı) döndü başıma

Kapımızın önü pınar

Akar bulanı bulanı

Yitirdim yâri bulamam

Kaldım dolanı dolanı

Çıktık gündüzün başına

Fesimi yıktım kaşıma

Zorunan gurbete düştü

Bak şu feleğın işine (Anonim-Sivas/Şarkışla)

**35**

**Türkü**

Süpürmedim ağ odayı oy oy

Pullu bürük ata ata oy

Celal bana altın etmiş

Kuru yerde yata yata oy

Al işliğın mor yeleğın oy oy

Kısa dilemiş dileğın oy

Daha akşamınan geldi

Celal'ın başlık ineğı oy

Aşğıdan gelen deve oy oy

Gevişini geve geve oy

Sanki ben de gelin oldum

Celalgilin büyük eve oy

Bada Deze Bada Deze oy oy

Kalk gelin kınayı öze oy

Beş kızınan davet gezdim

Düğünümüz kaldı güze oy

(Anonim-Sivas/Şarkışla)

### 36

#### Oyunlu Düğün Türküleri

İbrığın ucu kırıl gözeller, ıbrığın ucu kırık gözeller

Yari yârine kırgın gözeller, yâri yârine kırgın gözeller

Üç yiğit bana vurgun gözeller, üçyiğit bana vurgun gözeller

İkisi şeyle beyle gözeller, ikisi şeyle beyle gözeller

Biri boyuma uygun gözeller, biri boyuma uygun gözeller

Hop gözeller gözeller gözeller, hop gözeller gözeller gözeller

Teşte hurma dizeller gözeller, teşte hurma dizeller gözeller

Açma beyaz gerdanı gözeller, hasta vardır üzeller gözeller

İbrık dolu bade su gözeller, ıbrık dolu bade su gözeller

Nere yârin odası gözeller, nere yârin odası gözeller

Yâre hasta diyollar gözeller, yâre hasta diyollar gözeller

Bana gelsin gadası gözeller, bana gelsin gadası gözeller

Hop gözeller gözeller, hop gözeller gözeller gözeller

Teşte hurma dizeller gözeller, teşte hurma dizeller gözeller

Açma beyaz gerdanı gözeller, hasta vardır üzeller gözeller

(Anonim-Sivas/Şarkışla/Gümüştepe Köyü)

37

### **Köroğlu Destanının Süleyman Usta Versiyonu**

Altı doğramalı üstü kaburgalı

Onu bir gelin ezmiş eli kınalı

Besmele çekip onu yemeli

Ne güzel tahandır bu cıvıh gurut

Pire gelir tahir tıhır

Ben sanarım nallı gatr

Ev sahabı balta getir

Bu pireyi burdan çıkart

Pire düştü dev izine

Ben düştüm pirenin izine

Bir çifte vurdu dizime

Altı ay hasta yattım



Vahtın zamanın hökmünde, Çardaklı Çamlıbel’de Goç Koroğlu namında bir adam varmış. Bu adam atmış yetmiş, gelmiş getmiş, almış, vurup kırıp kesiyor. Bunun mahiyetinde bin dokuz yüz doksan dokuz keleş var. Bir gün diyor ki;

- Ayvaz şu kır atı kayında, tuna çayına aşşağa bir gidiyim geziyim de geliyim.

Ayvaz atı kayırıp, tuna çayırına aşşağa gezip gitmekte olsun Koroğlu, bakıyor ki önü sıra aşşağa bir Koca Karı, omzunda bir dağarcık gidiyor.

- Selamnaleyküm Koca Nine...

- Vay aleykümselam, babam yigit, diyor.

- Koca Nine, diyor, olmaz mı olum beni atının terkisine alasin? Sana çok dua ederim.

- Yok Koca Nine, diyor, ben senin duana duvarına mehtaç bir adam degelim.

Kırat’a ilah, bir kısrak, bene ilah bir garı, dersen ben seni atımın terkisine alırım. Yoksa ben seni atımın terkisine almam, diyor. Koca nene düşünüyor.

- Ulan hakket diyor;

Dağıstan’da (Hacısan/ Hacı Hasan) namında bir arkadaşım varıdı.

Öldü hicazda kaldı, bunun kısrak atına ilhak karısına tam harcı.

Oldu mu?

Oldu.

Efendim, bunu atının terkisine alıyor, Dağıstan’ın tam yol ayrımına gidende diyor ki;

- Babam yiğit, diyor, sen burda beni indir. İşte Dağıstan görünüyor. Git Dağıstan’a ne yaparsan yap, öte tarafına ben karışmam.

Sürüp efendim Koroğlu Dağıstan’a gelip, arhadaş diyor Hacısan’ın evi nire? Bir tanesi diyor ki;

- Dey aha şu ilerdeki ev, diyor.

Sürüp orıya gidiyor. Bahıyor ki kapının önünde bir takım cariyeler...

- Hacısan'ın evi bura mı, diyorlar.

- Aha bura diyorlar.

- Peki misafir olur mu?

- Hayır, diyorlar.

- Niye?

- E, bizim erkemiz yok biz seni nasıl misafir idebilürük?

Hanım içerden duyuyor.

- Vay saçı buruşuk kaltaklar, diyor. O size erkegi kancığı mı soruyor?

- Ya?

- Çekin atını misafir idin havluya. Gendini çıkardın misafir odasına. Yesin, içsin, yatsın, kalksın. Sabahtan çeker geçer gider yoluna.

Olur mu?

Olur.

Kır At'ı çekişiler havluya. Köroğlu'nu çıkartıyorlar misafir odasına. Eee, Kahve tütün, keyfler bütün olduktan sonra, imamlar uyuduktan sonra... Köroğlu başlayır ufaktan sazın tellerine tokanmıya. Hey karını yaralı zamanında geliyi, kapıyı vurup giriye içeri diyor ki;

- Çal bakalım yigit diyi, sen dertli ben yaralı...

- Ah hanım, diyor, bogün dokuz gündür rahı içmiyorum, gözlerim görmüyor.

Kör olsun yoksulluk bizim ev mi ki bulunmaya? Gidiyi bir hasirli çıkartıp getiriye, dohuz kiloluk bir hasirli... Bir tane doldurup Köroğlu'na sunuyor, iki tane doldurup Köroğlu'na sunuyor, üçüncüde Köroğlu doldurup hanıma sunuyor rahıyı.

- Ben içmem diyor.

- Yok, muhabbet arasında diyor içerim içmem olmaz. Muhakkak içeceksin. Hanıma bir dene iki dene veriyir üçüncüsünde, başına vurmuş kör tavuk gibi, tepe tahlak gidiyor. Hanımı çekip yatağa aliyor. İnip Kırat'ın ayaklarından kilitleri açıp, kendi hanımı yatağa aliyor. Sabahtan kalkıp cariyelerin birine diyor ki;

- Kızım koş diyor bu köyün imamını mıhtarını çağır gelsin.

Koşup imamı mıhtarı çağırıp getirmekte olsun, gel haberi nirden vererek, hanım diyor ki;

-Hoca, diyor, beni bu adama nikâh idin diyor.

- Aman hanımefendi seni bu kadar vezir vizareler istedi gitmedin de şimdik hemen bu şeytan mı, cin mi, peri mi? Neyin nesi?

- Siz kâhyası değilsiz, beni bu adama nikâh idin, diyor.

Nikâh idiyorlar.

Avdurup çovdurup,

Azını çoğunu yaradan Mevla bilür.

Bir gün Koroğlu pencerenin önünde otururken, derin mi bilmem bir ah çekiyor damın toprağı üstüne tökûlmek üzere... Aman diyor, bey diyor, neyin nesi kırk tane cariyenin yirmisi satağan hizmet ediyi, yirmisi sana hizmet ediyi, bu ah çekmenin manası nedir?

- Ah hanımefendi, diyor, bene Çardaklı Çamlıbel'de Goç Koroğlu derler. Bir yerde baş durmazsa, ayak durmaz. Maksat ben seni götürme taraftarıyım.

- Yok, diyor, beni götüremezsin. Ama misafırlığe gitmiş gelmişsin mühim değil, git gel.

- Eh, mademki, diyor öyle söylüyorsun!

Kolundan altın pezbandu çıkarıp kariya veriyi, gümüş hançeri çıkartıp kariya veriyor. Diyor ki;

- Kızım olursa bunları satar, tavlada kısıraktan olan taylan beraber cehize de kocıya verirsin. Oğlum olursa bunları konula bağlar, taya bindirir tarafıma gönderirsin.

Olur mu?

Olur.

Köroğlu sabahtan kalkiy efendim, kır atın terkilerine basa basa lira dolduruyor, üstüne geliyor.

Allahısmarladık sizi

Duadan unutmayın bizi

Allah nasibi derse

Görerik birbirimizi

Diyip yola rahvan oliyi. Köroğlu Çardaklı Çamlıbel'e gelip tahıl olmakta olsun, gel haberi nirden vererek hanımın?

Dokuz ay

Dokuz gün

Dokuz saat

Dokuz dakika

Tekmil oliyi. Dünyaya geliyor ki bir oğlan çocuğu. Atın günleri tamam olıyır, bir erkek tay olıyır. Karı diyor ki;

- Kocamın adı niye battal olsun kocamın adı Hacısan'ıdı. Bu çocuğun adını Hasan koyum. Oğlanın adını Hasan koyiy. Tavladaki at, taya da diyor ki bunun adı da Kamertay olsun diyor.

Bir gün iki gün üç gün, beş ay... Neyse, iki ayaklı çocuk tez büyür. Oğlan büyür kemala gelir. Lan şu taya o kadar emek verdim şunu biniyim de acık geziyim. Baham ki emek gorudur bir şey mi yoksa boktan bir şey mi? E tay keyfli tay, toy...

Koca Karı'nın biri de dilenmiş döşürmüş de atmış guruşa bir beygir almış oğluna. Tay baş köt giderken beygire nasıl çarpıyorsa yoldan altına düşüyor. Koca Karı ordan kafasını kaldırıy.

- Vay anası babası belirsiz pic diyor. Sen benim oğlumu nasıl düşürttün diyor.

Hasan Bey atın üstüne geliy ama... "Lan doğru beni anam falancının kızı fakat benim babam kim?" Geliy Kamertay'ı avluya çekiy. Gendisi için;

- Ana, diyor, bugün memeni o gadar görestim ki diyor, olsa burnumda tütün gibi tütüyor.

- Oğlum deli misin sen? Büyüdün, oldun koca babayıgit. Benim mememi napacan, günah değel mi?

- Sen benim anam değel misin? Günah değil. Memeğen ver bene.

Memesini ağzına aliy bi diş basiy ama, garının feryadı göğden geliy. O ne?

- Benim babam kim ise söyle kaltak diyor. Benim babam kim?

- Oğlum senin baban Hacısan... Gitti, öldü, kaldı hacda.

- Yok, hakiket babam kim ise onu söyle.

- Oğlum, diyor, senin baban Çardaklı Çamlıbel'de, Goç Köroğlu namında bir adam.

- İyi, diyor, kaltak beni yollasana babamın tarafına da burda efendim ötekinden berikinden bene laf duyuruyorsun. Pic diye bene hitab ettiriyorsun.

- Oğlum, diyor, onun keleşleri bütün at binici silahşordurlar. Orıya gidersen seni düverler. Sen bi şey bilmiyorsun.

- Ana, diyor, onlar ne kullanırlar, diyor.

- Oğlum onlar; yayık, kargı, mızrak, kılıç, kalkan, demür, kürs kullanırlar. Ya, evet diyor.

Gidip demürcülere diyor ki;

- Bene kırk batmanlık (bir kürs) yapacaksınız, diyor.

Amasya'dan, Zile'den, Tokat'tan, Gümüşhane'den ustalar bir araya geliy. Kürsi yapmakta olsunlar gel haberi nirden verek, Hasan Bey atın üstünde yirmi dört tür hüner öğreniyor.

Bir gün Kamertay'ın terkisine basa basa lira dolduruyor. Üstüne geliyor. "Ana Allahısmarladık!" diyor. Geliy demircinin kapusına demirçünün bir deyiş ki;

- Ulan bunu hangi anasını siktiğimin kaldırıp da atın üstünde atacak. Kırk batman atın üstünde atılır mı?

Hemen iniy aşşağa san ki bir tabaka aldı eline orayı çeviriy burayı çeviriy şurayı çeviriy, döndürüyor. Atın üstüne aliy. (Yol yırak) onun için. Ey bu gidiyor bağdan ama Çardahlı Çamlıbel'in yolu nerden gelir nere gider hiç haberi yok. Çoh bir zaman yol gittikten sonra bahıy ki bin atlı bir bezirgan gelmiş atı yıhmış. Çeke çeke atları deklere bağlamış, gendisi keyfinde âleminde. Ot dersen belde ot!

- Ulan pezevenge bak, diyor. Bu otun içinde bu hayvanları çekip bağlayıp da bunları hüsüsü neğe saklıyor?

Aşşağa iniy çekiy efendim belinden kılıcı, atların yularlarını sıradan doğruyor. Boşanan at tuna çayını buluyor.

- Ulan oğlum, diyor, kesme atların yularlarını. Bura Köroğlu'nun ülkesidir niye kesiyorsun sen bu atların yularlarını.

- Köroğlu'nun da anasını belleyim senin de. Köroğlu mu verdi bu atların canını, diyor.

Yamçısını kafasına çekiyor. Kamertay'ın sikkesini çakıyor, Kamertay yayılmakta olsun kendisi yamçıyı başına çekip yatıy aşşağa.

Gel haberi nirden verek? Köroğlu hayvana çıkıyor ki ne çıksın! Kınaçayı'nda bir karga derneğe var o biçim!

- Ayvaz, diyor, şurdan Kırk Atlar beline (suvar olur mu) diyor. Kınaçayı'nı bir gezek, diyor. Bir bezirgân gelmiş ama o biçim.

Bezirgân kafasını kaldırıy ki Köroğlu geliy.

- Lan şu dürziyi sesleyin kalksın kaçsın olmazsa kendini kurtarır.

Köroğlu geliy. Sesleyiler bunu kalkıy. La arkadaş atın seni kurtarır kalk kaç. Köroğlu geliy şimdi seni geberdir bizi de geberdir. Hiç olmazsa sana sebep olmayah sen kaç git.

Kalkıy, kamertay'ın kolanlarını berk idip üstüne geliyor. Bahıyor ki Reyhan Arab önden geliyor.

At Arab

Kendi Arab

Ocağa batasıca

Bir dodağandan dohuz tencere paça olur.

Bunlan kargı menziline gelende, Arab diyor ki;

- Buna kargı mızrah vurup da gargı mızrağımı pis etmeyim. Atıma çiğnedim geçiyim.

Hasan Beğ de diyor ki;

- Bunu öldürmeyim. Babamın bir keleş zay olur. Bunun, diyor, tutup elini ayağını bağlayım (peşrengini deklerinin) altına koyum.

Peşrenk neye dirler biliyor musun? Atın önden gidenine peşrenk dirler. Peşine gidene dundar dirler.

Ey bunlar gargı menziline gelende Hasan Beğ nasıl buna saldırıyorsa şurdan tutuyor bunu. Bir doğan bir serçe alır da döndererek götürür ya! Aynı o biçim getiriy, elini ayağını bağlayı, peşrengai tayların altına koyuy.

Köroğlu diyor ki;

- Ayvaz diyor keleşlerin önünde dur, diyor. Tek atlı tekin değildir, diyor.

Amma Köroğlu Kametay'ı gördüğü gibi kız gibi buluyor Kamertay'ı.

- Ula bir iki tane türkü söyleyim bakıyım ki şu tayı verir mi?

İkisi de kargı menziline geliy. Atların dizginlerini saz yapıy.

Asil sazı sinasına

Gelir Hızır binasına

Bakalım ne anlatmış sonasona

Aldı Köroğlu ne söyledi, Hasan Bey ne anladı? Biz ne söyleyecez, bizim efendiler ne dinleyecek?

Köroğlu;

Çocuk bu yere gelmişsin

İnce fikire dalmışsın

Ne olduğun bilmemişsin

Yolla gelsin Kamertay'ı

Hasan Bey;

Ben ki bu yere gelmişim

İnce fikire dalmışım

Ne olduğumu bilmüşüm

Sen yolla gelsin Kırat'ı

- Ulan, diyor, anası babası bu düzünün oğluna hiç demedi mi ki filan yirde Köroğlu var. Şöyle asıp söyle kesiyor. Köroğlu "Dur şuna bir bildiriüyüm." diyor.

Köroğlu;

Köroğlu derler adıma



Alem gelir feryadıma

Bu benim gamlı oduma

Yolla gelsin Kamertay'ı

Hasan Bey;

Aslan oğluna aslan dirler

Kablan oğluna kablan dirler

Sana Koroğlu derseler

Bene de Aslan Beğ derler

Babamadan kırk boğum közü ay edende, atın kulaklarının arasından, kuyruk sokumundan, eğer kaşığından, yedi katlı (...) toprağa gömülüp, (...) yedi buçukluk top gibi başlayı gözünü yumulamıya. Vay vay on para ticaretin (fazla göz otuna) ustamdan aldığım gibi satıyorum!

Toz duman çekiliyor Kamertay'ın karnının altından Hasan Beğ Kamertay'ın üstü doğruluy. "Ulan Koroğlu verdiği kimi almazsan anağan erkeğe başığan olsun!" diyip buna kırk boğum (küzayı) idiyor. Küzün güzgeri Koroğlu'nu attan deviriyor. Çekedi çıkartıp Kamertay'ın eğerkaşığına takiyi. Kılıcı çekiği Koroğlu'nun kafasını kesmeye bezbandı kolunda görüyor.

- Aman oğlum dur, diyor, sen benim oğlumsun az daha bir sakatlık çıkarasın.

Ayvaz geriden gülüyor.

- Ne gülüyorsun lan pezavenk, diyor. Bu benim oğlum az daha bir sakatlık çıkara.

- Ben bilürüm seni kör oğlu alt olanda yağ oğlundur ya bacanağan!

Bunlar doğruluyorlar efendim. Sarılıp görüştükten sonra at beline suvar olup Çardaklı Çamlıbel'in yolunu tutuyorlar.

- Yok baba, diyor. Ben kırk gündür aş ekmek yeyip bi bezirgandan geliyorum. Ben gidip o adamı yolçu itmeden bir helâllik almadan nasıl çardaklı çamlıbele gidebilürüm!

Peki. Gidiler ki bezirgân yükte yiğinek bahada ağır malı yığmış bir tarafa, bahada ağır yükte yiğinek malı yığmış bir tarafa.

- Bu nedir ulan, diyor.

- Valla Köroğlu razı olursan bura senin bura benim. Razı olmazsan hepsi senin.

- Lan, diyor, mademki sen benim oğlumla geldin bundan sonra senin için yol (pacı) yok. Kalk şu atın itin yükte siktir çık bu memleketten, diyor.

Atı çekiler, peşrengin tayının birini kaldırırlar ötekini kaldıranda, ordan ekinin içinden çıkan it gibi zıp deyi tayın altından çıkıy.

- Ulan öldürdünüz mü anasımı bellediğimi. Köroğlu duyarsa keleni melleni keser.

- Ulan arkadaş, diyor, iki kaburgam kırıldı.

Atı yükleyiler bunlar çardaklı çamlıbele gelip (tahıl) ölüler. Bunlar bir gün iki gün üç gün beş gün... Akşayırdı, Kara Vezir'in kızı Telli Hanım... Köroğlu yedi sefer gidip geliyor, bir foturafını alıp geliyor. Başka bir iş yapamıyor. Yedi sefer gitmiş bir foturafını almış gelmiş. Hasan Beğ'e diyor ki, Köroğlu Ayvaz'a ki;

- Al anahtarları diyor, odaları Hasan Beğ'e gezdir. Anahtarları al odaları gezdir ya, diyor, kırk odayı aç da diyor kırk birinci odaya gelince kapıyı açma, diyor.

Kırk odayı geziyorlar kırk birinci odaya gelende ayvaz kapıyı açmıyor.

- Ayvaz diyor niye açmıyorsun burayı?

- Hasan Beğ, diyor, baban kime kızarsa kellesini keser buraya atar, girersen korkar morkarsın.

- Ulan sen, ben neyden korkacağım? Aç bakalım şurayı da bakalım neyin nesi!

Açmıyor. Geri çekilip kapıya tekmiği koyuyor. Kapı açılıyor. Giriş içeri ki ne kafa ne de bir şey. Yalınız halıyla döşeli bir oda, bir al perde asılıyor. Al perdenin altında Kara Vezir'in kızı Telli Hanım yazıyor. Foturafı üstünde, adresi altında...Hasan Beğ bayılıp orıya düşüyor. Bayılıp düşende bunu el etek tutup efendim götürüyorlar Köroğlu'nun huzuruna. Su vurup bunu ayıldıyorlar. Ayılttıktan sonra diyor ki;

- Oğlum neyin nesi, diyor. Bu bayılma da nerden çıktı, diyor.

- Baba, diyor, dilden mi anlarsın telden mi?

- Oğlum, diyor, kırk senelik Köroğlu'yum. Hem dilden anlarım hem telden!

İkisi de sazlara düzen veriyorlar.

Basiyer sazın sinesına

Geliş sözün binasına

Bakalım ne anlattı sonasına

Aldı Hasan Bey;

Buyurun ağalar bizim haneye

Sele ser döşeli odalarımız

Beni gözüm aldı o pencereye

Elde neden ağlar didelarımız

Ah Köroğlu anlıyor ki, "Demek ki o da bu şerbetten içti, foturafını gördü."

Köroğlu;

Yollayım Ayvaz'ı annen getirsin

Alsın seni ayvanında yatırsın

O kamlı göynün kamın götürsün

Getme Hasan Oğul sen Ak Şehir'e

Hasan Bey;

Anamdan ayrıldım geldim buraya

Baba dayanamam çifte yaraya

Benim gözüm aldı o pencereye

Eze de kan ağlar didalarımız

Köroğlu;

Gitme Hasan oğul ben de varayım

Odacıbaşına konak olayım

Paraynan olursa fazla vereyim

Getme Hasan oğul sen ak şehere

- Baba, diyor, şu sazları aşağıya koyak da birez de sözlen konuşak, diyor. Ullar'dan kalma bir söz vardır bilir misin, diyor.

- Neymiş oğlum, diyor.

- Kel derman bulsa kendi başına sürer.

- Ben gideceğim ya alırım yarımı ya veririm serimi.

- Peki oğlum! Madem gideceksin, diyor, şu Kırat'ın perçemlerinden üç tene cibiğen al koy, diyor. Bi de bir nağme yazıyım, diyor. Ak Şehir'de Hacı Apdurahman namında bir gardaşığım var, diyor.

- Olur, diyor.

Kırat'ın perçemlerinden kesip üç dört dene buna veriyor. Bi nağme yazıp cebine koyuyor. Kamertay'ın terkesine basa basa lira doldurup terkiye bağlıyor. Hasan Beğ üstüne gelip;

Allahısmarladık sizi

Duadan unutmayın bizi

Allah nasip ederse

Görerik birbirimizi

Diyip yola rahvan oliyi.

Derelerden sel kibi

Tepelerden yel kibi

Ödünç almış un kibi

Gitmeye başlıyor

Öylenin ısıcağa düşüyor. Hasan Beğ'in kafası atın üstünde şişiyor. Kamertay'ı bırakıyor kendi haline. "Ulan gidersem böyle asar şöyle keserim, şöyle asar böyle yaparım." deyip yola rahvan oluyor. Bir de lap atın başından birisi sarılıyı kafasını kaldırıyor ki bir adam.

- Hayırdır hemşerim? Neğe tuttun bu atın başından?

- Sen duymadın mı, diyor, buraya gelen şu konağa bir gece misafir olmadan bu şehere giremez.

- Neyin nesi o konak kimin konağa, diyor.

- Giderik oraya öğrenirsin, diyor.

- Öyle ya, diyor, bu gün aşağı yukarı öylen geçti, diyor. Ben gidip bu şehrin dibini bacasını köşesini öğrenene kadar burda yatarım. Sabahtan gelirim efendime söyleyim ne yapacaksam yaparım.

Olur mu?

Olur.

Kendi kendine kararı veriyor. Giderken diyor ki;

- Gardaşım diyor bu konak kimin konağa?

- Bu konak, diyor, Hacı Apdurahman Baytar'ın konağa diyor.

Ha, kendi kendine diyor tamam. Yol bir maslahat iki. Orıya geliyi Hasan Beğ'i çıkartıylar pos kuyusuna, akşam atacaklar Hasan Beğ'i pos kuyusuna, atını Köroğlu'na hedaye yollayacaklar. Bu bekçi gidiyor. Diyor

- Hacı Apduraman'a ki bir at getirdim ki, diyor, Köroğlu değil senin sülalen bile böyle bir at görmedi.

- Ulan bu atı bin elle beyle met ediyorsun göreceğim bir.

Tavlaya gidiyor ki, iki yüz üç yüz atın içinden sanki bir güneş doğdu.

- Bu atı bineni de göreceğim diyor. Merdivenlerden yukarı çıkıyor ki Hasan Beğ ondan daha görçek. Ayağının birini atıyor eşikten ikinciye atanda;

- Hacı Apduraman Baytar sen misin amca?

- Evet benim oğlum, diyor.

Ordan nağmeyi çıkarıp veriyor. Okuyor ki;

- Gardaşlığım, diyor, yiğeniğin tarafığan gönderiyorum. Bir at üçün akşam gelir sabah çevirirsin sabah gelir akşam çevirirsin.

- Vay kor pezevenk vay, diyor. Benim evladım ha ne var iki gün üç gün beş gün benim evimde kalsın. Ne bu kadar acele tutuyorsun?

Oğlanı tutup misafir odasına indiriyorlar. Kahve tütün, keyfler bütün olduktan sonra... Pos kuyusun kurtarıyor. Yatıyor sabah oluyor. Sabahtan kalkıyorlar bunlar tavlaya gidiyorlar. Hangi atın perçeminden tutup bırakıyorsa at götünün üstüne vurup kalıyor.

- Amca, diyor, ben bu atların birini almam, diyor. Benim alacak olduğum at Kamertay'dan üstün olacak. Bu beygirleri ben napacağam?

- Peki oğlum, diyor. Yarın günlerden cumadır, diyor. Giderik çarşıya, sen beğenir atı alırsın ben parasını verir alır gelirim cambazlardan.

Bunlar, sabah oluyor sabahtan gidiyorlar çarşıya. Cambazlara gidiyorlar. Hangi atın perçeminden tutup bırakıyorsa at götünün üstüne vurup kalıyor.

- Amca bu atların biri bene yaramaz, diyor.

- Eleyse oğlum sen eve git, diyor. Ben birez zebza alıyım cumayı da kılıyım geliyim, diyor.

Olur mu?

Olur.

Ayrıldıktan sonra diyor ki;

- Lan atının dırnanı niyidiyim, diyor. Ben bir at için mü geldim düştüm at sevdasına? Hele şu atçıya gidiyim bir garnımı doyuruyum. Gidiyor.

- Lan garson, diyor, bene iki buçuk paralık bir kızartma getir.

İki buçuk paralık kızartma geliyor, yiyor doymuyor.

- Lan iki buçuk paralık daha getir, diyor.

- Lan kalk siktir git pezevenk! Paran başıĝan parçalansın, siktir çık burdan, diyor.

- Lan gardaşım, diyor, o kadar hersli olduğunu bilmiyordum. Bileydim o kadar hersinin olduğunu ben gelmezdim. Neĝe hersleniyorsun gel paraĝan al, diyor.

Garson buna yanaşanda parmaklarının ucuyunan buna bir dene koyo kapının arhasına iniy garson.

- La pezeven diyor gel al paraĝan.

- Beyefendi tas düştü, diyor. Tası doğruduyum da geliyim, diyor.

- Lan, diyor, benim param para değil mi de sen beni burdan siktir idiyorsun? Bedava mı yiyorum burda?

- Yok diyor beğefendi, diyor. Burda Gara Vezir'in gızı Telli Hanım vardır. Ayda bir sefer çıkar gezmiye. Seyrine gitmeyene bilmem kaç lira cezası var.

“Ya” diyor. Öyle böyle heman kapengleri çekiler. Gidiler ki telli hanım çoktan Has Bahça'ya...

- Lan oğlum elin güzelini nideceksin? şu parayın al da git tükaniyin işletmeye bah diyor.

Millet bütün dağıldıktan sonra, Hasan Beğ adım adım Has Bahça'nın kapısına yaklaşmaya başlıyor. İki dene bekçi var.

- Hey ulan arhadaş! Gelme, diyor, yasah.

- Lan gardaşım, diyor, ne yassahlılı olur, diyor. Benim gibi bir garibi sizin gibi şöyle bir hafif hısmet yoh mu ben de duruyum da beş on guruş kazanıyım?

Bir denesi diyor ki;

- Bağ becerebilir misin, diyor.

- La teşvi ve la temsil bir şey iderik, diyor.

- Burda size ne eyliħ veriyorlar, diyor.

Soruyor Hasan Beğ.

- Sen bize ne bahiysin oğlum, diyor. Birimizin aylığı yirmi sekiz para birimizin otuz para. Sen bize ne bahirsin, diyor.

Bunların yanına geliyor. Diyor ki;

- Arhadaş size bir goşe lira! Beni goyurun Has Bahçe'den içeri gidiyim.



Bir tanesi ötekine diyor ki;

- Lan, diyor, balı goy bardağa dışarıdan yala. Eleğen ne geçer? Gitsin o gader Telli Hanım'ı seyreden oldu ki bir de bu seyretsın.

Bunu bahçeden içeri goyuruyorlar. Bir denesi bağırıyor;

- Hey arhadaş, en uzununu otuz altı sahattır. Çoh ileri gitme yabanlar seni parçalar. Yalınız sen havuzun başında dur. Onlar şimdi geliller havuzun başına, görersin.

Olur mu?

Olur.

Hasan Beğ gidiyi havuzun başına. Orda birez duruyor. “Lan şimdi bunlar gelirseler, diyor, birer pabuçtan kırk pabuç, ikişerden seksen, üçerden yüz yirmi... Ben hartayıp pusulayı gayb iderim.” Sık bir gül ağacı var gül ağacının üstüne çihıy.

Ey gel haberi nirden vererek? Telli hanım az gezi çok gezi, azını çoğunu yaradan mevlam bilür. Bir zaman sonra bir susuyor ki olsa o kadar olur. Kırk kızın başında nargiz var. Nargiz'e diyor ki;

- Çok susadım, diyor. Gızlardan bir tane yolla bir su getirsinler.

Topal cariye varımış Çingene bozması;

- Kız, diyor, telli hanım çoh susamış. Şu destiyi eline al da su getir. Topal ceriye destiyi eline aliyi.

Elini eline

Etekleri beline

Nallı gısrak gibi

İki sekerek

Bir tükerek

Ökçesi büzüğüne tökerek

Gelir şeye, havuzun başına. Havuzun içine bahıy ki bi güzellik var ki aya ya doğ ya doğacam, diyor. “Ulan bende bu güzellik var iken bu galtağa niye hizmet ediyorum? Bunu kimi beş altı tene de hismetçi lazım ki bene hizmet itsin.” diyip destiyi bom boş alıp sallana sallan geçip gidiyor. Telli hanım;

- Gızım su getirdin mi?

- Evet Hanımefendi ya getirdim, diyor. Şimdiye gadar ben bilmiyordum bende bu güzellik olduğunu. Bende ki bu güzellik var senin kimi kırk tene lazım bene hizmet itsin. Bahıyler yüzüne ki eski cingene bozması.

Nargiz destiyi eline alıp havuzun başına geliyi. Ne gelsin bahıyı ki suyun içinde bir güzellik var ki aya ya doğ ya doğacam... Gül ağacına yoharı bahıp hasan beği de gül ağacının üstünde görüyor. Destinın ağzını suya batıracah yirde götünü batiriy. Geniş aşşağa dönüy. Uçgurlar gırh yirden gırliy bacahlarına işiyerekden gelip Telli Hanım'ın huzuruna geliyor.

- Gızım su getirdin mi diyor?

- Evet, getirdin hanımefendi.

Destiyi bardağa tikliyor tikliyor su yok, tikliyor tikliyor yok, su yok.

- Vay galtah, diyor, o kadar mı yanmıştın? Suyu bacahlarığan aşşağa devirdin de geldin bene boş destiyi veriyorsun.

- İnşallah havuzun başında sizlen konuşurum, diyor.

Acıcılı daha gelende bunlar bir keh var kehin üstüne çıhiyollar. Hasan Beğ bunları görüyor. Balım duşuyum dirken ellerini gul ağacının dallarından guvvetli tutuyor. Bunlar gelmekte olsun Hasan Beğ gül ağacını saz yapıy.

Basıy sazın sinasına

Geliy sözün binasına

Bahalım ne anlattı sonasına

Aldı hasan Beğ;

Sallanıp gelen sunalar

Bizim göllere gonalar

Üzümde zülfü daneler

Telli diyenler sen misin?

Başına örtmüştür alı

Ahar (akar) leblerinin balı

Güzeller şahı meralı

Telli diyerler sen misin?

Telli hanım duyuyor.

- Ya galtahlar, diyor. Burda oynaş duttunuz da benlen dalga geçiyorsuz hem!

Nargiz arha ayahlarının üstüne geliyi.

- Afedersin Telli Hanım, diyor. Bu bağın güzeli sensin buraya gelenler senin için gelir. Şimdiye kadar biz senin bir lekeğin duymamıştık. Şimdi ise biz senin lekeğin duyduk. Biz sene bundan sonra cariyelik yapamayız.

Telli Hanım'ın altına altın sandalyeyi atıyollar. Kırk örük saçtan bir örük ayırıp saz yapıy.

Basıy sazın sinasına

Geliy sözün binasına

Bahalım ne anlattı sonasına

Aldı Telli Hanım;

Çocuh bu yire nerden geldin

Geldin de eylendin galdın

Bizleri belaya saldın

Çocuh var git bu bağlardan

Hasan Bey;

Gelişim Çamlıbel'inden

Aslım Köroğlu golundan

Umarım göçgün halından

Sen bilürsün Telli Hanım

Telli Hanım;

Lekenin yurdu yurd olmaz

Goç yigit sözü derd olmaz

Çakal yavrusu gurd olmaz

Aslı gurd oğlu gurd olur

Hasan Bey;

Bizim ölkenin beyleri

Alışı karını vermez

Öldürseler geri dönmez

Ağzı ganlı boz gurd olur

Telli Hanım;

Oğlan seni götüreyim

Ayvanımda yatırayım

Ahtın yerine getireyim

Terk idersin memleketi

- Ulan avradını satayım ben bunu alana gadar terk iderim gider memleketine ne olacak?

Telli Hanım diyor ki;

- Nargiz, diyor, kızları başımdan azat itmenin kolay.

Nargiz'in ocağa batsın hangi dağın bir böğründe iek buldu bilmiyorum. ieği ıhartıyı. "Kızlar diyi bu çiçekten sizden birer deste isterim." diyor. Kızlar elini eline eteklerini beline has bahayı daramahta olsun Hasan Beğ gl ağacından ağıağa iniy. Telli Hanım'ın belinden gapıp değeğe galdırıp goyi efendim.

Bunlar bir sarma sarılıy

Bir germe grliyi

Arada bir gasım fırtınası kopiyi

Kıl kaliy Süleyman boğula.

Nargiz bir zaman sonra bahıyollar ki lan bunlar gayboldular. "Lan bunlar nirdeler?" Değegin cidlağana ağıağa basıyı ki ne bassın ocağa bata, Telli Hanım'ın meslerinin ucu Hasan Beğ'in kulaklarının dibinde davıan kulağa gibi abalayı. Bir zaman sonra Telli Hanım kalkıyor, bahıyor ki;

- Nargiz, diyor.

- Efendim, diyor.

- Git belediyeye söyle yolları tekrar sprsn. Yollarda findıh kadar dağ kalır o bilür ben bilürüm. Bizim yayla arabasını da goç, getir. Bizi beyle doğru bizim saraya...

Nargiz gidiyor. Belediyeye söylüyor. “Telli Hanım’ın emri yollar tekrar süpürülecek.” Zavallı çöpçüler de birer parça ekmek alıyer goya işleri bitti diye yiyeler. Tekrar emir geliyor. Bunlar yolları süpürmekte olsun, Nargiz arabayı koşuyor, geliyor doğru efendime söyleyim, Has Bahça’ya.

Hasan Beğ karyolaylan maryolaylan tutup arabanın içine koyuyollar. Telli Hanım’ın sarayına getiriyollar. Bunlar bir gün iki gün üç gün beş gün duranda, bir gün pencerenin önünde dururken, diyor ki;

- Telli hanım üzegen gurban, diyor. Seni almah marifet değil. Seni götürmek marifet.
- Ov, diyi. Beni nirde götüreceksin, diyor. Beni gurtaracah at yok ki sen beni götüresin.
- Yav çocuh musun? Seni gurtaracah at niye olmasın?
- Beni gurtaracah at, diyor, bir Köroğlu’nun Kırat, diyor, bir de Çadırbeyler’in Aşhar Doru.
- Peki, diyor. Ben Aşhar Doru’yu alırsam sen gider misin, diyor.
- Hohov, diyi, Çadırbeyler’in sahibi geldi. Beni oğluna istedi de babam didi ki kızımı veriyim kızımın harici altın veriyim de Aşhar Doru’yu vir de herif darıldı da gitti.
- Canım senin nene lazım. Ben Aşhar Doru’yu sen gider misin?
- Giderim diyor.

Hasan Beğ birkaç cariye elbisesi giyiniyi, koluna bir zembil yahıyi, çihıyi. Saraydan çıhtıhtan sonra Hasan Beğ zembili membili galdırıp etıp geliyi doğru Hacı Apduraman Baytar’ın yanına.

- Selamınaleyküm amca.
- Vay aleykümselâm oğlum! Lan oğlum, sen nirde kaldın kaç gündür? Parağan pulun yirler. Efendim seni galdırır atarlar. Gecenin birinde bizi aleme kepaze edersin sen ne yapıyorsun?

- Vay amca, diyor, ben gider on yaşındaki yirmi yaşındaki herifinen konuşur muyum? Gider nirde atmış yetmiş yaşındaki adam varsa onlan konuşurum. Ben niye gidiyim de cahil cimaraynan konuşuyum? Amca, diyor, bene teklif ediyorsun bu uyuz beygirleri ben nidecem, diyor. Bene Çadırbeylerin Ahşar Doru'yu alırsan ben götürürüm yohsa ben at götürmem, diyor.

Hacı Apduraman Beylernelen Çadırbeyler de gardaşlıh. Ama, kırh senedir ne o geliyi ne o gidiyi. Hacı Apduraman Baytar, sabahtan kahıyi, kefini, sabununu lifini goltuğuna vuruyi. Eline de bir gılıç aliyi. Baş açih ayahları yalınayah yollara devam ediyi. Çadırbeylerine haber gidiyi.

- Ey arhadaş, Hacı Apduraman Baytar geliyor aman yollara halı döşeyin.

Halı döşemeye galmıyor Hacı Apduraman Baytar ekinin içinden it çıhar gibi çılıp geliy.

- Selamınaleyküm

- Eleykümselam

- O gardaşlığım, senin bu halın ehvalın vaziyetin neyin nesi?

- Sorma gardaşım diyor. İşte gılıç işte kefin işte kellem diyor.

- Ulan arhadaş söyle bahah, derdiğen dermen yarağan merham olmayacah mı neyin nesi?

- Derdimin dermanı yarımın merhemi Ahşar Doru'yu verirsen derdimin dermanı da o yaramın merhemi de o.

- Vay gapın kitlene, diyor. Lan, diyor, Ahşar Doru'nun altın gümüş takımlarını vurun. Bu dürziye de eyi bir gat elbise giydirin.

Bir gat elbise giydireyorlar. Ahşar Doru'nun altın gümüş tahımlarını vuruyollar. Bu üstüne geliyi.

- Hacı Apduraman Baytar, diyor, şurayı aşana gadar, diyor, ata zahma vurma, diyor. Ata zahma vurursan bana bu Çadırbeyliği haram olsun. Çadırları sökerim, diyor.

Hacı Apdurahman Baytar geldi Ahşar Doru'nun üstüne ki günahında mı sen çadırı sökeceğen. Ahşar Doru'ya nasıl zengileri gapadiysa Ahşar Doru bi nara çekmede çadır beyleri gazıhları sökiyi. Hacı Apduraman Baytar gelmekte olsun gel haberi nirden vererek?

Hasan Beğ'nen Telli Hanım pencerenin önünde durna cücüğü gibi emişirken, bahıyor ki yazıya aşşağa bir at geliyor, üstünde üç adam var. Telli Hanım kafasını kaldırıy ki gelen Hacı Apduraman Baytar.

- Eyvah, diyor, Hasan Bey! Senin o amcağan gözü kör olsun, diyor. O gelen, diyor, Hacı Apduraman Baytar, diyor. O üç adam da diyor biri atın guryuğu biri de gafası, diyor.

- Geliyi mi Ahşar Doru?

- Geliyor.

- Ne zaman gidecik?

- Bu gece saat on bir de falancı çeşmenin başından hareket ideceğez.

Oldu mu?

Oldu.

Hasan Beğ, Hacı Apduraman Baytar'dan evvel geli efedim eve, Hacı Apduraman Baytar atı getiriy diye anasının kızılıh zamanından açıyor. Garı gelip diyor ki;

- Herif ocağan batsın. Sabahtan bu adam iki atnan yola gidecek. Dünya bi tarafa bu atların biri bir tarafa. Sen nidiyorsun?

- Garı doğru diyorsun diyor.

Vadeleşip bunlan bu gidip yatmahya olsun, Hasan Beğ sekiz dene keçeden çarılıh tikiy atların ayahlarına. Ayahlarına keçeleri çarılıhları geydiriyor. Atları çekiyor. Çeşmenin başına geliyor ki cizme buraya gadar gümüş cizmenin boğazına sohuli, efendim bi gat bus gibi elbise bir deliganlı geziyor da olsa o gadar olur.



- Ulan, diyor, bu pezevenda zanda evi varmış da burada mı geldi bizi buldu? Burdada mı işimiz aksi getti?

Atları ay ışığının kölgesine çekiyor. Atları ay ışığının kölgesine çekmekte olsun gel haberi nerden verek? Kız diyor ki;

- Hasan Beğ, diyor, ne duruyorsun, diyor. Atları çeksene gele de binek yav, diyor. Çeki atları biniyiler biraz gidende, gızı sesinden tanıyor.

- Telli hanım, diyor.

- Ne diyorsun, diyor.

- Yüzüğe gurban, diyor. Beyle ikimiz birer atta gitmeye benim göynüm beyle olmuyor.

- Ya!

- İkimiz bir ata binek.

Avşar Doru'ya binek eyleyse. Avşar Doru yol bilmez iz bilmez. Sabaha gadar Ak Şehir'in kıyılarını dolanıyor. Ele kafalarını kaldırıyler ki minareden bir ses geliy.

- Telli Hanım bura nire, diyor.

- Bura nire bizim şehir, diyor.

- Yav ne konuşuysın! Sabah on birden bu yana biz yol kaçıyırh. Nasıl oluyor?

Herkes at beline suvari olup bunlar Laleli Pınar'ının başına gelip dahılıyollar. Orda iniyollar. Efendime söyleyim, atların sikkelerini çahıyollar. Atlar yayılmahta olsun, Hasan Beğ diyor ki;

- Telli Hanım başımı diziğe goyum da yüzüne azcılı bahıyım.

Başımı dizine goyup da yüzüne baharken kulahlarına gadar ete gömüliyi. Uyuyup galyor. Gel haberi nirden virek?

Çohtan bir arap telli hanımın gapısında bekçilik ediyi olmaya yağıla yazıla da Gara Vezir gızı bene vire. Sabahtan bekçi kalhtı ki gız yoh. Gidiy ki yedi gardaş gavede kimi tavla kimi domine kimi kağat oyniy.

- Ulan ne duriysiz pezevenkler! Bacınız gaçtı, diyor.

Büyük gardaşlar diyor;

- Bekçilerin gafası kesildi mi?

- Yoh.

- Kapılar gırıldı mı?

- Gene yoh.

- Ayağınan gitmiş cehenneme gitsin. Siz başınıza birer dene dülbend atın bahıyım ben onu nasıl getiririm şimdi deyip gidiyi babasının yanına Gara Vezir'in yanına. Gara Vezir'e diyor ki;

- Gızın gaçtı diyor.

- Gapılar gırıldı mı?

- Yoh.

- Bekçilerin gafası kesildi mi?

- Yoh.

- Ayaynan gitmiş cehenneme gitsin.

Gendisi at beline suvari olup yola rahvan oliyi. Ey Telli Hanım'dan haberi virek. Telli Hanım gafasını galdıriy ki Arap geliyor.

- Ulan, diyor, bu cahil herif şimdi ben bunu biriynen dürtsem galdırsam bir derde uğrar galır başım belaya. Ben buna iki hane türkü söyleyim de belki bu gahlar.

Uyan Hasan Bey'im bir başın galdı.

Yangın yüreğime bi su serp söndür

Bin Ahşar Doru'ya Arabı öldür

Uyan o gözleriğen ben gurban olam

Heç aldırılmıyor. Bahıyı ki asker geldi tepeleri herkes tuttular. Keyfinde alminde onu da orda buldular diye;

Asker geldi alay alay durdular

Sancahları garşımıza gurdular

Sen yatarken gardaşlarım duydular

Uyan o gözleriğen ben gurban olam

Gözünden bir damla yaş düşüyü. Yaş düşünce Hasan Beğ uyanıyı. Bahıyı ki kız ağlıyor. “Ulan olmiya bunun benden ayrı sevdiği olsun. Ev yihana ev olmaz ben bunu çeviriyim getsin geri.”

Hasan Bey;

Dağıstan'ın yolu gardır

Çekticeğın ahı zardır

Benden başga yarın vardır

Niçün geldin Telli Hanım

Telli Hanım;

Dağıstan'ın yolarlıda

Oğlan senin göynün guvaf

Dön de geldiğın yola bah

Ordu mudur gelen nedir

Hasan Bey;

Nolur hey sevdiğim nolur

Garga derneği bin olur

Bogün bir onu gün gün olur

Sen gam çekme Telli Hanım

Telli Hanım yüzüğen gurban, diyor. Ahşar Doru'ya biniyi efendim, araba çarpiyi, atı bir yerde geberiyi gendi bir yerde. Ulan bu Ahşar Doru olmaya beni ak şehirdeki işi yapar. Geri dönüp getiriyi...

- Telli Hanım sen Ahşar doruyu al. Dizginini koluğan tah şu kayanın üstüne çih. Askere iki kere sağdan girdim soldan girdim beni gözle. Girip çıhamadım başığın gaygısına bah.

Telli Hanım oraya çıhmahta olsun, Hasan Beğ askerin üstüne yürüyor efendim, kırıldığını kırıy kırmadığını ak şehere gadar sürüyü. Telli Hanım ahşam namazı olıy, gelen yoh giden yoh.

Telli Hanım;

Hasan Beğ gelmezsen ya ben niderim

Dağlar yol bilmenem nire giderim

Hakkın biriğine şikat iderim

Yetiş imdadıma Hızır (ele var)

Didikten sonra;

- Yav eyi derler. Köksünden aşağı olana itibar olmaz. Ben gidip bu adamın ölüsünü bulmadan, cenazesini defnetmeden oturdum gendi başıma ağlıyorum.

Ahşar Doru'nun dizginini koluna tahıy. Cendek tarlasının çevirmediği cendeğin biri kalmıy, yok. Bir de bahıy ki bir üzengi hışırtısı geliy ki o biçim.

- Ulan bu pezevenk babam daha bizim üstümüze dam mı yolluyor. Ahşar dorunun kolonlarını berk idip Hasan Bey'e garşı gapıp goyuriy. Hasan Beğ boşa atıy, kız ete atıy. Hasan Beğ boşa atıy kız ete atıy, sabaha kadar gırh beş kere sayıy. Öyle gafasını galdırıy ki Hasan Beğ atına geldi ha gelecek. Hemen ahşar dorudan sıçrayı. Hasan Beğ'i kucağına alıy, getiriyi laleli pınarının başına. Yaralarını hem yıhayıp hem ağlamaya başlayanda ihtıyar bir adam geliyor.

- O ne gızım niye ağlıyorsun?

- Ah baba ben ağlamayım kimler ağlasın? Elimlen ocağımy batırdım ona ağlıyorum.

- Şu çiçeğe al gızım, diyor. Yarın günlerden salıdır, diyor. Şu garşiki dağa geç, topla. Getir yah dülbentlen her yaraya birer dirhem tök. Gorhma evvelkinden eyi olur.

Sabah oliyi sabahtan telli hanım oraya çiçek dövşirmeğe gitmekte olsun, gel haberi nirden virek?

Hasan Beğ diyor ki;

- Lan bu adam benim üstüme üç tene daha adam yollasa bu gızı alır gideler beni de öldürüller. Kırat'ın tivlerinin daha zamanı geldi.

Kırat'ın tivlerini çahıp kirpiti götüne veriyi. Kösemi'nin sabah gahvesini bişirmiş vermişler efendim içiyor. Çubuğuna bir iki batman tütün basmışlar, beş altı gişi ateş daşıyor. gahveden bir fırt cekip de masaya götürürken Köroğlu dirseğinin dibinde uyuyormuş. Sıçramaynan gahveye vurdun mu bir iki teneke gahveden dökülüyor.

- Kor pezevenk, diyor, ne sıcıyorsun? Kalh! O kadar (...) yer altından mal çıhartıp yesene de sağda solda milleti soyuyorsun.

- Ayvaz, diyor, sazımı bene ver.

Ayvaz, diyor;

- Ver kor köpeğen sazını gene bir yerden bir şey duydu.

Alıp saza endim saza düzen veriyi, alıy bir hane.

Köroğlu;

Köroğlu'yam ben bilirüm işimi

Dün gece yatarken gördüm düşünü

Bi garip sevdaya saldı başını

Tutulmuştur bi yiğidim eldedir

Hasan Bey;

İzin versene Kösemi gidem peşine

Genç yaşında neler geldi başına

Değme şahin pençe vurmaz leşine

Tutulmuştur Hasan Bey'im eldedir

Babam geliyi diye gözü yoldadır

Hasan Beğ değdiği kibi Kösemi'nin elinden gave mave düşüyor. Bütün keleşlere işmar idiği. Keleşler at beline suvari olup yola rahvan olmahta olsun. Diyor ki;

- Ayvaz, diyor, Ali Veli seçmek olmaz. At (olohtasının) yarısı ileri yarısı geri efendim bunlar Çardahlı Çamlıbel'e aşşağa dönüyollar ama sanki dohuzuncu gol ordu Malazgirt Muharebesi'ne gidiyi. Hasan Beğ gafasını galdırıy ki babası geliyi.

- Ulan ben şimdi Telli Hanım'a bağırısam eşittiremem. Çağarsam eşittiremem. Nasıl ediyim ben babamın gelişine garşı bu hareketi, yanış. Ulan iki tane türkü söyleyim buna.

Hasan Bey;

Telli gaveyi bişirir

Saçları çiçek döşürür

Görenler ahln şaşırır

Gız ayıptır babam geliy

Babam gelir Çamlıbeli'nden

Keleşler sağın solundan

Etegin indir belinden

Kız ayıptır babam geliy

Dediği gibi Telli Hanım zannediyi ki baban geliyi diyor. Baban geliy elbiseyi tebdil gıyafet edip Ahşar Doru'nun golonlarını berk idip üstüne geliyi.

**EKLER****KAYNAK KİŞİLER**

Adı-Soyadı: Cahit Özkan (K1)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 44

Mesleği: İnşaat Ustası/Hayvan Tüccarı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Osman Kartal (K2)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 40

Mesleği: Oto boyacı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Nihat Polat (K3)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 39

Mesleği: İşçi

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu



Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe köyü

Adı-Soyadı: Mesut Pınar (K4)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 39

Mesleği: Çiftçi/Hayvan Tüccarı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Salih Delibaş (K5)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 35

Mesleği: Çiftçi/Hayvan tüccarı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Emrah Subaşı (K6)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 35

Mesleği: Çoban

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Feramiz Özkan (K7)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 40

Mesleği: Çiftçi

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Yalçın Özcan (K8)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 36

Mesleği: Çiftçi/Hayvancı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Burhanettin Sevindik (K9)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 40

Mesleği: Çiftçi/ Hayvancı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Yüksel Pınar (K10)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 37

Mesleği: Çoban

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Mustafa Çolak (K11)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 35

Mesleği: Çiftçi/Hayvan tüccarı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Murat Yeter (K12)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 36

Mesleği: Çiftçi/Hayvan tüccarı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Servet Tüfek (K13)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 38

Mesleği: İşçi

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Mehmet Erdoğan (K14)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 38

Mesleği: Kapı-Pencere Ustası

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Turgut Subaşı (K15)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 38

Mesleği: Çiftçi/Hayvancı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Bekir Tüfek (K16)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 31

Mesleği: Çiftçi/Hayvancı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Hasan Demirhan (K17)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 55

Mesleği: Çiftçi/Hayvancı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Saliha Tüfek (K18)

Cinsiyeti: Kadın

Yaşı: 59

Mesleği: Ev Hanımı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Fayga Dinç (K19)

Cinsiyeti: Kadın

Yaşı: 75

Mesleği: Ev Hanımı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Seyit Bulut (K20)

Cinsiyeti: erkek

Yaşı: 55

Mesleği: Çiftçi/Hayvancı

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Hakan Özcan (K21)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 35

Mesleği: Oto Elektrik Ustası

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

Adı-Soyadı: Bekir Tokay (K22)

Cinsiyeti: Erkek

Yaşı: 30

Mesleği: Öğretmen

Öğrenim Durumu: Üniversite Mezunu

Doğum yeri: Şarkışla/ Gümüştepe Köyü

## KAYNAKLAR

- ABDURREZZAK, Ali Osman (2014). “İşlevsel Teori Bağlamında Yemek Kültürünün İletişimsel Yönü”. *Turkish Studies*. s. 1-16.
- ABRAHAMS, Roger - Alan Dundes (2007). “Bilmeceler”. [Çeviren: Ezgi Metin]. S. 73. s. 118-126.
- ACUN, Ramazan (2011). “Her Dem Yeniden Doğmak: Online Sosyal Ağlar ve Kimlik”, *Millî Folklor*. S. 89. s. 66-77.
- ALPTEKİN, Ali Berat (1997). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ALPTEKİN, Ali Berat - Hatice İçel (2011). “Batı Versiyonlarında Köroğlu”. *Millî Folklor*. S. 91. s. 37-50.
- ALPTEKİN, Bahri (2000). *Bektaşî Fıkraları*. Ankara: İtalik Yayınları.
- AKA, Belde (2010). “Ninnileri Psikanalitik Yaklaşımla Yeniden Okuma Denemesi”. *Millî Folklor*. S. 88. s. 38-43.
- AKBALIK, Esra (2014). “Dede Korkut Kitabı’nda Bir Cinsiyet Rejimi Olarak ‘Erkeklik’”. *Türkbilig*. S. 27. s. 105-119.
- AKBAY, Okan Haluk (2014). *Geleneksel Japon Mizahı*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- AKBULUT, Durmuş (1997). “Bir Dil Oyunu Olarak Gülmece”. *Gül Diken Mizah Kültür Dergisi*. Sayı 12. s. 12-14.
- AND, Metin (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- AND, Metin (2012). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- APAYDIN, Mustafa (2014). “Türkiye Türkolojisinde Yapılan Mizah ve Hiciv Çalışmaları Hakkında Bazı Değerlendirmeler”. *Discussions on Turkologie*. s. 459-466.
- ARİSTOTALES (1983). *Vom Himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- ARİSTOTALES (2001). *Retorik*. [Çeviren: Mehmet H. Doğan]. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARİSTOTLE (1885). *Politics of Aristotle*. [Çeviren: B. Jowett]. Londra: Oxford Üniversitesi.



- ARSLAN, Ferhat (2011). “Sanal Kültür Ortamında Güncellenen Nasreddin Hoca Fıkraları”. *Turkish Studies*. s. 39-60.
- ASLAN, İnan (2000). *İnternet El Kitabı*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- ASLANTEPE, Mehmet (2010). “Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 734-741.
- ASSMANN, Jan (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. [Çeviren: Ayşe Tekin]. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATALAY, Besim (1943). *Divanü Lagati't-Türk Dizini "Endeks"*. Ankara: Alâeddin Kırıl Basımevi.
- ATAY, Hakan (2002). “Teker Teker Tekerlemeler: Gülünçlük, Alaysama ve Sıradanlık Üzerine Gözlemler”. *Millî Folklor*. S. 55. s. 8-14.
- BALCIOĞLU, Semih - Ferit Öngören (1973). *50 Yılın Türk Mizah ve Kültürü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BAŞGÖZ, İlhan (1986). “Hikâye Anlatan Âşık ve Dinleyicisi Değişik Dinleyici Kitlelerinin Hikâye Anlatımına Etkisini inceleyen Bir Deneme”. *Folklor Yazıları*. Adam Yayınları. s. 49-65.
- BAŞGÖZ, İlhan (2005). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayınları.
- BAŞGÖZ, İlhan (2006). “Atasözleri Hakkında Atasözleri ya da Atasözlerinin Toplumsal Anlamı”, [Çeviren: Nurdan Tuhfe Toçoğlu]. *Millî Folklor*. S. 70, s. 85-91.
- BAŞGÖZ, İlhan (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan Yayınları.
- BAUMAN, Richard (2006). “Tür”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık. s. 109-112.
- BAYRAK, Mehmet (1987). *Halk Gülmecesi*. Ankara: Yorum Yayıncılık-Matbaacılık.
- BERGSON, Henri (2015). *Gülme, Gülmenin Komiği Üzerine Bir Deneme*. [Çeviren: Yaşar Avunç]. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BEŞİRLİ, Hayati (2010). “Yemek, Kültür ve Kimlik”. *Millî Folklor*. S. 87. s. 159-169.
- BEŞİRLİ, Hayati (2012). *Yemek Sosyolojisi, Yiyeceklere ve Mutfağa Sosyolojik Bir Bakış*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- BİNGÖLÇE, Filiz (2008). *Fantastik Dişil Mizah*. Ankara: Alt Üst Yayınevi.
- BORATAV, Pertev Naili (2000). *Tekerlemeler*. [Çeviren: İsmail Yerguz]. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- BORATAV, Pertev Naili (2015a). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu

## Yayınları.

- BORATAV, Pertev Naili (2015b). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- BONNARD, Andre (2014). *Antik Yunan Uygarlığı*. [Çeviren: Kerem Kurtgözü]. İstanbul: Evrensel Basım.
- BOYRAZ, Şeref (1998). "Lakaplar Konusunda Bazı Dikkatler ve Bir Yöre Örneği". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. S. 7. s. 107-138.
- BOZKURT, Nebi (1997). *Hadislerde Folklor ve Eğlence*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yayınları.
- BÖCEKLER, Burcu (2010). "Fotoğraf ve Mizah: Martin Parr". *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 351-359.
- BÖLÜKBAŞ, Fatma vd. (2015a). *İstanbul Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı A2*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- BÖLÜKBAŞ, Fatma vd. (2015b). *İstanbul Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı B1*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- BÖLÜKBAŞ, Fatma vd. (2015c). *İstanbul Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı B2*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- BÖLÜKBAŞ, Fatma vd. (2015d). *İstanbul Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı C1+*. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- BREARWORDH, Alan - Keil T. (2012). *Yemek Sosyolojisi*. [Çeviren: Abdulkadir Dede]. Ankara: Phoenix Yayınları.
- BRINGS, Asa (2007). "Kültür". [Çeviren: Sevim Kebeli]. *Millî Folklor*. S. 74. s. 99-103.
- BROOKS, Peter (2016). *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- BRUNVAND, Jan Harold (2007). "Bilmeceler ve Diğer Sözlü Bulmacalar". [Çeviren: Kadriye Türkan]. *Millî Folklor*. S. 74. s. 37-43.
- CANPOLAT, Müge - Şehnaz Şişmanoğlu (2002). "Fıkra, Gülmece Kuramları ve Anlatım Ortamları". *Millî Folklor*. S. 55. s. 31-35.
- CERECİ, Sedat (2010). "Halk Kültürü İçindeki Mizahi Unsurların Medyada Kullanım Biçimlerinin İncelenmesi". *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 57-63.
- COŞKUN ELÇİ, Armağan (2011). "Sözel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü

- İçindeki Dönüşümleri". *Millî Folklor*. S. 91. s. 130-139.
- COŞKUN, İsmail (2010). "Gülmenin Arkeolojisi Bağlamında Fotoğrafın Karikatür ve Mizahla İlişkisi". *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 343-349.
- ÇELEBİ, Asaf Halet (1998). "Tekerleme", *Bütün Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 17-21.
- ÇELİK, Ali (1980). *Bütün Yönleriyle Asrı Saadet'te İslam*. "Asrı Saadette Halk İnançları". İstanbul: Ensar Neşriyat. s. 373-377.
- ÇELİK, Hüseyin (2010). "İnternette Yer Alan Video Paylaşım Sitelerinde Yer Alan Video Paylaşım Siteleri". *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 313-321.
- ÇELİK, Murat - F. Belma Fırlar (2010). "Gazete Reklamlarında Mizah: Türk Mizah Reklamlarına İlişkin Tarihsel Bir Analiz". *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 164-177.
- ÇETİNKAYA, Ülkü (2011). "Divan Şiirinden Örneklerle Mübalağa Sanatının Mizahla İlişkisi". *Turkish Studies*. s. 39-74.
- ÇIKLA, Selçuk (2010). *Şair, Mizah Yazarı, Gazeteci Yusuf Ziya Ortaç*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1999). "Halkbilimi Açısından Gelenek Turizm ve İcat Edilmiş Gelenek Bağlamında Ayvalık Şeytan Sofrası Örneği". *Millî Folklor*. S. 43, s. 7-12.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2003). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: ARMA Turizm Organizasyon Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEMİR, Sema (2012). "Kültürel Bellek, Gelenek ve Halkbilimi Müzeleri". *Millî Folklor*. S. 95. s. 184-193.
- KAYA, Doğan (1990). "Sivas'lı Âşıklardan Yemek Destanları". *Millî Folklor*. S. 7. s. 56-59.

- KAYA, Doğan (2007). “Halk Edebiyatında Yemek Destanları”. *Motif*. S. 48. s. 4-11.
- DOĞAN, Yusuf (2004a). *İkinci Abbasiler döneminde Mizah*. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Basılmamış Doktora Tezi).
- DOĞAN, Yusuf (2004b). “Hz. Peygamber ve Mizah”. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. s. 191-203.
- DUNDES, Alan (2005). “Folklor Nedir?”. [Çeviren: Gülay Aydın]. *Millî Folklor*. S. 65. s. 127-129.
- DUNDES, Alan (2006). “Mitte İkili Karşıtlık: Geçmiş Bakışta Propp ve Levi-Strauss Tartışması”. [Çeviren: Selcan Gürçayır]. *Millî Folklor*. s.110-117.
- DURSUNOĞLU, Halit (2010). “Gazete Başlıklarında Mizah”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 653-659.
- EKER, Gülin Öğüt (2010). “Futbolun Dayanılmaz Çekiciliği, Büyülenen Taraftar Portresi, Fanatizm ve Beşiktaş”. *Millî Folklor*. S. 85. s. 173-182.
- EKER, Gülin Öğüt (2014). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- EKİCİ, Metin (1998). “Halkbilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkinin Önemi”. *Millî Folklor*. S. 39. s. 25-34.
- ELÇİN, Şükrü (1977). *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- ELÇİN, Şükrü (1997). *Halk Edebiyatı Araştırmaları 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü (2013). *Halk Edebiyatında Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ELDEN, Müge - Uğur Bakır (2010). *Reklam Çekicilikleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ELSİE, Robert (2003). “Altes und Neues zur Erforschung der Albanischer Folksepik”. Tiran: Kakanien Fallstudie. s. 1-29.
- ESCARPİT, Robert (2016). *Mizah, Çeviren: Mehmet Yalçın*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- EYUBOĞLU, İsmet Zeki (1977). *Gülen Anadolu*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (2011). *Dede Korkut Kitabı - I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERKUL, Rasih (2010). “Klâsik Türk Şiirinde Mizahın Hiciv Boyutu ve Fuzûlî Örneği”, Erciyes Üniversitesi Klâsik Türk Edebiyatı Topluluğu. VI. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Kayseri.
- FREUD, S. (2014). *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi, Çeviren Büşra Yücel*. Ankara: Alter Yayıncılık.

- GEHRKE, Hans Joachim (1994). *Rechtskodifizierung und Soziale Normen im Interkulturellen Vergleich*, “Mündlichkeit und Schriftlichkeit” (Konuşma ve Yazma). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GEORGES, Robert A. (2007). “Eğlence ve Oyunlar”. [Çeviren: Derya Filiz Korkmaz]. *Millî Folklor*. S. 2007. s. 129-136.
- GOODY, Jack (2005). “Yemek”. [Çeviren: Fatih Mormenekşe]. *Millî Folklor*. S. 67. s. 172-176.
- GOODY, Jack (2009). “Sözlü Kültür”. *Millî Folklor*. S. 83. s. 128-132.
- Ziya Gökalp (1999). “Tebessüm”. *Gül Diken Mizah Kültür Dergisi*. S. 17. s. 30.
- GÖKER, Yurdağın (2010). “Mizah ve Karikatürün Arkeolojisi”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 19-40.
- GÖSTERİR, İbrahim (2016). *Çorum Halk Kültüründe Gülmece*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- GÜLÇAYIR, Selcan (2008). “Kuşaktan Forumu Geçiş ve Bilgisayar Atasözleri”. *Millî Folklori*. S. 79. s. 70-77.
- GÜLÜM, Erol (2015). “Yaratıcı Turizm-Halk Kültürü İlişkisi ve Yerelin Popülerleşmesi”. *Millî Folklor*. Sayı 105. s. 87-98.
- GÜNAY, Umay (2009). *Türk Kültürüne Eleştiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜNAY, Umay (1999). “İslamî Dönemde Türk Toplumunda Kadının Yeri ve Önemi”. *Millî Folklor*. S. 46. s. 4-9.
- GÜNİNDİ ERSÖZ, Aysel (2010). “Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadına Yönelik Toplumsal Cinsiyet Rollerini”. *Gazi Türkiyat*. S. 6. s. 167-181.
- GÜR, Nagihan (2008). “‘Sosyal Haydut’ Düzleminden ‘Halk Kahramanı’ Statüsüne Bir Yükseliş: Köroğlu ve Sergüzeşti”. *Millî Folklor*. S. 79. s. 45-49.
- GÜRÇAYIR, Selcan (2008). “Kuşaktan Forumu Geçiş ve Bilgisayar Atasözleri”. *Millî Folklor*. S. 79. s. 70-77.
- GÜVENÇ, Ahmet Özgür (2011). “Dede Korkut Kitabı’nda Mizah”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*. S. 46. s. 157-180.
- GÜVENÇ, Ahmet Özgür (2015). *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- HALBSWACHS, M. (1985). *Das Gedachtnis und Deine Sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.

- HEİN, Hartmut - Fabian Kolb (2009). *Musik und Humor*. Laaber: Laaber-Verlag.
- HOPPAL, Mihaly (2016). *Şamanlar ve Semboller Kaya Resmi ve Göstergebilim*. [Çeviren: Fatih Sel]. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İMRAN, Uğur - Zülfiye Acar (2010). “Çizgi ve Mizahın Buluşması: Çizgi Filmlerde Mizaha Bakış”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 641-648.
- İNAK, Özlem (2002). *Çetin Altan'ın Çeşitli Eserlerinin Sözlü Edebiyat Geleneği Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi).
- İNAN, Abdulkadir (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- JUNG, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*. [Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz]. İstanbul: Metis Yayınları.
- KANIK, Orhan Veli (2016). *Nasreddin Hoca Hikâyeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARADEMİR, Fevzi (2008). “Halk Bilmecelerindeki İmgesel Anlatım Üzerine”. *Millî Folklor*. S. 75. s. 78-87.
- KARLIDAĞ, Serpil (2010). “Sayısal Çağda Mizah: İnternet Güldürüyor mu?”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 303-311.
- KAPLAN, Mahmut (2008). “Nâbî'nin Mizah Anlayışı”. Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu, İstanbul.
- KILINÇ, Aziz (2007). “Üstünlük Kuramı Bağlamında Harp ve Mizah”. *Millî Folklor*. S. 73. s. 55-60.
- KLEIN, Allen (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü*, [Çeviren: Sibel Karayusuf]. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- KOCAER, Filiz (2006). “Argo ve Toplumsal Cinsiyet”. *Millî Folklor*. S. 71. s. 97-102.
- KOESTLER, Arthur (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. [Çev. Sevinç Kabakçoğlu-Özcan Kabakçoğlu]. İstanbul: İris Yayınları.
- KOLVE, V. A. (1996). *The Play Called Corpus Chirist*. Stanford Üniversitesi.
- KUHLMANN, Wolfgang (1993). *Witz, Humor und Komik in Volksmärchen*. Frankfurt am Main: Königsfurt-Urania Verlag.
- KUROĞLU, Huriye (2010). “Türk Sinemasında Değişen Komedi Anlayışı”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 709-734.
- KÜÇÜK, Salim - Ülkü Önal (2015). “Deyimlerde Mizahi Unsurlar”. *Dede Korkut Dergisi*. S. 8. s. 69-83.
- KÜNÜÇEN, Hale - Nergis Karataş (2010). “Türk Sinemasında Mizah Anlayışına

- Karşılaştırmalı Bir Bakış”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 435-446.
- MCGRAW, Peter - Joel Warner (2015). *Mizahın Şifresi*. [Çeviren: Sabri Gürsel]. İstanbul: Çeviribilim Ajans ve Yayıncılık.
- MOHR, H. - H. Cancik (1990). *Handbuch Religionswissenschaftlicher Grundbegriffe II*, “Erinnerung/Gedachnis”. Stuttgart: Diagonal Verlag.
- NAKİ, Tezel (2014). *Türk Masalları*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- NUTKU, Özdemir (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- OĞUZ, Öcal (1996). “Nasreddin Hoca: İki Yaklaşım Bir Problem”. *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni Bildirileri*. Ankara: AKM Yayınları. s. 71-74.
- OĞUZ, M. Öcal vd. (2005). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- OĞUZ, M. Öcal (2007). “Folklor: Ortak Bellek veya Paylaşılan Deneyim”. *Millî Folklor*. S. 74. s. 5-8.
- OĞUZ, M. Öcal (2007). “Folklor ve Kültürel Mekân”. *Millî Folklor*. S. 76. s. 30-32.
- OĞUZ, M. Öcal (2008). “Unesco ve Geleneğin Ustaları”. *Millî Folklor*. S. 77. s. 5-10.
- OĞUZ, M. Öcal vd. (2014). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- OĞUZ, M. Öcal vd. (2014). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- OĞUZHAN, Esra (2010). “Turkcell’in 3G Reklamlarında Mizah Kullanmasının Algı ve Tutum Değişikliği Üzerine Etkisi”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 807-815.
- ONG, Walter J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. [Çeviren: Sema Postacıoğlu Banon]. İstanbul: Metis Yayınları.
- ORKUN, Hüseyin Namık (1987). *Eski Türk Yazıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖNGÖREN, Ferit (1996). “Antik Mizah ve Dionysos”. *Güldiken Mizah Kültürü Dergisi*. S. 10. s. 34-38.
- ÖNGÖREN, Ferit (1998). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖRGE YAŞAR, Funda (2010). “Mizahta Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında Tekerlemeler”. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World Turks*. S. 2.

s. 49-57.

- ÖZARSLAN, Metin (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZCAN, Ömer (2002). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece)*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2008a). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2008b). “Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca”. *Millî Folklor*. S. 77. s. 11-20.
- ÖZDEMİR, Nebi (2010). “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”. *Millî Folklor*. S. 87. s. 27-40.
- ÖZKAN, Bülent - Ayşe Eda Gündoğdu (2011). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkçede Atasözleri ve Deyimler”. *Turkish Studies*. s. 1133-1147.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal (1999). *Gülmecenin Dilleri*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- PLATON (2013). *Devlet*. [Çeviren: Hasan Ali Yücel-M. Ali Cimcoz]. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- RAIBLE, Wolfgang (1988). *Rechtskodifizierung und Soziale Normen im Interkulturellen Vergleich, “Mündlichkeit und Schriftlichkeit”*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. s. 13-27.
- RAMSDEN, Ashley - Sue Hollingsworth (2017). *Hikâye Anlatma Sanatı*. [Çeviren: Ali Bucak]. İstanbul: İletişim Yayınları.
- RATTNER, Josef - Gerhard Danzer (2008). *Meister des Grossen Humors*, Verlag Königshausen & Neumann.
- RÜCKERT, Jena - John Rückert (2009). “Essen Macht Geschlecht”. *Ernährung im Focus*. s. 174-179.
- SAĞLAM, Müzeyyen (2013). “Bektaşî Fıkralarının ‘Uyumsuzluk Kuramı’ Bağlamında Değerlendirilmesi”. *Millî Folklor*. S. 98. s. 100-108.
- SCHMIDT, Johannes (1905). *Euripides Verhältnis zu Komik und Komödie*. FRDR. Bode: Grimma.
- SEVİNDİK, Azem (2013). *Halk Hukuku ve Köy Odaları: Sivas Şarkışla Gümüştepe Köyü Örneği*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).



- SEZEN, Güneş (2013). “Metin, Tür ve İşlev İlişkisinde: ‘Palavra Edebiyat’ ve/veya ‘Kahramanlık Anlatıları’”. *Turkish Studies*. s. 1280-1286.
- SİNAN, Ahmet Turan (2001). “Türk Atasözlerinde Geçen Deyimler”. *Millî Folklor*. S. 51. s. 136-140.
- SİNAN, Ahmet Turan (2015). *Türkçenin Deyim Varlığı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- SMAJDA, Eric (2013). *Gülmek*. [Çeviren: Sırma Naz Arım]. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- STACHHOWSKI, Marek (2011). *Etimoloji*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2014). “Gelenek Gülme ve Şaka”. *Millî Folklor*. S. 101. s. 237-251.
- ŞAHİN YEŞİL, Sinem (2012). “Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında ‘Yaşlı Bilge Adam’ ve ‘Oyuncu’nun İşlevleri: Nasreddin Hoca Neden Komiktir?”. *Millî Folklor*. S. 96, s. 67-73.
- ŞENTÜRK, Rıdvan (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları.
- TEZCAN, Mahmut (1993). *Boş Zamanlar Sosyolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- TEZEL, Naki (2008). *Türk Masalları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- TANDAÇGÜNEŞ, Nilgün - Özlem Gündür Kalan (2010). “Mizah Dergilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Dişil İmajın Sunumu”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 363-375.
- TOPUZ, Hıfzı (1986). *İletişimde Karikatür ve Toplum*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- TOPUZ, Hıfzı (2010). “Türkiye’de Mizahın Gelişimi”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 7-11.
- TÜRKMEN, Fikret - Pınar Fedakâr (2009). “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komisine Bağlı Mizahi Unsurlar”. *Millî Folklor*. S. 82. s. 98-109.
- TÜRKMEN, Fikret (2013). *Seyyid Burhaneddin Çelebi Nasreddin Hoca Lâtifeleri (Burhaniye Tercümesi)*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- TÜRKMEN, Nilgün (2012). “Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Pepee”. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 2. s. 139-152.
- UĞURLU, Emine Kırcı (2014). “Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninni”. *Millî*

*Folklor*. S. 102. s. 43-52.

ULUSOY ARANYOSI, Ezgi (2011). “Halk Hikâyelerinde Tür Sorunu Üzerine”. *Millî*

*Folklor*. S. 92. s. 13-18.

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

ÜNLÜ, Aslıhan (2007). “Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. s. 27-41.

VELİ, Orhan (2016). *Nasreddin Hoca Hikâyeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YAKICI, Ali (2007). “Halk Anlatılarında Yer Alan Köroğlu Tipler ve Âşık Köroğlu'nun Bu Tipler Arasındaki Yeri”. *Millî Folklor*. S. 76. s. 113-123.

YILDIRIM, Dursun (2016). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

YILMAZ, Ayfer (2004). “Türk Kültüründe Kadın”. *Millî Folklor*. S. 61. s. 111-123.

YILMAZ, Yalçın (2010). “Haberlerde Mizaha Yaklaşımın Sosyal Algıya Etkisi”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. s. 529-545.

YURTBAŞI, Metin (2013). *Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Excellence Publishing.

YÜCEL ÇETİN, Ayşe (2016). *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*. İstanbul: Kitabevi.



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 19/06/2017

Tez Başlığı / Konusu: TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE MİZAH EKOLOJİSİ

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 762 sayfalık kısmına ilişkin, 22/03/2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %5 'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: AZEM SEVİNDİK  
Öğrenci No: N12245913  
Anabilim Dalı: TÜRK HALKBİLİMİ  
Programı: TÜRK HALKBİLİMİ  
Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

Tarih ve İmza

19-06-2017

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

(PROF. DR. ÖZKUL ÇOBANOĞLU)



HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
TO THE DEPARTMENT OF TURKISH FOLKLORE

Date: 19/06/2017

Thesis Title / Topic: HUMOR ECOLOGY IN TURKISH FOLK CULTURE

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 22/03/2017 for the total of 762 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 5%.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: AZEM SEVİNDİK  
Student No: N12245913  
Department: TURKISH FOLKLORE  
Program: TURKISH FOLKLORE  
Status:  Masters  Ph.D.  Integrated Ph.D.

Date and Signature

19.06.2017

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

(PROF. DR. ÖZKUL ÇOBANOĞLU)



T.C.  
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Rektörlük

Sayı : 35853172/ 433-1306

06 Nisan 2017

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi: 22.03.2017 tarih ve 1955 sayılı yazınız.

Enstitünüz Türk Halkbilimi Anabilim Dalı doktora programı öğrencilerinden **Azem SEVİNDİK**'in **Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU** danışmanlığında yürüttüğü "**Türk Halk Kültüründe Mizah Ekolojisi**" başlıklı tez çalışması, Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **28 Mart 2017** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açısından uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

*R. Nohutcu*

Prof. Dr. Rahime M. NOHUTCU  
Rektör a.  
Rektör Yardımcısı

*Öğr. İşleri  
Yazı İşleri Müdürlüğü  
10.04.2017*