T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANADOLU SAHASI ÂŞIKLIĞINDA SÖZEL MİZAH

DOKTORA TEZİ

TALHA ÇİÇEK

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ANKARA, 2024

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANADOLU SAHASI ÂŞIKLIĞINDA SÖZEL MİZAH

DOKTORA TEZİ

TALHA ÇİÇEK

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

PROF. DR. MUAMMER METE TAŞLIOVA
DANIŞMAN

ANKARA, 2024

ONAY SAYFASI

Talha ÇİÇEK tarafından hazırlanan "Anadolu Sahası Âşıklığında Sözel Mizah" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	**Kabul / Red**	**Kurumu**	**İmza**
Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA	Kabul	AYBÜ İTBF	
Prof. Dr. Seyfullah YILDIRIM	Kabul	Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi	
Doç. Dr. Serdar ERKAN	Red	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi	
Dr. Öğretim. Üyesi. Latife ÖZCAN	Kabul	AYBÜ İTBF	
Dr. Öğretim. Üyesi. Gülsüm SADIÇ	Kabul	AYBÜ İTBF	

Tez Savunma Tarihi: 06.02.2024

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü
Doç. Dr. Muhammet Enes KALA

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim. Tarih (06.02.2024)

Talha ÇİÇEK

Ömrünü

kültürümüzü yaşatmaya ve aktarmaya adayan

Anadolu Âşıklarına…

TEŞEKKÜR

Doktora eğitimimde tez danışmanım olarak her türlü desteği sunan konu belirleme sürecinde ve kaynak temini noktasında önümü açan Prof. Dr. Muammer Mete Taşlıova'ya;

Doktora eğitimim süresince bana yol gösteren Hocalarım Prof. Dr. Seyfullah Yıldırım'a, Doç. Dr. Oğuzhan Aydın'a, Doç. Dr. İbrahim Ethem Arıoğlu'na; Tez İzleme Komitesinde öneri ve eleştirileriyle bana yol gösteren Doç. Dr. Serdar Erkan'a; Prof. Dr. Mustafa Arslan'a Dr. Latife Özcan'a ve Dr. Gülsüm Sadıç'a; Yıldız Teknik Üniversitesi'nden Prof. Dr. Vefa Taşdelen'e; Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nden Prof. Dr. Ahmet Yayla'ya ve Doç. Dr. Celal Aslan'a;

Doktora ders dönemini birlikte tamamladığımız ve tez yazım sürecinde de sürekli iletişim halinde olduğum Dr. Mehtap Müçük Kotan'a ve Yavuz Ertürk'e. Tecrübesinden istifade ettiğim Dr. Tolga Dursun'a;

Benimle bu süreci omuzlayan sevgili eşim Cemile'ye ve tez yazım sürecinin sonunda aramıza katılan oğlum Ahlas Berat'a; bana her türlü desteği sunan ve bulunduğum yolda bana rehber olan cennetin ta kendisi aileme; sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Talha ÇİÇEK

Ankara, 2024

ÖZET

Bu çalışmada, Anadolu kültürel belleğinin taşıyıcıları konumunda bulunan âşık geleneği sözel mizah açısından incelenmiştir. Mizah ve kültür, genel hatlarıyla ele alınmış kavramsal incelemelerde bulunulmuştur. Mizah ve mizahın bulunduğu kültür ortamları detaylı olarak incelenmiştir. Mizah kavramı üzerinde durulmuş mizah üzerine yapılan çalışmalar paylaşılmış, bu araştırmalarda tespit edilen ve mizahın modern-geleneksel kuramları üzerinden açıklamalar yapılmıştır. Mizahın alt kavramlarıyla beraber sözlü kültürde yer alan mizahı belirleyici unsurlar irdelenmiştir. Âşık geleneğinde ve bu geleneğin temsilcileri olan âşıkların sanatlarında mizah; performans ve metin merkezli kuram odağında incelenmiştir. Âşıkların mizahı kullanma alışkanlıklarına, mizah öğrenme şekillerine, aktarımlarına ve özellikle mizahı kullandıkları sözlü sanat ürünlerine dair inceleme yapılmıştır. Anadolu Sahası âşıklığında tespit edilen mizahi kullanımlar; göstergebilim ve metinlerarasılık boyutunda analiz edilmiş şiirlerde, hikâyelerde, serencamlarda ve performans sırasında tespit edilen mizah, felsefi açıdan yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mizah, Âşıklık, Kültür, Felsefe.

ABSTRACT

In this study, the minstrel tradition, which is the carrier of Anatolian cultural memory, was examined in terms of verbal humor. Humor and culture were discussed in general terms and conceptual analyzes were made. Humor and cultural environments where humor exists have been examined in detail. The concept of humor was emphasized, studies on humor were shared, and explanations were made based on the modern-traditional theories of humor identified in these studies. Along with the sub-concepts of humor, the determining factors of humor in oral culture have been examined. Humor in the minstrel tradition and the arts of the minstrels who are representatives of this tradition has been examined around performance and text-centered theory. An examination was made of the minstrels' habits of using humor, their ways of learning humor, their transmission, and especially the oral art products in which they used humor. Humorous uses identified in Anatolian Minstrelsy; Humor detected in poems, stories, serencams and performances, which were analyzed in terms of semiotics and intertextuality, were interpreted from a philosophical perspective.

Keywords: Humor, Minstrelsy, Culture, Philosophy.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI i
BEYAN ii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
KISALTMALAR DİZİNİ xii
ÖN SÖZ xiii
GİRİŞ 1
1. KÜLTÜR ORTAMLARI VE ANLATIM ŞEKİLLERİ 23
1.1. Sözlü İletişim 23
1.2. İcranın Şekillendiği Kültür Ortamları 24
1.2.1. Sözlü Kültür Ortamı 24
1.2.2. Yazılı Kültür Ortamı 28
1.2.3. Elektronik Kültür Ortamı 30
1.2.3.1. Televizyon Programları 32
1.2.3.2. Radyo Programları 34
1.2.3.3.Teyp Kasetleri ve CD 36
1.2.3.4. İnternet 37
1.2.3.4.1. Kurum ve Kuruluşlara Ait Siteler 38
1.2.3.4.2. Resmî Siteler 38
1.2.3.4.3. Özel Siteler 38
1.2.3.4.4. Sosyal Ağlar 39
1.3. Söz Varlığı 41
1.4. Anlatım Şekilleri 42
1.4.1. Doğrudan Anlatım 43
1.4.2. Nasihat ve Hitap Yoluyla Anlatım 43
1.4.3. Tahkiye Yoluyla Anlatım 44
1.4.4. Karşılaştırmalı Anlatım 45
1.5. Anlatım Kalıpları 45
1.5.1. Tekrarlar, İkilemeler 45
1.5.2. Atasözleri ve Deyimler 47
1.5.3. Alkış ve Kargışlar 49

1.5.4. Edebî Sanatlar 50
1.5.4.1. Benzetme 50
1.5.4.2. Abartı 51
1.5.4.3. Soru-Cevap 52
1.5.4.4. Şaşırtma 54
2. KURAM VE MODEL OLARAK MİZAH 55
2.1. Mizah Teorileri 66
2.1.1. Üstünlük 67
2.1.2. Rahatlama 71
2.1.3. Uyumsuzluk 75
2.1.4. Çağdaş Mizah Teorileri 79
2.2. Mizah Türleri 80
2.2.1. Nükte 83
2.2.2. Hiciv (Satire) 85
2.2.3. İroni ve İstihza 87
2.2.4. Alay 89
2.2.5. Espri, Şaka ve Latife 91
2.3. Sözlü Kültürde Mizah 93
2.3.1. Birey Özelinde Mizah 94
2.3.2. Grup Merkezli Mizah 95
2.3.3. Mizahın Belirleyicileri 98
3. KÜLTÜREL AKTARIM OLARAK MİZAH 102
3.1. Çıraklıktan Ustalığa Mizahın Öğrenilmesi, Kullanılması ve Aktarılması 107
3.2. Şiirde Mizah 109
3.2.1. Soru Cevap 125
3.2.2. Edebî Sanatlar 129
3.2.2.1. Benzetme 129
3.2.2.2. Zıtlık 132
3.2.2.3. Abartma 133
3.2.2.4. Kişileştirme 135
3.3. Hikâye ve Mizah 137
3.3.1. Hikâye 140
3.3.2. Ara Söz, İcra Arasında Anlatılan Fıkralar, Temsiller, Benzetmeler, Serencamlar ve Hatıralar 145

3.4. Mizah ve Müzik 149
3.5. Mizahın Oluşumu ve Kullanılması (Sunumu) 153
3.5.1. Âşığın Yaşadığı ve Duyduğu Mizah 153
3.5.2. Kültürel Bellekte Mizah 160
4. ÂŞIĞIN TEFEKKÜRÜNDE MİZAHIN KAYNAKLARI 168
4.1. Mizah ve Göstergebilim 168
4.1.1. İletişim ve Aktarım Modeli Olarak Mizah ve Göstergebilim 170
4.1.2. Göstergebilimin Dilbilimsel Çözümlemesi 173
4.2. Mizah ve Metinlerarasılık 179
4.2.1. Metinlerarası Anıştırma-Telmih 181
4.2.2. Metinlerarası Alıntı 185
4.2.3. Metinlerarası Yansıtma-Parodi (Yansılama) 188
4.3. Mizah ve Felsefe 191
4.3.1. Sözel Mizahın Epistemolojisi 194
4.3.1.1. Anadolu Sahası Âşıklığında Mizahın Kaynağı: Sezgi 198
5. SONUÇ 211
6. KAYNAKÇA 216
7. EK METİNLER 244
7 Heceliler 244
8 Heceliler 249
10 Heceliler 268
11 Heceliler 269
16 Heceliler 332
Karşılaşmalar, Atışmalar 334
1. Âşık Feymanî ve Âşık Sümmanîoğlu Karşılaşması 334
2. Âşık Orhan Üstündağ ve Âşık Yener Yılmazoğlu Karşılaşması 334
3. Âşık Bayram Denizoğlu ve Âşık Yener Yılmazoğlu Karşılaşması 336
4. Âşık Ahmet Poyrazoğlu, Âşık Orhan Üstündağ ve Temel Turabî Karşılaşması 337
5. Âşık Erol Çoşkuner ve Âşık Kevserî Karşılaşması 339
6. Âşık Figanî ve Âşık Feymani Karşılaşması 340
7. Âşık Abdullah Gizlice ve Âşık Temel Turabî Karşılaşması 342
8. Âşık Haramî ve Âşık Nakısî Karşılaşması 342
9. Âşık Reyhanî ve Âşık Feymanî Karşılaşması 344

10. Müşteri ve Âşık Karşılaşması 345
11. Âşık Hacı Karakılçık ve Âşık Hilmi Şahballı Karşılaşması 348
12. Âşık Abbas ve Âşık Hüzünî Karşılaşması 349
13. Âşık Veysel Şahbazoğlu ve Âşık Püryanî Karşılaşması 350
14. Âşık Mevlüt İhsanî ve Âşık Püryanî Karşılaşması 351
15. Âşık Arifî, Âşık Polatoğlu ve Ozan Nihat 351
16. Âşık Çerkezoğlu ve Âşık Sularî Karşılaşması 353
17. Âşık İmamî'nin Şehirli ve Köylü Karşılaşması 353
18. Âşık İmamî ve Âşık Ali Rıza Karşılaşması 354
19. Âşık Müdamî ve Âşık Ümmanî Karşılaşması 355
20. Âşık Kurtoğlu ve Âşık Cefaî Karşılaşması 356
21. Öksüz Ozan ve Ozan Nihat Karşılaşması 357
22. Âşık Ceyhûni ve Âşık Kadrî Karşılaşması 358
23. Âşık Meydanî ve Âşık Hasretî Karşılaşması 361
24. Âşık Şeref Taşlıova ve Âşık Murat Çobanoğlu Karşılaşması 362
25. Âşık Kasım ve Âşık Şenlik Karşılaşması 363
26. Âşık Dalkılıç ve Âşık Dündar Karşılaşması 365
27. Âşık Firkatî ve Âşık Mahrumî Karşılaşması 366
28. Âşık Feymanî ve Âşık Halil Karabulut Karşılaşması 366
29. Âşık Efkâri ve Âşık Müdâmî Karşılaşması 368
30. Âşık Erganî, Âşık Ruhanî, Âşık Çerkezoğlu ve Âşık Yavuzer Karşılaşması 370
Serencamlar 372
1. Âşık Mahzunî Şerif'in Serencamı 372
2. Âşık Nuri Çırağı'nın Serencamı 372
3. Âşık Veysel Şatıroğlu'nun Serencamı 372
4. Âşık Murat Çobanoğlu'nun Naklettiği Serencam 372
5. Âşık İsmail Azerî'nin Serencamı 373
Halk Hikâyeleri 374
1. Emrah ile Selbihan Hikâyesi 374
2. Kirmanşah Hikâyesi 374
3. Kenan ile Hanzade Hikâyesi 375
4. Köroğlu Oltu Kolu 376
5. Helvacı Güzeli Hikâyesi 378
6. Köroğlu Oltu Kolu 379

7. Âşık Şenlik ile Kılıççı Âşık Mustafa Karşılaşması 379
8. Söylemez Sultan Hikâyesi 381
9. Elmas ile Kahraman Hikâyesi 382
10. Dursun Cevlani Köroğlu Bolu Beyi Kolu 383
11. Yaralı Mahmut Hikâyesi 384

KISALTMALAR DİZİNİ

bkz: Bakınız

C: Cilt

çev: Çeviren

ed: Editör.

haz: Hazırlayan

M.Ö: Milattan Önce

s: Sayfa

S: Sayı

TDK: Türk Dil Kurumu

vb: Ve benzeri

vs: Vesaire

ÖN SÖZ

Anadolu sahası sözlü kültürünün yaşayan dallarından olan âşıklık, yetişen temsilcileriyle günümüzde de varlığını korumaktadır. Pek çok edebî türü ihtiva eden âşık sanatı, farklı konuları değişen üsluplarla sunmaktadır. Biçim özelliklerine de bağlı olarak işlenen konular, muhite ve icracıya bağlı olarak değişen aktarım yollarıyla temsil edilmektedir. Mizah da başvurulan yöntem veya üslup özelliği taşıması nedeniyle ön plana çıkanlar arasındadır. Tez kapsamında, "âşık edebiyatı" başlığında yer alan nazım, nesir ve nazım-nesir yapısındaki yazıya aktarılmış; metinler öncelikli olmakla birlikte sesli ve görüntülü kayıtlardan tespit edilen örnekler "mizah" başlığında değerlendirilmiştir.

Anadolu sahası âşıklığında sözel mizahın araştırıldığı bu çalışmada; âşıkların kendilerine ait olan tasniflerle birlikte anonim veya bilinen ustaya ait hikâyelerde, söyledikleri şiirlerde, serencamlarda mizahın oluşumu, kullanımı ve işlevi gibi başlıklar mizah teorileri doğrultusunda incelenmiştir. Âşıkların mizaha hangi durum ve zamanlarda başvurdukları da hem yazılı kaynaklardan hem de icra sırasında kaydedilmiş örneklerden tespit edilmeye çalışılmıştır.

Türk Halk Edebiyatı alanında gülme-güldürme kapsamında ele alınan "mizah" konusu, örnek eserler veya temsilci olarak seçilen isimler merkezinde incelenmiştir. Üstünlük, Rahatlama ve Uyumsuzluk (Zıtlık) başlıkları, bu alanda incelemelerde kullanılan yöntem başlıkları olarak genellik kazanmıştır. Bununla birlikte bu üç yaklaşımın temelini veya arka planını oluşturan Sosyoloji ve Felsefe dayanağı üzerinde yeterince durulmamıştır. Bu nedenle ortak özelliklerle birlikte ayrılık gösteren hususları da dikkate alarak mizahın metinlere yansıyan görünür ve görünmeyen yanını oluşturan birey ve toplum boyutları bu çalışmada incelenen hareket alanları olmuştur.

Çalışma, giriş ve dört bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında, Anadolu sahası âşıklığı değerlendirilmiştir. Kavramların açıklanması ve temel eserlerin açıklamalı bibliyografyası bu bölümde sunulmuştur.

Birinci Bölüm'de, kültür kavramı üzerinde durulmuştur. Mizahın ve Anadolu sahası âşıklığının "gelenek, sanat ve edebiyat" yönleriyle çözümlenmesi, icranın şekillendiği sözlü iletişim ortamları ve elektronik oluşum-aktarım yapıları ele alınmıştır. Âşıkların söz varlığı, anlatım tutumları, söz sanatları mizah içeren örnek metinlere bağlı olarak açıklanmıştır.

İkinci Bölüm'de mizahın kuramsal çerçevesi incelenmiştir. Yerli ve yabancı kaynakların incelendiği bu bölümde mizahın "ne olduğu"nu tartışan görüşler, mizah türlerine ve kullanımlarına bağlı olarak açıklanmıştır. Mizah hakkında yöntemsel ve kuramsal açıdan farklı önermeler bulunmaktadır. Bunların içinde "geleneksel" olarak kabul edilen "Üstünlük", "Rahatlama" ve "Uyumsuzluk" teorileri, çalışmamızda kullandığımız üç temel yaklaşım olmuştur. Dinleyici-izleyici karşısında icracıyla ifadesini bulan mizah, bir yandan birey diğer yandan da toplum açısından işlev ve anlam taşımaktadır. Kullandığımız metinler, bu ikili yapı dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Üçüncü Bölüm'de, âşığın mizaha başvurmasında etkili olan faktörler irdelenmiştir. Çıraklıktan ustalığa mizahı nasıl öğrendiği, hangi şart-amaç-ihtiyaç-işlev gibi başlıklarda mizahı kullandığı araştırılmıştır. Âşığın şiirlerde, hikâyelerde ve serencamlarda tespit edilen mizah unsurları teorilere bağlı olarak yorumlanmıştır.

Dördüncü Bölüm'de Anadolu sahası âşıklığında tespit edilen mizahi unsurlar göstergebilim ve metinlerarasılık boyutunda ele alınmıştır. Âşıkların mizahı kullanırken veya destekleyici öge hâlinde oluştururken hangi gösterge yapılarına yer verdikleri üzerinde durulmuştur. Âşıkların şiirlerinde olduğu gibi hikâye örneklerinde de farklı kişi ve bölgelere ait olan fıkra, hikâye, masal gibi pek çok türden alıntılar yaptığı ve gönderme bağlantısı kurduğu tespit edilmiştir. Bu alıntı ve göndermeler mizah ve metinlerarasılık boyutunda ele alınmıştır. Dördüncü Bölüm'de ayrıca Anadolu sahası âşıklığı "felsefî" yapısına göre çözümlenmiştir. Âşıkların farklılık taşıyan mizah kullanımı, mizahta hangi yollara başvurduğu, şiirlerde ve anlatılarda mizahın düşünsel arka planı incelenmiştir.

Sonuç kısmında, Anadolu sahası âşıklığında sözel mizahın oluşumuna, aktarımına, kullanımına dair ulaşılan bulgu, tespit ve öneriler yer almaktadır. Çalışma Kaynaklar ve EK'ler başlığıyla tamamlanmıştır.

GİRİŞ

Bu çalışmada, mizah kuramları ve çeşitleri, âşıkların sanatları ve eserleri üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

Çalışma, tarihî bir kesite dayalı zaman ya da dönem sınırına bağlı olmadan planlanmıştır. Âşıkların icra yapısı ve icracılığı yanında eserleri merkeze alınarak; mizahın oluşumu ve mizaha ihtiyaç duyulmasını gerektiren hususlar değerlendirilmiştir. İcracı, dinleyici, mekân, müzik ve metin gibi çok boyutlu niteliği olan gelenekte "mizah felsefesi"nin oluşumu ve uygulanışı üzerinde durulmuştur.

Çalışmamızda ulaşılan metinler antolojilerden, yayımlanmamış tezlerden, müstakil eserlerden ve internet ortamında bulunan kayıtlardan yararlanılarak çözümlenmiştir. Yüz iki âşığın eserlerinin incelendiği çalışmamızda her âşığın en fazla iki eserine yer verilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda doksan beş farklı antoloji incelenmiş olup seksen antoloji kaynak olarak kullanılmıştır. Bazı antolojilerin ulaşılan diğer antolojileri referans göstermesi sayıyı sınırlamıştır. Çalışmayı sınırlayan bir diğer etmen İnternet ortamında bulunan video kayıtlarının deşifre edilmesi sırasında ses kayıtlarının anlaşılabilirlikten uzak olmasıdır.

Giriş başlığı altında Anadolu sahası âşıklığının oluşum sürecine değinilmiş sonrasında mizah konulu çalışmalarda tespit edilen ve genel kabul gören on üç eser açıklamalı bibliyografya şeklinde sunulmuştur.

Anadolu Sahası Âşıklığı

Anadolu, Türk ve dünya tarihinde önemli bir yere sahiptir. Yüzyıllardır Türk kültürü bu coğrafyada yaşanmaya ve yüzyıllar içinde şekillenmeye başlamıştır. Kültürel bellekte yer alan geleneksel kodlar hem etkilenmiş hem de yüzyıllar içinde etkisini kurumsallaştırarak korumuştur. Bir toplum için pek çok kültürel koddan bahsetmek mümkündür. Yeme içme alışkanlıkları, mimari tasarımlar, sanatsal aktiviteler sözlü ve yazılı gelenek kültürü ön plana çıkan kodlardır. Türk kültürü için sözlü gelenekten yazıya aktarılan ve günümüze ulaşan metinler arasında Dede Kokut Hikâyeleri hususi bir yere sahiptir:

> *"Dede Korkut'un ve onun merkezinde olduğu metinleri bir nehir gibi kabul etmek gerekir. Nehir kaynağından vardığı noktaya kadar geçtiği bütün havzanın (kültürel, tarihsel, coğrafi) birikimini taşır. Bu bakımdan Dede Korkut anlatıları Neolitik dönemden yerleşikliğe geçilip klandan boya, millete dönüşüm sürecindeki kadim Türk Etnosundan XV. yüzyıla kadarki bütün tarihlerin, ananelerin, dillerin (kültür tarihlerinin) tabakalaşmış bir formudur* (Üçüncü, 2015: 35)."

Dede Korkut'un nehir metaforuyla aktarılması kültürel belleği taşıyan ve aktaran bir konumda bulunması aktarıcı ve anlatıcı formunda onu özel kılmaktadır. Kültürün aktarıcıları toplum nezdinde saygın kişiler olarak kabul görür; danışılan, karar veren, akil bireyler olarak görülür. Muharrem Ergin (2016: 26) de Dede Korkut'un Oğuzlar için akıl hocası olduğunu belirtir. Dede Korkut'ta da İslamiyet öncesi gelenek kodlarını görmek mümkündür. Bu sebeple İslamiyet öncesi Türk kültürüne dair tespitler de oldukça önemlidir.

İslamiyet'ten önceki Türk inanç sistemi hakkında farklı açılardan araştırmalar yapılmıştır. Sözlü kültür esasına dayalı olarak şekillenen uygulamalar, biçim ve içerik değişmesiyle birlikte semboller üzerinden de olsa varlığını belli oranlarda sürdürmektedir. "Şaman inancı" başlığı altında genellenmekle birlikte bu olgunun Türk topluluklarının mitolojik, edebî ve estetik düşüncelerinin ortaya çıkmasındaki rolü ve işlevi net olarak görülmektedir (Günay, 2015: 50; Alizade, 2020: 1363). Fuad Köprülü (2016: 102), en eski Türk şairlerinin; Tonguz'ların "şaman", Altay Türklerinin "kam", Yakutların oyun, Kırgızların "bahşı", Oğuzların ozan dedikleri 'sahir-şair'ler [büyücü-şairler] olduğunu, ayrıca bu kişilerin "sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik, şairlik" gibi birçok vasıflarının olduğunu belirtir. Erman Artun (2011: 2), âşık edebiyatının, ozan-baksı edebiyatı geleneğinin İslamiyet'ten sonra tasavvufi düşünce ile Osmanlı yaşama biçimi ve kabulleriyle birleşmesinden doğduğunu aktarır. Anadolu sahası merkezinde "âşık geleneğini, âşık sanatını, âşık edebiyatını" (Taşlıova, 2016) kültürel süreklilik merkezinde anlamak için "eski Türk inanç sistemini" bilmek gerekmektedir.

İbrahim Kafesoğlu (2017: 288), şamanlığın bir kendinden geçme (extase) hâli olduğunu açıklar. Trans (vecd) hâline giren şaman artık ölülerle, şeytanlarla, cinlerle temas hâlindedir. Mircea Eliade (1999: 32) şamanın iki yönlü bir eğitim alarak tanınacağını belirtir:

1. Esrime düzeyinde (rüyalar, kendinden geçme, vb.)

2. Gelenekler düzeyinde (şamanlık teknikleri, ruhların adları ve işlevleri, klanın mitolojisi ve soyağacı, gizli dil, vb.)

Şaman olacak kişinin ayırt edilmesinde en sık rastlanan yollardan biri; rüya, hastalık veya özel durum vesilesiyle adaya görünerek ona "seçildiğini" haber veren ve bundan böyle yeni bir yaşam düzeni izlemesi gerektiğini söyleyen tanrısal ya da yarı-tanrısal bir varlıkla karşılaşmadır (Eliade, 1999: 32). Şaman olma kriterlerine benzer kıstasları âşıklıkta da görmek mümkündür. Âşığın, sanatçı kişiliğe geçmeden önce rüya gördüğü bilinir. Umay Günay (2015: 130), âşıklar için rüyanın bir başlangıç noktası olduğunu ve âşıkların bir ustanın yanında çıraklık yaptıklarını, âşık fasıllarında sıklıkla bulunduklarını belirtir. Umay Günay, âşıklığın

rastgele gerçekleşen durum olmadığını ifade etmektedir. Âşığın sanatçı kişiliğe geçişinde sazın (bağlamanın) da etkisi bulunmaktadır.

Türk kültür tarihinde tarihî döneme ve muhite göre müzik aleti de oldukça önemli bir yere sahiptir. Bahaeddin Ögel (1978: 119), kam-şaman-baksı olarak toplum hayatında yönlendirici özelliği olan temsilcilerin müzikal yapıdaki araçları kullandıklarını aktarır. Umay Günay (2015: 38), İslamiyet'ten önce ve sonra manzum ürünlerin, ezgili ve müzik aleti eşliğinde icra edildiğine işaret eder. İslamiyet öncesinde şaman-kam ile devam eden süreç İslami dönemde yerini Dede Korkut'a ve sonrasında âşıklara bırakmıştır. Bu konuda Ruşen Alizade (2020: 1373), şamanların müzikle uğraşan kişiler olduğunu ve seyahatlere katılmaları gibi hususların, onları İslami dönemin saz çalıp söz söyleyen âşıkla aynı semantik konumda bulundurabilen göstergeler olduğunu belirtmektedir.

Âşıklığın her ne kadar şaman kültürü/geleneği ile bağlantılı olduğu söylense de âşık kavramından önce 'ozan' kavramının da varlığı son derece dikkat çekicidir. Özellikle Dede Korkut Hikâyeleri'nde de geçen ozan kelimesi ile günümüz âşıkları arasında bir bağlantının olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Nitekim Fuad Köprülü (2018: 185), bu kelimenin XV. asırdan sonra Azeri ve Anadolu sahalarında "âşık", Türkmen sahasında ise "baksı" kavramına evrildiğini belirtir. Bu açıklamalar âşık kavramının tarihçesini gözler önüne sermektedir. Anadolu sahası âşıkları geçmişi ve günümüzü süreklilik yapısında taşımaktadır. Kültürel belleğin aktarıcısı konumunda bulunan âşıklara yönelik Tahir Alangu'nun (2021: 509) açıklamaları şu şekildedir:

> "*'Saz şiiri' geleneğinin halka bağlı yürüyüşü, çok geniş ve zengin bir folklor kaynağı olarak karşımızda duruyor. Divan edebiyatı ile anonim halk edebiyatı arasında yer alan 'Tekke Şiiri'/ 'Tasavvufî halk edebiyatı'nı da bu arada sayabiliriz. 'Sözlü gelenek' dışında bir 'yazılı gelenek' olarak şiir kadar ancak edebiyat tarihi içinde gözden geçirilen bu eserlerin halka bağlı bir gelenek olarak yaşayıp gelmesi, içeriğindeki halk hayat ve kültürünü yansıtan öğelerin folklor açısından yeniden ele alınıp değerlendirilmesi gerekmektedir*."

Açıklamasından yola çıkarak âşıklığın "saz şairi-şiiri" kavramıyla olan bağlantısına değinmek gerekir. Bu bağlamda âşığa dair ilk yorum Fuad Köprülü'ye (2018: 223) aittir. O, halkın arasında bulunan ve onların yaşamlarını aktaran âşıkları son zamanlara kadar devam eden bir anlayışa göre, genellikle şairlerin kalem şairleri ve meydan şairleri olarak iki kısma ayrıldığını açıklamaktadır. Kalem şairleri, eserlerini yazar ve bu şekilde beyan eder; meydan şairleri ise meclis huzurunda icrasını sergileyen, icrada bulunan şairlerdir. Benzer bir tanımlamada bulunan Saim Sakaoğlu (1986: 251), saz çalanların "saz şairi", hem saz çalamayan

hem de irticali olmayanların "kalem şairi", konuları dinî mahiyette olan ve Allah aşkıyla söylediğini kabul ettirebilenlerin "Hak âşığı" olarak adlandırılabileceğini vurgulamaktadır.

Bu bağlamda "Saz şairi" olarak nitelendirilen âşıklar sanatlarını belli bir yapı dâhilinde icra etmektedir. Âşıklığın icra yapısı; gelenek, sanat ve edebiyat yönleriyle ele alınmaktadır. Türk kültür kodlarını yaşatan ve aktaran âşıklar yaşadıkları dönemin özelliklerine göre farklı görevler de yüklenmişlerdir. Bu sorumluluğun bilincinde olan âşıklar farklı işlevleriyle sanatlarını icra etmektedir.

Âşıkların geleneğin tekamülü noktasında farklı yönlendirmelerde bulunduğu ve bu sürecin uzun yıllara dayandığı bilinmektedir. Bu bağlamda geleneğin farklı işlevleri gerçekleştirdiği görülmektedir. William Bascom folklor için dört işlev[1] olduğunu ve bunların; hoş vakit geçirme, kurallara destek verme, kuşaklar arası aktarım, toplumsal ve bireysel baskılara karşı çıkmak olduğunu söyler. İlhan Başgöz, Bascom'un dört işlevine ek olarak beşinci işlevin[2] protesto olduğunu öne sürmektedir.

Hoş vakit geçirme ya da eğlendirme işlevi kültürler için oldukça önemlidir. Âşıklar, geleneğin icracıları olarak toplumun eğlenmesinde rol almıştır. Bunu yaparken kullandıkları unsurların başında mizahın geldiği söylenebilir. Onlar toplumun ya da bireylerin hatalarından, noksanlıklarından; toplumu derinden etkileyen olaylardan, geçmiş yaşantılardan, kültürel belleğe kazınmış anekdotlardan yararlanarak mizahi bir içerik oluşturmaktadır. Bu konuda âşıklar arasında oldukça farklı tavır, üslup, yöntem olduğunu da belirtmek gerekir. Kültürel dinamikler bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde ortak bir mizah oluşturabilmektedir.

Anadolu sahasında âşıkların kullandıkları mizah ve mizaha ait ögelerin analizinin yapılması "Anadolu âşıklığının ortak mizah kültürü"nün varlığını saptamak yönüyle önem taşımaktadır. Bu nedenle âşıkların kişisel hayat hikâyeleri ve eserlerinde bulunan mizahi unsurlar ile bu ögelerin şahsi hayatlarında ya da sanatsal ürünlerinde kullanım şekillerinin tespiti tezimizde ele alınacak konular arasındadır. Âşıklar şiirlerinde, hikâye anlatımlarında ve farklı icra ortamlarında bulunan dinleyicilerle iletişimlerinde mizahın farklı düzeydeki örneklerine başvurmaktadır. Tezimizde bu aşamalarda hem metinler hem de icracılar yönüyle âşıklıkta bulunan mizah ve mizahın kullanım şekilleri ele alınacaktır. Âşıkların usta-çırak yapısı

[1] Detaylı bilgi için bkz: Bascom W. (1954). Four Functions of Folklore. The Journal of American Folklore. 67/266. 333-349.
[2] Detaylı bilgi için bkz: Başgöz İ. (1996). Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu). Prof. Dr. Umay Günay Armağanı. Ankara: Feryal Matbaacılık. s.1-4.

içinde mizahı öğrenme yolları ele alınırken mizahı nasıl, ne zaman, hangi ortamlarda kullandıkları üzerinde durulacaktır.

Mizah Üzerine Yapılmış Çalışmalar

Mizah üzerine yerli ve yabancı pek çok çalışma yapılmıştır. Bu başlık altında mizah konulu başlıca eserler hakkında bilgi verilecektir.

1.Bergson, Henri (2019). La Lire (Gülme). Çeviri: Yaşar Avunç. 5. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Henri Bergson (1859-1941) tarafından hazırlanan eser 1900 yılında yayımlanmıştır. Türkiye'de birinci baskısı 1996 yılında yapılmış olup "Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme" adıyla yayımlanmıştır. Ön Söz ve üç bölümden oluşan eserin ilk bölümü "Genel Olarak Komik Üstüne" başlığını taşır. Bu bölümde Bergson, gülme kavramının ne olduğunu açıklar. Komiğin tamamen insana özgü olduğunu vurguladığı bu bölümde gülmenin çoğunlukla bir grup dâhilinde zekâya dayalı olarak geliştiğini öne sürer. Her ne kadar zekâ işin içinde olsa da Bergson gülmenin bilinçdışı bir eylem olduğunu vurgular. Ancak bu bilinçdışı eylem beraberinde durumları düzetmeyi de gerçekleştirir. Gülmeye sebep olan herhangi bir kusur, gülünç olduğunu anlar anlamaz kendini düzeltmeye çaba gösterir. Bergson buradan yola çıkarak gülmenin töreleri düzeltebileceğini, nasıl olmamız gerekiyorsa o şekilde görünmeye çabaladığımızı belirtir. Öyle ki bu durumu farklı örneklerle açıklayabiliriz: Her moda başka bir zaman diliminde gülünç olabilir. Onu gülünç olmaktan çıkartan durum alışılagelmiş olmasıdır. Nitekim günün modası gülünç olmaktan uzaktır ancak geçmiş zamanda moda olan herhangi bir giysi günümüzde kullanıldığında komik olabilmektedir.

İkinci Bölüm "Durum Komiği ve Söz Komiği" başlığını taşır. Bergson, gülmenin iki şekilde ortaya çıktığını öne sürer: "Durum komiği" mekanik bir düzenle ortaya çıkan tüm olaylar olarak açıklanabilir. Burada Bergson'un kastettiği "durum" yaşantıların kendisidir. İnsana aykırı gelen ve onu gülmeye iten olayların ve olay örgülerin tamamı komik olarak kabul edilir. İnsanoğlu mekanik bir canlı değildir ancak robotik bir yaşam tarzını yaşatan tekdüzeliklerdeki tüm aykırılıklar beraberinde gülme eylemini getirir. "Söz komiği" ise dile dayalı olarak gerçekleşir. Bu sebeple her toplum kendi dilini anladığı kültürel dinamikler odağında güler. Durum komiğinde anlaşılması gerçekleşen bir olay var iken söz komiğinde anlaşılması gereken bir dil söz konusudur. Bu nedenle Bergson söz komiğini de ikiye ayırır; "dilin anlattığı komik" ve "dilin yarattığı komik". Dil herhangi bir komik olayı anlatabilir, bu farklı dillere de çevrilebilir ancak ne kadar komik olacağı tamamen çeviriye ve bağlama

bağlıdır. Oysa dilin yarattığı komik tamamen kendi içinde gerçekleşir ve bu sebeple farklı bir dile çevrilmesi neredeyse imkansızdır.

"Karakter Komiği" başlığını taşıyan Üçüncü Bölümde Bergson; komiğin topluma uyum sağlayamayan bireyden kaynaklandığını belirtir. Şahıs toplumsal normlar açısından son derece dikkatli olabilir ancak onu komik hale getiren durum toplumsal aykırılıklarıdır. Ona göre bizi güldüren şeyler insanların önemsiz kusurlarıdır. Ancak bu kusurlar başlangıçta bir yakınlık, korku ya da acıma uyandırmamalıdır. Söz konusu kusur gülmeye sebep bir noksanlık olmalıdır. Her ne kadar noksanlığı olan bireye gülsek de karakterin kendisi de komik olabilmektedir. Burada devreye "özdevinim" girer. Birey kişiliğinde yer alan kodlarla gülme eylemine sebep olabilir. Bu karakterler hâl ve hareketleriyle veyahut söylem tarzlarıyla gülme eylemine sebep olabilirler. Ancak Bergson, gülmenin her zaman tam amacına ulaşması için bir düşünme eyleminden gelmesi gerektiğini buna rağmen gülmenin doğanın içimizde kurduğu ya da toplumsal yaşama olan çok uzun bir alışkanlıkla kurulmuş bir mekanizmanın sonucu olduğunu belirtir.

2. Baudelaire, Charles. (1997). De L'essence Du Rire (Gülmenin Özü). Çeviri: Yalçın İrfan. İstanbul: İris Yayıncılık.

Charles Baudelaire'in eserinin çeviri olarak ilk baskısı 1997 yılında yapılmıştır. Toplam dört bölümden oluşan kitapta Birinci Bölüm "Gülmenin Özü ve Genellikle Plastik Sanatlardaki Gülünç Üstüne" başlığını taşır. Bu bölümde yazar karikatürler üzerinden değerlendirmede bulunur. Ona göre gülme bir zayıflığın ya da güçsüzlüğün göstergesidir. Gülme öz olarak insanidir ve insandaki kendini yüksek görmek düşüncesinden doğar; aynı zamanda gülme, gülünen şeyin zayıflığından ortaya çıkar. Baudelaire'a göre gülüncün var olması için iki varlığın bir arada bulunması gerekir; bunlar güldüren ve gülendir. Bu noktada özellikle güldüren kendi varlığının bilincinde olmama durumundadır. Çünkü o güldürürken hem kendisi hem de başkası olabilmektedir.

Eserin İkinci Bölümü "Bilge Kişinin Ürkek Gülüşü" başlığını taşır. Baudelaire'a göre karikatürde abartmak, suçlamak, biçimi bozup çirkinleştirmek temel araçlar gibi görünür. Oysa sadece karikatürde değil diğer sanat alanlarında da bu araçlar kullanılır. Güldürebilmek için belli başlı durumların varlığına işaret edilir. Bir durum abartılabilir ya da tersine çevrilerek komik yaratılabilir. Özellikle karikatürde güldürme, var olanın biçimini bozmaya ve onu çirkin göstermeye dayalıdır.

"Fransız Karikatürcülerinden Bazıları" başlığını taşıyan Üçüncü Bölümde yazar, seçkin Fransız karikatürcülerine dair bilgi aktarır[3]. Kitabın Dördüncü bölümünün başlığı "Yabancı Karikatürcülerden Birkaçı"dır. Bu bölümde Baudelaire; Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli, Brueghel gibi karikatüristlere dair bilgiler aktarır.

3.Eagleton, Terry. (2020). Humour (Mizah). Çeviri: Pakdemir Melih. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Terry Eagleton'un çalışmasının ilk baskısı 2019 senesinde yapılmıştır. Türkçe'ye Mizah olarak tercüme edilen eser Ön Söz ve beş müstakil bölümden oluşmaktadır.

"Kahkaha Hakkında" başlıklı Birinci Bölümde Eagleton, kahkahanın tek tip olmayan bir olgu olduğunu savunur. Ona göre, gülümseme görsel iken kahkaha işitsel bir eylemdir. Eagleton, sadece mizah ya da gülme üzerine açıklamalarda bulunmaz; komik ile ciddiyet üzerinde de durur. Ona göre komik ile ciddiyet yalnızca alternatif ruh hâllerinin söylemsel tarzları değildir. Bu iki kavram, "biliş"in çatışan hâlleridir ve aynı zamanda gerçekliğin doğasında rekabet hâlinde olan çeşitleridir.

İkinci Bölüm "Küçümseyenler ve Alay Edenler" başlığını taşır. Gülme eylemine dair teorilerin açıklandığı bu bölümde Üstünlük Teorisi değerlendirilir. Eagleton, kendimizde başkalarının zafiyetlerine veya önceki yenilgilerimize zıt bir "Üstünlük" olduğunun farkına vardığımız için güldüğümüzü açıklayan Eagleton, Üstünlük Teorisinin başkalarının kusurlarına gülümsememiz konusunda kabul edilebilir olduğunu ancak sadece onlara tepeden bakıp zevk aldığımız noktasında yetersiz kaldığını belirtir.

"Uyuşmazlıklar" başlığını taşıyan Üçüncü Bölümde Eagleton mizahın büyük bir kısmının bir ihlal ya da sapma sorunu olduğunu belirtir. Farklı fenomenler arasındaki sınırlar bulanıklaştıkça, katı sınıflandırıcı dürtülerimizi gevşetebileceğimizi ve bunu yaparken de koruduğumuz enerjinin kahkaha şeklinde ortaya çıktığını açıklar. Yapılan ihlal ya da sapma, kurulu düzene aykırı olarak yapılır ve beraberinde uyuşmazlığı getirir.

Dördüncü Bölüm "Mizah ve Tarih" başlığını taşır. Tarihsel zeminde mizahın tartışıldığı bu kısımda komedinin ve mizahın eski çağlarda neden olumsuz bir tavırla karşılandığına değinilir. Eagleton'a göre komedi sadece "anarşik" yatkınlığından dolayı değil aynı zamanda acı ve ölüm gibi önemli meseleleri hafife aldığından ve bu tarzıyla egemen sınıfların ellerinin altında tuttukları yargı yaptırımlarının bazılarının gücünü eksilttiğinden bir tehdit olarak

[3] Carle Vernet, Pigal, Charlet, Daumier Monnier, Gradville, Gavarni Trimolet, Travies, Jacque.

görülmüştür. Ancak modern zamanla birlikte barış, nezaket, güler yüzlülük, sosyallik artık refahın temeli olarak görülmüştür.

"Mizahın Politikası" başlıklı Beşinci ve son Bölümde mizahın da sanatta olduğu gibi yaşam normlarını yabancılaştırabildiği, göreceli hâle getirebildiği ve aynı zamanda onları güçlendirebileceğinden bahsedilir.

4. Öngören, Ferit. (1998). Türk Mizahı ve Hicvi. Ankara: İş Bankası Yayınları.

Ferit Öngören'in eseri, Giriş ve altı bölümden oluşur. Giriş kısmında mizahın kökenine dair bilgiler aktarılır. Öngören'e göre mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörü yatmaktadır. Tarihi seyir içinde mizah hoşgörüyü, hoşgörü ise mizahı beslemiştir. Mizahın ortaya çıkabilmesi için belirli bir hoşgörü ortamının kurulması gereklidir. Mizahın bir sanat, bir hüner olarak değerlendirilişine değinen Öngören, mizahın bir meslek olarak görülmesinin çeşit ve türde zenginleşmesine yol açtığını söyledikten sonra mizah çeşitlerine (latife, nükte, şaka, iğneleme ve taş, hiciv, alay, halt) ve mizah türlerine değinir.

İkinci Bölüm "Cumhuriyet Öncesi Anadolu Mizahı" başlığını taşır. Yazar bu bölümde Cumhuriyet dönemine kadar olan tarihî devreleri mizah açısından ele almıştır. Antik Anadolu mizahı kısmında Hitit mizahına değinen Öngören, Selçuklu mizahı kısmında; Nasreddin Hoca, Keloğlan ve Dede Korkut'a değinmiştir. Osmanlı mizahı kısmında ise Karagöz ile Hacivat hakkında bilgiler aktarmıştır. Meşrutiyet mizahı ve Kurtuluş Savaşı Mizahı kısımlarında ise belli başlı dergilerde yer alan mizah eserleri hakkında açıklamalarda bulunulmuştur.

"Cumhuriyet Mizahının Başlıca Evreleri" başlıklı Üçüncü Bölümde Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan mizah dönemleri detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Bu bölümde, 1928 tarihinde yeni yazıya geçiş süreci ve mizahın şekillenmesine, İkinci Dünya savaşının mizaha yansımasına değinilmiştir. Siyasi kişilikler hakkında yapılan mizahi ürünler eleştirel bir dille aktarılmıştır. Burada mizah, ekseriyetle karikatürler üzerinden tartışılmıştır.

Dördüncü Bölümde "Hiciv" konusu ele alınmıştır. Hicve dair kavramsal analizler sunulmuştur. Öngören hicvi; ima, iğnelemeden başlayarak, küfre doğru uzanan zengin bir saldırı mizahının genel adlandırılışı olarak tanımlamıştır. Yazara göre hiciv ilk çağdan bu yana ok ile sembolleştirilmiş nitekim bu sebepledir ki hiciv bir silah olarak değerlendirilir. Hiciv antipati ve sempati duygularını bir arada vermeye çalışır ve etkisini bu şekilde gösterir. Yazar açıklama ve tanımlamalardan sonra hiciv örnekleri vermiştir.

"Şiirde Mizah ve Hiciv" başlıklı Beşinci Bölümde Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ümit Yaşar Oğuzcan, Orhan Seyfi

Orhon, Özdemir Asaf, Selahattin Aldanır, Salâh Birsel gibi şairlerin mizaha bakış açılarına değinilmiş, şiirlerinden örnekler aktarılmıştır.

"Mizah Hikâyesi" başlıklı Altıncı Bölümde ise Hüseyin Rahmi Gürpınar, Rıfat Ilgaz, Adnan Veli, Aziz Nesin gibi yazarların hikâyelerindeki mizahi ögeler örneklerle gösterilmiştir.

5. Sevindik, Azem. (2021). Türk Mizah Ekolojisi. 1. Baskı. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Azem Sevindik'in doktora tezinden ürettiği eser Giriş ve on üç Bölümden oluşmaktadır.

"Halk ve Kültür Araştırmaları Çerçevesinde Mizah" başlığını taşıyan Birinci Bölümde halk ve kültür kavramları tartışılmıştır. Bu kavramlar üzerinden farklı ulusların ve grupların kültürel kabullerinde farklılık olabileceği fakat her halk grubunun gelenekselleşmiş bir mizah ve gülme felsefesi geliştirdiği açıklanmıştır.

İkinci Bölüm "Mizah Ekolojisi: Gelenekselleştirilen Gülme Yasaları" başlığını taşır. Sevindik'e göre milletlerin kendi karakterleri ve farklılıkları, onların mizahi kimliklerinin de göstergesidir. Her toplum geleneksel kodlarını yansıtan mizahi özelliklere sahiptir. Kültürel yaratmalar kokusu, ritmi, dizaynı, değişkenliği, mekânı olan insanî bir sunumdur. Yazı dili metinleri bu performansların bir parçasıdır.

"Mizah İcracılarının Konuları: Kültür, Ekonomi, Politika, Cinsellik, İlgi, Deneyimler" başlığını taşıyan Üçüncü Bölüm mizahın hangi konularda öne çıktığını konu edinir. Bir uyarana ihtiyaç duyan mizahi icraların konuları kültür (görenek, âdetler, gelenekler, yaratmalar, örfler, tavırlar ve inançlar); ilgi alanları (hobiler, spor, dans, müzik, zanaat, sanat); politika, cinsellik, deneyimler (korkma, şaşırma, sürpriz, olağanüstü bir tecrübe) olabilmektedir.

Eserde Dördüncü Bölüm "Mizah İcralarının ve İcra Ortamlarının Cinsiyeti" başlığını taşımaktadır. Mizahın yapıldığı ya da sunulduğu mekânlarda mizah cinsiyete göre değişebilmektedir. Sevindik, erkekler açısından köy odası veya kadınlar açısından mutfak gibi buluşma ya da toplanma alanlarının "cinsi kimlik sahibi özel mizahi mekanların" varlığına işaret eder. Bu mahfillerin dilin sınırlayıcı, baskıcı ve dayatıcı özelliklerini silip atma özelliğine, icracılarca anlatılara verilmek istenen cinsiyetin rahatlıkla açığa çıkmasına ve belirmesine olanak sağladığını belirtir.

Beşinci Bölüm "Kültür Üretimi Uyarıcıları: Anormal, Uyumsuz, Aykırı Tipler" başlığını taşır. Sevindik bu bölümde Bergson'un söz ve karakter komiği kavramları üzerinden kendi değerlendirmelerini sunmaktadır.

“Paylaşımın Önüne Geçilemeyen Hazzı: Halk Gruplarının Mayası Olarak Mizah” başlığını taşıyan Altıncı Bölümde bireylerden oluşan grupların mizahı oluşturma ve kullanma dinamikleri ele alınmıştır.

Yedinci Bölüm olan “Yeme İçme Bahane: Yemek Kültüründe Mizah” kısmında yemeğin sadece insan fizyolojisine etki eden bir unsur olmadığı, aynı zamanda tüm yönleriyle kültürü anlamlandıran ve şekillendiren etkin bir unsur olduğu üzerinde durulur.

Sekizinci Bölüm “Yaşamı Yeniden Kurgulamak: Oyun Kültüründe Mizah” başlığını taşımaktadır. Sevindik, özellikle çocuklar için gülme eyleminin oyunlarla ilişkili olduğunu vurgular, bu durum üzerinden açıklamalarda bulunur. Ayrıca köy seyirlik oyunlarında ve geleneksel Türk tiyatrosunda mizaha değinir.

“Dil, Türkçe, Mizah” başlığını taşıyan Dokuzuncu Bölümde mizah ve dil ilişkisini ele almaktadır. Türkçede gülmek üzerine kalıplaşmış ifadeler bu bölümde çözümlenmiştir.

Onuncu Bölüm “Kültürel Ekonomik Bir Unsur Olarak Mizah” başlığıyla sunulmuştur. Bu bölümde mizah ve eğlence ortamlarının tüketim amaçlı bir paravan olarak görülmesine değinilmiştir. Sevindik, kültür ekonomisinin günün ve geleceğin ekonomisi olduğunu belirterek mizahın da bu noktada bir üretim ve tüketim aracı olduğunu açıklamıştır.

On Birinci Bölüm “Anlatmaya Dayalı Sözlü Türlerde Türk Mizahı” başlığı altında ninni, masal, atasözleri, deyim, bilmece, türkü, fıkra, tekerleme ve âşık tarzı içinde yer alan ürünler incelenmiştir.

“Yazılı Kültür Ortamında Türk Mizahı” başlığını taşıyan On İkinci Bölümde sözlü kültürden ziyade yazılı kültür ortamları (gazete, dergi) incelenmiştir.

On Üçüncü Bölüm “Elektronik Kültür Ortamında Türk Mizahı” başlığıyla oluşturulmuştur. Sözlü kültür ve yazılı kültür yanında teknoloji ile şekillenen elektronik ortamda fotoğraf, radyo, televizyon ve internet tartışılmıştır.

6. Usta, Çiğdem (2009). Mizah Dilinin Gizemi. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çiğdem Usta’nın çalışması Giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Giriş’te gülmeye dair kavramsal açıklamalar, tanımlamalar, örnekler ve tartışmalar ele alınmıştır. Usta’ya göre korku kaçma eylemini sağlarken, şenlik ya da eğlenti gülme eylemini sağlar. Gülmenin çeşitleri olduğunu belirten yazar Aristokratik Gülüş-Halk Gülüşü, Alaycı (Aşağılayıcı) Gülüş-Neşeli Gülüş, Mizahî Gülme-Mizahi Olmayan Gülme, Doğal Gülme-Yapay Gülme olmak üzere dört yapı üzerinde durmaktadır. Çeşitli araştırmacıların mizah tanımına yer verilen giriş kısmında

mizahın tarihsel boyutu da değerlendirilmiştir. Selçuklu mizahı kısmında Dede Korkut Hikâyeleri'nde geçen gülmece unsurlarına değinilirken, Osmanlı mizahı kısmında halk mizahı olarak açıklanan Karagöz'e, ozanların şathiye ve taşlamalarına değinilmiştir. Osmanlı'da yazılı mizah kısmında ise Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi yazılı edebiyatında var olan gülmece unsurları irdelenmiştir.

Birinci Bölüm "Gülmece Dilinin Tespiti" başlığını taşımaktadır. Gülme kuramlarıyla devam eden bölümde geleneksel ve çağdaş gülme kuramları verilmiştir. Geleneksel gülme kuramı olarak 'Üstünlük (Kötüleme) Kuramı', 'Rahatlama Kuramı', 'Uyumsuzluk (Uyuşmazlık, Aykırılık) Kuramı' açıklanırken; Çağdaş Gülme kuramları başlığında ise Bergson, Arthur Koestler ve John Morreall'ın gülmenin sebeplerine dair tespitleri paylaşılmıştır. "Gülmece Dili" alt başlığında argo kullanımı, söz sanatları gibi kavramlar açıklanmıştır. Dil oyunları aracılığıyla gülmece dilinin, gündelik dile yaptığı müdahaleler ele alınmıştır. Ses, sözcük, anlam, lehçe ve ağız sapmaları mizah bağlamında yorumlanmıştır.

"Seçilmiş Metinlerde Gülmece Dilinin İncelenmesine Dair Mukayeseli Bir Uygulama Denemesi" başlıklı İkinci Bölümde; metinler, dil oyunları ve söz sanatları paralelinde incelenmiştir. Metinler; sapmalar, yinelemeler ve koşutluklar açısından yapı merkezli incelemeye tabi tutulmuştur.

7. Yakar, Fahri. (2013). Mizahın Gücü. 1. Baskı. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Eser, şair ve yazarları konu almaktadır. On sekiz farklı bölümden oluşan çalışmada tasnif yüzyıllara göre yapılmıştır. Giriş kısmından sonra "İletişim ve Etkileşim", "Mizahın Gücü", "Mizahın Tarihî Gelişimi", "Batı Toplumlarında Mizah Örnekleri", "Türk Toplumunda Mizah Anlayışı", "İslam Dünyasında Mizah Anlayışı", "Türk Edebiyatında Mizah" başlıkları müstakil bölümler olarak bulunur. Yakar, kavramsal analizlerle birlikte tarihsel süreçte filozofların ve yabancı-yerli tarihî karakterlerin mizaha bakış açılarını örneklerle açıklamıştır. Yazara göre mizah, olayların gülünç yönlerini gözler önüne sererken olayın başka yönleriyle ele alınmasına da imkân verir. Mizah bu sebeple anlatıma canlılık katar; ancak mizah kısa, özlü ve yoğun olursa etkili olur. Yakar'a göre Türk toplumunda mizah, 13. yüzyılda Nasrettin Hoca'ya ve onu takiben Bektaşi fıkralarına dayanır.

Halk edebiyatını ve Divan edebiyatını yüzyıllık periyotlarla inceleyen yazar, 13. Yüzyılda Yusuf Has Hacip, Mevlana Celalettin Rumi, Yunus Emre, Nasrettin Hoca'yı; 14. yüzyılda Kaygusuz Abdal ve Nesimi'yi; 15. yüzyılda Şeyhi, Necati ve Padişah Yavuz Selim'i; 16. Yüzyılda Baki, Figani, Muhubbi, ve Fuzulî'yi; 17. Yüzyılda Pir Sultan Abdal, Bekri

Mustafa, Nef'i'yi; 19.-20. yüzyılda Dertli, Ruhsati, Seyrani, İzzet Molla, Şinasi Namık Kemal, Ahmet Rasim, Cenap Şehabettin, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Müjdat Gezen, Gani Müjde gibi şairleri ve yazarları esas alarak Türk mizahını incelemiştir.

8. Hunutlu, Ümit. (2019). (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi'nde 13-15 Mayıs 2016 tarihleri arasında düzenlenen sempozyumun tam metin kitabıdır. Altmış bildirinin yer aldığı eserde, yirmi iki bildiride Türk Halk Edebiyatı alanına dair farklı konular tartışılmıştır. Erman Artun "Çukurova Âşıklık Geleneğinde Mizahi Yalanlamalar Taşlamalar-Takılmalar, Atışmalar" konulu bildirisinde Çukurova bölgesi âşıklarının şiirlerinde özellikle taşlama ve atışmalar üzerinden mizahı değerlendirmiştir. Ali Yakıcı "Halk Şairlerinin Bit, Pire ve Hastalıkları Konu Alan Destanlarının Mizahi Şiire Dönüşümü: Âşık Mehmet Örneği" başlıklı bildirisinde Âşık Mehmet'in şiirlerinde (Destanlarında[4]) mizahi unsurları incelemiştir. Benzer konulu örnek metinleri Sümmanî, Ruhsatî, Feryadî gibi âşıklardan alıntılamıştır. Ayşe Yücel Çetin "Gelin Kaynana Mânileri: Mizahî Unsurlar ve Gülme Teorileri" başlıklı çalışmasında mâni metinlerinde görülen gelin kaynana atışmalarına değinmiş konuya dair örnekler sunmuştur. Bayram Durbilmez "Mizahta Üstünlük Kuramı ve Kayseri Fıkraları" isimli çalışmasında Üstünlük Kuramı'nı Kayseri fıkralarında görülen farklı yaklaşımlarla ele almıştır. "Elektronik Ortamda Mizah ve Mizahi Bir Tip: Baattin" başlıklı çalışmasında İsmet Çetin, mizahın elektronik ortamdaki varlığına işaret ederek keşfedilen ve sonrasında bir tip olarak sunulan "Baattin" üzerinden değerlendirme yapmıştır. Özkul Çobanoğlu, "Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Anlatım Tutumları Bağlamında Mizah ve Taşlamanın İşlevselliği Üzerine" başlıklı çalışmasında daha önce tespit ettiği sekiz anlatım tutumu merkezinde taşlamalarda yer alan mizahın işlevsel analizini yapmıştır. Gülin Öğüt Eker de "Mizah-Sağlık Bağlamında Duygusal Uyaran Olarak Terapötik (İyileştirici) Mizah" başlıklı çalışmasında mizahın sağlık alanındaki kullanımlarını örneklerle tartışmıştır.

9. Fenoglio, Irene ve Georgeon, François. (2007). L'humour En Orient (Doğu'da Mizah). Çeviri: Ali Berktay. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İlk baskısı 2000 senesinde yapılan eser on beş farklı yazarın hazırladığı çalışmaları içerir. Eser ilk olarak yazarların sunuşuyla başlar. Eserin 17-18 Ekim 1994 tarihinde

[4] Âşık Mehmet'in mizah konulu birden fazla destanı vardır: Bitlerin verdiği rahatsızlığı konu alan "Bit Destanı", "Pire Destanı" ve kömüş sineğine yazdığı destanlara örnek olarak verilebilir (Başgöz, 2014: 291-295).

gerçekleşen Mizah ve Doğu başlıklı uluslararası buluşmanın sonucunda ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Yazarlara göre mizah; gündelik yaşam içine yayılan, benzer oldukları ve aynı sorunları benzer biçimde yaşadıklarını bilen insanlar arasında, örtülü olarak varılmış bir tür, saldırmazlık anlaşmasıdır ve araya koyduğu mesafeyle saldırganlığı başarısız kılar.

Yazarlar mizahı farklı başlıklarla tasnif etmişlerdir. Tür olarak; ironi, hiciv, acı alay, kendiyle alay. Yöntem olarak; kelime oyunları, anlam esnekliklerinin öne çıkarılması, çelişkilerin sergilenmesi. Mizah Taşıyıcıları olarak; Cuha gibi geleneksel kahramanlar, film ve çizgi kahramanları, ama bu kahramanları "oynayan" ya da ikinci dereceden bir mizah içinde bu kişilikleri sunan kişiler. Mizah üreticileri olarak; gündelik yaşam alanında mizahı aktif olarak kullanan sokaklarda olan adamlardan belirli bir cemaate özgü karikatürleriyle meşhur sanatçılar. Çeşitli araçlar olarak; konuşma dili (nükteler, fıkralar, halk deyimleri, şarkılar) kâğıt (basın, resim), ses kayıtları ve filmlerle işitsel ve görsel alanlar, görüntü, ses ve sözü birleştiren temsiller.

"Binbir Gece Masalları'ndan Komik Bir Öykü: 'Ebu'l Hasan'ın Öyküsü ya da Uyanık Uykucu'" başlığını taşıyan araştırma Sylvette Larzul tarafından hazırlanmıştır. Araştırmacıya göre Binbir Gece Masalları komik ögeleri ihmal etmez ve esas konusu olmamakla beraber komikliklere hatırı sayılır şekilde yer verir. Çalışmada söz konusu masalda yer alan mizahi ögeler yorumlanmıştır.

Jean Déjeux tarafından hazırlanan "Cuha ve Nâdire" başlıklı çalışmada, simgesel Cuha karakteri ve nükte, taşı gediğine oturtma anlamına gelen nâdire kavramı üzerinde durulur. Cuha'nın Nasreddin Hoca ile yüzyıllardır karıştırıldığını ve hâlâ da karıştırıldığını belirten Déjeux, Cuha'nın yaptığı mizahın "zırvalardan ve sonu saçmalığa varan kelime oyunlarından" oluştuğunu belirtir. Cuha'nın görüşü, topluma tedavi önerme yapısında "Savaşma, Mizah yap" ifadeleriyle şekillenmiştir.

"Tunus'ta Ceha (Cuha): Gelenekten Modernizme Fıkraya Toplumsal-Tarihsel Yaklaşım" başlıklı üçüncü çalışma Bernard Chanfrault tarafından hazırlanmıştır. Yazar çalışmasında Tunus'un Ceha'sından bahsedeceğini belirtir. Ona göre; efsaneye dönüşen bir halk kahramanı olan Ceha kişiliği, Arap-Berberi geleneğinin odak noktasında yer alır ve sayısız gülünç fıkranın, gündelik yaşamın farklı anlarını vurgulayan nüktelerin, şakaların kahramanı olarak ortaya çıkar.

Marie-Christine Bornes-Varol'un çalışması "Osmanlı İmparatorluğu'nda Yahudi Cuha" başlığını taşır. Çalışmada Cuha'nın İspanyol asıllı olduğu Osmanlı İmparatorluğuna taşındığı ve Nasreddin Hoca fıkraları döngüsü ile iç içe geçmiş bir kişi olduğu üzerinde durulmaktadır.

Michèle Nicolas tarafından hazırlanan "Karagöz'de İnsanlık Komedyası" başlıklı çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu içinde önemli bir yer tutan ve adını başkahramanından alan hayal perdesinde iki boyutlu bir şekilde oynatılan gölge tiyatrosu üzerinden mizah açıklamaları yapılır. Nicolas, Karagöz'ün özellikle XIX. yüzyılda "Büyük Adamlar"a yöneltilen alaylar, şakalar, siyasi hicivler aracılıyla bu tiyatronun bir ajitasyon aracı işlevi gördüğünü söyler.

"Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek Mi?" başlıklı çalışma François Georgeon tarafından hazırlanmıştır. Ona göre gülme elle tutulmayan uçuşkan bir malzemedir. Yazara göre bu denli çok geniş topraklara yayılmış bir imparatorlukta gülme hem çok çeşitlidir hem de çok değişkendir. Osmanlı, İslam geleneğinin miras bıraktığı gülme etik ve estetiğini kabullendiği ve devraldığı için eğitimde de vakur, ciddi olmayı, duygularını belli ettirmemeyi, kahkaha ile gülünmemesi gerektiğini öğretir.

Efthymia Canner'ın kaleme aldığı çalışma "Jön Türk Devrimi Sonrasında İstanbul Rum Mizah Basını: Embros Gazetesi" başlığını taşır. Yazar bu çalışmasında Embros gazetesine ve hem editörü hem de yazarı olan K. G. Makridis'e dair bilgiler aktarır.

"Ermeni Dergisi Gavroş'da Karikatür ve Hiciv" başlıklı çalışmasında Anahide Ter-Minassian; Ermeni mizah basınının, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür çeşitliliği içinde, bir yanıyla imparatorluk diğer yanıyla cemaat düzeyinde ikili bir bağlama gönderme yaptığını açıklar. Bu temellendirme üzerinden Gavroş dergisi hakkında bilgiler aktarılır.

Palmira Brummett tarafından hazırlanan ve Hamdi Can Tuncer tarafından Türkçe'ye çevrilen "Açgözlülük, Kolera ve Moda: Osmanlı Karikatür Âleminde Kültürel Emperyalizm" başlıklı çalışmada Osmanlı basınında Avrupa devletlerinin nasıl sunulduğu ve hicvedildiği bazı kategoriler, temalar ve benzetmeler çerçevesinde alınmıştır. Osmanlı karikatürlerinde, Avrupa'nın çeşitli rejimlerinin vahşilik, açgözlülük, hırsızlık, adaletsizlik, kendilerini ve taklitçilerini gülünç hâle sokmakla suçlandığı belirtilir.

Kmar Kchir-Bendana'nın kaleme aldığı çalışma "Kendur Bin Nitram: Tunuslu Şarkıcı ve Mizahçı" başlığını taşır. Çalışmada, sözlü geleneğe dahil olan Fransız asıllı ve müstear adı Kendur Bin Nitram olan sanatçı hakkında ve mizahî kişiliği üzerine açıklamalar yapılmıştır.

“Saruhan ya da Tarihin Acı Hicvi Mısırda Bir Ermeni Karikatüristin Başlangıç Dönemleri” başlıklı çalışma Anne Kazazian’a aittir. Çalışmada, Saruhan hakkında bilgiler aktarılır. Öğrenimini İstanbul’da tamamlayan Saruhan’ın karikatürleri üzerinden değerlendirmeler yapılır.

Irène Fenoglio tarafından hazırlanan “Mâliş Mısırcılığı, Mizahın İşlevleri Konusunda Bir Paradigma” başlıklı çalışmada, “Mâliş” kelimesinin “önemli değil” ya da “bir şey olmaz” şeklinde çevrilebileceği ve bu kelimenin güncel hayatta farklı şekillerde farklı bağlamlarda kullanılması üzerinde durulur.

Amr Hilmi İbrahim’in hazırladığı “Mısır Nüktesi ya da Egemenliğin Mutlaklığı” başlıklı çalışmada; nükte yapmayı bilmek, onu takdir etmeyi, yerine oturtmayı, değerlendirmeyi bilmek, hatta dinlemeyi bilmek, meşhur Mısır deyimiyle, “onu daha havada uçarken anlamak”,; *yifhemhâ ve hiyye tâyra,* bir yüzyıldır tartışmasız bir entegrasyon ölçütü ve çok geçerli bir cemaat unvanı oluşturttuğu tartışılır.

“Mısır’da Sinema ve Politika: Bir Gülme Stratejisi” başlıklı çalışma Solange Poulet tarafından hazırlanmıştır. Yazar, Mısır’da sinema üzerinden gerçekleştirilen mizahı ve toplumsal tepkileri örnekler üzerinden değerlendirir.

Aissa Khelladi tarafından hazırlanan “Yine de Gülmek: Günümüz Cezayir’inde Siyasi Mizah” başlıklı çalışmada mizah geleneğinin alay ve çeşitli yönleriyle iktidarı eleştirmesine ve mizahın bir eleştirme aracı olarak kullanılması üzerinde durulmuştur.

10. Critchley, Simon. (2020). On Humour. (Mizah Üzerine). Çeviri: Seyran Sam. 1. Baskı. İstanbul: Monokl Yayınları.

Eser, Giriş kısmı dâhil toplam yedi Bölümden oluşmaktadır. Giriş Bölümünde mizaha dair genel açıklamalar yapılır. Yazara göre mizah, “şey”lerin gerçekte nasıl olduğu ile espride nasıl temsil edildiği arasında, yani beklenti ile gerçeklik arasında meydana gelen bir ayrışmadan doğmaktadır. Üç mizah teorisine değinen Simon; Platon, Aristoteles, Quintilian ve Hobbes tarafından temsil edilen birinci teorinin başkalarına karşı duyduğumuz “Üstünlük” duygusunun bizi güldürdüğünü açıklar. İkinci teori Herbert Spencer’in çalışmalarında ortaya çıkan kahkahanın bastırılmış sinirsel enerjinin serbest kalmasıyla ortaya çıktığını söyleyen “Rahatlama” teorisidir. Francis Hutcheson, Kant, Kierkegaard ve Schopenhauer’un öne sürdüğü ve son teori “Uyuşmazlık” teorisidir. Yazar bu teoriyi, Russel Lowell’ın 1870’de dile getirdiği “İlk tahlilde, mizah bir uyuşmazlık algısıdır.” sözüyle temellendirir.

“Mizah İnsani Midir?” başlıklı Bölümde, mizahın insani bir olgu olduğu üzerinde durulur. Yazar bu görüşünü Aristoteles’in “insan dışında hiçbir hayvan gülmez” ifadesiyle temellendirir. Simon, hayvanların insanlaştırıldığında ortaya çıkan etkinin tatlı ve bir o kadar iyicil olduğunu buna bağlı olarak kahkaha attığımızı belirtir.

İkinci Bölüm “Bedenine Gülmek, Sömürgecilik-Sonrası Kuram” başlığını taşır. Simon’a göre mizah, insanın yansıtıcı ya da düşünümsel olmayan gündelik varoluşuyla olan bağlılığında bir kırılma ortaya çıkartır. Kimi zaman bu kırılma mizahı sorgular kimi zaman mizahın kendisine olanak sağlar.

“Gülen Makine-Bergson ve Wyndham Lewis’e Bir Not” başlıklı Üçüncü Bölümde Bergson’un mizahın mekaniksel oluşuna dair tespitleri değerlendirilir. Yazara göre Bergson; bir insanın ya da diğer bir canlının bir nevi “şeyimsi” veya makinemsi görünmeye başladığında gülmeye sebep olduğunu açıklamaktadır. Lewis ise sadece insanın makine gibi davranmasının değil aynı zamanda makine ya da şeyin de insan gibi davranmasının komik olacağını belirtir.

Dördüncü Bölüm “Yabancılar Komiktir-Etnisite ve Mizahın Etnisitesi” başlığını taşır. Yazar bu bölümde, mizahın yerel olduğunu hatta mizah anlayışının genellik son derece bağlam odaklı olduğunu belirtir. Öyle ki olağanüstü komik bulduğu bir şeyi yabancı bir dile çevirmeye çalışan ve kibarlıkla karşılaşıp anlaşılmadığını gören her kimse mizahı tercüme etmenin korkunç derecede zor hatta imkânsız olduğunu görür.

“Bu Espri Hepimizle İlgili-Sensus Communis Olarak Mizah” başlığını taşıyan Beşinci Bölümde yazar, *sensus Communis* kavramının Latince “sağduyu” manasına geldiğini açıklar. Mizahın bir sağduyu işi olduğunu vurgular.

Altıncı Bölüm “Süper-Ego Neden Arkadaşınızdır-Benim Mizah Anlayışım ve Freud’un Mizah Anlayışı” başlığını taşır. Yazara göre mizah, kendine gülmeye, kendini gülünç bulmaya dayanır ve bu mizah acıklı değil aksine kurtuluş, avuntu ve çocuksu bir yükseliştir. Mizah özü gereği “kendinle dalga geçerek” eğlenmektir. Bu durum süperego vasıtasıyla sağlanır. Ayrıca yazar, Freud’un mizah anlayışının kendi mizah anlayışı için normatif bir ölçü sağladığını vurgular.

11. Koestler, Arthur. (1997). The Logic of Laugther. (Mizah Yaratma Eylemi). Çeviri: Sevinç Kabakçıoğlu ve Özcan Kabakçıoğlu. 1. Baskı. İstanbul: İris Yayıncılık.

Eser dört bölümden oluşmaktadır. Yazarın Ön Sözünden sonra Birinci Bölüm olan "Gülmenin Mantığı" gelir. Yazarın "Üçlü" olarak attığı alt başlık altında tablo hâlinde verilen belli başlı kavramların birbirine olan etkisi ve tepkisi üzerinde durulur. Söz konusu üç kavram; yaratıcılığın kesin sınırlarını, birbirinden ayrılmayan üç alanı gösterir. Bunlar: mizah, buluş ve sanattır. Koestler'a göre gülme bir tepkedir. Bir duruma karşı verilen bilinçdışı bir durumdur. Ancak yazar bu eserde sadece gülünç olana karşı özel bir tepki olarak kendiliğinden doğan kahkahayla ilgileneceğini belirtir. Koestler, mizahı yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanı olarak tanımlar. Ona göre gülmede iki temel etken vardır. Bunlar: bedensel gıdıklanma ve zihinsel gıdıklanma. Zihinsel gıdıklanmada iki farklı yol olduğunu öne süren yazara göre; trajedik bir olay ani bir kesme ya da tersine çevirmeyle kahkahaya yol açabilir veyahut gerginliğin tırmandığı bir anlatıda ani gelişen bir tersine çevirme ya da beklenmedik bir durumun gelişmesiyle gerginlik kesilir ve kahkaha biçiminde patlar. Ancak bu söz konusu durum genellikle fıkralar ya da şakalar için geçerlidir. Hiciv ve taşlama daha sürekli mizah türleri olarak tek bir etkiye değil bir dizi küçük patlama ya da azalmayan tatlı bir eğlence durumuna yaslanır.

İkinci Bölüm "Gülme ve Duygular" başlığını taşır. Yazar; bir fikrin ya da olayın, genelde bir arada düşünülmeyen iki kalıpla birbirine bağlanmasının, anlatı ya da anlam akışı gereken duygusal gerilimi taşıyorsa, gülünç bir etki yarattığını açıklar. Ona göre kahkaha "özgürleştirici"dir, gerilim gidericidir. Kahkaha, öfkeyi de gururu da endişeyi de yok eder. Mizah pek çok araç kullanır. Yazar, mizahın yaygın araçlarından birinin kişileştirme olduğunu vurgular ve çocukların büyükleri taklit ettiğini, güldürü oyuncusu herkesin birinin kılığına girdiğini, erkeklerin kadın ya da kadınların erkek gibi giyindiğini belirtir. Bu kişileştirme durumu gülmeyi beraberinde getirir.

"Mizahın Çeşitleri" başlığını taşıyan Üçüncü Bölümde yazar; ilk olarak sözcük oyunları ve nüktecilik üzerinde durur. Sözcük oyunu, bir tek ses biçiminin iki anlamla bağlanımlı olmasıdır; iki düşünce zincirinin bir ses düğümüyle birbirine bağlanmasıdır. Bir diğer mizah çeşidi "İnsan ve Hayvan" olarak aktarılır. Yazar bu kısımda hayvanların görünüşlerinin değişmeden insan gibi davranmalarının gülünçlüğü üzerinde açıklamalarda bulunur. Daha sonra "kişileştirme" üzerinde durur. Burada kişileştirme yapanın aynı anda farklı iki insan olduğunu açıklar. Eğer sonuç aşağılayıcıysa gülme eylemi gerçekleşecektir. Koestler, üzerinde

durduğu diğer mizah çeşitlerini "Çocuksu-Yetişkin", "Önemsiz-Yüceltilmiş", "Karikatür ve Yergi", "Uygunsuzlar", "Kırkayak Paradoksu", "Kaydırma", "Rastlantı" "Gıdıklama" "Palyaço", "Saçma" ve "Özgünlük, Vurgu, Tutumluluk" olarak sıralar.

Dördüncü Bölüm, "Mizahtan Buluşa" başlığını taşır. Koestler, buluş esnasında duyguların ortaya konmasının iki yönlü olduğunu belirtir. İlk durumda; sorun artık çözüldüğünde birdenbire gereğinden fazla hâle gelen gerilimin "utkula" (Atlatılan tehlikeden ya da emek sonrası ulaşılan mutlu sonuç) biçimde patlaması ki bu tebessüme ya da kahkahaya evrilebilir ikinci durumda ise; bir çıkış yolu bulması gereken enerjinin patlamasıdır bu arınma bir tepkidir. Birincisi gülmeyle bağlantılı iken ikincisi dinginliğe duygunun aktarılmasıyla ilgilidir. Yazara göre mizah öncelikle şaşırtmaca etkisine dayanır. Bu iki bağlanımlı şoktur; şaşırtmak için mizahçının bir nebze dahi olsa özgünlüğe ihtiyacı vardır. Koestler, bilim tarihinin uyumsuzların evliliği gibi göründükleri için kahkahalarla karşılaşılan pek çok buluşun olduğunu ve mizahçıların ise sonuçta gerçekleşen çarpışmadaki gizli uyumsuzlukları göstermek için uyumsuz davranış yasalarını ya da söylem evrenlerini bilerek seçtiğini ayrıca gülünç olanın keşfinin ifade edilmiş paradokslar, bilimsel keşiflerinde çözülmüş paradokslar olduğunu açıklar.

12. Şentürk, Rıdvan. (2021). Gülme Teorileri. 1. Baskı. Ankara: Pruva Yayınları.

Eser, "Takdim" dışında sekiz müstakil bölümden oluşmaktadır. "Temel Sorular" başlığını taşıyan ilk Bölümde yazar diğer varlıklar içinde sadece insanın gülmeye istidadı olduğunu vurgular. Öncelikli olarak "İnsan nasıl bir varlıktır." sorusunu yöneltir ve bu sorunun cevabının Antik Yunan düşünce tarihine kadar uzandığını açıklar. Farklı filozofların insanı nasıl tanımladığı üzerinden açıklamalar yapar. Gülen tek varlık insan olsa da yazar; gülme konusunun ihmal edildiğini ve bunun sebebinin gülme alanında yeterince tartışma ve inceleme geleneğinin baştan beri olmamasına bağlar.

İkinci Bölüm "Temel Yaklaşımlar" başlığını taşır. Bu bölümde yazar gülmenin ne olduğunu ve nasıl meydana geldiğini anlamak için öncelikle insanın neye güldüğünün ya da neyin insanın gülmesine sebep olduğunun tespit edilmesi gerektiğini belirtir. Bu noktada incelenmesi gereken bir diğer kavramın ise insanın gülmesine sebep olan komik ve komedi kavramları olduğu vurgulanır.

"Komedi Tarihine Kısa Bir Bakış" başlıklı Üçüncü Bölümde komik ve komedi kavramlarının sahne izlerinin Epicharmos ve Phormis'in dışında Aristofanes (M.Ö. 450-380), Eshilos (M.Ö. 525-456) ve Evripides'in satirik oyunlarına kadar takip edilebileceği üzerinde

duran yazar; Commedia dell'arte'nin (Doğaçlama Komedisi) komik karakterleri âşıklar, efendiler ve hizmetkârlar olmak üzere üç gruba ayırdığını belirtir. Batıda tiyatral (teatral) karakter odaklı oyun anlayışından toplumsal gerçekliğin ve rollerin örnek alındığı oyun anlayışına geçişi ifade eden Commedia dell'arte ile Orta Oyunu'nun pek çok ortak noktası olduğunu açıklar. Biçim açısından komedi çeşitlerini; Karakter Komedisi, Tip Komedisi, Durum Komedisi ve Söyleşi Komedisi olmak üzere dörde; içerik açısından komedi çeşitlerini ise; Entrika Komedisi, Hicivsel-Toplum Eleştirisi Yapılan Komedi, Grotesk Komedi ve Bulvar Komedisi olmak üzere dörde ayırır.

Dördüncü Bölüm "Tragedya ve Komedinin Karakteristik Özellikleri" başlığını taşır. Yazar, tragedya ve komedi oyunlarının diğerine göre daha çok itibar gördüğü dönemler olsa da her ikisinin de sahne sanatı olarak birlikte doğduğunun ve geliştiğinin kabul edilmesi gerektiğini vurgular. Komediler, otorite ve hiyerarşi karşıtı yapıları dolayısıyla ve tragedyalara nispetle toplumsal ilişkiler bağlamında daha kuşatıcı, farklı fert ve grupları, bakış açılarını, hayat tarzlarını dışlamayan, aksine toplumsal yapıya entegre eden bir özelliğe sahiptir. Yazar bu bakış açısıyla bakıldığında en güzel komedi örneği olarak Orta Oyunu ve Hacivat-Karagöz geleneğinin gösterebileceğini belirtir.

"Gülme Teorileri" başlığını taşıyan Beşinci Bölümde Şentürk, gülme konusunda ifade edilen teorik yaklaşımların belirli kavramlar üzerine odaklandığını ve Antik Yunan döneminden itibaren üzerinde en çok durulan ve tartışılanlar arasında üstünlük, çatışma, uyuşmazlık ve rahatlama gibi kavramların ön plana çıktığını vurgular. Yazara göre, gülme konusunda açıklanan teorik yaklaşımlardan ziyade söz konusu kavramlar yerine soruya yaklaşım biçimleri itibariyle sınıflandırılması ve tartışılması, tartışmanın daha iyi takip edilebilmesi ve anlaşılabilmesi bakımından daha uygun ve yerinde olacaktır. Bu sebeple gülme konusu tarihî süreç içinde felsefi, psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alınmış az da olsa politik ve dilbilimsel açıdan incelenmiştir.

Altıncı Bölüm "Felsefi Yaklaşımlar" başlığıyla sunulmuştur. Gülme konusuna felsefi ve etik açıdan yaklaşan Antik Yunan dönemi filozoflarından öncelikle Platon'un (M.Ö. 427-347) dikkat çektiğini açıklayan yazar, onun da hocası Sokrates gibi düşündüğünü trajedi gibi komedinin de insanın en yüce iyiye ulaşmasına engel teşkil ettiği kanaatinde olduğunu belirtir. Platon gibi Aristo da (M.Ö.384-322) komedi için benzer düşünceler içindedir. Aristo'dan sonra uzun bir süre ciddiyetle irdelenmeyen gülme konusu üzerine 17. yüzyıldan itibaren yeni araştırmalar yapılır. Thomes Hobbes (1589-1679) bunlardan biridir. Yazar, Hobbes'a göre komiğin, üstünlük ile zayıflık arasındaki dengenin ve kendini onaylamanın ifadesi olduğunu

açıklar. Aynı zamanda Hobbes'a göre gülme, insanın kendi saygınlığını arttıran, ama aynı zamanda başkasınınkini azaltan bir kelime, düşünce ve eylem, neticede sevinç duyması şeklinde ifade eder. Yazar bu bölümde ayrıca, İmmanuel Kant, Descartes, Hegel, Arthur Schopenhauer, Soren Kierkegaard gibi filozofların görüşlerinden hareketle gülme kavramını tartışmıştır.

"Psikolojik Yaklaşımlar" başlığını taşıyan Yedinci Bölümde, gülme-komik konusuna psikolojik açıdan yaklaşan ve teorik açıklamalar yapan önemli isimler konu edilir. Bunlar: Sigmund Freud, Theodor Lipps ve Luigi Pirandello'dur. Şentürk, Theodor Lipps'in eleştirilerinde bazı noktalarda Kant gibi düşündüğünü açıklar. Onun komiği, bir şeyin insan gözünde değerinin düşmesi, inkâr edilmesi, hiçliğe dönüşmesi şeklinde tanımlamadığı anlaşılmaktadır. Lipps komiği öznel, nesnel ve naif olmak üzere üçe ayırır. Öznel Komik, anlam taşıyıcılar olarak sözde ve eylemde gözlemlenen şakaların/nüktelerin hakikatle uyuşmaması ve mantıklı içeriğin kaybolması durumunda gerçekleşmektedir. Nesnel Komik, kişilerin özellikleri ve çalışmaları veya nesnelerin, hadiselerin özelliklerinin, o kişiler, nesneler ve hadislerle, özetle geçekle örtüşmemesi durumudur. Naif Komik ise büyüklük küçüklük zıtlığı yerine, çocuksu bir ifadenin yetişkin birinin konuşmasında yer alması gibi durumlardır. Luigi Pirandello ise gülme hazzının, trajik acıma duygusuyla birlikte vücut bulabileceğini açıklar. Yazar; Freud'a göre mizahın, istisnaları olsa da duyguları gereksiz yere kullanmayı engellemesi ve hazsızlıktan kaçınması dolayısıyla en yüksek psişik başarı olarak taktir edilmesi gerektiğini belirtir.

Son Bölüm "Sosyolojik Yaklaşımlar" başlığını taşır. Şentürk'e göre gülmenin üstünlük, güç, had bildirme, yüceliği sıradanlaştırma ve kötü davranış örnekleri sergileme yönleri vardır. Aynı zamanda komiğin, mizahın ve komedinin toplumsal işlevlerinin neler olabileceği sorusuna önem atfeden düşünürler konuya ekseriyetle sosyolojik açıdan bakmışlardır. Özellikle Bergson, gülmenin ne anlama geldiği ve insanı neyin güldürdüğü sorusuna belli açılardan yaklaşmakta ve üç ilke belirlemektedir. Yazar bu üç ilkenin, gülmenin sadece insana has bir özellik olması, ikinci olarak gülmenin tamamen zihinsel bir süreç olması ve son olarak komiğin bir muhatap gerektirmesi nedeniyle zekânın başka zekâlara ihtiyaç duyması olduğunu belirtir.

13. Rosenthal, Franz. (1997). Humour in Early Islam. (Erken İslâm'da Mizah). Çeviri: Ahmet Arslan. 1. Baskı. İstanbul: İris Yayınları.

Eser, dört bölümden oluşmaktadır. Ek kısmında ise "Gülmece Üzerine" başlığı altında değerlendirme bulunmaktadır. "Müslüman Mizahının İncelenmesi İçin Malzeme" başlıklı ilk bölümde Rosenthal mizahı, fiziksel ve sosyal çevrenin insan üzerinde uyguladığı birçok

sınırlamalardan birinin aniden ortadan kalkmasıyla oluşan ve duyulan rahatlama olarak tanımlar. Müslüman mizahına dair en eski malzemelerin büyük bir kısmının doğrudan doğruya zamanımıza kadar korunamadığı tespit edilmiştir. Korunmuş malzemelerin çoğunluğu ise sonraki yazarlar tarafından hiçbir tarihsel bakış açısına dayanmayan bir metotla kullanmışlardır. Bu sebeple söz konusu eserlerin tarihsel bir değerlendirme için uygun olmadığı söylenebilir. Yazar, gülmenin yakışıksız ve hatta günah olduğunu düşünen ilahiyatçılar ve özellikle mutasavvıfların olduğunu belirtir. 9. yüzyılın bireysel mizahçılar üzerine monografiler yazılan dönem olduğunu açıklayan Rosenthal, monografilerden birinin başlığının *Soytarılar Hakkında Kitaplar* olduğunu belirtir ve bu monografide geçen isimler üzerinde durur.

"Eş'eb'in Tarihsel Şahsiyeti" başlığını taşıyan İkinci Bölümde Arap mizahçısı Eş'eb üzerinde durulmaktadır. Yazara göre gerçek adı tam olarak bilinmemekle birlikte yapılan araştırmalara göre bu kişi Şu'ayb olarak tespit edilmiştir. Eş'eb'in Yaşadığı dönemde eğlence dünyasındaki başarı, eğlendiricinin topladığı mali armağanlarla ölçülür nitekim Eş'eb'in çağdaşlarından kazandığı en büyük beğeni budur.

Üçüncü Bölüm "Eş'eb Efsanesi" başlığını taşır. Bu kısımda yazar, Eş'eb ve çevresinde gelişen olayların gerçekliğini ve yansımasını tartışır. Sonuç başlığıyla tamamlanan çalışmada metin çevirilerinin ardından ek olarak "Gülme Üzerine" başlığı altında gülmenin karmaşık fizyolojik ve psikolojik bir olay olduğu açıklanır. Gülme, aklın güçleriyle hayvansallık arasında ortaya çıkan bir güçtür ve bu hayvansal güç içe doğru ya da dışa doğru hareket eder. Dışa doğru birdenbire gerçekleşen güç öfkeyi, derece derece gerçekleşirse sevinç ve neşeyi; güç içe doğru birdenbire gerçekleşirse korkuyu, derece derece olursa kayıtsızlığı, eğer önce içe doğru sonra dışa doğru gerçekleşirse çeşitli hâlleri meydana getirir, bunlardan biri de gülmedir.

14. Öğüt Eker, Gülin. (2014). İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah. 2. Baskı. Ankara: Grafiker Yayınları.

Beş bölümden oluşan eserin ilk bölümü "Gülme" başlığını taşımaktadır. Felsefi açıdan incelenen gülmenin neden ve nasıl ortaya çıktığına dair açıklamalarda bulunan Gülin Öğüt Eker; Cicero'dan Eflatun'a, Aristoteles'ten Bergson'a kadar pek çok filozofun gülmeyi bir problem olarak kabul ettiğini ve araştırdığını vurgulamaktadır. Ayrıca yazar gülmenin tanımlarına yer verdiği bu bölümde gülmeye dair özellikler ve onun işlevsel boyutunu ele almış farklı işlevleri irdelemiştir.

"Mizah" başlığını taşıyan ikinci bölümde kavramsal analiz yapan araştırmacı mizahın kökenine dair bilgiler aktarmanın yanı sıra mizah türlerini açıklamaktadır. Mizah ve Benlik

konusunu mizah temelli bir şekilde araştıran Gülin Öğüt Eker, benlik duygusunu negatif mizahın baş aktörü olarak açıklar ve üstünlük duygusuyla kurbanına saldıran, alay eden, hırpalayan ve bu şekilde hazzı artan negatif mizah yanlısı bireyin aşağılama eylemiyle benlik duygusunu tatmin ettiğini vurgular. Kültürel bellek ve mizah ilişkisi, fıkra, gülmenin dilbilimsel ögeleri, mizahın temel alanları bu bölümde araştırılan ve aktarılmaya çalışılan diğer konulardır.

Üçüncü bölüm "Mizah Kuramları" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde genel kabul gören üç mizah kuramının yanı sıra pek çok farklı kuram ele alınmış, yorumlanmıştır. Son dönem kuramları başlığı altında Gülin Öğüt Eker'in "tarafımızca sunulmuş" dediği "Yeni Bir Mizah Kuramı Denemesi" başlığı altında "Tek Yönlü Mizah Kuramı" tanıtılmıştır. Gülin Öğüt Eker bu kuramın radyo programları için, stüdyo gibi yapay ve dinleyici uyaranının ana etken olmadığı bir ortamda sunucunun mizahî performansının sergilenmesini ifade ettiğini açıklamaktadır.

"Kültür, Din ve Mizah" başlığını taşıyan dördüncü bölümde Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'in mizaha bakış açıları değerlendirilmiş Antik Yunan ve Roma'da mizah irdelenmiştir. Araştırmacı İslami kaynaklarda düzeyli mizahın, İslami değerleri aktarma ve bireylerin bu doğrultuda eğitilmesi noktasında araç olarak kullanılmasını önemli gördüğü tespitini paylaşmaktadır.

Beşinci bölümde ele alınan "Tüketim, Medya ve Türk Mizah Geleneği" başlığı altında güncel mizah uygulamaları irdelenmiştir. Bu bağlamda Medyanın etkileri, stand up gösterileri, şovmen kavramı açıklanmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Gülin Öğüt Eker, Türkiye'de kent kültürünün baskın kültür hâline gelmesiyle, kültürel bellekten beslenen geleneksel eğlence formlarının kimi çevrelerce "çağ dışı" olarak nitelendirildiğini ve bununla birlikte sosyal statüyü yükselttiğine inanılan "modern" formların kabul gördüğünü vurgulamaktadır. Eser Son Söz ve kaynaklarla sona erdirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR ORTAMLARI VE ANLATIM ŞEKİLLERİ

1.1. Sözlü İletişim

İletişim, dil temelli bir yapıya sahiptir. Bu dil insana mahsustur ve onu diğer canlılardan ayırır. Özkul Çobanoğlu (2000: 124), bir arada bulunan insanları "sosyal" kılan şeyin iletişim olduğunu ve iletişim sağlayan vasıtanın da dil olduğunu açıklar. Dünyada bulunan hemen hemen her toplum bir dile sahiptir. Bu dil, belli başlı özellikleriyle diğerlerinden ayrılır. Bazısı yazılı iken kimisi sadece sözlü olarak kalmıştır. Bu sebepledir ki Walter Ong (2018: 28), özellikle sözlü kültür ortamı olarak "birincil sözlü kültür" üzerinde durur. Ong'un vurgulamak istediği durum, tamamen dilin kullanımına bağlıdır. Dilin sözlü ya da yazılı olmasına bağlı olarak iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültür birincil sözlü kültür; iletişimin sözden günümüz teknolojilerine ve yazıya yansıyan hâli ikincil sözlü kültür olarak açıklanır. Tasnifte geçen kültür kavramı da iletişimin ve dilin bir kültür dâhilinde olduğunu gösterir. Dil ile aktarılan kültür, toplumlara göre farklı ortamlarda sunulur. Kültürün ve geleneğin taşıyıcıları tarafından sonraki kuşaklara aktarılan kodlar, belli mecralarda icra edilir.

İcra sırasında sunulan ürünler belli başlı yöntemlerle ele alınmaktadır. Alan Dundes (2006: 41), herhangi bir halk bilgisi unsurunun bir kişi tarafından, dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre ve şartları (context) itibariyle tahlil edilebileceğini belirtir. Başlı başına metni baz almak ya da bağlamı yok saymak metnin yorumlanması noktasında yetersiz kalacaktır. Özellikle sözlü gelenekte yer alan anlatıların bu şekilde incelenmesi gerekir.

Jack Goody (2009: 129-130), okuryazar olmayan bir toplumda sözlü geleneğin, kuşaktan kuşağa söz aracılığıyla aktarılan her şeyin, hatta kültürün tamamını kapsadığını ve bunların büyüklerin zihinlerinde toplandığını açıklamaktadır. Bu kültürel hafızada yer edinen geleneksel kodlar sözlü iletişim yoluyla aktarılmaktadır. Bilhassa yazının bulunmasından önce sadece söze dayalı bir kültür ortamının varlığı, iletişimin önemini algılamak noktasında da yardımcı olmaktadır. Fuad Köprülü'ye (1999: 117) göre Türkler arasında sözlü halk edebiyatının İslamiyet'ten önce oldukça yüksek bir derecede ilerlemiş olduğuna hükmedilebilir. Sözlü kültürün son derece yüksek olduğu yönünde açıklamalarda bulunulmasının bir nedeni yazılı olarak günümüze ulaşan eserlerin niceliğidir. İlk başta sözlü olarak aktarılan ürünler yazının gelişmesi ve halk arasında yayılmasıyla kalıcı bir hâl almıştır. Bu bağlamda icranın ve icranın yapıldığı ortamların incelenmesi de önem arz etmektedir.

1.2. İcranın Şekillendiği Kültür Ortamları

İletişim vasıtasıyla kültür de şekillenir, değişir, aktarılır. Ancak kültürün aktarımı içeriğinde bir işaret ve semboller sistemi bulunan dile bağlı olduğu gibi dilin sunulduğu ortama da bağlıdır. Kültür ortamları bahsinde Fuad Köprülü (1999: 57), "Türkler arasında daha yazı yayılmadan mevcut bulunan milli-sözlü edebiyat, lisanın ilk teşekkülünden beri canlı bulunduğu gibi, yazının yayılmasından sonra da tabiatiyle devam etmiş ve Türkler muhtelif medeniyet dairelerine girdikleri zaman yine kuvvetle yaşayıp durmuştur" ifadelerine yer vermektedir.

M. Fuad Köprülü'nün de işaret ettiği gibi sözlü, yazılı ve teknolojinin şekillendirdiği elektronik kültür ortamları genel ve ayırt edici özellikler taşımaktadır. Aktarılması, yayılması, korunması ve temsili gibi hususlar bu aşamada ön plana çıkmaktadır.

Benzer bir açıklamada bulunan Dursun Yıldırım (1998: 82), bir milletin hayatında kültürü meydana getiren geleneklerin iki ortamda teşekkül ettiğini; bunlardan ilkinin sözlü ortam diğerinin yazılı ortam olduğunu, başlangıçta millet hayatında yer alan bütün geleneklerin sözlü ortam eseri olduğunu ancak gelişmeler ve değişmeler neticesinde yazılı ortamın doğmasına zemin hazırladığını belirtir. Teknolojik gelişmelerle beraber sözlü ve yazılı ortama ek olarak ortaya çıkan kültür ortamı "elektronik ortam" olarak tanımlanmaktadır. Dursun Yıldırım (2003: 136) sözlü ve yazılı ortam yaratıcılıklarının yeni terkibi gibi algılanabilecek bu ortamı, sözel/yazılı yaratıcılık ortamı olarak adlandırmaktadır.

1.2.1. Sözlü Kültür Ortamı

Kültürel belleğin taşıyıcıları ve kültürel kodlarımız söz üzerine kurulu gelenekten beslenerek günümüze ulaşmıştır. Dursun Yıldırım (1989b: 16) sözlü kültür kavramına yönelik tespitini; "Biz, sözlü kültür kavramını folklor yerine kullanıyoruz. Kültürün sözlü gelenekte sözlü geçiş ve iletişimle yaşayan unsurlarına çağdaş bilgi ve bilimin verdiği imkanlarla bir tanım kazandırmaya çalıştığımızda, konunun bütününü en iyi sözlü kültür teriminin karşılayacağına kanaat getirdik" şeklinde açıklamaktadır.

Özkul Çobanoğlu (2000: 124) ise sözlü kültürü; insanların yazı, matbaa ve elektronik gibi sesi ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortam olarak tanımlar. Sözlü kültür ortamının "sese" dayalı olması onu yazılı kültürden ayıran en büyük özelliktir. Sözlü kültür, toplumun ortak malı olan ve yılların birikimi ile doğal bir süreçte oluşan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlendirilmesiyle oluşur ve toplum belleğinde yüzyıllarca gelişerek varlığını halkın

bilincine yerleştirerek sürdürür (Erdal, 2013: 11). Bilinçlere yerleşen sözlü kültür böylelikle sonraki kuşaklara aktarılabilecek bir niteliğe kavuşur.

Walter J Ong (2018: 20), bir yazılı metnin meramını anlatabilmesi için dolaylı ya da dolaysız o dilin ses dünyasıyla bağlantı kurması gerektiğini, sözlü anlatımın yazısız da var olabileceğini ancak her sözlü dilin yazılı olmadığını, yazının hiçbir zaman sözlü nitelikten bağını kopartamayacağını vurgular. Yazı oluşturulmuş mekanik bir unsur olarak bulunurken söz insana has bir olgu olarak kabul edilir. Bu sebepledir ki yazı için söze gerek duyulur. İletişimi sağlamanın en önemli kurallarından biri olarak söz ve sözlülük pek çok araştırmacı tarafından incelenmiştir.

William Bascom (2004: 87) ise sözlü sanatın, folklorun şu anda çevrelediği alanın tanımı olarak hiçbir zaman düşünülemeyeceğinin ifade edildiğini ancak bu noktada hata yapıldığını, sözlü sanatın, halk hikâyeleri, mitler, efsaneler, atasözleri, bilmeceler ve diğer "edebî türler" için sözlü sanatın uygun bir terim olduğunu; bu terimin hem folklorun hem de kültürün bir bölümünü kapsadığını ancak ne folklorun ne de kültürün tamamını kapsayabileceğini açıklar. Ancak kültürel ve geleneksel ürünler bağlı olduğu toplumda dile dayalı bir yapı sergilemektedir.

Geleneksel ögeler dil (söz) vasıtasıyla şekillenir, oluşturulur ve sonraki kuşaklara aktarılır. Dil bu açıdan, kültürel belleğin taşıyıcısı, yansıtıcısı konumundadır. Temelde sözlü iletişim türü olarak icra-performans, iletişimsel ustalığın veya yeterliğin sergilenmesi için dinleyiciye karşı sorumluluk üstlenmeyi barındırır (Bauman, 2022: 274). Performans sırasında söz etkin bir biçimde kullanılır. Anlatılan her ne ise bu bellekte yer alan söz, dil vasıtasıyla ortama yansıyabilir. Richard Bauman'a (2022: 287) göre, "performansta sosyal yapının yaratılmasına yönelik emareler barındıran kendine özgü bir potansiyel vardır. Bu potansiyel izleyici ve dinleyiciyi kendisine bağlayan bir iletişimsel etkileşim yoğunluğu sağlar katılımcılara özel bir tecrübe kazandırmayı vaat eder." Söz konusu potansiyel ve vaat edilenler kültürel kodların ta kendisidir. Söz, onu anlayan için bir şeyler ifade eder. Bu sebepledir ki performans ortamında söz kadar önemli olan diğer bir durum etkileşimdir. Anlatının özgünlüğü, yeni öykü uydurmaya değil, anlatım süresince dinleyiciyle kurulan etkileşimin niteliğine bağlı olmakla birlikte, sözlü kültürde dinleyiciyi anlatıya katmak, dinleyiciden çoğu kez heyecanlı bir karşılık almak zorunlu olduğu için, her anlatışta öyküye yepyeni bir ortamda yepyeni bir biçimde başlamak gerekir (Ong, 2018: 58). Bu sözlülüğün getirdiği en olağan durum olarak kabul edilebilir. Sözün aynı şekilde hatırlanması her zaman görülecek durum değildir. Yazılı

metin üzerine yapılan ezber her ne kadar aynı olarak kalabilse de bu durum sözlü ezber için mümkün değildir. Barry Sanders (2020:45), bu konuda aşağıdaki görüşe sahiptir:

> *"Sözellikte bir şeyi harfiyen hatırlama yoktur. Sözlü kültürlerde bellek, ne istendiği anda istenen bilginin bulunup çıkarılabileceği bir depo, ne deneyimin üzerine kazındığı balmumu bir mühür, ne de anahtar sözcüklerin üzerine yazıldığı bir parşömen kâğıdıdır. Bütün bu imgeler okuryazarlıkta oluşturulan bir belleği tanımlar. Sözellikte belleğin nasıl işlediğini anlatabilmek için daha karmaşık bir imgeye gereksinim vardır. Bu tür bir belleğin nasıl işlediğini bize en iyi antik dünyadan bir örnek gösterecektir."*

Söz, içinde bulunulan toplumdan edinilebilirken yazılı dil, eğitim ve öğretim süreci gerektirir. Yazının öğrenilmesi için söz oldukça önemli bir konumdadır. Barry Sanders'e (2020: 45) göre, sözelliği tam olarak yaşamamış insan, okuryazarlık dünyasını tam olarak benimseyemez ve sözellik, okuryazarlığın içinde biçimlenen dış hatlarının belirlediği zırh ve çerçevedir; aynı zamanda sosyal ve duygusal gelişimi mümkün kılar.

Sözlü kültür ortamları çeşitliliği itibarıyla tarihî derinliğe sahiptir. İletişimin yüz yüze kurulduğu mekânlarda, süreç içinde kültürel bir alan olarak bu mekânların işlevselleştiği bilinmektedir. Dar ve geniş kapsamlı katılımlar, bu mekânların yüzyıllar içinde kurumsallaşması için en önemli unsur olmuştur. Fuad Köprülü (2016: 504), 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren kışlalarda, kahvelerde ve halk toplantılarında Ebû Müslim, Hamzaname, Battal Gazi, Süleymanname gibi hikâyelerin dinlendiğini açıklar. Mete Taşlıova (2006: 150) ise sözlü edebiyat geleneğinin "sözlü şiir" ve "sözlü nesir" hâlinde iki temel bölümden oluştuğunu; geleneksel tahkiye teknik ve üslûplarını kullanarak meydana gelen, birebir iletişim ortamlarında etkileşim yapısı içinde oluşan ürünlerin tamamının, sözlü gelenekte "halk nesri" ürünleri olduğunu açıklar. M. Fuad Köprülü'nün bahsettiği sözel anlatılar M. Mete Taşlıova'nın belirttiği "halk nesri" ürünleri olarak kabul edilebilir.

Mehmet Açа'ya (2019: 66) göre, sözlü kültür ortamı kaynakları; genellikle sözlü iletişim sırasında yaratılıp aktarılan halk edebiyatı ürünlerine yönelik araştırmaların birincil kaynağıdır. Türk sözlü kültür metinlerinin zenginliğini, değişen coğrafyaya ve yüzyıllara rağmen sürekliğini kaybetmemesi itibarıyla ifade etmek gerekir. Dursun Yıldırım (1998: 41), söz konusu sözlü kültür ürünlerini kendi içinde üçe ayırır:

1. Malzemesi tamamen söze dayanan: atasözleri, bilmeceler, hikâye ve destanlar, masallar, türküler…

2. Kısmen söze dayanan: merâsimler, inanç ve âdetler, seyirlik oyunlar, danslar ve şenlikler…

3. Tamamen sözsüz olan: mimarlık, el sanatları, giyim-kuşam, yiyecekler…

Söze dayalı ürünler bir icracı-aktarıcı tarafından icra edilir. Nazım ve nesir türleri ağırlıklı olmak üzere Anadolu sahasında icrayı gerçekleştirenler çoğunlukla âşıklardır. Âşıklar, geleneğin ve kültürel kodların taşıyıcısı konumundadır. Âşıklar aynı zamanda üretici konumundadır. Özkul Çobanoğlu (2000: 129), âşık tarzı edebiyat geleneğinin tamamıyla sözlü kültür ortamının ortaya çıkardığı bir olgu olduğunu açıklar. Her şeyden önce irticalen (doğmaca, özünden) söyleyebilmek özelliğiyle müstakil bir icracı tipi ortaya koyar. Mehmet Ali Yolcu (2019: 339) da bu konuda çalışan araştırmacılar gibi irticalen söylemenin, âşıklık için önemli hususlar arasında olduğuna değinmektedir. Doğaçlama noktasında özel bir yeteneğe sahip olan âşıklar aynı anda hem düşünür hem söyler. "Düşünme ve konuşma arasında ayrımı o kadar belirginleştirmişiz ki, artık aynı anda hem bir şeyler doğaçlayıp hem de dile getiremiyoruz. Bu zorluk ozan için geçerli değildir: O eşzamanlı olarak besteleyip okur." (İllich ve Sanders, 2015: 40).

Anadolu sahası âşıklığında düğün meclisleri, kahvehaneler, köy odaları, hanlar, festivaller, şenlikler sözlü kültür ortamlarından sayılabilir[5]. Özkul Çobanoğlu (2000:197-210), sözlü kültür ortamlarını şu şekilde sıralar:

Kahvehaneler
Düğünler
Köy odaları
Pazar ve panayırlar
Yeniçeri ortaları, kale, garnizon gibi askeri karargahlar
Ağa, paşa konakları
Ulaşım araçları
Cami önleri
Harman yerleri
Herhangi bir vesileyle toplanmış kalabalıklar

Âşıklar sözlü kültür ortamlarında yetişen ve icracı olarak bulunan sanatçılardır. Özkul Çobanoğlu (2000: 199), "Sözlü kültür ortamında âşık, aranılan, davet edilen, sanatını icra ettiği mekâna gidilip dinlenilen kişidir" ifadeleriyle âşıkların içinde bulunduğu toplum için önemini vurgular. Bu noktada özellikle kahvehaneler ve bilhassa âşık kahveleri oldukça önemlidir.

[5] M. Mete Taşlıova (2006: 165-220), aktif ortamları; Düğünler, köy odaları, kahveler, hanlar, bayramlar, şenlikler, festivaller, özel gün ve gece programları, yurt dışı programları olmak üzere yedi başlık altında inceler. Söz konusu başlıkları alt başlıklarla temellendiren M. Mete Taşlıova ortamlar hakkında detaylı bilgi sunmaktadır.

Burada bulunan dinleyici kitlesi de ortamın müdavimi olarak belirli seviyede geleneği bilen, gerektiği yerde âşığa ayak vererek icraya iştirak eden kişilerdir: Özkul Çobanoğlu'nun (2000: 257) açıklamaları da bu yöndedir:

> *"Sözlü kültür ortamının rakipsiz olduğu bir zamanda ve âşık tarzı geleneğinin çevresinin geniş ve gelecek inancının güçlü olduğu bir yerleşme biriminde yer alan bir âşık kahvesinin yıllardır müdavimi olarak devam edegelen müşterisi, gerek ezberlediği ve gerekse cönklerine kaydettiği usta mallarını, söylediği ve söylenebileceği âşık havaları ile bilen, gerektiğinde ve istediğinde âşığa ayak verip, istediği hava ile icrasını isteyen, en iyimser tahminle yarısı 'eğri büğrü' veya estetik olarak eksik de olsa irticalen bir şeyler söyleyebilen, dahası âşık tarzının telmihlerde bulunduğu dünya tarzının referans kaynaklarını teşkil eden 'hikmet' hüviyetinde ve analitik olmayan bilgi dağarcığına sahip bir dinleyici kitlesinin niteliği hiç şüphesiz âşığın icrasını doğrudan etkileyecektir."*

İcra konusunda en önemli noktalardan biri nitekim dil ve dilin anlaşılabilirliğidir. Performans sırasında ortamda bulunanların en yalın düzeyde anlamalarını sağlamak hem âşık hem de icranın seyri açısından önemlidir. Âşık icralarıyla sözlü kültür ortamının devamlılığını sağlamakta ve bu ortamı taşıyan ve koruyan kişi konumundadır. Sözlü ortam dinleyicisi ya da izleyicisi sözlü icranın farklılaştığı yerleri veya eksik noktalarını anlayacak düzeydedir. Ancak yazılı kültür ortamında durum farklıdır. Dursun Yıldırım'a (2003: 134) göre, sözel ortam yaratıcılığında üretilen metinler ile yazılı ortam yaratıcılığında üretilen metinler arasında, en önemli temel fark onların muhafaza edilmeleri ve yayılmaları, okuyucu ve dinleyiciye ulaşma biçimlerindedir. İlkinde ortaya çıkan metinler, hareketli, değişiklik kabul eder bir yapıda hayatlarını sürdürürken; ikincisinde, metinler yazı ile tespit edilmeleri nedeniyle değişime kapalı hâle gelir. Bu noktadan bakıldığında sözlü kültür ortamında üretilen ürünlerin yazılı kültürü etkilediği, edebî ürünlerin şekillenmesinde rol oynadığı söylenebilir.

Değinilmesi gereken bir diğer husus "sözlü" ve "sözel" kavramlarıdır. İngilizce karşılıkları oral (sözlü) ve verbal (sözel) olan bu iki kavram birbirine yakın olduğu kadar bir o kadar da uzaktır. Dilin ürettiği ve sözde kalan ifadelerin tamamı sözlü olarak tanımlanırken; sözel anlatım ile yazıya ve diğer kültür ortamlarına yansıyan ifadelerin tümü kastedilir. Bununla birlikte "sözel" olma durumu iki yapıyı kapsayacak şekilde kullanıldığı için (Yağcı, 2005: 20) bu çalışmada "sözel" ifadesi kullanılmış ve gelenek bu kapsamda ele alınmıştır.

1.2.2. Yazılı Kültür Ortamı

İnsanların ve toplumların sözünün bir zemin üzerinde, sahip olduğu sesler için yarattığı imler yardımı ile tespit edilmesi, yeniden okunurluk ve kalıcılık kazanması (Yıldırım, 2013: 1) olarak tanımlanan, yazının icadıyla başlayan söz konusu kültürel ortam her toplum için farklı

zaman dilimlerini kapsamaktadır. Her ne kadar yazılı kültür ortamı bağımsız bir ortam olarak kabul görse de söze bağımlıdır. Çünkü; her orijinal metin, duyulan bir şeyin kaydıdır (İllich ve Sanders, 2015: 25). Yazı, sözün kalıcılığı için oluşturulmuştur. Ancak buna rağmen yazı başlı başına sözden bağımsız olarak incelenemez. Albert B. Lord (1986: 468), metnin ve bağlamın birbirinden ayrılmayacağını, performansın gerçekten önemli olduğunu ancak metnin ya da yazılı ürünün tek başına yorumlanmasının doğru olmadığını açıklar. Günümüzde her ne kadar yazının etkinliği yüksek olsa da yazı, sözün şekillerle somutlaştırılmış hâli olarak kabul edilir. Pertev Naili Boratav (2021: 7) Türk tarihinde yazının seyri hakkında aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

> *"Türkçe konuşan halkların yazılı edebiyatı miladi takvime göre VIII. yüzyıla dayanır. Üzerinde tarih bulunan yazıtların gelişmiş dili, bu tarihten önce, Kök-Türk birliğinin, her biri muhtemel kendine özgü bir ağıza sahip çeşitli etnik gruplarında ortak olan bir yazılı edebiyat dili oluşturduğunu varsaymaya olanak sağlar. Bu yazılı dillerin yanında, lehçeler de varlığını sürdürmüş ve her biri kendi sözlü edebiyatını yaratmaya devam etmiştir. Bu edebiyat, tanımı gereği, yazıya geçmemiş olan her şeyi barındırdığı için, bazı türler dışında, eski tarihsel dönemlere ait çok sınırlı sayıda belgeye sahibiz."*

Bir kayıt aracı ve zemini olarak "yazı" ve "yazılı metin", temel kaynak olmasının yanı sıra farklı sanatları ihtiva eden yapısıyla da milletlerin hayatında farklı dönüşümlerin kaynağı olmuştur. Osmanlı Devleti'nde matbaanın 1729 yılında kullanılmaya başlanması (Çobanoğlu, 2000: 152) seri kitap basımının yapılmasını sağlaması nedeniyle kültürel yapılanmanın da başlıca aracı hâline gelmiştir. Yazıya geçirilmiş sözlü kültür ürünleri matbaayla birlikte kolay çoğaltılabilir bir hüviyet kazanmıştır. Bu şekilde kültürel dinamikler kişisel sözlü bellekten yazılı ve kalıcı ortama aktarılmıştır. Ancak yazılı ortama geçirilen kültürel ürünlerde belli başlı farklılaşmalar kaçınılmaz olmuştur. Bu farklılaşmanın en yaygın örneği, metinlerin kısalması biçiminde görülmüştür. Yazı her ne kadar kalıcılığı sağlamış olsa da unutulan ya da gözden kaçan en önemli husus yazılı metnin yeniden düzeltilebilir olmasıdır. Mete Taşlıova (2006: 154), yazılı metnin düzeltilmeğe, değiştirmeye müsait olduğunu ancak sözlü anlatımda bunun görülemeyeceğini belirtir.

Dursun Yıldırım'ın (1998: 37) ifadesiyle, bir milletin hayatında millî kimliği belirleyen kültürün taşıyıcıları olan sözlü ve yazılı ifade geleneklerinden yazılı gelenek, sözlü geleneğin bilgi ve tecrübe birikiminden faydalanarak ortaya çıkmıştır. Sözlü ortam, yazılı ortamın öncüsüdür. Yazılı kültür ortamı sözlü kültür ortamından beslenmektedir. Pertev Naili Boratav (1988: 158) "sözlü anlatıların yazıya geçişi, sözlü geleneğin zayıfladığı anda vuku buluyor; daha doğrusu, sözlü gelenek, yazılı nüshaların meydana gelmesi şartlarına sahip olan muhitlerde ve çağlarda zayıflamaya başlıyor" tespitini yapmaktadır. Benzer bir yaklaşımı

Dursun Yıldırım da (1989: 6) belirtir: Başlangıçta, millet hayatında yer alan bütün gelenekler, sözlü ortam eseridir ve bu ortam içinde meydana gelen gelişmeler ve değişmeler, yazılı ortamın doğmasına zemin hazırlamıştır.

İbrahim Gümüş (2011: 38) "Yazı, sözü her ne kadar geri plana atmış gibi görünse de onun bir parçası gibidir." ifadeleriyle yazının söze bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Sözel yapının hâkim olduğu kültürel ürünler yazının zihinsel ve öğretisel olarak edinilmesinden sonra yerini yavaş yavaş yazılı ortama bırakmış, ürünler yazıya aktarılmaya başlanmıştır. İlk olarak el yazmaları ile başlayan aktarım süreci teknoloji ve sanayinin gelişmesiyle birlikte matbaa ortamında çoğaltılmış ve kalıcı hâle gelmiştir. Kitap ve benzeri basılı materyaller aracılığıyla soyut olarak nitelenebilecek söz daha somut bir hâle bürünmüştür.

Yazılı metnin ezberlenmesi tekdüzelik olarak yorumlanabilir. Herhangi bir kişi ezberini yaptığı yazılı metni olduğu gibi aktarmak durumundadır. Ancak doğaçlama yapıda tam bir ezberden bahsetmek zordur. Sözlü ortam aktarıcıları kültürel bellekte bulunan anlatıyı ya da usta malını tam bir ezber sistemiyle aktarmazlar. Onlar doğaçlamanın getirdiği rahatlıkla bildikleri anlatıyı ya da usta malını irticalen şekillendirirler. Albert Lord (1987: 67), doğaçlamayı bir pasajın dikkatli ve bilinçli bir şekilde kelimesi kelimesine hatırlanması anlamına gelen ezberlemenin tersi olarak görür.

1.2.3. Elektronik Kültür Ortamı

Sözlü ortam kadar karşılıklı etkileşim olmasa da yazılı ortama nazaran performansın sergilendiği icranın bulunmasından ötürü yarı aktif ortam olarak kabul gören elektronik ortam teknolojiyle bağlantılıdır. Özkul Çobanoğlu (1999: 248) elektronik kültür ortamını gramofon ve onu takip eden "en mühim yenilik" olarak tanımladığı radyo ile ilişkilendirmektedir. Benzer bir açıklamada bulunan Nebi Özdemir (2012: 11) "Elektronik Kültür ortamını" "Medya Kültürü" kavramı üzerinden açıklamaktadır. Ona göre, medya kültürü üzerine araştırmalar 20. Asrın başında kültü-medya ilişkisinin tartışılmaya başlandığı dönemden beri tanımlanmaya çalışılmıştır ve bu konudaki araştırmaların radyo ve sonrasında ortaya çıkan televizyonla birlikte başlaması oldukça dikkat çekicidir. İbrahim Gümüş (2011: 42) ise "varlığı gramofon, teyp, radyo, televizyon, telefon ve internet gibi teknolojilere dayanan kültür ortamı "elektronik kültür ortamı" olarak adlandırılmaktadır." ifadeleriyle, elektronik ortamı tanımlar ve bu ortamda kullanılan teknolojik araçlara değinir.

Elektronik kültür ortamının başlangıcını Özkul Çobanoğlu (2000: 152), 1900'lü yılların başında gramofon olarak kabul eder. Yukarıda belirtildiği üzere Walter Ong, birincil ve ikincil

sözlü kültür ortamından bahsetmektedir. Walter Ong'a (2018: 161) göre, geliştirilen elektronik teknolojiler; telefon, radyo, televizyon ve çeşitli ses kayıt araçları 'ikincil sözlü kültür çağını oluşturmuştur. Sözün kaydedilerek sabit ve birebir şekilde sunulması her ne kadar sözel olsa da karşılıklı etkileşimden uzaktır. Walter Ong (2018: 206) benzer bir şekilde, insan iletişiminin gerek sözel gerek başka türlü, "medium" (medya) araç modeline uymadığını, çünkü bir iletişimin gerçekleşebilmesi için bir geri iletim beklentisinin var olması gerektiğini açıklar[6]. Ong'a yakın bir açıklamayı Özkul Çobanoğlu (2000: 242), şu şekilde yapar: "Elektronik kültür ortamı icraları, yazılı kültür ortamına nazaran ilk bakışta sözlü kültür ortamıyla aynı veya yakın gibi görünürse de bu yanıltıcıdır; çünkü en büyük değişiklik icranın gerçekleşmesini sağlayan teknolojide değil ona bağlı olarak ortaya çıkan dinleyicinin niteliğindedir."

Mehmet Ali Yolcu (2019: 340), folklor ve halk edebiyatı ürünlerinin elektronik kültür ortamına 20. yüzyıl itibariyle girdiğini açıklar. 1900'lü yılların başından itibaren hayatı büyük ölçüde şekillendirmeye başlayan elektronik kültür araçları, kültürü ve kültür aktarıcılarını da yavaş yavaş etkilemiş; icrada, üründe hatta dinleyici kitlede de değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Özellikle icra ortamının değişikliği ister istemez icranın ve anlatının da değişmesine sebep olmuştur. Sözlü kültür ortamının icracısı ve grup üyeleri aynı ortamdaki kişiler iken elektronik ortamda görünmeyen, konuşamayan ve tepkisini gösteremeyen şahıslar söz konusudur.

Teknolojinin etkilediği ve değiştirdiği geleneklerden biri de âşık geleneğidir. Bu hususta, Mehmet Ali Yolcu (2014: 330), şu tespiti yapar:

> *"Yüzyılın ikinci yarısından itibaren televizyon, radyo, pikap, teyp, video, kamera gibi çağdaş kitle iletişim araçlarının kullanılmaya başlaması ile çoğu okullu, okuma yazma bilen saz şairleri, şiirlerini, bellek-sözlü gelenek veya yazma yerine, elektronik ortamda üretip kaydederek yaymaya başlamışlardır. Günümüzde televizyon ve bilgisayar CD'leri gibi elektronik iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, âşık tarzının canlı icra ve dinleyici ortamının, elektronik ortamlara yığıldığını görüyoruz. Elektronik ortamların kullanılması, âşık tarzının, başta gelenekselliği olmak üzere birçok özelliğini silip götürdüğü aşikârdır."*

Âşık geleneği, icraya dayalıdır. 1900'lere kadar dinleyici ile etkileşim sözlü kültür ortamının doğasına bağlı olarak yüz yüzedir. Sonrasında bu etkileşim devam etse de âşıklar da zamanla elektronik ortamda (stüdyo) bant kayıtlarına geçerek daha geniş kitlelere ulaşmışlardır. Bu durum gelenek içinde "değişim", "gelişme", "bozulma" gibi nitelemelerle açıklanan bazı farklılaşmaları da beraberinde getirmiştir. Azem Sevindik (2019: 134), irticalen-doğaçlama-

[6] Teknolojik gelişmelerle birlikte güncel medya araçları vasıtasıyla karşılıklı etkileşim günümüzde mümkündür. Ancak Walter Ong'un ve Özkul Çobanoğlu'nun açıklamaları "katılımcı kültür" ya da "ağ toplumu" kavramlarının karşılık bulmadı dönemleri kapsamaktadır.

doğmaca söylemenin, âşık sanatı için olmazsa olmaz niteliğine işaret ederek bu özelliğin teknolojiyle şekillenen elektronik ortama yansımasını değerlendirmektedir. Özkul Çobanoğlu (2000: 237) da elektronik kültür ortamında icrada bulunan âşığı dinleyenlerin, yüz yüze iletişimsel bir ilişki içinde tanımadığını vurgular. Âşık geleneğinin etkin role sahip icracısı, elektronik ortamda, bu etkileşim yapısından uzaktır. Özkul Çobanoğlu (URL2), dinleyicilerin âşıkları, posterinden veya kasetinin kapağına basılan resminden yahut konser veya radyo-televizyon programından ya da plağa, kasete veya başka bir elektronik malzemeye kaydedilmiş icrasından tanıdığını; bu durumun âşığın tamamen aradan çekilmesine ve dinleyiciyi icrasıyla açık ticari bir ilişki bağlamında baş başa bıraktığını açıklamıştır. Gülsüm Sadıç'a göre (2021: 69) elektronik ortam aynı anda pek çok dinleyiciye hitap etme ve yeni bir kazanç kapısı olması yönüyle âşıklar arasında tercih edilmiştir. Ancak bu ticari kaygının, geleneğin ve icranın kaydedilerek saklanması şeklinde olumlu bir yanı da olmuştur.

"Âşıklar eserlerini stüdyo ortamlarında plak, kaset ve CD'lere okuyarak bir yandan da internet ortamındaki sitelerinde yayınlamaya başlamışlardır" (Aça, 2019: 65). Âşık geleneği için elektronik ortam, sadece bir icra ortamı değil aynı zamanda geleneğin tanıtılması ve kayıt altına alınması için de bir araç olmuştur. Bu bağlamda elektronik kültür ortamında bulunan farklı kaynaklar söz konusudur. Gülsüm Sadıç (2021: 33), elektronik kaynakları; kasetler, özel ve resmî televizyon, radyo kanallarındaki programların kayıtları, görüşme kayıtları ile YouTube, Facebook başta olmak üzere internet tabanlı paylaşım sitelerinden alınan ses ve görüntü kaynaklarını yaygın olarak kullanılmaları itibarıyla sıralamaktadır. Âşık sanatının bu ortamlarda bulunmaları ya da sunulmaları Anadolu sahası âşıklığının elektronik kültür ortamında varlığına işaret etmektedir. Televizyon ve radyo âşıklık bağlamında irdelenecektir.

1.2.3.1. Televizyon Programları

Aktif kullanılan elektronik ortamların başında televizyon gelmektedir. Hem kulağa hem de göze hitap etmesi sebebiyle etkili bir ortam olarak varlığını sürdürmüştür. Barry Sanders'e (2020: 49) göre televizyon sözellikten uzakta olmakla birlikte, içinde birbiriyle sohbet eden gerçek insanlar varmış yanılsamasını sunar. Televizyon, başlangıç yıllarında etkileşimden uzak olmasından ötürü tekdüzeliği getirir. Televizyona odaklanan kişiler kendilerine sunulan görselliğe kapılır. Sanders'in (2020: 154) insanlara duyup gördüklerini edilgen bir biçimde kabul etmeyi öğretmesi nedeniyle televizyon yayınlarını eleştirmektedir. Ancak eleştirilere rağmen televizyon toplumlar üzerinde etkili bir kitle iletişim aracıdır.

Nebi Özdemir (2012: 282) Türkiye'de ilk televizyon yayınının 1952 tarihinde başladığını, 4 tanesinin İstanbul Teknik Üniversitesinde, 3 tanesinin de Beyoğlu'ndaki mağazalarda olmak üzere toplam 7 televizyon alıcısı olduğunu aktarmaktadır. "TRT televizyonunun ilk deneme yayınları 1966 yılındaki kapalı devre yayınlarının ardından 31 Ocak 1968 tarihinde başlatılmıştır" (Özdemir, 2012: 294).

TRT'nin resmî internet sayfasında (URL3), 31 Mayıs 1968 tarihinde Türkiye'nin ilk deneme televizyon yayının Ankara'da Mithatpaşa Stüdyosunda Mahmut Tali Öngören'in açılış konuşmasıyla başladığı, bu yayının yaklaşık bir buçuk saat sürdüğü, 1970 yılında İzmir'de, 1971'de İstanbul'da televizyon faaliyetlerinin başladığı aktarılır[7].

Türk halkı ilk olarak 1968 yılı sonralarına doğru televizyonla tanışmış, 1990 yılların başında ise renkli televizyon hayata girmiştir. Artan kanal sayısıyla beraber yayın faaliyetleri hız kazanmış, çeşitli alanlarda canlı ve bant kaydı yayınlar yapılmıştır. Yayıncılığın ilk yıllarından itibaren millî kültür unsurları da televizyon ekranlarına taşınmıştır. Maddi kültür unsurlarıyla birlikte sözlü geleneğe ait türler ve icra yapıları bant kaydı şeklinde izleyiciye sunulmuştur. TRT'nin tek kanallı yayın yaptığı yıllarda olduğu gibi kanal sayısının artmasıyla Türk kültürüne ait değerlerin işlevsel olarak yararlanılan kaynak niteliğiyle ön plana çıktığı görülmüştür. Bu kapsamda âşıklık da başvurulan alanlar arasındadır.

Nebi Özdemir (2012: 335), "TRT radyo ve televizyon yayınlarında duyulan "Âşık Daimî, Âşık Sularî, Âşık Veysel'den alınma" şeklinde anonslar, geleneğin aktörlerinin elektronik kültür bağlamında tanınmalarını sağlamıştır." ifadeleriyle televizyonun âşık geleneğinin tanıtımı noktasında önemini vurgular.

"Televizyon yayınları, 90'lı yıllarda özel televizyonların hayatımıza girmesiyle yöre kültürlerine ve âşıklık geleneğine yönelik konsept programların yayınlandığı ve pek çok mahalli âşığın da performans sergilediği icra ortamı haline gelmiştir" (Yolcu, 2019: 340). Televizyon, geleneğin ve âşıkların tanıtımı işlevi görmüştür. Mete Taşlıova (2006: 224), televizyonun, girdiği toplumlarda "televizyon kültürü"nü de beraberinde getiren veya oluşturan bir özellik taşıdığını açıklayarak, görüşme yaptığı kaynak kişilerin (âşıkların) ilk dönemlerde

[7] Güncel olarak TRT'nin (URL3) yayın faaliyetini devam ettiren 18 televizyon kanalı bulunmaktadır. TRT'de dâhil olmak üzere TÜİK'in (URL4) son olarak 2016 tarihinde yayımlanan ve 2015 senesini kapsayan 'Radyo ve Televizyon Kurum İstatistikleri'ne göre ülkemizde faal olan radyo ve televizyon kanal sayısı 1268'dir.

televizyonun kendileri için olumsuz şekilde değerlendirilmesine rağmen süreç içinde yararlandıkları bir mecraya dönüştüğünü aktarmaktadır.

Televizyon, etkili kitle iletişim aracı olarak varlığını 2000'li yılların başına kadar sürdürmüştür. "Televizyon, âşıklar için, özellikle çok kanallı dönemde, icranın yeni bir zemini olmuş, âşıklar için yepyeni kuralları da beraberinde getiren bu icra zemininde, âşıklığı hep cemiyet önünde sazı ve sesi ile yerine getirmeğe çalışan kişiler, artık, 'sanatçı' rolünü oynamaya başlamışlardır" (Taşlıova, 2006: 226). Âşıklar, karşılaştıkları yeni icra ortamlarına hemen ayak uyduramamıştır. Nebi Özdemir'e göre (2021: 344), doğaçlama ustası âşık, radyo ve televizyon stüdyolarındaki "canlı" programlarda bocalamış, böyle bir durumla karşılaşmak istemeyen pek çok âşık bu tür programlara belirli bir hazırlık yaparak gelmeye başlamış; hazırlıklı anlatım ve gösterim, bir taraftan âşıklık geleneğinin icra sistemini farklılaştırmış, diğer taraftan da daha özgün yaratıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak, özgün ürünlerin ortaya çıkartıldığı televizyon programlarının âşıklara bu denli ilgi göstermesinin ekonomik sebepleri de vardır. Özkul Çobanoğlu (2000: 153), bu konu hakkında şu tespitte bulunur:

> *"1970'li yılların başından itibaren televizyon yayınları başlar ve yaygınlaşır. Bu süreçte A. Kutsi Tecer'in başlattığı ve Muzaffer Sarısözen gibi bir anlamda talebelerin takip ettirdiği hareketin ötesinde âşık tarzı mensuplarının elektronik kültür ortamında yer alışları şuurlu bir kültür programından ziyade tamamen serbest piyasa ticari mantığı içinde ekonomik kazanç esasına göre şekillenir."*

Televizyonun yaygınlaşması ve âşıkların da popüler bir hâle gelmesiyle yapılan âşık programlarının sayısı artmıştır. Mete Taşlıova (2006: 227), elektronik kültür ortamının gelenekte oluşturduğu değişimleri gözlemleyebilmek adına âşıkların televizyonda yaptığı programları üç madde hâlinde sıralamıştır:

1. Âşığın veya âşıkların hazırlayıp sunduğu programlar.

2. Âşıkların sadece konuk olarak katıldığı televizyon programları

3. Âşıklık geleneğini konu alan belgesel nitelikli programlar

1.2.3.2. Radyo Programları

Elektronik ortamda bulunan ve etkin olarak kullanılan diğer icra ortamı radyodur. Akgül Olgun'a (1998: 106) göre, radyonun ülkemizde bir kitle iletişim aygıtı olarak kullanılması dünya ile paralel olarak Cumhuriyet kurulduktan üç yıl sonra 1926'da başlamıştır. Bu yayınlar daha önce kurulmuş olan ve dış ülkelerle haberleşmeyi sağlayan telsiz istasyonlarından sağlanmıştır. Nebi Özdemir (2012:166-167) ülkemizde ilk radyo yayıncılığının, 1922 yılında Fransız işgal güçlerinin İstanbul'da propaganda amaçlı yayınları dışarıda tutulursa, 19 Mart

1923 tarihinde olduğunu ancak resmî kayıtlara göre ilk radyo yayınının 6 Mayıs 1927 tarihinde Türk Telsiz ve Telefon Anonim Şirketi'nin 5Kw'lık vericisinin yayını ile başladığını açıklar.

TRT'nin resmî sitesinde (URL3) verilen bilgilere göre; 1 Mayıs 1964'te Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nu kuran yasadan önce, ilk kez Türk Telsiz Telefon A.Ş'ye bağlı olarak gerçekleştirilen radyo yayınları 1964'te TRT çatısı altında toplanmıştır[8].

1 Mayıs 1964'te yürürlüğe giren yasa ile kurulan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), hızlı bir gelişme gösterir (Olgun, 1998: 117). Ülkemizde bu tarih itibariyle pek çok radyo faaliyet göstermeye başlamıştır[9].

Radyo yayınları kültürel dinamikleri paylaşması noktasında da dikkat çeken bir ortamdır. Nebi Özdemir (2012: 181), 1938 yılında Sadi Yaver Ataman'ın açıklamalı halk müziği programlarının Türkiye'deki bu türden radyo programlarının ilki olarak kabul edildiğini belirtir.

Özkul Çobanoğlu (2000: 153) ve Mehmet Ali Yolcu (1940: 340), 1940'lı yıllardan itibaren yaygınlaşan radyo programları sayesinde, Muzaffer Sarısözen ve arkadaşlarının gerek derlemeleri ve gerekse mahallî sanatçı olarak takdim edilen birçoğu âşık olan konuklarla 'Yurttan Sesler' gibi programlarda hem mahallî ezgilerin ulusal seviyede yaygınlaşmasını hem de Âşık Veysel gibi önemli âşıkların ülke çapında tanındığını açıklar. Bu ve buna benzer programlar sayesinde âşıklar daha hızlı bir biçimde daha büyük kitlelere ulaşmışlardır. Özdemir (2021: 185), programlar noktasında aşağıdaki bilgiyi aktarmaktadır:

> *"TRT kapsamındaki radyo ve televizyon yayınlarında sık sık âşıklara/mahalli sanatçılara yer verilmiştir. 2000 yılı itibariyle (kayıt rakamları değişmekle birlikte) "Âşık Veysel 11 band kaydı, Âşık Davut Sulari 3 kayıt, Âşık Yaşar Reyhani 5 kayıt, Âşık Daimî 3 kayıt, Âşık Ali İzzet Özkan 3 kayıt, Âşık İsmail Daimî 3 kayıt, Âşık Mustafa Ruhani 2 kayıt, Âşık Nuri Çırağı 3 kayıt, Âşık Murat Çobanoğlu 3 kayıt, Âşık Şeref Taşlıova 8 kayıt" gibi âşıklık geleneğinin ustalarına ait çeşitli band kayıtları TRT'nin radyo yayınlarında sözlü kültür ve edebiyat geleneğine verdiği önemin kanıtıdır."*

Gülsüm Sadıç (2021: 70) âşıkların; Ankara, İstanbul, Bursa gibi büyük şehirlerde yerel ya da ulusal seviyede yayın yapan radyo kanallarında programlara katıldığını, kendilerinin program hazırlayıp sunduğunu, çoğunlukla hazırlayıcısı ve sunucusu âşık olan programlarda geleneğin temsil edildiğini ve dinleyici kitleyi genişlettiği için önem taşıdığını vurgular. Mete Taşlıova'ya (2006: 236) göre âşıkların büyük şehirlerde radyo programları yapma girişimleri

[8] TRT'nin resmî internet sayfasında (URL3) verilen bilgilere göre güncel olarak yayın yapan 17 radyo kanalı bulunmaktadır.

[9] Olgun'a göre (1998: 117) TRT kurulmadan önce faaliyet gösteren devlet ve iktisadi kamu teşebbüslerine ait birden fazla radyo istasyonu bulunmaktadır. Bunlar: Polis Radyosu (Ankara), Meteoroloji Radyosu (Ankara), Kara Kuvvetlerine ve Hava Kuvvetlerine ait Ankara'da bulunan diğer radyolardır.

uzunca bir zaman dilimini kapsamakla beraber, Ankara ve İstanbul'da yoğunlaşmıştır. Kilometrelerce uzakta bulunan, âşıklık geleneğini görmüş ve yaşamış grup üyelerinin geleneği hatırlaması bakımından, radyo programları oldukça etkili bir rol üstlenmiştir: "Âşıklık geleneğinin radyolar aracılığıyla dinleyicilere sunulması, eksik yönleri olmasının yanında, geçmişte yaşamış ve yaşayan gelenek temsilcilerinin eserleriyle birlikte dinleyicilere tanıtılması ve unutulmasının önüne geçilmesi amacıyla oldukça önemlidir" (Sadıç, 2021: 70).

Radyo, âşıkların geleneği paylaştıkları bir kültür ortamı olmakla beraber âşıkları ve geleneği etkilemiştir. Radyo yayınlarıyla ulusal ve uluslararası olayları duyan âşık, işlediği konuları da bu şekilde çeşitlendirmeye başlamıştır. Özdemir'e (2012: 186) göre, 1940'lara kadar yerel bellek ve gündemle yetinen âşıklar, radyo sayesinde ulusal ve uluslararası olaylar ve kişilerle ilgili deyişler söylemeye başlamışlardır.

1.2.3.3. Teyp Kasetleri ve CD

Elektronik kültür ortamında kültürel ürünlerin kaydedilmesi ve çoğaltılması temel özellikler arasında sayılabilir. Bu durum ilk olarak pikap ve plak ile ortaya çıksa da sonraki dönemlerde yerini kaset ve CD'ye bırakmıştır. Taşıma kolaylığı ve kopyalanması nedeniyle kasetler ve CD'ler yaygınlaşmıştır.

Dinleyicinin âşıklara ulaşamadığı durumlarda, teyp kasetlerine olan ilgi artış göstermiştir. Bu ilgi gerek yapım firmalarının daha fazla âşığa "kaset yaptırmasına" gerekse âşıkların daha fazla "kaset çıkartmasına" zemin hazırlamıştır.

Kasetler ve sonraki dönemlerde CD'ler, her ne kadar doğal icra ortamını temsil etmese de âşıkların dinleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Kasetler maliyetin düşük olmasıyla ülkenin hemen hemen her yerine ulaşmıştır. Mete Taşlıova (2006: 339), teyp kasetleri ve son zamanlarda CD'lere aktarılan hikâye metinlerinin, doğal ortamında anlatıldığı şekliyle olmasa bile; radyo ve TV programlarında anlatılanlara göre daha düzenli ve tertipli bir yapı gösterdiğini açıklar. CD ve kasetlere pek çok âşık edebiyatı ürünü kaydedilmiş ve kalıcılığı sağlanmıştır. "Elektronik kültür ortamında kasetlere kaydedilerek satışa arz edilen eserler arasında âşıkların anlattığı 'halk hikâyeleri'nden, usta malı türküler, destanlar, yeni yaratılan eserler ve hatta âşık atışmalarına kadar çeşitli âşık mahsulleri yer almaktadır" (Çobanoğlu, 2000: 156).

Teyp kasetlerinin ve CD'lere olan talebin artması âşıkların ya da gelenek icracılarının topluma ulaşmasını kolaylaştırdığı kadar farklı sorunlara da zemin hazırlamıştır. Farklı halk edebiyatı mahsullerinin elektronik kültür ortamına aktarılması anonimlik mevzusunda etkili olmuştur. Halil Atılgan (URL20), içinde bulunduğumuz çağda gerçekleşen teknolojik

gelişmelerle, türkülerdeki anonim olma özelliğinin yavaş yavaş ortadan kalktığını açıklar. Çünkü, doğal ortamda icra edilen bir türkü, hızlı bir biçimde teypler aracılığıyla kaydedilerek, kaynağından kasete aktarılarak, kalıcılığı sağlanmış, söylenen türkü anonimleşmeden muhatabına ulaşmıştır. Bununla birlikte günümüzde ilk tespit edildiği tarihten itibaren üzerinden 70 yıl geçmiş eserler de "anonim" olarak kabul edilmektedir.

1.2.3.4. İnternet

Elektronik ortam başlığında önemli yer tutan diğer alan internettir. İnternet, yaygınlığıyla birlikte taşıdığı kaydedilmiş ürünler-eserler yönüyle önem taşımaktadır. "1990'lı yıllar, Türkiye de hem ilk internet altyapısının oluşturulmaya başlanması, hem de ilk özel televizyon kanallarının kurulması nedeniyle önemli bir dönem olmuştur" (Dikmen, 2017: 429).

Ülkemizde ilk internet bağlantısı 1992 Eylül ayında Ortadoğu Teknik Üniversitesi tarafından (URL5) X.25 ile Hollanda üzerinden gerçekleşmiştir. Hızla yaygınlaşan internet, kültürel belleğin korunduğu zemin olmuştur. Âşıkların sözlü kültür ortamında dinleyicisi olan kitleler artık "izleyici" olarak internet siteleri ve yayınları aracılığıyla gelenek temsilcileriyle buluşmuştur.

İsmet Çetin (2020: 60) plak ve teyp kasetlerinden sonra âşıkların bu alana yöneldiğini, kimi zaman geçmiş icraların tekrarının yayımlandığını kimi zaman da yayının gerçekleştiği anda doğaçlama sunumların görüldüğünü aktarmaktadır. İnternetin uzaktan bağlanma yoluyla bilgi aktarma kolaylığı CD ve kaset taşıma zorluğunun ve kalabalığının önüne geçmiştir. Tüm mahsullerin tek bir noktada toplanması ve ulaşılabilirliği internetin kullanılabilirliğini arttırmıştır.

Mete Taşlıova (2006: 240), televizyon ve radyolarda yapılan âşık programlarında, dinleyicilerin, telefon, belgegeçer (faks) ve e-posta ile âşıktan istekte bulunup programa iştirak edebildiğini belirtir. Belli bir süreye kadar internet için de aynı durum söz konusu iken sosyal platformların ortaya çıkışı ve canlı etkinliklere imkân sağladıkları için internetin tek yönlü bir yapı göstermediği söylenebilir.

Âşıklara ait, farklı alanlardan bilgilerin de yer aldığı internet siteleri ulaşılabilmesi açısından önem arz etmektedir. Mete Taşlıova (2006: 241) internetin, özellikle genç kuşakta geleneğin "meraklı gruplarına" hitap ettiğini belirtmektedir. "Akıllı telefon" gibi sürekli internet bağlantısı olan araçların yaygınlaşmasıyla, internet ortamının daha etkin kullanıldığı görülmektedir. Televizyon ve radyo yayınlarının günümüzde internet kadar aktif kullanılmadığı söylenebilir.

Nebi Özdemir (2012: 186), diğer örnekleriyle birlikte medyanın alanlarından olan internetin, başta eğlendirme ve bilgilendirme gelmekle birlikte kültür taşıyıcılığı görevini de yerine getirdiğini tespit etmektedir.

Kitle iletişim araçları olarak radyo ve televizyonun popüler olduğu medya dünyası yerini yavaş yavaş internete ve internet altyapısını kullanan sosyal medya uygulamalarına bırakmıştır. Bu uygulamalardan özellikle YouTube, Facebook, Instagram, Twitter güncel olarak kullanılanlardır.

1.2.3.4.1. Kurum ve kuruluşlara ait siteler

https://www.trtavaz.com.tr/program/asik/33388 (E. T.: 12.02.2023)

https://www.trtdinle.com/show/asiklarimiz (E. T.: 12.02.2023)

https://turkoloji.cu.edu.tr/ (E. T.: 12.02.2023)

http://www.sokumenstitusu.org.tr/ (E. T.: 12.02.2023)

https://www.turkedebiyati.org/ (E. T.: 15.02.2023)

https://dergipark.org.tr/tr/ (E.T.: 09.01.2023)

1.2.3.4.2. Resmî siteler

https://aregem.ktb.gov.tr/ (E.T.: 11.01.2023)

https://www.ktb.gov.tr/ (E.T.: 09.02.2023)

https://ich.unesco.org/en/RL/klk-minstrelsy-tradition-00179 (E.T.: 09.02.2023)

https://www.trt.net.tr/ (E.T.: 13.11.2022)

1.2.3.4.3. Özel Siteler

http://mahzuniserif.com/sayfa/ana.htm (E.T.: 21.02.2023)

http://www.sahturna.com/ (E.T.: 21.02.2023)

https://www.turkuler.com/ (E.T.: 21.02.2023)

https://www.turkudostlari.net/ (E.T.: 21.02.2023)

https://radyo.trt.net.tr/(E.T.: 21.02.2023)

http://www.turkishmusicportal.org/en/types-of-turkish-music/turkish-folk-music-the-asik-tradition-in-anatolia-and-music-among-the-asiks (E.T.: 21.02.2023)

https://www.allaboutturkey.com/ (E.T.: 21.02.2023)

https://www.turquazz.com/a-great-day-to-revive-the-asik-tradition-in-anatolia/ (E.T.: 21.02.2023)

https://www.biyografi.net/ (E.T.: 21.02.2023)

1.2.3.4.4. Sosyal Ağlar

Âşıkların kendilerine ait ya da âşıklara dair YouTube kanallarından bazıları şunlardır:

https://www.youtube.com/@AskOrhanUstundag (E.T.: 21.11.2022)

https://www.youtube.com/@AsikNuriCIRAGI (E.T.: 21.11.2022)

https://www.youtube.com/@TRTAvaz (E.T.: 21.11.2022)

https://www.youtube.com/@CamsesProduksiyon (E.T.: 21.11.2022)

https://www.youtube.com/@ylmazoglumuzik-saritel8353(E.T.: 21.11.2022)

https://www.youtube.com/@IboShowPerformans (E.T.: 22.11.2022)

https://www.youtube.com/channel/UCbFlef3CeUfUIgVpj4ptYiw (E.T.: 22.11.2022) (Âşık Murat Çobanoğlu)

https://www.youtube.com/@trtarsiv (E.T.: 21.11.2022)

https://www.youtube.com/channel/UCTMAxSvnxor6FRZmyFA2C4Q/featured (Âşık Veysel) (E.T.: 30.11.2022)

https://www.youtube.com/@OzanlarOdasi (E.T.: 30.11.2022)

https://www.youtube.com/@Kanal7Arsiv (E.T.: 30.11.2022)

https://www.youtube.com/channel/UCqGMoavzk1CLkVXvWp-femA (Âşık Mevlüt İhsanî) (E.T.: 30.11.2022)

https://www.youtube.com/@askmevlutihsani4395 (E.T.: 05.02.2022)

https://www.youtube.com/@asiksitkieminoglu (E.T.: 05.02.2022)

https://www.youtube.com/@ozanahmetpoyrazoglu6744 (E.T.: 05.02.2022)

https://www.youtube.com/@UzelliKaset (E.T.: 05.02.2022)

https://www.youtube.com/@AskDaimiResmi (E.T.: 05.02.2022)

https://www.youtube.com/@Asikkulnuri (E.T.: 05.02.2022)

https://www.youtube.com/@AnadoluOzanlar (E.T.: 15.02.2022)

https://www.youtube.com/@AskSummani25 (E.T.: 15.02.2022)

https://www.youtube.com/@asksenlikeserleri4678 (E.T.: 15.02.2022)

https://www.youtube.com/@bbcnewsturkce (E.T.: 15.02.2022)

Facebook'ta yer alan bazı adresler şu şekildedir:

https://www.facebook.com/babamahzuni/?locale=tr_TR (E.T.: 15.02.2022)

https://tr-tr.facebook.com/a.zekierdali (E.T.: 15.02.2022)

https://www.facebook.com/asik.kul.nuri/?locale=tr_TR (E.T.: 15.02.2022)

https://www.facebook.com/ahmetpoyrazbey/?locale=tr_TR (E.T.: 15.02.2022)

https://www.facebook.com/asikorhanustundag/ (E.T.: 15.02.2022)

https://tr-tr.facebook.com/people/A%C5%9F%C4%B1k-S%C4%B1tk%C4%B1-Emino%C4%9Flu/pfbid0zSUBNfApq8898AvPVQ2oW1XR4EiS8hsY6cod8sDvH7iFqw2ocpTjwxmqDUnmJ5qml/ (Âşık Sıtkı Eminoğlu) (E.T.: 15.02.2022)

Twitter'da ise yer alan bazı âşık sayfaları şu şekildedir:

https://twitter.com/asikveysel_tw (E.T.: 15.02.2022)

https://twitter.com/mahzuniseriff (E.T.: 15.02.2022)

https://twitter.com/cobanoglu_as (E.T.: 17.02.2022)

https://twitter.com/kul_nuri (E.T.: 17.02.2022)

https://twitter.com/zekierdali (E.T.: 23.02.2022)

https://twitter.com/asiksummani (E.T.: 23.02.2022)

https://twitter.com/asiksenlikkltr (E.T.: 23.02.2022)

https://twitter.com/asikorhanustndg (E.T.: 23.02.2022)

https://twitter.com/ErzurumluEmrahh (E.T.: 23.02.2022)

İnstagram'ı kullanan âşıklar ve geleneği tanıtan bazı örnek hesaplar şunlardır:

https://www.instagram.com/asik_orhan_ustundag/ (E.T.: 23.02.2022)

https://www.instagram.com/asikmuratcobanoglu/ (E.T.: 23.02.2022)

https://www.instagram.com/asikzekierdali/ (E.T.: 23.02.2022)

https://www.instagram.com/asikkulnuri/ (E.T.: 23.02.2022)

https://www.instagram.com/asiksummani/ (E.T.: 23.02.2022)

https://www.instagram.com/asiksenlik/ (E.T.: 23.02.2022)

1.3. Söz Varlığı

Her toplumun sahip olduğu kültür ve gelenek çevresinde teşekkül eden bir söz varlığı vardır. Adnan Karadüz (2009: 638) sözcükleri, bir dilin söz varlığının yer aldığı düşünce ve kültür birikiminin araçları olan temel eserler olarak yorumlar. Mecazlar, yan anlamlar, deyimler, atasözleri, vecizeler, terimler, kalıp ifadeler dilin söz varlığını oluşturur. Dil bu unsurların çokluğuyla zenginliğini gösterir. Doğan Aksan (2004: 7), bir dilin sözvarlığı denince; yalnızca, o dilin sözcüklerinin değil, deyimlerin, kalıp sözlerin, kalıplaşmış sözlerin, atasözlerinin, terimlerin ve çeşitli anlatım kalıplarının oluşturduğu bütünü anlamamız gerektiğini vurgular. Söz varlığı noktasında kültürel dinamikler de oldukça etkilidir. Toplumun üyeleri, gelenek dâhilinde yaşamını sürdürür ve bu çerçeveyle yaşamını şekillendirir. Dile yansıyan ve dilden dökülen söz, zihinde yer alan kodun somutlaştırılmış hâlidir. Doğan Aksan (2004: 7) sözvarlığının sadece bir dilde birtakım seslerin bir araya gelmesiyle kurulmuş simgeler, kodlar ya da dilbilimdeki terimiyle göstergeler olmadığına aynı zamanda o dili konuşan toplumun kavramlar dünyası, maddi ve manevi kültürünün yansıtıcısı, dünya görüşünün bir kesiti olarak düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Söz varlığını, bir toplumun kültürel bütünlüğü içinde yer alan, yansıyan ve yansıtan tüm ögeler olarak açıklamak yerinde olacaktır. Bu ögeler topluma ait olan dil aracılığıyla sağlanmaktadır. Dilin kelime hazinesine bağlı olarak ortayaçıkan söz varlığı belli kurallar dâhilinde oluşmaktadır. Konu hakkında Tahsin Banguoğlu (1974: 141) "her dilde anadilden gelen bir temel kelime (motprimitif) varlığı bulunur. Daha yeni zamanlarda üretim ve birleşim yolları ile yapılmış veya yabancı dillerden gelmiş kelimelerle birlikte bu varlık dilin kelime dağarcığını meydana getirir. Deyimler, atasözleri (proverbe), fıkralar (anectode) vb. de dilin varlıklarındandır" demektedir.

Dilin varlığı olarak kabul gören ve aktarılan, dilde bulunan söz varlıkları oluşum ve içerik bakımından farklı araştırmalara tabii tutulmaktadır. Bayram Baş (2011: 28), söz varlığı çalışmalarının temel olarak iki hedefe odaklandığını bunların "konuşma dili üzerine araştırmalar" ve "yazı dili üzerine araştırmalar" olduğunu belirtir. Bu iki araştırma alanı, söz varlığının yazı ve konuşma merkezli olduğunu gösterir. Baş (2011: 58), söz varlığı araştırmalarının konuşma diline yönelik yapılacaksa farklı konuşma ortamlarının, yazılı dile yönelik yapılacaksa yazılı birden fazla materyalin incelenmesi gerektiğini vurgular.

Söz varlığının araştırılması o toplumun kültürel değerlerinin saptanması açısında da önem arz etmektedir. "Kültürle bağdaştırıldığında bir milletin geçmişten geleceğe yaşayışı, maddi ve manevi değerleri söz varlığı içinde barındırılır. Dolayısıyla herhangi bir milletin sahip olduğu değerleri öğrenmenin başka bir yolu da konuştukları dilin söz varlığını tespit etmekten geçer." (Eryiğit ve Güven, 2021: 201). Bu açıdan deyimler, atasözleri, bilmece, tekerleme gibi edebî mahsullerin söz varlığı açısından tespiti toplumsal değerlerin tespiti olarak açıklanabilir.

Safa Eroğlu (2022: 29) "İnsanlar söz varlığı kapasitelerinin zenginliği ölçüsünde dinleme, okuma, yazma ve konuşma becerilerini sergileyebilmektedir." ifadeleriyle söz varlığının kullanım alanlarını belirtmiştir. Eroğlu (2022: 36), temel söz varlığı olarak herhangi bir kişinin günlük hayatında sıklıkla kullandığı; selamlaşma, tanışma, eşya, yiyecek, seyahat, akraba, hayvan, organ, sayı, temel fiiller gibi ifadeleri belirtir.

Zeynep Işıklar (2019: 10), bir dilde bulunan kelimelerin, terimlerin, deyimlerin, atasözlerinin, kalıp sözlerin ve yabancı dillerden gelen ögelerin söz varlığı adı altında toplandığını açıklar. Bir dilin söz varlığı edebî ürünlerinden de ortaya çıkabilmektedir. Özellikle söz varlığı olarak kabul edilen, deyim, atasözleri, veciz sözler, ikilemeler, tekerlemeler, tekrarlar âşık edebiyatı ürünlerinde de görülür.

1.4. Anlatım Şekilleri

Her metnin bir üreticisi olduğu gibi o metni aktaran, anlatan vardır. İsmet Çetin (2020: 242), anlatımı, ifade yolu olarak söz, yazı, resim, müzik, işaret, jest ve mimikler yoluyla aktarılan, gönderilen iletilerin tümü olarak tanımlamaktadır. Ayşe Yücel Çetin de (2016: 49) anlatıcıyı olay veya olay örgülerinden oluşan metni anlatan hayalî bir varlık olarak tanımlar ve anlatıcının metni anlatmakla kalmadığını çeşitli yorumlar yaparak zaman zaman okuyucu veya dinleyiciye mesajlar verdiğini açıklamaktadır. Anlatıcı, anlatım sırasında farklı yöntemler kullanabilir. Bu yöntemler dinleyici kitleye bağlı olarak değiştiği gibi ortam ve anlatıcının icra anında bulunduğu duygu durumuna bağlı olarak şekillenmektedir. Mete Taşlıova (2016: 118) "Geleneğin sürekli ve sistemli icra yapısı içinde özellikle hikâyecilik yönüyle tebarüz etmiş âşık anlatıcılar, ustasından veya yetiştiği yörenin ortaklık seviyesine ulaşmış anlatım yöntemlerinden yola çıkarak sentezlediği kendi yöntemini şekillendirir." açıklamasıyla âşıkların kendilerine has bir üslup oluşturduklarını ve anlatımı buna göre sağladıklarını vurgulamaktadır.

Anlatım şekli üslupla ilişkilidir. Özkul Çobanoğlu (2015: 92), üslubu kişinin bir türün anlatımında uyguladığı özel ifade tarzı olarak tanımlamaktadır. Bu tanıma göre bir kişinin

kendine has özel üslubu olabileceği gibi bir sözlü kültür geleneğinde şekillenen ortak bir üslup da bulunabilir.

1.4.1. Doğrudan Anlatım

Anlatıcının, olayları gördüğü ya da yaşadığı şekilde herhangi bir ekleme ya da çıkartma yapmadan gerçekleştirdiği anlatım şeklidir. Doğrudan anlatımı âşıkların yoğun olarak tercih ettikleri görülür. Âşıklar, herhangi bir konu hakkında görüşlerini ifade etmek ya da tepkilerini göstermek adına şiirlerde doğrudan anlatımı tercih etmektedirler. Erman Artun (2011: 21) âşıkların, özellikle dinî-tasavvufi şiirler öğretici özellik taşıdığı için, bu anlatım şekline başvurduklarını açıklar.

Âşık Ömer'in şu dizeleri doğrudan anlatıma örnek olarak verilebilir:

Ey gönül Hakk'a ibadet kıl mübarek cuma günü
Fikriyle kalbin pasın sil mübarek cuma günü
Ver sâlavat ol Muhammed Mustafa'nın aşkına
Nice bin Kâbe sevabı bul mübarek cuma günü (Yurdatap, 1973: 15).

Âşık Mevlüt İhsanî:

"İnsanoğlunun hepsi âşıktır. Ama nasıl âşıktır? Kimisi sanatkârdır. Kimisi rençberdir. Kimisi duvarcıdır. Kimisi saatçidir. Yani insanoğlu herhangi şeye âşık ise onu sevmiş, severek yapmıştır. Eğer severek yapmazsa başarılı olamaz." (Türkmen ve Cemiloğlu, 2016: 163)

Her iki âşığın da açıklayıcı tarzda açık ve net ifadelerde bulunmaları doğrudan anlatıma örnek teşkil etmektedir.

1.4.2. Nasihat ve Hitap Yoluyla Anlatım

Her anlatının belli başlı işlevleri vardır. Bu işlevlerden biri eğitimdir. Âşıklar herhangi bir konu hakkında neyin nasıl yapılması gerektiğini nasihatle anlatırlar. Özkul Çobanoğlu'nun (2018: 196) bu konu hakkındaki görüşü şu şekildedir:

> *"Türk sosyo-kültürel yapısı içinde nasihatlerin en yaygın açık işlevi bilgilendirmedir. Nasihat ortak aklın ve yaşanmış deneyimlerin içerdiği bilgilerin gönüllü olarak paylaşımıdır. Karşılaşılan konuşma durumu ve bağlamına uygun olarak nasihat edecek kişi karşısındaki kişinin başına gelmiş veya gelme ihtimali olan bir durumda ya doğrudan kendi tecrübesi olan bir olaydan ve ona bağlı kişisel anlatıdan hareketle ya da bu konuda kolektif aklın doğru kabul edip onayladığı seçeneği yansıtan kalıplaşmış atasözü, deyim, fıkra, alkış, kargış, efsane, memorat veya kara hikâye gibi konuşmalık türden hareketle nasihat eder ve ona çoğu zaman neden ve niçin böyle davranması gerektiğini açıklayarak bilgi vererek ikna edip yönlendirir"*.

Âşıkların şiirlerde ve hikâyelerde nasihat yoluyla anlatımı da ustalıkla kullandıkları görülmektedir. "Taşlamalarında konu edindikleri dinî, ahlaki ve içtimaî meselelerde halkı

uyarmak ve doğru yolu göstermek amacıyla nasihat ve hitap etme yoluna giderler" (Kiraz ve Demir, 2021: 215). Burada âşıkların üstlendiği toplumsal görev dikkat çekicidir. Âşıklar dinleyicileri doğru yola iletmeye, onlara doğruyu ve iyiyi göstermeye çalışır ve bunu çoğunlukla öğüt vererek yapar. Erman Artun (2011: 21) âşıkların, dinî ve toplumsal konularda öğüt verme, uyarma gerektiğinde bu anlatım yolunu seçtiklerini açıklar. "Âşıklar, toplumun değer ve normlarına aykırı her konu ve davranış biçimini nasihat konusu yaparlar" (Demirel, 2013: 110).

Âşıklar, toplumu yönlendirdiği gibi geleneği ve gelenek temsilcilerine de nasihat yoluyla anlatımda bulunur.

Nasihat ve hitap yolu anlatımına şu dizeler örnek olarak verilebilir:

Dadaloğlu
Yürü yiğit yürü yolundan kalma
Her yüze güleni dost olur sanma (Boratav ve Fıratlı, 1943: 176)

Huzurî
Hakikattir sözüm eylerim tefhin
Ne kimseden öğren ne eyle talim
Emaneti geri eyleme teslim
Öte beri geçin, sakın evlenme

Huzurî neylersin dünya rif'atin
Kesme doğruluktan meyl ü rağbetin
Cenâb-ı mevladan iste izzetin
Her şaşkın sözünü duyup bulanma (Kocatürk, 1963: 490-491)

1.4.3. Tahkiye Yoluyla Anlatım

"Hikâye etmek, anlatmak" manasında kullanılan tahkiye sözlü ve yazılı edebî türlerin temel yapısını oluşturur. "Tahkiyeli ifade, olmuş, olması mümkün, olacak veya olmamış olayları insan hayalinin ulaşabildiği yerleri de hesaba katılarak tertip edilmesidir" (Önal, 1996: 40). Bu açıdan herhangi bir olayın hikâye formunda aktarılması tahkiyeli anlatımı oluşturmaktadır. Bu anlatıma başvurmanın belli amaçları olduğu ifade edilebilir.

Edebî ürünler çoğunlukla bir işlevi yerine getirir. Bu işlev çoğu zaman istendik davranış oluşturma, yani eğitimdir. Lütfi Alıcı (2007: 155), hikâyelerle öğretimin en etkili anlatım biçimlerinden biri olduğunu aktararak bir eğitim öğretim metodu olarak tahkiyenin bugün de kullanıldığını vurgular.

Tahkiye yoluyla anlatımı edebiyatımızın pek çok alanında görmek mümkündür. Âşık edebiyatında da tahkiye yoluyla anlatıma yer verilir. "Âşıklar, taşlamalarında yaşadıkları ya da müşahit oldukları meseleleri hikâye şeklinde anlatma yoluna gitmişlerdir" (Kiraz ve Demir, 2021: 215). Erman Artun (2011: 21) âşıkların, dünyanın yaradılışı ve peygamberlere ait kıssaların anlatılışında ve destanlarda tahkiye anlatım şeklini kullandıklarını açıklamaktadır.

Bazı yazılı metinlerde bu tarz anlatımda amaç okuru düşündürmekten çok, olay vasıtasıyla heyecanlandırmaktır (Demirel, 2013: 106). Benzer anlatım şeklini âşıkların kendi hayatlarını anlatırken görmekteyiz. Âşık Mevlüt İhsanî'nin (Türkmen ve Cemiloğlu, 2016: 251) "Âşık İhsanî ile Sakine Hikâyesi"nin girişi örnek olarak verilebilir: "Efendim, Mevlüt İhsanî, Bardız derelerinin Çermik köyünde Güllü'den doğmuş, fakir bir köylü Seyfullah'ın oğludur. Üç kardeştirler. Amma ortanca oğlan Mevlüt yedi yaşlarına gelince çok zekiydi. Ve öğretmene, okula verince babası, her sene başarıyla geldi. Üç sene okudu. Başarıyla geldi. Lakin, okuduğu müddetçe, bu kendisinin yanında Sakine adlı bir kız ile oturur. Bununla beraber okurdu. Aynı sırada arkadaşı. Bunu çok severmiş…"

1.4.4. Karşılaştırmalı Anlatım

Herhangi iki farklı durumun ya da benzer olgunun kıyaslandığı anlatım şekli olarak tanımlanabilir. Halk edebiyatı sahası içinde yer alan ürünlerde yaygın olarak görülür. Özellikle atışmalarda ve halk hikâyelerinde karşılaştırmalı anlatıma başvurulmuştur. Buradaki amaç rakibi karşılaştırma (mukayese) yaparak yermek ve ondan üstün olduğunu kanıtlamaktır.

Âşık geleneğinde karşılaştırma çoğunlukla atışmalarda görülür[10]. Ancak halk hikâyelerinde de karşılaştırmaya başvurulur. Kirmanşah Hikâyesi'nden şu pasaj örnek olarak sunulabilir: "Baş vezir, görgili, akılli bir kimse idi. Hikümdar Hurşud Şah'ın görgisi, baş vezirinki gader yokti. Çünkü baş vezir bilir idi…" (Alptekin, 1999: 133).

1.5. Anlatım Kalıpları

1.5.1. Tekrarlar, İkilemeler

Tekrarlar başlığı altında değinilmesi gereken unsurlardan biri formel yapılardır. Bu ifadeler masal girişlerinde yer alan "bir varmış bir yokmuş" benzeri kalıplaşmış, tekrar eden yapılardır. İkilemeler ve tekerlemeler de bu başlık altında yer almaktadır.

Âşıkların bazı şiirlerinde aynı kelimeyi sıklıkla kullandığı görülür. Erman Artun'a (2011: 21; URL6) göre, âşıklar yinelemeyi anlatımı kuvvetlendirmek, verilen düşüncenin şiir

[10] Mizah başlığı altında atışma örnekleri verileceğinden burada örnek paylaşılmayacaktır.

boyu pekiştirilmesini sağlamak amacıyla seçer ve âşıklar duygularını hemen dile getirir. Bu sebeple doğaçlama söyleyişte kelime seçmek için tekrarlardan, hazır söyleyiş kalıplarından yardım alırlar. Bu durum şiirlerde görüldüğü gibi diğer anlatılarda da görülür.

Doğan Kaya (2014: 777), âşık şiirinde tekrarlamanın gelenekten kaynaklandığını ifade ederek, bunun aynı zamanda şekil yönünün de bulunduğunu vurgular. Ancak tekrarlar hece ölçüsünü sağlamak ve vurgulanmak istenen düşünceyle de tercih edilmektedir.

İkilemeler söz varlığı içinde önemli bir yere sahiptir. Vurguyu sağlayan ve edebî ürünlerde sanatsal düzlemi arttıran ikilemeler Doğan Aksan'a (2004: 64) göre, Türkçe'nin sözcükbilimi ve anlambilimi açısından önemli bir anlatım özelliğidir. Mete Taşlıova (2006: 364) ikilemelerin anlamı pekiştirdiğini ve yeni imajlar oluşturduğunu aktarmaktadır.

Fuat Özdemir ve Mustafa Apaydın'ın (1995: 9) "Anlamı güzelleştirmek, kulağa hoş gelen bir ses tekrarı yapmak amacıyla kullanıldığı görülen bu kalıplar en az söz kalıpları kadar sık kullanılmış olmakla birlikte tekrarlamalı kalıpların çoğu ikileme biçimindedir." ifadelerinden yola çıkarak tekrarların veyahut ikilemelerin bir amaç doğrultusunda kullanıldığını söylemek mümkündür.

İkileme dışında tekrar olarak kabul edeceğimiz bir diğer unsur tekerlemedir. Tekerlemelerde sıklıkla tekrarlardan yararlanılır ve bu şekilde söyleyiş kolaylığı sağlanır. Pertev Naili Boratav (2021: 212; 2018: 42) tekerlemelerin her şeyden önce, alışılmamış bir imgeler kalabalığının tetiklemesiyle şaşırtmak, eğlendirmek, büyülemek için kullanıldığını; tekerlemelerde, yer yer nesrin kolaylıklarından faydalanan bir şiirin kesifliğini, sürati ve kıvraklığını; onda sözün çağıltısından gelen tadı, kelimelerin baş döndürücü cambazlıklarının verdiği heyecanlı iç ürpermesini; bazı, bir tek kelimenin açıverdiği engin ufukta hayalimize at oynatacak meydanı bulduğumuzu açıklar. Boratav'ın açıklaması tekrarların genel olarak kullanım amacını kapsayacak niteliktedir. Mete Taşlıova'ya (2006: 365) göre, tekerleme söyleyicisi; vezin, kafiye, aliterasyon ve seci'den faydalanarak hisleri, fikirleri, hayalleri, "tezad"a, "mübâlağa"ya, "güldürme"ye, "tuhaflık"a, "şaşırtma"ya dayalı bir takım söz kalıpları içinde ard-arda, ister açık ister kapalı şekilde ustalıkla sıralar ve sunar. Tekerleme ve ikilemeler dışında, âşık şiirinde "dedim-dedi" tarzı şiirler de tekrarın bulunduğu örnekler arasındadır.

Aşağıdaki dizeler tekrar kullanımına örnek olarak verilebilir:

Erzurumlu Emrah

Tutam yâr elinden tutam
Çıkam dağlara dağlara
Olam bir yaralı bülbül
İnem bağlara Bağlara (Boratav ve Fıratlı, 1943: 160)

Âşık Garip Ergül

Telekom geldi yasaya
Al bir tane koy masaya
Çalmasa bildir arzaya
121 Telekom
Kom Kom Kom Telekom
Yaralmaz Telekom
Kaybolmaz Telekom
Zevk verir Telekom (Arvas, 2005: 180-181)

1.5.2. Atasözleri ve Deyimler

Sözvarlığı içinde yer alan deyim ve atasözleri kalıplaşmış ifadeler olarak kuşaklar arası aktarımı sağlamaktadır. Doğan Aksan (2004: 31-33), dildeki deyimlerin sözvarlığı içinde yer aldığını; toplumun anlatımındaki gücünü ve başarısını, benzetmeğe, nükteye olan eğilimini ortaya koyduğunu; atasözlerinin ise toplumun bilgeliğini, deneyimlerini, dünya görüşünü ve anlatım gücünü yansıtan önemli ögelerden olduğunu belirtir.

Doğan Kaya (2014: 121, 255) atasözlerini; ataların yüzyıllar boyunca karşılaştıkları olay ve tecrübelerden aldıkları dersleri bilgece düşünce yahut nasihatleri, değer yargılarını düsturlaştırarak sonraki nesillere devrettikleri benimsenmiş olan özlü sözler olarak tanımlamaktadır. Bir durumu, olayı, düşünceyi özetleyen, en az bir kelimeden oluşan ve genellikle gerçek anlamının dışında ayrı bir anlama sahip olan, özel anlamları belirli bir kurala bağlanamayan kalıplaşmış söz olduğunu vurgulamaktadır. Mete Taşlıova (2006: 370) ise, deyimleri (tabirler) asıl anlamlarından uzaklaşarak yeni kavramlar meydana getiren kalıplaşmış sözler şeklinde açıklar.

Atasözleri ve deyimler bir yaşanmışlığın ürünü olduklarından yaşanacak ya da yaşanmış benzer durumlara istinaden kullanılabilir. Atasözleri, deyimler ve buna benzer söz varlıklarımız, geleneğimizin ve kültürümüzün yansıtıcısıdır. Doğan Kaya (2014: 122), atasözlerinin bir milletin zekâsını, dünya görüşünü, ideallerini, beklentilerini, düşünce, özlem ve inancını aktardığını, bir fikri savunmada, bir davranışı yermede, yorumlamada başvurulan etkili söz olduğunu açıklamaktadır.

Pek çok edebî türde kullanılan atasözü ve deyimler âşık edebiyatında da kullanılmıştır. Özellikle şiir ve hikâyede kullanılan bu yapıdaki söz varlıkları üzerinde durulan temel konuyu pekiştirmektedir. "Atasözleri de şiirler gibi az sözle çok anlam ifade ettiği için ortak bir paydada buluşurlar" (Yıldız, 2020: 32). Bu da atasözüne güçlü bir ifade imkânı sağlamaktadır.

Cafer Özdemir (2020:227), âşıkların atasözleri kullanımını şu şekilde açıklamaktadır: "Atasözleri gelecek nesillerin eğitiminde vazgeçilmez ögeler olarak görüldüğü ve bireylerin davranışlarına etki edeceği düşünüldüğü için destan türü içerisinde bir araya getirilmiş ve bu minvaldeki ürünler âşıkların sanatsal yeteneğini gösterme alanına dönüşmüştür."

Levnî'nin[11] "Tut atalar sözünü kalbi selîm ol[12]" dizesiyle başlayan bir destanı vardır. Bu şiirinde "sert sirke küpüne zarar", "kendi çalar kendi oynar", "gün doğmadan neler doğar" gibi atasözlerine yer vermiştir. Aşağıda yer alan dizeler atasözü ve deyim kullanımına örnek olarak gösterilebilir:

Seyrânî'den:

Dünyadan ahrete gidip gelmemek
Olmasa iktiza eder ölmemek
Balık başdan kokduğunu bilmemek
Seyrânî gâfilin ahmaklığından (Yüksel, 1987: 73)

Âşık Mustafa Köse'nin anlattığı "Güzel Ahmet Hikâyesi"nde de atasözü kullanımı görülmektedir.

"Atalardan bir söz var ki: "Arayan Tanrı'sını da bulur belâsını da bulur" demişler." (Görkem, 2000: 163).

[11] Sunullah Arısoy (1995, 211), Levnî'nin ününü daha çok ressam olarak kazandığını, minyatürleriyle meşhur olduğunu asıl adının Abdülcelil Çelebi olduğunu ve Âşık Ömer'den etkilendiğini belirtir.
[12] Şiirin bir kısmı şu şekildedir:
"Tut atalar sözünü kalbi selim ol
Gönülden gönüle yol var demişler
Gider yavuzluğun tab'ı halim ol
Sert sirke küpüne zarar demişler

Her kâra uzatma elin eteğin
Yelkovana döner âhır emeğin
Nitekim göllerde şaşkın ördeğin
Başın kor kıçından dalar demişler

Aldanma cihânın sakın varın
Düşmeyegör onun âh-ü zârına
Bugünkü işini koyma yarına
Yar yıkıldığı gün tozar demişler" (Arısoy, 1995: 212)

1.5.3. Alkış ve Kargışlar

Sözlük anlamı; beddua olan kargış ve dua olan alkış, kültürümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Yerel ağızlarda ve âşık şiirinde dua ve bedduanın, "alkış, kargış" şeklinde yer aldığı görülmektedir. Doğan Kaya (2014: 161), kargış kelimesini; çaresiz olan, acı çeken, kötülüğe maruz kalan bir insanın rahatlamak, teskin olmak gayesiyle söylediği, kötü düşünce ve dilekleri kapsayan, söze orijinallik veren, ifadeyi güçlendiren kalıplaşmış söz olarak tanımlar. İlhan Başgöz (2014: 256) ise alkış ve kargışın yürürlükteki kanunların, sosyal ve kişisel değerlerin iyi işlemediği durumlarda bulunan insanın inanışlarından ve bir çeşit doğa üstü güçlerden yardım umması olarak açıklar. Bir diğer tanımlama ise şu şekildedir: Beklentilerin karşılanması ya da mutluluk veren olayların sürmesi umuduyla söylenen alkışlar (dua), kötülüklerin son bulması ve sebep olanların cezalandırılması umuduyla söylenen kargışlar (beddua) sözlü kültüre has kalıp sözlerin en çok kullanılan örneklerindendir (Kundakçı, 2020: 5).

Alkışlar ve kargışlar üzerine çalışma yapan Ahmet Keskin (2018: 63), alkış kelimesine dair "beğeni", "övgü" ve "dua" karşılıklarını tespit etmiştir. Dua ve bedduanın kullanım durumlarının farklılığı zıtlığın da göstergesidir. Günlük hayat içinde karşılaşılan zor bir duruma dua ile çözüm aranabildiği gibi, isyan duygusuyla beddua da edebilir. Bu bireyin içinde bulunduğu psikolojik durumla bağlantılıdır.

Edebiyatımızda da alkış ve kargışın kullanımı yaygındır. Tahir Kutsi (1978: 20), halk ozanlarının beddualar söylediğini, buna halk şiirinde kargış denildiğini, bir olaydan veya bir kimsenin çeşitli eylemlerinden etkilenen halk ozanlarının karşısındakine kötü duada bulunduğunu belirtir. Dua ve beddua psikolojik olarak rahatlamayı sağlar. Âşıklar kimi zaman kişisel olaylar için alkış ya da kargışda bulunurken kimi zaman toplumsal olaylar için de bu tarzda şiirler söylemişlerdir.

Ahmet Keskin (2018: 562), Türk âşıklık geleneği içerisinde âşıkların, hem müstakil alkış ve kargış şiirleri söylediği, hem de alkışlara ve kargışlara şiirlerinin genelinde yaygın biçimde yer verdiklerini; alkışların ve kargışların şiir icrasında estetik bir tutum, hatta birer alt şiir türü hâline gelecek ölçüde sık ve zengin biçimde kullanıldığını açıklar. Aşağıda verilen dizeler alkış ve kargış kullanımına örnek olarak verilebilir:

Âşık Ömer:

Ömer içini gör bakma dışına
Çektiğin gelmesin kullar başına
Kimse rahm-eylemez çeşmim yaşına
Ağlayı ağlayı göz elden gitti (Köprülü, 2004: 243).

Âşık Dertli

Mâil oldum kaşı ile yüzüne
Mevlam illet versin iki gözüne
Asla kötü söyleyemem kızına
Dilerim Mevla'dan bula anası… (Köprülü, 2004: 697)

Âşık Şenlik

Uçma gönül kuşu, uçma kafesten
Pervaneyem od'a yandırma meni
Kıyamazam canıma, aman ver felek
Goyumdan, gardaşımdan ayırma meni

Götürürler musallanın taşına
Ağlaşırlar cenazemin peşine
Meni indirende kabrin başına
Okunan Kur'an'dan ayırma meni (Özbek, 1969: 94)

Tokatlı Nuri

Yata yata her bir yanın çürüsün
Zebaniler etrafını bürüsün
Damarın çekilsin kanın kurusun
Hastalara şan veresin vay sebep (Makal, 1978: 183)

1.5.4. Edebî Sanatlar

Edebiyat sahasında pek çok söz sanatı bulunur[13]. Bu başlık altında mizah ve âşık edebiyatı ile ilişkili söz sanatlarına yer verilecektir. Bunlar; benzetme (teşbih), abartma (mübalağa) ve kişileştirme (teşhis)'dir.

1.5.4.1. Benzetme

Benzetme, canlı ya da cansız herhangi bir unsurun başka bir unsura yakıştırılmasıdır. Menderes Coşkun (2010: 43-49) benzetme sanatını şu şekilde tanımlar: "Bir kavramın herhangi bir özellik bakımından kendisinden daha üstün veya daha meşhur başka bir kavrama benzetilmesi ya da başka bir kavram vasıtasıyla anlatma ve tasvir etme sanatıdır." Edebî ürünlerde etkin bir sanat olarak kabul edilen benzetme, âşık edebiyatında da sık sık başvurulan

[13] Bu çalışmada âşık şiirinde sıklıkla kullanan söz sanatlarına değinilecektir. Söz sanatları hususunda detaylı bilgi için bkz. Coşkun M. (2010).

bir söz sanatıdır. Atışma tarzı şiirlerde âşıklar, rakibini farklı dışı canlı ve nesnelere benzetmektedir. Hikâye metinlerinde görülen benzetmelerin çoğu hayvan, bitki ve eşyalarla ilgilidir (Taşlıova, 2006: 363). Benzetmedeki amaç dinleyiciyi eğlendirmektir. Ancak bu benzetmenin niteliğine bağlı olarak gerçekleşir. Benzetilen, kötü ya da çirkin olduğunda eğlendirirken iyi ya da güzel olduğunda övgü duygusu ön plana çıkar. Doğan Kaya (2014: 168), benzetme ve yakıştırmaların; atasözleri, deyimler, dualar, beddualar, tekerlemeler, yanıltmacalar gibi klişe sözler olduğunu belirtir.

Âşık edebiyatında da sıklıkla başvurulan benzetmede amaç vurgudur. Bu noktada Mete Taşlıova'nın (2006: 363) açıklamaları şu şekildedir:

> *"Benzetmede asıl amaç, dinleyiciye olayın perspektifini çizmek veya anlatılanı daha anlaşılır kılmaktır. Benzetmede kimi zaman; iyi kötüye, insan hayvana, hayvan insana veya insan ile doğaüstü semboller arasında gidiş gelişler söz konusudur. Benzetmeye başvurma sıklığı, anlatıcıdan anlatıcıya değişen bir durumdur. Dinleyicilerin tepkisi benzetmelerin esas belirleyicisidir."*

Benzetme, mizahi açıdan da önemlidir. Herhangi bir canlı nesnenin cansız nesneye benzetilmesi ya da insanın diğer canlılarla eşleştirilmesi mizahi bir atmosfer oluşturur. Mete Taşlıova (2016: 132), metinlerde mizahi ifadelerin bazen benzetme sıfatları veya cümleleri biçiminde görüldüğünü belirtir. Aşağıda verilen dizeler benzetmenin kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Seyrânî:
Sevdiğim değildin böylece ezel
Aşkımın bağına düşürdün gazel
İbrişimden nazik sandığım güzel
Meğer pulat gibi bükülmez imiş (Boratav ve Fıratlı, 1943: 169).

Çobanoğlu: Ayak uzun, vücut kısa bir tavşan gibi
Taşlıova: Tipine bakınca zürafa boylu
Çobanoğlu: Kolu uzun, boynu ince bir deve gibi (Erdener, 2019: 141).

1.5.4.2. Abartı

Herhangi bir durumu gerçek hâlinden daha fazla daha üst seviyede göstermek olarak tanımlanan abartma, edebî ürünlerde de sıklıkla görülmektedir. Bahsedilen konuyu, canlıyı veyahut nesneyi daha dikkat çekici bir hâle getirmek için kullanılan mübalağa Menderes Coşkun'a (2010: 160) göre, anlatımı çarpıcı hâle getirmek, muhatabı etkilemek, yanıltmak veya ikna etmek gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Abartma sanatı kullanılırken çoğunlukla "gibi" edatına, benzetmeye başvurulur. Burada amaç anlatılanın, benzetme yoluyla en üst seviyeye çıkarabilmek dikkat odağına yerleştirebilmektir. Menderes Coşkun (2010: 160), teşbih ve

mübalağanın sıklıkla beraber kullanıldığını, teşbihin bedii olabilmesi için mübalağanın gerekli olduğunu vurgular. Doğan Kaya (2014: 35) klasik şiirde "mübalağa" sözünün karşılığı olarak tanımladığı abartmayı, halk şairlerinin sanat kaygısı olmadan kullandıklarını ifade eder. Kaygusuz Abdal'ın aşağıda sunulan dizeleri abartmaya örnek teşkil eder.

Bir kaz aldım ben karıdan
Boynu da uzun borudan
Kırk abdal kanın kurutan
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz (Arısoy, 1995: 45).

Abartıya örnek teşkil bir diğer şiir Âşık Kul Hüdaî'ye aittir:

Kara pire yakaladım
Kırk kişi ip takamıyor
Hay ettiler sağdan soldan
Yetmiş tazı yıkamıyor

Sekiz kişi başın tutsa
On kişi ardından itse
Beş kişi de saman atsa
Bir ahıra sokamıyor

Boyu beş metreyi aşkın
Karnı davul gibi şişkin
Yaşı yetmiş beşi geçkin
Kimse dönüp bakamıyor (Özer, 2011: 173-174)

1.5.4.3. Soru-Cevap

Halk edebiyatında, soru-cevap üzerine kurulu ifadeler de bir anlatım yöntemi olarak kullanılmaktadır. Edebî ürünlerde sorulan soruya cevap aranır ya da cevap verilir. Menderes Coşkun'a (2010: 200) göre, sorulu cevaplı anlatım tarzı (diyalog), divan ve halk şiirinde ifadeye canlılık, doğallık katmak ve muhatabın dikkatini çekmek gibi sebeplerle kullanılır. Halk şiirinde "dedim-dedi"li koşmalarda bu sanat esas alınır.

Âşık geleneğinde "muamma" dalı, bu kapsamda yer almaktadır. Doğan Kaya (2014: 593), muammanın Semaî kahvelerinde dinleyenlerde zevk ve heyecan uyandıran eğlence usullerinden birisi olduğunu ve şiirle sorulan bir çeşit bilmece olduğunu söyler. Âşık kendisine ya da ortama yöneltilen muammayı yine şiir ile cevaplamaya çalışır. Muamma dışında da âşıklar güncel diyaloglarında ya da atışmalarda soru cevap şeklinde şiirler okuyabilmektedir. Erman Artun (2011: 21), âşıkların zaman zaman karşılıklı konuşmalar veya soru cevaplarla tasavvufi bilgi ve motifleri anlatma yoluna başvurduğunu bazı öğüt türü şiirlerde de bu anlatım

yolunu tercih ettiklerini açıklamaktadır. Aşağıda verilen Âşık Ruhsatî ve Erzurumlu Emrah'a ait dizeler soru-cevap sanatını örneklendirmektedir.

Vardım nazli yârin ziyaretine
Dedim kalk gidelim dedi varamam
Dedim bu kadar mı vazgeçtin benden
Dedi vazgeçemem ama varamam (Boratav ve Fıratlı, 1943: 183).

Dedim dilber sen de sevdakâr mısın?
Dedi senden evvel nâre ben yandım
Dedim doğru söyle bana yar mısın?
Dedi sadık yârim gönülde andım (Artun, 2011: 242).

Âşık Şeref Taşlıova'nın (Türkmen, Tan, Taşlıova, 2017: 237) anlattığı, usta malı Âşık Sümmânî ile Gülperi (Perizât) hikâyesinde geçen örnek diyalog aşağıya alıntılanmıştır:

"-Bacı! Bizim nereli olduğumuzu ne sorarsın? Biz çook uzak bir memleketten. Biz Âl-i Osman Devleti'ndeniz!

-Madem oralısınız, oradaki bazı şehirlerin ismini söyleyin bana!

Peki, dediler. En başta İstanbul'un adını söylediler. Trabzon'un, Kars'ın, Erzincan'ın, Diyarbakır'ın adlarını söylediler. Ancak o kadar telaşa düştüler ki doğup büyüdükleri Erzurum'u söylemeyi unuttular.

Gülperi dedi ki:

-Kardeş! Size bir şehir adı dersem tanır mısınız? Bilir misiniz?

-Söyle bacı!

-Erzurum denilen, Osmanlı Devleti'nin üçüncü ordusunun bulunduğu bir vilayet var. Erzurum Şehrini bilir misiniz? Tanır mısınız?

-Bacı sen ne diyersen? Bizim şehrimiz!

…

-Peki Erzurum'un bir kazasının ismini desem?

-Söyle bacı!

-Narman kazasını tanır mısınız?

-Bacı, valla biz oralıyık!

-Peki! Narman kazasının da bir köyünün adını söylesem tanır mısınız?

-Söyle bacım!

-Semikale!..."

1.5.4.4. Şaşırtma

Şiir olsun hikâye olsun edebî metinlerde ani gelişen ya da var olan anlatı düzenini bozan beklenmedik değişimler şaşırtmaya olanak sağlar. Dinleyici, anlatının ya da şiirin büyüsüne kapılmışken aniden değişen söylemler veyahut konunun farklı bir noktaya kayması beraberinde beklenmezliği oluşturur. Beklenmedik her durum şaşırmayla karşılanır. Menderes Coşkun (2010: 193), şair ve ediplerin bazen söze nükte ve çarpıcılık katmak için şaşırtıcı bir fikir söylediklerini veya sözü beklenmedik bir şekilde bitirdiklerini, batı retoriğinde bir ifade veya metnin şaşırtıcı ve beklenmedik bir şekilde bitirilmesine paraprosdokian denildiğini açıklar.

Doğan Kaya (2014: 733), şaşırtma yerine "şaşırtmaç" kullanımıyla konuşmayı veya deyişi beklenmedik bir sonuçla bitirmeye verilen ad olarak tanımlar. Şairin ya da anlatıcının burada yapmak istediği durum dinleyiciyi canlı tutmak, beklenmedik bir anda onu, ani değişimin etkisine sokmaktır. Eğlendirme işlevinin yerine getirildiği şiir ve anlatılarda âşık, beklenmedik konu değişimlerine ya da kelime oyunlarına başvurabilmektedir. Aşağıda verilen dizeler bu sanata örnek olarak sunulabilir:

Kaygusuz Abdal'dan:

Bir sinek bir devenin
Çekmiş budun koparmış
Salınıban seğirdir
Bir yâr ister koçmağa

Bir aksacık karınca
Kırk batman tuz yüklemiş
Gâh yorgalar gâh seker
Şehre gider satmağa (Arısoy, 1995: 43).

Âşık Mahzunî Şerif'ten

Ali geçinenler Osman çıktılar
Şimdi ettiğine pişman çıktılar
Eski dostlar bize düşman çıktılar… (Yağız, 1976: 95).

İKİNCİ BÖLÜM
MİZAH

2. Kuram ve Model Olarak Mizah

Gülme ya da gülmece olarak kavramlaştırılan mizah hakkında yerli ve yabancı pek çok araştırmacı tanımlamada bulunmuştur. Bu bölümde öncelikli olarak bu tanımlara yer verilerek mizah detaylı bir şekilde irdelenecek, mizah kuramları bağlamında açıklamalarda bulunulacaktır.

Mizahın, üzerinde hemfikir olunan bir tanım ve yaklaşımdan uzak olduğunu söyleyebiliriz. Mizahi nedene bağlı olan veya olmayan gülme eylemlerinin gerçekleşme biçimleri ve gülme göstergeleri de tanımlanması zor mizah kavramıyla birlikte ayrıca üzerinde durulabilecek bir konudur (Emeksiz, 2015: 995).

Mizah kelimesinin İngilizce karşılığı "humor" olup bu kelimenin İngilizce sözlükte (URL17) "Komiklik, mizah, gülünçlük (yapmak)" gibi anlamları da bulunmaktadır. Serdar Sağlam (2022: 34), mizah kelimesinin Fransızca "humour"dan Türkçeye tercüme olduğunu bu kelimenin İngilizceye de Fransızcadan geçtiğini; Arapça aslının "müzah" olduğunu ancak zamanla mizaha evrildiğini açıklamaktadır. Farklı bir açıklamada bulunan Dursun Yıldırım (Yıldırım, 1998: 233) dilimizdeki gülmek fiilinin eski biçiminin külmek'ten türetilen "küg, külüt" olduğunu ifade etmektedir.

Raif Necdet Kestelli'nin (2011: 313) tanımına göre mizah; lâtife, eğlence, şaka, alay iken TDK Türkçe Sözlükte (URL1) açıklama şu şekildedir: "1.Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor. 2. Gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah, ironi". Ferit Devellioğlu (2012: 762) da mizah kelimesinin; şaka, lâtife, eğlence manasını taşıdığını ancak aslının "müzâh" olduğunu belirtir.

Mizahın farklı alanlarda, metin türlerinde ve dönemlerde kullanılması ve anlamlandırılması, önemli bir araştırma alanı olarak incelenmesine olanak sağlamıştır. Gülme pek çok bilim sahasında da araştırmalara tabi tutulmuştur. Psikoloji, felsefe, sosyoloji, tıp, edebiyat bu alanlardan bir kaçıdır. "Mizah kavramı tarihsel süreç içerisinde çoğunlukla 'gülmeye yol açan uyaran' olarak değiştirilmiş, psikolojinin ayrı bir bilim dalı olarak kendini kanıtlaması ile birlikte daha ayrıntılı olarak incelenmeye başlanmıştır." (Çakmak ve Uz, 2018: 79). Azem Sevindik (2017: 11) "İngilizcede *gelotology* şeklinde kullanılan kavram, gülme, kahkaha ve en geniş anlamıyla mizah bilimi demektir." açıklamasıyla inceleme alanlarını

açıklarken; Gülin Öğüt Eker (2017: 49; 2019: 5) "Eski Yunancada 'gülme, kahkaha' anlamına gelen 'gelo, gelos, gelao, geloto' ve 'logy' (bilim) kelimelerinden oluşan, 'gülme bilimi' olarak adlandırılan gelotoloji (gelotology) gülme ve mizah araştırmalarını kapsayan bir disiplindir." açıklamasıyla kavramın etimolojisine dair tespitlerde bulunmaktadır. Amy Carrell (2008: 303) "Tarih boyunca, Antik filozoflardan İncil'e, ilk yazıcılardan çağdaş yazarlara, halk tıbbından modern tıbba kadar mizah ve kahkaha tartışma konusu olmuştur." sözleriyle mizahın farklı alanların konusu olduğuna dikkat çeker. Bundan dolayı farklı alanlardan farklı araştırmacılar mizah üzerine tanımlamalarda ve açıklamalarda bulunmuştur.

Araştırmacılar ve filozoflar, mizahın ya da gülmenin insana has bir davranış olduğunda birleşmektedir. Azem Sevindik'e (2017: 10) göre hem Platon, Aristoteles gibi Eski Yunan hem de Bergson gibi modern çağ filozofları insana has bir davranış biçimi olan, insanın 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 çözümlemeğe çalışmışlardır. Sigmund Freud'un psikoanalitik yaklaşımından hareketle Seval Kasımoğlu (2019: 252), mizahın ortaya çıkışındaki temel etmenin "haz" olduğunu belirtir.

Tarihsel olarak gülme, hayatın erken dönemlerinde ortaya çıkar (Ruch, 2008: 78). Ancak söz konusu gülmenin mizahla bağlantılı olarak oluştuğu söylenemez. Yetişkin insan hayatında gülme, mizahtan bağımsız şekilde de gerçekleşebilir. Pek çok araştırmacı mizahın farklı şekillerde ortaya çıkabileceğini belirtir. Bunlardan biri olan Terry Eagleton'nın (2020: 13-14) açıklaması şöyledir:

> *"Kahkaha epey farklı deyimlerden oluşan bir dildir: gıdıklayarak gülmek, kıkırdayarak gülmek, hırıltıyla gülmek, bıyık altından gülmek, çığlık çığlığa gülmek, böğürerek gülmek, bağıra çağıra gülmek, alay ederek gülmek, nefesi kesilerek gülmek, yaygarayla gülmek, anırır gibi gülmek, havlar gibi gülmek, kıs kıs gülmek, kişner gibi gülmek, kükreyerek gülmek, tıslayarak gülmek, kahkahayla gülmek, burnundan pıskırarak gülmek, arsız arsız gülmek, uluyarak gülmek, cırlak cırlak gülmek vb. Patlamalar, gürlemeler, kahkaha tufanı, taşkınlık, inişli çıkışlı veya sürekli, tantanalı, borazan gibi, azar azar gelerek, döne döne veya cırlak gülme hâlleri vardır… gülümseme görseldir oysa kahkaha işitseldir."*

Bu açıklamada kahkaha ile mizahın birden farklı şekilde ortaya çıkabildiğini kahkaha ve gülümsemenin farklı olduğu belirtilmektedir. Gülme pek çok durumda gerçekleşebilir, ancak gülmenin gerçekleşmesi için ilk olarak gülünç durumun gerçekleşmesi veya durumun gülünç olduğuna hükmedilmesi gerekir (Sevindik, 2017: 14).

"Kimi gülmece türleri mizah içermez, kimi mizahlar da güldürmez" (Escarpit, 2016: 107). Mustafa Dinç (2018: 287), mizahın ne olduğu üzerinde çalışmalar yapan filozoflar ve

bilim adamlarının, gülmenin sanatlı şeklinin mizah olduğu sonucuna vardıklarını ve sanatsal bir anlatı ya da gösteriden kaynaklı gülmenin, mizahın kendisi olduğunu açıklar. Yasemin Torun (2006: 47), Dinç'in açıklamaların aksine "gülmecenin temel ögesi, güldürmedir" şeklinde tarif eder ve mizahın, gülmenin birbirini tamamlayan kavramlar olsa da tam manasıyla anlamdaş yapılar olmadığını, temelinde gülme olmayan şeyin mizah olmadığını vurgular.

Franz Rosenthal (1997: 217), gülmenin, aklın güçleriyle hayvansallık arasında ortaya çıkan bir güç olduğunu savunurken, Amy Carrell (2008: 306) ise "Mizah, insan yaşamının, ilişkilerinin ve etkileşimlerinin tüm yönleriyle ilgili evrensel bir olgudur" açıklamasında bulunur.

Mizah, aslında tıpkı diğer insani zevkler gibi toplumsal bir olgudur (Torun, 2006: 49). Bilinçli ya da bilinçdışı bir eylem olarak biyolojik ve fizyolojik bir tepki olarak ortaya çıkan gülme, sadece insana özgü bir durumdur. Barry Sanders (2019: 86) gülme eyleminin hayvanı insan, tanrıları tanrısal yaptığını belirterek gülmenin insanı diğer varlıklardan ayıran bir nitelik olduğuna vurgu yapar. Bu konuda Mustafa Şekip Tunç (2019: 103) "Psiko-sosyal bir mana ile gülen, güldürmesini bilen ve gülünç olan ancak insandır" der. Henry Bergson (2020: 5) bazı araştırmacıların ve düşünürlerin insanı "gülen hayvan" olarak tanımladığını, aynı şekilde insanı, güldüren hayvan olarak da tanımlayabileceklerini çünkü başka hayvanlar veya bazı cansız nesnelerin güldürmeyi başarabilmelerinin tek yolunun onların insanla olan benzerliklerine, insanın onlar üzerinde bıraktığı ize veya insanın kullanımına bağlı olarak gerçekleştirebileceklerini açıklar. Bergson (2019: 12) savını şu cümlelerle temellendirir:

> *"Dikkatinizi önce şu nokta üstüne çekmek istiyoruz: Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda insansı bir davranış ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaprisidir."*

"Gülümseyen" tek varlığın insan olması gibi onu gülmeye sevk eden durumlar da ya insandan kaynaklanır ya da hayvan veya nesnede insanı andıran bir durumun oluşmasıdır. Anca Parvulescu (2017: 19) "Gülme insana yaraşır; insan ile hayvan arasındaki asgari eşiği belirler." sözleriyle insan, hayvan ayrımına atıfta bulunur. Bu yaklaşıma benzer şekilde Ebru Şenocak (2019: 373) ise mizahı şu şekilde tanımlar: "Mizah, düşünen insanın üretimi olup bazen güldürürken düşündüren ve ders veren bazen de yaşam savaşında karşılaştığımız uyumsuzluklar, çelişkiler, olumsuzluklar karşısındaki saldırma ve savunma tepkilerimizi ironik

bir şekilde sunan evrensel bir iletişim dilidir." Bu iletişim dili hemen hemen her toplumda karşımıza çıkabilmekte ve belli özellikler ihtiva etmektedir.

Fikret Türkmen'e (2019: 419) göre gülme eyleminin, başlıca üç özelliği vardır ve ilk özellik insana özgü olmasıdır. Diğer iki özellikten biri sağlık ve sevinçle bağlantılı olarak keyif unsuru olması, diğeri ise kendiliğinden oluşmasıdır. Gülmenin insana özgü olmasıyla ilgili olarak Charles Baudelaire (1997: 11) şu açıklamayı yapmaktadır: "Bir an için insanı dünyada yok sayarsak gülünç dediğimiz şey de var olmayacaktır." Baudelaire bu açıklamasıyla gülmenin insana ait olduğunu ve insanla var olacağını vurgulamaktadır.

Yerli ve yabancı araştırmacıların vardığı ortak nokta gülmenin insana ait olduğu, insan dışındaki nesne ve diğer canlıların sadece kişileştirme ya da benzetme yoluyla gülmeye neden olduğudur. Gülmenin insana has oluşu onun antropolojik, biyolojik, sosyolojik, fizyolojik ve psikolojik olarak incelenmesini ve tanımlanmasını gerekli kılmıştır.

"Antropolojik literatürde özellikle öne çıkan iki mizah olgusu vardır: şakacı ilişkiler ve soytarılar" (Polimeni ve Reiss, 2006: 357). Tarihsel süreç içerisinde "soytarı"lar bulundukları toplumu eğlendirme işlevinden sorumludur ve bunu çoğunlukla mizah kullanarak yapmışlardır. Gülmenin antropolojik boyutu yanında biyolojik boyutundan söz edilebilir. "Mizah: Vücuttaki dört sıvının (kan, balgam, kara safra ve sarı safra) kişiliği kontrol ettiğine dair orta çağ teorisinden, bu modern anlamını bir sıvı fazlası olan karakterlerin grotesk davrandığı "mizah komedilerinden" almış olabilir." (Triezenberg, 2008: 532). Gülme eylemi biyolojik ve bireysel olduğu gibi kimi araştırmacılar mizahın toplumsallığı üzerinde durur. Robert Escarpit'e (2016: 107) göre, mizah karmaşıktır, hem tinsel hem duyusal hem de toplumsal bir olaydır.

Bunun yanında gülmenin fizyolojik boyutu hakkında da muhtelif açıklamalar yapılmıştır. Anca Parvulescu (2017: 70), konu hakkında şunları belirtir: "Gülme, yüzün kasılmasıdır. Yüzün birtakım özgül işlevlerini ilgilendirir: ağız, gözler, yanaklar, ses. Gülme, tek patlama değil bir dizi patlama meselesi haline geldiğinden uzun süre devam ederse vücudun geri kalanını da ilgilendirir." Çağatay Güler ve Bilge Ufuk Güler (2010: 32) benzer bir tanımlamada bulunur: "Gülme eylemi az ya da çok kesik ve gürültülü soluk vererek, yüz kasları ve ağız hareketleriyle ve yüz ifadesiyle ani bir sevincin dışarıya vurulmasıdır." Onlara göre, gülme doğrudan mizah değildir mizaha karşı verilen fizyolojik bir cevaptır. Arthur Koestler (1997: 10) ise "Mizah yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanıdır." şeklinde açıklamada bulunur. Mizahı oluşturan durumlardan biri karmaşıklığın oldukça fazla

olması ve içinden çıkılamayacak bir hâl almasıdır. Bu karmaşık duygular beraberinde fizyolojik bir eylem olarak gülmeyi oluşturur. Bu konuda, Franz Rosenthal (1997: 209) gülme eyleminin özel olarak karmaşık fizyolojik ve psikolojik bir olay olduğunu açıklar. Benzer açıklamalarda bulunan Joseph Polimeni ve Jeffrey Reiss (2006: 347) de mizahın, genellikle kahkahaya yol açan karmaşık bir bilişsel işlev olduğunu belirtir. Araştırmacıların ve düşünürlerin üzerinde durduğu "karmaşık" olma hâli, gülmenin oluşma başlangıcı, nedeni, ortamı, amacı, işlevi, sürekliliği veya teklik durumu gibi sayılabilecek birçok unsura bağlı değişkenlerle ilişkilidir.

Mizah, "yüksek" karmaşık duygular barındıran kimi zaman çözümlemesi zor bir ifade şeklidir. Mizahın ve gülme eyleminin araştırmacılar için neden bu kadar karmaşık olduğu muğlaktır. Mizahı üretmenin pek çok yöntemi olduğu gibi mizah, bilinçdışı bir şekilde de ortaya çıkabilmektedir. Terry Eagleton (2020: 13) "kahkaha, tek tip olmayan bir olgudur" der. Azem Sevindik (2021: 18) ise, tarihsel seyrinde kendisine pek çok anlam yüklenen mizahı (gülme, kahkaha), temelinde pek çok biçimleri olan insani bir olgu, anlamlandırma ve eylemler silsilesi olarak belirtir.

Bu kompleks yapı, beraberinde pek çok duygu ve düşüncenin hem oluşumunu hem de gelişimini sağlar. Ancak psikolojik, sosyolojik, fizyolojik etmenlerin iç içe oluşu mizahı çözümlemeyi ve tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Peter Farb (1981: 762), mizahın olağanüstü karmaşık ve merak uyandıran bir konu olduğunu ve bazı bilim adamlarının iddia ettiği kadar önemsiz olmadığını açıklar. Ona göre mizah, tanrıların bir armağanı, içimizdeki şeytanların hizmet ettiği bir bela, türümüzdeki iyiliğin bir yansıması olarak ve aynı zamanda doğamızın karanlık, mantıksız tarafının bir tezahürüdür. Farb, mizahı tanrıların armağanı olarak yorumlarken John Morreall da (1997: 159) "mizah, yaşamımızı özgürleştirebilmemiz için bir güçtür ve insanlık için bir nimettir" tespitini yapmaktadır. Barry Sanders (2019: 136) de benzer anlayışla insanı "özgürleştirerek" yeni bir kategoriye yükselttiğini açıklar. Gülin Öğüt Eker'in (2019: 20) özetlediğimiz bu yorumları çözümlemesi şu şekildedir: "Uygarlaşma sürecinde yön ve şekil değiştirse de acımasızlıktan haz duyma güdüsünü terk edemeyen insan için pozitif mizahın Tanrı'dan hediye, negatif mizahın ise üstünlük kuramı bağlamında şeytanın cezası olduğu yönündeki kabul, mizahın paradoksluğunun bir ironisidir…"

Terry Eagleton (2020: 83), mizahı biraz daha farklı bir açıdan yorumlamaktadır: Kahkaha doğrudan bedenin şehvetli derinliklerinden yayılan bir ifade biçimi olmakla beraber; birileri hakkında mizah yapmak, ahlaki açıdan takdir edilebilecek şekilde onların kaprislerini ve zaaflarını şımartmaktır. William O. Beeman (1999, 103), mizahı; dil, jest, görsel imgelerin

sunumu ve durum yönetimi dâhil, ancak bunlarla da sınırlı kalmayan çok çeşitli iletişim becerilerini içeren "performatif pragmatik[14]" bir başarı olarak tanımlar.

Samuel Butler (2021: 23), "ölümlüler arasında mizah, bundan ne kadar söz edilebilirse, esas olarak kahramanların dövüşürken birbirlerine fırlattıkları acımasız alaylar ve özellikle yenilmiş düşmanın başında atılan sevinç çığlıklarıyla sınırlıdır" açıklamasıyla mizaha daha farklı bir işlev yüklemektedir. Ancak Eagleton (2020: 19-20). "Ölüm karşısında gülmekten ve böylece kendi ölümümüzü hafifletilebilir kılmaktan kazançlı çıkmanın da bir mutluluğu vardır. Ölüm hakkında şaka yapmak, onu kesip biçerek küçültmek, bizim üzerimizdeki korkutucu gücünü azaltmaktır." sözleriyle ölümlülerin mizah yoluyla ölümün korkusundan arınabildiğini iddia ederek mizahın bu aşamada bile kullanılabildiğini düşünmektedir.

Ahmet Özgür Güvenç (2018: 108), güldürme, şaşırtma, kandırma ve korkutma dürtülerinin arkasında yatan tek nedenin mizah yaratma isteği olduğunu öne sürmektedir. John Morreall (2008: 240) ise mizahın, insanların korku ve kaygılarını azaltmak için de kullanıldığını ele almaktadır. Gülmenin stresi azaltıcı, gerginliği bitirici bir özelliğinin olması, olay ve durumları yumuşatıcı bir tavır sergilemesi bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Hilmi Yücebaş (1958: 3) mizahı, herkesin anlayış ve zekâ kudretine göre değişen "lastikli ve kaypak" bir mevzu olarak tanımlar. Burada kullanılan "lastikli" benzetmesi mizahın oldukça esnek bir yapıda olduğunu, kullananla birlikte kullanıldığı yere ve duruma göre değişebilirliğine işaret etmektedir.

Ayşe Yücel Çetin'e (2019: 158-159) göre mizah, gülme; günlük hayatın sıradanlıklarının anlamlı hâle getirilmesi, eğlencenin fiziksel dışa vurumu, gerçeğin daha yumuşak biçimde sunulması, hayatın zorlukları, baskı ve dayatmalarına tepkisi, uyumsuz, tuhaf ve kusurlu olanla alay etme, eleştirme, aşağılama hatta cezalandırma gibi duygu ve davranış-larla açıklanır. Mizah, eğlendirirken bireylere, topluma açık ve kapalı mesajlar ileten, rahatlatan, savunma mekanizması oluşturan, eleştiren etkili bir araçtır.

Ayşe Yücel Çetin'in açıklamalarına benzer bir tanımlamayı Nilgün Çıblak (2008: 6) şu şekilde yapmaktadır:

> *"Mizah, bireylerin ve toplumun zayıf ve kusurlu yönlerini iyi niyetle ve hoşgörüyle insanlara gülünç gelecek biçimde dile getiren, ancak güldürürken uyaran ve düşündüren bu yönüyle zekâya da hitap eden bir anlatım şeklidir. Bu anlatımda alay etme, ince bir eleştiride bulunma, düşündürme, eğlendirme vb. özelliklerin yanında en temel unsur, gülmenin de yer almasıdır. Bir başka deyişle mizahın kökeninde; katılarak gülmekten bıyık altından gülmeye, gülümsemeye,*

[14] Mizahi içeriğe sahip cümleler, topluma faydası olacak şekilde, eleştirdikleri toplumsal düzeni değiştirme gücüne de sahiptir.

belli belirsiz gülümsemeye, dıştan belli edilmeden içten gülmeye kadar seviyesi farklı şekillerde olabilen bir gülme vardır."

Mizahın dışavurumu farklı şekillerde tarif edilmektedir. Kahkaha ve tebessüm en somut yansıması olmakla birlikte farklı fiziksel yansımalar görülebilir. Erman Artun (2019: 15-16) gülmeyi sağlayan mizahı ve mizahı üreten yolları şu şekilde açıklamaktadır:

"Toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, adaletsizlikleri vb. doğrudan ve dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimlerine "mizah" adı verilir. Mizah, düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi olmakla birlikte zaman içinde daha ağır türleri de içine alan bir terim hâline gelmiştir. Mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme ve iğneleme, düzeltme amaçları da gizlidir. Mizahta abartma, ironi gibi ince zekâ ürünü yöntemlerin yanı sıra aşağılamalar da vardır. Mizah, düşüncelerin nükte, şaka ve takılmalarla süslenip anlatıldığı bir söz ve yazı çeşididir. Toplumsal ya da bireysel kusurları, adaletsizlikleri vb. doğrudan veya dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimine mizah adı verilir."

İşlevi itibariyle yaygınlık kazanan mizah türleri, toplumsal sorunlar üzerinden de üretilmektedir. Gülme, toplumun yakındığı olay ya da olaylara karşı açılmış bir protesto hâline gelebilir. Fakat "Gülme elle tutulmaz, uçuşkan bir malzemedir, gülmenin varlığı kahkahaların patladığı anla sınırlıdır" (Georgeon, 2007: 79). Mizahi durum ve olaylar, içinde bulunduğu ana bağlı kalır. Gülünen olay ya da anlatı diğer anlatımlarda istenilen etkiyi gösteremeyebilir, tekrar eden her bir anlatımda mizahi algılayış düzeyi azalabilir. Ezgi Metin Basat (2016: 151), "mizah algısının "anlık" ve "bağlamsal" oluşu tekrarlanmasına izin vermeyerek etkisini yitirmesine neden olur" tespitiyle, aynı veya benzer mizah içeriğinin, tekrar edildiğinde beklenen etkiyi sağlamayacağını vurgulamaktadır.

Mustafa Şekip Tunç (2019: 39), gülmenin ansızın duyulmuş bir gurur olduğunu düşünmektedir: "Genel anlamda gülme, başkasının hatası dolayısıyla insanın aniden kendinin üstün olduğu duygusuna kapılmasının bir sonucudur" (Dinç, 2018: 295). Burada bahsedilen gurur ya da üstünlük, gülenin güldürene yaşadığı duygunun yansımasıdır. Ancak mizahın her zaman bir üstünlük içerdiği söylenemez[15].

"Gülmedeki doğal tepkimelerin algısı zamana, duruma ve mekâna bağlı olarak çizilen sınırları aştığı andan itibaren negatif, geleneksel sınırlarda kalması itibariyle pozitiftir" (Sevindik, 2017: 13). Mizahın sınırda yapılması otoriteyi rahatsız edip etmeyeceğini belirler. Mizahın sınırını belirleyen kaideler kültürel dinamiklerle sağlanır.

Eagleton'a (2020: 93) göre, komedi yalnızca "anarşik" yatkınlığından dolayı değil aynı zamanda acı ve ölüm gibi önemli meseleleri hafife aldığından, böylece egemen sınıfların

[15] Mizah teorileri başlığı altında mizahın oluşumu hakkında detaylı bilgi verilecektir.

ellerinin altında tuttukları yaptırımların bazılarının gücünü azalttığında da bir tehdit oluşturur. "Mizah, egemen güç için her zaman bir tehlike unsuru olmuş ve bastırılmaya çalışılmıştır. Mizahın tehlikesi, içinde barındırdığı anarşist ruhtan gelmektedir. Mizah öyle güçlü bir silahtır ki, var olan düzeni sarsabilmekte, otoritenin gücünü zayıflatabilmekte, toplumda kargaşaya neden olabilmektedir." (Gökçearslan, 2007: 7). Mizah tüm güçleri görmezden gelen bir algıyla hareket eder. Birey gülme duygusuyla beraber kendisine belirlenmiş sınırların dışında hareket etme kuvvetini gösterebilir. Mizah, sınırların dışında bir tutum sergileyerek bireyi özgürleştirici bir atmosfere sokar. "Sanat gibi mizah da yaşadığımız normları yabancılaştırabilirken göreceli hâle getirebilir, ancak aynı zamanda onları güçlendirebilir" (Eagleton, 2020: 128). Bilgen Aydın (2002: 29), mizahi eylemlerin toplumsal sahnelerin mevcut düzenini bozduğunu, düşünmektedir. Gülin Öğüt Eker (2019: 11; 2017: 53) "Sosyal normların olumsuz yaptırım güçleri içinde cezalandırma yaptırımına sahip olan gülme, uygulandığı toplum için bir sosyal denetim mekanizmasıdır." açıklamasıyla şu örneği vermektedir: "Gülme, gülünen kişinin itibarını, statüsünü ve saygınlığını azaltan, tahrip edici bir eylemdir. Gülünen kişi üzerinde üzücü bir etki bırakarak utanmaya sebep olan gülme, aşağılama cezasıyla sosyal düzeltme aracına dönüşür." Ancak gülmenin her zaman aşağılayıcı bir tutum sergilediğini belirtmek yanlış olacaktır.

Mizah, gerilen enerjinin pozitif şekilde dışa vurumu olarak da açıklanabilir. Yalçın Kâhya ve Sait Gülsoy (2019: 106) Nasreddin Hoca fıkralarını örnek göstererek mizahın "gündelik yaşamın gerilim emicisi" olduğunu aktarmaktadır. Bununla birlikte "geleneksel kodlar" kimi zaman gülmenin insanın fıtratına aykırı olduğunu belirtmiş ve mizahın negatif yönlerini vurgulamıştır. John Morreall'ın (2008: 237-238) geleneksel negatif söyleme dair tespitleri şu şekildedir:

"Kahkaha ve mizaha yöneltilen geleneksel suçlamalar arasında dokuz tanesi göze çarpar:
1. Mizah düşmancadır.
2. Mizah öz kontrolü azaltır.
3. Mizah sorumsuzdur.
4. Mizah samimiyetsizdir.
5. Mizah boştur.
6. Mizah hazcıdır.
7. Mizah cinsel serbestliği teşvik eder.
8. Mizah anarşiyi besler.
9. Mizah aptalcadır.
Ancak bugün bu suçlamaların çoğunu nadiren duyarız çünkü kültürümüz aylaklık ve zevke karşı püriten itirazı çoktan geride bırakmıştır."

Toplumsal düzenle ilişkilendirilerek mizah hakkında olumlu ve olumsuz pek çok açıklama yapılmıştır. Mizah öncelikle, büyük ölçüde dilin fonetiğine ve dizgisel mekaniğine

dayanır (Morreall, 1997: 103). Harekete dayalı olmayan mizahı üreten temel yapı dildir. Mizah, kültüre ve dile bağlı olarak çalışan bir siteme bağlıdır[16]. Dil, mizahı ürettiği gibi kimi zaman mizahı taşıyan yapıdadır. Şiveye ya da ağza bağlı olarak gerçekleşen mizah sadece o dilde işlevsel olurken bire bir çevirisi yapılan mizahi ögeler gülme eylemini geçekleştirmeyebilir. Ancak bu durum dilin söz varlığının zenginliği oranında mümkündür. Bu sebeple mizah dilin hem ağız özelliklerine hem de ortak kültürel ögelerine göre şekillenir. Sözcüklerin ilk anlamının yanı sıra ikinci ve üçüncü anlamlarıyla birlikte mecaz karşılıkları bu aşamada önem kazanır.

Nilgün Çıblak Coşkun (2019: 56), köy seyirlik oyunlarının, mizah unsurlarını kullanarak halkın yaşamını, inançlarını, değerlerini, dünya görüşünü, örf ve âdetlerini, inançlarını günümüzde de yansıtmaya devam ettiğini vurgular. Âşık geleneğinin de bu unsurları, mizahı kullanarak sağladığını söyleyebiliriz. Kâhya ve Gülsoy (2019: 95), komiği doğal ve kurgusal olarak iki kategoride değerlendirir; doğal komik ve kurgusal komik tartışması, iyi mizah ya da kötü mizah ölçeğinde değerlendirilirken konu üzerine çalışanların fark etmesi gereken ise her iki türün de yazınsal değerinin bulunduğudur. Edebî metinlerde olduğu gibi senaryo veya görsel yapımlarda mizahın "araçlaştırılarak" kullanıldığı görülmektedir. "Mizah yazarı, araç olarak kullandığı sözcükler ve kavramlarla oynayabilmelidir, bu da ayrıca bir yetenek gerektiriyor. Kısacası, mizah yazarlığı, dikkatli, çok yönlü ve hayal gücü gerektiren bir iştir" (Morreall, 1997: 136). Henri Bergson (2020: 70-71) ise "her şair ne zaman canı isterse esprili bir kişi olabilir. Bunu sağlamak için fazladan hiçbir şeye ihtiyacı yoktur; tersine vazgeçmesi gereken şeyler vardır" şeklinde açıklamada bulunur. Her iki düşünürün açıklamaları mizahın bilinçli bir zıtlık ya da çatışmadan da doğabileceğini göstermektedir.

John Morreall (1997: 116), konuşma ilkelerine uyulmamasının da mizahi bir durum yaratacağını açıklamaktadır. Verdiği sekiz ilkenin[17] üçüncüsü âşık geleneğinde de karşılaşılan

[16] "Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar, O da "Ben buranın yabancısıyım, yanıtını vermiş. Bu adamın ağlama konusundaki düşüncesi gülme konusunda çok daha doğru olacaktır. Ne denli açık yürekli olduğu varsayılsa da gülme, gerçek ya da düşsel, öbür gülenlerle bir anlaşma, neredeyse bir suç ortaklığı art düşüncesi taşır içinde." (Bergson, 2019: 14). Mizahın, kültüre ve dile dayalı oluşunu Mustafa Şekip Tunç (2019: 45) şu şekilde ifade eder: "Meselâ İncili Çavuş'la Nasre'd-dîn Hoca'nın hikâyelerinden kısm-ı a'zamı / millî hayâtımızı bilmeyen bir ecnebi için tamamen ma'nâsızdır."

[17] 1. Bir kişinin konuşması yeterince bilgi verici değilse, bu durum genellikle diğer insanların gülmesine yol açar. Birinin tek bir sözcükle yanıt vermesi, eğer soru daha çoğunu gerektiriyorsa, potansiyel gülme nedenidir. Bir kişinin kaçamak yanıtlar vermesi demek, bir şeylerin gizlendiğinin işaretidir. Eğer kişi aynı soruyu defalarca tekrar ediyorsa, bu da insanlara çok komik gelir. Kim? Ben? Ben mi? Ben senin cüzdanımla ne yapıyorum?

2. Ayni şekilde gereğinden fazla bilgi veren kişiye de insanlar güler. "Nasılsın?" gibi basit bir soruya beş dakika boyunca, başkalarının ilgilenmediği günlük hayatınızın tüm ayrıntılarıyla ilgili bir karşılık vermeniz komik olabilir. Bir insanın kendisi hakkında açık seçik bilgi vermesi, uygun olmaz, konuşmanın çoğu yerinde, başkalarının zaten bildiği şeyleri söylemek komik olur. Gereksiz yere bilgi vermenin biraz daha karmaşık bir yolu da hiç kimse tarafından talep edilmemiş olduğu halde bilgi vermektir.

bir durumdur. Morreall'ın belirttiği ilke şu şekildedir: "Yalanlar da genellikle bizi eğlendirirler. Kanıtlanan şeyle, o şey hakkında bizim bildiklerimiz arasındaki uyumsuzluğa dayanan yalanlar ya da abartılar bizi güldürebilecektir." Âşık geleneğinde yer alan icra dallarından olan "yalanlama"lar bu başlık altında değerlendirilebilir.

Mizahın dile dayalı olduğunu açıklayan bir diğer düşünür Terry Eagleton'dır. "Bahtin'in terimleriyle söylersek komedi hem felsefi hem de evrensel olan bir dildir." (Eagleton, 2020: 39) tespitiyle mizahın evrensel bir olgu olduğunu ve bunun dil aracılığıyla sağlandığını belirtir. Burada, evrensellikten kasıt her toplumda ve her dilde mizahın var olduğudur. Simon Critchley (2020: 83) konu hakkında şu tespiti paylaşmaktadır: "Olağanüstü komik bulduğu bir şeyi yabancı bir dile çevirmeye çalışan ve kibarlıkla karşılaşıp anlaşılmadığını gören her kimse mizahı tercüme etmenin korkunç derecede zor olduğunu hatta belki de imkânsız olduğunu fark eder."

Toplumlar dil aracılığıyla iletişim sağlar ve kültürel dinamiklerini dille aktarırlar. Dilin ürettiği ister sözlü ister yazılı tüm edebî ürünlerde mizah ögeleriyle karşılaşmak mümkündür. Edebî ürünlerin ve bu ürünlerde bulunan anlatım tarzlarının bir işlevi vardır. Fuzuli Bayat'a (2019: 370) göre, mizah, toplumun değer verdiği her türlü mesele karşısında kendi tutumu, bakış açısı, yorumu ile bir protesto kültürü oluşturmaktadır. Benzer bir açıklamayı Esma Şimşek (2019: 329) şu şekilde belirtir: "Mizah, yalın bir gülümsemenin ötesinde düşünme, eleştirme ve sorgulamayı içerir. Çünkü mizah yaratılırken toplumda hoşa gitmeyen, yanlış/kusurlu olan ve insanları rahatsız eden birtakım davranışlar hicvedilir." Mehmet Çapras (2014: 3) "Mizah, can sıkıcı, olumsuz, rahatsız edici, bıktırıcı vb. olumsuzluklar barındıran

4. Doğrudan bir kant olarak, kaba saba bir tahminin ya da sanının da konuşmaya eklenmesi apart ya da yalan kadar komik olabilir. Bir şeyi kanıtlamak demek, başkalarına ne konuştuğumuzu bildiğimize inandırmak demektir. Bir insanın yalnızca, "kafadan attığı.", dili yanlış kullandığı anlaşıldığında, ortaya çıkan uyumsuzluk komik olabilir. Bir alanda uzman olduğunu söyleyen birinin, o konu hakkında az şey bilmesi komik "bir durumdur.

5.İfadelerin soyut olması da bazı durumlarda, iletişimi engeller. Eğer birisi bir, Mesajı karşısındakinin anlayamayacağı bir ifadeyle yazıp gönderirse, böyle bir durumda ortaya çıkan uyumsuzluk da komik olabilir. Bazen, anlamsız bürokratik sözleri okuduğumuz ya da yazdığımız zaman, soyut ifadelerin, yazarın ya da konuşmacının yetersizliğini gizlemek için bir duman perdesi olarak kullanıldığını hissettiğimizde, bunlardan aldığımız zevk artar, eğleniriz.

6. Belirsizlik bilinçli olarak kullanabilir. Daha önce belirsizliğin yaratabileceği komik durumlardan söz etmiştik Burada, eğer bir insan bilinçli olarak iletişim kurmaktan kaçınıyor ve bu nedenle belirsiz bir dil kullanıyorsa, bizim bu duruma, daha önce söz ettiğimiz gibi, çok güleceğimizi eklememiz gerekir.

7. Bir kişinin karşılıklı bir konuşma sırasında konuya çok geniş bir açıyla bakması da konuşmanın karşılıklılık ilkesine aykırıdır. Eğer konuşmacının konuşmasını kesmezsek, onun bu konuşmasını gitgide komik bulmaya başlarız çünkü, konuşmacı konuşmasını karşılıklı alışveriş içinde yürütmeye çalıştıkça bu davranışı uyumsuzluğa yol açar.

8. Her nedense tüm konuşmalar düzensizdir. Birimiz, diğerimiz tam bitirmeden konuşmaya başlar, bir cümle söyleyip arkasına bir başka cümleyi bağlar, ana düşünceyi bazen aniden değiştiririz. Belli sınırlar içindeyse, bu düzensizliği hoş görebiliriz. Ama kesintiler çok sık olur, yanlış yargılar artar ve ana düğünce çok sık değişirse, o zaman konuşma kafa karışıklığına yol açar. Bu durum ya konuşmanın tümünde ya da birinin konuşmaya katılımında ortaya çıkar, insanlar uyumsuzluğu hisseder ve buna gülerler.

menfi söz ve eylemlere farklı bir bakış açısı geliştirerek müspet bir sonuca kanalize etme yöntemlerinden biridir" düşüncesiyle mizahın, eleştirel bir durumu olumlu bir tavırla aktarma yöntemlerinden biri olduğunu vurgular. Mizah yoluyla hayatı ve insanlığı algılamak ve farklı bir bakış açısıyla dünyaya bakmak mümkündür (Gökçearslan, 2007: 7). Mizah, bireylerde olayları farklı açılarıyla görmeyi sağlayan, insanlar arasında iletişim kurmaya yarayan bir araca dönüşmektedir.

Herhangi bir gurubun üyesi için mizahın sınırları yazılı olmayan kurallar çerçevesinde geleneksel kodlar vasıtasıyla belirlenmiştir. Gülmeyi içeren ürünlerin tamamı ve kaideler silsilesi bir mizah ekolojisini oluşturmaktadır. Azem Sevindik (2017: 13) "Söz gelimi, bir anlatının neresinde, ne zaman, en fazla ne süre gülüneceği ekolojide bellidir. Bu durum gülmenin tonlamalarını veya göstergelerini de kapsar." Demekte ve mizah ekolojisini şu şekilde tanımlamaktadır: "Kendinden yaşça büyük olan bir kişiyle iletişim hâlindeyken 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."

Mizahı içeren edebî ürünlerin de işlevleri vardır. Eğlendirme ve eleştiri işlevi ağırlıklı olan bu ürünler eğlendirirken düşündüren ve eğiten bir yapıdadır. Mehmet Dervişoğlu (2018: 483) "mizahın, sadece eğlence unsuru olarak değil Nasreddin Hoca latifelerinde olduğu gibi irşat metodu olarak…" kullanıldığını bunun da mizahın eğitsel özelliğini gösterdiğini vurgulamaktadır. Mizah üzerinde çalışmalar yapan İsmail Yardımcı (2010: 16-20) mizahın eğitim ve eğlendirme dışında sosyolojik, psikolojik, iletişim gibi fonksiyonları olduğunu belirtmektedir. Kültürel dinamikler göz önünde bulundurulduğunda pek çok mizahi unsur eğitsel özellikler taşımaktadır. Fıkraların, mizahi içeriğe sahip olan anlatıların hem eğlendirme fonksiyonuna sahip olduğu hem de didaktik bir özellik ihtiva ettiği görülmektedir. Bununla beraber Dursun Yıldırım (1993: 233) fıkraların toplumun aykırı gelişmelere karşı görüşlerini yansıtmak üzere kullandıkları eleştiri kanalları, sosyal tutum ve davranış kalıpları olduğunu belirtmektedir.

Azem Sevindik'e (2017: 29) göre 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. Ancak mizahın toplumsal zeminde kabul edilmesi kültürel bellekle bağlantılıdır. Mizah hoşgörü temelli bir yapıdadır. Kültürel zeminde

mizah, hoşgörü atmosferi oluşturur. Ferit Öngören de (1998: 15) "Yeryüzünde, hemen bütün alanları içine alan mizah, eğlence ve hoşgörü boyutları ile kişilik kazanmış ve temel gelişimini sürdürebilmiştir." tespitiyle konuyu açıklamaktadır. Mizah sağladığı hoşgörü atmosferi yanında zıtlıkları da içinde barındırmaktadır. Çünkü mizah her ne kadar pozitif olarak kabul edilse de bazı örneklerinde psikolojik olarak "şiddet" barındırmaktadır. Pozitif ve negatif duyguların varlığı beraberinde bir zıtlık oluşturmaktadır.

Terry Eagleton (2020: 40) "Komik ile ciddi, yalnızca alternatif ruh hâlleri veya söylemsel tarzlar değil, bilişin çatışan tarzlarıdır, gerçekliğin doğasının rekabet eden versiyonlardır" tespitiyle mizahın içerdiği zıtlığa değinmektedir. Mizah farklı örneklerde görüleceği üzere bir zıtlıktan beslenir. Bu noktada birden fazla zıtlıktan bahsetmek mümkündür. Ciddiyet ile lakaytlık, zengin ile fakir ya da birbirine zıt nesnelerin varlığı mizahı oluşturduğu gibi, statüsel farklılar da mizaha neden olabilir. Mustafa Şekip Tunç (1929: 7) ise "Köylülerin şehirlileri, şehirlilerin köylüleri gülünç yapmaları hep içtimai aksülamellerdir. 'Karagöz' ve 'meddah' sanatları bizi güldürmek için bu içtimai insiyaklarımızdan çok istifade ederler" düşüncesiyle mizahta yer alan zıtlığı açıklar. Mizah, zıtlık dışında toplumun koyduğu sınırlarla da oluşabilir. "Mizahın büyük bir kısmı, bir ihlal ya da sapma sorunudur. Farklı fenomenler arasındaki sınırlar bulanıklaştıkça, katı sınıflandırıcı dürtülerimizi gevşetebiliriz, bunu yaparken koruduğumuz enerji de kahkaha şeklinde deşarj olur." (Eagleton, 2020: 87).

Mizah ile ilgili tanımlar ve açıklamalar insanlık tarihi boyunca, mizaha ilgi duyulduğunu, farklı boyutlarını anlamak için yoğun araştırmalar yapıldığını, mizahın insanlık için önemli bir olgu olduğunu ve mizahla ilgili farklı teorilerin ortaya çıktığını göstermektedir.

2.1. Mizah Teorileri

Mizahı bilimsel bir bakış açısıyla inceleme imkânı sunan teoriler vardır. Terry Eagleton (2020: 69), farklı mizah teorilerinin varlığına işaret eder. Oyun teorisi, çatışma teorisi, kararsızlık teorisi, yatkınlık teorisi, ustalık teorisi, Gestalt teorisi, Piagetçi teori ve konfigürasyon teorisi bunlardandır. Platon, Aristoteles, Thomas Hobbes, Charles Darvin, Sigmund Freud, Emmanuel Kant, Arthur Koestler gibi düşünürler, mizahın değerini teorilerle sunmuşlardır (Yardımcı, 2010: 21).

Rıdvan Şentürk (2021: 51), mizah teorileri üzerine yayımladığı müstakil eserinde konu hakkında şu açıklamaları yapmaktadır:

> *"Gülme konusunda ifade edilen teorik yaklaşımların belirli kavramlar üzerine odaklandığı görülmektedir. Antik Yunan döneminden itibaren üzerinde en fazla durulan ve tartışılanlar arasında üstünlük, çatışma, uyuşmazlık ve rahatlama gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Ancak*

gülme konusunda ifade edilen teorik yaklaşımların söz konusu kavramlar yerine soruya yaklaşım biçimleri itibariyle sınıflandırılması ve tartışılması, tartışmanın daha iyi takip edilebilmesi ve anlaşılabilmesi bakımından uygun olacaktır. Bu bağlamda, gülme konusunun tarihî süreç içinde ağırlıklı olarak felsefî, psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alındığını ve değerlendirildiği söylenebilir. Her ne kadar konuyu az da olsa politik ve dilbilimsel açıdan inceleyen örneklere rastlamak mümkünse de sorunun izinin bu üç ana yaklaşım biçimi itibariyle tarihsel süreç içinde takip edilmesi yerinde olacaktır."

Mizah teorilerinin üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk olmak üzere üç başlık altında toplanabileceği görülmektedir.

2.1.1. Üstünlük

Bu teorinin savunucularına göre bireyin gülmesine neden olan etken onun anlık olarak kapıldığı üstün olma duygusudur. Gülünen olaya sebep olan ya da gülünen duruma düşen bireyin yerinde olmadığının farkında olan grup üyelerinin ya da kişinin gülmesi anlık bir kutlamayı yansıtmaktadır. Dil sürçmesi yaşayan bir kişiye gülmemizin sebebi de budur. Kelimeyi yanlış telaffuz eden bireyden üst konumdayızdır. Çünkü hata yapan güldüren, dinleyici gülen pozisyondadır.

Gülmeye sebep olan durum ya da bireyin negatif betimlemesi ona gülen kişinin pozitif bir durumda kalmasıyla bağlantılıdır. "Üstünlük teorisi, kişinin sahip olduğunu düşündüğü üstün vasıflarıyla kendini olumlama, karşısındakinin vasıflarını ise olumsuzlama isteği üzerine kuruludur" (Tarhan, 2020: 36). Nazym Abdikadyrova (2009: 17), üstünlük kuramcılarının ortak görüşünün, başkalarına gülerken kendimizin gülünç duruma düşmediğimize sevinmemiz olduğunu belirtir.

John Morreall (2008: 211), 18. yüzyılın ortalarına kadar Batı düşüncesinde gülmeye dair geliştirilen "tek teorinin" üstünlük teorisi olduğunu ancak 18. yüzyılın ortalarından itibaren diğer iki teorinin ortaya çıktığını ve bunların Rahatlama Teorisi ve Uyumsuzluk Teorisi olduğunu açıklayarak üstünlük teorisinin tarihsel arka planına değinir. Giselinde Kuipers (2008: 362-363), "üstünlük teorisyenleri, mizah ve kahkahanın elbette bir sosyal ilişkiyi yansıtan üstünlük ifadeleri olduğunu belirtirler" sözleriyle, üstünlük kuramının en bariz biçimde toplumsal ilişkilerle bağlantılı olan kuram olduğunu belirtmektedir.

Diğer kuramlarla mukayese edildiğinde, Üstünlük kuramının daha köklü bir geçmişe sahip olduğunu savunan görüşler vardır. Bu konu hakkında John Morreall (1997: 8), en eski ve olasılıkla hâlâ en yaygın gülme kuramının, gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir yansıması olduğunu belirten üstünlük kuramı olduğunu açıklamaktadır. Çağatay Güler ve Ufuk Bilge Güler (2010: 240) ise "En eski ve olasılıkla hâlâ en yaygın gülme kuramı, gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının

bir ifadesi olduğudur. Üstünlük kuramlarına göre biz esprinin hedefine yüksekten bakarak gülmeliyiz." açıklamasını yapar. Charles Baudelaire de (1997: 8) benzer bir açıklamayla gülmenin, kişinin kendini üstün bulma düşüncesinden doğduğunu vurgular. Ancak, Sheila Lintott'a (2016: 347-348) göre, tipik olarak tüm mizah olaylarını açıklamak için sunulan üstünlük teorisi duygusal tepki ile ilgilidir ve bu genellikle komik eğlenceye eşlik eder ve bu eğlence nesnesine karşı keyifli bir üstünlük duygusu olduğunu gösterir. Ayrıca O, geleneksel olarak kendilerine has bir üstünlük teorisine sahip olan filozofların hiçbirinin kahkaha ya da mizah üzerine tam bir inceleme yapmadığını ileri sürmektedir. Sheila Lintott'un aksine, Zofie Uçar (2011: 14), "gülme teorilerinin en eskisi olan üstünlük teorisi, Antik çağa kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Teori, Antik dönemin en önemli düşünürleri olan Platon'a ve Aristoteles'e dayanır. Bu iki filozof komikliğin ilk teorisyenleri sayılır" açıklamalarıyla üstünlük teorisine tarihsel bir projeksiyon tutmaktadır. John Morreall'ın (1997: 121-122) tarihsel analizi ise şu şekildedir:

> *"Mizah bazı tarihsel dönemlerde aykırı olarak kabul edilmiş ve hakkettiği değeri görememiştir. "İlk kez platon tarafından dile getirilmiş olan üç temel eleştiri vardır. Bunlardan ilki, mizahın bizi bayağı şeylerle karşı karşıya getirdiğidir; örneğin insanların kusurları ile. Öyle ise, mizah ile uğraşmak bir insanın karakteri için potansiyel bir tehlikedir. İkincisi, bir şeye gülerken mantıksal yetilerimizin kontrolünü kaybettiğimiz için aptal ve sorumsuz bir duruma düşmemizdir. Platon'a göre bu, en üstün yetilerimizin, bir başka deyişle, insanı insan yapan gerçek şeylerin kaybıdır. Bu yüzden Platon, Devlet'inde değerli insan'ın yazında ya da tiyatroda gülen bir kişi olarak sunulmaması konusunda ısrar etmiştir. Üçüncüsü de Platon ve Aristoteles'in üstünlük kurumlarının bir sonucu olarak, gülmenin toplumdışı bir eylem olarak sunulmasıdır. Gülme ve mizaha karşı böylesine olumsuz bir tutum yalnızca Antik Yunan'da takınılmamıştır, klasik çağ boyunca Avrupa'da ve klasik Hindistan kültüründe de benzer tutumlar takınılmıştır."*

Bazı araştırmacılar üstünlüğün bir gurur kaynağına bağlı olarak gerçekleştiğini öne sürmektedir. Anca Parvulescu'ya (2017: 82) göre, gülme denen, yüz ekşimesini doğuran neşemizin kaynağı, büyüklenmenin faaliyetleridir ve gurur daima, kişinin komşusundan üstün olduğunu algıladığında, zihni neşelendiren kıyaslamanın sonucudur. Böylece karşılaştırma yaparak üstünlüğünü algılayan birey gururun vermiş olduğu haz ile güler. Halil İbrahim Şahin (2010: 259), üstünlük teorisinin karşılaştırmaya dayandığını şu şekilde açıklamaktadır: "Gülen birisi, kendi durumunu diğerleriyle karşılaştırdığında kendini üstün görmektedir. Diğer insanlarda bulunan kötü durumlar veya küçültücü şartlar kendisinde yoktur, çünkü o diğerlerinden daha güçlüdür ve şanslıdır." Birey karşılaştırma yapmadığı taktirde mizahın oluşumunu fark edemeyebilir. Herhangi bir olumsuz durumu yaşayanın aksine yaşamadığımızın farkında olmak öz bilince bağlı bir üstünlük yaratacaktır.

Bu alanda neden sonuç yapısında İsmail Yardımcı'nın (2010: 21-22) teoriye dair açıklamaları şu şekildedir:

> *"Teori kaynağını, Aristoteles' in yazdıklarından almaktadır. Bu görüş; gülmenin temelini meydana gelen komik bir durumun ardından birinin diğerine olan zaferinde görmektedir. Bir başka deyişle; insanlar birinin düştüğü komik duruma gülerken, kendilerini o durumun dışında tutarak üstünlük duygusuyla hareket ederler. Aristoteles, gülmenin güçsüz ve çirkinlere karşılık doğduğunu söyler. Kişi kendi üstünlüğü ile karşıdakinin bedensel ve zihinsel kusurlarını karşılaştırır."*

Karşılaştırma temelli bir bilince dayanan üstünlük kuramında mizah, anlık olarak gelişen farklılığa odaklı olarak gerçekleşir. "Üstünlük kuramına göre insan kendisini başkalarıyla karşılaştırdığında onların kusurlarını fark ederek kendini üstün görür. Kendi kendisinin kusurlarını görerek gülen insanlar da önceki durumlarını fark ettikleri için kendilerini önceki hâllerinden daha üstün görmeye başlar" (Durbilmez, 2019: 182). Çiğdem Usta (2019: 155) ise "İnsanlar birinin düştüğü komik duruma gülerken, kendilerini o durumun dışında tutarak üstünlük duygusuyla hareket ederler" şeklinde bir açıklamada bulunur.

"Üstünlük teorisine göre esprili sözlü taciz, düşmanca bir fiziksel saldırının yerine geçer. Ana öncül insanlara gülüp geçmektir" sözlerini kullanan Frank MacHovec de (2008: 19) gülme eyleminin üstünlüğe bağlı olarak gerçekleştiğini açıklamaktadır. Buna göre gülmenin, acımasız bir duygunun aniden ortaya çıkarak empati duygusunu körelten bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Frank MacHovec'ın mizahın fiziksel bir şiddetten ziyade zekâya dayalı bir psikolojik şiddet olduğu ve gülmeye sebebiyet veren durumların açıklanabileceğini üstünlük teorisi bir tez olarak ortaya koymaktadır.

Sözlü gelenek kültürü yönüyle Metin Ekici (2008: 7) ise üstünlük kuramını şu cümleler ile açıklar:

> *"Bu gruptaki teoriler mizahı üreten veya kullananın hedefinde olan kişi veya grup üzerinde oluşturduğu olumsuz bir tavır meydana getirdiğini, yani karşımızdakinin durumuna güldüğümüzü ve bu nedenle de gülmenin saldırgan tarafı olmakla tanımlanmış ve hatta suçlanmıştır. Bu türden mizah belli bir kişi veya gruba yönelik olup, onları değiştirmeye, kızdırmaya yöneliktir ve bu tür mizah tipik olarak politiktir, karşı olunan veya sevilmeyen etnik gruplar hakkında veya karşı cins hakkındaki mizahi yaratmalar bu gruptaki gülmeyi yaratan mizah olarak değerlendirilir."*

Mizah başlığı altında, gülme eylemine sebep olan pek çok durumun varlığına işaret edilmiştir. Yukarıda yapılan açıklamalar, üstünlük teorisinin tezlerine karşılık gelecek gülme eyleminin; sosyolojik, psikolojik, etnik, coğrafi gibi pek çok etmenine dikkat çekmektedir. Ancak bunların dışında da gülmeyi bir üstünlükten ötürü kabul eden farklı açıklamalar mevcuttur. Bu konuda, "Yolda giderken birinin düştüğünü gördüğümüzdeki gülmemiz, bizim o duruma düşmediğimizin sevincidir." şeklinde izahta bulunan Fikret Türkmen (2000: 2; 1999:

23-28) "Üstünlük teorisi: En çok taraftar bulan ve en uzun süre kabul gören bu teori Platon'dan beri münâkaşa edilmektedir. Platon'a göre, gülme, zayıf ve zararsız olmak şartıyla, bir kişinin diğerleri üzerinde üstünlük kurma isteğinin ifadesidir." açıklamasıyla da üstünlük teorisinde ilgimizin daha çok duygu yönünde olduğunu; eğlence, zafer kazanma duygusu ve galibiyetten dolayı insanın kendi kendini kutladığını açıklamaktadır.

Üstünlük kuramına göre mizah/gülme, kişinin veya toplumun ötekinden üstünlüğünü dile getirmek için var olmuştur (Erşahin ve Vişne, 2022: 132). Üstünlük teorisinde gülme, bir başkasının yaşadığı talihsiz durumu yaşamayan bireyin duyduğu hazzın fiziksel yansımasıdır. Bu durumu, Terry Eagleton (2020: 45) "Güleriz çünkü, kendimizde başkalarının zafiyetlerine veya kendi önceki yenilgilerimize zıt bir 'üstünlük' olduğunun farkına varırız." cümlesiyle açıklamaktadır.

Üstünlük teorisine dayalı açıklamalar ve tanımlamalar dışında antik çağdan bu yana hem mizahı hem de gülme eylemini eleştirenler de olmuştur. Bunlardan biri olan Platon'un mizah hakkında üç eleştirisi vardır:

> *"Platon'un eleştirilerinden ilki, insan kusurlarını kendine kaynak edindiği için bayağı olmasıdır. İkinci eleştirisi ise mizah çıktısı olan gülme eyleminin mantıksal yetilerin kontrolünü kaybetmeye sebep olarak insanı sorumsuz ve aptal bir duruma düşürdüğü iddiasıdır. Üçüncü eleştirisinde ise Platon, üstünlük kuramı olarak adlandırılan mizah kuramıyla açıklanabilecek şekilde mizahı toplumdışı ve zararlı olarak görür."* (Kahya ve Gülsoy, 2019: 96)

Platon dışında Terry Eagleton (2020: 62) da üstünlük kuramını farklı şekillerde eleştirir. Üstünlük teorisi, ona göre sadece kusurlarına gülümsememiz konusunda haklıdır, oysa sadece onlara tepeden bakarak zevk aldığımız konusunda haksızdır. Zofie Uçar'ın (2011: 17) üstünlük teorisine dair yaptığı eleştiri ve yorum şu şekildedir:

> *"Bu noktada söylenebilir ki üstünlük–aşağılık üzerine kurulmuş mizah teorisi ancak gülmenin ve mizahın bazı durumlarını kapsar. Özellikle, gülmenin içgüdüsel taraflarına yönelik durumlarında etkili olur. Alay ve ironinin kullanıldığı türlerde de teori işe yarayabilir, fakat absürt mizah, nükte gibi farklı mizahî durumlarda komik olanı açıklamaya yetmez ve geçerliliğini yitirir."*

Üstünlük kuramına getirilen eleştirilerin büyük çoğunluğu onun psikolojik bir şiddet tarafının olmasıdır. Gururun getirdiği üstünlük duygusu, gülmeye sebep olması empati ve hoşgörü duygularını bastırdığı için doğru bulunmamıştır.

Üstünlüğün genel bir gülme kuramı olmayacağına dair tespitler de bulunur. "Üstünlük kuramından çıkarılacak genel sonuç, bu kuramın kapsamlı bir gülme kuramı olmayacağıdır; çünkü üstünlük duygularıyla ilgili olmayan hem mizahi hem de gayri mizahi çeşitli durumlar

vardır.” (Morreall, 1997: 23). Ancak dile ve harekete dayalı mizah oluşumunun bir üstünlüğe bağlı olduğu durumların ekseriyeti bu teorinin göz ardı edilmemesi gerektiğini göstermektedir.

Üstünlük duygusu empati duygusunun kısa bir süre olmayışıyla açıklanabilir. Anca Parvulescu (2017: 157) “Düşen adam, kendi düşüşüne gülmeye başlar. Duru benlik olan yaya, izleyen adam, bu gülüşe katılır. Düşen adam ise duru benliğe yumruk yapıştırmak ister. Ama yumruk savuracak kimse yoktur ki ortada; bu gerilim kişinin kendi bilinci içindedir” açıklamasıyla üstünlük duygusunun zıtlığa sebep olduğunu savunur. Üstünlük duygusunda gülen ve güldüren (birey, olay, nesne, görsel) farklı konumlarda olarak tarif edilir fakat Anca Parvulescu, bireyin kimi zaman yaşadığı gülünç olaya kendisinin de gülebileceğini vurgulamaktadır.

Bu noktada tartışılması gereken husus kendisine gülen bireyin bir üstünlüğe kapılıp kapılmadığıdır. Burada üstünlüğe dayalı farklı iki mizah teorisi ortaya çıkmaktadır. Düşen birey ya da hata yaparak gülmeye sebep olan şahıs kendisinde mizahi bir oluşum fark eder ve bu durum onun anlık olarak kendisini üstün görmesine sebep olur. Bir diğer sebep ise düşen bireyin anlık çaresizlik duyması ve kendisinden hesap soramayacak bir noktada kalarak gerilmesidir. Bu gerilim gülme ile kendisini rahatlamaya bırakır. Asuman Gürman Şahin (2019:130), üstünlük kuramının herhangi bir gülmece ögesini okuyan, duyan ya da seyreden bir kimsenin olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hissetmesine neden olduğunu ve bu şekilde bir rahatlama duyarak güldüğünü açıklamaktadır.

Üstünlük duygusunun beraberinde bir rahatlama sağlaması ve bu şekilde gülme edimine sebep olması Rahatlama kuramına bağlantılı olarak açıklanabilecektir.

2.1.2. Rahatlama

İnsan, felsefi olarak düşünme edimine sahip varlık olarak tanımlanır. Bu tanımlama onun rasyonel olduğu şeklinde de yorumlanmaktadır. Aynı zamanda insanın duygusal yönü de farklılığını göstermektedir. Bu duygu durumu, insanı zaman zaman olumsuz tutum ve davranışlara sürükleyebilir. Şahıs istemsiz şekilde herhangi bir nesne, canlı ya da olay karşısında gerilebilir. Var olan gerginlik, stresin ortadan kalkması ya da istenilen durumun elde edilmesiyle bireyde rahatlamayla sonuçlanır. Bu rahatlamayı sağlayan etmenlerden biri gülme eylemidir.

John Morreall (2008: 211) Rahatlama teorisinin yeni bir yaklaşım olduğunu düşünmektedir. Bu teoriye göre kahkaha, bastırılmış gergin enerjinin salıverilmesidir. Bu

kuram, gülme eyleminin ve mizahın antik dönemde var olan olumsuz söylemlerden kurtulmasına olanak sağlamıştır.

Zofie Uçar (2011: 22), ilk defa René Descartes tarafından dile getirilen ana teorilerden biri olan Rahatlama teorisinin diğerlerine göre daha yakın tarihte ortaya çıktığını ve genel olarak psikanalizle bağdaştırılmasına rağmen psikanalizden önce de ifade edildiğini aktarmaktadır. Benzer bir açıklamayı Mustafa Dinç (2018: 297-298) paylaşmıştır: "Rahatlama teorisi ilk defa Descartes tarafından tarif edilmiştir. "Gülme"yi, bir kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan bize zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinç olarak gören" Descartes, gülmenin düşünsel bir arka plana bağlı olduğuna vurgu yapar. Buna göre gülme eylemi, tedirginliğin ya da korkunun ortadan kalkmasıyla gerçekleşir.

Söz konusu teorinin tarihsel boyutuna dair John Morreall (1997: 32-33) şu açıklamayı yapmaktadır:

> *"Rahatlama kuramına, en erken, Shaftesbury'nin 1711 yılında yayımlamış olduğu "The Freedom of Wit and Humor" (Nükte ve Mizahın Özgürlüğü) başlıklı makalesinde rastlıyoruz. O makalede rahatlama kuramının olası bir biçimde Hobbesçu kuramla örtüştüğünü görebiliriz. Baskıdan kurtularak gülmek, aynı zamanda insan baskı yapana kaş çatarak gülmek olabilir. Hobbesçu kuramı savunmak ve geliştirmek konusunda en çok çalışan kuramcılardan biri olan Alexander Bain (onun eseri The Emotions and the Will, 3. Baskı, London: Longmans and Green, 1875), aslında psikolojik baskıları ve bu baskılardan kurtulmada gülmenin rolünü araştıran ilk düşünürlerden biriydi."*

Zofie Uçar'a (2011: 23) göre, Rahatlama teorisi denilince akla gelen ilk kişi Sigmund Freud'dur. Freud mizah, gülme ve esprilerle hayatı boyunca ilgilenmiştir. Freud, komikliği düşünürken özellikle Alman psikolog ve estetikçi Theodor Lipps'ten etkilenmiştir, onun gibi Freud da objektif ve sübjektif komiklik arasında ayırım yapar, esprileri sübjektif komikliğin içinde ele alır.

Teoriler bir sorunsala çözüm üretmek için oluşturulmuştur. John Morreall'ın (1997: 32) Rahatlama kuramı vasıtasıyla sorduğu soru şudur: "Gülme, neden girdiği fiziksel biçimi alır ve bunun biyolojik işlevi nedir?" Bastırılmış duygular yeri ve zamanı belli olmayan bir anda serbest kalabilir. Buna sebep olacak olay ya da olayların durumu gülme eylemini belirleyecektir. John Morreall (1997: 41), sorduğu soruya cevap olarak şunları söylemektedir: "Gülme, tıpkı bir tıpanın açılmasıyla boru içerisinde oluşan basıncın kurtulmasında olduğu gibi, gülmeye ilişkin sinir sistemi içerisinde oluşan fazla enerjinin açığa çıkarılması olarak anlaşılmaktadır." John Morreall'ın tespiti, rahatlamanın nasıl oluştuğunu örneklendirmektedir. Bu konuda Sheila Lintott (2016: 347), "Rahatlama teorisi, bastırılmış gerilen enerjinin hoş bir

şekilde serbest bırakılması olarak gördüğü kahkahadaki komik eğlencenin ifadesine odaklanır" açıklamasıyla teoriyi tanımlamakta ve araştırma problemine değinmektedir.

Merve Özdolap (2015: 13), Rahatlama kuramcılarının mizah üzerinde dururken; stresten, gerginlikten kurtulma rahatlama durumuna yoğunlaşarak gülme davranışını fizyolojik açıdan ele aldıklarını ve sinirsel enerjinin bu şekilde ortaya çıktığını düşündüklerini belirtmektedir. Çiğdem Usta (2009: 86), Rahatlama kuramına göre herhangi bir nedenle insanın içinde biriken sinirsel enerjinin boşalması neticesinde güldüğü ve bu şekilde gereksiz enerjiden kurtulan insanın rahatladığını belirtirken Fuzuli Bayat da (2019: 372) insanın gülerek var olan gerilimi ortadan kaldırdığını, bedensel bir rahatlama yaşadığını açıklar. Yapılan açıklamalar, gülmenin beraberinde bir rahatlama sağladığını gösterdiği gibi rahatlama duygusunun da gülmeye sebep olacağını göstermektedir.

Bazı araştırmacılar Rahatlama kuramını, gülmeyi kısıtlamadan kurtulmanın aracı olarak görmektedir. Bu araştırmacılardan biri olan Mine Artu Mutlugün'ün (2023: 226) tespitleri şu şekildedir:

> *"Rahatlama temelde her insanın tercih ettiği bir durumdur. Sosyal dayatmalar ve kısıtlamalardan baskısı altındaki birey bu baskı ve kısıtlamalardan kurtulmak ister. İşte gülme bu gerginlikten kurtulmak için önemli bir çıkış yoludur. Baskı enerjisinin birikmesi ve boşalması ile tekrarlanan bu döngüde baskılar ve kısıtlamalar ne kadar fazla ise rahatlama arzusu da o denli artar ve bireyde bir zihinsel enerji olarak ortaya çıkar. Bu enerji, mizah ve gülmece ile form bularak bir anlamda boşaltılır"*

Rahatlama kuramına göre mizah, insanın üzerinde hissettiği herhangi bir baskıdan kurtulmak amacıyla yaratılır ve gülme meydana geldiğinde bu baskı ortadan kalkar (Akgöl, 2016: 20). Gülmeyle birlikte mevcut baskılardan kurtulan birey rahatlama duygusuna kapılmaktadır. Ancak bu durum aksi bir şekilde de gerçekleşebilmektedir. Mustafa Usta'nın (2019: 158) belirttiği şekilde gergin bir enerjinin rahatlamaya ihtiyaç duymasıyla ya da insanın bu enerjiye ulaşmasıyla komik bir olay ortaya çıkar. Rahatlama teorisine göre öncelikle gerilim yaratan bir durumun ortaya çıkması gerektiğini vurgulayan Esra Tarhan (2020: 39), mizahi unsurların, okuyucu/dinleyici açısından da gerilimi sağlaması gerektiğini, oluşturulan gerilimin zararsız olduğu anlaşıldığında ise biriken sinirsel enerjinin gülme eylemiyle açığa çıktığını belirtir.

Gülme eylemi, rahatlama kuramı odağında iki yapıda ortaya çıkmaktadır. John Morreall (1997: 33-35) bu iki yönü aşağıdaki şekilde açıklamaktadır:

> *"Rahatlamanın, gülme durumu için uygun olabilecek iki biçimi vardır. Kişi ya serbest kalan sinirsel enerjiyle bu duruma girebilir, ya da gülme durumunun kendisi, sinirsel enerjinin serbest*

kalmasına olduğu kadar, birikmesine de neden olabilir. Gülerek rahatlamak, kişinin gülmeye başlamadan önce birikmiş olan sinirsel enerjisinin açığa çıkması olarak kabul edilebilir"

Bu açıklamalarla Morreal, gülmenin gerginliği sonlandırabileceği gibi gerginliğin oluşmasına da sebep olabileceğini vurgulamaktadır. "Rahatlama Teorisinin farklı versiyonlarında iki senaryo vardır. Birincisi, kahkaha önceden var olan sinir enerjisinin bir kısmını serbest bırakabilir veya ikincisi, mizahi uyaranın kendisi sinir enerjisinin birikmesine neden olabilir ve sonra onu rahatlatabilir." (Morreall, 2008: 222). Yapılan mizahın kültüre, geleneğe, ortama uygunluğu gülmeye ve beraberinde rahatlamaya olanak verebileceği gibi gerginliğin artmasına da sebebiyet verebilir. Rahatlamanın oluşması mizahı yapanın, bireyi ya da grubu psikolojik olarak çözümlemesine bağlı olarak gerçekleşir. Mizahi kişiliğe sahip olan birey, geleneği bilen ve bu doğrultuda hareket eden sanatçı bir hüviyet sergiler.

Bu kuram çoğunlukla üstünlük kuramıyla karşılaştırılır. Üstünlük kuramına dayalı mizah araştırmaları daha çok duygusal temelliyken uyumsuzluk teorileri düşünce merkezli bir araştırma yapısı çizer. Rahatlama teorisi ise gülmenin psikolojik yapısını irdelemektedir. İsmail Yardımcı'nın (2010: 22-23) konu hakkındaki tespiti şu şekildedir:

"Komik bir olay, artan gergin bir enerjinin rahatlamaya ihtiyaç duymasıyla ya da insanın bu enerjiye ulaşmasıyla ortaya çıkar. Kişi kendi gülmesine engel olmaya çalışırsa daha çok gülmek isteyecektir. Gülme, duyguların sinir sistemiyle karışmasından oluşan enerji şekilleri olarak belirtilmektedir. Freud, mizahın bastırılmış; Seksüel ve saldırgan uyarıların, ifadelerinin sosyal olarak ortaya çıkmasına izin verdiğini savunmaktadır. Bir başka anlamda mizah sansürün dışa vurulmuş hâlidir. Freud'a göre; İnsanlar psikolojik enerjilerini seksüel ve saldırgan düşünce ve hislerini bastırmak için kullanmaktadırlar; ancak şakaya gelince insanlar bu düşünce ve hislerini bastırmak yerine açığa vururlar."

Metin Ekici de (2008: 7) "Bu gruptaki teoriler esas olarak mizahın alıcısı üzerinde veya farklı bir izahla mizahın alıcısı olan kişide meydana getirdiği psikolojik etkinin ne olduğu üzerinde odaklanır." açıklamasıyla rahatlama kuramını psikoloji temelli şekilde açıklar.

Gülme, fiziksel bir yansıma olarak kabul edilir. Bu fiziksel tepkiye sebep olan durumlardan biri gerilen duyguların gerginlikten kurtulmasıdır. Rahatlama kuramına göre mizahın işlevi gerilim ve sıkıntıdan kurtulmayı veya aşırı gerilimin boşalmasını sağlamaktır (Güler ve Güler, 2010: 246). Bu kuram, gülmeyi psikolojik boyutuyla ele almakta ve mizahın hem rahatlatan bir tarafı olduğunu hem de gerginliğe sebep olabilecek bir yanı olduğunu savunmaktadır.

2.1.3. Uyumsuzluk

Genel kabul gören kuramlardan üçüncüsü uyumsuzluktur. Gülmeye sebep olan durumlardan biri de aykırılıklar olarak kabul edilir. Alışılmışın dışında yapılan hareketler, beklenmedik durumlar, toplumsal kurallar dışında gerçekleştirilen uygulamalar birer uyumsuzluk olarak kabul edilir ve bunlar gülmeye sebep oluşturur. Bir koşu yarışında herkes koşarken herhangi bir yarışmacının yürümesi izleyiciler arasında gülmeye sebep olacaktır. Burada gülmeye sebep olan durum, yürüyen bireyin ortama uygun olmayan bir şekilde hareket etmesi, uyumsuz bir davranış sergilemesidir.

Aykırılık uyandıran durumlar mizahi bir atmosfer oluşturur. "Uyuşmazlık teorisi kişilerin mantıksız, münasebetsiz ya da beklenmedik bir durumla karşılaştığında ortaya çıkan komik durumu açıklamaktadır." (Yardımcı, 2010: 22). Araştırmacılar uyumsuzluk-uyuşmazlık teorisini ilk olarak Aristoteles'in geliştirmeye çalıştığını ancak ayrıntılarının 18. yüzyıl sonlarıyla 19. yüzyıl başlarında ortaya çıktığını ve en çok bilinen teorisyenlerin Emmanuel Kant ve Arthur Schopenhauer olduğunu aktarmaktadır (Yardımcı, 2010: 22).

Tarihsel olarak uyumsuzluk kuramına değinen bir diğer araştırmacı John Morreall'dır (1997: 24). Ona göre de bu kuram ilk kez Aristoteles tarafından irdelenmeye başlamıştır. Bayram Durbilmez (2019: 168) Aristoteles'in uyumsuzluk teorisine dair tespitlerini şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Aristoteles'e göre gülme güçsüz ve çirkinlere karşı doğmuştur. Burada belirtilen "güçsüzlük" genellikle beden zayıflığı, yoksulluk vs. değil; daha çok "akıl", "zekâ" vb. yoksunluğudur. "Çirkinlik" de genellikle "beden" çirkinliği değil daha çok "vicdan" eksikliğidir. Maddi bakımdan zengin olduğu hâlde yoksula yardım etmeyen, politik gücü olduğu hâlde adaletli olmayan, bedeni güçlü olduğu hâlde merhameti bulunmayan insan aslında güçsüzdür. Kişinin kendisini bilmemesi o kişiyi gülünç kılar."*

Uyumsuzluklar idrak edildiği sürece gülme eylemini sağlar. Bu durum bilişsel bir formda irdelenir. "Bu modellerde, genel gelişimsel değişiklikleri belirlemede, gelişime veya uyumsuzluklara dayalı mizaha ve rol veya bilişsel gelişime birincil önem verilmiştir." (Ruch, 2008: 65).

Uyumsuzluklardan ötürü ortaya çıkan gülme eylemi müstakil özellikler taşımaktadır. Bazı araştırmacılar uyumsuzluk teorisine dayalı gülmeyi "bayağı" bulmaktadır. Bu isimlerden Fikret Türkmen (1999: 28) gerekçesini şöyle açıklamaktadır: "Uyumsuzluk teorisinde temel düşünce hem daha genel hem de çok daha basittir. Tabiatta var olan her şeyin, nesnelerin özelliklerinden ve olayların belli kalıpları, belli düzenleri vardır. Biz bu düzen içinde yaşarız. Bu kalıbın veya düzenin bozulması veya aksaması durumunda gülme meydana gelir." Benzer

bir tanımlamayı Franz Rosenthal (1997: 3) şu şekilde yapmıştır: "Sıradan gerçeklikten ve insan toplumunun adetlerinden herhangi bir sapma ima edildiği bir durumda, insanlar arasındaki çok çeşitli ilişkiler hemen komik olarak sınıflandırılır." Hem Fikret Türkmen hem de Franz Rosenthal, açıklamalarıyla sadece tanımlama yapmaz aynı zamanda komiğin oluşum sebeplerini de tarif eder.

Komik durum ya da gülme, pek çok sebeple ortaya çıkabilir. İnceleme yöntem önerileri ve teoriler bu eylemlerin nedenlerini araştırırlar. Uyumsuzluk kuramında da gülmeye sebep durumlar belli bir aykırılıktan doğar. Halil İbrahim Şahin (2010: 261) de insanların beklentilerine uymayan bir unsurun gülmeye neden olduğunu, bu uyumsuzlukların bazen bir unsurun eksilmesinden bazen değişmesinden ya da beklenilen şeylerin olmayışından kaynaklandığını açıklar. Mine Artu Mutlugün (2023: 211) ise, uyumsuzluk teorisini kişilerin mantıksız ve beklenmedik bir anda beklenmedik bir durumla karşılaşmaları olarak tanımlar ve kurallara veya beklentilere uymayan bir durumun beraberinde komiği getirdiğini açıklar. Benzer biçimde Terry Eagleton (2020: 69) da belirli bir duruma dâhil olan bir kavramla ilişki içerisinde olduğu düşünülen gerçek nesneler arasındaki uyuşmazlığın gerçekleşme anında mizahın oluştuğunu belirtir.

Uyumsuzluk kuramı üzerine kapsamlı bir açıklamayı John Morreall (2008: 211) yapmaktadır. Ona göre, uyumsuzluk teorisinde kahkaha, alışılmadık veya yersiz bir şeye tepkidir. Alışılmış olanın dışında gerçekleşen her şey gülmeye sebep olabilir. Ancak burada değinilmesi gereken husus kalıplaşmış ve ani değişiklik gösteren konu-olay-durum-hareket gibi şeylerin belli bir kültür dairesinde etki sağlayabileceğidir. John Morreall (1997: 90) "bir bireyin bir şeyi uyumsuz bulması onun deneyimlerinin ve beklentilerinin neler olduğuna bağlıdır" derken uyumsuzluk kuramında, yapılanın ya da içinde bulunulan durumun uygunsuzluğunun farkında olmayı kasteder. Farkında olmadığımız bir uygunsuzluk sadece bizi şaşırtacak fakat gülmeye sebep olmayacaktır. Yalçın Kâhya ve Sait Gülsoy (2019: 98) "Tanıdık kültürlerin aykırılık hâlleri komik gelirken yabancı kültürlerin aykırılık hâlleri çoğu zaman yalnızca şaşkınlık eşiğini ancak geçebilmektedir" açıklamalarıyla uyumsuzluğun sosyolojik boyutuna dikkat çekerler.

Uyumsuzluk kapsamında sağlanan veya gerçekleşen gülme eyleminde kişi uyumsuzluğun farkında olduğu için güler. "*Uyumsuzluk kuramı [incongruity theory]*, bireyin sosyalleşme sürecinin olağan ve düzenli sürekliliği içinde, norm dışı veya olağan dışı olana karşı geliştirilen gülme eyleminin doğasını açıklamak eğilimindedir." (Özarslan ve Karataş, 2019: 635). Belli bir kültür dairesinde yer alan herhangi bilindik bir üründe yapılan değişiklikler

de uyumsuzluk teşkil edecek ve gülme eylemini sağlayacaktır. Çağatay Güler ve Ufuk Bilge Güler (2010: 243-244) herhangi bir olay ya da öyküde mantıklı gidişteki ani sapmanın yarattığı uygunsuzluğun gülmeye yol açtığını belirtir. Jessica Lynn Harper (2016: 5) ise, uyumsuzluk teorisini, her türlü mizaha uygulanabilen beklenmedik sürprizler olarak tanımlar.

John Morreall, (1997: 24) uyumsuzluk kuramını üstünlük yaklaşımı ile karşılaştırarak açıklamaktadır:

> *"Uyumsuzluk kuramına geldiğimizde, ilgimizi gülmenin duyusal ya da duyumsal yanından, bilişsel ya da düşünsel yanına çevririz. Eğlence, üstünlük kuramı için birincil derecede etkili iken – burada söz konusu olan zafer kazanma ya da yengi duygusudur – uyumsuzluk kuramı için umulmadık, mantıksız ya da şöyle böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir."*

Birey ya da gurup üyesi, mizahın konusuna göre aykırılığın farkına vardığı zaman güler. Her uyumsuzluk gülme sağlamamakla beraber yapılan her mizah da uyumsuzluk içermeyebilir. Uyumsuzluk kuramı, zekâ çerçevesinde yapılan mizahın zihinsel algılanışına bağlı olarak gülmeyi sağlar. "Günümüzde ise mizaha bakış açısı aykırılık kuramı olarak adlandırılan yaklaşım çerçevesinde ele alınmaktadır. Aykırılık kuramı, gülme ediminin duygusal yönünden ziyade düşünce ve mantık, başka bir deyişle zihinsel yönüne ağırlık vermektedir." (Kâhya ve Gülsoy, 2019: 97).

"Akıl", bir anlama seviyesini işaret ettiği için mizah gerçekleşmesinde olmazsa olmaz durumundadır. Bu idrakin olmadığı durumda uyumsuzluğun farkına varmak da mizahı yaratabilmemiz ve ondan zevk alabilmemiz de olanaklı olmaz (Torun, 2006: 61). Mustafa Dinç (2018: 297) benzer düşünceyle uyumsuzluk kuramının üstünlük kuramındaki gibi duygusal gerekçelerde değil, daha çok düşünsel ayrımlarda ortaya çıktığını vurgular. Uyumsuzluğa dayalı gerçekleşen mizah algılamaya bağlıdır. Bireyin gülebilmesi için uyumsuzluğun farkına varması gerekir.

Uyumsuzluk kuramında birden fazla etmen aykırılığa neden olabilir. John Morreall (2008: 225), en genel biçimiyle, mizahi eğlencenin uyumsuz bir şeye, olağan zihinsel kalıplarınıza uymayan bir şeye tepki olduğunu açıklamaktadır. Ona göre "şeylerdeki uyumsuzluklar" ve "sunuştaki uyumsuzluklar" mevcuttur ve bu durumlar mizahı oluşturur. John Morreall'ın (1997: 93-105) bu ifadesinin maddeleri aşağıda sıralanmıştır:

"Şeylerdeki Uyumsuzluklar
İnsanlarda var olan bozukluklar
Fiziksel bozukluklar
Bilgisizlik ya da cahillik
Ahlaki bozukluklar

Başarılmayan işler
Düşünülen şeyin düşünülenden farklı olması
Rastlantılar
Karşıtların birliği

Sunuştaki Uyumsuzluklar
Semantik Hatalar
Hece oyunları
Yanlış telaffuzlar
Hatalı çeviriler"

İnsanda bulunan kalıtsal ya da sonradan oluşan durumlarla, sunuma dayalı olan uyumsuzluklar gülmeye sebeptir. Bireyin sunum yaptığı sırada bilinçli ya da bilinçdışı yaptığı aykırılıklar dinleyicilerde ya da izleyicilerde gülmeye sebebiyet verir. "İnsanlarda gülmemize yol açan bozukluklar, nesnelere oranla sayıca daha fazladır ve kabaca dört gruba ayrılabilirler: Fiziksel Bozukluklar, bilgisizlik ya da aptallıklar, ahlaki bozukluklar ve başarılamayan işler" (Morreall, 1997: 94). Bu konuda, "tabiatta var olan her şeyin, nesnelerin ve hatta olayların belli kalıpları ve belli düzenleri vardır. Biz bu düzen içinde yaşarız. Bu kalıbın veya düzenin bozulması veya aksaması ise gülmeyi meydana getirir." açıklamasını yapan Çiğdem Usta (2009: 88-89), uyumsuzluğun oluşmasının şartları olduğunu belirterek şu şekilde irdeler:

> *"Bu teori, kişinin beklemediği uyumsuz bir sonuçla karşılaşması; ancak bu uyumsuz sonucun başka bir mantık düzeyinde uyumlu olması veya kişinin karşılaştığı durumların belirli kalıplara göre oluşturduğu dünyasına aykırı olması sonucu güldüğünü varsayar. Kurama göre gülmenin gerçekleşmesi için bazı koşullar vardır. Bunlardan biri; iki ya da daha çok tutarsız, uygunsuz, bağdaşmaz, aykırı kısım ve koşulun karmaşık bir nesne ya da toplam oluşturuyormuş gibi düşünülmesi ya da zihnin onları kendine özgü bir şekilde, bir tür karşılıklı ilişki içerisinde görmesidir. Diğer mühim şart, diğer kuramlar üzerinde çok durulmayan sürpriz unsurudur. Eğer beklenmeyen olmazsa gülme gerçekleşmez. Bir başka koşulsa, kişinin mizahi yapıta gülebilmesi için, esprideki sürpriz unsuruna duyarlı olması ve beklenmedik olan fark edildiğinde hemen bir adım öteye geçerek olan bitende bir anlam arayışına girebilmesidir."*

Konu hakkında farklı bir açıklamayı Amy Carrell'da görmekteyiz. Carrell (2008: 312), uyumsuzluğa dayalı teorilerin, şaka metninin ilgili olduğu uyaranla ilgilendiğini, esasen, uyumsuzluğa dayalı mizah teorileri ve onları savunan araştırmacılar, teorisyenler ve akademisyenlerin, mizahı, uyumsuzluğun kendisinde bulduklarını ve ardından uyumsuzluğu tanımlamayı, algılamayı ve çözmeyi izleyiciye bıraktıklarını ifade eder.

Tezat söylemler de aykırılık olarak kabul edilir. Bunun için zıt unsurlar ya da karşıt uygulamalar çatışmayı beraberinde getireceğinden gülme eylemine neden olabilecektir. Uyumsuzluk teorisyenlerinin görüşlerine göre, birbirlerine zıt veya birbirleriyle ilgisiz iki fikrin birleşmesi "gülmeyi" doğurmaktadır (Abdikadyrova, 2009: 17). Bu konuda yakın bir görüşte

olan Metin Ekici'nin (2008: 278-279) uyumsuzluk teorisinin karşıt duyguların bir arada olmasına bağlı olduğuna dair yaptığı açıklama şöyledir:

> *"Uyumsuzluk teorileri özü itibariyle anlama dayalıdır. Başka bir ifadeyle bu teoriler metnin veya başka bir hareketin (durumun, olayın, resmin vb.) bazı karşıtlık özellikleri üzerine kurulmuştur. Kabul edilmektedir ki böylesi karşıtlık içeren her hareket düşüncenin algılanma çizgisinin iki farklı planını içine alır. Daha yeni araştırmalarda bu planlar referans çerçeveleri, izotoplar, şemalar ve yazılar olarak adlandırılmaktadır. Bu iki çizgi birbiriyle karşılaştırılamaz, fakat aynı zamanda her ikisi de kesin bazı ortak kısımlara sahiptir ki birinden diğerine geçiş her zaman söz konusudur. Bu teorilere göre; dinleyici veya okuyucu konumundaki bir metnin ulaştığı kişi olan alıcı, bir fıkra metninden veya başka yerden gelen bilgiyi işlemeye başlar ve onu en algılanabilir bir metin hâline dönüştürmeye çalışır. Bu anlama ve algılama çalışması sırasında bir şekilde anlamda bir engelle karşılaşıp, anlamamaya başlayana kadar kendine ulaşan bilgiyi veya metni işlemeye devam eder. Bu süre içinde metni anlamaya ve böylece metinde var olan zıtlık durumunu yenmeye çalışır ve o zamana kadar gizlenmiş olarak kalan bir başka yoruma ulaşır. Anlayış veya algıdaki bu yenilenme bir sürpriz ve memnuniyet yaratır ki bu yeni algı ve anlayış gülmeye neden olur."*

Uyumsuzluğun zıtlığa dayalı olduğu konusunda Fikret Türkmen (2000: 2) de, birbirine zıt veya birbiriyle ilgisiz iki fikrin birleşmesinden doğan gülme olarak açıklar.

Uyumsuzluk kuramının mizahı kapsayan genel bir kuram olmayacağına dair tespitte bulunan araştırmacılar da vardır. "Uyumsuzluk, bütün mizahi durumlarda rahatlıkla söz konusu olabilir, ancak mizahi olmayan birçok gülme durumunda söz konusu olmamaktadır. Bu nedenle, uyumsuzluk kuramı, genel bir gülme kuramı olarak kabul edilmeyecektir" (Morreall, 1997: 31). Ancak araştırma genelinde tespit edilen mizahi durumlarda uyumsuzluğun varlığı görülmüştür. John Morreall (1997: 108) da daha sonra yaptığı açıklamalarında sözel mizahta (verbal humor) ve onunla yaratılan uyumsuzluklarda mantık kurallarının bozulmasıyla ortaya çıkan zengin bir kaynak olduğunu vurgular. Sözel mizah hususunda Sheila Lintott (2016: 347) ise uyumsuzluk teorisinin, komik eğlencenin biçimsel nesnesini belirli uyumsuzluk metinlerinde konumlandırdığı iddiasındadır. Bu iddialar, Anadolu sahası âşık geleneğinde de araştırma yapılmasının gereğini ortaya koymaktadır.

2.1.4. Çağdaş Mizah Teorileri

Geleneksel mizah teorileri haricinde daha yakın zamanda önerilen teoriler vardır. Bu teoriler, "çağdaş mizah teorileri" olarak adlandırılmaktadır. John Morrreall (1997: 58-59) "Gülmeyi Ciddiye Almak" başlıklı eserinin "Yeni Bir Kuram" adlı bölümünde yeni bir teoriden bahseder. Ona göre gülme üç özelliğe göre incelenmelidir:

> *"1. Gülmenin biçim aldığı psikolojik değişimler.*
>
> *2. Gülmenin savunmasız kaldığımız bir anda, karşı karşıya kaldığımız herhangi bir duruma karşı yumuşak bir tepki verdiğimiz anlarda ortaya çıkaması.*
>
> *3. Psikolojik değişimlerin olumlu bir atmosfer sonuncunda gülmeye yol açması."*

John Morreall, bu üç özelliği gülmenin yapısını belirten genel bir formül hâline getirerek "psikolojik değişimden kaynaklanan gülme" teorisini tanıtır. Bu teoriye göre gülme, aslında değişimin neden olduğu duyguların sinirsel bir eylemle dile getirilmesidir. Bu duyguları Morreall (1997: 60) "eğlenti" ya da "şenlik" olarak adlandırmaktadır.

Henri Bergson (2019: 51-132) da gülmeyi iki farklı şekilde araştırmaktadır. Onun teorisi iki başlık altında ele alınabilir. Gülmeye "durum komiği ve söz komiği" ile "karakter komiği" sebep olmaktadır. Henri Bergson (2019: 83-87) komiğin üç kuralı olduğunu açıklar. Bu üç kural şöyledir:

> *"1. Tersine Çevirme: Özneyi tümlecin, tümleci öznenin yerine koyarak yapılan bu kural; iki düşünce sisteminin aynı tümcede birbirinin içine girmesi tükenmez bir güldürücü etki kaynağıdır.*
>
> *2. Yineleme: bir sahnenin ister yeni durumlarda aynı kişiler arasında, ister aynı durumlarda yeni kişiler arasında yeniden oynanması için olayları ona göre düzenlemektir.*
>
> *3. Abartma: küçük şeylerden büyük şeylermiş gibi söz etmek genellikle abartmaktır. Abartma uzarsa ya da özellikle sistemli olarak yapılırsa komiktir."*

Güncel olarak pek çok[18] çağdaş mizah kuramından bahsedilebilir ancak çalışma genelinde geleneksel olarak kabul edilen "Üstünlük", "Uyumsuzluk" ve "Rahatlama" kuramları esas alınacağı için "çağdaş mizah kuramları" olarak adlandırılan yaklaşımlar kapsam dışında tutulacaktır.

2.2. Mizah Türleri

Mizah hakkında farklı araştırmacıların, içerik-amaç-neden-sonuç gibi yaklaşımlarla ürettikleri yöntem ve kuramlar bir yandan ortak yönlere diğer yandan da oldukça farklı bakış açılarına zemin sağlamaktadır. "Mizah, düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi olmakla birlikte zaman içinde daha ağır türleri de içine alan bir terim hâline gelmiştir" (Ünlü, 2019: 2). Gülmeye sebep olan birden fazla durum ve olgunun varlığı olduğu gibi mizahı yansıtan pek çok tür vardır. Ümit Hunutlu (2019: 844) mizah kavramı altında bulunan türleri şu şekilde açıklar:

> *"Nükte, hiciv, şaka, espri, ironi, tahkir, istihza mizah kavramının altında değerlendirilen bazı terimlerdir. Bu terimler anlamsal bakımdan birbiriyle ilintilidir. Bu sebeple bu terimleri, kesin çizgileriyle belirlemek oldukça güçtür. Bir metin veya ifadede, bu mizah türlerinin biri veya birkaçı bir arada yer alabileceği gibi, kullanıldığı bağlama göre aynı ifade farklı bir mizah türüne bürünebilmektedir."*

[18] Merve Özdolap (2015) yüksek lisans tezinin "Çağdaş Kuramlar" başlığı altında Marvin Minsky ve Thomas Veatch'in teorileri olduğunu belirtir. Mine Artu Mutlugün (2023) eserinin "Mizah teorileri" başlığında geleneksel üç teori dışında şu teorileri paylaşmıştır: Zararsız İhlal Kuramı, Duygu Karmaşası Kuramı, Sosyal Kuram, Yoldan Çıkarıcı Mizah Kuramı, Kavrama Kuramı, Derleyici Motivasyon Kuramı, Dil Bilgisel Kuram, Tek Yönlü Mizah Kuramı, Anlam Bilimsel (Semantik) Kuram, Derleyici Motivasyon Kuramı, Sözel Mizah Kuramı, İzleyiciye Dayalı Sözel Mizah Kuramı, Offensive (Savunmacı Mizah) ve Kuantum Mizah Kuramı.

Mizahın çeşitlenmesi hususunda farklı görüşler vardır. Ferit Öngören (1998: 19), mizahın bir sanat, bir hüner olarak değerlendirilişinden ve bir meslek olarak görülmesinden ötürü mizahın çeşit ve türde zenginleştiğini vurgular. Ona göre mizah ilk kaynağında genel bir eğlence içinde yer alırken, zamanla mizah gibi genel bir kavram yerine, şaka, alay, hiciv, matrak, taşlama, iğne nükte gibi mizah çeşitlerinin egemen oldukları göze çarpar.

Mizahta kullanılan çeşitli söylemler ve tarzlar onun farklı türlere ayrılmasını beraberinde getirir. Bu nedenle "Aşağılama, küçük düşürme, onur kırma anlamları ile tahkir de bir başka mizah çeşidi olarak düşünülmektedir." (Dinç, 2018: 290). Ayrıca "Mizahın, hicvin, güldürünün, nüktenin genellikle, yaşamda başarı kazanmalarını sağlayacak güçlü mali ya da siyasi olanaklara sahip olmayanlar tarafından, saldırı ya da savunma silahları olarak kullanıldıkları bilinir." (Dejeux, 2007: 32).

Mizah kimi araştırmacılara göre başlı başına bir tür olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak bu konuda Okan Alay (2019b: 26) şu açıklamaları paylaşmaktadır:

> *"Kanaatimizce mizah; başlı başına bir edebî tür olmaktan ziyade bir anlatım tarzı, bir üslup unsuru olup diğer sanat dallarında kendine yer bulabildiği gibi edebiyatta da (romanda, öyküde, şiir gibi pek çok nazım ve nesir türlerinde) kullanılır. Mizah; bazen bir eserin tümüne egemen olup âdeta o eseri mizahi bir eser görünümüne sokabileceği gibi, bazen de çok az yararlanılan bir araç ya da hiç başvurulmayan bir özellik olarak da görülebilir."*

Yukarıda yer alan açıklamada, mizahın daha çok bir anlatım tarzı veya üslup olarak kullanıldığını açıklayan Okan Alay, roman, hikâye, şiir ve diğer türlerin de mizahi ögeler içermesiyle mizahın bir tür olmayıp bir anlatım biçimi olduğunu güçlendirdiğine vurgu yapmaktadır.

Mizahın edebiyat sahasında bir tür olmadığını savunan araştırmacıları John Morreall (1997: 121-122) "fakat öğretmenler bile, edebiyatta mizahın varlığını kabul etseler de mizahın edebiyatın özel bir türü olduğunu düşünerek eserlerdeki mizahi yapıyı büyük ölçüde görmezlikten gelirler" açıklamasıyla, mizahı araştırmaya teşvik etmemeleri hususunda eleştirir ve mizahın edebi bir tür olarak görüldüğü yönünde tespitte bulunur.

Mizahın bir edebi tür olduğunu savunan Fikret Türkmen (1999: 20), Fowler'in mizah tasnifini hazırlamış ve şu şekilde sunmuştur:

Çeşit	**Motif veya Amaç**	**Alan**	**Metot veya Araç**	**Dinleyici**
Mizah	Keşfetme	İnsan Tabiatı	Gözlem	Sempatik tipler
Nükte	Aydınlatma	Kelimeler ve fikirler	Sürpriz	Zeki tipler
Hiciv	Düzeltme	Ahlâk ve Davranış	Vurgulayarak etkileme	Kendinden emin tipler
Acı şaka	Izdırap verme	Hatalar ve zaaflar	Tersine çevirme	Kurban (fail) ve seyirciler
Tahkir[19]	İtibarı zedeleme	Kötü muamele	Doğrudan söyleme	Kamu (Halk)
İroni	Kendi çevresine has olma	Gerçeklerin söylenmesi	Efsaneleştirme	Daha dar bir çevre
İstihza	Kendini kanıtlama	Ahlâk	Açık seçik bütün çıplaklığıyla ortaya koyma	Saygıdeğer tipler
Alay	Kendini rahatlatma	Düşmanlık	Kötümser	Kendisi

Mizah türleri Fikret Türkmen'in hazırladığı Fowler tasnifine göre açıklanacaktır. Ancak mizah türlerinin sözlük anlamlarında benzer içeriğe sahip olan türler ve birbirini tanımlayanlar aynı başlık altında incelenmiştir.

[19] Güncel Türkçe Sözlük'te (URL1) tahkir; aşağılama, onur kırma, onura dokunma şeklinde tanımlanır. Mizah türleri tablosunda yer alsa da "Tahkir" mizahi bir tür değil bir söylem ya da tutum olduğundan bu kısımda ele alınmayacaktır. İstihza (alay) başlığı altında incelenecektir.

2.2.1. Nükte

Bir mizah türü olarak nükte, söylendiğinde dinleyenin anlama kapasitesine dayalı olarak ince bir mesaj veren, düşündüren sözler olarak tanımlanır. Ferit Devellioğlu'nun (2012) "herkesin anlayamadığı ince mânâ" olarak tanımladığı nükteyi; Doğan Kaya (2014: 631), nazik ve zarif bir eda ile söylenmiş, düşündürücü, anlamlı, ince söz şeklinde tanımlar. Önder Göçgün (2009: 273) bu kelimenin Arapçadan dilimize geçtiğini; herkesin kolayca kavrayamadığı ince anlamlı, sanatlı, düşündürücü ve aynı zamanda hoşa giden, insanı gülümseten söz manasına geldiğini belirtir. Robert Escarpit (2016: 54), "Nükte, mizahın babasıdır. Öyleyse mizah, nükte başka bir şeydir." sözleriyle nüktenin uzamını açıklar ve mizah için önemini vurgular.

Nüktenin mizah içindeki yerine dikkat çeken John Morreall (1997: 105), bu konuyu "şeylerdeki uyumsuzluklar" ve "sunuştaki uyumsuzluklar" kısmında şu şekilde izah etmektedir:

> *"Dile ilişkin gülme biçimleri telaffuz, imla, sözcük anlamı gibi, dildeki basit uyumsuzluklara dayanıyordu. Ama, sunuş mizahı dediğimiz daha gelişmiş biçimlere yöneldiğimizde, uyumsuzlukları, dilin söyleme dayalı 'mekaniğinde' değil, dilin taşımaya alışkın olduğu mesajda buluyoruz. Cinaslar ve daha basit mizah biçimleri temel olarak sözcüklerle oynamaktır. Ama mizahın gelişmiş biçimi geleneksel olarak 'nükte' (wit) diye adlandırılan biçimi düşüncelerle oynamaktır."*

Nüktenin kültürümüzdeki yansımasıyla ilgili olarak Hilmi Yücebaş ve Mustafa Apaydın (1976: 15; 2014: 458) "Türklerin mizah ve nüktelerle dolu köklü ve zengin bir tarihi vardır. Türkiye'de mizah her yerde olduğu gibi zulme, taassuba, cahilliğe karşı bir savunma silahı olarak kullanılmıştır." açıklamasıyla toplumumuzda ve edebiyatımızda mizahın ve nüktenin yoğunluğuna atıfta bulunmuştur.

Nükte için içeriğiyle birlikte amaç-işlev özelliğini esas alan Emel Koç'un (2020: 4) açıklaması ise şu şekildedir:

> *"Edebiyat terminolojisi içinde nükte, bugün "mizahla ilgili olarak, şaka yollu mizahî söz" anlamında kullanılsa da eskiden "herkesin kavrayamayacağı cinsten ince anlamı olan, kolay anlaşılamayan, ancak erbabının anlayabileceği ustaca, zekice söylenmiş söz" anlamında kullanılmıştır. Nükte'de büyük bir incelik, gizli bir duyuş ve düşünüş vardır. Nükte'nin amacı yalnız güldürmek değil; güldürürken, aynı zamanda derinden düşündürmek ve insanda ince duygular uyandırmaktır."*

Bu konuda Fahri yakar (2013: 16) mizahı, nükte katılarak olayı ya da durumu anlatan etkili bir iletişim aracı olarak tanıtmaktadır. Nükte Ferit Öngören'e (1998: 31-32) göre bir sözün, bir düşüncenin yanlış olması hâlinde, ya da bir açık verildiğinde, karşımızdakinin hakkettiği bir imkandır ve sözlü mizahta nükte, nüktedan diye bir tip yaratmıştır. Çağatay Güler ve Bilge Ufuk Güler (2010: 32), nüktenin ve bu grup esprilerin her türlü zekice anlatımı

kapsadığını açıklar. Nükte yapmak kişisel bir durumdur ve herkes nükte yapacak bir kapasiteye sahip değildir. Bu noktada, nüktenin zihinsel bir süreçten geçtiği ve zekâya göndermede bulunduğu söylenebilir. Âlim Gür (1999: 196) de kişilerin zekâları, bilgileri, birikimleri, gözlemleri, sentez güçleri ve dile hakimiyetleri ölçüsünde nükte yapabileceklerini vurgular. Bazı araştırmacılar ise nüktenin yapılması kadar anlaşılmasın da mühim olduğunu belirtir (Gönel, 2011: 166). Nükte için etkili söz kadar etkili dinleme de gerekir. Nükte zihinsel olarak çözümlendiği oranda mizah ile örtüşür.

Nükte kavramıyla birlikte ortaya çıkan kavram "nüktedan"lıktır. Nükte yapan kişi manasında kullanılan bu terim farklı şekillerde yorumlanmıştır. Henri Bergson (2019: 74-75), toplumsal yapıya bağlı olarak mizahi bellek temelinde nükte ve nükte yapanlar hakkında şu açıklamaları yapar:

> *"Önce nükte sözcüğünün biri daha geniş, diğeri daha dar olmak üzere iki anlamını ayırt edelim. Öyle görünüyor ki sözcüğün en geniş anlamında dramatik bir düşünce biçimine nükte diyoruz. Nükteciler düşüncelerini gelişigüzel simgeler gibi kullanacaklarına bunlar kişiler gibi görür, kişiler gibi anlar, kişiler gibi aralarında konuştururlar; bunları sahneye koyarken biraz da kendilerini sahneye koyarlar. Nükteci bir ulus tiyatroya da düşkün bir ulustur. Güzel okuyan bir kişide nasıl tiyatro oyunculuğunun bir başlangıcı varsa, nüktecinin de bir tiyatro ozanı yanı vardır. Bu yaklaştırmayı özellikle yapıyorum, çünkü bu dört öge arasında kolaylıkla bir ilişki kurulabilir. Güzel okumak için oyunculuk sanatının düşünsel yanına sahip olmak yeterlidir ama iyi oynamak için insanın tüm ruhuyla, tüm kişiliğiyle tiyatro oyuncusu olması gerekir. Öyleyse şiirsel yaratı bir tür kendini unutma gerektirir ki nükteci genellikle bunu yapamaz, söylediklerinin ve yaptıklarının ardından az çok kendini gösterir, bunlara yalnızca zekasını koyduğu için kendini veremez. Öyleyse ozan canı isterse nükteci olabilecektir. Bunun için bir şey kazanmaya gereksinimi yoktur; tersine, bir şeyler yitirmek zorunda kalır."*

Nüktedanlık tamamen kabiliyete bağlı bir yapı sergiler. Birey nükte yapmak için zekâsını kullanır ve karşısındaki kişi bunu anladığı ölçüde nükte yapılmış kabul edilir. Nüktenin yapılması kadar yapılan nüktenin mizahı ve gülme eylemini sağlaması da gereklidir. Nükte muhatabının anladığı oranda etkili olur. Kişi boyutuyla birlikte, cemiyet ve ortak kabuller açısından da bu etkinin gerçekleşme yönü olduğunu da belirtmek gerekir.

Âşık Veysel aşağıda yer alan anısında nükteye başvurmuştur. O, sazının açlıktan öldüğünü açıklayarak ortamdan sıkıldığını ve saz çalma isteğini nükteli bir ifadeyle sunar.

> *"Bir seferinde Âşık Veysel bir ziyafete çağrılmış. Soğuk espriler fakat bol yemek. Yemeğin ne önemi var âşık için. Âşık sıkılıyor. Ahmet Kutsi Bey sormuş:*
> *-Nasılsın Âşık?*
> *Veysel'in cevabı şöyle:*
> *- Biz yiyip içiyoruz ama saz acından ölüyor."* (Makal, 1973: 35).

2.2.2. Hiciv (Satire)

Diğer bir mizah türü hicivdir. Toplumun üyeleri olarak kişiler negatif durumları ya da istedikleri düzeyde olmayan unsurları mizahi bir dille eleştirebilirler. Bu şekilde yapılan eleştiri ve yergi bir edebî düzlemde yapılırsa hicve dönüşür. Arapça bir isim olan 'hicv' kelimesini Ferit Devellioğlu (2012: 422), "biriyle, şiir yoluyla alay etme, şiir yoluyla birini gülünç hâle koyma, yerme" şeklinde tanımlar. Bir başka sözlükte hiciv, "şiir ile birini zemmetmek, birinin meâyibini nazmen saymak" (Kestelli, 2011: 182) şeklinde açıklanır. Hiciv, Güncel Türkçe Sözlük'te (URL1) yergi olarak yer almaktadır. Türkçede daha çok alaycı, iğneleyen, saldıran bir yapısı olan söz ve şiir tarzı ifadelere "hiciv" adı verilmektedir" (Sağlam, 2022: 35).

Hiciv hakkında pek çok tanımlama yapılmıştır. Bu tanımlamaların bazılarını sıralayarak konunun uzmanlarca nasıl tarif edildiğini görebiliriz. "Doğan Kaya (2014: 402) "Hiciv" maddesinde "bkz. Taşlama" şeklindeki tanımlama hiciv ve taşlamanın aynı manada olduğunu vurgular. Özkul Çobanoğlu da (2007: 55) taşlamaların çoğunluklar mizahi olduğunu açıklar. Ali Nar (2016: 17) "Hiciv, başlı başına yergidir. Mizahın ve eleştirinin bir türü kullanılarak söz sanatlarına başvurularak yapılır" sözleriyle hicvin yapılış şekline değinir.

Halil Atılgan (2019: 406) hicvi şu şekilde tanımlar: "Kişilerin, ya da toplumların kusurlarını, hatalarını, kötü ve çirkin yanlarını ortaya koymak, açıklamak, göstermek acıklı ve gülünç yönlerini ele alarak alaylı bir ifade ile anlatmaktır." Katrina Triezenberg (2008: 533) "Hiciv: Bireyleri veya kuruluşları tercihen esprili bir şekilde eleştiren edebiyat" sözleriyle hicivde edebî bir dil kullanıldığını vurgulamaktadır.

Gerçekleştiği durum, kişi veya gerekçeyi esas alan Ferit Öngören'in (1998: 32) tanımlaması şöyledir: "Hiciv en yaygın mizah çeşitlerinden birisi olmuş ve acık bir saldırı olarak hiciv simgesi ok ile kabul görmüştür. Suçlama ve küfre dönüşmeye çok yakın bir yerde işlediği için, hoşgörü yönünden en ağır mizah çeşididir. Hiciv de kelime ve kelime oyunları ile gerçekleştirilir. Manzum olayları, ayrı bir sanat olarak sayılmıştır."

Nilgün Çıblak (2008: 1) "Her şeyden önce komik estetik bir kategoridir, gülme ise psiko-fizyolojik ve sosyal bir eylem türüdür" sözleriyle açıklamada bulunmuş hicvin mizahi konumuna değinmiş ve hicvin fizyolojik bir tepki olarak gülme eylemini sağladığını dile getirmiştir.

Hilmi Yücebaş (1976: 6), "hiciv medhin zıttıdır. Medhiye tâbiri altında mütalâa olunabilecek kasideler bir zâtı, bir binayı, bir yeri, bir vâkıayı nasıl hakikatin üstüne çıkararak överse hicivlerde yine gerçeği bir yana atarak, öylece yerer" sözleriyle tespitini paylaşarak hiciv

ve methiyenin farkına değinir. Murat Öztürk (2019: 153) ise genel itibariyle hicvin bir kişi veya grubun hoşa gitmeyen, beğenilmeyen yanlarını, kusurlarını hafif gülmece düzeyinde sövgü seviyesine kadar alay, küçümseme, iğneleme, sövme veya tenkit şeklinde konu ettiğini vurgular.

Hilmi Yücebaş (1976: 6), Türkçeye "hiciv" olarak giren bu kelimenin Arapça "hecv" olarak okunduğunu ve Frenkler de "satire" denildiğini ayrıca bugün hicvin karşılığı olarak "yergi" kelimesinin kullanıldığını aktarmaktadır. Hicvin anlamlarından yergi ve satirin sözlük manalarını vermek yerinde olacaktır. Yergi kelimesi TDK sözlüğünde; bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi, bir nesneyi, bir göreneği yermek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hicviye, hiciv, satir (URL1) şeklinde aktarılırken Arapça sıfat olan satir kelimesinin sözlük anlamı "örten, setreten, kapatan olarak verilir" (Kestelli, 2011: 418; Devellioğlu, 2012: 1076).

Hiciv başlığı altında ele alınabilecek diğer bir mizah çeşidi "kara mizah"tır. Bu türde ölüm, doğal afet, salgın hastalık gibi konular üzerinden mizah yapılır. Toplumu derinden etkileyen olaylar mizahi türde güldürürken düşündüren bir yapı sergilenir. TDK güncel sözlükte (URL1), kara mizah şu şekilde tanımlanır: "Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan mizah."

Esma Şimşek'e (2018) göre, kara mizah üzücü bir olayı, bir acıyı, sıkıntıyı mizahi bir üslupla anlatma gülerken ağlamak ya da ağlanacak halimize gülüp gözyaşlarımızı içimize akıtmaktır. Konu hakkında başka bir açıklamayı Enis Batur (2019: 7) yapmaktadır. O, kara mizahın egemen değerlerle yoğun bir şekilde çatıştığını, yerleşik olanı yerleşmiş olduğu yerde dürtükleyen bir pozisyonda olduğunu ve rahatsız ettiğini hatta çileden çıkartan bir yapısının olduğunu vurgulamaktadır.

Kara mizah protestodan beslenir. Toplumdaki aksaklıkları, sorunları mizahi bir dil ile aktarır. Burada amaç güldürürken düşündürmektir. "Kara mizah, güldürü dünyasında kalıp bir ifade olan *"güldürürken düşündürmek"* anlayışını en iyi şekilde örnekleyen mizah çeşididir. Özellikle siyasi eleştirilerin yapılmasında, köylü-kentli, zengin-yoksul, güçlü-zayıf karşıtlıklarının ortaya konulmasında, mevcut trajikliğin sunulması bağlamında kara mizah, sıradan gülüp geçmenin yanında, izleyicide güldüğü çarpıklıklara düşünme eğilimi geliştirmesini de sağlamaktadır." (Dinç, 2018: 290-91).

Mübalağa, benzetme, kinaye ve diğer çeşitli edebî sanatlardan yararlanan hiciv eleştirirken düşündüren bir niteliğe sahiptir. Hiciv gibi kara mizah da olumsuzlukları mizahi bir üslupla anlatır. Mizahın farklı türleri arasında olan hiciv iğneleyici bir anlatım tarzıyla hem güldürür hem de yanlışı gösterir.

Örnek olarak aldığımız Âşık Ahmet Poyrazoğlu, toplumsal bir soruna değinir. Zammı konu alan şiirinde bireylerin düştüğü zorlukları eleştirir. Zamma bağlı olarak yakıt fiyatlarının arttığını dile getirirken mübalağayı kullanarak mezarların dâhi zamdan etkilendiğini ifade eder.

Çoban da sürüyü güdemez oldu
Dertli derdin izah edemez oldu
Gariban, sılaya gidemez oldu
Benzine, mazota, gaza zam geldi

Poyrazoğlu, her yağmur havur oldu
Gemi sallandı da anafor oldu
Allah uzah etsin, ölmek zor oldu
Mezara, iskata, beze zam geldi (Aksoy, 2014: 299-300).

2.2.3. İroni ve İstihza

Mizahın bir diğer türü olan ironi Türkçe'de istihza kavramıyla karşılandığı için iki kavram aynı başlık altında ele alınmıştır. Özlem Fedai (2009: 1000), ironinin Osmanlı Türkçesi'nde istihza sözcüğüyle karşılandığını belirtmiştir. Ferit Devellioğlu (2012: 526) ise istihzayı; biriyle eğlenme, alay etme şeklinde açıklar. Abdulhakim Tuğluk (2020: 315) istihzanın; kinaye, alay, tariz ve ironi gibi söylem biçimlerinin yerine geçebilecek şekilde geniş bir kullanıma sahip olduğundan bu kavramlar arasında kesin bir ayrımın kimi zaman güç olacağını belirtmektedir. İslam Ansiklopesi'nde (URL7) istihza; başkasının söz ve davranışlarını kusurlu görmek veya göstermek amacıyla onu alaya alıp küçük düşürmek şeklinde açıklanır. Bu açıklamalardan yola çıkarak istihza ve ironi kavramlarının benzer anlamlarda kullanıldığı söylenebilir. Savaş Kılıç'a (2008: 143) göre ironie/irony kelimeleri Grand Robertin açıklamalarından yola çıkarak Yunanca "bilmezden gelerek sormak" manasına gelen eirônia sözcüğünün 18. yüzyıl sonunda görülen Latince karşılığı olan ironia'dan geçmiştir.

İroni, bir zıtlıktan ortaya çıkar. İroni yapan birey durumun ya da olayın bilincindedir; ancak o, bunu bilmezden gelir. Bu yolla da ironi ortaya çıkar. Mizah konulu bazı araştırmalarda ironi ve mizahın konuşma dilinde bir arada bulunabileceği aynı zamanda ironinin, mizahın bir kaynağı olduğu (Alvarado Ortega, 2013: 598) ve böylece ironinin, mizahın vazgeçilmez bir türü yapısı taşıdığı düşünülmektedir. "İroni: Bir şeyin çevresiyle uyumsuzluğundan türetilen mizah" (Triezenberg, 2008: 532) şeklindeki tanımlama ironinin zıtlığını gösterir. Olay ve söylenenin zıtlığı ya da uyumsuzluğu mizahı oluşturur.

Düşünce tarihi boyunca ironi ile ilgili farklı tanımlamalar ve açıklamalar yapılmıştır. Bu konudaki bazı yaklaşımları aşağıdaki alıntılarla anlatabiliriz: İroni göstergeler ve işaretlerle desteklenen "pragmatik bir fenomen" olarak tanımlanırken (Alvarado Ortega, 2013: 596) kimi zaman da "ironi bir söylem tercihidir; açık, net ve çeşitli anlamlandırmalara kapalı bir söylemin, tersinden veya başka bir şaşırtıcı uyaranla birlikte verilerek muhatabın zorlanmasıyla oluşan farkındalık oluşturma uğraşıdır" (Tuğluk, 2017: 444) şeklinde tanımlanır. Söz konusu açıklamalar ironinin düşünsel arka planına değinmektedir. İroni, ortamın anlık gergin enerjisini, kullandığı göstergelerden faydalanarak mizahi bir ortama çevirir. Bilmezden gelerek söylenen ya da yapılan davranış, ilettiği mesajı doğru ulaştırdığı taktirde gülme gerçekleşir.

Irene Fenoglio ve François Georgeon (2007: 8) "hiciv, ironi ve alay daha saldırgandır; toplumsal alanda ve genellikle modalar, yeni kültürel etkinlikler, modernite, vb türde güncel yaşam içinde fazla ciddiye alınan olaylara karşı bir tepki olarak kullanılırlar" sözleriyle üç türün saldırır nitelik taşıdığını, olay ve durumlar neticesinde daha rahat bir üslup takındıklarını vurgulamaktadır. Okan Alay (2016: 118) da ironiyi, bireysel veya toplumsal bir konuda üst bir bakışla, ince bir alay ve bir şeyi över gibi görünüp aslında gülünçleştirmesi olarak tanımlamaktadır.

İroni hakkında farklı bir açıklama yapan Soren Kierkegaard (2009: 270-271) bu mizah türünün, söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyunu olduğunu ve özelliğini söylenen sözün aksinin ima edilmesi olarak belirtir. Ona göre, İroninin en sık rastlanan biçimi kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir (Kierkegaard, 2009: 272).

Konu hakkında Çiğdem Usta (2009:116) ironiyi, birisini över gibi görünüp yermek, kinaye yapmak, tarizde bulunmak şeklinde tanımlamaktadır. Robert Escarpit (2016: 108) ise mizah üst düzeyde (bilinçsel) alanlarla ilgili olduğunda, onun bunalım evresi anlaksal olduğunu açıklar ve buna alay (ironi) dinildiğini belirtir. Friedrich Nietzsche (2015: 229) "İroninin amacı: küçük düşürmek ve utandırmak, ama bunu iyi niyet uyandırıcı ve bize böyle davranan bir hekime duyduğumuz gibi saygı ve şükran borcu duymamıza buyuracak, iyileştirici bir tarzda yapmaktır" açıklamasında bulunur. Barry Sanders'e (2019: 121) göre ironi bir hiledir, açıkça saldırgan olmasa da hem oyunbaz hem de ciddidir.

Adnan Ataç ve Sevgi Şar (2007: 13) ironinin diğer mizah türlerinden farklı olarak daha eleştirel bir anlam içeriğine sahip olduğunu ve konuşmacının niyeti ile asıl söyledikleri arasındaki farktan ortaya çıktığını aktarmaktadır.

Sözlü kültürde ironi örnekleri yaygın olarak görülmektedir. "Sözlü mizahtaki ironi çelişkiler sunar. Bu çelişkiler söz konusu ifade ile durumun bağlamı arasında ortaya çıkar. İzleyici bir durum hakkında söylenecek şey için bir şeyler bekleyebilir, ancak onların beklentisi ironi aracılığıyla kırılır" (Rahmawati, 2013: 36). İroni muhatabını öncelikle düşünmeye teşvik eder. Durumun ironiden ibaret olduğunu anlayan birey ya da grup bu şekilde mizahı yakalamış olur. Vefa Taşdelen (2007: 53), nükteli, esprili, iğneleyici bir tarz olan ironide her hâlükârda gerçeklikle karşılık oluşturmak gerektiğini belirtir. İroni gerçekleşmiş ve aslı bilinen bir durumu çarpıtarak bilmiyormuşçasına, muhatabını oyuna getirerek sağlanan bir mizahi yöntem ya da tür olduğu açıklamasında bulunur.

Âşık Mahzuni Şerif bir röportajda tutuklanmasına dair ironik bir ifade de bulunmaktadır:

"Sunucu: Duyduğum kadarıyla siz bir ara içeriye de girmişsiniz.

Âşık Mahzunî: Evet dört yıl kadar. Sağ olsun hükümet baba beni çok sever. Ara sıra abonesiyimdir. İşte o 71'den 76'ya kadar gelen dönemlerde türkülerimin cezasını çektim biraz." (Fidan, 2017: 102)

2.2.4. Alay

Alay diğer türlere nazaran hareket komiğine dayalı olarak da yapılmaktadır. Ali Nar (2016: 16), mizahın Arapça kökenli olduğunu, alaylı, nükteli, eğlendirici ifade tarzını anlattığını belirtir. Toplumda mizahi bir karaktere sahip olan olmayan herkes alay yoluyla güldürme eylemini sağlayabilmektedir. Alay kelimesi, Güncel Türkçe Sözlükte (URL1), bir kimsenin, bir şeyin, bir durumun, gülünç, kusurlu, eksik vb. yönlerini küçümseyerek eğlence konusu yapma olarak tanımlanmaktadır.

Alay hakkında da diğer mizah türlerinde olduğu gibi muhtelif görüşler ve açıklamalar yapılmıştır. Bu yaklaşımlardan birini olarak Azem Sevindik (2017: 16), ekolojik boyutuyla herhangi bir olay ya da konuyu bir anlamda eleştirmenin, alay etmenin veya bir durum karşısında verilen iç tepkimelerin gülmeyle sonuçlanacağını açıklar. Alay mizah çeşitleri içinde onur kırıcı bir konumda sosyal ceza işlevini yerine getirmektedir. Diğer mizah çeşitlerinde düşündürmeye şevk edici zekâya dayalı bir yöntem kullanılırken alayda işleyiş bu şekilde değildir.

Alay noksanlıkların ya da yenilgilerin gözlemciler tarafından acı bir ifadeyle yüze vurularak yapılan mizahi bir tutumdur. Alayı açıklayan ve tarihselliğine değinen Barry Sanders

(2019: 94-95) alayı bir kurşuna benzeterek onun gülene büyük bir zevk verdiğini muhatabına ise bir ceza olduğunu özellikle Orta çağda alaycı gülüşün saldırgan espri hâline büründüğünü belirtmektedir. Bu mizah çeşidi günümüzde de sergilediği tutumla mütecaviz bir hâl barındırır. Bu yönüyle herkes alaya alınabilecek bir potansiyel sergiler. Bireyin düştüğü komik durum, aksaklıklar, yaptığı hatalar acımasızca alay konusu edilebilir. Fiziki noksanlıklar ya da fiziki hatalar, psikolojik sorunlar alaylı sözlerle gülme eylemine sebep olabilir. Alay mizah içeriğinden farklı olarak bir davranış şekli olarak da toplumlarda ve kültürlerde görülmektedir. Kültürümüzün aktarıcısı konumunda olan âşık geleneğinde de alaya sıklıkla başvurulur. Fikret Türkmen'in (1999: 24) bu konuda yaptığı açıklamalar şu şekildedir:

> *"Âşıkların atışmalarını dikkatle izlediğiniz zaman, onların birbirleriyle alay ettikleri, fiziksel noksanlıklarını yüzlerine vurdukları, hatta hakaret ettikleri yerlerde dinleyicilerin daha çok güldüklerini görürsünüz. Lakapları incelerseniz pek çoğunun alaycı olduğunu, çocukların kendilerinden farklı olanlara karşı nasıl acımasız olduklarını hepimiz görmüşüzdür. Ancak ahlakî terbiye, bu duyguları ayıklar."*

Fikret Türkmen'in tespitine benzer açıklamayı Abdullah Topçu (2019: 74), "Sosyalleşmek, eğlenmek, çatışmaları çözmek gibi sebeplerle sosyal hayatta sıklıkla karşılaşılan alay etme olgusu, âşık atışmalarında ortamdaki herkesi güldüren, eğlendiren bir sazlı sözlü şakalaşma şeklinde karşımıza çıkar." şeklinde yapmaktadır. Farklı alanlarda görülen alay, pozitif ve negatif yönde çeşitlenir. Olumlu ya da olumsuz etki bırakabilecek bir hüviyet sergiler. Bu noktada, sadece alay değil mizahın içerik ve ifade noktasında çeşitlenen diğer türleri de "rahatlama, protesto, eğlenme ve eğlendirme, aynı şeyler karşısında aynı tavrı göstererek toplumun içinde olma iradesi / sosyalleşme, kendine veya kendilerine benzemeyene saldırma ve alay etme gibi pek çok fonksiyonu bulunmaktadır." (Çetin, 2019: 35). Alay bir tür olarak değerlendirildiği gibi toplumsal zeminde bir anlatım tutumu ya da tavır olarak da görülebilmektedir. Bu hususta anlatının veyahut metnin alay üzerine kurulu olması ile herhangi bir anlatıda alaycı bir tutumun varlığı, yapılan alayın bir tür mü ya da bir tutum mu olduğunu belirleyecek en önemli kıstastır.

Âşık geleneğinde alay, atışmalarda sıklıkla görülür. İki ya da daha fazla âşığın bulunduğu atışmalarda farklı noksanlıklar üzerinden, âşığın yaşadığı geçmiş olaylar veya konular alay mevzusu yapılabilir. Aşağıda yer alan atışmada âşıklar birbirlerini yaş, kilo ve zihniyet üzerinden alaya alır. Benzetmelere sıklıkla başvurulan alayda amaç eğlendirme işlevi bağlamında dinleyiciyi güldürmektir.

Arifi
Arkadaşlarımı tarif edeyim
Biri yobaz, biri merttir bunların.
İkisi de birbirinden yamanmış
Biri tilki, biri kurttur bunların

Polatoğlu
Kardaş, çok umutsuz başladık söze
Biri illet biri derttir bunların,
Birisi şişmandır tam on kişilik
Biri çokluk biri ferttir bunların.

Ozan Nihat
Ben ne söyliyeyim bunlar dillenmiş
Birisi başıma derttir bunların
Birisi mezara çoktan sallanmış
Biri gençtir, biri karttır bunların (Ataman, 2017: 468-469)

2.2.5. Espri, Şaka ve Latife

Espri, şaka ve latife kavramsal olarak birbirlerinin yerine kullanılması bu üç kavramın birlikte incelenmesine olanak tanımıştır. Güncel Türkçe Sözlükte (URL1), ince söz, nükte olarak geçen esprinin genel karşılığı şaka ve latifedir. Aynı sözlükte şaka kelimesi "güldürmek, eğlendirmek amacıyla karşısındakini kırmadan yapılan hareket veya söylenen söz, latife"; latife kelimesi ise "şaka" olarak izah edilir. Doğan Kaya (2014: 492), latifenin karşılığını "fıkra" olarak verir. Ferit Devellioğlu (2012: 625) latife kavramının "güldürecek tuhaf, güzel söz ve hikâye, şaka" olarak tanımlar. Raif Necdet Kestelli (2011: 275) ise latife kelimesini, güldürecek tuhaf ve güzel söz veya hikâye, şaka, mizah şeklinde açıklar.

Ferit Öngören (1998: 31) kelimenin "yumuşak, hoş" kökünden geldiğini Batı kültüründeki "espri" motifini aşağı yukarı karşıladığını aktarmaktadır. Espriler dilin anlam bütünlüğüne dayalı olarak yapılır. "Kimi zaman başka kültürlere ait espriler diğer kültürlerde gülünç bulunmayabilir." (Güler ve Güler, 2010: 159). Çünkü espri farklı bir dile çevrildiğinde bağlamdan kopar veya espriyi sağlayan sözün tam karşılığı bulunamayabilir. "Mizah özünde sosyal bir olgudur. Şakalar ve diğer esprili kullanımlar, genellikle sosyal etkileşimde paylaşılan bir iletişim biçimidir. Bu esprili sözler sosyal ve kültürel olarak şekillenir ve genellikle belirli bir zaman ve yere oldukça özeldir." (Kuipers, 2008: 361). Çağatay Güler ve Ufuk Bilge Güler (2010: 258-259), esprinin bir tür hazırcevaplık olduğunu, cinaslar ve daha basit mizah biçimleri temel olarak sözcüklerle oynanarak üretildiğini vurgulamaktadır. Espri ya da latife mizah türleri

içinde daha yumuşak bir söylem tarzına sahiptir. İçeriği ve işlevi itibarıyla alay acımasız iken latife kırmamaya özen gösterir.

Espri ve latife söze dayalı mizahi türlerdir. Şaka ise dile ve harekete dayalı olarak yapılır. El kol şakaları da bu kategoriye girer. Halil İbrahim Şahin (2014: 240) şakaların, sonuçları itibariyle iyi ve kötü şakalar olmak üzere iki kısma ayrıldığını belirtir. "Eşek şakası" olarak tabir edilen küçük düşürücü ya da zorda bırakıcı şakalar ile hakarete dayalı olan şakalar kötü şakalar kısmında incelenebilir. Negatif mizah bu şakalar ile hazırlanır ve bu şekilde hoşgörü sınırımız tartılmak istenir böylelikle şakanın sonunda durum açıklanarak mizah elde edilir (Öngören, 1998: 32). Mustafa Dinç (2018: 290), kişiler arasındaki samimiyete binaen yapılan şakaların, edebî yaratmalardan ziyade, salt güldürü malzemesi olarak gerçekleştiğini açıklar. Barry Sanders (2019: 141) esprilerin insana zevk vermesi gerektiğini ve bunu gerçekleştirebilmek için espriye uygun konuların neler olduğunu öğrenmek gerektiğini vurgulamaktadır.

Hemen hemen her konuda yapılabilecek şaka, rahatlama kuramı bağlamında gerginliği azaltacak bir etki yanında gerginliği arttıracak bir hâle de bürünebilir. Şakanın ortaya çıkması için şakacıya, şakaya muhatap olan kişiye veya kişilere, her zaman olmasa da seyircilere ihtiyaç olduğunu belirten Halil İbrahim Şahin (2014: 239) konu hakkındaki açıklamalarını şu şekilde sürdürür: "Şakalar, çoğunlukla sözlü kültürde yaratılmış ve aktarılmış, ancak günümüzde televizyon, radyo ve internet aracılığıyla da şakalar, geniş kitlelere ulaşmaktadır. Hatta yazılı ve sanal basın aracılığıyla, önceki dönemlere nazaran çok daha fazla kişiyi etkisi altına almaktadır."

Mizahi çeşitler bireyin rahatlamasında etkilidir. Herhangi bir gerginlik ya da stres altındaki birey yapılan şaka ile bastırdığı olumsuz enerjiden kurtulur. Amy Carrell (2008: 313) şaka metninin salıverme ve/veya rahatlama için katalizör olması gerektiğine ve mizahın espri metninin doğasında bulunmasına değinerek rahatlama durumunda şakanın başarılı olabileceğini belirtir. Mizah türleri eğlendirme amacıyla yapılır. Bu noktada değişen en önemli unsur muhatap, bağlam, komedyen, izleyici veya seyircilere karşı gösterilen tutumun farklılığı ve muhatapların verdiği tepkidir. Mizahı üreten, mizahın türüne göre kimi zaman gerginliği azaltır, kimi zaman tırmandırır. Kimi zaman grup üyelerinin tamamını güldürür kimi zaman tek bir kişiyi. Bu, mizahın türüne bağlı olduğu kadar mukallitin yeteneğine bağlıdır. Bu kapsamda sözlü kültür yapısında gerçekleşen mizahın grup ve birey özelinde incelenmesi gereklidir.

Örnek vereceğimiz atışmada Âşık Şeref Taşlıova ve Âşık İlhamî Demir benzetmelerle espride bulunurlar.

Taşlıova
Var mıdır efendim aşkın sevabı
Gözünün içinde vardır kitabı
Tipin aynı kara kütük hesabı
Yaracaktım ama zamanı geçti

İlhamî Demir
Körpe kuzu meler anasın emer
Güzeller beline bağlıyor kemer
Tipin deve gibi, sırtına semer
Vuracaktım ama zamanı geçti (Erdener, 2019: 143)

2.3. Sözlü Kültürde Mizah

Mizahın oluşum süreci ve türleri yaratan unsurlar, kültürden kültüre değişiklik göstermektedir. Mizah, üretim noktasında dile dayalı olarak gerçekleşir. Hilmi Yücebaş (1976: 47; 1958: 8), Türk insanının mizah kabiliyetinin yüksek olduğunu belirterek yazılı metinlerle birlikte özellikle sözlü gelenekte örneklerin daha yaygın ve işlevsel durumda bulunduğunu aktarmaktadır.

Anindia Ayu Rahmawati (2013: 31) genel olarak mizahın sözlü ve görsel olarak ikiye ayrılabileceğini açıklamaktadır. Sözlü mizah, bireysel bellek ve kısmen de yazı ile korunarak günümüze ulaşmıştır. Fakat yazıya aktarımın sınırlı olduğu dönemlerde, kültür aktarıcılarının kayıpları, sözlü kültür ürünlerinin yok olmasına, unutulmasına sebebiyet vermiştir. Günümüzde sözlü ürünlerin yazıya aktarımı, bağlamı oluşturan unsurlarıyla kolaylaşmıştır.

Kültürel belleği yansıtan mizah içerikli ürünler geleneği yansıtan ve taşıyan muhteva sergiler. Sözlü kültürde bulunan ürünler zamanla yazıya aktarılır ancak her zaman mizahi öğeler istenilen oranda aktarılamaz. "Her sözlü mizah, yazılı mizaha geçerken, belli bir oranda, değişime ve kayba uğrayacaktır. Bunu olağan saymak gerekir." (Torun, 2006: 66). Sözlü kültürde üretilen ürünlerin içinde bulundu zaman dilimiyle sınırlı olması bu duruma sebep olur.

Azem Sevindik (2021: 22), "Cumhuriyet dönemi Türk mizahı, yazılı kültürün gelişmesi, güç dengelerinin değişmesi ve kültürlerarası etkileşimin hızlanması gibi pek çok nedene bağlı olarak Batı mizahından etkilenmiştir. Bu etkileşimin somut verileriyse, yazılı kültür ürünü olan mizah dergilerinde ve tuluat, kukla gibi geleneksel Türk tiyatrosu türlerinde kendisini göstermektedir" açıklamalarıyla etkilenmenin olduğunu aktarmaktadır. Ancak sözel mizah da gösteriye dayalı ürünler kadar bu değişimden etkilenmiştir.

Delia Chiaro (2008: 569) “Ne yazık ki sözlü mizah ortaya çıktığı toplumun sınırlarının ötesinde amacını sınırlayacak iki büyük engelle karşılaşacaktır: farklı diller ve farklı kültürler” tespitiyle sözlü mizahın sınırlılıklarını açıklar. Mizahın farklı bir dile çevrilmesi zordur. Bu zorluk dilin yapısından kaynaklanabileceği gibi çevrilen dilde mizahi bağlamı sağlayıp sağlamayacağıyla ilişkilidir. Anindia Ayu Rahmawati de (2013: 40) çevirenin kültürüne bağlı olması gerektiğini belirtir ve dikkate alınması gereken ögelerin dilsel öğeler olduğunu, bir çevirmenin mizahi öğeyi, hedef dil kültürüne çevirirken bilgilendirici ve pragmatik içeriği korumakta güçlük çekeceğini açıklar. “Doğal olarak sözel mizah, kendi dilinin yapısında anlam taşıyan bir kelime oyununa bağlı olduğunda, bir kez ondan ayrılıp başka bir dile taşındığında, artık bir kelime oyunu olarak işlev görmesi pek olası değildir.” (Chiaro, 2008: 588). Bu hususlar mizahın dile bağlı yapısına vurgu yaparak “sözlü-sözel” özelliğini ve kaynağını işaret etmektedir. Bu sebepledir ki mizahi bağlam, kendi kültürü ya da dili dışına taşındığında istenilen gülme edimini sağlayamayacaktır.

Mizahi türler olduğu gibi mizahı; bir üslup olarak ya da bir anlatım tutumu olarak kullanan türler de vardır. “Fıkraların şahıs kadrolarında kesin bir belirlilik yoktur. Halkın belli fıkra kahramanları; Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekrî Mustafa, Kemîne vb. bir tarafa bırakılırsa, diğer şahıslar, cemiyetin her kesimde görülen insanlardır.” (Yıldırım, 2016:42) Her ne kadar fıkralar genel olarak mizahi içerikle ön plana çıksa da edebiyatımızda bulunan pek çok ürün de mizah yer almaktadır. Şiirler, hikâyeler, masallar gibi ürünlerde de mizah örnekleri yoğun olarak görülmektedir. Mizah kültürel dinamiklerle etkileşim hâlindedir. Okan Alay (2019a: 84) “halk şiirinde de mizahın yansımaları vardır. Halk şiirinin Anadolu’da teşekkül ettiği dönemden günümüze kadar pek çok halk şiiri örneğinde etkili bir anlatım olanağı olarak doğrudan ya da dolaylı biçimde kullanılagelir.” açıklamasıyla mizahın sözlü kültürümüzde kullanım alanlarına değinmektedir.

Sözlü mizah, bireysel ve gruba bağlı olarak iki başlık altında incelenebilir. Menşei olarak bireysel üretilen mizah, kolektif şekilde gülme edimini sağlar. Mizah oluşum noktasında bireye aittir ancak gülme eylemi ekseriyetle birden fazla kişiyle sağlanır. Bu sebeple, mizah grup icralarında sıklıkla başvurulan bir eğlence yöntemidir.

2.3.1. Birey Özelinde Mizah

Mizah, bulunduğu toplum kaidelerine bağlı olarak gerçekleşir. Gülme, "töreleri düzeltir" nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle görünmeğe çabalamamızı sağlar, sonunda da kuşkusuz öyle oluruz (Bergson, 2019: 21). Mehmet Naim Çapras (2014: 32) mizahın, her

toplumun kültür, örf ve adetlerine uygun olarak yapıldığını belirtmektedir. Edebî ürünler, kültürel bellekte yer alan kodları içerir. Bu kodlardan biri olan mizah ve mizah ağırlıklı edebi ürünler de muhatabını uyarmakta ve kültürel olarak şekillendirmektedir.

Birey özelinde mizah, oldukça sınırlıdır. Gülme eylemi ve mizah burada ayrışır. Şahıs kendi öz bilincinden kaynaklı olarak gülebilir. Bu şekilde rahatlama kuramı bağlamında stresten kurtulabilir. Oysa mizah iki kişinin etkileşimiyle ortaya çıkar.

Bireysel bağlam, bir birey tarafından üretilen veya tüketilen mizah anlayışını bilgilendirmesi muhtemel yönlere veya bireysel deneyime ve eğilime atıfta bulunur (Oring, 2008: 201). Bireysel şekilde gerçekleşen gülme eyleminin pek çok sebebi olabilir. Kişinin anlık mutluluğu, yolda yürürken tökezlemesi, yükselen sinirin boşalması bunlara örnek olarak verilebilir. Birbiriyle bağlantısı olmayan ancak aynı ortamı paylaşan kişilerden herhangi birinin komik bir hatada bulunması da bireysel olarak gülme eylemine sebebiyet verebilir. Ancak bu durumlar münferit olaylar olduğundan bireysel mizah kategorisinde değerlendirilebilir. "Bireyin karşısındaki kişiye karşı kurduğu üstünlük ve bunun sonucu ortaya çıkan gülme eylemi, mizaha farklı bir açıdan yaklaşılmasına ortam hazırlamıştır." (Güvenç, 2011: 161). Yolda yürürken yabancı bir kişinin düşmesi ya da farklı bir hata yapması bu durumu gören bireyin gülmesiyle sonuçlanacaktır. Bu gülme üstünlüğe ve anlık bir gurura dayalı olarak gerçekleşmektedir.

Elliot Oring (2008: 197), mizahı yorumlama çabalarında, antropologların ve folkloristlerin sosyal bağlam, bireysel bağlam ve karşılaştırmalı bağlam yanında, kültürel bağlamı hesaba kattıklarını savunmaktadır. Ona göre, kültürel bağlam mizahi bir söylemi anlamak için gerekli olan bilgi, kavramlar, değerler ve tutumları ifade eder. Bu açıklamalardan da anlaşılabileceği gibi mizahın oluşum sürecinde, bulunduğu kültürün değişken yapısı ve toplumsal bağlamı etkin rol oynar.

2.3.2. Grup Merkezli Mizah

Mizah, herhangi bir kültür dairesinde bulunan bireyin ya da grubun, eleştirilen ya da eleştirilmesi olağan bir durumu düşündüren bir tavırla anlatmasıyla ortaya çıkan gülme eylemine sebep olguların tümü olarak tanımlanabilir. Mizah gerilen psikolojik atmosferin rahatlama duygusuyla fizyolojik bir tepki vermesidir ve bu tepki mizahi atmosferde çoğunlukla gülme eylemiyle karşılık bulur.

Zihinsel bir arka plana bağlı olarak geçekleşen mizah zekâya dayalıdır. "Mizah, keskin zekânın ürünü olmakla birlikte aynı zamanda farklı farklı insanları bir araya getirir, onları

olaylara güldürmekle beraberlik, birlik oluşturur, toplumsal düşüncenin birçok konuda bütünleşmesine neden olur." (Bayat, 2019: 370). Ancak birlikteliği sağlayan mizahın oluşum sürecini irdelemek gerekir. Mizah için bir nesneye, bireye ya da olaya ihtiyaç duyulacağı gibi bu üç unsur beraber de mizahı üretebilir. Bora Yılmaz'ın (2019: 210) konu hakkında görüşü şu şekildedir:

> *"Mizaha iki farklı bakış açısı ile yaklaşmak mümkündür. Birincisinde, mizah duygusu yaratan nesnenin ya da olayın kendisi öne alınır. Gülme, güldüren olaydaki bazı niteliklerle açıklanmaya çalışılır. Gülünç bulduğumuz şeylerdeki ortak özellikleri araştıranlar, insanları güldürmek için temel ilkeler bulmaya çalışanlar mizahı bu açıdan ele almış olurlar. İkinci yaklaşımda ise mizah, güldüren nesnenin kendisi değil, bu nesne ile gülen insan arasındaki ilişki öne alınarak açıklanmaya çalışılır. Buna göre mizahın varlığı için sadece belli bir durum veya nesne yeterli değildir. Onu belli bir şekilde algılayan ve yorumlayan bir de insan gereklidir."*

Mizahı üreten birey ya da gülmeye sebep olan nesne, her ikisi paralelinde ortaya çıkan olay, grup üyelerinin gülmesine olanak sağlar. Gülme; karikatür, sinema, tiyatro gibi görsellik içeren sanat dalları haricinde sözel mizahta oldukça homojen bir tablo çizer. Mizahı sağlayan unsur görsellikten ziyade sözdür. "Her kültürün, ulusun, topluluğun ve çağın kendine özgü mizahi tarzları ve biçimleri olduğu varsayılır. Bu "yerel" mizah anlayışının, bir grubun, yerin veya çağın en derin doğasının bir tür indeksi olduğuna inanılır." (Kuipers, 2008: 379). Sözel kültür bu sebeple bölgeseldir. Onu kültürün ve geleneğin üyeleri anlayabilir.

Grup özelinde mizaha dair açıklamalar yapan bir diğer araştırmacı Henri Bergson'dur (2019: 15, 24). Ona göre, "grup hâlinde toplanan insanların tümünün, duyarlıklarını susturup yalnızca zekâlarını çalıştırarak, dikkatlerini aralarından birine yönelttikleri zaman doğacak ve biçimli bir kişinin başarıyla öyküneceği her türlü biçimsizlik komik olabilir." Bergson, bu açıklamasıyla sadece komikliğin ne olduğuna değinmez onun nasıl ortaya çıkabileceğini de vurgular. Don L. F. Nilsen ve Alleen Pace Nilsen (2008: 257) ise pek çok edebiyat araştırmacısının, mizahı zamanın ruhu olarak ya belirli gruplar tarafından ya da belirli gruplar hakkında, "zamanın ruhunu" ölçmek için kullandığına dair tespitte bulunmaktadır.

"Birey, mizah ya da gülme yoluyla, grupla özdeşleşmeye ya da grubu kendisiyle özdeşleştirmeye uğraşır." (Khelladi, 2007: 221). Mizah kolektif duyguları ortaya çıkartmakta ya da güçlendirmektedir. Mizah her ne kadar tek düze görünse de oluşum noktasında çok farklı değişkenler ön plana çıkabilir ve bu değişkenler çoğunlukla grup tarafından mutabakat sağlanarak yapılır (Polimeni ve Reiss, 2006: 361). Mizah bireysel oluşum sergilese de onun oluşumunda birey kadar bağlamda bulunan grup üyelerinin de payı vardır. Grupta bulunan bireylerin dillerine, fiziksel özelliklerine kadar pek çok etmen mizah noktasında kullanılabilir.

Bu kullanımlar, toplumsal zeminde gerçekleşmekte ve kültürel kaideler dâhilinde şekillenmektedir.

Toplumun üyeleri olarak insan ürettiği ve kültürel bellekte taşıdığı mizahi kodlar vasıtasıyla güler ve yeni mizahi ürünler ortaya koyar. Simon Critchley (2020: 83) "Mizah yereldir, hatta mizah anlayışı genellikle son derece bağlam-odaklıdır." sözleriyle mizahın kültür özelinde anlamlandığını vurgulamaktadır. Azem Sevindik (2017: 13) ise gülmenin, halk grupları içerisinde genel olarak kendi bağlamındaki yaş gruplarına, cinsiyete ve ilgilere bağlı olarak şekillenen sözsüz iletişim biçimi olduğunu ve mimiklerde, hareketlerde, gülmeye has ses çıkarımlarında ve tonlamalarda özel kodlar taşıyan bir iletişim şekli olduğunu ayrıca kendi ekolojisinde gelenekselleşmiş yapısıyla karşımıza çıktığını belirtir. Ayrıca ona göre, gülmenin pozitif veya negatif mesajları vardır; bu mesajlar anlaşılabilmektedir. Her iki araştırmacı da mizahın tekil yönünden farklı olarak toplumsal bütünlük içinde işlevsel olduğuna vurgu yapmaktadır. Henri Bergson'un (2020: 69) bu unsurlar hakkında açıklamaları şu şekildedir:

> *"Söz güldürüsü özel bir kategori hâline getirmekte yapay bir taraf olabilir, zira buraya kadar incelediğimiz gülünç etkilerin pek çoğu zaten dil vasıtasıyla elde ediliyordu. Ancak, dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülünç arasında ayrım yapmak gerekir. İlki, gerektiğinde bir dilden başka bir dile çevrilebilir; tabii âdetleri, edebiyatı ve özellikle de fikri çağrışımları farklı olan yeni bir topluma aktarılırken anlamından büyük ölçüde kaybetmek pahasına… Ancak ikincisi, yani dilin yarattığı güldürü çoğunlukla bir dilden diğerine çevrilemez. Çünkü tüm varlığını cümlenin yapısına veya sözcük tercihine borçludur. İnsanlardaki veya olaylardaki özel dalgınlıklara dil vasıtasıyla işaret ediyor değildir. O, bizzat dildeki bir dalgınlığı vurgular. Burada artık gülünç hâle gelen dilin kendisidir."*

Henri Bergson, bu unsurların dile dayalı olduğunu belirtir. Dilin topluma özel oluşu, yapılan mizahı da özel kılmaktadır. Bu sebeple mizah, dile bağlıdır. Doğan Kaya (2014: 574-575) ise toplumda bulunan mizahi unsurları şu şekilde ele alır:

> *"Güldüren söz, halk edebiyatı ürünlerinin pek çoğunda yer almıştır. Türk kültürünün temel eserlerinden olan Divanü Lügati't-Türk'te, Kutadgu Bilig'de ve Dede Korkut'ta mizahî unsurlar vardır. Mizahın en fazla yer aldığı Türkler şüphesiz fıkralar ve tekerlemelerdir. Mizaha âşık edebiyatında da rastlanır. Bilhassa âşık atışmalarında önemli bir yere sahip olan mizah, dinleyicilerin âşıkların üzerinde ilgisini ve dikkatini arttırır. Ayrıca, âşık şiirinde müstakil olarak da mizahî unsurlara yer verilir ve bu azımsanmayacak ölçüdedir. Züğürtlük, Tahtakurusu, İki Evli, Mirasyedi gibi destanlar bunlardan bazılarıdır. Mizahın yer aldığı diğer türler içinde karagöz, meddah, orta oyunu, seyirlik oyunlar ve atasözleri de zikredilebilir."*

Doğan Kaya, sözlü kültür ile yazılı kültür sürekliliğinde mizahın varlığını koruduğunu açıklamaktadır. Âşık icralarında ve uzun kahvehane fasıllarında mizahın oldukça yoğun olarak işlendiğini belirten Doğan Kaya, mizahı içeren türlere de değinmektedir. Konunun bütününün anlaşılabilirliği için mizahın oluşumunu belirleyen unsurları da irdelemek gerekir.

2.3.3. Mizahın Belirleyicileri

İnsana özgü bir olgu olarak gülme ve gülmeye sebep olan mizahın oluşumunu sağlayan pek çok özelliğin varlığı gibi mizahı sağlayan belli başlı belirleyiciler Bazı araştırmacılar, mizahın temel belirleyicisinin zekâ olduğunu öne sürerken, toplumdan topluma değişiklik gösteren unsurların da önemine vurgu yapmaktadır.

Mustafa Şekip Tunç (1945: 2), gülmenin iki kaynağı olduğunu şu cümlelerle açıklamaktadır: "Gülmenin kaynağı yalnız gülünçlük değildir. Gülmeyi, kaynakları bakımından, başlıca iki neve ayırabiliriz. Çünkü gülünçlükten başka şiddetlenme, hoşlanma, keyiflenme, hazlanma ve sevinmeden gelen gülmeler vardır." Tunç'un iki kısma ayırdığı kaynaklardan birincisi "pür" gülmeye dair iken, ikinci kısım farklı duygusal tepkilerin yansımasıdır.

Henri Bergson (2019: 78-80) komikliğin iki kaynağı olduğunu belirtir: ilk olarak, kendimizi bir katılığın ya da bir itici gücün etkisine kaptırıp söylemek istemediğimiz şeyleri söylemek ya da yapmak istemediğimiz şeyleri yapmak iken ikincisi ise bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı hâlde gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermek ya da dikkatimiz bir mecazın maddiliği üstünde toplanır toplanmaz anlatılan düşüncedir. Henri Bergson'a göre söz ve durum komiği ile karakter komiği olmak üzere iki temel kaynak vardır. Karakter komiği kişiye bağlı olarak gerçekleşir. Komik olan karakterin ya da gülme eylemini sağlayan kişinin kendisidir. O, komiği iki ana başlık altında inceler, bu iki başlık mizahın belirleyicileri konumundadır. "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" (Sevindik, 2017: 25). Mizah, dilin şekil yapısına ve o an içinde bulunulan bağlama göre şekillenerek gülme eylemini sağlar ya da karakter olarak anlatıcı veya komik karakter gülmeye olanak tanır.

Henri Bergson gibi Charles Baudelaire de (1997: 28) mizahın belli başlı kullanımlardan sonra ortaya çıktığını belirtir. O, karikatürde abartmanın, suçlamanın, biçimi bozup çirkinleştirmenin temel araçlar olduğunu açıklar. Bu araçlar sadece karikatürde değil diğer mizahi durumlarda da geçerlidir. Baudelaire'in bu açıklamaları mizahın belirleyicileri konumundadır.

Rıdvan Şentürk (2021) ise komediyi biçim ve içerik açısından iki[20] başlık altında ele alır; biçim başlığında, mizahın sunucularına değinirken içerik başlığında mizahın yapıldığı

[20] Rıdvan Şentürk (2021: 34-35)'ün komedi tasnifi şu şekildedir: **a. Biçim açısından komedi çeşitleri:** Karakter komedisi: bir karakterin ön planda olduğu karakter komedileri; Tip komedisi: tipleştirilmiş, tekrar eden maske, jest ve mimiklerle tanınabilir kılınmış rol dolayısıyla karakterize edilmiş tip komedileri; Commedia dell'arte ve

konulara değinir. Bu açıklamalardan hareketle mizahın biçim ve içerik olarak ortak iki yapıda ele alındığı söylenebilir.

Uğur Gündüz ve Nilüfer Pembecioğlu (2016: 527) "Genel anlamda mizahın, araç olarak ya da amaç olarak kullanımından söz edilmesi doğru olur." şeklindeki açıklamalarıyla mizahın kullanım amacına yöneliktir. Ancak mizahın amaç ya da araç olduğunu belirleyen faktörler, onun oluşumunu da etkilemektedir. Bazı araştırmacılar, herhangi bir durumun komikliğini belirlerken bir söze ne kadar şaşırıldığının veya ilgili katılımcının ruh hâlinin de önemli faktörler olduğuna değinirler (Polimeni ve Reiss, 2006: 350). Emel Kılıç da (2019: 370) yaşam biçimlerinin, mizah anlayışı üzerinde etkili olan temel bir faktör olduğunu açıklamaktadır.

Yaşam biçimi dışında, zekânın da genel olarak komik bir dürtüyle başlayan, gülümseme veya gülme gibi bir tavırla sonlanan mizahın temel unsuru olduğunu Mehmet Dervişoğlu (2018: 479) öne sürerken, mizahın temel unsurunun zamanlama olduğunu savunan yaklaşımlar da bulunmaktadır. "Bir şakanın etkili bir şekilde iletilmesinin genellikle zamanlamaya bağlı olduğu fikri…" (Robinson ve Smith Lovin, 2001: 129) mizahın gerçekleşmesindeki neden-sonuç mantığıyla birlikte amaç-işlev gibi temel unsurla da ilgilidir. Mizah herhangi bir anda ya da yerde yapılmaz. Onun yapılabilmesi için gerekli koşulların oluşması gerekir. Bireyin ya da grup üyelerinin hangi zaman diliminde hangi vurguda gülebilecekleri mizahçı tarafından çözümlenebilir.

Bazı araştırmacılar ise gülmeyi uyaran bir diğer etmenin gülmenin kendisi olduğunu ve bu duruma gülmenin bulaşıcılığı dendiğini (Güler ve Güler, 2010: 125) açıklamaktadır. Bununla beraber mizahi bir olayda gülme eylemi grup halindeyken daha fazla sağlanır. Gülen bir kişi yanında bulunan diğer bireyleri de güldürebilmektedir. Bunun için ayrıca bir gayret sarfetmesine gerek yoktur.

Irene Fenoglio ve François Georgeon (2007: 12) "Doğu'da Mizah" başlıklı eserde mizahın belirleyici unsurlarını beş madde hâlinde sıralamaktadırlar:

Orta Oyunları'nda olduğu gibi. Durum Komedisi: Dramatik aksiyon süreçlerinin birbirine karışmasının şaşırtıcı nedenselliklerin ve entrikaların zincirleme ilişkisini öngören oyunlar. Söyleşi Komedisi: Toplumun üst sınıf üyeleri arasında geçen nükteli söyleşiler etrafında gelişen oyunlar. **b. İçerik açısından komedi çeşitleri:** Entrika komedisi: kurgunun bütünüyle entrikalar üzerinden yürütüldüğü oyunlardır. Hicivsel-toplum eleştirisi yapılan komedi: içinde ince nükteler ve alaylar ile toplumsal ilişki biçimlerinin ve değerlerin eleştirildiği oyunlar. Grotesk komedi: Gülünç, saçma ve korkutucu etkiler uyandıran keyfice bozulmuş, abartılmış canlandırmaların yer aldığı oyunlardır. Toplumun alt kesimlerinde yer alan figürlerin tuhaf, korkunç şartlar içinde gülünç sergilendiği oyunlar. Bulvar komedisi: 18. Yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan ve bütün Avrupa'ya yayılan komedi türü. Bu tür komediler dramaturginin sürprizlerle ve karışıklıklarla dokunmuş mekanik yapısının figürlerin gerçekçi canlandırmasından, toplum eleştirisinden veya eserin edebî içeriğinden çok daha önemli olduğu turne oyunlarıdır.

1.Farklı türler: İroni, hiciv, acı alay, kendiyle alay;
2.Farklı Yöntemler: kelime oyunları, (kelimelerin, ifadelerin, durumların…) anlam esnekliklerinin öne çıkarılması, çelişkilerin sergilenmesi;
3.Çok sayıda taşıyıcı: Cuha gibi geleneksel kahramanlar, film ve çizgi kahramanları, ama aynı zamanda bu kahramanları "oynayan" ya da ikinci dereceden bir mizah içinde bu kişilikleri sunan oyuncular;
4.Mizah üreticileri: gündelik yaşam içinde mizahı kullanan sokaktaki adamdan belirli bir cemaate özgü karikatürleriyle meşhur sanatçıya kadar;
5.Ve çeşitli araçlar: konuşma dili (nükteler, fıkralar, halk deyimleri, şarkılar); kâğıt (basın, resim); ses kayıtları ve filmlerle işitsel ve görsel alanlar; hatta görüntü, ses ve sözü birleştiren temsiller.

Bir diğer tasnif Arthur Koestler'a (1997:57-91) aittir. O, mizahın birden fazla çeşidi olduğunu belirtir ve mizaha sebep olan farklı durumları ve oluşumları şu şekilde sıralar:

1. Sözcük oyunları ve Nüktecilik
2. İnsan ve Hayvan[21]
3. Kişileştirme[22]
4. Çocuksu-Yetişkin
5. Önemsiz ve Yüceltilmiş[23]
6. Karikatür ve Yergi
7. Uygunsuzlar[24]
8. Kırkayak Paradoksu
9. Kaydırma[25]
10. Rastlantı[26]
11. Gıdıklama
12. Palyaço
13. Özgünlük, Vurgu, Tutumluluk

Arthur Koestler'ın vermiş olduğu maddelerin büyük bir kısmı âşık geleneğinde de Yer almaktadır. Ancak gıdıklama, palyaço, karikatür, kırkayak paradoksu maddeleri mizahın görselliği üzerine kurulu olduğu için âşıklıkta bulunmamaktadır.

[21] Disney'in yaratıkları, hayvan görünüşlerini yitirmeden insan gibi davranırlar, iki düzlemin kesişme çizgisinde yaşarlar; karikatürcülerin domuzu ya da fareye benzer insanları da böyledir. Bu ikili varoluş durumu gülünçtür: ama bu gülünçlük ancak birini ya da diğerini hafifçe aşağılama etkisiyle sağlanabilir (Koestler, 1997: 62).
[22] Kişileştirmeyi yapan aynı anda iki farklı insandır. Sonuç aşağılayıcıysa, seyirci gülecektir (Koestler, 1997: 63).
[23] Bilinç farkında olmadan, büyük şeylerden küçük şeylere aktarıldığında sonuç, o kişinin duygularının bu aktarılmaya katılıp katılmamasına göre ya gülünç ya da estetik bir deneyim olur (Koestler, 1997: 65-66).
[24] Geleneksel mizah teorileri içinde "uyumsuzluğa" karşılık gelir. Cicero da Francis Bacon'da, gülmenin nedenleri hakkında yaptıkları listede çarpıklığa önemli bir yer ayırmışlardır. Rönesans'ta prensler eğlenmek için saraylarına cüceleri, kamburları, insan azmanlarını, zencileri toplarlardı (Koestler, 1997: 75).
[25] Herhangi bir anlatı ya da durumda olayı bütünden parçaya ya da parçadan bütüne kaydırarak olay merkezini değiştirmek (Koestler, 1997: 77).
[26] Birbirinden bütünüyle bağımsız iki olay dizisinde aynı ayna geçiyorsa ve iki apayrı anlamda yorumlanabiliyorsa, her zaman gülünçtür (Koestler, 1997: 78).

Peter Farb (1981: 769-770), mizahın kendi kuralları ve beklentileri olduğuna vurgu yaparak bunları on[27] madde hâlinde açıklamaktadır. Tom Veatch (1998: URL21) ise, mizahın üç derecesi olduğunu belirmektedir:

> 1. Karmaşıklık mizahın derecesini arttırır. Bu sebeple şakanın birkaç gizli ihlal içerdiği görülüşe daha komik hale gelir.
> 2. Bir kişinin, gurubun ya da uygulamanın hoşlanmadığı bir ihlale başvurulursa şaka daha komik görülür.
> 3. ihlalin önceden yaşanmış olması ya da ihlalin yoğunluğu şakanın komikliği üzerinde etkilidir.

Mizahın birden fazla belirleyicisinin olduğu, alanın önemli isimlerinin üzerinde ortaklaştığı maddeler arasındadır. İletişimin temel türü veya içeriği olarak mizah, insan ilişkilerinde en olumludan en olumsuza kadar işlevsellik taşımaktadır. Ortaya çıkması, üretilmesi, kullanım amacı, sözlü ve yazılı yapıya bağlılığı gibi sayılabilecek birçok unsur mizahın niteliğiyle doğrudan bağlantılıdır. Özellikle âşıklıkta, mizahın oluşmasında söz varlığı ve bunu destekleyen hareket önem kazanmaktadır.

[27] 1. Bilinen düzeyde herhangi bir değişiklik. 2. Yasak bir davranışı ihlal etmek. 3. Müstehcenlik.
4. Bir duruma ait olanı başka bir durumu yerleştirmek (uyumsuzluk olarak da bilinir).5. Olmadığı gibi görünen her şey.6. Kelime oyunu.7. Saçma ve absürt.8. Talihsizlikler.9. Cehalet.10. Gizli hakaretler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ÂŞIKLIK VE MİZAH: KÜLTÜREL BELLEK AKTARIMI OLARAK MİZAHIN İŞLEVİ

3. Kültürel Aktarım Olarak Mizah

Bir milletin kültürünü bilmek sosyolojik çözümlemeyi kolaylaştıran unsurlardan biridir. "Toplumun nelere güldüğü onu tanımak için yazılan nice kitaplardan daha etkili, daha tanıtıcıdır." tespitinde bulunan İlhan Başgöz (2005: 126), yüzyıllar içinde şekillenen kültürel birikimin anlaşılmasını çözümleme yöntemlerinden biri olarak mizaha işaret etmektedir. Bu açıdan, "Türk milletinin nelere güldüğü" sorusu oldukça kapsamlı bir araştırmayı gerektirmektir. Bu bölümde sözlü kültür merkezli olarak âşıklık ve yazıya aktarılan âşık edebiyatında mizahın kullanımı üzerinde durulacaktır.

Milletler, kültürleri ve gelenekleri odağında hayatını sürdürür. Kültürü taşıyan insan, bellekte yer alan kültürel kodları istemli ya da istemsiz bir şekilde aktarır. Bronislaw Malinowski (2016: 75), "bir topluluk, sürekli ve normal şekilde kendini yenileyemediği sürece hiçbir kültür varlığını sürdüremez" açıklamasında bulunur. Kültürlerin yenilenmesi toplum üyesi olan bireyin zamana ve mekâna uyum sağlamasıyla bağlantılı olarak gerçekleşmektedir. Kültürlerin bu açıdan canlı bir yapı olarak süreklilik taşıdığı bilinmektedir. Kültürel değerler de gelenekleşen biçimiyle doğar, yaşar ve değişim sürecini yaşar. Bu değişim ve dönüşüm sisteminde bazı farklılaşmalara da uğrarlar. Bu nedenle gelenekler yok olmak yerine içerik ve işlev bakımından değişiklik göstererek millet hayatında süreklilik taşımaktadır. Bu aşamada "kültürel bellek" ön plana çıkmaktadır. Bu hususta Jan Assmann (2015: 23), her bağlayıcı yapının temel ilkesinin tekrarlamaya dayalı olduğunu bu şekilde olaylar dizisinin sonsuzda kaybolmasının önlendiğini ve bir ortak "kültürün" unsurları olarak, tanınabilir, hatırlanabilir örnekler hâline dönüştüğünü açıklar. Söz konusu hatırlanır örnekler kültürel bellekte bulunan ve aktarılan geleneksel kodlardır. Bu kodlar grubun veya toplumun üyeleri tarafından aktarılabileceği gibi geleneğin taşıyıcısı konumunda olan amatör ya da usta icracılar tarafından da yapılabilmektedir. Kültürel kodların taşıyıcısı konumunda bulunan icracı, ezgili ürünler aracılığıyla hem içeriğin hem de ezginin aktarımını sağlamaktadır. Herhangi bir millete ait olan ezgisel bir ürün toplumun bireyleri tarafından aktarılabilir ya da icra edilebilir ancak ezgili ürünü okuyan, icrasını sergileyen ve bu ezgili ürün söz konusu olduğunda hafızada canlanan bir icracı muhakkak olacaktır.

Türk sözlü kültüründe belleğin aktarıcısı konumunda olan pek çok tür ve icracı bulunmaktadır. Bu icracı ya da temsilciler amatör veya herhangi bir kişi olabileceği gibi

profesyonel usta icracı, sanatçı olabilir. Türk kültüründe folklorun "eğlendirme işlevini" sağlayan pek çok tür bulunmaktadır. Sadık K. Tural'ın (1990: 5) milletlerin gülmesine dair tespitleri şu şekildedir:

> *"Her milletin kültürü farklıdır demiştik; her milletin gülünç saydığı, gülmesinin şekli ve şiddeti diğerlerinden az çok farklıdır. Çünkü her milletin ve kültürün kendi mensuplarından beklediği, uyumluluğa, dikkatli olmaya, bedenî çevikliğe işaret eden değer, norm ve sosyal kontrol unsurları farklıdır. Çünkü, her milletin espri denilen nükde anlayışı, kendi tefekkür nizâmının ve dil imkânlarının sonucudur."*

Sadık Tural'ın belirttiği üzere kültürel yapı, gülmenin oluşumu ve kullanımı üzerinde etkilidir. Anadolu Türk kültüründe gülme farklı çeşitlerde sağlanmaktadır. Sözlü kültürde mizaha dayalı gülme üzerine pek çok tür bulunmaktadır. Erman Artun (2019: 16) "Halk mizahı, halk fıkraları, mâniler, türküler, destanlar, masallar, halk hikâyeleri gibi anonim ürünlerde, taşlama, yalanlama gibi âşık tarzı ürünlerde, şathiyat-ı sufiyane gibi dinî-tasavvufi halk edebiyatı ürünlerinde zengin bir görünüm sergiler." tespitiyle bu çeşitliliğe işaret etmektedir. Türk kültüründe mizahın oldukça eski şekilde kullanıldığını vurgulayan Ahmet Özgür Güvenç (2011: 158), "Divan-ı Lügati't Türk'te yer alan 'külüt' maddesindeki 'halk için gülünç olan şey' açıklaması bize o dönemde yaşayan Türkler arasında gülmeye dair bir düşünce sisteminin olduğunu gösterir" demektedir.

İsmail Yardımcı (2010: 6) "Dede Korkut ve Keloğlan masalları, Nasrettin Hoca fıkraları, Selçuklu döneminin önemli mizah örneklerindendir. Keloğlanın padişahın kızını istemesinde, Nasrettin Hoca'nın göle maya çalmasında, Karagöz'le Hacivat…" gibi sözlü ve yazılı kültür eserleri arasında mizahın işlevselliğini belirtmektedir. Ali Yakıcı (2019: 116) ise, **"**Mizah mirasının bir bölümünü fıkralar ve özellikle de Nasreddin Hoca fıkraları meydana getirmektedir. Fıkralar dışında kalan sözlü gelenekteki mizah unsuru taşıyan ürünlerin başında ise şiir gelmektedir.**"** tespitiyle türlerin başında fıkralar daha sonra manzum ürünler olduğunu belirtir.

Anonim türler arasında bulunan fıkralar, güldürürken düşündüren yapıdadır. Ancak sadece fıkralar ve şiirler değil mizah açısından halk edebiyatının pek çok türü oldukça zengindir. Özellikle Türk halk edebiyatı içerisinde söze (ve yazıya) dayalı türler içerisinde fıkra, bilmece, tekerleme, atasözü, deyim, taşlama ve köy seyirlik oyunları, meddah, karagöz, orta oyununu mizahın yer aldığı (Yılmaz, 2019: 209) önemli alanlardır. Azem Sevindik (2021: 267) de benzer bir açıklamayla tekerlemelerin, mizahi ve eğlendirici biçimler olduğunu açıklar.

Bu çalışma genelinde Türk Halk Edebiyatının "Âşık Edebiyatı" alanı içinde bulunan ürünler irdelenecektir. Türk milleti için kültürel belleğin aktarıcısı konumunda bulunan ve

geleneği icra eden âşıklar cemiyet içinde birden çok amacı yerine getirmektedirler[28]. Folklorun işlevlerinden biri olan "eğlendirme işlevini" icra sırasında gerçekleştiren âşıklar eğlendirmeyi mizahı kullanarak yapmaktadırlar. Bu bölümde âşıkların mizah unsurunu hangi ürünlerde kullandıkları değerlendirilecektir.

Âşık geleneğinde var olan ve üretilen ürünler (manzum, mensur) dinî muhtevalı veya bazı örneklerde din dışı konularda olabilir. Hem dinî ürünlerde hem de din dışı konularda mizah etkin bir şekilde kullanılmıştır. Özkul Çobanoğlu'nun (2019: 776) âşık şiirinde mizahın kullanımına yönelik yaklaşımı şu şekildedir:

> *"Âşık tarzı edebiyat geleneği içinde yer alan geleneksel şiirlerin yaratılış bağlamlarında dinleyicide uyandırılmak istenilen duygulara yönelik olarak işlenilmesi bağlamında "güldürmeye/eğlendirmeye" ve "taşlama/ yermeye" yönelik anlatım tutumlarının temel özelliği olarak karşımıza "mizah"ın çıktığı görülmektedir. Mizahın başta yakın yüzyıllara kadar bir aşağılama unsuru olarak kabul edilen "gülme", "gülünme" ve dolayısıyla "gülünç olma" hâlinin öznesi olarak taşıdığı önemi âşık şiirinde de devam ettirmiştir."*

Âşık şiirinde olduğu gibi âşıkların gelenek dâhilinde anlattığı mensur ürünlerde de mizah tamamlayıcı ögelerden biridir. Sözlü kültürde ve âşık geleneği örneklerinde mizah farklı türlerde çeşitli şekillerde kullanılmıştır. "Mizah…/…yaşamdaki kalıplaşmaları, kalıpları, dolayısıyla donmuşluğu eleştirel akılla belirginleştirip etkisizleştirirken ve canlandırırken kendi kalıplarını oluşturur" (Özdemir, 2019: 732). Geleneğin aktarıcısı âşıklar kendilerine has bir mizah anlayışı ortaya koyarlar. Bu mizah sözlü kültürün iletişim boyutunda yaygınlık göstermektedir. "Âşıklar sözlü hafızanın çok önemli bir aktörü olarak geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir köprü kurar. Âşık bunu derin bir tarihi/kültürel bilgi, hitabet gücü, sanatsal tavrının göstergesi hikâye ve şiirleri ile gerçekleştirir" (Sevindik, 2021: 247).

Mizah eğlence temelli bir hüviyet sergilese de sosyal ceza ya da denetim mekanizması olarak da kullanım gösterir. Sadık K. Tural (1990: 3) bir milletin mensuplarından her birinin, kültürün oluşturduğu hayat içinde, ruh ve zihin bakımından uyumsuzluk, dikkatsizlik ve bedene uygunsuz hareket gördüğünde gülmek şeklinde bir sosyal kontrol mekanizması işlettiğini ve gülmenin, gülünç bulmanın, kültürün iç dinamiklerinden doğan bir sosyal denetim şekli olduğunu ifade etmektedir. Benzer bir tespiti Artun Avcı (2003: 80) da şu şekilde belirtir:

> *"Toplumsal gerçekliğe gülünç, sıradışı, eğlenceli, satirik bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe "humour" olarak geçen mizah, toplumsal işlevi ile değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı hattâ yıkıcılığı içermektedir. Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve*

[28] Çalışmanın Giriş kısmında "âşık geleneği" ve "folklorun işlevleri" hakkında bilgi verildiğinden bu bölümde tekrar değinilmeyecektir.

temel eleştiri nesnesidir. Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir."

Mizah eleştirel bir tavır sergiler ancak bu tavır her zaman gülme eylemiyle karşılık bulmayabilir. Mizahın gülmeyi sağlaması için kültüre ve geleneğe uygun bir şekilde icra edilmesi gerekir. "Mizah, ait olduğu toplumun kültürel dinamikleriyle bir gelenek çerçevesinde gelişerek ilerleme kaydetmiş ve her bir dönemde içinden çıktığı toplumun âdeta aynası olmuştur" (Alay, 2019: 27). Erman Artun (2019: 18-19), gelenek üyelerinin mizah noktasında kullandıkları konular hakkındaki şu açıklamaları yapar:

"Âşıklar kişilerde ve toplumda görülen toplumun değer ve normlarına aykırı her konu ve davranış biçimini mizah konusu yaparlar. Âşıkların mizahlarında kişisel, toplumsal ve siyasal boyut vardır. Âşıkların mizahi söylemleri eğlendirir, düşündürür ve eleştirir. Âşıklar, toplum ve insan ilişkilerini irdeleyen, olaylara ayna tutup yansıtan yönleriyle işlevseldirler"

Âşıklar icra sırasında söze dayalı mizahı ve harekete dayalı destekleyici ögeleri bir arada kullanmaktadır. M. Mete Taşlıova (2006: 377) anlatıcının, kimi zaman geleneğe göre biraz gereklilik veya zoraki, kimi zaman da kişiliğinden gelen mizah yeteneğinin bunu şekillendirdiğini ve mizahın sadece söz ile olmadığını vurgulamaktadır. Beden hareketlerine bağlı olarak mizah, icra sırasında var olur. Sözel ortamda doğaçlama harekete dayalı mizah o an ile sınırlıdır. İcra anında, anlatıcının kelime oyunları, vurgulama, yüz ifadesi ve bunları destekleyen beden hareketleri ile oluşturduğu gülmece "mizah" unsuru, yazıya geçince kaybolmaktadır (Taşlıova, 2006: 375).

Sözlü olarak üretilen ve yazıya aktarılarak sözel bir yapıda bulunan ürünler bu alanda yapılan çalışmaların esasını teşkil etmektedir. Âşıklık ve mizah, özellikle şiir biçimler ile hikâye anlatımlarında ön plana çıkmaktadır:

"Türk saz şiirinde mizah, dinî-tasavvufi halk şiirine göre hem şiir türü çeşitliliği olarak hem de gerçek hayatla olan bağı gereği daha somut bir gerçekliğe dayanmaktadır. Bu bağlamda saz şiirinde mizah; çoğunlukla hayvanların kişileştirilerek ele alındığı destanlar başta olmak üzere, bazı taşlamalar, ters öğüt destanları, sicillemeler, âşık karşılaşmaları ve az da olsa diğer şiir türlerinde kullanılmaktadır. Bu şiir türlerinde sosyal hayattan siyasete, aileden ekonomiye, doğadan hayvanlara kadar genişçe bir yelpazede farklı konulara dair mizahi ögeler kendine yer bulabilmektedir." (Alay, 2019a: 86).

Okan Alay (2019a: 92) halk şiirinin geniş şiir birikiminde; saz (âşık) şiirinin, dinî-tasavvufi şiire göre mizahi ögelerden daha çok yararlandığını açıklar. Anonim halk şiirinde ve âşık şiirinde var olan mizahi ögeler, dinî-tasavvufi halk şiirinde kullanılan mizahi ögelerden farklılık gösterir. Dinî tasavvufi halk şiirinde mizah şathiyelerde görülürken anonim ve âşık şiirinde pek çok türde mizah ögeleri tespit edilebilir. Âşık şiirinin eğlenceye dayalı türlerinde mizahi ögeler çoğunluktadır. Mete Taşlıova (2006: 374), kökeninde eğlence ve hoşgörü olan

mizahın, iletişimin başka bir rolünü gerçekleştirdiğini ve insanlar arasında bağ kurduğunu belirtmektedir. Sözel anlatım türlerinde mizaha dayalı eğlendirme, yüklenilen işlevlerden önemli bir bölümü oluşturmaktadır. Bu açıklamalardan yola çıkarak mizahın sosyolojik olarak, toplumu ve grup üyelerini bir arada tutan; eğlendirirken, hoşgörü çerçevesinde birlikteliği sağlayan, bu roller etrafında geleneği aktaran ve koruyan bir yapı sergilediği söylenebilir.

İlhan Başgöz (2005: 125-126) mizahın farklı işlevlerini şu şekilde açıklar:

"Güldürü pek alçak gönüllüdür, nerde iki insan varsa oraya girebilir. Sahne istemez, söylenmek için hazırlık istemez. Evde söylenebilir, çarşıda, pazarda, otobüste, dolmuşta, uçakta söylenebilir. Yakında ayda da söylenirse hiç şaşmam. Nerede söylense orada, sıkılan, bunalan, perişan durumda olan; baskı altında, umutsuzluk içinde kalan insana güler yüzlü umut kapıları açar. Gülme yalnız insanlar arasında ortaya çıkar ve her zaman insan ilişkilerini konu edinir; doğmak için de bir insanın varlığını gerektirir. Kendi kendine gülen insana deli derler. İnsan hayvana, doğaya, canlılara, onlar insan davranışlarını anımsatmadıkça gülmez. Eğer bir kitap okurken gülüyorsak, orada insanla ilgili bir şeyler var demektir."

Anadolu sahası âşıklığının bu konu özelinde mizahı kültürel süreklilik yapısı içinde oldukça işlevsel kullandıkları bilinmektedir. Âşıklar sadece icralarında değil sosyal hayatta da mizahı farklı şekillerde kullanmışlardır. Mizah sadece eğlenceye yönelik bir ifade şekli değil nasihat boyutuyla da ön plana çıkmaktadır.

Mehmet Önder, Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı ile aralarında geçen diyalogda her hâle şükretmeye yönelik öğüdünü benzetmeyi esas alan mizah ile sunar:

"O'nu son defa Yeni Konya Gazetesine gelişinde gördüm. Emektar değneği koltuğunda idi. Aramızda şöyle bir konuşma geçti:

— Nasılsın Mehmet Ağa?
— İyi disem iyi günler görmedim. Kötü disem Hak indinde günahtır. Son demimde ben bir sefa sürmedim. Cevr ü cefa başımızda külahtır.
— Maşaallah daha gençsin?
Güldü. Bu gülüşü hâlâ unutamıyorum. Diyordu ki;
Tazelendi bu âşığın yarası
Lazım mıydı söylemenin sırası
Bulunur mu kocayla genç arası
Bulamadım gençliğimi arkadaş" (Önder, 1990: 6)

Âşık Mehmet'in "Nasılsın?" sorusuna verdiği, düşündüren ve mistik duygular içeren cevabı ironiktir. Yaşından ve yaşadıklarından ötürü kendisini yorgun hisseden Âşık Mehmet muhatabının "daha gençsin" sözünü alaya almaktadır. Kurulan cümleye gülerek verdiği tepki ve söylediği dörtlük mizahi bir ortam oluşturur. Bu sohbet sırasında iki taraf da her şeyin farkında olarak sohbet eder. Âşığı sevindirmek adına "genç" olduğunu söylemek âşığın hoşuna gidecek olsa da O, söylediği dörtlükte geçen "Lazım mıydı söylemenin sırası" dizesiyle yaşlılığı kabullendiğini dile getirir. Âşıklar mizah yaparak güldürür fakat güldürürken eğitir, öğüt verir.

Yukarıda yer alan Âşık Mehmet örneğinde de bu durum söz konusudur. Âşığın dinî bir algıyla kurduğu cümleler ardından söylediği dörtlük güldürür ve yönlendirir. Konu hakkında verilebilecek bir başka örnek Âşık Veysel'e aittir.

"Mustafa Ekmekçi'yle Âşık Veysel, Ankara'da birlikte içiyorlar. Mustafa Ekmekçi, rakıyı Âşık'ın nasıl içtiğini bilmediği için sorar:

-*Rakına su koyayım mı Veysel Baba?*

-*Hayır, harama hile katmam ben, diye Veysel cevap verir*." (Kaya, 2011: 62)

Veysel'in verdiği cevap ironiktir. Haramın ne olduğunu bildiği hâlde bilmezden gelmesi gülmeyi oluşturan unsurdur. Ancak, haram olan alkollü bir içeceği tükettiğini kabullenen ve haramı olduğu gibi gerçekleştirerek su katmayı hile kabul eden Âşık Veysel bir tezat oluşturmaktadır. Bu söylem, bir aykırılığı beraberinde getirdiği için uyumsuzluk oluşturmaktadır.

Âşıklar mizahı icra sırasında daha sık kullanmaktadır. Bu bakımdan âşıkların icra sırasında mizahı dört şekilde kullandıkları söylenebilir.

1. Duruma dayalı yapılan mizahta âşıklar icra sırasında içinde bulundukları durumları güldürme temelli bir şekille kullanırlar.

2. Harekete dayalı mizahta âşık icra sırasında komik kabul edilen hareketler sergileyebilir. Yüz ifadeleri, el ve kol hareketleri ya da saz çalmaya dayalı hareketler bu kategoride değerlendirilebilir.

3. Söze dayalı mizah âşıklığın bütününü kapsamaktadır. Usta malı ürünler, âşığın irticalen söylediği şiirler ya da anlatmalar, arasözler bu kısımda incelenebilir.

4. Karaktere dayalı mizah ise âşığın kendisine has güldürü unsurlarını kapsar.

Kişilik olarak mizahi bir üsluba sahip olan âşık güldürmeyi daha etkin bir şekilde sağlayabilecektir. Bu noktada âşıkların mizahı nasıl öğrendiklerini irdelemek yerinde olacaktır.

3.1. Çıraklıktan Ustalığa Mizahın Öğrenilmesi, Kullanılması ve Aktarılması

Âşıklık belli başlı uygulamaları içeren bir gelenektir. Adaylıktan çıraklığa ilerleyen süreçte âşık olarak nitelendirilmesini sağlayan birtakım unsurlar vardır. Anadolu sahası âşıklığının kurumsallaşma sürecinde en önemli aşama olan usta-çırak yapısı, geleneğin yaşatılmasında ve kuşaklar arasında aktarılmasında önem taşımaktadır. Öğrenme ve özümseme süreçleri çıraklık yıllarında gerçekleşmekte olup öncelikle usta malı eserlerle başlaması gerekmektedir.

"Âşıklık geleneği yalnızca çalıp söylemeye dayanmayan, bir usta tarafından öğretilmesi gereken bir iştir. Bir kişinin âşık olarak nitelendirilebilmesi için çağlar boyu gelişen geleneğe uyması gerekir. Usta âşık, saza ve söze yeteneği olan bir genci çırak edinir, yanında gezdirir. Yahut âşık olmak isteyen kişi, usta bir âşığın yanına çırak olarak verilir. Buna 'kapılanma' denir" (Artun, 2011: 6).

Ustasından âşık geleneği hakkında bilgiler alan çırak ezberlemesi gereken belli başlı şiirlerden sonra sazı akort etmek, basit ezgileri (hava-makam) çalmak, ustasının veya diğer ustaların hikâyelerini öğrenmek, doğaçlama (irticalen-doğmaca) şiir söyleme inceliklerini öğrenmek gibi birçok aşamayı takip eder.

Gelenekte, âşığın çırağına aktardığı yukarıdaki unsurlar arasında mizah da yer almaktadır. Ancak mizahın öğretiminin ilerleyen süreçler içinde olması, olgunlaşma aşamasından itibaren görülmesi daha uygun karşılanmaktadır. İcranın belli bir düzen içinde ilerlemesi, dinleyicilerin icradan sıkılmadan ortama uyum sağlaması âşığın kontrolündedir. Mizahi ögeleri kullanmak ortamın durumuna hareketlilik getirdiği gibi muhtemel olumsuz bir durumun da giderilmesini sağlamaktadır.

Usta ve çırak arasında yapılan ilk atışmaların şaka yollu olması, mizahın öğretilmesi aşamalarındandır. Âşık şiirinin önemli bir kısmını oluşturan ve içeriğine göre atışma, karşılaşma, deyişme olarak adlandırılan grup icralarında da mizah ön plandadır. Mizahın farklı türlerinden yararlanılan atışmalarda âşıklar birbirini yerer, edebî sanatların yardımıyla mizahın oluşturduğu yapıya göre de bazen övgü veya benzetmelerle gülme oluşur.

Ursula Reinhard ve Oliviera Pinto (2019: 57-58), Kars'ta yaptıkları alan araştırmasında çıraklık dönemi hakkında Âşık Şeref Taşlıova'nın da görüşünü almışlardır: "Şarkı söylemeyi ve saz çalmayı dinleyerek ve izleyerek öğrenirler, yetkin hale gelip kendi şarkılarını yazana ve yaratana dek öğretmenlerini ve öğretmenlerinin müziğini taklit ederler." Şeref Taşlıova bu açıklamasında çıraklığın, ustasını ve ustaları takip süreci olduğunu, hususen de mizahı bu yolla öğrendiğini aktarmaktadır. Özellikle kalfalık ve takip eden süreçte ruhsat almasından itibaren icracı âşık olarak kendi üslubunu oluşturacak ve bunun yanında meclislerin durumuna göre mizahın gerekliliğini ya da ihtiyaç olmadığını belirleyecektir. Âşık Taşlıova'nın açıklamalarından yola çıkarak âşığın, ustasının mizah anlayışını da taklit ettiği anlaşılır. Bu açıdan her âşığın, ustasından mizahi bir tutum öğrendiği, sergilediği ya da taklit ettiği görülmektedir. Zamanla âşık kendisine has bir üslup geliştirerek öğrendiği mizah ögelerini şekillendirir ve profesyonelleştirir.

Âşık atışmaları iki âşığın olduğu icra ortamlarında yapılabilir. Ancak atışmaların yapıldığı ve kayıt altına alındığı mekânlar çoğunlukla âşık bayramları, âşık kahvehaneleri ve

günümüzde TV programlarıdır. Yıldıray Erdener (2019: 187) kahvehanelerde yapılan karşılaşmaların çoğunda, âşıkların birbirine takıldığını, müzik ve şiirle sohbet ettiğini zekice ve nükteli bir biçimde birbirlerini eleştirdiklerini vurgulamaktadır. Bu eleştirilerde ya da takılmacalarda amaç dinleyiciyi eğlendirmektir. Ortamda bulunan dinleyicilerin verdiği tepkiler doğrultusunda takılmada kullanılan üslup daha da sertleşir ya da yerine göre yumuşar.

Âşıklar sadece atışmalarda değil diğer şiir türlerinde mizahı etkin bir şekilde kullanmaktadırlar. Şiirlerde kullanılan mizah farklı üsluplarla kendini gösterirken, pek çok konuda mizah kullanımı görülmektedir. Yıldıray Erdener (2019: 21) deyişlerde görülen farklılaşmayı şu şekilde aktarmaktadır:

> *Âşıkların yaşam öyküleri bazılarının belirli konulara neden daha fazla ağırlık verdikleri, geçmişteki usta âşıklardan aldıkları ilhamları karşılaşmalara nasıl yansıttıkları, rakip âşığa deyiş ve müzikle karşılık verirken nelere dikkat ettikleri ve onlardan neler beklediklerine ışık tutuyor. Ayrıca kişiliklerini etkileyen dini inançları, değer yargıları, hayattan beklentileri, önyargıları ve ekonomik durumları da deyişlerine yansıyordu.*

Âşıklıkta konunun çeşitlenmesi bağlam odaklı bir yapı gösterdiği gibi âşığın bilgisine, eğitimine, çevresine de bağlıdır.

3.2. Şiirde Mizah

Âşıklık, şiir türlerini ve türlere bağlı alt konuları ihtiva eder. Özkul Çobanoğlu (2019: 771), bir âşığın şiirleştirmek isteğiyle seçtiği bir konuyu, yaratacağı şiiriyle uyandırmak istediği duygulara bağlı olarak güldürme ve eğlendirme, şikâyet etme, övme, yerme, öğüt verme, bilgilendirme ve yas tutma gibi işleyebileceği tespitinde bulunmaktadır. Bu açıklamadan yola çıkarak çalışma genelinde âşık şiirinde güldürme ve eğlendirme konularının ağırlıklı olduğu ürünler ele alınacaktır.

Âşık şiirinde eğlendirme ve güldürme mizah temelinde sağlanmaktadır. Özkul Çobanoğlu'nun (2019: 776) konu hakkındaki tespitleri şu şekildedir:

> *"Mizahi anlatım tutumlarıyla gülmeyi güldürmeyi amaçlayan anlatım tutumunun diğer anlatım tutumlarına göre taraflar arasındaki mesafeyi en kestirmeden kısaltıp "buzları kıran" ve insanları kaynaştıran işlevleri de sözünü ettiğimiz yaygın kullanımda son derece önemli bir yere ve role sahip olmalıdır. Aynı şekilde insanların birbirlerini kırıp geçirebilecekleri, sertleşip gerginleşip ilişkilerini ve iletişimlerini kopma noktasına getirebilecekleri konuları "didaktik", "haber veren" anlatım tutumları yerine, mizahi ve taşlama anlatım tutumlarıyla ele alarak esnetip yumuşatıp güldürüp eğlendiren anlatım tutumlarıyla işlemek sosyal ve toplumsal daha yapıcı ve birleştirip bütünleştiricidir. Bu yönü ve bu yöndeki gizli açık işlevleriyle mizahi ve taşlamaya yönelik anlatım tutumlarının Türk kültüründe hoşgörü, birbirine tahammül ve tolerans duygularını geliştiren ve yayan bir yere ve role de sahip olduğunu söyleyebiliriz."*

Mizah, ağırlıklı olarak âşık karşılaşmalarında şekil olarak koşma ve tür olarak taşlamada görülür. Fakat diğer tür ve şekillerde de mizah kullanılmıştır. Pertev Naili Boratav (1969: 166) şekil ve tür özelinde âşığın taşlama-eleştiri ögesini aşağıdaki şekilde açıklamaktadır:

> *"Taşlama türkülerinde, belli bir kişiye yöneltilmiş düşmanlık duyguları ile sert sövgüler dile getirildiği kadar somut bir olgudan, bir olaydan hareket edilerek bir kurulun, bir düzenin yerilmesi de yapılır. Bu kümedeki türkülerin kimileri de tam anlamı ile sert bir yergi olmayıp hafiften alay, şaka edası taşır; amacı, gülünç olan kişileri, ya da olayları dile düşürüp etrafı eğlendirmektir."*

Âşıkların müstakil olarak bir konuyu ele alıp eleştiri merkezinde anlatımları yaygındır. Bununla birlikte ikili ve üçlü karşılaşma-atışma yapısında da taşlama icra dalları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Erman Artun (2011: 255) bu kapsamda aşağıdaki izahı yapmaktadır:

> *"Âşıklar, âşık fasıllarında taşlama takılma türü şiirler söylerler. Taşlamalar ayrı şiirler olabildiği gibi koşma dörtlüklerinin paylaşılması esasına dayalı olarak karşılıklı deyişler şeklinde de söylenir. Fasıllarda âşıkların birbirine takılmaları mizahî bir hava yaratır. Âşıklar taşlamayla takılmayı birbirinden ayırırlar. Takılma yarenlik amacıyla yapılan ve kırıcı olmayan şakalaşmalardır."*

Taşlamalar, âşığın herhangi bir kişiyi ya da durumu kusurlarından dolayı eleştirmesi üzerine kuruludur. Burada amaç dinleyiciyi eğlendirmek, eğlendirirken taşlananı kırmadan, incitmeden dinleyiciyi ortama bağlamaktır. Âşığın taşlamaya girişmesi, beraberinde muhataba cevap hakkını verir.

Âşık şiirinde, güncel konuların mizahi bir üslupla kullanılması gibi taşlamalar da mizah içeren bir diğer türdür. "Âşık tarzı edebiyat geleneğinde "mizah"ın ve "eğlenip güldürme amaçlı yaratılan şiirlerin en yaygın olarak kullandığı anlatım tutumlarından bir diğeri de "yermeye yönelik işleyiştir" (Çobanoğlu, 2019: 774).

Nilgün Çıblak (2008: 55) okuma yazmanın yaygınlaşmasıyla birlikte teknolojinin de etkisiyle eleştiri-taşlama konulu şiirlerde kelime varlığının genişlediğini, farklı söz varlığı boyutuna ulaştığını aktarmaktadır:

> *"Taşlamalarda söz varlığı açısından dikkati çeken bir husus da XX. yüzyıldan itibaren şiire yeni yeni kelimelerin yerleştirilmeye başlanmasıdır. Matbaanın ülkemizde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte gazete, dergi ve kitap basımı yapılarak süreli ve süresiz yayın hayatına girilmesi, özellikle radyo, televizyon vb. iletişim araçlarının yaygınlaşması, buna bağlı olarak bilginin kitlelere çok kısa bir sürede ulaştırılması, ayrıca ulaşım yollarının ve vasıtalarının arttırılması, okulların açılarak eğitim ve öğretime önem verilmeye başlanması vb. gelişmeler, eski alışkanlıklarımızın hayat görüşümüzün değişip gelişmesine neden olmuştur. Toplumdaki bu çok yönlü değişmeden âşıklık geleneği de nasibini almış, âşıklar varlığını devam ettirebilmek için yeni ortam ve şartlara uyum sağlayarak sanatını yeniden şekillendirmeye ve gelenek dışı düşüncelerle beslenmeye başlamıştır."*

Nilgün Çıblak'ın izah ettiği şekilde güncel konuların taşlamalarda kullanılması gündemi takip eden bir bilinç sergilediğini göstermektedir. Âşıklar, teknolojinin gelişmesi ile pek çok konu hakkında bilgiye hızlıca ulaşmış ve bunları şiirlerinde kullanmışlardır. Güncel konuların kullanımı için Âşık Cemal Divanî'nin şu şiiri örnek olarak verilebilir:

Şiir yazmış ölçüsü yok tema da
Kat ile kendini görür sema da
Babası on beş gün kalmış komada
Öldüğünü paylaşıyor facede

Pireyi büyütüp yapmışlar deve
Kaldırım döşenmiş virane köye
Hırsızlık yapmaya girmiş bir eve
Çaldığını paylaşıyor facede

Karga bülbül olmuş bağda şakımış
Bağbanında hiç insafı yok imiş
Ömründe bir satır kitap okumuş
Bildiğini paylaşıyor facede (Fidan, 2017: 335)

"Facede" ayaklı şiirde Âşık Cemal Divanî sosyal medya kullanımının aşırılığını ve uygunsuz içeriklere dair eleştirilerini mizahi bir üslupla aktarmaktadır. Bir sosyal medya platformu olan "Facebook"a değinen âşığın şiiri, geleneğin; mizahı ve güncel konuları etkin bir şekilde kullandığını göstermesi noktasında örnek teşkil etmektedir.

Eleştiri âşıklıkta mizahı oluşturan durumlardandır. Âşık sanatında tenkit çoğunlukla taşlamalar ile sağlanmaktadır. Mizahın taşlama tarzı şiirlerde bir amaç değil araç olduğunu belirten Ali Yakıcı (2019: 116), halk şairlerinin, içinde bulundukları ortam, mekân, zaman ve toplulukların yapısına göre özellikle taşlama türündeki eserlerini mizahla buluşturduklarını, Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal gibi mutasavvıf şairlerin, genellikle şathiye türündeki eserlerinde mizahi bir görünüm olduğunu açıklamaktadır. Hiciv, kara mizah, yergi ve kişilerin, kurum ve kuruluşların, toplumun aksayan yönlerini, kusurlarını, çarpıklıklarını yahut gülünç taraflarını alaylı bir dille ele alan, eleştiren şiire verilen ad olarak tanımlayan Doğan Kaya (2014: 754) taşlamayı beş grupta toplar:

1. Kişilerle ilgili taşlamalar
2. Toplumla ilgili taşlamalar
3. Felek ve kaderle ilgili taşlamalar
4. Tabiatla ilgili taşlamalar
5. Hayvanlarla ilgili taşlamalar

Felek ve kaderle ilgili taşlamalar şathiye türünde değerlendirilirken diğer gruptaki taşlamalar yergiye dayalı mizahı içerir. "Taşlama-yergi; kişilerin kusurlarını yahut gülünç taraflarını alaylı bir dille ele alan ya da toplumla ilgili olayları eleştiren koşma türüdür" (Küçük, 2019: 285).

Taşlamalar üzerine bir tasnif de Erman Artun (2019: 21) yapmıştır. Çukurova âşıklık geleneğinde taşlamalı, mizahi şiirleri dört grupta toplayan Erman Artun'un tasnifi şu şekildedir:

1.Çukurovalı Âşıkların Mizahi Bireysel Taşlama Şiirleri.

2.Çukurovalı Âşıkların Mizahi Toplumsal Taşlama Şiirleri.

3.Çukurovalı Âşıkların Mizahi Atışmalarında Taşlama-Takılma Şiirleri.

4.Çukurovalı Âşıkların Mizahi Yalanlama-Mübalağa Şiirleri.

Erman Artun'un tasnifinde taşlamalar konu bakımından ele alınmıştır. Doğan Kaya'nın (2014: 754) tasnifinden farklı olarak yalanlama ve mübalağa konuları ile atışmaları ön plana çıkarmıştır. Yapılan tasniflerden yola çıkarak Âşık Zülâli'nin (Aslan, 1978: 87-88) şu dörtlüğü "bireysel" ya da "kişilerle ilgili" taşlama başlıpına örnek olarak sunulabilir:

Artık köy içinde dinlenir sözüm
Açıldı perdesi utanmaz yüzüm
Bir gün bir kadına düşmüştü gözüm
Az kaldı ki yiyek bir tatlı dayak

Dedim gel Zülâli bu meslekten sap
Nasip kısmetini özge yerden kap
Neylersin imamlık şairliğin yap
Böyle riyakârlık senden çok ırak

Âşık Zülâli'nin imamlık yaptığı döneme ilişkin aktardığı bilgiler özeleştiri olarak aktarılmaktadır. Kendini yeren âşık yaptıklarının yanlışlığına değinerek taşlamaya başvurur. Şiir genelinde anlatılanlar dinleyicide uyumsuzluk yarattığı gibi toplumsal değerlere aykırılık barındırdığından gerilime sebep olmaktadır. Bu açıklamalar, gerilen enerjinin boşalmasına ve toplumun rahatlamasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda Âşık Firkatî'nin (Üneş, 2018: 220) şiiri de eleştirel bir tavır yansıtmaktadır.

Bazı düzenbazlar ham hayal kurdu
Bazı şerefsizler kafayı yordu
Trafik tıkandı ticaret durdu
Sanki ülkemize kupa geliyor

Döktü salyasını sahada alçak
Yükte ağır gerçi pahada alçak
Davet eden ondan daha da alçak
Merkebin yanına sıpa geliyor

Bütün melanetle dolu izleri
Yarasanın nuru görmez gözleri
Âşık Firkatî'nin veciz sözleri
Halkın kulağına küpe geliyor

Taşlamalar dışında âşık şiirinde yaygın olarak kullanılan bir başka tür "yalanlama"lardır. Erman Artun (2011: 68), âşıkların yalanlama içeren şiirlerde de gülünçlük ve tuhaflık gibi dikkat çeken konuları aktardıklarını belirtmektedir.

Âşıklar icra ortamında dinleyiciye anlatmak istedikleri hususa bağlı olarak veya açılan ayağın içeriğine bağlı şekilde ya kendi aralarında "en büyük yalanı" söyleme gayreti içine girerler ya da rakip âşığın söylediği ve yakaladığı bir yalan üzerinden onu yermeye çalışırlar. Bu durumların tamamı beraberinde dinleyici için eğlenceli bir ortam yaratır. Mizah açısından yorumlandığında, âşıkların bilinçli bir şekilde yalan söylemeleri dinleyicide uyuşmazlık düşüncesi oluşturur. Söz konusu aykırılıklar mizahın kullanıldığı diğer şiirlerde görülmektedir. Âşık Kara Mehmet'in ektiği ve hasat ettiği pamuk tarlasını konu eden şiiri yalanlamaya örnek teşkil eder:

Otuz kendir dolanmıyor belinden
Halat yaptım pamuğunun telinden
Akdeniz'e köprü çattım dalından
Üzerinden ben de geçtim duydun mu?

Kara Mehmet söze yalan mı kattım
Dalları kereste hep ihraç ettim
Şiflerinden koca bir gemi çattım
Üç günde okyanus aşdım duydun mu? (Artun, 2008: 255-256)

Yalan, abartıyı da içerebilir. Bu şiirde de yalanın abartıyla güçlendirildiği görülmektedir. Elde ettiği pamuğu abartan âşık onu yalanlarla mizahi bir şekilde sunar. Söylenen yalanların bilince aykırı olması uyumsuzluk kuramı dâhilinde gülmeyi sağlar. Âşığın abarttığının ve yalan ifadelerde bulunduğunun farkında olan dinleyici bir üstünlüğe kapılır. Bu üstünlük yalanı anlayacak bir ussa sahip olmasıdır. Ancak burada belirtilmesi gereken husus âşığın ya da âşıkların eğlence temelli bir yapıya olanak sağlayacak kapasiteye sahip olarak mizahi bir üslupla "yalana dayalı bir şiir" söyleyebilmeleridir. Fakat yukarıda paylaşılan şiir her ne kadar yalan ifadeler olarak görülse de esasen âşığın yapmadığı, yapamadığı durumları kurmak üzere şekillenmiştir. Bu ifade tarzı abartıyı içererek yalana yakın bir tablo çizmektedir.

Âşıklıkta mizahın ağırlıklı olarak kullanıldığı atışmalar, icra ortamında birden fazla âşıkla da yaygın olarak yapılmaktadır. Atışmaların tarihçesi hakkında Doğan Kaya (2000: 25) aşağıdaki açıklamayı yapmaktadır:

> *"Âşık tarzı şiir geleneği içinde karşılaşmalar, mümtaz bir yere sahiptir. Aslında, kişilerin birbiriyle manzum olarak söyleşmesi, Türklerde çok eskilere dayanır. İnsanlar, evde birlikte iş yaparken, tarlada çalışırken, yolda karşılaştıklarında yahut düğünlerde gruplar halinde veya ferdi olarak manzum sözler söyleyerek meramlarını, durumlarını ve duygularını dile getirirler. Bazen da kişilerin birbiriyle kaynaşmasını ve eğlenmesini sağlayıcı nitelikte mizahi tarzda birbirlerini yoklarlar."*

Doğan Kaya (2000: 213) âşık atışmalarının âşık edebiyatı içinde ayrı bir yeri olduğunu vurgulayarak karşılaşmaların bir topluluk karşısında belli kurallar çerçevesinde yapıldığını karşılaşmaların başta kahvehane ve düğün icraları olması yanında yarışma, anma toplantılarında da gerçekleştiğini aktarmaktadır. Karşılaşmalar âşıklar arasında rekabet dâhilinde ilerler. Âşıkların birbirini övdüğü şiirler olduğu gibi mizahi olarak yerdiği şiirler ekseriyettedir. Âşıklar atışmalarında, genellikle, söze hâkim olma üstünlüğünü mizahi bir üslupla gösterir, ancak bunun dışında âşıklar, karsısındaki âşığı eleştirme yönteminden ziyade övme ile söz söyleyebilme üstünlüğünü gösterme çabası içerisine de girişebilir (Sevindik, 2021: 270). Bazen övgüyle başlayan bir şiir yerini yergiye bırakabilmektedir. Burada etkili olan neden bazen dinleyicinin gösterdiği tepkidir. Âşıklar, dinleyicileri eğlendirmeye dönük olarak mizahi bir üslup kullanmaktadır. Âşık Şeref Taşlıova ve Âşık Murat Çobanoğlu'nun bir atışması konuya örnek teşkil eder.

Şeref Taşlıova
Sana birkaç kelam söylersem eğer
Kızar mısın, kızmaz mısın bilemem
Sen bir kâtip olsan ben de bir dertli
Yazar mısın, yazmaz mısın bilemem

Murat Çobanoğlu
Zaten gezişin ceylana benzer[29]
Tezer misin, tezmez misin bilemem
Ara sıra ördek gibi sekersin
Yüzer misin, yüzmez misin bilemem (Erdener, 2019: 186-187)

Şeref Taşlıova'nın Murat Çobanoğlu'nu kâtip olarak nitelendirmesi bir övgü olarak görülebilir fakat Çobanoğlu ilk dizesinde ceylan benzetmesini kullanır. Takip eden dizelerde Taşlıova'yı ördeğe benzeterek mizahi bir dil kullanır. Söz konusu atışma, mizahın uyumsuzluk kuramıyla uygunluk göstermektedir. Esra Tarhan (2020: 37) "mizah teorilerinden biri olan uyumsuzluk teorisi, olağandışı veya beklenmedik bir duruma dinleyicinin/okuyucunun

[29] Şiirin bütünü 11'li hece ölçüsü ile söylenmiş iken alıntı yapılan kaynakta bu dizenin hece sayısı 10'dur.

gülmeyle tepki vermesi esasına dayanmaktadır" şeklinde uyumsuzluğu tarif eder. Atışmada da beklenmedik bir geçiş dinleyicide ani bir aykırılık uyandırır ve bu durum gülme eylemiyle karşılık bulur. Burada yapılan aykırılık, kurmaca bir şekilde ilerler. İlk dörtlükte her ne kadar övgüye yer verilse de Şeref Taşlıova ilerleyen dizelerde rakibini yereceğinin ipucunu vermektedir. Ancak Murat Çobanoğlu'nun soruyla karşılık vererek yermeye başlaması beraberinde uyumsuzluk oluşturmuştur.

Âşık atışmalarında buna benzer pek çok örnekle karşılaşmak mümkündür. "Özellikle atışmalarda rakibin şairlik gücünü tartmaya veya yermeye yönelik ifadelerde çoğu zaman mizahi bir üslubun kullanıldığı görülür." (Gümüştepe ve Ayaz, 2019: 782).

Âşık şiirinde, mizah ögelerinin son dizede ya da son iki dizede olduğunu belirten Erman Artun (2019: 20), ilk iki dizenin mizaha hazırlık olduğunu üçüncü dizenin hazırlık dizeleriyle mizah dizesi arasında bağlantıyı sağladığını; âşıkların mizah kullanımlarının dolaysız veya dolaylı anlatım şeklinde yaptıklarını ayrıca mizahı sağlamak için abartma, benzetme, çift anlamlı kelimeler, sıra dışı tuhaflıkları kullandıklarını bazen de kendi hikâyelerini sunduklarını belirtmektedir.

Atışmalarda genellikle benzetme temelli söz oyunlarına başvurulur. Bazen nesneye ya da hayvana benzetilen âşık, bu şekilde küçük düşürülür ve bu durum dinleyicinin eğlenmesine olanak verir. Atışmada da âşıklar söz oyunlarıyla rakibinden üstün görünmeye çalışır. Galip gelme, mat etme söz konusu olmamakla beraber, seyirciyi eğlendirme amacı güdüldüğünden dar ayak kullanılmaz, rakip, seyirciye hoş gelecek çarpıcı ve mizahi sözlerle, alaycı ifadelerle ve farklı benzetmelerle küçük düşürülmek istenir (Doğan, 2000: 28). Aşağıdaki atışma örneğinde Âşık Yener Yılmazoğlu, Âşık Orhan Üstündağ'ı harmana, dumana ve tavşana benzetirken, Âşık Orhan Üstündağ cevaben Âşık Yılmazoğlu'nu soğana benzetir. Her iki benzetme de mizahi olarak eğlendirme işlevini yerine getirecek düzeydedir.

Yener Yılmazoğlu
Sallanıp durma kardaşım
Sen de sabana benzersin
Kendi çalıp oynuyorsun[30]
Niye harmana benzersin[31]

[30] Bu mısra ikinci söyleyişte "Hem çalar hem oynuyorsun" şeklinde söylenmiştir.
[31] Bu mısra ikinci söyleyişte "Böyle dumana benzersin, Sen de dumana benzersin" şeklinde söylenmiştir.

Orhan Üstündağ
Bana hırçın bakıyorsun
Yüreğimi yakıyorsun
Uzağa git kokuyorsun
Aynı soğana benzersin

Yener Yılmazoğlu
Yine bak sağ arttırdın
Sözü yerine yetirdin
Yedin soğanı bitirdin
Sen de davşana benzersin (URL32)

Atışmaların bu şekilde eleştiriye dönük olması, yergi amacıyla benzetmeler vasıtasıyla mizahı sağlaması içerik yoğunluğunun bu şekilde olduğu manasına gelmemelidir. Atışmaları bir tür oyun olduğunu ileri süren Yıldıray Erdener (2019: 199) "atışma" bölümünün dinleyicileri eğlendirmeye yönelik olduğunu bu sebeple âşıkların birbirlerine takıldıklarını ancak ne kadar ileri gidebileceklerini ve nerede durmaları gerektiğini bildiklerini vurgular. Atışmalar-karşılaşmalar; Allah, peygamberler, siyaset, eğitim, güncel ve pek çok konuda da mizahtan uzak şekilde icra edilmektedir. Ancak tezimizde atışmalar-karşılaşmalar mizah yönüyle ele alınacaktır.

Âşık Nuri Çırağı kendisiyle yapılan bir söyleşide yaşadığı bir anıyı aktarır. Bu anının sonunda atışmalara dair şu küçük açıklamada bulunmuştur:

> "*Kul Mustafa"yla bir durumun olmuştu. Kul Mustafa yekte bir âşıktı. Onunla bir yerde söylüyorduk. Bunu da kitapta göreceksiniz. Onların köyü olan Adana"nın Buruk Köyü"nde ben onlara sitem ettim. Hem de irticalen söyleyerek sazımla, sözümle sitem ettim. "O Kars'ın meydanı burada olaydı." gibisinden laflar ettim. Çok enteresan bir şey, adam çıktı beni çok güzel karşıladı. Dedi ki,*
> *Kul Mustafa'm yedin içtin demlendin*
> *Kar boran yok ama niye nemlendin*
> *Niye sitemlendin niye gamlandın*
> *Doluların boş mu dedik misafir*
>
> *Bu benim unutamadığım anılarımdan birisidir. Nedeni, adam tam istediğim şeyi söyledi. Atışmalarda sıkışmalarımız da sıkıştırmalarımız da olmuştur. Gücümüze göre tabi ki bunlar olmamış değildir, olmuştur ama çok anılı değildir. Yani, bunlar unutulup giden şeylerdir."* (Ekinci, 2019: 75)

Atışma ve karşılaşma içeriklerinin birbirinden ayrılması gerektiğini önemle vurgulayan Doğan Kaya (2000: 28), atışmaların hangi konularda yapıldığını şu şekilde tarif eder:

> *"Karşılaşma denildiğinde, âşıkların şu veya bu usule başvurarak rakiplerine üstün gelme gayreti akla gelir. Gerçi atışma için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Yani atışmada da âşıklar söz oyunlarıyla rakibinden üstün gözükmeye çalışır, ancak atışmada galip gelme, mat etme söz konusu değildir. Bir kere, seyirciyi eğlendirme amacı güdüldüğünden dar ayak kullanılmaz. Rakip, seyirciye hoş gelecek çarpıcı ve mizahi sözlerle, alaycı ifadelerle ve tuhaf benzetmelerle*

seyirci karşısında küçük düşürülmek istenir. Kısacası rakibe laf atılır, onun birtakım kusur ve zaaflarından istifade edilerek kızdırılmaya çalışılır"

Âşığın belli başlı kusurlarını ya da noksanlıklarının farkında olan rakip âşık bu durumundan yararlanarak onu mizahi bir şekilde sıkıştırmak ister:

Âşık Abdullah Gizlice
Benim zamaneye aklım yetmez[32]
Çileler başı terk etmez
Kekik bitmez keklik ötmez
Kel gibisin be Turabî

Âşık Temel Turabî
Dünyada işe yarıyan
Boşa saçını tarıyan
Maden Dağı'nda ot arıyan
Mal gibisin be Aşikâr (Arıkan, 2022: 388-389)

Âşık Gizlice, Âşık Turabî'nin saçının noksanlığını ele almıştır. Âşık Turabî ise Âşık Gizlice'nin de saç noksanlığının olduğunu vurgulayarak saçını taramasının boş olduğunu belirtir ayrıca onu "mal" olarak nitelendirir. Bir argo ifadesi olarak kullanılan kelime ve noksanlıklara yapılan göndermeler mizahi etki oluşturmaktadır. Âşıkların birbirlerini yermeleri noksanlıkları söylemeleri anlık gerilime sebep olur. Ancak dinleyicilerin iki âşığın karşılıklı taşlamalarından ulaştığı rahatlık gülmeye olanak tanımaktadır. Bu durum mizahın rahatlama kuramı bağlamında açıklanabilir. Ayrıca iki âşığın birbirini yermeleri üstünlük algısı oluşturur. Dinleyicilerin küçük düşen ve aşağılanan âşıklarda farklı bir konumda olmaları, gülen pozisyonda bulunmaları üstünlük kuramına dayalı olarak gülme eylemini sağlar.

Atışmalarda mizah; benzetme, kişileştirme gibi pek çok söz sanatından yararlanılarak yapıldığı gibi dilin imkânlarına dayalı doğaçlama oluşan mizah da söz konusudur. Âşığın bilinçli veyahut bilinçdışı şekilde yerel ağız yapısına göre konuşması da dinleyiciyi güldürme noktasında etkilidir. Henri Bergson (2020: 69) da dille gerçekleşen gülünç ile dilin yarattığı gülüncün farklılığını vurgularken bu durumu kastetmektedir. Dili kullanarak mizah yaratılabilir, ancak bazı durumlarda dilin kendisi mizahı oluşturur. Âşığın yerel ağız ile konuşması dilin özüne ait bir durum teşkil eder. Erman Artun (2011: 20) bu konuyu şu şekilde özetlemektedir:

Âşıklar, mizah üsluplarında yerel ağız özelliklerini güldürücü öge olarak kullanırlar. Bu yolla dilde nükte objesini yakalarlar. Kimi zaman da över gibi görünerek, yergiyle mizahı sağlarlar. Âşıklar mizah anlatımlarında dolaylı ve dolaysız anlatım, abartma, karikatürize etme, çift

[32] Hece fazlalığı alıntı yapılan kaynakta görülmektedir.

anlamlı kelimeler kullanma gibi anlatım yollarına başvurular. Âşıklar, kimi zaman da kelimelerin uzak ve yakın çağrışımlarını kullanarak mizahı yakalarlar.

Dilin bölgelere göre değişiklik göstermesi de bazı zamanlar mizahi bir durum oluşturmaktadır. Konuşma dilinde değişebilen ifade tarzları, ağız özellikleri ya da şive farklılıkları buna örnek olarak gösterilebilir. Nilgün Çıblak'ın (2008: 54) konu hakkındaki tespiti şu şekildedir:

"Genel olarak halkın kolaylıkla anlayabileceği bir dilin kullanıldığı taşlamalarda bazı zaman yerel bir dilin de kullanıldığı görülmektedir. Âşıklar, içinde yaşadıkları toplumun sorunlarını dile getirirken halka halkın diliyle seslenerek onlarla bütünleşmek, söyleyişlerini daha etkileyici ve kalıcı hale getirmek için yerel dilin zenginliklerinden yararlanmışlardır. Özellikle kırsal çevrelerde yaşayan âşıklardan bazısı ise, doğrudan kendi söyleyişlerini de yansıttığı için bu dili tercih etmiş, böylelikle çevresindekilerle iletişimini daha kolay kurmuştur."

Ancak yerel söyleyiş hususlarına yabancı olanlar için bu durum bir aykırılık yaratmakta ve bu hâl gülmeye olanak sağlamaktadır.

Tapamadım dedi hayra goymusan
Menim gibi görörem sende yanmısan
Demırem kötüsen vala göçehsen
Yağşıdı bulmuşam dedi nenersen

Yaşmağını kaldır görem yüznü,
Men bılırem bu sevdanın közünü
Beste Ruhi anlamışam sözünü
Yağşıdı yazmışam dedi nenersen (Arvas, 2005: 190-192)

Âşık Ruhi'nin Van ağzı ile aktardığı şiir dile bağlı uyumsuzluk sağladığından mizahi bir durum oluşturmaktadır. Ağız özelliğinin bilincinde olmayan dinleyici ya da okuyucu uyumsuzluğa bağlı olarak gülecektir.

Âşık atışmalarında her ne kadar yoğun ağız özelliklerine rastlansa da karşılaşma dışındaki şiirlerinden de verilebilecek örnekler vardır. Bu hususta Âşık Reyhanî'nin şiiri aşağıda alıntılanmıştır:

Parasız bir insan bağrını döyer
Kendi altın olsa acep ne deyer
Bana doğrunu sorarsan eğer
Şöyle böyle falan filan paradır

Bir ölünün cemaatı azısa
Mütlak parası yok haşlığı kıssa
Bir ölünün de cemaatı çoğusa
Ölen insan değil ölen paradır (Ediş, 2019: 141)

Şiirde âşığın yöresel ağız ile şiirini oluşturduğu ve bu şekilde yazıya aktarıldığı görülmektedir. Kelimelerin alışılmışın dışında bir şekilde telaffuz edilmesi mizahı oluşturur. Burada yer alan mizah iki kuram açısından yorumlanabilir. Üstünlük kuramı dâhilinde, şiiri okuyan ya da dinleyen birey konuşmasının kurallı oluşundan ötürü âşığı küçük görerek bir üstünlüğe kapılır. Bu üstünlük bir gururun yansıması olarak gülme eylemiyle sonuçlanır. Ağız kullanımının İstanbul Türkçesinden uzak şekilde olması dinleyicide uyumsuzluk yaratacaktır. Dinleyici kelime yazılışlarının ya da okunuşlarının olması gerekenden farklı olduğunun bilincine vardığında bu durum beraberinde gülme edimini sağlayacaktır. Ancak Âşık Mehmet'in ağız kullanımını şiirin mizahi içeriğini güçlendirmek için bilinçli bir şekilde kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte yerel ağız özellikleriyle sağlanan mizah, icra anında dinleyicide karşılık bulurken, yazıya aktarılan metinlerde kelimelerin anlamı bilinmeyeceği için söyleyişteki mizah okuyucuya aktarılamaz.

Yerel ağız kullanımı dışında atışmalarda argo kelimelerin kullanımları da görülmektedir. Âşıkların rakibe karşı bir üstünlük sergilemek ve dinleyiciyi eğlendirmek üzere başladıkları atışmalarda kimi zaman bilinçli kimi zamansa bilinçsizce ağır ifadeler kullanılabilir. Baki Bora Hança (2015a:112), "âşıklar söyledikleri şiirlerle birbirlerine üstün gelmeye çalışırlar. Bu durumda yergiye sıklıkla başvurulur. Yerginin bazen argo kelimelerin kullanıldığı bir yapıya büründüğü de görülmektedir. Genel olarak üstünlük gayesinden doğan yergi çoğunlukla gülmeye sebep olur" tespitinde bulunmaktadır.

Âşık Nakısî
Bak Haramî sen de dinle
Hakk'ın kudret işiyim ben.
Hakir görme dur haddinle
Ev doğuran dişiyim ben.

Âşık Haramî
Sizdedir aşkın iksiri
Elinizdedir zinciri
Katarina sizden biri
Falan-filan değil misin? (Karınlı, 2022: 38-40)

Nakısî ve Haramî arasında geçen atışmada Haramî'nin kullandığı "Falan-filan değil misin?" söylemi aykırı ya da özel kullanıma örnek teşkil etmektedir. Argo kullanımı bağlam odaklı bir yapı gösterir. Âşığın kullandığı bu ifadeyi dinleyiciler anlıyorsa mizah yapılmış olur. Argo içeriğinin görüldüğü bir başka şiir Âşık Kusurî'ye aittir:

Demez ki hayvanım, yese otlansa
Mert olursa her mihnete katlansa
Muhannet bir ata binse atlansa
Kendinden gayrisin piyade sanır

Hurrem olur ekticeği biterse
Tüccar olur takke alıp satarsa
Beş kuruşa kudureti yeterse
Kendini bir büyük payede sanır

İlahi! Namerdi hadden aşırma
Kusuri'yi tarkinden şaşırma
Sonradan görmüşe yolun düşürme
Şöhretin cümleden ziyade sanır (Makal, 1978: 141)

Âşık Kusurî'nin şiirinde kullandığı "*hayvan"* ifadesi argo kullanımının bariz örneklerindendir. Namerdin hayvana benzetilmesi ve bu ifade tarzıyla şiire devam edilmesi mizahın göstergesidir. Argoya da başvurulan şiir rahatlama ve uyumsuzluk kuramı bağlamında gülmeye olanak sağlamaktadır.

Âşık atışmalarında mizahı sağlayan ögelerden biri de yukarıda yer alan örnekte olduğu gibi ailevi mevzuların şiire yansımasıdır. Aile içinde yaşanan sorunlar, aksaklıklar, komik durumlar âşıklar arasında atışmalarda kullanılmaktadır. Bu konu hem âşık tarafından hem de dinleyici yönünden ilgi çekici olmuştur. Yıldıray Erdener'in (2019: 19-20) hayatın farklı yönleriyle birlikte yaygın işlenen bu tema hakkındaki açıklaması aşağıya alıntılanmıştır:

> *Karşılaşmalar her zaman daha çok dini konuları içeren, kutsal simge ve imgelerle dolu on beş heceli Divan adı verilen birinci bölümle başlardı. Daha sonra edebiyat, politika, coğrafya, yerel veya ulusal tarih gibi dünyevi konulara geçilirdi. Dinleyicileri eğlendirmek, güldürebilmek için doğaçlama şiir söyleme ve müzik yetenekleri ölçüsünde birbirlerinin fiziksel görünümü, düşünsel kapasitesinin azlığı ile alay eder, bazen de aile üyelerine, özellikle de kaynanalara takılırlardı.*

Yıldıray Erdener'in açıklamasına örnek olarak Âşık Ahmet Poyrazoğlu ve Âşık Orhan Üstündağ atışması örnek olarak verilebilir:

Âşık Ahmet Poyrazoğlu
Meydanıma gelmiş bak iki âşık[33]
Biri biraz kılıbık birisine benziyor
Birine de gönlüm fazla dokunmaz
Biri bu gönlümün yarısına benziyor

[33] Bu dörtlükte görülen hece uyuşmazlığı alıntı yapılan kaynakta görülmektedir.

Âşık Orhan Üstündağ[34]
İki âşık geldik Van'da yan yana
Birisine baktım tahta kurusuna benziyor[35]
Birisinin çenesi maşallah çok düşük
Birisi de memonun karısına benziyor (URL15)

Üçlü atışmada âşıklar karşılıklı olarak birbirlerini yermeye başlar. İlk olarak Âşık Poyrazoğlu, âşıklardan birini *kılıbık* olarak nitelendirir diğerini ise *gönlümün yarısı* olarak tabir eder. Üstündağ ise âşıklarda birini *tahta kurusuna* diğerini "Memo'nun karısına" benzetir. Bir erkeğin kadın olarak nitelendirilmesine rağmen bu durum âşık atışmalarında görülebilecek olağan bir tutumdur. Yukarıda verilen atışmada âşıkların karşılıklı ağır ithamları dinleyicide istemsiz bir gerginlik oluşturur. Ancak âşıkların altta kalkmamak adına girdikleri çaba rahatlamayı beraberinde getirerek gülmeye olanak tanır. Mizahın rahatlama kuramı ile açıklanabilecek bu durumda gerilmeye bağlı oluşan olumsuz enerji gülmeyle atılır. Dinleyicilerin gülen konumda olmaları, âşıkların birbirlerini yererlerken dış gözlemci pozisyonunda bulunmaları beraberinde üstün olma duygusunu oluşturur. Grup üyeleri gülerek üstünlüğün vermiş olduğu gururu yansıtır. Âşıkların birbirlerini yermeleri sonucu ortaya çıkan eğlenceye bağlı gülme eylemi âşıkların eğlendirme fonksiyonunu sağladıkları şeklinde yorumlanabilir.

Mizah kullanımı âşık geleneğinde atışmalar haricinde de görülmektedir. Küçük ya da büyük bir olaya dayalı deyişler destan yapısında işlenmektedir. Dörtlüklerin uzunluğu itibarıyla şiir biçimi, milleti ilgilendiren büyük konuları içerdiği için de tür olan destanlar arasında tabiî afet ve ölüm gibi acıklı olayları anlatanların yanında komik unsurların ağır bastığı güldürücü örnekler de bulunmaktadır (Günay, 2015: 58). Mizahı konu edinen destanlarda, âşığın ya da âşığın çevresinden bir kimsenin başından geçen bir olay destan boyutunda aktarılır. Sıra dışı olayların konu edildiği bu tarz şiirlerde rahatsızlık veren herhangi bir canlı da konu edilebilir. Talibî'nin şiiri mizahi destanlara örnek olarak verilebilir:

Yokuşu çıkınca gözler büyüdü
Gayri iyi gider bu bir huyudu
Ömer Çavuş hırsından yattı uyudu
Kanak'ın düzüne indi boz öküz

[34] Âşık Orhan Üsündağ şiirine başlamadan önceki şu cümle doğaçlama mizaha örnek teşkil etmektedir: "Bu işte biraz tuzakta var ama neyse" (gülüşmeler).
[35] Âşık Ahmet Poyrazoğlu bu dizeyi düzeltir ve sonrasında Âşığın tekrarladığı dize "Biri tahta kurusuna benziyor" şeklindedir. Dörtlükte görülen hece uyuşmazlığı alıntı yapılan kaynakta görülmektedir.

Ol gece gitmedik Kanak'ta kaldık
Çok ikram ettiler rahatta olduk
Sabahınan birçok arkadaş bulduk
Boş koyversen gider selli boz öküz

Düz yere gelirse gayet tellenir
Yokuşu çıkarken gitmez yellenir
Yavaş gider beşik gibi sallanır
Üğrüleyim[36] seni nenni boz öküz (Başgöz, 2013: 312-313)

Kişileştirme ve benzetme odağında ilerleyen şiirde hayvanlara insana ait özellikler yüklenmesi mizahi bir ortam oluşturmaktadır. Nesnelerin ve hayvanların insansı bir şekilde hareket etmeleri, bu durumları yapabilecek tek canlı olan insanda bir aykırılık uyandırmaktadır. Şiire konu olan "boz öküz" ün yolculuk sırasında yaşattıkları mizahi bir dil ile aktarılır. Boz öküzün girdiği hâlin anlatımı ve bunun üzerine kurulan şiir dinleyicide bir aykırılık oluşturacaktır. Boz öküzden ötürü oluşan zorlukları yaşamayan dinleyici bu sebeple bir üstünlük hissedecektir. Bu aykırılık ve üstünlük gülme ile sonuçlanacaktır.

Destansı mizaha bir diğer örnek Âşık Mehmet Yakıcı'nın şiirdir:

Dinleyin efendiler şikâyetim var[37]
Yandı canım pirelerin elinden
Sizlere bir güzel şikâyetim var
Yandı canım pirelerin elinden

Akşam olur gübürtüye kakarlar
Sabah olur sağa sola bakarlar
Hepisi de toplanırlar kaçarlar
Yandı canım pirelerin elinden (Eyuboğlu ve Kemal, 2022:141-142)

Pirelerden yana şikâyetin dile getirildiği şiir mizahi bir üslupla sunulur. Âşığın pireler üzerine bir şiir yazması dahi mizahi bir durumdur. Ancak Ali Yakıcı (2019: 118-119), "Âşık Mehmet destanlarını oluştururken mizahı öncelikli olarak düşünmemiştir. Olayın yaşanışını bölgesel ve yalın bir dille anlatırken mizah sanki kendiliğinden şiire yerleşmiştir. Dolayısıyla Âşık Mehmet'in şiirlerinde mizah, amaç değil araçtır." tespitiyle Âşık Mehmet'in mizahı amaçtan ziyade araç olarak kullandığını açıklamaktadır.

Âşıklar bazı şiirlerinde mizah yaratmak temelli bir tutum sergilemezler. Ancak onlarda oluşan ve gerilime sebep olaylara dair şiirler yazmaları rahatlamayı sağlamaktadır. Bu rahatlama âşıkta olmasa dâhi dinleyici ve okuyucuda gülmeye olanak tanır. Âşık Mehmet

[36] Yavaşça sallamak (URL1).
[37] Hece fazlalığı alıntı yapılan kaynakta görülmektedir.

Yakıcı'nın başından geçen farklı bir anlatıda, rahatlamaya dair benzer bir durum aşağıda verilen şiir ve hikâyesinde de görülmektedir:

> "Seferberlik ilân edilince askere alınan Mehmet'i amele taburuna yazarlar. Bölgede «hiyre» adı verilen un çorbasının sık sık verilmesi askerin hastalanmasına yol açınca, tabur komutanı Hacı Ahmet Efendi'ye şöyle seslenir:
> Topraktan âcizim aman binbaşı
> İshale uğrattı hiyre'nin aşı
> Çadırda yatıyor neferin beşi
> Ulaştır bulguru yetti canıma" (Sakaoğlu, 1990: 9)

Yukarıda paylaşılan şiirde Kurtuluş Savaş'ı döneminde yaşanılan zorluklar dile getirilmektedir. Âşık Mehmet, bu durum karşısında dâhi şiir yetisini kullanarak herkes yerine bir talepte bulunur. İshale bağlı olarak yaşanılan rahatsızlıklar, askerlerin yeteri beslenememesine bağlı sorunlar gergin bir ortam oluşturmaktadır. Ancak âşığın durumu şiir ile aktarması mizahi bir alan oluşturmakta ve gerginliği azaltmaktadır.

Âşık şiirinde kalıplaşmış ifadeler de mizahı sağlamak için kullanılmaktadır. Bu hususta atasözlerine dayalı söylenmiş olan şiirler vardır. Konu hakkında Nilgün Çıblak (2008: 60) şu açıklamayı yapmaktadır:

> *Halkın geçmişten bugüne gelen geniş deneyim ve gözlemlerini kısa ve özlü bir şekilde ortaya koyan atasözleri, halk şiirinde kullanılan hazır kalıplar arasındadır. Âşıklar, duygu ve düşüncelerini kısa, ancak etkileyici bir şekilde ortaya koymak, söyleyişlerini canlı ve renkli kılmak için yer yer atasözlerinden yararlanmışlardır. Bilindiği üzere her atasözü belirli kalıp içinde belirli sözcüklerle söylenen bir biçimdir. Âşıklar, taşlamalarında genellikle atasözlerinin söz konusu özelliğine bağlı kalırken bazı durumlarda kelimelerin yerlerini kafiye ya da ölçü birliğini sağlamak düşüncesiyle değiştirmişlerdir.*

Bu değişiklikler bazen dilin yapısını bozduğu için mizah, âşığın eklediği unsurlar ile sağlanır. Âşık Öksüz Ozan'ın Atasözü Destanı bu konuda örnek olarak verilebilir.

> Kelin illâcı olsa
> Başına sürer derler
> Kervan giderken köpek
> Boşuna ürer derler
>
> Bayat istersen yeni
> Öğren kimyayı, fenni
> Sirkenin çok keskini
> Küpüne zarar derler
>
> Bilmezsin kuyun eşer
> Kâhi tek tek kâh beşer
> Ummadığın taş düşer
> Başını yarar derler (Aptekin, 2003a: 70-71)

Ali Yakıcı (2019: 124-125), Türkiye sahasında 13-14. yüzyıllarda halk şairlerinin tasavvufî alanda genellikle şathiye türünde verdikleri eserlerinde zaman zaman mizahi bir dil kullandıkları belirtir ve bu geleneğin daha sonraki yıllarda da devam ettiğini, 16. yüzyıldan itibaren âşık tarzında eser veren halk şairlerinin eserlerinde mizah dilin önemini korunduğunu aktarmaktadır. Aşağıda yer alan Kaygusuz Abdal'ın şiiri kabul gören değerlere aykırılık içermektedir. Yaratıcıyı "kıldan köprü" yapmakla suçlayan Kaygusuz Abdal söylemini köprüden yaratıcının geçmesi gerektiği şeklinde devam ettirir. Diğer dörtlükte ise yaratıcıyla görüşmek isteyen Kaygusuz Abdal aradan perdelerin kaldırılması talebinde bulunur. Kullanılan ifadeler ve üslup dinleyici ve okuyucuda bir aykırılık oluşturmaktadır. İnanılan değerlere aykırı bir ifade tarzı gülmeceyi sağlamaktadır. Kaygusuz Abdal'ın söylemlerinde bulunmayan birey bir üstünlük duygusu hissedecek ve bu gülmeyle sonuçlanacaktır.

Kıldan köprü yaratmışsın
Gelsün kullar geçsün diyü
Hele biz şöyle duralum
Yiğit isen geç a tanrı

Kaygusuz Abdâl yaradan
Gel içegör şu cür'adan
Kaldur perdeyi aradan
Gezelüm bilece Tanrı (Güzel, 2021: 861)

Kültürümüzde ve dinî uygulamalarda belli kaideler vardır. Dinin gerekliliklerini bilen ve bu doğrultuda beyanda bulunması gereken bireyin aksi şekilde davranışı istemesi ve aykırı bir üslup takınması uyumsuzluk kuramı bağlamıyla değerlendirilebilir. Dinleyici hem şiiri söyleyen Kaygusuz Abdal hem de şiirin muhatabı konumunda olmadığından ötürü bir üstünlük duygusuna kapılacaktır.

Âşık İhsanî'nin ve Âşık Azmî'nin şiirleri de şathiye türündedir.

Yüce Tanrım figanımı
Duyarsan neyin eksilir
Beni cehalete karşı
Uyarsan neyin eksilir

Şöyle gerine gerine
İdris Nebi'nin yerine
Sekiz cennetten birine
Koyarsan neyin eksilir

Versen üç huri hanımı
Gelip sarsalar yanımı
Otursam yesem karnımı
Doyursam neyin eksilir (Bacı, 1976: 40)

Kullanırsın kanadsuzca rüzgârı
Kürekle mi yaptın sen bu dağları
Ne yapıp da öldürürsün sağları
Can verüb alırsın sen cancı mısun

Sekiz cennet yaptın sen âdem içün
Adın büyük bağışla anın suçun
Âdemi cennetten çıkardın niçün
Buğday nene lâzım harmancı mısun

Bir iken bin itdün kendi adını
Görmedim sen gibi iş üstâdını
Yaşardırsın kurudursun odunu
Sen bahçevan mısın ormancı mısun (Sever, 2013: 127-129)

Âşıkların, rahat söylemleri ve toplum nezdinde kabul edilmeyecek talepleri mizahi bir etki oluştur. Fakat dizeler ya da söylemler tasavvufi bir arka plan içerir. Manevi sarhoşluk (vecd) hâlinde söylenen bu şiirler farklı yönlerle incelenebilir. Bireye tam olarak açıklanmayan, aktarılmayan dinî konular, dayanağı olmayan söylem ve yaklaşımlar şathiyeler aracılığıyla eleştirilmiştir. Âşık Azmî ve Âşık İhsanî şiirlerinde farklı açılardan mevcut durumu eleştirmekte, halkın sorularını bu şekilde yöneltmeye çalışmaktadır. Âşıkların bu şekilde bir söyleme girişmeleri dinleyicide bir aykırılık oluşturur. Bu uyumsuz açıklamalar ve sorular mizahi bir etki yaratarak gülmeye olanak tanımaktadır. Fakat burada amaç salt bir eğlenceye yönelik değildir.

3.2.1. Soru Cevap

Âşık şiirinde yoğunlukla başvurulan soru-cevaplar önemli miktarda mizahi durum da içermektedir. "Atışmalarda âşıklar birbirlerini iğnelerler, eğlence yollu alaya alırlar, bazen karşılıklı sorular sorup cevabını beklerler" (Halıcı, 1992: 2). Bildiği hâlde bilmezden gelerek sorulan sorular, mizahın farklı kuramlarıyla çözümlenebilmektedir. Âşık Meydanî ve Âşık Hasretî arasında yapılan atışma "duydun mu?" soru ayağıyla oluşturulmuştur:

Âşık Meydanî
Çakallar arslana sarmayı vurdu
Çangalı boynuna taktı duydun mu?
Tavuklar tilkiden yaşını sordu
Fasülye falına baktı duydun mu?

Âşık Hasretî[38]
Cırıt gazetesi hayhavarında
Bağırdığını yazmış sen de duydun mu?
Erciyes Dağını çuvaldız ile
Devirdiğini yazmış sen de duydun mu? (Durbilmez, 2016: 237-238)

Atışmada âşıklar, birbirlerine günlük hayatta görülmesi mümkün olmayan sorular sormaktadır. Bu soruların cevabının olmaması, soru temelli bir atışma yapılması, iki şekilde yorumlanabilir. Soruların gerçek dünyayla ilişkisinin olmaması ve olağanüstülükler barındırması nedeniyle eğlendirme işlevine yönelik soru temelinde devam etmişlerdir. Bir başka deyişle âşıklar ayağın dinleyici tarafından beğenildiğini gördüğü için soru sorma biçimde atışmaya devam etmiştir. Ancak her iki şekilde de atışma mizahın aykırılık ve üstünlük kuramları açısından yorumlamaya uygundur. İki âşığın da gerçekleşmesi mümkün olmayan ifadeleri kullanması, metinde "absürt" bir hava oluşturması dinleyicide bir uyumsuzluk yaratacaktır. Bu aykırılıklar beraberinde gülmeye sebebiyet vermektedir. Âşıkların sıra dışı kelime kadrosuna göre okuyucu ve dinleyici gülen bir konuma geçerek güldürenden üstün olduğu duygusuna kapılır.

Hem uyumsuzluk kuramında hem de üstünlük kuramında, dinleyici ya da okuyucu için önemli olan durum, aykırılığın farkına varması ve buna sebep olanın kendisi olmamasından ötürü âşıktan üstün olduğunu düşünmesidir. Burada üstünlüğü gülme olarak yansıtan edim, duyulan anlık gururdur.

Âşıklar, toplumsal konuları şiirle sunan sanatçı kişilerdir. Milleti derinden sarsan olayları, felaketleri ya da toplumsal vicdanı yaralayan olayları dile getirirler. Âşıklar bazı zamanlarda sordukları sorularla olması gerekeni belirtir, doğrudan eleştirir veya dolaylı olarak öneride bulunur. Gevherî'ye ait olan dizelerde toplumsal eleştiri mizahi tavırla sunulmuştur.

Hey ağalar zaman azdı
Düşmüşe el üşer oldu
Küllükte sürünen eşek
Cins atla yarışır oldu

Evlerinin önü yazı
Yayılır turnası kazı
Yaşına yetmedik kuzu
Koç ile vuruşur oldu (Kabaklı,2022: 76)

Bireyin tenkit edildiği şiirin ilk iki mısrası konu dâhilinde iken son iki mısra benzetmeye dayalı uyumsuzluk göstermektedir. Eleştiriler ve yergiler sonucunda gerilen dinleyici ve

[38] Dörtlükte görülen hece fazlalığı kaynakta görülmektedir.

okuyucu son iki dizede oluşan sapmayla beraber güler. Bu gülme mizahın rahatlama kuramıyla açıklanabilir. Ani olarak biriken stres üçüncü ve dördüncü mısrada kendisini rahatlamaya bırakır. Konulardaki ani değişimler bir uyumsuzluğu da göstermektedir. Bu uyumsuzluk ile gülme edimi sağlanır. Şiirdeki ani sapmanın sağladığı bir diğer durum konunun değişimine dayalı olarak dinleyicide oluşan üstünlük duygusudur.

Âşık Ceyhûni ve Âşık Kadri'nin atışmasında da soru temelli bir anlatım vardır:

Âşık Ceyhûni
Meclis-i irfana varabildin mi
Bal ile kaymağı karabildin mi
Eline verirsem sarabildin mi
Bir et masarası Âşık Kadriyâ

Âşık Kadri
Sana bir kaz versem yolabildin mi
Muammâ söylesem bulabildin mi
Ben de sana versem çalabildin mi
Zonguldak zurnası Âşık Ceyhûni (Ercan, 1991: 286-289)

Âşıklar, atışma sırasında anlık olarak sosyolojik ve psikolojik tahlilleri yapabilecek yeteneğe sahiptir. Âşık Ceyhûni'nin ilk mısrası tasavvufi bir soru içerir. Âşık Kadri'yi psikolojik olarak alt etme girişimi konudaki ani sapmayla devam eder. Ancak Âşık Kadri'nin cevabı da benzer bir tablo çizer. Muammayı çözüp çözemeyeceğini sorguladığı dörtlüğünde Âşık Kadri, Âşık Ceyhûni'yi zurna çalıp çalamayacağıyla sorgular. Âşıklar, atışmalarda çoğu zaman mizah üslubuyla birbirlerine takılır. Dörtlüklerde geçen konudaki anlık değişimler uyumsuzluğun göstergesidir. Söz konusu aykırılıklar yanında üçüncü dizeler dinleyicide anlık bir stres oluşumuna sebep olur ve bu gerginlik dördüncü dizeyle yerini gülmeye bırakır. Atışmalarda, âşıkların birbirlerini yermeleri, farklı benzetmelerde bulunmaları dinleyicide üstün olma duygusunu uyandırır. Çünkü dinleyici, eleştirilen ya da benzetilen konumunda değildir.

Âşık şiirinde bilmecelere de sıklıkla başvurulur. Muamma yapısındaki şiirlerde, âşık soru sorar. Yıldıray Erdener (2019: 20), âşıkların birbirlerine "sataşıp" karşısındakini gülünç duruma düşürmek için bazı stratejileri olduğunu bunlardan birinin de yarıştığı âşığın bilgisini yoklamak ve zekâsını test etmek için bilmeceler olduğunu belirtir. Âşık Ceyhûni ve Âşık Kadri'nin aşağıda yer alan şiirinde Âşık Kadri hem sorar hem de muammaya cevap verir:

Âşık Ceyhûni
Bir âşık-ı sâdık bulursa eşin
Söz ister hasmından bervech-i peşin
Yazın çalışmayan tembelin kışın
Boş kalır torbası Âşık Kadriyâ

Âşık Kadri
Bir muammâ demiş bu yolun eri
İki şey görünmez bulunmaz yeri
Biri sâdık dosttur hem dahi biri
Kartal yumurtası Âşık Ceyhûni (Ercan, 1991: 286-289)

Muammalar içerik olarak mizahi ögeler de barındırabilir. Buradaki amaç rakibi sorularla zora sokmak, onun bilgisini sınamaktır. Bu durum seyircide anlık bir gerilim yaratır. Âşığın muammayı çözmesiyle rahatlayan seyirci içerik mizahi olmasa da güler.

Âşık, şiirlerinde yoğun olarak bireysel sorular da yöneltmektedir. Âşık Abdulvahap Kocaman şiirinde soruyu kendisine yöneltir:

Vaktimiz geçiyor, yaş ilerliyor.
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?
Kimi de bekârlık sultanlık diyor,
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Ben kendi gönlüme hayli danıştım,
Çok kızlarla senli benli konuştum.
Talip oldum çok dil döktüm, tanıştım,
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Laz kızına vardım, dedim, yar misun?
Alacagum seni gönlün var misun?
Dedi âşık, hamsi baluk yer misun?
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir de kürt kızına savdı şans beni,
Dedim, navêteçi, kirmancı zani,
Dedim, aşki-meşki, dedi, nizani,
Acep evlensek mi, evlenmesek mi? (Ekmekçi, 2006: 3)

Şiirde kendisine sorduğunu düşündüren fiil yapısı bulunsa da evlilik konusunda yaşanan tereddütleri içermesi itibarıyla genel bir sorunu aktarmaktadır. Evlenip, evlenmeme noktasında bir türlü karar veremeyen ve her dörtlükte farklı özellikteki adaylarla görüştüğünü dile getiren âşığın üslubu mizahı bir tarzda ilerler. Görüştüğü her kızın farklı özelliklerini dile getirerek oluşturulan şiirde mizah görülmektedir. Karadeniz ağzına ve Kürtçe kelimelere yer verilen dörtlüklerde mizah, dilin kendi yapısıyla sağlanmıştır. Dinleyici ve okuyucuda dörtlükler arasındaki ani değişimler uyumsuzluk olarak görülür. Bu durum gülmeye olanak sağlar. Âşığın izdivaç düşünmesi, onun net bir düşünceye ulaşamadığını göstermektedir. Bu durum şiirin muhataplarında bir üstünlük algısı oluşturur. Uyumsuzluklar ve üstünlük duygusu gülmeye olanak sağlar.

Âşık İsmail Azerî de aşağıda yer alan şiirinde toplumsal bir eleştiriye değinmektedir:

Kurban olam köyde sarı öküze
Ne zorlukla geldik seksen dokuza
Ne zaman bir güneş doğacak bize
Bunların sebebi zam değil mi zam?

İsmail ocağım yandıkça tüttü
Benim avrat benim yakamı yırttı
Sabahınan kalkıp terk etti gitti
Bunların sebebi zam değil mi zam? (Demirci, 2012: 104)

Yapılan zamların aile dirliğini bozduğunu belirten âşık, sosyolojik bir analizde bulunmaktadır. Eşiyle arasının bozulmasını, evliliklerinin bitmesini zamlara bağlar. Âşıklar şiirlerinde sadece şahsi yaşantılarına değil milleti etkileyen durumları da dile getirir. Her ne kadar bu durum mizahi görünmese de "trajikomik" ya da "kara mizah" türünde değerlendirilmektedir. Ekonomik zorluk sebebiyle yıkılan yuvalar, çocukların hastalıklarına değinilen şiir millette biriken gerginliği azaltacak niteliktedir. Bu söylem tarzı mizahın rahatlama kuramı açısından yorumlanmaya müsaittir.

3.2.2. Edebî Sanatlar

3.2.2.1. Benzetme

Âşık şiirinde sıklıkla başvurulan sanatlar arasında benzetmeler önemli yer tutmaktadır. Mizahi şiirlerde de benzetmeler aracılığıyla güldürü sağlanmaktadır. Bir nesne ya da canlıda başka bir nesnenin veya canlının izlerini görmek mizahi bir durum oluşturacaktır. Âşık şiirinde bilhassa atışmalarda sıklıkla "hayvan" benzetmelerine yer verilirken daha az bir oranda nesneye dair benzetmeler de görülmektedir:

Bayram Denizoğlu
Ramazan da geldi geçti
Başımıza çok iş açtı
Geldi ayranıma düştü
Sineğe bakın sineğe (URL33)

Âşık Deryami
Kızma bu sözüme fazla darılma
Sonra tatlı candan bezmiyeceksin
Sen benim yanımda bir fino misal
Benimle beraber azmıyacaksın (Artun, 2011: 285-286)

Benzetmeler mizahi açıdan eğlendirme işlevini sağlamak üzere kullanılır. Âşık Bayram Denizoğlu atışmada rakibini sineğe benzetirken farklı bir atışmada, Âşık Deryami, atışmanın ilk dizelerinde özür mahiyetinde "kızmayacaksın" ifadesini kullanarak farklı ve oldukça sert

benzetme örneği kullanmıştır. Her iki benzetme de normal şartlar altında oldukça ağırdır. Ancak atışmalarda benzetmenin sınırının olmadığını belirtmek gerekir. Seyircinin verdiği tepkiye göre âşıklar benzetmeleri daha uç boyuta taşıyabilir. Benzetmelerdeki kullanımlar mizahın söze dayalı yapısıyla ilgilidir. Edebî sanatların kullanımı ve söz oyunlarıyla sağlanan mizahın örneğinde dinleyici, benzetilen konumunda olmadığından bir üstünlük hissedecektir. Bu duygu gülmeyle sonuçlanacaktır.

Anca Parvulescu (2017: 19) "Gülme insana yaraşır; insan ile hayvan arasındaki asgari eşiği belirler" cümlesiyle hem zıtlığı hem de aslında benzetmeyle sağlanabilecek yakınlığı aktarmaktadır. Atışmalarda yapılan mizah ile insan hayvana benzetilir ve bu benzetme gülmeyi sağlar.

Benzetmenin kullanıldığı bir diğer atışma Âşık Rüstem Alyansoğlu ve Âşık Hikmet Arifi arasında geçmiştir:

Âşık Hikmet Arifi
Hikmet Arifi'yem eldedir ferman
Bulunmaz derdime edilmez derman
Sizler buğday olduz, ben de değirmen
Biri undur, biri yora bunların

Âşık Rüstem Alyansoğlu
Alyansoğlu der ki bakmak isterim
Çoşkun sular gibi akmak isterim
Eğer hırsa gelsem, yakmak isterim
Biri yorgan, biri pire bunların (Ataman, 2017: 403-404)

Âşık Hikmet Arifi âşıkları una ve yoraya[39] benzetir. Âşık Rüstem Alyansoğlu ise yorgan ve pire benzetmesine başvurur. Benzetmelerde dikkat çeken özellik kelimelerin anlam esasına dayalı bir uyum içinde aktarılmasıdır. Şalgam ve tere bitki iken, un ve yora değirmenden buğday öğütülerek elde edilen besin maddeleridir. Yorgan ve pire ise bağlantılı olarak kullanılan iki kelime olarak sunulmuştur. Âşık Hikmet Arifi'nin kullandığı "yora" kelimesinin mahallî bir özellik sergilemesi âşıkların yöreye ait söz varlığını kullandıklarını göstermektedir. Tüm bu durumlardan yola çıkarak âşıkların benzetme ifadelerini bir bütünlük içinde kullandıklarını belirtmek yerinde olacaktır. Mizahi açıdan bakıldığında, benzetmeler folklorun eğlendirme işlevini sağlamaktadır. Bu eğlenme ve mizahın üstünlük kuramı paralelinde dinleyiciler gülme edimini sağlar.

[39] Yora kelimesi, Türk Dil Kurumu (URL1) Derleme Sözlüğü'nde "Un değirmenlerinde, üstteki taşın çevreye fırlattığı un, kırıntı, eğitim, incelik, ham, olmamış, çiğ" olarak tanımlanır.

Atışmalar dışında da âşık şiirde benzetmelere yer verilmiştir. Âşık Sururi Başer, bir alışveriş sırasında satıcının karasızlığını kabullenemez ve bu durumda olan satıcıyı "bukalemuna" benzetir.

Heyacan dorukta, baktım soluyor
Bukalemun gibi renge giriyor
Düvenin üstünde namaz kılıyor
Herif gördüm kırıp üzdürdü beni (Peker, 2016: 221-222)

Âşığın, her kişinin başına gelebilecek bir olayı şiir formunda dile getirmesi bu konuda muzdarip olanların rahatlaması noktasında etkilidir. Satıcıyı bir "bukalemuna" benzetmesi hem dinleyicilerin hem de buna benzer bir olayla karşılaşmış olanların gerginlikten kurtulmasının önünü açacak niteliktedir. Rahatlama kuramına göre de gerilen enerjinin boşalmasıyla gülme eylemiyle sağlanır.

Benzetmeye dayalı mizahi şiirlere bir başka örnek Âşık Sefil Selimî'nin aşağıda yer alan şiiridir.

Şöyle bir adamla anlaşamadık
Kararmış kırarmış moruk suratlı
Bir güzellik bulduk paylaşamadık
Eksik buzağ sesli kerik[40] suratlı

Şakakları tümsek yanağı çukur
Bir tarafı ağgel[41] bir yanı çakır
Hiç kalay görmemiş sanarsın bakır
Eğilmiş bükülmüş körük suratlı (Kaya, 1996: 174)

Âşık, şiirinde muhatabını farklı benzetmelerle yermektedir. Şiire konu olan kişinin yüzü ilk olarak "moruk[42]" olarak nitelendirilirken sonraki dizelerde eşeğe ve körüğe benzetilir. Bu benzetmeler aşağılamayla beraber mizahı oluşturmaktadır. Bakır madenli ürünlere atıfta bulunulan şiirde muhatap, kalaysız bakıra benzetilir. Kalaysız bakırın gıda temasına uygun olmaması ve kullanılamaması da âşığın, bireyi bu şekilde yerdiğini göstermektedir. Bakırın günümüzde kullanımının oldukça sınırlı olması âşık şiirinde geçmişe dönük söylemlerin de varlığını gösterdiği gibi şiirin bakırın yaygın olarak kullanıldığı bir dönemde de söylenmiş olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Yara yaptın sıyrığı
Nerde hakkın buyruğu
Çıkar için kuyruğu
Ne sallarsın it gibi

[40] Eşek
[41] Siyah beyaz arası bir renk
[42] "Gençlere göre yaşlı anne, baba; yaşlı erkek." (URL1)

Fırsat bulur çalarsın
Gizli gizli yalarsın
Bir de ele gülersin,
Sanki yüzün süt gibi

İsa Oğuz Neylerim
Kötülüğü paylarım
Ben halk için söylerim
Var mı böyle mut gibi (Halıcı, 1992: 339-340)

Âşık İsa Oğuz'un başvurduğu benzetmeler gibi edatı ile sağlanmıştır. İlk üç dizede muhatap eleştirilirken son dizede bu durum benzetmelerle sağlanmıştır. Teşbihe dayalı olarak gerçekleşen mizah uyumsuzluk ve üstünlük bağlamında gülmeyi sağlamaktadır.

3.2.2.2. Zıtlık

Âşık şiirinde kullanılan bir diğer mizahi yapı zıtlıktır. Birbirine tezat olan durumlar ya da olaylar ile zıt kelimeler bir aykırılık oluşturmaktadır. "Mizah, kalıplar ve farklılıklar arasındaki çelişkileri" ele almaktadır (Özdemir, 2019: 696). Uyuşmazlık kuramına göre bu çelişkiler dinleyicide gülmeyi sağlar. Aşağıda yer alan üçlü atışmada zıtlıklarla sağlanan gülme yer almaktadır:

Âşık Feymani
Erzurum'a geldim sesim kısıldı
Kışınızı beğenmedim Hüseyin
Bizde bülbül öter sizde de karga
Kuşunuzu beğenmedim Hüseyin[43]

Âşık Sümmanîoğlu
Karakışa dadaş lazım dayana
Düşünüzü beğenmedim Feymani
Hep çekilip gölgelerde uyursuz
İşinizi beğenmedim Feymani

Âşık Feymani
Bizde Karacaoğlan sizde de Emrah[44]
Sümmanî yâr için etmiş hep ah vah
Bizde bembeyaz sizdeki simsiyah
Taşınızı beğenmedim Hüseyin (URL31)

Âşık Feymani, bülbül ve karga kelimeleriyle bir zıtlık oluşturur. Kendi memleketinde güzel sesli bülbülün öttüğüne dikkat çeken Âşık Feymani Erzurum'da bülbül ile zıtlık oluşturan sesiyle karganın öttüğünü söyler. Âşık Sümmanîoğlu ise Erzurum'un kışını beğenmeyen Âşık

[43] Seyirci alkış ve gülüşmelerle tepki gösterir.
[44] Dizede görülen hece fazlalığı alıntı yapılan kaynakla ilgilidir.

Feymani'ye kendilerinin sıcaktan ötürü, gölgeye sığındıklarını belirtir. Âşık Feymani devam eden dörtlüğünde kendi taşlarının bembeyaz, Âşık Sümmanîoğlu'nun memleketinde ise taşların simsiyah olduğundan yakınır. Âşıkların şiirlerinde dile getirdikleri zıtlıklar birbirlerini yerme çabası içinde ortaya çıkmıştır. Bu zıtlıklarla oluşturulan yergi dinleyicileri de etkilemektedir. Memleket üzerine yapılan zıtlıklarla örülü bu atışmada âşıklar eğlendirme işlevini sağlamak üzere hemşerilerin de ilgisini çekmek ve rekabet yaratmak için bu tarz bir söyleme başvurmuştur. Söz konusu rekabet beraberinde üstün olma duygusunu ortaya çıkartır. İki aşığın da şehirlerini övdüğü ve diğer şehri yerdiği dizelerde dinleyiciler üstün olma duygusunun getirdiği gururla güler.

3.2.2.3. Abartma

Âşık şiirinde, mizah yaratımında yararlanılan bir diğer edebî sanat abartıdır. Karşılaşılan olayların, nesnelerin veyahut canlıların olduğundan çok farklı şekilde abartılarak sunulması mizahi bir etki yaratır. Uyumsuzluk ve üstünlük kuramı paralelinde açıklanabilecek bu kullanıma dair verilebilecek ilk örnek Kaygusuz Abdal'ın aşağıdaki şiiridir:

Bir kaz aldım ben karıdan
Boynu da uzun borudan
Kırk abdal kanın kurudan
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Sekizimiz odun çeker
Dokuzumuz ateş yakar
Kaz kaldırmış başın bakar
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kaza verdik birkaç akça
Eti kemiğinden pekçe
Ne kazan kaldı ne kepçe
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz[45] (Başgöz, 2013: 280-281)

Kaygusuz Abdal, kazın pişmemesinden ötürü isyan ettiği şiirinde kazın boynunun borudan uzun olduğunu ifade ederek mübalağada bulunur. Aynı şekilde kırk gündür pişmediğini birden fazla kişinin emek göstermesine rağmen başını kaldırarak baktığını açıklar. Abartılarla kurulmuş olan bu şiir uyumsuzluk ve üstünlük kuramı ile irdelenebilir. Kazın bu denli abartılması bir aykırılık yaratır. Esas olarak kazın pişmemesinin ya da bu kadar uzun süren zahmetler neticesinde hâlâ canlı bir şekilde tarif edilmesi okuyucuyu uyumsuzluk kuramı paralelinde güldürecektir. Abartılı bir üslupla şiiri oluşturması üstünlük kuramı dâhilinde

[45] Şiirin geneli 8'li hece ölçüsüyle söylenmiş iken son dizeler 11'li hece ölçüsüne sahiptir. Bu durum alıntı yapılan kaynakla ilgilidir.

gülmeyi sağlamaktadır. Çünkü dinleyici "*kaza*" dair betimlemelerin abartıdan ibaret olduğunun idrakindedir.

Âşık Kul Nuri, Âşık İhsan Yavuzer ile 1995 yılında misafir olarak kaldıkları evde sivrisineklerden duyduğu rahatsızlığı abartıya dayalı bir şekilde mizahi bir üslupla şiirleştirmiştir:

Bir mangası gözlerime saldırdı
Bir mangası kirpiklerim kaldırdı
İğnesini bebeğime daldırdı
Anamı ağlattı sivrisinekler

Karargâhı tez kurdular sağıma
Biri dalış yaptı sağ kulağıma
Bir alay çulladı sol ayağıma
Anamı ağlattı sivrisinekler (Alptekin, 2003b: 286)

Sivrisineklerin abartılarak anlatıldığı bu şiirde, fazlalığı karargâh kurmalarıyla anlatılmıştır. Manga hâlinde saldırarak rahatsızlık veren sivrisineklerin bu denli abartılı bir şekilde anlatılması okuyucu ve dinleyicide aykırılık uyandırır. Bu durum uyumsuzluk kuramıyla irdelenebilir. Âşığın şiirinde yer verdiği uyumsuzluklar gülmeye olanak tanır, şiirin muhatabı bu abartılardan yola çıkarak kendisinin o duruma düşmemesinden ötürü üstünlüğe kapılır. Bu şekilde gülme sağlanmış olur.

Âşık Kara Mehmet'in şiiri mübalağaya başvurulan mizahi şiirlerden bir diğeridir:

Bu sene bir karpuz ekdim Ceyhan'a
Satmak için her tarafa bildirdim
Acep daha ham mı yetti mi diye
Bir yanını matkap ile deldirdim

Kabak dalı gibi çiçekler açtı
Salladım birinden bin arı uçtu
Kökeni beş tarla öteye geçti
Irgat tuttum uçlarını yoldurdum

Güzel karpuz verir bizim burası
İnanmayan gelsin karpuz sırası
Birisi yarılmış aktı şiresi
Suyu ile dokuz varil doldurdum (Artun, 2008: 255)

Âşık Kara Mehmet, karpuzlar hakkında söylediği şiirinde farklı abartmalara yer vermiştir. Adana'nın "karpuz" noktasında farklı bir konumda olduğu bilinmektedir. Ancak âşık ektiği karpuzların olgunlaşıp olgunlaşmadığı ancak matkap ile delerek öğrenebildiğini açıklar. Karpuzun sallandığı an bin arının uçtuğunu belirten âşık yarılan bir karpuzun içinden akan

şerbetle dokuz varil doldurduğunu ifade eder. Kurulan tüm abartılar beraberinde bir aykırılık yaratmaktadır. Bu uyumsuzlukların farkında olan okuyucu ya da dinleyici gülerek tepkide bulunur. Yörenin geçim kaynaklarından biri olan karpuz yetiştiriciliğinin bir şiire konu olması, onun abartılarak sunulması âşık ve bulunduğu bölge açısından da mizahi bir ortam oluşturmaktadır.

3.2.2.4. Kişileştirme

Âşık şiirinde sıklıkla başvurulan bir diğer edebî sanat kişileştirmedir. Nesnelerin ya da hayvanların, insana has özellikleri sergilemesi mizahi bir durum oluşturmaktadır. Arthur Koestler'ın (1997: 45) mizah ve kişileştirme üzerine açıklaması şu şekildedir:

> *"Mizahın yaygın araçlarından biri kişileştirmedir. Çocuklar büyükleri taklit eder, güldürü oyuncusu herkesin tanıdığı birisinin kılığına girer, erkekler kadın, kadınlar erkek gibi giyinir-bütün bu durumlarda taklitçi, oyununda hem kendisi hem de başka birisi olarak algılanır. Bu durum sürerken, seyircinin kafasında bu iki kalıp birbirine bağlanmıştır; zihin bu iki kalıbın birinden ötekine sonra gene geri gidip gelirken, duygular bu akrobatik dönüşleri izleyemez; sallanan bir gemide çorbanın dökülmesi gibi bu duygular da kahkaha oluklarına dökülürler."*

Arthur Koestler, kişileştirmeyi taklit ile eş tutmaktadır. Ancak âşık şiirinde kişileştirme nesne ya da insan dışında var olan diğer canlılara insana has bir davranış yüklenmesine bağlı olarak yapılmaktadır. Henri Bergson (2019: 12), herhangi bir hayvana onda insansı bir davranış ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güldüğümüzü belirtir. Hayvanın konuşması, diyaloglar kurması, yürümesi, alkışta bulunması gibi durumlar onda insansı bir algı oluşturur. Bu durum beraberinde bir uyumsuzluk yaratır.

Âşık Hakkı'nın sivrisineğe yönelik söylediği şiir de kişileştirme noktasında mizahi örnek olarak sunulabilir:

Gece gündüz demez uçar havada
Kuşlar da tedirgin oldu yuvada
İş kalmadı artık Çukurova'da
Taradı eğirdi büktü varıyor

Şükür bir huyu var mezara girmez
Ölenler kurtulur orada görmez
Dışarda bulursa hiç aman vermez
Dalgalandı uçtu söktü varıyor

Hakkı bu sineğin yoktur örneği
Tılan'da Tırmıl'da kurdu derneği
Kemer köyü derler asıl kürneği
Salman kahbe gidi ürktü varıyor (Eyuboğlu ve Kemal,2022: 157)

Âşık Hakkı rahatsızlık veren sineği insana benzer bir şekilde anlatmakta bu şekilde mizaha imkan tanımaktadır. Bir uyumsuzluğun göstergesi olarak sineğin şiire konu edilmesi,

öfke duyan, gerilen herkesin rahatlamasına olanak tanır. Bu şekilde biriken olumsuz etki gülmeyle atılabilir.

Kişileştirmeye örnek verilebilecek Âşık Ruhsatî'ye ait olan iki şiir şikâyete dayalı benzerlik göstermektedir:

Dereye aşağı gelir
Çil horoza selam verir
Tavuğun canını alır
Safa geldin tilki paşa

Şükür seni burda gördüm
Halınla hatırın sordum
Bir tavuk da kurban verdim
Safa geldin tilki paşa (Kaya, 1999: 114)

Hemen göçü yükletelim
Ya bu fare durur ya biz
Karakollar bekletelim
Ya bu fare durur ya biz

Damımız ardı tarladır
Ekin yok bize zorlatır
Karanlıkta göz parlatır
Ya bu fare durur ya biz

Bacamızda çıkmaz tütün
Unu teslim ettik bütün
Kaçak döğüşüne metin
Ya bu fare durur ya biz (Kaya, 1999: 439-440)

Âşık Ruhsatî'de halkı etkileyen, mala zarar veren hayvanlar üzerine söylediği şiirlerinde kişileştirmeye başvurur. İlk şiirinde "tilki paşa" olarak tabir ettiği hayvanın tavuklara zarar verdiğini, bunu horoza selam vererek yaptığını, hatta tilkiyle selamlaştığını belirtir. Ancak bu benzetmeler tilki ile mümkün olmayan, olmayacak durumlardır. İkinci şiirde ise mahsullere zarar veren fareye değinir. Fareye karşı karakollar kurulmasının söylemi ya da tekrar dizesinde fareye isyan edilmesi kişileştirme örnekleridir. Söz konusu örneklerde yer alan aykırılıklar gülmeye olanak tanır. Hayvanlara yönelik yapılan kişileştirmede amaç, halkın rahatsızlık duyduğu ve müdahale etmede yetersiz kaldığı bu olayları dillendirmektir. Âşıklar, herkesin başına gelebilecek olayları şiir yapısında aktarmaktadır. Bilinçli ya da bilinçdışı kişileştirme yapılan iki şiir de mizahın rahatlama kuramı bağlamına uygundur.

Kişileştirmenin başvuruldu bir diğer şiir Âşık Hasan Hüseyin Erden'e aittir:

Tarlaya gider sem olur
Bahçeye gider sem bulur
Azığım da hazır olur
Ne güzel şey bu patates

Sayısı sayılmaz çoktur
Açmadığı kapı yoktur
Eşi doştu benden çoktur
Ne güzel şey bu patates

Toprakta sıkınca taşlar
Hemen dost olmaya başlar
Bizim için kendin haşlar
Ne güzel şey bu patates (Demirelma, 2010: 164)

Anadolu sahası âşıklığında, pek çok nesne şiire konu olabilecek bir özellik sergiler. Âşık Hüseyin Erden, patates üzerine kurduğu şiirinde ona insana has davranışlar yükler. Patatesin eşinin, dostunun çok olduğunu açıklayan âşık, patatesin kendisini haşladığını belirtir. İnsana has davranışlarla aktarılan patates bir uyumsuzluk yaratmaktadır. Bu aykırılıklar gülmeye sebep olmaktadır. Bir gıda ürününe şiir yazmak kimi dinleyicide bir üstünlük de yaratacaktır. Bu üstünlüğe sebep olan durum patates gibi bir gıda ürününün şiire konu edilmesidir. Buna rağmen patates ya da farklı bir tarım ürününün şiire konu edilmesi onun toplum açısından önemini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında şiirde mizahı sağlayan esas durum aykırılıklardır.

3.3. Hikâye ve Mizah

Âşık geleneğinde mizahın görüldüğü bir diğer alan hikâyeciliktir. Sözlü kültürde bulunan hikâyecilik geleneğinin başlangıcı destan geleneğine dayanmaktadır. M. Öcal Oğuz (1998: 134) bozkır medeniyetinden yerleşik medeniyete, eski göçebe Türk dinlerinden İslâmiyete geçişimize paralel olarak mitolojiden destana, destandan kahramanlık hikâyesine, kahramanlık hikâyesinden, konusu sevda ve din olan hikâyelere uzanan bir çizgiden söz etmenin mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Benzer bir açıklamada bulunan Naciye Ata Yıldız (2015: 66), çoğu araştırmacının; halk hikâyelerinin Anadolu sahası destanî geleneğin zayıflamasıyla oluşmuş bir tür olduğu konusunda birleştiklerini ifade etmektedir.

Destandan halk hikâyesine geçiş eseri kabul edilen Dede Korkut'ta da mizahi ögeler bulunur. Ancak hem masallarda hem Dede Korkut Kitabında ve fıkralarda mizahın protesto yönü öne çıkmaktadır. Protesto herhangi bir hareketi, işi, haksız, usulsüz kabul ederek ona karşı olduğunu belli etmeye çalışma, kabul etmeme, kınama, reddetme eylemidir (Bayat, 2019: 377).

Folklorun işlevlerinden biri olan protestonun mizahi olarak kullanılması, tepkilerin sert bir yapı göstermeden, muhatabını kırmadan ya da incitmeden eleştirme imkânı sağlar. Hemen hemen her konuda yapılabilecek protesto, Dede Korkut Kitabı'nın mukaddime kısmından itibaren görülmektedir. Ahmet Özgür Güvenç (2011: 163) Dede Korkut Kitabı'nın mukaddime kısmında kadınların "evin dayağı", "solduran sop", "dolduran top" ve "ne kadar desen bayağı" şeklinde sınıflandırıldığını evin dayağı hariç diğer üç tanımın mizahi şekilde aktarıldığını vurgulamaktadır. *Evin dayağı* "ol 'Ayişe Fatima Soyı-dur" (Özçelik, 2016: 21) şeklinde tanımlanarak yüceltilirken solduran top "… elin yüzün yumadın tokuz bazlammac ilen bir külek yoğurd gözler, toyınca tıka basa yer, elin bögrine urur… dahı karnum toymadı, yüzüm gülmedi…" (Özçelik, 2016: 21, 23) söylemiyle bir aykırılık uyandırmaktadır. *Tolduran top* için "elin yüzin yumadın obanun ol ucından bu ucına ol ucına çarpışdurdı; kov kovladı, din dinledi öyledence gezdi… Nolaydı benüm evüme bir lahza bakaydunuz…" (Özçelik, 2016: 23, 24) açıklaması ve ardından bu tarz kadınlara yönelik eleştiri rahatlama kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Aktarılan son kadın tipi olan *nece söylerisen bayağıdur* için kurulan "… gelsün deyü elini götine urur; yönin anaru, sagrısın erine dönderür." (Özçelik, 2016: 25) ifadeleri harekete dayalı olarak mizahi bir ortam yaratır.

Eleştirilere karşın, methedilen tek kadın diğer üç kadına göre üstündür. Dinleyici (yazılı metinde okuyucu), övgü kapsamında bir üstünlük hissetmektedir. Dede Korkut Kitabı'nda protesto dışında da mizahi kullanım görülmektedir. "Boy"lardaki manzum parçalar, kahramanların diyalogları, uygulamaları ve karakterleri, yoğun tasvirler, kalıp kullanımlar örnek gösterilebilir. "Dumrul derleridi, bir er var idi. Bir kuru çayun üzerine bir köpri yapdurmışıdı. Geçeninden otuz üç akça alurıdı, geçemeyininden döğe döğe kırk akça alurıdı." (Özçelik, 2016: 317). Verilen mizah örneğinde Deli Dumrul'un uygunsuz bir şekilde para alma uygulaması uyumsuzluğun ve üstünlüğün bir yansıması olarak mizahı sağlamaktadır. Ferit Öngören (1998: 44) Deli Dumrul boyunda aykırı yapı üzerinden soyut kavram ve motiflere karşı çıkan insan tipinin, sözlü kültür metinlerde benzer şekillerde yer aldığını aktarmaktadır.

Dede Korkut sonrasında başladığı yönünde kabul gören halk hikâyeciliği âşıklar tarafından icra edilmektedir. Fuad Köprülü (2018: 449) göçebe hayatı yaşayan Türk zümrelerinde halk hikâyeciliği vazifesinin ozanlara ait olduğunu daha sonra İslam medeniyeti tesiri altında âşıkların bu geleneği devam ettiğini açıklamaktadır.

Âşıkların anlattığı çeşitli konularda hikâyelerde mizaha başvurulmaktadır. Kahramanlık konulu hikâyelerde de anlatının akıcılığını sağlamak adına mizaha başvurabilmektedir. M. Mete Taşlıova (2016: 131), kahramanlık temalı metinlerde "mizah" unsurunun görünmesinin

esasen zaruret olmadığını, metinlerin dinleyici bulunmayan ortamlarda tespit edildiği hâlde kişilere yönelik olmasa da hikâye kahramanlarının tasvirlerine bağlı mizah örneklerinin tespit edilebileceğini açıklamaktadır. Mizah, arasözler, formel ifadeler, uyumsuzluklar ve anlatıcıya ait ögelerde bulunabilecek bir yapı sergilemektedir.

Halk hikâyelerinde hem yazıya aktarılmış metinlerde hem de hikâyenin icrası aşamasında mizah önemli işlev üstlenmektedir. Bu durum, anlatının kendisinde olabileceği gibi ortama ve anlatıcıya ilişkindir. Konu hakkında İsmail Görkem'in (2000: 43) tespitleri şu şekildedir:

> *"Âşık, hikâyesini anlatırken, meclistekileri güldürüp neşelendirmek için, dinleyicilerden bazılarına sözle dokundurmalar yapar. Böyle davranmalarının gerekçesini, "mecliste neşe olmazsa, âşıkta da neşe olmaz" sözüyle anlatıyorlar. Âşık, hikâyesini anlatırken sık sık jest ve mimiklere de başvurur; sesini yerine göre alçaltıp yükseltir. Dinleyiciler de âşığı gayrete getirmek için, özellikle türküye başlamadan önce, onu teşvik edici sözler söyler. Bütün bunlar ve âşığın hikâyeyi anlatırken yapmış olduğu espriler, âşık ile dinleyiciler arasındaki iletişimi canlı tutma maksadına yöneliktir."*

Meclislerde gerçekleşen hikâye icraları günlerce sürebilen anlatmalara dayanır. Bu anlatmalarda dinleyicilerin dikkatini çekmek, icra ortamlarında bulunanların sıkılmadan hikâyeyi dinlemelerini sağlamak anlatıcıya bağlıdır. Hikâyenin konusuna bakılmaksızın eğlence işlevini yerine getiren âşık bazen hikâyeden bağımsız olarak mizaha başvurmaktadır. İsmail Görkem'in vurguladığı jest kullanımı, ses kontrolü, dikkati sağlamaya yönelik olduğu gibi bazı durumlarda mizahi de olabilmektedir. Gülsüm Sadıç (2021: 419) da âşığın hikâyesini anlatırken kullandığı söz sanatları, taklit ve mizah yeteneğini ne ölçüde sergilediğinin, hikâye ile dinleyicilerine eğlendirmenin ötesinde sunmak istediği diğer unsurları nasıl ilettiği ve bunları sunarken kullandığı yöntemlerin, anlatım tarzını oluşturan bütünün parçaları olduğunu belirtir.

Hikâye, anlatıcı ve icra bütünlüğünde yer alan "bağlam", mizahın da oluştuğu bir hüviyet sergilemektedir. İcra sırasında ortamda bulunanların hikâyeye verdikleri tepki âşığın anlatım tutumlarını etkilemekle beraber onun anlatıya müdahale etmesinin önünü açar. Belli başlı eklemelerle hikâye uzatılabilir ve daha eğlenceli bir hâle getirilebilir.

Âşık geleneğinde mizah, arasözlerde, anlatı sırasında, aktarılan serencamlarda, fıkra gibi ürünlerde, anlatıcının anlık gösterdiği tepkilerde de görülmektedir.

3.3.1. Hikâye

Hikâye türü içinde mizah iki farklı şekilde görülmektedir. Hikâyenin metin yapısında, anlatının içeriğinde bulunan mizah ve icra sırasında ortama bağlı olarak (dinleyici kitlenin tepkisi, anlatıcının jest ve mimikleri, arasözler gibi…) ortaya çıkan mizah. İcra sırasında oluşan mizah da iki farklı açıdan değerlendirilebilir. Âşığın anlatıya eklediği metinlerarası boyutta değerlendirilebilecek mizah (fıkralar, serencamlar, masallar, efsaneler) ve âşıktan kaynaklanan harekete dayalı mizah.

İcracı bulunduğu ortamın özelliklerine bağlı olarak anlatımını şekillendirir. Söz varlığından hareketle seçilen kelimelerin dinleyici tarafından anlaşılması önemlidir. Dilin kendi yapısına bağlı olan mizahi durumla birlikte, ortak kültür de mizahın paydaşı konumundadır. "Mizahın oluşabilmesi için öncelikle hem anlatanın hem de dinleyenin ortak bir algıya sahip olması beklenir. Çağrışımlar denkleşmediği takdirde, mizahın gerçekleşmesi mümkün olmayacaktır" (Aytaş, 2019: 381).

Hikâyede bulunan mizaha ilk örnek Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen Kul Hüseyin hikâyesidir:

> *"-Lale, dedi, böyüh bir gapıya bah, dedi, şey gideh misafir olah.*
>
> *Dedi:*
>
> *-Padişahım, dedi, sen ne ahılsızsan, dedi,. Senin, dedi, heç ahlın yohdu mu?*
>
> *-Niye, dedi.*
>
> *-Ya, dedi, insanın gönlü böyüg olsun, dedi, gapısı böyüg oluf ne olacah!*
>
> *-Peki, dedi, Lele senin dediğin olsun.*
>
> *'Aya diyerdi sen doğma men doğacam, güne diyerdi sen çalma men çalacam' ayla güneşin arasında bir parça gopmuş da, bu yapılmış. 'Alma yanah, bilor buhah ay gavah. Gel meni gör derdinden öl.'"* (Taşlıova, 2006: 556)

Hikâyeden alıntılanan kısım incelendiğinde dikkati çeken unsur mahallî ağız özelliğidir. Kelimelerin yöresel şekilde kullanılması mizahi bir durum yaratmaktadır. Ancak hikâyenin anlatıldığı mekânın bu ağız özelliklerini kapsayan bir konumda olması dil özelliklerinin dinleyiciler tarafından kabul edilmesi ile mizahı sağlayacaktır. Hikâyenin bire bir şekilde yazıya aktarılmasından kaynaklı mizahi unsurlar yöre insanı için oldukça doğal bir durum olarak karşılanacaktır.

Ancak hikâyenin kendi içeriğinde bulunan; vezirin, padişaha karşı kullandığı üslup mizahın uyumsuzluk kuramıyla yorumlanabilir. Dinleyici, vezirin padişaha olan yaklaşımını hakarete varan sözlerini aykırılık bakımından komik bulacaktır. Anlatıda sağlanan, asonans ve

aliterasyon gibi kelime, harf sanatlarına bağlı gerçekleşen dil akıcılığı ile kişileştirme ve mübalağa gibi sanatlarla da bir üstünlük yaratılmıştır. Dinleyici ve okuyucuda bu üstünlük gülme olarak karşılık bulur.

Köroğlu hikâyesinde de geçen mizahi öğeler şöyledir:

"Hepsi Köroğlu"nun geliş yoluna bakıyordu. Bir ara baktılar ki bir karaltı çıktı. Gelen bezirgân ya da çerçici derken bir de baktılar ki gelen Köroğlu. Köse Kenan Ayvaz'a yanaştı ve:
-Köroğlu hepimizle dalga geçiyordu. Atı kendi eliyle nasıl da vermiş. Şimdi bununla tam dalga geçme zamanıdır. Ayvaz, buna bir türkü söyle bakalım, dedi. Bir bakalım Ayvaz ne diyordu, Köroğlu ne dinliyordu, ben ne söyleyeceğim?

Nasıl girdin değirmene
Atı verdin Keloğlan'a
Şimdi kaldın yana yana
Pazarın mübarek olsun

Köroğlu başını sallıyordu. Onlar devam ediyordular;

Havada bulutlar döner
İçerde yüreğin yanar
Şimdi kel Kırat'ı biner
Pazarın mübarek olsun

Köroğlu yanaşıyordu, Ayvaz devam ediyordu;

Değirmenin taşı loru
Avlarlar sen gibi toru
Verdin Kır'ı aldın Dor'u
Pazarın mübarek olsun

Köroğlu kızıyordu. Köse Kenan Ayvaz'a:
-Sen devam et. Ben buradayım sana bir Şey yapamaz! diyordu.

Ayvaz Han'ım düştüm hasta
Selam olsun eşe dosta
Kaç bin tümen verdin üste
Pazarın mübarek olsun

Anga bezirgân olmuşsun
Alışveriş öğrenmişsin
Şimdi çerçiye dönmüşsün
Pazarın mübarek olsun." (Ekinci, 2019: 263-265)

Köroğlu, kurulan bir tuzak sonucunda Kırat'ını Keloğlan'a kaptırır. Dönüş yolunda Kırat'ı göremeyen Ayvaz, alay temelli bir şiir söyler. Köroğlu'nda da anlatının kendisinde mizahi ögelerin olduğu görülmektedir. Köroğlu'nun karşılaştığı talihsizlik üzerine kurulu olan

bu şiirde Ayvaz, Köse Kenan'ın emriyle dalga geçmek üzere türkü söyler. Bu türkü gerilen enerjinin boşalması noktasında rahatlama kuramıyla açıklanabilir. Çalınan atın oluşturduğu stres Ayvaz'ın türküsüyle yerini gülmeye bırakır. Ayvaz'ı ve diğer kahramanları rahatlamaya iten duygu ise anlık gururdur. At çaldırmayan kahramanlar, Köroğlu'nun bulunduğu pozisyonda olmadıkları için bir üstünlük duygusuna kapılarak güler.

Kirmanşah hikâyesinde de mizahi kullanımlar farklı şekillerde görülür.

"…Bahtı ki, serayın balgonunda bir güzel durmuş aynı doğan gibi sağa sola selamlıyor. Bunu gören Hurşud Şah gırh gönülden gırh gönüle aşıh oldu. O geder o geder meftun oldu ki, artıh nerde ise o zamanın ananesine, o zamanın vesayitine göre nerde ise faytondan düşecah. Saray arabasından düşmah bir hale geldi" (Alptekin, 1999:271)

Örnekte görüldüğü üzere yöresel bir dil kullanılmıştır. Bu durum dilin kendi yapısına bağlı olarak bir mizah oluştursa da Hurşud Şah'ın gördüğü kızın güzelliğine tutularak arabadan düşecek bir hâl alması üstünlük kuramı dâhilinde gülme eylemini sağlayacaktır. Şah'ın içine girdiği "tutkun" hâl onu dinleyicinin gözünde küçük düşürecek bu durumdan uzak kalarak gülen konumunda bulunan dinleyicide anlık bir gururun oluşmasını sağlayacaktır.

"Deli Bello o geder hefli o geder bülüm ki, çirkin bir kimseymiş ki üzüne bir avuç darı serpsen birisi yere düşmezmiş. Burun desen Urus hokkası, boy iki metre, vücut genişliği ona göre yani adamdan başka her şeye benziyor. Zavallı baş cariye bunu görünce dedi ki:

'Yahu bu Ezrail'dir, ya da emmisinin oğludur' dedi gerisin geriye çekildi ve hiçbir cevap söylemedi." "Oğlum deli Bello, sen çoh cevherli bir kimseye benziyorsun. Senin elinden beş vakit namazdan başga her şey gelir. Senin öyle bir cesaretin var mı? Şu Tiflis gabristanlarına git. Yani altı aydan fazla olmasın da yeni bir gelin cenazesi ara dara bul getir. Senin dünyalığını verecem. Ahiretine garışmayacam." (Alptekin, 1999:277-278)

Laçin Aladağlı'nın anlattığı Kirmanşah hikâyesinden verilen yukarıdaki örnekte, kahramanın benzetmeler üzerine kurulu şekilde tasvir edilmesi mizahı yaratmaktadır. Halk hikâyelerinde bulunan mizah bazen benzetme sıfatları veya cümleleri biçiminde görülmektedir. Deli Bello'nun, Azrail'in kendisi ya da amca oğlu olabileceğini belirten söylem bir aykırılık oluşturur. Aykırılığın devamı ise Azrail'e benzetilen kişinin namaz kılmak dışında her şeyi yapabilme kabiliyetine sahip olmasıdır. Dinleyici bu benzetmede hem karakterin aykırılıklarına güler hem de anlatıcının kurduğu zıtlığa düşmeyerek bir üstünlük hisseder.

Halk hikâyelerinde bulunan mizaha örnek olarak Muhammed ile Peri Hanım Hikâyesinden (Taşlıova, 2006: 649-650) alınan şu kısım da örnek olarak verilebilir:

"Deyir ki;

-Bu, deyir, hendemdi.

(Mahsus deyir hendemdi. Saz çalır ya, deyir, bu de mahsus deyir hendemdi.) Hendemdi deyende, bu gelir deyir ki;

-Babama de mana da bir hendem alsın.

Deyir;

-Tamam.

Gelir deyir ki;

-Valla Mehemmed hendem isdiyir. Hendem istiyir, deyir, Mehemmed.

Saza hoşdanır, hevesdenir, deyir, bu nedir, deyir, hendemdi. Gelir, deyir;

-Bunun hendemine de gurvan, özüne de gurvan. Hendemi çohdan almışan hazırdı.

"-Vallah baban geldi, hendemini getirir. Hendemini getirir.

Deyende, bu gaçar gavağına. Gaçır, hapbanır kecevanın üstüne çıhır bahır, gelinin üzünün oayanı açır; bele bele dıngılladır, heş bu saz kimi dıngıllamır.

-Ya diyir, bu nenceri şeydi, deyir. Heş dıngıllamır, henceri hendemdi.

O yanı bu yanı vurur, haydi gacır. Mehemmed ele başına da bir yumuruh vurur, haydi. Gacır gedir, gacır gedir, getiriller kecevalar yenir, Mehemmed' gedir yalvarıllar, leliyiller;

-Gel ginen oğul, Allah'a bah, bu hendemdi bele.

-Yooh deyir, men onu isdemirem, men hendem istedim, men onu isdemirem.

-Bunun sesi çıhmır, bu nedi? Deyir."

Sözlü kültürde mizahın üretildiği ilk kaynak dildir. John Morreall (1997: 103), mizahın; "büyük ölçüde dilin fonetiğine ve dizgisel mekaniğine" dayandığını belirtir. Yukarıda verilen hikâye bölümünde, yöresel ağız özellikleri bulunmaktadır. Okuyucu ya da dinleyici (yerel kelime kadrosuna yabancı olan) bu anlatıdan bir şey anlayıp anlamadığına bakılmadan dilin uyumsuz bir yapı sergilediğine odaklanacaktır. Çünkü kelimeler alışılmışın dışında bir hâl sergiler. Bu durum aykırılıklardan doğan bir mizah olarak yorumlanabilir. Âşığın bu şekilde bir dil kullanımında bulunması, ağız özelliklerine yabancı olan kişide üstünlük duygusunun uyanmasına da zemin hazırlamaktadır. Bu şekilde, anlatıcının dil kullanımından daha iyi bir telaffuza sahip olduğunu düşünen okuyucu ya da dinleyici gülerek üstünlüğü yansıtmış olur.

Dadaloğlu hikâyesinde, mizah üzerinden göndermede bulunulur. Olayı farklı bir bakış açısıyla yorumlamak gerektiğini vurgulayan anlatı kısmında tokat yediği hâlde mesaj vermek suretiyle farklı bir noktadan "veryansın eden" kahraman bir aykırılık oluşturmaktadır. Dinleyiciye bu mizahi söylem sonunda mesaj iletilir. Fakat uyumsuzluğu fark eden dinleyici aykırılıktan doğan gülmeceyle rahatlamaktadır.

"Bir tanesini dövüyorlarmış Zeynep Hanım. Yüzüne vuruyorlarmış, tokat atıyorlarmış, yumruk atıyorlarmış o da ağlıyormuş bir yandan da "Ah arkam" diyormuş. Onu döven adam:
-Ulan oğlum ben senin yüzüne vuruyorum sen arkam diyorsun! demiş.

Dayak yiyen adam da demiş ki:

-Oğlum benim arkamda kimseler olsa sen benim yüzüme vuramazdın, beni dövemezdin!" (Ekinci, 2019: 343)

Yaralı Mahmut hikâyesinde ise dil özelliklerinin yanı sıra anlatının içeriği de mizahi örnekler sunar.

"Hemen geldi, merduvannara yuharı çıhdı, saraya geldi bahdı ki, Mahmud'a gızmağa geler, geldi bahdı ki, ola Mahmut yater ama Muhmud'un dörd ayağı var.

-Allah Allah, dedi, benim gözüm mü garaldı… Yohsa başım mı döndü, Türgce saydı; bir, iki, üç, dört. Yoh, dedi, ya ben bu gece çoh içmişem, benim, dedi, şe'yapmer. Ermenice saydı, gene çıharammadı. Bir kürtçe saydı; yeh, düddü, si, çar, gene bahdı olmadı. Yav, dedi, hele dur, dedi, başına bahem bunun başı da ikidi mi, dedi.

Bele yorğanı galdır ki, oo Mehbub ve Mahmud;

Ardahan gayışa

Şöreğel Lavaşa

Posgoy gangala

Yerri haşıla

Arı çiçeğe

Sarılan kimi birbirne sarılıflar. Hemen bunnarı görer görmez, doğru Padşaha. Padşaha getdi, Deli Ehmet, ne Padşahın huzurna girdi, ne selam ne sabah;

-Padşahım, dedi.

-Ne, dedi, oğlum, dedi, Deli Ehmet, No'uldu, dedi.

-Yau, dedi Mehmud'un, dedi, gettiği, Gara Mahmud'un getdiği orda o pehlivan gızıymış.

-Ola, deme!

-Valla da, dedi, billa da dedi. Gettim, dedi, Bahdım, dedi. Dör ayağı var, on defe saydım: Türkçe saydım, Ermenice saydım, İnkilizce saydım, Avropaca saydım bahdım, diyor, bi de yorğanı galdırdım kine,'ayın ondördü kimi bir gız.' Sarılıf yateller. Atdara da ne bahan var ne de bişe eyleyen var.

-Ola oğlum, deme!

-Dedim de, getdi de." (Taşlıova, 2006: 714-715)

Mahmud'un dört ayaklı bir şekilde tasvir edilmesi dinleyicilerde gerilim oluşturur. Anlatıcının farklı dillerde sayıları sayarak dört ayağı teyit etmesi gerginliği arttırdığı gibi gülmeyi oluşturur. Dinleyicide artan stres iki kişinin varlığının açıklanmasıyla rahatlamaya ulaşır. Bu rahatlama gülmeye olanak sağlayacak niteliktedir. Anlatı devamında padişah ile geçen diyalogda "dedim de, getti de" tarzındaki söylem, dilin kendisine bağlı bir mizah oluşturduğu gibi söyleyenin padişaha karşı olan rahatlığına bağlı olarak uyumsuzluk içerir. Bu aykırılığa bağlı olarak gülme gerçekleşir.

3.3.2. Ara Söz, İcra Sırasında Anlatılan Fıkralar, Temsiller, Benzetmeler, Serencamlar ve Hatıralar

Bir anlatıda gerçekleşen, anlatının sabit bölümlerinden (nazım ve nesir) bağımsız olarak söylenen, açıklayıcı, yönlendirici sözlerin bütünü ara söz olarak adlandırılır. Hikâye içinde aktarılan ve anlatıdan bağımsız olan fıkra, serancam, masal gibi farklı anlatılar ile anlatıcının açıklamaları, uyarıları, anıları ara söz olarak nitelendirilir. Fikret Türkmen'in ara söz hakkındaki açıklamaları şu şekildedir:

> *"Anlatma (narration) tekniğini kullanan ve daha çok sözlü gelenekte karşımıza çıkan ara söz kullanma tekniği bir hikâyedeki geçmiş zamana ait olayları, hikâyenin anlatıldığı zamana getirerek, onlara bir bakıma güncellik kazandırır. Asıl konudan ayrılarak başka bir konuya geçmek, yeni bilgiler vermek, görüş bildirmek, örnek göstermek vb. fonksiyonlara sahiptir. Eğer bu ayrılış yeni bir konuyu uzun uzun anlatıp asıl konuyu unutturacak boyuta ulaşırsa, buna epizot (episode) veya ana konudan çok uzaklaşma (excursus) demek mümkündür. Ancak bunlar arasındaki farkı ayırt etmek oldukça güçtür. Ara sözler genel olarak anlatıcı faktörünün ağırlık kazandığı bir anlatım durumudur. Ara sözler bir bakıma anlatıcının değerlendirmesi ve dinleyici yönlendirmesidir. Bunu yaparken de ses tonundan, anlatımın hızından, jest ve mimiklerden, velhasıl dilin ve anlatımın bütün imkânlarından faydalanır."* (2004: 153-154)

Fikret Türkmen'in açıklamalarından yola çıkarak ara sözün icra sırasında anlatıyı güçlendiren bir yapıda olduğunu söylemek gerekir. Anlaşılmayan bir kelimeyi ya da olayı anlaşılır kılan anlatıcı, durumu anılarla ya da kültürel bellekte yer alan başka bir kısa metinle desteklemektedir. Mizahi yapı bu noktada ortaya çıkar. Sözlü aktarım ya da metinlerarasılık aracılığıyla farklı metinlerden yapılan anlatımlar, herhangi bir şahsa ait ya da anlatıcının kendi başından geçen ibretlik hikâyeler anlatının tekdüze akışını ortadan kaldırmak ve eğlence düzeyini arttırmak için kullanılır. Bir konu anlatılırken anlatılan konudan ayrılma, temadan uzaklaşma, açıklama veya görüş sunma ve hatta örnek verme gibi anlatım teknikleri bu kavramın içine girmektedir (Karataş, 2014: 30).

Mete Taşlıova'ya (2016: 121) göre anlatıcının gerekli gördüğü konu, durum veya olaylar için yaptığı açıklamalar ara sözlerin temel kullanılma nedenini oluşturmaktadır. Mete Taşlıova, ara sözlerin açıklayıcı bir nitelik taşıdığını aktarırken Gülsüm Sadıç (2021: 421) ise mizahi anlatım unsuru olarak ara sözlerle anlatıcının metne dâhil olduğunu sözlü icra ortamında meclisi güldürmek için daha geniş bir yer kaplaması muhtemel olan bölümlerin, vurgularla desteklenip tarif edildiğini öne sürer.

Ara söz kullanımı belli durumlar dâhilinde gerçekleşir. Herhangi bir konunun anlaşılmadığının farkına varılması veyahut dinleyici kitlede anlatıya uzak bireylerin bulunması

gibi etmenler ara sözü anlatıcı için zorunlu kılmaktadır. Metin Ekici (1998: 30), ara söz kullanımına anlatıcıyı sevk eden durumların dinleyicinin kimlerden oluştuğu, anlatımın nasıl bir ortamda gerçekleştiğiyle ilgili olduğunu bu nedenle sosyal çevre ve şartları kaydetmek, ara sözün değerlendirilmesinde önemli bir yer tutacağı gibi yeni teori ve metotlara yönelmeyi de kolaylaştıracağını vurgulamaktadır. Metin Ekici'nin açıklamaları ara söz kullanımının da bağlam odaklı bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Ara sözde bağlamın etkili olması anlatıcının farklı ara sözlere başvurmasını gerektirir. Ara sözler derlemeciler ve araştırmacılar tarafından çoğunlukla metin dışı unsur kabul edildikleri için kayıt altına alınmaz ya da yazıya aktarılmaz. Hikâye bütünlüğü içinde belli bir konumda olan ara sözler anlatının anlaşılırlığını sağlamakla birlikte çoğu zaman mizahi ögeler barındırabilmektedir. Ayhan Karataş (2014: 34) ara sözlerin sözlü anlatı geleneği içerisinde metnin dinleyici tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlayan bir anlatım tekniği olduğunu vurgular ve ara sözlerin bu sebeple sözlü anlatıların derlenmesi aşamasında mutlaka kaydedilmesi gerektiğini, anlatı açısından taşıdığı önem ve sahip olduğu işlevin göz önünde bulundurulması gerektiğini aktarır. Ancak yazıya aktarılma hususunda da belli başlı problemler yaşanmaktadır. Bu konu hakkında Mete Taşlıova'nın (2016: 121) tespitleri şu şekildedir:

> *"İcra sırasında ses tonu, anlatım 'ifade, söyleyiş' hızı, jest ve mimikler hangi cümle parçacıklarının arasöz olduğunu anlamakta yardımcı olduğu halde, yazıya aktarılan ve icrasından koparak sadece edebî metne dönen hikâye sayfalarında bunu tespit etmek kolay olmamaktadır. Diğer bir ifade ile esasen arasöz, mütekâmil olarak icranın oluşturduğu, anlatıcı âşık ile dinleyicisini metin üzerinden 'iletişime' geçtiği sözel dokunun ana elemanlarından biridir."*

İncelediğimiz hikâye metinlerinde kullanılan mizahi ara sözlerin metne dâhil edilmemesi nedeniyle sınırlı olduğunu belirtmek gerekir. Fakat yazıya aktarılmış ve çoğu metinde tırnak, parantez veyahut virgülle sınırı çizilen cümleler, metin içinde yer alan ara sözlerin tespitini kolaylaştırmaktadır.

İlhan Başgöz (2001: 87) ara sözler hakkında farklı bir noktaya dikkat çekmektedir. Anlatmanın yapısı ve halk bilgisinde yansıtılan bu değerlendirmelerin millî değerler ve anlatıcının şahsiyetinin incelenmesindeki önemine rağmen, halk bilimcilerin ara sözleri ciddi olarak ele almadıklarının altını çizmektedir. İlhan Başgöz'ün (2001: 90-91) ara sözleri sınıflandırması şu şekildedir:

1. Açıklayıcı ve öğretici
2. Görüş, yorum ve eleştiriyle ilgili
3. Şahsi serzeniş ve itiraf

Mete Taşlıova (2016: 124-130) yukarıdaki maddelere ilave olarak, incelediği varyant ve versiyon örneklerinden hareketle aşağıdaki sıralamayı yapmıştır:

1. Açıklayıcı ve öğretici kümesi
2. Görüş, yorum ve eleştiri
3. Şahsi serzeniş, hikâyecinin kendisine kusur bulması ve itirafları
4. Duygulandırma amaçlı arasözler
5. Eğitme amaçlı arasözler
6. Benzetme, temenni ve dua arasözleri
7. Şahsına ve geleneğe dönük bilgi sözleri
8. Kalıplaşmış ifadelerin arasöz olarak kullanılması

Söz konusu tasniflerde yer alan başlıkların tamamında mizahi ögelerle karşılaşmak mümkündür. Ancak duygulandırma amaçlı sunulan ara sözlerde mizahın daha az olduğu açıktır. Aşağıda yer alan örnekte Emrah ile Selvi hikâyesinde âşığın paylaştığı ara söz yer almaktadır:

> *"Selvi"nin kardeşleri Selvi"yi bir yere kaçırdılar. Nereye kaçırdılar? Tebriz"e kaçırdılar. Niye kaçırdılar? "Biz kardeşimizi, bacımızı bir baldırı çıplak âşığa vermeyiz!" diye amcaları Kuğuhan"ın oğluna nişanlamak için Tebriz"e kaçırdılar. Emrah"a haberi verdiler. Dediler ki:*
> *-Eyy Emrah! Değirmen gitmiş sen hâlâ şak şakın derdini görüyorsun!*
>
> *Eski su değirmenlerinde, değirmen taşının üstüne iki tane demir parçası veya nal takardılar. Değirmen taşı döndükçe o demir parçası veya nal şak şak diye bir ses çıkarırdı. İşte ona şakşak derler. Hatta bu sözün yanında biraz daha ağır bir terim kullanırlar Anadolu'da. Derler ki; sürüyü kaybetmişsin, itin derdini görüyorsun!"* (Ekinci, 2019: 335-336)

Açıklayıcı özellik gösteren bu ara sözde âşık, hikâyede geçen "şak şak" tabirinin nereden geldiğini belirmektedir. Emrah'ın Selvi dışında başka bir şeye yoğunlaşması üzerine hikâyede geçen "değirmen gitmiş sen hâlâ şak şakın derdini görüyorsun" cümlesi uyumsuzluğun göstergesidir. Ara sözde belirtilen Anadolu tabiri de bu uyumsuzluğun farklı bir versiyonu olarak görülür. Odak noktasının farklı bir yöne kaydığını belirten bu özlü söz bir aykırılığı gözler önüne serer ve bu durum gülmeyi sağlar.

Ara söz örnekleri, anlatıcıya veya musannife ait olacağı gibi bazı örneklerde de kalıp sözlerden ve atasözlerinden yararlanılmaktadır. Atasözüyle sağlanan bir diğer ara söz Âşık Ahmet Poyrazoğlu'nun anlattığı Derdiyâr ile Gülhandan hikâyesinde geçer.

> *"Ataların bir sözü var, koyuna şarap içirmişler, kurdun evini sormuş. Aynen öyle de oldu. Zindancıbaşı kahkahalar ata ata zindanı gezdirmeye başladı."* (Aksoy, 2014: 527)

Âşık Ahmet Poyrazoğlu, anlatıyı güçlendirmek üzere bir atasözü kullanır. Bu ara söz (atasözü), doğaya aykırı bir durumu tarif ettiği için mizahidir. Koyunun şarap içmesi, kurdu araması gerçekte mümkün değildir. Kişileştirmeye başvurularak yapılan bu ara sözde anlatılmak istenilen kişinin soruna, hataya başvurması ya da istenilmeyen bir durumu bireyin kendisinin sağlamasıdır. Bu şekilde yaşanılan bir durum üstünlük kuramı bağlamında yorumlanabilir. Dinleyici, yapılan hatanın şahsi oluşuna ve bilinçli yapılmasına istinaden kendisini bu hataya düşmeyecek bir konumlandırmaya girer. Bu durum, devamında gülmeyi sağlar.

Konu hakkında diğer örnek Kirmahşah hikâyesinin Laçin Aladağlı anlatmasındadır:

> *"Güllüzar'ın ocağı yıhılmasın, Güllüzar rivayete göre gırh, gırh beş yaşında. Bunun beş on yaşı çocukluğa getmişse otuz beş sene gaz otarmış gaza gitmiş. Ey tabii ki herkesin ehlagına göre, herkesin derecesine göre Cenâb-ı Allah puan verir. Ne olacah bir danacı gızında ne kemal olur? Efendim dırnahlar uzamış, efendim vaziyet ona göre, o gudnu gumaş, o biçim gupa döşşek de yatarken ayahlarını uzadıp çehdikçe dırnahları bile terzilik yaparmış."* (Alptekin, 1999:279)

Yukarıda verilen kesitte âşık kendi eklemelerini yapmıştır. Bu eklemeler ara söz mahiyetindedir. "Ocağın yıhılmasın" söylemi, "Allah'ın herkese ahlakı oranınca puan vermesi" gibi ifadeler, anlatıcı tarafından hikâyeden bağımsız olarak kullanılmıştır. Âşığın sert bir tavırla anlatıya giriş yapması bir gerilim oluşturur bu gerilim yerini anlatının ilerleyen bölümlerinde gülmeye bırakır. Bu durum mizahın rahatlama kuramıyla açıklanabilir. Anlatıcıda ağız özelliklerinin görülmesi yöre dışından olan bireylerde bir üstünlük oluşturacaktır. Türkçeyi yazım kuralları dâhilinde kullandığını düşünen birey bu duygunun verdiği gururla gülecektir.

Uzak Elli Garip Şah hikâyesinde parantez içinde verilen ve bu şekilde anlatıdan bağımsız olduğu anlaşılır kılınan ara söze yer verilmiştir:

> *"Dedi;*
>
> *-Oğlum bana bah, bilehlerini yuharı çağır. (Bi de esbirim olsun; Kemal Sunal orda bir filimde güreş tutyor adamnan, aynı ona benziyor. Onun garşısında ne bileği, ne de golu var.)"* (Taşlıova, 2006: 686)

Bir sinema filminden aktarımın yapıldığı bu ara sözde görselleştirmeye yer verilmiştir. Daha öncesinde Kemal Sunal'ın filminden bir sahneyi hatırlayan dinleyiciler anlatıda geçen durumu o şekilde yorumlama imkânına sahip olur. Kemal Sunal'ın bir repliğinin örnek olarak sunulması metinlerarasılık boyutunda irdelenebilir. Burada değinilmesi gereken bir diğer husus "medyalar arası aktarım"dır. Bir film kesitinin hikâye içinde sunulması alıntının medya bağlantılı olduğunu göstermektedir. Ancak senaryonun da bir metin olması metinlerarasılık

boyutunda incelemenin önüne açmaktadır. Bununla birlikte söz konusu metnin tarihsel bir geçmişe sahip olması bu mizahi "flashback", hikâyenin bu kısmında olmayan mizahi yapıyı oluşturur Dinleyicinin iki olayı birleştirmesiyle gerilim yaratan ifade gülme edimiyle rahatlamaya ulaşır. Âşık, bu şekilde kullanılan ara sözlerle folklorun eğlence fonksiyonunu işlevsel hâle sokarak anlatıyı sıradanlığın dışına çıkartır.

Âşık, hikâyede var olan ancak net olarak belirtilmeyen anlatı ögelerini, benzer anılarla, epizotlarla, fıkralarla destekler ve mizahı bu şekilde oluşturur. Hikâye anlatmaları dışında grup icralarında da âşıklar eğlendirme işlevini sağlamak ve mizahı oluşturmak için görev paylaşımı da yapmaktadır.

3.4. Mizah ve Müzik

Âşık sanatında ezgi, şiirin oluşumda etkili bir faktördür. "Müzik parçalarının betimlemesi ve karakterize edilmesi kapasitesi, öncelikle onları anlamayı gerektirir ve bu anlamanın ancak dışsal olması aracılığıyla, bu yapıtların ne yaptıkları kavranabilir ki bu kavrayış dokunaklı sözlerle ya da müzik çözümlemesinin çok daha formal diliyle de ifade edilebilir" (Rıdley, 2004: 49). Mizah ve müzik etkileşimi de tam olarak bu noktada çözümlenebilir. Ezginin şiir üzerinde oluşturduğu etki ve içerikte bulunan mizahi ögeler bir bütünlük sergilemektedir. Sadece Şiirde değil halk hikâyelerinde de müziğin yadsınamaz bir yanı vardır.

Âşık geleneği, yaygın olarak makam nitelemesiyle bilinen ezgi ve hava eşliğinde icra edilen bütünlüğe sahiptir. Fuad Köprülü (2018: 224), âşıkların kendilerini klasik şairlerden iki konu özelinde üstün tuttuklarını; ilkinin irticalen söyleme olduğunu belirtirken saz şairlerinin klasik şairlere üstünlük iddiasında bulunmalarının ikinci sebebinin de şiirlerini sazlarıyla çalıp söyleyebilmeleri şeklinde tarif eder. Erman Artun da (2011: 7) halk toplulukları karşısında saz eşliğinde şiir söyleyen âşıkların, herhangi bir konuda topluluk önünde saz çalıp doğaçlama şiir söyleme özellikleriyle övündüğü aktarır.

Âşık geleneğinde makamların öğrenilmesi, çıraklık döneminde sağlanır. Her ne kadar kulak yeteneğine sahip olarak icra sırasında dinlediği ezgiyi çalabilen âşıklar olsa da makamlar, temelde çırak-usta ilişkisi dâhilinde aktarılır. Metin Özarslan (2001a: 401) âşıklık geleneği içinde, söz ve ezginin geleneksel özellikte olduğunu âşıkların şiir söylemede olduğu gibi müzikte de usta malı kullandıklarını ayrıca âşıkların kendi şiirlerini ve eski usta âşıkların şiirlerini geleneksel özellik taşıyan hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ettiklerini

açıklamaktadır. Ezginin de geleneksel bir form sergilemesi ve kalıplaşmış bir hüviyet taşıması onu âşıklık için özel kılmaktadır.

Konu hakkında Okan Murat Öztürk (2014: 119) âşık ağzı yaratılarda, gerekse belli bir yöreye özgü yerel repertuarlarda, bazı ezgi tiplerinin "makamsal ezgi" açısından "örnek-öz" meydana getirdiğini vurgulamaktadır. Âşıklıkta ezginin ve makamın bu açıdan farklı bir konumu bulunmaktadır. Belli ezgilerle ve ritimler eşliğinde yapılan icralar, âşığın gelenek içindeki konumunu belirtir niteliktedir. Yıldıray Erdener'in (2017: 79) konu hakkında yaptığı açıklama şu şekildedir:

> *"1976 yılında Konya'da yapılan Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri'nde 'Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Âşık Makamlarının İsimleri' adlı bir bildiri sunan Âşık Şeref Taşlıova ile yaptığım bir söyleşide (2 Temmuz 1982) Kars civarında 157 makamın olduğunu ve 'eğer bir çırak ustasından 16 ile 32 makam öğrendikten sonra bu sayıyı 72'ye çıkarabilirse bu çırak ustalaşma yolundadır; eğer 72 ile 112 makam öğrenmişse ustası ona bir mahlas verir; 112'den fazla makam bilenler ise Hanende denilen Baş Âşık olarak kabul edilir.' Diye eklemişti."*

Bilinen makam sayısına göre âşığın konumunun belirlenmesi gelenek içinde müziğin önemini göstermektedir. Âşık bildiği makamlar doğrultusunda doğaçlama söyleyebilir. Ezgi, ritim ve makamın hece sayısıyla örtüşen bir yapı sergilediği söylenebilir. Hikâye anlatım sırasında da şiirli bölümler bağlama eşliğinde sunulur.

Ezgi âşık sanatı için farklı bir konuma sahiptir. Şiir söyleme sırasında âşıklar, seçtikleri makama göre şiir oluşturlar. Bu hususta ezginin kalıplaşmış bir özelliğinin olduğu da açıklanabilir. Bu sebepledir ki Anadolu'nun farklı bölgelerinde ezgisi aynı ancak metni farklı ürünlerle karşılaşılmaktadır. Benzer bir ifade ile metni aynı ancak ezgisi farklı ürünlerle de karşılaşmak mümkündür.

Nida Tüfekçi (1983: 340) âşıklardan derlediği bilgiye dayalı olarak, sazın ve bağlı olarak ezginin (makam, hava) önemini şöyle açıklamaktadır:

> *"1976 yılı kışında, Ankara'da Kars'lı âşıklardan Çobanoğlu, Şeref Taşlıova ve Rüstem Alyansoğlu ile bir mecliste, âşıkların saz çalmadan müziksiz, düz atışma yapıp yapamayacaklarını istedim. Gördüm ki; o, çeşmeden su akıtır gibi şiir söyleyip saatlerce atışan âşıklar suyu kısılmış değirmen gibi, üretkenliklerinden çok şey kaybediyorlar. Atışmada, şiir söylemede zorlanıyorlar."*

Nida Tüfekçi'nin açıklamalarından yola çıkarak âşıkların, şiirlerinde kullandıkları mizahın ezgiyle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Âşıkların ezgiye bağlı olarak şiir söylediklerinin tespiti şiirde oluşan mizahın da dolaylı olarak ezgiyle ilişkilisini göstermektedir. Ancak ezgiye dair yukarıda verilen bilgiler dışında farklı açıklamalar da mevcuttur. Süleyman Şenel (1991: 553, 1992: 42), Âşık musikisinde, melodi kalıplarına söz döşenirken, güftenin

kalıba uydurulma çalışması ve bunun zorlamayla yapılmasının bazı hallerde, güftedeki kelime ve hece vurgulamalarında bozukluklar meydana getireceğini açıklamakta ve bu durumun mısra eklenmesi, mısra düşmesi, mısra kısalması ya da mısra uzaması gibi durumları ortaya çıkartacağını vurgulamaktadır. Serdar Erkan (2015: 64) ise Köroğlu makamları üzerine yaptığı çalışmasında; ritmin belirleyicisinin anlatıcı olduğunu "hafızasındaki melodi kalıplarını kullanarak eser bütünlüğünü prozodik[46] olarak sağladığını" ifade etmekte ve anlatının ritim eşliğinde icra edilmesinin yaygın ezgiler dışında sorunlar oluşturacağına ritim-çalgı-söz uyumsuzluklarının meydana gelebileceğini açıklamaktadır.

Söz konusu açıklamalardan yola çıkarak âşıklıkta müziğin olmazsa olmaz bir konumda bulunmasına bağlı olarak öyle ya da böyle şiir-ezgi birlikteliğinin olduğu anlaşılmaktadır. Mizahın da bu şekilde müzikten yararlandığı söylenebilir. Koşma şeklinde üretilen şiirlerin bilhassa atışmaların mizahi özellikler içermesinden yola çıkarak bu türde bulunan ezgilerin mizahi ürünler oluşturulurken kullanıldığını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Ezgiye bağlı oluşturulan şiirlerde görülen mizahi durumlar da şiir gibi ezgiye bağlı olarak yaratılmaktadır. Eğlendirme işlevini sağlamak üzere yapılan icralarda kırık havalardan yararlanılmaktadır. Şiir de bulunan mizahın da kırık havalarla sağlandığı söylenebilir.

Müzik vasıtasıyla şiirde aktarılmak istenen konu vurgulanarak sunulur. Müzikolog olan Yıldıray Erdener'in (2019: 107) şiir ve ezgi birlikteliği konusunda açıklaması şöyledir:

> *"Şiir, müzikle söylendiği zaman amaç sözcüklerin konuşma dilindeki ritim, ses tonu ve vurgularını aynen korumak değil algıyı zorlaştırmak ve şiirin müzikle yoğrulmasındaki estetik süreci olabildiğince uzatmaktır. Bu estetik süreçte atışmalarda kullanılan kırıcı ve alay edici sözler bile müzikle yoğrulunca kişisel saldırı olma niteliğini kaybeder, yumuşar, ciddiye alınmaması gereken bir oyunmuş izlenimi verir."*

Mizahi ögelerin sunumuna da değinen Yıldıray Erdener'in tespitlerinden yola çıkarak, ezginin sözcükleri ya da cümleyi farklı bir boyuta taşıdığını söyleyebiliriz. Müzik-ezgi, şiirde belirtilen sert ifadeleri ritmin verdiği coşkuyla birlikte farklı yapıya dönüştürebilir. Aktarılmak istenen mesaj her ne kadar ağır ithamlar içerse de ezginin devreye girmesiyle hoşgörü yönü belirginleşmektedir. Ezgiye kulak veren dinleyici sert söylemleri ritimle beraber eğlence boyutunda irdelemektedir.

Metin Özarslan (2001: 403) âşık havalarının hem uzun hem de kırık hem de her iki tarzın karma olarak kullanıldığı tarzda icra edildiğini ve uzun hava tarzındaki okuyuşlarda sazla sese eşlik edilerek daha çok karar seslerinde veya duraklamalarda saz modellerinin ön plâna

[46] "Bir şiirin bestelenmesinde, şiirin hece vurgularının müzik vurgu ve yükselişleriyle iyice uyuşmuş olması ve bunu sağlayan müzik kurallarının tümü; vurgu, durak, ezgi gibi ses bilgisi ögelerinin tamamı" (URL1).

çıkarıldığı tespitinde bulunmaktadır. Bu açıklamalardan yola çıkarak âşığın icra sırasında, irticalen şiirini oluşturduğu bölümlerle, hece sayısıyla bağlantılı olan ezginin sözlü kısımlarda vuruşsuz bir şekilde devam ederken sözün kesildiği ya da âşığın şiirini tasarladığı bölümlerde ezgili (notalı) şekilde devam ettiği açıklanabilir. Bu nedenle dinleyici ezgiye kapılarak şiir kısmını kimi zaman algılamada güçlük çekebilir.

Yıldıray Erdener'e (2019: 106) göre müzik, deyişlerdeki içeriğin kolayca öngörülmesini bir ölçüde zorlaştırmaktadır çünkü sözcüklerin günlük yaşamda alışagelmiş ritmi müzikle söylendiği zaman değişir. Ona göre, müzik alışılagelmiş olan algıyı kırar ve daha önce birçok kez duyduğumuz fikirler, imgeler, geleneksel söz kalıpları neredeyse tanınmayacak bir hâl alır. Bu durum bazen mizahın da tam olarak anlaşılmasını engeller. Bu şekilde, kırıcı ya da aşağılayıcı tutum sergileyen bölümler yüzeysel bir şekilde geçer.

Kimi zaman dinleyici dinlediğini anlamasa dâhi gülme eyleminde bulunabilir. Ancak bu duruma gülmenin kendisi sebep olmuştur nitekim bazı araştırmacılar (Güler ve Güler, 2010: 125) bu gibi durumları gülmenin bulaşıcılığı olarak açıklamaktadır

Müzik ve mizah her ne kadar birbirinden bağımsız iki olgu olarak düşünülse de destekleyici yönlerinin olduğu belirgindir. Hareket komiği ve söze dayalı komik, ezgiler aracılığıyla etkili bir hâle bürünmektedir. Gerilim sahnelerinin müziksiz bir şekilde istenilen stresi yaratmamasına benzer şekilde mizahi metinler de müzik aracılığıyla gülme noktasında daha etkili bir hâl kazanmaktadır. Metin Ekici (2002: 12), müziksel ritmin söze bir şekil kazandıracağını, dilin fonolojik yapısı üzerinde hâkim olarak, sözün ritme uygun şekilde düzenlenmesini sağlayacağını belirtir ve müziksel anlatımın, sözlü anlatımı etkileyerek dilin imkanları ölçüsünde, müzikle desteklenerek büyük bir olasılıkla manzum bir sözün ve manzum bir anlatı eserinin ortaya çıkmasına sebep olacağını belirtir.

Latife Özcan (2019: 328) anlatıcının hikâyeyi renklendirmek için müziğe başvurduğunu bu durumun hikâyede canlılığı sağladığını belirtmektedir. Yazılı olarak bulunan ürünler mizahi açıdan değerlendirilebilse de icra sırasında oluşan müziğe bağlı olarak gerçekleşen mizahî durumlar yazıya aktarılamayacaktır.

Âşık geleneğinde, âşığın sanatçı kişiliğe geçişi, rüya motifi sonrasında şiirini saz eşliğinde söylemesiyle başlamaktadır. Umay Günay (2015: 135), âşık edebiyatı geleneğinde rüya motifinin sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş noktasında önemli bir role ve fonksiyona sahip olduğunu belirtmektedir. Gelenekte âşığın rüya görmesine ve farklı şekillerde uyan(dırıl)masına dair anlatılar da mevcuttur.

Âşık Emrah ve Selvihan hikâyesinde Emrah'ı aramaya çıkan Âşık Ahmet ve köylüler, onu çeşmenin arkasında ağzından yeşil köpükler gelirken baygın hâlde bulunur, Âşık Ahmet, oğlunun pir sillesinin pir pençesinden çıktığını anlar ve sazının sarı tellerine dokunur, Âşık Emrah bu şekilde yerinden sıçrar, kalkar (Günay, 2015 145). Âşık Efkâri ise rüyadan sonra konuşamadığını aktarmaktadır. "Üç kök ceviz ağacının altında baygın buldukları Efkâri'yi köylüler evine taşırlar. Hocalara okuturlar. Kırk gün sonra kendine geldiğinde Soğanlı köyünden Abdullah Hoca Efkâri'nin bade içtiğini anlar. Abdullah Hoca sazın tellerine dokununca Efkâri'nin dili çözülür" (Günay, 2015: 183). Âşığın, rüya sonrasında müziğe (bağlama sesine) duyarlı hâle gelmiş olarak uyanması geleneğin müzik menşeli bir yapıda olduğunu gösterdiği gibi âşığın mizah yapmak istediği zamanlarda da müziğe başvurduğu ya da müzikten yararlandığı şekilde yorumlanabilir.

3.5. Mizahın Oluşumu ve Kullanılması (Sunumu)

3.5.1. Âşığın Yaşadığı, Duyduğu Anılardaki Mizah

Âşık, sanatçı kişiliğiyle halkın içinde hemen herkesin başına gelebilecek sorunları şiirlerinde ele almaktadır. Bazen de kendi başından geçen bir olayı şiir formunda sunmaktadır. Bu olayların içinden mizahi şiirler de ortaya çıkmaktadır.

Âşık Kul Nuri (Alptekin, 2003b: 142-143), başından geçen bir olayı şu şekilde özetler:

"1985 yılı Erzincan'da ikamet etmekte idim. Mevsimlerden harman ayı. Haber geldi ki sizin köylü Musa Dayı'yı hastaneye getirdiler, acele seni çağırıyor. Bir solukta koşarak gittim ki yatağın üzerine oturmuş, çenesini bastonuna yaslamış, kapıya doğru bakıyordu. Beni görünce ağlamaya başladı. Elini öptüm, yanına oturdum. Anlatacaklarımı eyi dinle dedi Musa Dayı. Gözleri yaşlı yaşlı anlatıyordu. Harmanda gem sürerken sıcağında da çarpması ile kalp krizi geçirmişim, yanımın üstüne düşmüşüm. Komşular toplanmış başucumda ağlarken Kelkit'e haber göndermişler araba gelsin diye. Aradan onbeş dakika kadar geçmiş ki kendime gelir gibi oldum. Kulağıma ağlama sesleri geliyordu. Baktım ki ben ölmüşüm, bana ağlıyorlar. Kulak verdim; kızlar bir tarafta, gelinler bir tarafta, oğlanlar bir tarafta (iki de hanımı vardı, büyüğü Kartol Ağızlı, küçüğü Portlak Gözlü lakaplı) hanımlar da bir tarafta ağlıyordular. Dedim ki madem ben ölmüşüm bakayım bena en iyi kim ağlıyor.
Aldı Kızlar
Gözyaşım aksın harmana
Karışsın toza, samana
Götüreyim Erzincan'a
Babam orda ölür oy oy oyy

Aldı Gelinler
Harmanın yanları diken
Hırlı değildi sağ iken
Onda o gözler var iken
Ölmez geri gelir oy oy oyy

Aldı Oğlu
Azrail vurdun babamı
Yalınız koydun anamı
Çayır mı, Dere Tarla mı
Hangisi bana kalır oy oy oyy

Aldı Büyük Karı
Portlak gözlüy kayırırsa
Evimiz boğulur yasa
Bu işten de sıyırırsa
Gider üçüncüyü alır oy oy oyy

Aldı İkinci Karı
Var mı benim gibi nazlı
Sesim var bülbül avazlı
Vay seni Kartol Ağızlı
Benden iyisini mi bulur oy oy oyy

-Âşık sen bir şey demeyecek misin?
-Eylen Musa Dayı bir hane de ben söyleyeyim
Aldı Kul Nuri
Kul Nuri'yim gönlüm zardır
Mevlâm insanlara yardır
Herkesin hesabı vardır
Allah iyisini bilir oy oy oyy
Ve Hacı Musa Dayı on yıl daha yaşadı, ardından da 1995 yılında vefat etti. İbret alınır İnşaallah, Allah cümle geçmişlerimize rahmet eylesin."

Toplum hayatında devam eden sorunların başında çok eşlilik ve miras gelmektedir. Âşık Kul Nuri'nin aktardığı anısında yer alan olay her ne kadar Musa Dayı'nın kalp krizi geçirmesi ve hastaneye düşmesi olarak görülse de şiire konu olan ve kara mizah şeklinde sunulan konu, aynı evi paylaşan iki kadının birbirine duyduğu öfke ve oğlunun düşündüğü mirastır. Akılcılık boyutunda bakıldığında konu ölüm ve ölüme yakınlık olarak yorumlanabilecekken şiirlerle birlikte olay mizahi bir ortama evrilmiştir. Kadınların "kartol ağızlı" ve "portlak gözlü" şeklinde tasvir edilmeleri mizahın fiziksel noksanlıklarla sağlandığını göstermektedir. Oğulun ölüme ve Azrail'e olan siteminin ani bir sapmayla mirasa yönelmesi de uyuşmazlık kuramı bağlamında mizahı oluşturmuştur.

Âşık Sümmanî ile Âşık Ruhsatî (Kaya, 1999: 31) arasında geçen diyalog da anı formundadır:

"Halk Ruhsatî'ye: Sümmanî mi üstün sen mi, diye sorar. Ruhsatî de onları meraktan kurtarmak için Sümmanî'ye bir mektup gönderir. Mektubun bir yerinde; Bana Erzurum'dan bir tosun al, ama rengi beyaz olmasın, sarı olmasın, kara olmasın, boz olmasın… diye bütün renkleri yazar ve mektubun cevabını bekler.

Aradan haftalar geçer; Sümmanî'den cevap gelir. Mektupta şunlar yazılıdır: İstediğin tosunu aldım. Almak için pazartesi gelme Salı, Çarşamba gelme, Perşembe, Cuma gelme, Cumartesi, Pazar gelme, başka ne zaman gelirsen gel, tosunun hazır.

Ruhsatî, Sümmanî Baba'nın yanına gider. O;

- Bugün günlerden ne, Çarşamba. Ben sana bugün gelme demedim mi? Diyince Ruhsatî, oradakilere sorar. Onlar da bir ağızdan;

-Bayram, cevabını verir."

Âşık Ruhsatî ve Âşık Sümmanî'nin söz oyunlarına başvurmaları mizahın varlığını göstermektedir. Mizahın belirleyicilerinden biri olan söz oyunları, dilin semantiğine dayalı olarak yapılır. Irene Fenoglio ve François Georgeon (2007: 12) kelime oyunlarında anlam esnekliklerinin ön plana çıkarılmasıyla ve çelişkilerle mizahın sağlandığını belirtir. Kelime oyununu başlatan Âşık Ruhsatî var olan renklerin dışında bir tosun istemesi uyumsuzluk göstergesidir. Fakat Âşık Sümmanî de aynı yöntemi kullanarak rakibini var olmayan bir günde tosunu görmeye davet eder. Aynı yöntemin kullanarak yapıldığı bu mizah aykırılıklarla sağlanmıştır. Renk ve günlerin tamamının kullanılması mizahın uyumsuzluk kuramıyla açıklamaya uygunluk göstermektedir.

Kültürümüzde bayramlar ayrı bir yer tutmaktadır. Diğer günlerin aksine bir hüviyet sergileyen bayramlar inanç ve gelenekle şekillenen günler olarak kabul edilir. Âşık Ruhsatî bayram gününün kutsiyetini kullanarak Sümmanî'nin belirttiği kuralı alt üst etmiş rakibini mağlup duruma düşürmüştür. Bir rekabetin görüldüğü yazılı atışma uyumsuzluklarla gülmeyi sağlamıştır.

Bir başka mizahi durum Âşık Eyyûbî ve Âşık İmâmî arasında geçer:

"Bir toplantıda, Eyyûbî ile İmâmî atışma yaparlar. Bu arada, sesleri de teybe alınır. Atışma, bir süre devam etikten sonra, İmâmî, Eyyûbî'nin karşısında sıkışarak, bahaneyi teybe bulur.

-Yahu, teybin karşısında atışma yapmak da çok zormuş.

Eyyûbî:

-Teyple değil, Eyyûbî ile atışma yapmak zordur. Diyerek onu yendiğini belirtir." (Şimşek, 1993: 19)

Âşıklar atışma sırasında olduğu gibi "hazır cevabı" konuşma sırasında da kullanmaktadır. Bunun örneği olan hatırada Âşık Eyyûbî'nin rakibine verdiği cevap mizahın rahatlama teorisiyle yorumlanabilir. Atışmada gerilen enerji âşıkların verdiği cevaplarla yerini rahatlamaya ve gülmeye bırakmıştır. Âşık İmâmî'nin söylemleri, rakibine yenilgiyi kabul etmemek üzere kurulduğundan beraberinde bir uyumsuzluk da oluşturmaktadır.

Âşıklar yaşadıkları olayları şiirler anlatabildikleri gibi rahatsızlık duydukları durumları da şiir şeklinde sunar. Doğan Kaya (2011: 328-329), Âşık Veysel'den yaptığı bir derlemede mizah içeren anı ve bu hatıradan ortaya çıkan şiiri aktarır:

"Raşit bey (Tuygan) Savaştepe Eğitim Enstitüsünün santralından sorumlu olmakla birlikte süratli araba kullanan birisiydi. Okulun cip ve şimdi modelini bilmediğim ancak bizlerin 'Tosbağa' dediğimiz çamurlukları neredeyse yerleri süpüren bir binek arabasını kullanırdı. (unutmadan şuracıkta ekleyeyim Raşit bey 3-4 yıl önce 93 yaşında kanserden yaşamını noktaladı.)
Veysel, usta öğretici olarak yolunu hep öğretmenler odasına düşürürdü. Raşit Bey ise, üzerinde, eksik etmediği iş tulumu bulundururdu. Üstelik şakacı bir yanı vardı onun. İşte bu öğretmenimiz Veysel'in elini tulumunun yırtık cebine götürür 'gör hallerimi âşık. Bana bir şiir söylemeden buradan gidersen sazının telleri kırılsın.' Derdi. Veysel, 'Raşit uslu der' derse de o gene her fırsatta takılmasını sürdürürdü.
1943-1944 kışı… Bense 18 Mart 1944 günü enstitüye kaydolmuş bir kişiyim. Raşit Bey sözünü ettiğim aracı kara ya da çamura batırmış, ne etmişse kurtaramamış. Aklına ahırdaki atlar düşmüş. Ahırın yolunu tutmuş. Elbet yanında öğrenciler de var. Oradan birkaç at halat ya da urgan alıp arabaya yönelmiş. Olay Veysel'e ulaşmış. 'Şimdi sırasıdır.' deyip Veysel de söylemiş söyleyeceğini.

Sabah sabah bana çatma
Ne istersin bay İreşit
Uzun kısa söz uzatma
Sözlerimi duy İreşit

Akıl fikir yok mu başta
Ayna yok mu bak yamaçta
Eller cepte parmak boşta
Geyme bunu soy İreşit

Ceplerinin dibi delik
Nedir sendeki bebelik
Ne sarhoşluk, ne semelik
Sanki içmiş mey İreşit

Raşit çoktur adın gibi
Hiçbir tat yok tadın gibi
Yontulmadık odun gibi
Uzatmıssın boy İreşit

Veysel dolarsa taşıyor
Gören bu işe sasıyor
Tenezzühe at koşuyor
Çekmez bunu tay İreşit"

Rahatlama kuramı bağlamında şiir, hikâyeye bağlı olarak anlam kazanmaktadır. Âşık Veysel'in Raşit'ten rahatsız olması onda gergin bir enerjinin birikmesine sebep olmuştur. Âşık bu gerginlikten şiir söyleyerek kurtulmuş bu şekilde rahatlama sağlamıştır. Raşit'in yaşadığı durum, Âşık Veysel'i üstünlük kuramı bakımından da etkilemiştir. Raşit'in yırtık tulumuna takılması, kendisinden duyduğu rahatsızlıkları mizahi bir üslupla sunması, davranışlarını sarhoşlukla itham etmesi bir üstünlüğün göstergesidir. Öncelikle Âşık Veysel ve sonrasında dinleyici yahut okuyucu Raşit'in içinde bulunduğu durumda olmadığından bir gurur hissedecek ve bu gurur gülmeyle sonuçlanacaktır.

Hayrettin İvgin (2016: 201) tarafından hazırlanan eserde Âşık Ali Çatak'ın karşılaştığı durum aşağıya alıntılanmıştır:

> *"1984 yılında Develide 4. Seyranî Seminer ve şenlikleri yapılmıştı. Bu etkinlik içerisinde 64 sayfalık Develili Âşık Seyranî / Hayatı ve Şiirleri adıyla bir kitapçık yayımlanmıştı. Bu kitapçık; "4. Seyranî Tertip Komitesi Yayınları: 1" sıra numarasını taşıyordu. Bu kitapçığın hazırlayanı kapağa yazılmamıştı ama Kayseri'de Gündem Basımevinde çoğaltılan bu kitapçığı Âşık Ali Çatak hazırlamıştı. Kitapçıkta yayımdan önce hazırlayan olarak adı bulunduğu halde, kendisini kıskananlar tarafından tam baskıya gireceği zaman adinin çıkarıldığını üzüntüyle anlatırdı. Gerçi kitapçığın 12. sayfasında "Seyranî"nin hayatına ait bilgiler Develili Âşık Ali Çatak'in kaynaklarından alınmıştır" notu vardır ama kapakta adının olmaması onun için her zaman üzüntü kaynağı olmuştur. Ben bunu kimin yaptığını sorduğumda; "Kim olacak! Kültür fareleri yaptı" derdi. Kendisinden; Seyranî, İncili Gavuş vb. çalmalarından yararlananların adını dahi kaynaklarda belirtmemelerine çok kızardı. Böyle vefasızlık yapanları da "Kültür fareleri" olarak nitelendirirdi."*

Uğradığı bir haksızlığa karşı tepkisini gösteren Âşık Ali Çatak'ın vefasızlık sergileyenleri "kültür fareleri" olarak nitelemesi rahatlama ve üstünlük kuramı dâhilinde açıklanabilir. Anıda geçen durum, gerginlik oluşturacak ve bu strese sebep olan durum küçük bir benzetmeyle yerini rahatlığa bırakmaktadır. Fare benzetmesi bu şekilde gülmeye sebep olmuş ve dinleyici fare nitelemesinin dışında kaldığı için bir üstünlük hissine kapılmaktadır. Bu durum beraberinde gülme edimiyle karşılık bulacaktır.

Âşıkların yaşadığı ya da şahit olduğu olay ve konular, gelenek açısından bilgi içermesi yönüyle önemlidir. Kars bölgesi âşıklığında özellikle mizah yönüyle tanınan Âşık İsmail Azeri'nin (Demirci, 2012: 39) yaşadığı örnek şöyledir:

> *"Mesela Sarıyer'de en güzel yer "Canlı Balık Restoran"dı. Merşhurdu. Oraya gelenler Anadolulu, Karadenizli iş adamlarıydı. Aç olanlar oraya giremezdi ki. Herkes de orada çalamazdı. Adam "Karacaoğlan'dan çal" der, "Bilmiyorum", "Pir Sultan'dan çal", "Bilmiyorum". "E bilmeyince niye geldin buraya" der. Ben de bu ustaların hayranıydım. Karacaoğlan, Pir Sultan, Veysel Baba (Âşık Veysel) gibi geçmiş âşıkların hayranıydım. Onları da biliyorum. Güzel çalıyor, isteklerini yerine getiriyordum. Biraz da esprili bir yanım vardır. "Show" yapıyordum."*

Âşık İsmail Azeri farklı icra ortamlarında sürekli fasıllara katılmakla birlikte lokanta "restoran" gibi yerlerde de istek üzerine çalıp söylemiştir. Müşterilerin isteklerini söylemesi hem beğeni oluşturmakta hem de âşığın sazına takılan paranın miktarını arttırdığı için önem taşımaktadır. Ancak her istenen eseri bilmesi ve söylemesi de mümkün olmamaktadır. Bu durumda "E bilmeyince niye geldin buraya" gibi tepki cümleleriyle karşılaştığı da olmaktadır. Bu durum istemsiz bir mizahi etki yaratır. Bu hâle düşmeyen grup üyeleri üstünlük duygusuyla hareket edecek ve bu olgu gülmeye olanak sağlayacaktır.

Âşık Hacı Karakılçık'ın (Şimşek, 1993: 19-20) başından geçen anı ise şu şekildedir:

> *"Sevilen bir âşık olan Hacı Karakılçık'ın televizyona fazla çıkmaması çevresindekilerin dikkatini çeker ve buna sorarlar:*
>
> *-Yahu herkes televizyona çıkıyor, pop müzik, entel müzik söylüyor. Sen niçin çıkmıyorsun?*
>
> *Karakılçık:*
>
> *-Benim boyum çok uzun olduğu için ekrana sığmıyorum."*

Âşık Hacı Karakılçık'ın anısı mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri bağlamında incelenebilir. Ortamda bulunanlarının âşığı televizyona çıkmama sebebini araştırması anlık olarak bir gerilim oluşturmaktadır. Bu gerilimi âşık bir aykırılıkla sonlandırmaktadır. Televizyona boyunun uzunluğundan ötürü sığmadığını açıklayan âşık bu uyumsuz söylem ile tartışmayı sonlandırır. Dinleyiciler ya da okuyucular bu aykırılığın farkına vararak gülecektir.

Âşıkların farklı ortamlarda bulunan anılarında olduğu gibi icra sırasında doğaçlama gerçekleşen mizahi durum ve olaylar da söz konusudur. Âşık Murat Çobanoğlu ve Âşık Şeref Taşlıova'nın konuk olduğu, Barış Manço'nun sunduğu TRT 1 ekranlarında yayınlanan "7'den 77'ye" TV programında yaşananlar şu şekildedir: Âşıklarla birlikte Kars'tan davet edilen

Muhtar da bulunmaktadır. Âşık Çobanoğlu ve Muhtar arasında mizahi sohbet geçer. Bu sırada Barış Manço, Âşık Şeref Taşlıova'yı sahneye davet eder:

"Şeref Taşlıova: Benim boyum, bir kıta şiirle söyleyeyim:

Diyorum ki:

Anam Nergiz babam Hacı

Üç kardeşiz iki bacı

Şeref der konuşmam acı

Yumuşaktır huyum benim[47]

Barış Manço: Bu kadar basit bu iş yani.

Murat Çobanoğlu: Tabi arkadaş güzel söyledi de. Şimdi baktıkları zaman ben arkadaşlardan belki daha arkadaşım Şeref Taşlıova'dan uzun görürler ama biraz ben de anadan yetim kaldım o da babadan yetim kaldı zaten ben şüpheliyim aramızda[48] *efendim tabi ikimiz de kardeş sayılırız zaten babama da anasını çok istedim de vermedi ama kader öyle götürdü benim şimdi, arkadaş biraz eğik gezdiği için doğrudur 1.91 boyu, benim 1.98 boyum, pardon 1.88 efendim Allah'ın hikmeti Allah herkese… Arkadaşım Taşlıova eğik durduğu için boyu biraz benden kısa görünür ama Allah'ın hikmeti Allah herkese akıl veren de (bu sırada Manço onlara göre kısa kaldığı için bir tabure alır. Âşıkların arasına tabureyi koyarak onlardan uzun görünmeye çalışır. Bu durum seyirci tarafından gülme ve alkışlarla karşılanır.) yok canım o kadar da değil. Şimdi efendim 1970'de değerli kardeşimiz Barışla tanıştığımızda aynı boydaydık. Ama zannedersem o ya fazla su taşıdı ya da bir şeyler oldu boyu kısa kaldı. Hani derler ya fazla su taşıyanın boyu kısa kalır. Aynı boydaydık 1970'de görüştüğümüz zaman ama Allah'ın hikmeti bizim boyumuz uzun da ama derler ki Allah herkese akıl veren de benle Şeref Taşlıova'ya da boy verdi."* (URL19)

Program kesitinde âşıkların icra öncesinde kendilerini tanıttıkları bölüm yer almaktadır. Âşıkların ve Barış Manço'nun açıklamaları söz komiğini; mimikleri, jestleri ve tavırları hareket komiğini oluşturmaktadır. Âşık Taşlıova'nın şiirin son mısrasının ardına söyledikleri; muhtarın boyu, fiziksel özelliği üzerine söylenmiş mizahi bir aktarım örneğidir. Seyircinin verdiği tepkiler mizahın sağlandığını göstermektedir. Âşık Çobanoğlu'nun yine boya dayanan söylemleri seyircinin gülerek tepki vermesine olanak sağlamıştır. Boy konusunda açıklamalar sürerken Barış Manço'nun tabure getirerek Âşık Çobanoğlu ve Âşık Taşlıova'nın arasına koyarak boyunu uzun gösterme çabası ve sergilediği hareket komiği seyirciler arasında alkış ve gülüşmelerle karşılanmıştır. Âşık Çobanoğlu'nun son cümlesinde hem Âşık Taşlıova'yı hem

[47] Muhtara bir göndermede bulunarak Âşık Şeref Taşlıova şu cümleyi ekler: Muhtarın iki büyüklüğünde parantez açarsan 1.91 boyum benim

[48] Stüdyoda bulunan dinleyiciler bu ifadeye gülmektedir.

de kendisini akıl kavramı üzerinden yermesi ve kendilerine akıl yerine boy verildiğini belirtmesi söz komiği olarak gülmeyi sağlamaktadır. Her iki âşık, söze dayalı mizahı bilinçli bir şekilde kullanmış bu şekilde seyircinin eğlenmesini sağlamışlardır.

3.5.2. Kültürel Bellekte Mizah

Türk sözlü kültür türlerinde mizah hem başvurulan anlatım şekli hem de müstakil metinler olarak bulunmaktadır. Fıkra, meddah hikâyeleri, köy seyirlik oyunları, Karagöz-Hacivat bunlara örnek olarak verilebilir. Gelenek başlığında süreklilik yapısı içinde taşınarak kültürel bellekte yer alan bu ürünler, mizah içerdikleri gibi farklı ürünler içinde de mizahı sağlamaktadır. Fıkra türünde mizahın işlevi özel yere oturmaktadır. Eleştirmek, öğüt vermek, zıtlıklar üzerinden mesajı aktarmak gibi temel amaçları yanı sıra güldürerek düşündürmek fıkraların amaçları arasındadır. Türk fıkra tipleri içinde başta gelen Nasreddin Hoca, Bektaşi ve Temel örnekleri güldürerek düşündüren yapıya sahiptir.

Dursun Yıldırım (2016: 37), fıkranın halk edebiyatımızda ilmî bir terim şekline bürünerek halkın yarattığı realist, küçük ve güldürücü hikâyeler için kullanıldığını açıklamaktadır. Bu küçük mizahi ürünler düşündürme ve güldürme işlevini bir arada sağlamaktadır. Fıkraların içerdiği zıt unsurlar beraberinde bir gülmece oluşturmaktadır.

Pertev Naili Boratav (1969: 92) günlük hayatın içinde kullanılma sıklığından hareketle bu metinlerin erkekler arasında yaygın olduğunu aktarmaktadır. İçeriği itibarıyla kimi fıkraların müstehcenlik sınırını zorlaması, anlatıcı ve dinleyici yapısının erkeklerden oluştuğunun başka bir gerekçesi olarak düşünülmektedir. Ancak umumi fıkralar eğlence zamanlarında anlatılır ve bu şekilde mizah sağlanır. Pertev Naili Boratav'ın tespiti şu şekildedir:

> *"Kahramanları halkın çoğunluğunca benimsenmiş, hikâyeleri önce sözlü gelenekte oluşmuş ve gelişmiş, sonradan kitaplara da geçmiş, ama yine de halk içinde ve sözlü anlatma yoluyla yayılmalarını sürdüren üç unlu fıkra tipi sayacağız: Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa. Bunlar, yaşadıklarında şüphe olmamakla beraber gerçek biyografyaları, hele kendilerine en çok yakıştırılan fıkralarda anlatılanların gerçek yaşamlarıyla ilişkileri kesin olarak hiçbir zaman bilinemeyecek kadar menkıbenin sınırına yerleştirilmiş kişilerdir."* (Boratav, 1969: 93)

Nasrettin Hoca fıkraları şahsi hüviyetten umumi bir kimliğe geçiş göstermiştir. Pek çok anlatı, fıkra onunla özdeşleştirilmiş onun ağzından aktarılarak korunmuştur. Kişisel olsun, toplumsal olsun her yeni duruma bir Nasreddin Hoca fıkrası yakıştırarak rahatlamaya, zorluğu hafifletmeye devam edeceğimizi açıklayan İlhan Başgöz (2005: 127-129), Nasrettin Hoca'nın insana ve topluma yöneltilmiş eleştirel bir sevgi olduğunu ya da güler yüzlü bir eleştiri olduğunu savunmaktadır.

Açıklamalardan yola çıkarak Nasrettin Hoca'nın bir fıkrası örnek olarak sunulabilir:

"Bir gün Hoca kadı iken, iki âdem gelüp biri der ki, "Şu âdem benim kulağımı ısırdı" der. Ol âdem, "Kendi ısırdı" der. Hoca, "Birazdan gelün, size cevab verelüm" der. Bunlar gidince, Hoca bir tenhaya gelüp, kendi kulağını tutup ısırabilür müyüm deyü çekerken düştü. Başı yarılup, başına bir bez sarup yerine oturur, ol âdemler yine geldikte, "Behey âdem ısırma değül, belki düşer başı bile yarılur" dimiş." (Türkmen, 1999: 71)

Fıkralar ekseriyetle düşünmeye sevk ederek güldürür. Hoca'nın başından geçen olayda iki adamın yaşadıkları ve beyanları uyumsuzluk göstermektedir. Bireyin kendi kulağını ısırdığı yönünde yapılan açıklama ve sonrasında Hoca'nın bunu tenhada denemeye çalışması hem uyumsuzluk içermekte hem de dinleyici ve okuyucuda bir üstün olma duygusu uyandırmaktadır. Bu durumlar ekseninde sağlanan gülmede amaç ölçülüp tartılmadan karar vermemektir. Ancak Hoca bunu direkt bir şekilde değil belli uyumsuzluklarla ve buna bağlı olarak gülmeyle sağlamıştır.

Bektaşî fıkralarında da Hoca fıkralarına benzer bir tutum görülmektedir:

"Ramazan ayı, dileklerin kabul olduğu aydır. Allah'tan ne istersen verilir, demişlerdir. Bektaşi'nin biri de bunu duymuş. Çoktan beri veremediği borcunu ödemek için camiye giderek namaz kılar, duaya başlar:

-Yâ Rabbi, evine ilk defa geldiğim gündür, ben bunlar gibi günde beş defa gelip seni taciz etmem. Borcumu verecek kadar para ihsan eyle. Bir daha gelmem, demiş." (Yıldırım, 2016: 133)

Nasreddin Hoca fıkralarında olduğu gibi Bektaşi fıkralarında mizah düşündürme üzerine kuruludur. Fıkra incelendiğinde dikkati çeken ilk durum dinin gerekliliğinin farkında olmayan bireyin gösterdiği uyumsuzluk ön plandadır. İtikadî olarak farz olan beş vakit namazı bilmeyen ve bunu yapan bireyleri yaratıcıyı "taciz etmek" ile itham eden fıkra üstünlük teorisi bağlamında da incelenebilir. Dinleyici ve okuyucu fıkrada olduğu şekilde düşünmediğinden ötürü bir gurura kapılacak ve bu durum beraberinde gülmeyi sağlayacaktır. Oysa fıkra genelinde bireyin sadece istekleri doğrultusunda değil inanç gereği farzı yerine getirmesi aktarılmaya çalışılmaktadır. Fıkra bu şekilde doğrunun öğretimini mizahi bir yolla sağlamaktadır.

Fıkralar Anadolu sahası âşık geleneğinde de etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Ali Berat Alptekin (2016: 75), Âşık Veysel'den hareketle yaptığı açıklamalar şu şekildedir:

"Veysel sadece şiir yazmamış aynı zamanda konserlerinde halk nesrinin örneklerini vermiştir. "Tebessüm ettirirken düşündüren metin" şeklinde tanımlayabileceğimiz, bir tipin etrafında oluşan fıkraların en iyi anlatıcılarından birisi de âşıklarımızdır. Bir âşıklar bayramını baştan

sona takîp edersek hemen hemen her saz şairinin Nasrettin Hoca, Bektaşî, Temel Köylü, Yörük fıkralarından örnekler sunduğunu görürüz."

Âşık anlattığı fıkra ile dikkatleri üzerine çeker ve dinleyicinin mizahi bir algıda gülmesini sağlar. Anlatılan konuya bağlantılı olarak gerçekleşen fıkra ya da fıkrayı anımsatan anlatım tutumu konudan bağımsız şekilde sunulabilir. Öksüz Ozan'ın bir dörtlüğünde söz konusu durum görülmektedir:

Süt helvasının güzeldir nefesi
Tulumbadır tatlıların efesi
Nasrettin Hoca'nın meşhur zerdesi
Zayıfı getirir kana tatlılar (Alptekin, 2003a: 198-199)

Kültürel bellekte yer alan fıkraların bilinirlik düzeyinin yüksek olması şiirde geçen olayları "flashback" yöntemiyle zihinde canlanmasına olanak sağlamaktadır. Seyirci ya da okuyucu fıkrayı hatırlayarak üstünlük ve uyumsuzluk kuramları bağlamında gülecektir. Hocanın bazı durumlarda geleneğe aykırı davranışları, topluma uyumsuz hareket ve tavırları mizahi bir oluşum sergiler. Bu durum grup üyelerinde bir üstünlüğün oluşumuna izin verir. Kimi zaman da Hoca'nın davranışları dinleyicide bir gerilime sebep olur fakat hocanın ders verme niteliğinde sağladığı zekâya dayalı tavır ve sözleri, stresi ortadan kaldırarak rahatlama kuramı açısından gülmeyi sağlamaktadır.

Esma Şimşek (1993: 20) derlemeleri sırasında ulaştığı âşıklar etrafında teşekkül eden fıkraların bulunduğuna dair tespitini paylaşmaktadır. Bu fıkralardan biri şu şekildedir:

"Eskiden, düğünlere orkestra değil de âşıklar getirilirmiş. Günün birinde bir âşık, düğüne gitmek için yola çıkar. Yolda, camiden gelen imam ile karşılaşır.

İmam:

- Oooo, hayrola âşık, nereye gidiyorsun? Der.

Âşık:

Hayırdır ki ben gidiyorum. Şer olsaydı sen giderdin. Der."

Mizahi içerik gösteren diğer gelenek meddahlıktır. Özdemir Nutku (1997: 55), Türk meddahının gerçekçi bir mizah ustası olduğunu ve pek çok kaynak ile belgeden desteklendiğini ifade eder. İbrahim Ethem Arıoğlu (2011: 40), meddahın kelime anlamı olarak "çok metheden, övücü, övgücü" anlamlarına geldiğini açıklar. Belli bir gurup karşısında hikâyeler anlatan meddah, taklitler aracılığıyla mizahi bir ortam yaratır. Meddahın icrasını, sıradan bir anlatma olmaktan çıkarıp, büyüleyici bir icraya döndüren unsur taklittir (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 102). Meddah taklit dışında hikâyesini anlatırken metinlerarasılığa başvurur. Pertev Naili Boratav'ın (1969: 73) "Hikâyeci-meddah, anlatının mihverindeki eylemi, eğlendirici, oyalayıcı

ve biteviyelikten kurtulmuş renklendirici ögelerle, çoğu kez temel eylemle ilgisiz, ikinci derecede kişiler, olaylar, fıkralar ve şakalarla genişletip şişirir" sözleri meddahın fıkralardan da yararlandığını açıklamaktadır. Ancak meddah masal, halk hikâyesi örneklerinden de yararlanır.

Meddah, İstanbul merkezli icra geleneği içinde özellikle günlük olayları anlatıma konu ederek ibret verdiği kadar eğlendirmeyi de sağlayan anlatıcıdır. Beden ve ses taklitlerine dayalı olarak gerçekleşen mizah, meddahın ustalığının da göstergesidir. İbrahim Etem Arıoğlu'nun (2011: 81) tespitleri şu şekildedir:

> *"Mizah, meddah hikâyelerinde ve meddah anlatımlarında en sık rastlanan unsurlardan birisidir. Meddahın kullandığı dil ve anlatımdaki mizahi unsurlar hikâyelerde abartılı ve gereksiz şekilde değildir. Ölçülü, dengeli ve gerektiği kadar olabilen mizahlı anlatım hikâyelerde önemlidir. Argolu, küfürlü, alaycı, küçük düşürücü anlatım ve mizah şekli meddah hikâyelerinde yer almaz."*

Meddah, hikâyelerinde söz ve hareket komiğinden yararlanmaktadır. Doğaçlama olarak sergilediği taklitler kimi zaman uyumsuzluk kimi zaman üstünlük duygularını ortaya çıkartır. Seyirci her iki durumda da tepki olarak gülme edimini göstermektedir. Özdemir Nutku'ya (1997: 45) göre yabancılar gözünde meddah; şâirdir, tarihçidir, masalcıdır, efsane yazarıdır ancak o, kendi halkının mizahını, içinde bulunduğu yaşamı canlandıran gerçekçi bir hikâyecidir. Meddah bu hususla kültürel belleğimizde yaşadığı gibi kendi döneminin kültürel belleğinden beslenen bir sanatçıdır. Meddah Behçet Mahir (1999: 10) anlattığı "Eşref Bey" hikâyesinde arasöz olarak mizahi bir paylaşımda bulunur:

"Çünküm, bunun menasi şudur: Bir aslan, bir gurt, bir tilki, üçi birbiriyle gardeş olmiş. Bir gün, gurdunan dilki, aslana diyor ki:

"Aslan gardaş, biz acıkdıg. İçimizden aslan sensen,böyük sensen, sen bizi idare et."

"Gelin ulan peşime, diyor"

Aslan önde,gurd ile dilki peşinde gedirler bir öküz sürüsüne. Bir öküz yırtıp, devirip, parçalir getiriller, goyur mağaraya:

"Gelin olan, diyir."

Aslan gedir, bir de goyun getirir, oni da goyir. Gidir, bir de, bir gaz geriller,oni de bırahir. Aslan gurda diyir ki:

"Taksim et buni, yiyak."

Şimdi gurdun taksimi eyi, eyi ama aslan razi olmayacak. Gurt diyir ki:

"Aslan gardaş,öküz sene, davar bene, gaz da dilkiye!"

"Ne dedin ulan?"

Nasıl, aslan, gurda bir pençe vurirsa, gurt fırlanir,fırlanir, düşir ölür. Dönir,dilkiye diyir ki:

Sen taksim et,

Eeee… dilki bahir ki, gurdun taksimi eyiydi, amma aslan razi olmadi. Diyir ki:

"Aslan gardaş, sabağınan öküz sene, öyle olir, davar da sene, ahşam olir, gaz da sene."

Aslan, dilkiye diyir ki:

"Ya sene, bir şey galmadi?"

Dilki diyir ki:

"Canin sağolsin, senden gemik, gümük artarsa, bene yeter. Artmasa nedim, canin sağolsin."

"Olan, aferin dilki, diyir aslan, sona da sori:"

"Sen bu teksimi nerden öğrendin?"

Dilki, gurdi gösderi:

"Ahan bu yatan gardaştan!"

Begefendi yatani görecekki, halg dura; ayakda durani da heddini taniya. Bunin içün, evet, bizim işimiz ayni aslanın,dilkinin,gurdin oyununa dönmiş."

Meddah Behçet Mahir'in anlattığı bölümde mizahı sağlayan pek çok durum bulunmaktadır. Dilin kendi yapısından kaynaklanan güldürme dışında tahkiye edilen olay ile öğretim planlanmaktadır. Bu işlev mizahi bir ortamla sağlanmıştır. Dinleyicide, hayvanların kişileştirilmesiyle bir uyumsuzluk oluşmaktadır. Bu uyumsuzluk içerikte de görülür. Gerçek manada güçlünün güçsüz üzerinde kurduğu baskının anlatıldığı bu hikâyede kurt ve tilkinin yaşadıkları aykırı bir durumdur. Kurdun şiddete uğrayarak ölmesi ve sonrasında tilkinin buna istinaden bir varsayımda bulunması gülmeye olanak sağlamaktadır. Bu gibi "tersine çevirmeye" dayalı durumlar "ani sapmalar" mizahı sağlayan durumlardandır.

Meddah hikâyeleri ve fıkralar dışında geleneksel Türk tiyatrosu da kültürel belleğimizde bulunan mizahi ürünlerdendir. Bu bağlamda Karagöz, gölge oyunu ve ortaoyunu başlıca örnekler arasında sayılabilir.

Saim Sakaoğlu (2011: 17), "Karagöz"ün Türkler arasında dar ve geniş çerçeveli olmak üzere iki manada olduğunu belirtir." Ona göre, dar çerçevede gölge oyununun baş kişisi olan Karagöz adındaki karakteri içine alır iken; geniş çerçevede ise gölge oyunlarının tamamına verilen genel bir addır. Perdeye yansıtma sağlanarak gerçekleştirilen gölge oyunları Karagöz ekseninde kalıplaşmış bir tür olarak görülür. Karagöz ve Hacivat arasında geçen diyaloglar çoğu zaman mizahi bir durum oluşturur. Karagöz'de bulunan diyaloglar konu seçimine göre çeşitlenmektedir. Ancak hangi konuyu işlerse işlesin, Karagöz oyunlarının başta gelen özelliği bir komedya oluşudur (Gümüştepe ve Turan, 2021: 1171).

Türk gölge oyunu Karagöz'deki mizahın pek azı espriden doğar. Karagöz'deki mizah genel olarak ses ile hareketten oluşur (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 99). Karagöz'de bulunan harekete dayalı mizah gölgelendirme tekniğinden ötürü oldukça kısıtlıdır. Söze dayalı mizah ise benzetmeler, abartmalar ve söz oyunları ile sağlanır. Yanlış anlaşılmalar üzerine kurulu söz mizahı, Karagözde sıklıkla başvurulan yöntemlerden biridir. Bu şekilde uyumsuzluk ve üstünlük kuramı paralelinde mizah yaratılmaktadır. Karagöz ve Hacivat arasında oluşan

gerginlik sürtüşmeler izleyicide yerini, söz komiği ve hareket komiği dâhilinde rahatlamaya bağlı olarak gülmeye bırakır.

Karagöz ve Hacivat'ta görülen mizaha şu kısım örnek olarak verilebilir:

*"**Karagöz**- Vay! İnsan anasından mı doğar?*
***Hacivat**- Bir insanı elbette bir ana doğurur. Seni anan doğurmadı mı?*
***Karagöz**- Ne yalan söyleyeyim, beni komşunun kedisi doğurdu.*
***Hacivat**- Hadi oradan terbiyesiz! Hiç kedi insan doğurur mu?*
***Karagöz**- Darılma. Doğrusunu istersen ben kendi kendimi doğurdum.*
***Hacivat**- Amma münasebetsiz söz! Nasıl olur?*
***Karagöz**- Nasıl olacak! Babamın ebeye verecek parası yokmuş. Cam feneri yaktım, kendi kendime çıktım.*
***Hacivat**- Diyelim ki bu böyle oldu! Ya babanı kim doğurdu?*
***Karagöz**- Koskoca evlât dururken, babasını ele muhtaç eder mi? Babamı da ben doğurdum.*
…/…
***Karagöz**- Onu da ben… (Hacivat'a tokat atar.) Onu ben öldürmedim, kerata! Eceli geldi, kendi öldü. Az kaldı "Onu da ben öldürdüm." diyecektim."* (Sakaoğlu, 2011: 236)

Karagöz ve Hacivat arasında görülen mizah çoğunlukla strese bağlı olarak sağlanmaktadır. Hareket ve söz komiğinin bir arada bulunduğu bu oyunun, örnek olarak verilen kısmında da Karagöz'ün verdiği cevaplar strese sebep olmaktadır. Bu stres, Karagöz'ün hareketleriyle yerini rahatlamaya ve gülmeğe bırakmaktadır. Diyaloglarda mizahı sağlayan bir diğer husus aykırılıklardır. Gerçek olması mümkün olmayan durumları aktaran Karagöz ekseninde uyumsuzluğa bağlı olarak gülme gerçekleşir. Dinleyici, Karagöz ve Hacivat'ın konumunda bulunmadığından ötürü bir üstünlük hissedecek ve bu duygu gülme olarak karşılık bulacaktır.

Harekete ve söze dayalı mizahın görüldüğü bir diğer tür ortaoyunudur. Cevdet Kudret (2007: 11), ortaoyununu şu sözlerle tanımlamaktadır.

"Ortaoyunu, dört-biryanı fırdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca [=irticalî, tulûâtlı] bir oyun dur. Bu oyun, belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşiktir."

Birden fazla karakterin bulunduğu ve eğlenceye dönük yapı sergileyen ortaoyunu farklı açılardan mizahı sağlamaktadır. "Ortaoyunun da ise hareket komiği tekrar ve taklitle sağlanır. Canlandırılan tipin karakteri ve hareketleri arasındaki bağlantının abartılı olarak kurulması ve hareketlerin düzenli olarak tekrar edilmesi ortaoyunundaki mizahın değişmez özellikleri arasındadır" (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 100-101). Pişekâr ve Kavuklu arasında geçen

diyaloglar izleyiciyi eğlendirmeye yönelik üretilmektedir. Belli bir yazılı metne bağlı kalınmaksızın doğaçlama olarak sergilenen bu temsilde tüm karakterlerle sağlanan bir komedi sunulur. Seyirci hareket komiğinin ve söz komiğiyle desteklendiği ortaoyununa kapılarak üstünlük duygusuyla ya da rahatlamaya dayalı olarak gülmektedir.

Bir ortaoyununda (Kudret, 2007:155) geçen diyalog mizahi açıdan örnek olarak verilebilir:

> *"**Kavuklu**: (Koşarak Arap'a yaklaşır.) Söyle bakalım, ne söyledim.*
> ***Arap**: Aywa, soyladi ammaâ…*
> ***Kavuklu**: ("Ne söyledi" demesine meydan bırakmayarak, Arap'ın sırtı budur deyip kuvvetli olarak vurur.) "Ne söyledi", Değil mi?*
> ***Arap**: (Kaçarak.) Aywa, soyladi ammâ ne soyladi? (Koşar.)*
> ***Kavuklu**: (Takiben vurarak.) İşte bunu söyledi köpoğlu! (Arap önde, Kavuklu takiben vurarak.) Al, bak ne söyledi, anladın mı?*
> ***Arap**: Lâ, anlamadi. Soyladi ammâ ne soyladi?*
> ***Kavuklu**: (Vurarak.) Ulan, bu Arap'ın eceli bugün benim elimde. Fakat (vurur.) herif amma da inatçı haa!"*

Ortaoyununda verilen kesitte Arap'ın tekrarları üzerine kurulu bir düzen vardır. Bu düzen içinde yer alan dilin yapısı uyumsuzluk ve üstünlük açısından gülmeyi sağlamaktadır. Dinleyici kullanılan dilin farklılığından ötürü ayrıca bir uyumsuzluk hissedecektir. Kavuklu'nun strese kapılması ve bu durum dâhilinde Arap'a şiddette bulunması dinleyicide rahatlamayı sağlamaktadır. Hareket komiği bağlamında rahatlayan seyirci gülmeyle biriken enerjiyi boşaltmaktadır.

Türk halk tiyatrosu türlerinden Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah ağırlıklı olarak söze dayalı türler olduğu için bunlarda temel mizahî unsur söz komiğidir (Arıoğlu, 2011: 89). Ancak bu türlerde bulunan mizah görselliğe dayalı olarak hareket komiği ile desteklenir. Hareket, çoğu zaman sözü mizahi olarak etkili kılma işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda mizahı yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır (Türkmen ve Fedakâr, 2009: 99).

Anadolu sahası kültürel belleğinde mizah, söze dayalı örnekler yanında temsile dayalı oyun ve danslarda da işlevsel şekilde kullanılmıştır. Türk kültürünün sözel zenginliği, öncelikli olarak da söz komiğinin gelişmesini ve çeşitlenmesini sağlamıştır. Fakat söz komiği, geleneksel halk tiyatrosunda harekete dayalı mizah ile güçlü kılınmıştır. Yapılan taklitler, kostümler bunun örneği niteliğindedir.

Geleneksel Türk tiyatrosunda da olayların mizahi bir bakış açısıyla ele alınışının altında o günkü toplum yapısında ciddi sayılabilecek konuların mizahla yumuşatılması ve bunlarla baş

etme çabası mevcuttur (Gümüştepe, 2023: 3). Mizahın araştırmacılar ve düşünürler tarafından eleştiri silahı olduğu yönündeki açıklamalar mizahın eğlenceye dayalı bir eleştiri mekanizması olarak kullanıldığı yönünde de yorumlanabilir. Yukarıda verilen örneklerden yola çıkarak kültürel beleğimizde bulunan pek çok türde mizahın bulunduğu ve bunun hareket-söz birlikteliğiyle sağlandığı açıklanabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ÂŞIĞIN TEFEKKÜRÜNDE MİZAHIN KAYNAKLARI

4.1. Mizah ve Göstergebilim

Göstergebilim farklı şekillerde tanımlanmış ve yorumlanmıştır. Mehmet Rifat (2009, 7), göstergebilimi; insanın insan için ve dünyanın insan için taşıdığı anlamları araştıran bir bilimsel tasarı olarak açıklamaktadır. Roland Barthes (1979, IX); göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, kimi durumlarda çelişik yaklaşımları kapsayan, devinim içinde bulunan geniş bir dal şeklinde değerlendirmektedir.

Mehmet Rifat (2018: 91), içeriğini ve değerlendirme aşamalarını esas alarak göstergebilim hakkında şu açıklamayı yapmaktadır:

> *"Göstergebilim kuramı, bir anlamlı bütün, sözgelimi bir yazınsal ya da bilimsel söylem, bir görüntü, bir mimarlık yapısı, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, vb. hangi anlamsal katmanlardan oluşuyor, bunu bir üstdil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmayı amaçlar. Açıkçası, anlamları değil, anlamın eklemleniş biçimini araştırır, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır."*

Göstergelerarasılık, en az iki ayrı sanatsal dizgenin aralarındaki alışverişleri biçimsel ve anlamsal düzlemde irdelenmesine yöneliktir (Aktulum, 2021: 683). Herhangi bir gerçek nesnenin çizimine ait görsel ya da kendisini ifade eden kelime onun sadece yansıması olarak kabul edilmektedir. Roland Barthes (2018: 195) sözcüklerin nesne ile ilgili belirsiz tanımlar verdiğini, nesnenin görülmeyi bekleyen şey olduğunu ifade etmektedir. Göstergebilim nesnenin gösteren, gösterilen ve gösterge boyutlarıyla ilgilenmektedir.

Fatma Erkman'a (1987:11) göre göstergebilim; kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalıdır. Gösterge, bir gösterenle bir gösterilenden oluşmaktadır. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur (Barthes, 1979: 31).

Mehmet Rifat (2009: 11) ifade ettiği yapı ve bunun aktarılış sistemini değerlendirerek göstergeye dair düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

> *"Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. Sözgelimi, toplumsal bir dizge (sistem) olan ve temelde insanlar arasında bildirişimi (iletişimi) sağlayan doğal diller, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur. Dilsel göstergelerin temel özelliğiyse, birbirinden ayrılamayan iki düzlem içermelidir. Bir yanda ses ya da sesler bütünü vardır, bir yanda da kavram. Dilbilimciler sesi ya da sesler bütününü gösteren, kavramı gösterilen diye adlandırırlar."*

Fatma Erkman (1987: 9), göstergenin işlevini daha genel biçimde bir durum ya da olgu hakkında dolaylı yoldan bilgi vermek şeklinde yorumlamaktadır. Ancak burada kullanılan bilgi, göstergeler aracılığıyla verilmektedir. Bu noktada bilgiyi sağlayan göstergeler, nesne ya da unsur, "aracı" olarak tanımlanmaktadır. Fatma Erkman (1987: 9), aracının görevini yerine getirebilmesini onun ne işe yaradığının ve nasıl okunacağının bilinmesine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Göstergeler, gösteren (aracı) anlaşıldığı boyutuyla işlevsellik göstermektedir. Fatma Erkman (1987: 10), aracıyı elma örneğiyle açıklamaktadır. Elma görüntüsü sadece görsellikten ibarettir, o elmanın kendisi değildir ve yenilemez. Elma kelimesi de görseldeki gibi sesten ibarettir. Ancak elma kelimesini anlayan birey onu zihninde çağrıştırabilir hatta buna bağlı olarak yemeyi de isteyebilir. Ancak farklı bir dildeki karşılığıyla elma kelimesi bilinmediği sürece bu etkiyi yaratmayacaktır. Bu aktarılmak istenen ya da verilen aracının bilinmesine bağlı olarak gerçekleşmektedir.

Bilinç düzeyinde görünen ve genel olarak bilinç için olan her şey anlam iken anlam görüngünün görüngüselliğidir (Derrida, 1994: 57). Göstergede olması gereken ilk durum, bilincin onu bir şekilde anlaması ve aktarılan görüngü düzleminin doğru seçilerek gösterge boyutuna taşınmasıdır. "Kendisi dışında bir şey belirten her öge göstergedir." (Kıran ve Kıran, 2013: 163). Bu durumların tamamı bilinç merkezli gerçekleştiği gibi göstergenin okunması da bilince bağlı olarak gerçekleşmektedir.

Göstergebilim anlatılarda ve metinlerde anlamların birbiriyle nasıl eklemlendiğini üretildiğini araştıran, öncelikle de bu üretim sürecini ortaya koyabilecek bir kuramsal (düşünme modeli) geliştiren bilimsel tasarıdır (Rifat, 2009: 22). Göstergelerin çözümlenmesi hususuna değinen Mehmet Rifat, göstergelerin eklemlenebilir bir hüviyet sergilediğine değinir. Fatma Erkman'a (1987: 16) göre bir sözcük hiçbir zaman kastettiği şeyin kendisi değildir, hep o kastedilen kavramın yerine geçen bir simgedir. Bu simgeler farklı duyulara yönelik olarak çalışan göstergelerdir. Fatma Erkman (1987: 47-48), gösteren açısından göstergeleri; işitsel, görsel, kokusal, tatsal, dokunsal olmak üzere beşe ayırır. Duyulara göre değişen göstergeler farklı şekillerde algılanmaktadır. Gülme hususunda da farklı duyular ön plana çıkmaktadır. Gıdıklanma, dokunma, gösteriye dayalı mizahi ürünler göze ve aynı zamanda kulağa hitap etmektedir. Koku ve tat noktasında mizahı sağlayan unsurlar oldukça sınırlıdır.

4.1.1. İletişim ve Aktarım Modeli Olarak Mizah ve Göstergebilim

Dil, iletişimi sağlayan unsurların başında gelmektedir. Dil aracılığıyla oluşturulan sözcükler zihinde canlanarak göstergeleşirler. Göstergeleri inceleyen göstergebilim, insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim sağlamasını araştırır (Erkman, 1987: 22). Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran (2013: 377), Umberto Eco'nun kültür göstergebiliminden söz ettiğini ve ona göre göstergebilimin iletişim süreci olarak düşünülen kültürel olguların incelenmesi olduğuna vurgu yapmaktadır. "Dil, düş dünyasında bir etkinliktir ve bu etkinliğin tek amacı da iletişimdir" (Kıran ve Kıran, 2013: 144). Parmağa takılan alyans, kadın ya da erkeğin evli, sözlü ya da nişanlı olduğunu göstermektedir. Bu örnekte yüzük göstergedir. Harflerle oluşturulan "b.a.ğ.l.a.m.a" kelimesi ya da kelimenin sessel ifadesi enstrümanı zihinde canlandırmaktadır. Ancak bu müzik aletinin kendisi değildir. Dille oluşturulan bu kelime gösterge iken zihinde canlanan nesne gösterilen konumundadır. Göstergeler bu şekilde iletişimi sağlamaktadır.

Göstergeleri sağlayan ögelerin başında gönderge gelmektedir. Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran (2013: 82) bu ögelerin: gönderge, konuşucu, alıcı, ileti, kanal, kod olduğunu ifade etmektedir. Gönderge kendi içinde ikiye ayrılmaktadır: Durumsal göndergeler ve bağlamsal göndergeler. Bu iki kavramın açıklaması ise şu şekildedir:

> *"İki tür gönderge vardır. Birincisi, sözlü iletişimi belirleyen, bu iletişim sırasında var olan uzamı, nesneleri, varlıkları kapsayan durumsal göndergedir. İkincisi, metinsel (ya da bağlamsal) gönderge, yazılı ya da sözlü iletişim sırasında var olmayan yerleri, nesneleri varlıkları içerir."* (Kıran ve Kıran, 2013: 87)

Mevcut dilde kullanılan kipler de birer gönderge niteliğindedir. Kelimenin ya da cümlenin aidiyetini belirten, zamansal düzlemi aktaran ekler bu açıdan birer gösterge olarak kabul edilmektedir. Göndergesel "o" üçüncü kişi adılı olarak niteleme işlevini, "ben" zamiri anlatım işlevini, "sen" zamiri ise çağrı işlevini ön plana çıkartmaktadır. Zamirler de birer gösterge olarak kabul edilmektedir.

Göstergebilim açısından yazmak ya da konuşmak kurallar dâhilinde oluşmaktadır. Bir anlam üretmek için konuşan ya da yazan kişi öncelikle kendisine en uygun göstergeleri ve terimleri seçmeli, sonra bu sözcük ve terimleri, söz konusu dilin sözdizim kurallarına göre niyetini en iyi şekilde açıklayacak bir biçimde onları karıştırmalı, düzene sokmalıdır (Kıran ve Kıran, 2013: 169). Oluşturulan bu yapı ile vermek istenilen mesajın anlaşılırlığı sağlanmaktadır. Mizahı sağlayan unsurların bir kural içinde oluşturulması gülme eylemine

olanak tanıyacaktır. Fakat kimi zaman, göstergelerin kuralsız şekilde aktarımı da aykırılığa sebep olacak ve gülme eylemi gerçekleşecektir.

Âşıklıkta gerek icra sırasında söylenen deyiş ve türküler gerekse yazıya aktarıldıktan sonra ezgisiz şekilde okunan şiirde, metin düzeyinde göstergebilim açısından farklılık bulunmamaktadır. Ancak harekete dayalı mizahın tamamen görsel olması söze dayalı mizahtan farklılık oluşturmaktadır. Burada farklılık yaratan ögeler gülmeceye neden olan hareketin gösterge olarak kabul edilmesiyle bağlantılıdır. İcra ortamı; müziği, şiiri, jest ve mimikleri etkilemekte bu unsurlar göstergeleri de aynı oranda değiştirmektedir. Atışma sırasında âşıkların karşılıklı olarak sergiledikleri harekete dayalı mizah yazıya aktarılmamaktadır. Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran (2013: 376), gösterge dizgelerinin dilden esinlenerek oluşturulduğunu her görsel anlatımın ve anlamın çoğunlukla dilsel iletiyle doğrulandığını vurgulamaktadırlar. Bu durum, göstergelerin yazılı ve görsel olarak değiştiğini de düşündürmektedir.

Âşık Kasım ve Âşık Şenlik arasında gerçekleşen atışma, göstergebilimsel kodların "söylenebilir" oluşuna örnektir:

Âşık Kâsım
Bütün âşıklardan istersen bacı
Karganın şahine yeter mi gücü
Sana bir söz derim zeherden acı
Sazı atıp dipden dibe sinersen

Âşık Şenlik
Diplere sinmezem kemendaram men
Âşıklık ilmini ne bilirsen sen
Öyle bir ok vurram hedengi müjgân
Tekerlenir tepe takla dönersen (Sever, 2013: 41-43)

Âşık Kasım, dörtlüğün ikinci dizesinde bir doğa kanunu dile getirmektedir. Güçsüzün güçlüyü yenemeyeceğini açıklayan bu dizede "karga" ve "şahin" göstergedir. Âşık Kasım, kendisini şahin (güçlü), Âşık Şenlik'i ise karga (güçsüz) olarak tarif etmektedir. Bu göstergelerin anlaşılması ya da mesajın doğru şekilde okunması tamamen dinleyiciye ya da okura bağlıdır. Âşık Kasım, bu şekilde benzetmelerle üstünlük kurmaya çalışmakta ve bu durum mizahi ortam yaratmaktadır. Âşık Şenlik göstergelerden yola çıkarak rakibini âşıklık ilmini bilmemekle eleştirir. "Ok vurram" ifadesi, rakibin tepe takla olacağı şeklinde devam eder. Âşık Kasım'ın sözleri ile gerilen ortam, Âşık Şenlik'in verdiği benzer tepkilerle devam eder. Âşıkların örnek kullanımları gerilen enerjinin gülmeyle boşalmasına olanak tanımaktadır.

Yukarıdaki örnekte göstergeler, söylem ile sağlanmıştır. Ancak doğal dil dışı gösterge dizgeleri (görüntü, resim, müzik, jest, vb.) birbiriyle çelişen ama çoğunlukla da birbirini bütünleyen kuramsal yaklaşımlara da imkân sağlamıştır (Rifat, 2013: 126). Göstergeler birden farklı çeşitle sunulabilir. Herhangi ses görsel bir göstergeyle beraber sunulabilir. Bu açıdan iki göstergeden bahsedilebilir. Çizgi film karakterinin görselinin yanında onunla özdeşleşen müzik bulunur. Bu durumda çizgi film kulağa ve göze hitap eden göstergelerden oluşur. İzleyici ve dinleyici bu göstergeleri yorumlayarak sonuca varır. Bu hususla gereken durum göstergelerin okunabilmesi ve çözümlenebilmesidir. Kültürel ifadelerin dil ile aktarılması ve daha sonra yazıya geçirilmesi folklorun dil düzlemini oluşturmaktadır. Folklorun dil düzlemine aktarılmasıyla folklorik unsurlar birer gönderge hâline gelirler ve en nihayetinde göstergeleşirler (Turan, 2022: 45). Şiirin anlatmak istediği konu göstergeler aracılığıyla verilmektedir. Alıcı olan okuyucu anlatıcı konumdaki âşığın kullandığı kurduğu cümlelerden yola çıkarak onun hakkında bilgilere ulaşabilmektedir. Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran (2013: 259) şu açıklamayı yapmaktadır:

> *"Anlatmak, olmuş ya da çok eskiden olmuş olayları günümüze taşımaktır. Zaman ve anlatı birbirine sıkı bir biçimde bağlıdır. Sonuç olarak, bir metinde sözcelem olgusunu incelemek, sözceye[49] göre yazarın konumunu belirlemeye yarayan tüm göstergeleri çözümlemektir. Bunu yaparken iki temel görünüm ortaya çıkar. Birincisi konuşan kişi (yazar ya da anlatıcının) ve alıcının (okurun) varlığı, bu durum şiirde çok belirgindir; ikincisi ise metne öznellik veren doğrudan ya da dolalı değer yargılarının ortaya konmasıdır."*

Âşığın anlattığı hikâyede ya da söylediği şiirde geçen zamansal, mekânsal kavramlar birer göstergedir. Olayın yaşandığı mekânı ve zaman dilimini ortaya koyan, zihinlerde canlandıran her türlü ifade, kelime ya da cümle bu şekilde gönderge özelliği sergilemektedir. Atışmada kullandıkları "sana" zamiri ve kipler bağlamsal bir göndergedir. Âşıkların karşılıklı ifadeleri dinleyiciyi yönlendirme hususunda etkili olmaktadır. Dilin bu tarz farklı kullanımlarıyla mizahi unsurlar da sağlanmaktadır. Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran (2013: 110) dilin kurallarının değişik amaçlar doğrultusunda "çiğnenebilir" olduğuna işaret etmektedir. Bu tercih veya durum bilinçli ya da bilinçdışı olabilir; beraberinde mizahi durum oluşturmaktadır.

Biz akşama kadar vardık Cemel'e
Üstümüz toz oldu döndük hamala
Gazeteler yazsın Gazi Kemal'e
Söylesin irfanın ünlü boz öküz

[49] Yazılı ve sözlü olarak ortaya atılan her türlü mesaj.

Cemel'den gitmedik döndük geriye
Kalın yiğidini yolla buraya
Böylesi mal düşmesin fukaraya
Benim senden bağrım yandı boz öküz

Talibi'm der ki bu nasıl alamet
Ellerin içinde olduk malamat
Şükür olsun eve geldik selamet
Bize zahmet verdin şanlı boz öküz (Başgöz, 2013: 312-313)

Âşık Talibî şiirinde yolculuk yaptıkları sırada yaşadıkları olumsuzlukları mizahi üslupla aktarmaktadır. Birinci kıtanın üçüncü dizesinde, şiirin söylendiği döneme ilişkin bilgi vermektedir. Dizede "Gazi Kemal" kullanımı dönemsel gösterge niteliğindedir. Şiir genelinde bulunan göndergeler mizahın nasıl oluştuğu hususunda detaylar vermektedir. "Cemel" konuma ait gönderiyi sağlarken "hamal", "fukara", "malamat" kelimeleri ile dinleyicide üstünlük duygusunun oluşmasına izin verilmektedir. "Boz öküz" betimlemesi ise olumsuzluklara sebep olan varlığı işaret etmektedir. Şiirin ayağı olan "boz öküz" gönderge iken harfler bütünü ve kelimeler gösteren boyutundadır. Zihinlerde canlanan ve mizahi durumları yaratan canlının zihinlerde canlandırılmış hâli ise gösterilen konumundadır. Bu bağlamda mizahı sağlayan göstergeler anlaşıldığı sürece gülme eylemi gerçekleşir.

4.1.2. Göstergebilimin Dilbilimsel Çözümlemesi

Göstergeler bir unsurun gösterilmesinden oluşmaktadır. Roland Barthes'a (1979: 35) göre, gösterilen ne tasarımdır ne de gerçek nesnedir, o "söylenebilir" olandır. Gösterilenin söylenebilir form sergilemesi, göstergenin de dile dayalı bir "biçem[50]" barındırdığı şeklinde yorumlanmaktadır. Bu hususta dilin ses ya da yazı şeklinde olması göstergenin iletisini etkilememektedir. Jacques Derrida (1994, 45) için yazının indirgenmesi, başka bir ifade ile gösterenin dışsallığının indirgenmesi, sesçilik ve akıl merkezcilik ile aynı doğrultudadır. Kurulan her cümle dile bağlantılı olarak geçekleşir. Bu sebeple dil aracılığıyla sağlanan gösterge; gönderge, gösteren ve gösterilen olmak üzere üç ögeden oluşmaktadır. Gönderge dil dışı farklı şekillerde sunulabilir ve bu çağrışıma bağlı olarak zihinde canlanır. Bu noktada gösterenin simge ya da ses dizisi olması fark etmez. Bilincin doğru olarak algıladığı kavram gösterilendir.

[50] Üslup (URL1). Kişiye, esere, dile bağlı olan özgün teknik. Göstergeler mevcut dilin fonetik özelliklerine göre oluşturulur ve bu şekilde aktarılır. Dilimizde bulunan her göstergenin dile yansımış hali, örnek vermek gerekirse "elma", dilin anlaşılırlığı oranında gösterileni sunar.

Göstergebilim metnin ya da kelimenin farklı boyutlarda incelenmesine olanak tanımaktadır. Göstergeyi oluşturan "gösteren" ve "gösterilen" bu şekilde anlam kazanmaktadır. Bir nesneyi tanımlayan ses, harf, hece ve kelime birer göstergedir. Gösterge bu sebeple "gerçek-düz anlam" şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak zihinde canlandırdığımız ve bağlama göre şekillenen durum ya da yapı, gösterilen "yan anlam" olarak tanımlanmaktadır. "Yan anlam göstergenin, izleyicinin duygu düşünce ve kültürel birikimleriyle anlamlandırabileceği, derin ve düşünce, analiz sonucu ulaşılabilecek anlamdır" (Ergül Güvendi, 2023: 116). Duyulara hitap eden unsurlar gösterge olarak öncelikle göze ya da kulağa yöneliktir. Duyular aracılığıyla algılanan "doğru-somut" ses ya da görüntü gösteren konumundadır ve gerçek olanı ön plana çıkartır. Ancak bireysel olarak yorumlanabilen ve şahsa göre değişen yapı gösterilendir.

Kubilay Aktulum (2023: 175) dilin sürekli (ve belirsiz) gönderge özelliğine sahip olduğunu ifade etmektedir. Göndergeler dil özelinde anlam ifade ettiği sürece gösterge niteliği kazanır. Dilin kullanım dâhilinde işlevleri vardır. Bu işlevlerden biri olan "sanatsal işlev"de kelimeler söz sanatları aracılığıyla estetik boyut kazanmaktadır. Mizahı sağlayan göstergeler bazen açık ve anlaşılır bazen de dolaylı olarak verilir. Benzetmeler, kişileştirmeler, abartmalarla sağlanan göstergeler her ne kadar söylem noktasında bağlam dışı, anlamsız görünseler de zihinde canlanan yapı sergilemektedir. Söylemi "anlamsızlık ayıbından" kurtarmak için önümüzde iki yol olduğunu açıklayan Roland Barthes (2023: 72), cümleleri düzenli biçimde dilin boşluğunu gösterebilecek her hiçliği "çılgınca" doldurarak şu anlamlamalardan ya da etken gösterge yapımlarından birine ya da ötekine bağladığımızı açıklamaktadır. Birey, zaman zaman doğruları, gerçekleri ya da söylemek istediklerini doğrudan söyleyemez ve örtük ifade tarzına yönelir. Söz sanatları örtük ifade kullanılan yöntemlerden biridir.

Mizahı sağlayan göstergelerden biri olan söz sanatları ile de mizah sağlanmaktadır. İnsanların konuşurken ya da yazarken örtük anlatımı seçmeleri rastlantısal değildir (Kıran ve Kıran, 2013: 392). Bu örtük kullanım âşık şiirinde çoğunlukla benzetme, kişileştirme ve abartı gibi söz sanatlarıyla sağlanmaktadır.

> "Herkes Kirman'ın elini öptü. Omuzlarında kaleye götürdüler. Ocağın batmasın Koca Arap! Maiyetinde kırk adam. Bunlar, yedi sekiz yerde kazan kurmuşlar, Kirman dedi ki:
> — Baba!
> — Buyur!
> — Senin ocağın batmasın! Bugün misafirin mi var? Ordu mu gelecek? Tören yok, şölen yok! Bu yemek hazırlığı kimedir?
> — Yok canım! Biz böyle az yeriz." (Türkmen, Tan ve Taşlıova, 2017: 132)

Kirmanşah hikâyesindeki alıntıda mizah abartıyla sağlanmıştır. Koca Arap'ın yedi sekiz kazan yemek yapması Kirman'ın bu durumu sorguladığı zaman ifade edilen "biz böyle az yeriz" söylemi abartının yanında ironiyi de içermektedir. Dilbilimsel olarak ironi her ne kadar gerçeği çağrıştırsa da dinleyici göstergeler aracılığıyla zihinsel olarak durumun örtük manasına erişmektedir. Bu örtük ifade gerçek mananın yerine geçerek yan anlamın anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Yemeğin çokluğuna karşılık verilen tepkiler, "ordu, tören, şölen" kelimelerinin kullanımı yemeğin fazla oluşunu vurgulayan göstergelerdir.

Ahmet Poyrazoğlu
Âşıklar sözünü söyler hayalı
Güzeller başını bağlar oyalı
O yandakinin saçları biraz boyalı[51]
Ortadaki az buçuk kıla benziyor

Orhan Üstündağ
Solumdaki baktım nasıl danışıyor
Bülbüller gibi figan edip hep konuşuyor
Bu sağımdaki aynı lala benziyor
Sağımdaki tıpkı mala benziyor (Arıkan, 2022: 394-396)

Atışma genelinde, bilhassa son dizelerde görülen benzetmeler örtük anlatımı aktarmaktadır. Bu söz sanatı ile gönderge, taşıdığı mesajı sanatsal ifade ile sunmaktadır. Üçüncü kişi aktarımıyla sağlanan benzetmede âşıklar rakiplerini farklı yönlerden ele alarak argo yardımıyla ya da birine benzeterek mizaha başvurmaktadır. Dörtlüklerde geçen "kıl", "lala", "mal" kelimeleri argolu benzetme içermektedir. Göndergeler, kelimeler ve bu kelimelerin oluşturduğu gösterenler vasıtasıyla mizah sağlamaktadır. Zihinde canlanan ve gülmeye sebep olan canlandırma gösterilen şeklinde yorumlanabilir. Âşıkların başvurdukları söz sanatları, şiirin güldürme algısını arttırmış, mizahın anlaşılırlığını kolaylaştırmıştır.

Roland Barthes (2023: 59) göstergenin, başka bir göstergede açılan "çatlak" olduğunu değerlendirmektedir. Örnek şiirlerde kelimelerde bulunan anlamsal düzlem ve kipler "gösterge içinde gösterge" olduğunu düşündürmektedir. Dilbilimsel olarak metin üzerinde farklı görünen göndergelerin oluşturduğu gösterilen farklılık arz etmektedir. Dil ile oluşturulan sesler, harflerle üretilen kelimeler zihinde aslından ziyade farklı nesnelerin ya da canlıların canlanmasına müsaade etmektedir. Oysa sesin kendisi ve kelimeler gösterge iken zihinde kurgulanan unsurlar gösterilenin değişebileceğini göstermektedir. Elma bir meyve iken elmayı bir ikon olarak kullanan markanın kelime bakımından göstergeleri aynıdır ancak ikon olarak

[51] Atışma genelinde görülen hece eksiği ve fazlalığı uyumsuzlukları alıntı yapılan kaynakla ilgilidir. Şiir metinlerinde düzeltme ve değiştirme yapılmamıştır.

zihinde canlandırılan gösterilen farklıdır. Her ne kadar dilin yapısına dayalı olarak mizah sağlanmış olsa da mizahı sağlayan esas unsur göstergelerin doğru okunmasıdır.

Göstergelerin bulunduğu metin aracı konumundadır. Herhangi bir göstergenin bulunduğu metin, yazarın vermek istediği mesajları taşır. Bu mesajlar kültürel bellekte bulunan kodlarla işlenir, "alıcı" göstergeyi bağlama göre yorumlamaktadır. Bu yorumlamaya bağlı olarak dinleyici ya da okuyucu, aktarılan mesaj komiği ya da gülme unsuru sağladığı an, mizahı anlamlandıracaktır. Bu doğrultuda Özen Yaylagül'ün (2015: 18), göstergebilim ve metin ilişkisine dair tespitleri şu şekildedir:

> *"Metin, göstergeler bileşimidir. Bu göstergeler, özel bir iletişim kanalında bir türün geleneklerine bağlı olarak biçimlenir. Bu türler; şiir, hikâye, roman, fıkra, reklam, sinema veya dizi filmler vb. olabilir. Mesajın iletilmesi için seçilen kanal, mesajın etkisini belirler. Metin çözücü her zaman mesajın farkında olmaz, mesaj çoğu zaman dolaylı yollardan verilir."*

Dilin kendi yapısına bağlı olarak yapılan mizahta kelimelerin anlaşılırlığı, tanınırlığı önemlidir. Bu da göstergelerin bilinmesine bağlı olarak mizahın sağlanacağını göstermektedir. Mehmet Fatih Ünal'a (2016: 385) göre, dil göstergeleri bireylerin seçimleriyle ilgili olmadığı gibi birey göstergeyi değiştirme gücüne de sahip değildir. Bu dilin toplumsal rolü ile ilgilidir. Mizahın tercüme noktasında zorluklarla karşılaşmasının en büyük sebeplerinden biri göstergelerin aktarılırken değişmesidir. Mizahı sağlayan unsurların farklı bir dilde birebir karşılığının bulunmaması ya da bulunamaması aktarım sonrasında mizahi özelliğin azalmasına ya da tamamen ortadan kalmasına neden olmaktadır.

Âşık Kara Mehmet'in şiiri hem dilbilimsel açıdan hem de içerik noktasında birden fazla gösterge içermektedir:

Verdiğin perize budur gayratım
Bundan gayrı uyamuyom doktur bey
Üç sepet yumurta sabah kayfaltım
Teker teker sayamayom toktur bey

İki lehen pilav bir yayık ayran
İster yağlı olsun isterse yavan
Yanına kesiyom beş kilo soğan
Yeyom yeyom doyamıyom toktur bey (Artun, 2011: 260-261)

Âşığın kullandığı dil yapısı aykırılıklarla mizahı sağlamaktadır. Kelimelerin yörede söylendiği şekilde sunulması, gramer özelliklerinden aykırı kullanımı göstergedir. Ancak gramerde görülen uyumsuzluklar beraberinde mizahı sağlamaktadır. Kelimelerin okuyucu ya da dinleyici tarafından anlaşılması, göstergelerin doğru okunmasıyla yorumlanmakta ve durum gülmeye olanak tanımaktadır. Şiirde bulunan ilk gösterge "periz-perhiz" kelimesidir. Takip

eden mısralarda üç sepet yumurta, iki leğen pilav gibi abartıyla sağlanan kullanımlar da şiirde bulunan diğer göstergelerdir. Kelimelerin zihinde görselleştirilmesiyle anlatıda geçen perhize aykırı durumlar gülmeye olanak sağlamaktadır.

Merve Ersan ve Emrullah Şen (2023: 145), göstergebilimsel analizin, anlamların "paradigmatik düzlemde" nasıl oluştuğunu ve sistematik bir şekilde zihnimizde nasıl yer ettiğini açıklamaktadır. Paradigmatik düzlem birbirinin yerini alabilen ve aynı düzeye bağlanan dil birimleri arasındaki ilişki olarak yorumlanmaktadır (Güven, 2018: 57). Göstergebilim açısından kelimenin zihinde çağrıştırdığı gösterilen bazen farklı kelimelerle, dilbilimsel ifadelerle değişiklik göstermektedir. Jargon olarak ifade edilen belli bir kesime ait kelime kadrosu esas manası dışında farklı gösterilenleri ortaya çıkartmaktadır.

Dilbilimsel paradigmalar dışında "kültürel paradigmalar"ın da göstergeler aracılığıyla öğretilebildiğini söyleyebiliriz. Toplum tarafından kabul edilen gelenekler, kaideler, değerler bütünü; paradigma olarak kabul edilmektedir. Bu değerler göstergeler aracılığıyla aktarılmaktadır. Bir başka açıdan; insanlar tarafından iletişim kurmak için üretilen göstergelerin, bir görüşü ya da düşünceyi başkasına aktarma işlevinin olduğu da ifade edilmektedir (Uygur ve Altıntop Taş, 2020: 616).

Her gün soğan âş yiyene
Yiyip de şükür diyene
İpek satıp çul giyene
Güler misin ağlar mısın?

Dâimî bir dost araya
Beyaz demesin karaya
Şu acâip manzaraya
Güler misin ağlar mısın? (Orhan, 1999: 435)

Âşık Dâimî'ye ait dizelerde söz sanatlarıyla sağlanan göstergeler aykırılıklar içermektedir. Mizahı yaratan uyumsuzlukları da aslında bu göstergelere aykırı durumlar oluşturmaktadır. Toplum içinde bireylerin birbirilerine karşı olumsuz tutum ve davranış sergilememesi toplumsal kaidelerle sınırlanmıştır. Fakat bu kurallar dışında geçekleşen herhangi bir uygulama beraberinde aykırılık oluşturacaktır. Bu uyumsuzluklar mizahi ortam sağlamaktadır. Âşık atışmalarında karşılaşılan argo nitelemeler ve benzetmeler üzerinden kurulan aykırı söylemler, gösterge niteliğindedir. Bu göstergeler dinleyicide uyumsuzluğu sağlayarak gülme eylemi şeklinde yansıma göstermektedir.

Âşık Sefil Selimî'ye ait olan aşağıdaki dizeler uyumsuzluğa bağlı göstergeler içermektedir:

Akrep yılan birlik yaptı birleşti
Aralarda kan emiyor keneler
İnsanın şerrinden şeytandan kaçtı
Bu sözün altında türlü manalar

Kiminin inancı cephe parası
Kimi gülünç hâlda kul maskarası
İnsanlık ayıbı yüzler karası
Puşt oğlan doğurmuş bazen analar

Der Şıhlıoğlu döndüm baktım maziye
İnsanlık ölmüştür gerek taziye
Koçlar kafa vurdu körpe kuzuya
Boğaları boynuzladı danalar (Ekmekçi, 2006: 158)

Şiirde göstergeler argo kelime ve benzetmelerle sağlanmıştır Âşık, hayvan benzetmeleri üzerinden bireyi eleştirmekte, Şeytanın dâhi insanın şerrinden kaçtığı açıklanarak abartıya yer verilmektedir. Kelime oyunları ile sağlanan göstergelerle insanoğlu eleştirilmiş bu bağlamda "puşt" kelimesi argo niteliğinde kullanılmıştır. Eleştirilen insanın zihinde canlanması "gösterilen" iken kelimelerle aktarılan yapı "gönderge"dir. Göstergelerin mizahı sağlaması, kelimelerin doğru şekilde anlaşılmasıyla doğrudan bağlantılı olduğunu gösterir.

Hanife Güz ve Burak Atkan (2021: 28), mizah kullanımının belli riskler içerdiğini açıklamaktadır. İzleyicinin ya da dinleyicinin verilmek istenen mesajı komik bulmaması, itici olarak algılaması, katılımcıların kültürü, yaşı, cinsiyeti gibi özelliklerinin dikkate alınmaması gibi unsurların bu risklere örnek olarak gösterebileceği tespitinde bulunmaktadırlar. Göstergeler mesaj taşımaktadır. Mesajın doğru algılanması kişiye ve kültür dairesiyle ilişkili olarak şekillenmektedir. Sedat Demir (2009: 17), göstergebilimsel çözümlemenin okuma edimi olduğunu belirtmektedir. Ancak "okuma" göstergelerin, içinde bulunulan kültürel kodlara dönük yansımalarıdır. Göstergeler, ilettiği mesaj doğru algılandığı sürece kabul edilebilir. Bu husus alıcının göstergeleri doğru okuması, iletinin tamamlanması şeklinde yorumlanmaktadır. Yukarıda verilen örnek için de bu geçerlidir. Kültüre yabancı şahsın şiir geneline vereceği tepki ile kültürü bilen bir kişinin vereceği tepki farklı olacaktır.

Dil ve gramer dışında müziğin de gösterge olarak kabul edilmesi, araştırma alanını genişletmektedir. Mihaly Hoppal (2015: 94), göstergebilimin tarihini açıklarken bahsedilmesi gereken bir başka önemli yönünün de "müzik" olduğunu vurgulamaktadır. Müziğin duygu ve düşünceleri aktarma mekanizması vardır (Sayın ve Bostancı Ege, 2013: 110). Didem Uyanık (2021: 40), müzikalitede perde, ritmik yapı, tempo, partisyon üzerinde icra şeklini belirten her ögenin gösterge (ya da dilsel gösterge) olarak okunabileceğini vurgulamaktadır. Anadolu sahası

âşıklığında müzik (makam, ezgi, hava), mizahı yaratmada başvurulan destekleyici seviyede yardımcı unsur olarak kullanılmaktadır. Söz ile ezginin birleşmesiyle icraya dönüşen deyiş-türküler, manzumede ele alınan konunun içeriğiyle de bağlantılı olarak mizahi ögeyi kuvvetlendirme noktasında bir gösterge olarak kabul edilebilir.

4.2. Mizah ve Metinlerarasılık

Sözlü veya yazılı metinde yapı, konu, yöntem gibi boyutlarla tespit edilen başka metnin varlığı "metinlerarasılık" olarak tanımlanmaktadır. Kubilay Aktulum (2000: 42) metinlerarasılık konusunu, tek bir metin içerisinde oluşan ve belli metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini), başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel etkileşim olarak açıklamaktadır. Çoğu araştırmacı bu etkileşimin, var olan metnin kendisinden önce oluşturulmuş metinlerden bağımsız şekilde oluşturulmayacağını ifade etmektedir. Farklı yöntem ve amaçlarla örneklendirilen metinlerarasılıkta, öncelikle "konu bağlantılı" seçki söz konusudur. Metni oluşturan anlatıcı veya yazar, kültürel bellek dâhilinde hareket eder ve konuya bağlantılı örneğe ya da örneklere başvurur:

> *"Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir."* (Aktulum, 2000: 9).

Disiplinler arası kavram olduğunu belirten Tevfik Ekiz (2007: 124), metinlerarasılığı; edebiyat biliminde metnin bir başka, öncel metinle olan ilişkisi, bağıntısı, hatta başka metinlerin dönüşüme uğraması şeklinde tanımlar. Burada kastedilen "dönüşüm", metnin şekillenmesi ile bağlantılıdır. Yazar ya da anlatıcı aktaracağı metni öncesinde sunulmuş farklı metinlerden yararlanarak yeniden oluşturmaktadır.

Metinlerarasılık, en kapsamlı anlamda, edebî metnin edebî veya edebiyat dışı metinlerle olan bütün ilişkilerini kapsamaktadır (Aytaç, 1999: 138). Bu bağ sonucunda metinler, birbirlerinden doğrudan veya dolaylı, planlı veya tesadüfi olarak etkilenmekte ya da iç içe geçmektedir. Ortak bir yaklaşımla metinlerarasılık; bir metnin başka metinlerle çeşitli düzeylerde kurduğu her türlü ilişki yapısıdır (Özdemir, 2020: 11).

Metinlerarasılık bir ya da birden fazla metinden farklı yapı ve tekniklerle alıntılanan unsurlarla metnin üretimine katkı sağlar. Bu nedenle ortaya çıkan bütünlük dış ve önceden var olan sözcelerle üretilen bir etkileşim biçimidir (Aktulum, 2023: 178). Mehmet Emin Bars (2008: 70), metinlerarasılıkta her yazarın, kaçınılmaz bir şekilde kendilerinden önce söylenen

ya da yazılandan etkilendiğini, önceki metinlerle kendi metinleri arasında bir ilişki geliştirdikleri üzerinde durmaktadır. Metinlerarasılık dinamik bir yapıya ve çeşitlenmeye neden olur. "Hiçbir metin metinlerarasılıktan yoksun değildir." (Mirenayat ve Soofastaei, 2015: 534). Burada iki hususdan bahsetmek gerekir. Metinlerarasılıkta metin sahibi ya bilinçli olarak kendisinden önce konuya değinen farklı kişi ve kişilerin metinlerinden alıntılarda bulunmakta ya da anonim olan veyahut aktarıcısını hatırlamadığı benzer metinlere göndermeler yapmaktadır. Bu iki durumda da metni oluşturan kişi, metinlerarasılığa katılmış olur. Feyza Bulut (2018: 8), kurmaca metinlerde ve özellikle de romanda metinler arasında ilişki kurma sürecinin iki şekilde olduğunu açıklamaktadır:

1.Kolektif bilinçten gelen veya planlanmamış metinlerarasılık.

2.Bilinçli ve amaca yönelik oluşturulmuş metinlerarasılık.

Kolektif bilinç kültürel belleği açıkladığı için metinlerarasılık, bilinç dışı olduğu kadar bilinçli şekilde de yapılmaktadır.

Metinlerarasılık günümüzde çoğunlukla "alıntı" ile sağlanır. Kubilay Aktulum'a (2000: 94) göre en genel ve en sık karşılaştığımız yöntem, alıntıdır:

> *"En yalın bicimde, alıntı iki söylemi ya da iki metni, Metin 1 (alıntılanan metin) ve Metin 2'yi (alıntılayan metin) bağıntıya getirir. Metin l'de sözce ilk kez karşımıza çıkar (ve sözce bu metinden alınır); Metin 2'de sözce ikinci kez yinelenir. Alıntılanan sözce Metin 1 ve Metin 2 arasında alışveriş nesnesidir. Alıntı ayrıca iki yazarı öne çıkarır: Yazar 1 ve Yazar 2. Bunlar, alıntılanan sözcenin sözcelem özneleridir. Öteki Metinlerarası biçimlere de uygulanabilecek bu alışveriş formülüne göre, alıntılanan sözce Metin 1 ve Metin 2'de aynı sözcedir; yineleyen sözcelem yinelenen sözcelemi değiştirmez."*

Metinlerarası veya söylemlerarası sürecin folklor bağlamında, kültürel bellek dahilinde, belki de en önemli katkısının geleneğin yeniden yorumlanması/anlamlandırılması süreci olduğunu söyleyen Taner Turan (2022: 46), metinlerarasılık dâhilinde geleneğin ve folklor söyleminin, geleneği aktaran edebî ürünlerin, sözel yapının, özellikle alımlayıcının bakış açısından kendisini güncel tuttuğunu ifade etmektedir. "Güncel" kavramından kastedilen durum alıntı ile sağlanan metnin hatırlanması, metne yapılan eklemelerle söz konusu metnin yeniden şekillenmesidir.

Kubilay Aktulum (2000: 36), metinlerarasılığı "karnavalesk" boyutuyla ele almaktadır. Ona göre karnaval geleneğinde gülme var olan statüleri kaldırarak rahatlama duygusunu ortaya çıkartmaktadır. Metinlerarasılık ile farklı metinlerden alıntılar yapılarak anlatı güçlendirilmeye çalışılmaktadır. Metinlerarasılık farklı yapıtlar, türler, biçimler ve biçemler arasında bir söyleşi başlatır (Aktulum, 2008: 4). Bu farklı yapıtlardan sağlanan alıntılarla dinleyici ya da okuyucu

konuyu farklı açılardan yorumlama imkânı bulduğu gibi konuyu irdeleyen farklı çalışmalarla da tanışmış olur.

Kubilay Aktulum (2022: 19) metinlerarası yöntemin folklor bağlamında geleneksel unsurların daha çok kurgusal bağlamda dönüştürülerek yeniden kullanıma sokulmasını sağlayan bir araç olduğunu, bunun da sözlü yazılı ve teknolojik yapılarda farklı örneklerle temsil edildiğini açıklamaktadır. Feyza Bulut (2018: 10) aktarımda bulunmanın yazara sağladığı en önemli katkının "üretimi ve üretim kalitesini arttırma" olduğunu, yazarın bu şekilde kurmaca eserini oluştururken hem iç hem de dış kaynaklı malzemeden yararlandığını açıklamaktadır.

Fuad Köprülü (2018: 242) her ne kadar metinlerarasılık kavramına bağlı olarak ifade etmiş olmasa da âşık tarzının klasik edebiyattan şekil ve içerik bakımından etkilendiğini aktarmaktadır:

> *"Âşık tarzının ilk teşekküle başladığı XVI. Asır sonlarından beri, gerek dış unsurlar, yani vezin ve şekil bakımından ve gerek iç unsurlar, yani mefhumlar, mecazlar, dil, üslup bakımından, bu klasik şiir tesirinin daima daha kuvvetlenerek kendini gösterdiği ve XIX. Asrın ikinci yarısından evvel bunun artık son haddine geldiğini açıkça görüyoruz."*

Fuad Köprülü, metinlerarasılığın "etkilenme" ve "kaynaklık etme" gibi yönleriyle ebedî şubeler arasındaki durumu açıklamaktadır. Folklor ürünlerinde metinlerarasılık, çoğunlukla kültürel bellekte yer alan diğer ürünlerle gerçekleşen etki ve alıntı yöntemleriyle gerçekleşmektedir. Metinlerarasılık farklı metinlerin iç içe geçmesine olanak tanıyarak şiirin ya da anlatının anlam evreni genişletmekte onun içerik olarak zenginleşmesinin önünü açmaktadır. Metnin taşıdığı "mesaj" aktarmak istediği "anlamlar bütünü" bağlantılı metinler aracılığıyla daha anlaşılır hâle gelir. Metinlerarası disiplin aracılığıyla önceki sözlü veya yazılı metinlerin yeni biçimler içerisinde yeni işlevlerle kullanılması hususunda da yarar göstermektedir (Hança, 2015b: 118). Anadolu Sahası Âşıklığında mizahi olarak kullanılan ve tespit edilen metinlerarası yöntemler Anıştırma-Telmih, Alıntı, Yansıtma-Parodi'dir.

4.2.1. Metinlerarası Anıştırma-Telmih

Halk anlatılarının metni farklı unsurlara göre şekillenmektedir (Özay, 2007a: 170). Bu değişikliklerin yanı sıra anlatıcı kimi zaman da farklı metinlerden yaralanarak metinlerarasılığa başvurmaktadır. Metinler benzerlik, ortaklık, aynılık gibi boyutlarda ilişkilendirilmektedir. Hikâyenin tasnifinde ve anlatımında, bu ilişkiyi veya etkiyi farklı biçimlerde yapmaktadır. Doğrudan alıntı olan örnekler yanında, benzetmelerle ya da anıştırma ile sağlanan metinlerarasılık da söz konusudur. Yeliz Özay (2007b: 33) edebiyat yapıtının içinde oluştuğu

toplumun ortak belleğine göndermede bulunulmasının hem yazılı hem de sözlü edebiyatta oldukça etkili işlev göründüğü tespitini paylaşmaktadır. Kavram hakkında bilgi sunan Gonca Gökalp Alpaslan'a (2006: 137) göre anıştırma "örtülü bir metinlerarası ilişki biçimidir. Gündelik yaşamdan ya da tarihten olay, durum, kişi ve eserlere yönelik olabilir."

Âşık tarzı hikâye metinlerinde ve "arasöz"lerde görülen benzetmeler, metinlerarası ilişkileri barındırması ve sözlü bellekle bağlantılı örnekler taşıması açısından önemlidir (Sadıç, 2021: 401). Arasözlerde görülen benzetmeler anıştırma yöntemi ile metinlerarasılığı sağlamaktadır. Direkt alıntı yerine seyirci ya da okuyucu kültürel bellekte bulunan unsuru veya unsurları dolaylı olarak hatırlamaktadır.

Uzak Elli Garip Şah hikâyesinde âşığın aktardığı arasöz, anıştırmaya dayalı metinlerarasılık boyutundadır:

> *"Dedi;*
>
> *-Oğlum bana bah, bilehlerini yuharı çağır. (Bi de esbirim olsun; Kemal Sunal orda bir filimde güreş tutyor adamnan, aynı ona benziyor. Onun garşısında ne bileği, ne de golu var.)"* (Taşlıova, 2006: 686)

Hikâye kesitinde aktarılan, anlatıcının göndermede bulunduğu yapı, sinema filmini zihinde canlandırmaktadır. Bu canlandırma filmin bilinirliği düzeyinde etkili olacaktır. Bu kesitte anlatıcı, Kemal Sunal'ın rol aldığı repliği anımsatarak metinlerarasılık boyutunda mizahı sağlamaktadır. Mizahı sağlayan esas durum, oluşan gerginliği farklı bir örneklemle rahatlamaya çevirmektir.

Hikâyelerde olduğu gibi âşık şiirinde de telmih aracılığıyla metinlerarasılık sağlanır. Âşık Ceyhûni ve Âşık Kadri arasında gerçekleşen atışmada bu durum görülmektedir:

Ceyhûni
Ben er geldim ama sen gelmişsin geç
Er isen ben gibi aşk bâdesin iç
Meclis-i irfana yakışır mı hiç
Çökelik mollası Âşık Kadriyâ

Kadri
Kaşların karadır gözlerin fülfül
Altına bir at bul misâl-i Düldül
Hiç gelip gülşene olur mu bülbül
Zile'nin kargası Âşık Ceyhûni (Ercan, 1991: 286-289)

Telmih ve metinlerarasılığın birbiriyle bağlantılı olduğunu belirten Berat Açıl (2014: 11) metinlerarasılığın oluşma veya gerçekleşme yönlerini üç maddede toplamıştır:

1.Sadece bir metne göndermede bulunmak

2.Hikâye içindeki bir motife göndermede bulunmak

3.Göndermede bulunduğu metni kendi metninin yapısı içinde eriterek yeni bir bağlamda, yeni bir anlamla kullanmak

Âşık Ceyhûni'nin ve Kadri'nin başvurduğu benzetmeye dayalı metinlerarasılık üçüncü maddede gördüğümüz "gönderme" şeklindedir. Telmihe başvurularak yapılan metinlerarasılıkta âşık, "rüya motifine" ve Hz. Ali'nin bineği "Düldül'e" gönderme yapmıştır.

Benzetmelerle sağlanan metinlerarasılık dışında kültürel bellekte yer alan ve sıklıkla başvurulan farklı türler vardır. Fıkralar, şiir, hikâye, efsane gibi pek çok türde metinlerarasılık kullanılmıştır. Kubilay Aktulum da (2022: 104), "Bir ana metin durumuna gelmiş olan Nasrettin Hoca Hikâyelerini değişik yapılar üzerine oturtarak, değişik bağlamlarda dönemin koşulları içerisinde bir dizi dönüştürüm işlemine başvurarak yinelemişlerdir." ifadesiyle, fıkraların dönemsel farklılıklarla güncellendiğine değinmektedir. Bu bağlamda oluşturulmuş metnin kendinden önce gelen diğer metinlerden izler taşıdığı ve bu sebeple de parçalı yapısıyla ön plana çıktığı ifade edilmektedir (Uyanık, 2009: 30). Nakısî ve Haramî arasında geçekleşen atışmada bu durum görülmektedir:

Nakısî
Maksat var olmam da nakıs
Çeribaşım; şeytan, iblis
Sultan Süleyman'a Belkıs
Yüzüğünün kaşıyım ben

Haramî
Bak Kerem'e netti Aslı
Şirin'in Ferhat'la faslı
Mecnun etti; Leylâ yaslı
Gönül çalan değil misin?

Nakısî
Hey! Âşık bakma kusur'a
Aklın oynamış bu sıra
Yusuf Şah oldu Mısır'a
Züleyha'nın düş'üyüm[52] (Karınlı, 2022: 38-40)

Dinleyici ya da okuyucu kültürel belleğimizde yer alan farklı metinlere gönderme aracılığıyla metinlerarasılık sağlanmıştır. "Flashback" yöntemi ile gülmeyi sağlayan unsurlar birer gösterge niteliği taşımaktadır. Hz. Süleyman ve Belkıs'a, kültürel bellekte bulunan Leyla ile Mecnun ve Ferhat Şiir hikâyelerine gönderme yapılırken Hz. Yusuf kıssasına telmih

[52] Şiirdeki hece eksiği alıntı yapılan kaynakla ilgilidir.

bulunmaktadır. "Kültür ekolojisinde[53]" yer alan kaynaklardan yararlanılarak sağlanan metinlerarasılıkta mizah, anıştırmayla araçsallaştırılmıştır.

Nasrettin Hoca fıkraları hakkında metinlerarasılığa başvuran Âşık Öksüz Ozan'ın dörtlüğü şöyledir:

Süt helvasının güzeldir nefesi
Tulumbadır tatlıların efesi
Nasrettin Hoca'nın meşhur zerdesi
Zayıfı getirir kana tatlılar (Alptekin, 2003a: 198-199)

Tatlılar üzerine kurulan dörtlükte, Hoca ve zerde tatlısının geçtiği fıkraya gönderme yapılmaktadır. Dinleyici, kültürel belleğimizde yer alan bu fıkrayı[54] bildiği sürece söz konusu metinlerarasılık gülmeyle sonuçlanacaktır. Metinlerarasılık her ne kadar mizah ile doğrudan bağlantılı olmasa da mizahi unsurları farklı metinlere taşımaktadır.

Metinlerarasılık genel bir yöntem olmanın dışında alt araştırma maddeleri olan disiplindir. Bahar Yıldırım Sağlam (2021: 19) sekiz farklı yapıda metinlerarası yöntemin olduğunu açıklayarak "Alaycı (gülünç) Dönüştürüm" üzerinde durmaktadır. Âşık Firkâtî, şiirinde tarihî kişilikler üzerinden toplum eleştiri ve alay örneğini vermiştir:

Memlekette oynanıyor oyunlar
Seviliyor misyonerler, ayinler
Müslüman düşmanı bazı hainler
Stalin'den daha beter oldular

Müslüman'ı çekemiyor zâlimler
Buna göz yumuyor rıfkı halimler
Dinde reform ister sahte âlimler
Her biri bir Martin Luter oldular (Üneş, 2018: 204)

Toplumsal kaidelerin, İslami esasların konu edildiği şiirde Âşık Firkâtî, Stalin ve Martin Luter King'e gönderme yapmaktadır. Anıştırmayla sağlanan metinlerarasılıkta, eleştirilen bireylerin davranışları gayrimüslim iki şahıs üzerinden alaya alınmaktadır. Tarihî şahıslara yapılan telmih ile toplumsal durum ironik yapıda eleştirilerek ve mizah sağlanmıştır.

[53] "Üst üste örtüşen ve birbirini tamamlayarak kazanılan felsefî anlam ve hayat tarzı keyfiyetlerinin adı Türk Kültür Ekolojisidir." (Çobanoğlu, 2015: 13)

[54] Nasreddin Hoca'nın bir öğrencisi sünnet olmaktadır. Hocayı öğrencinin sünnet düğününe çağırmayı unuturlar. Buna çok alınan Hoca, zerdeyle pilav aklına gelince, yerinde duramaz olur. Hemen düğün evine gelip, çocuğun babasını kapıya çağırtır. – Şu alfabeyi oğlun bizde unutmuş, yarın derse çalışması gerekir, der. Baba, oğlunun alfabesini unutmadığını, yanında eve getirdiğini iddia edince, Hoca büsbütün bozulur. – Yaaa! Öyle mi? der. Hocasını düğüne çağırmayı unutan çocuk, alfabeyi nasıl olur da unutmaz... Unutmuştur, unutmuştur. ... Ve böyle diyerek içeriye girer (İpek, 2010: 82-83).

Ferhat Korkmaz (2017: 86) ortak malzemeye dayanan söz sanatları ve edebî biçimlerin metinlerarasılık kuramına örnekler sunduğu açıklamaktadır. Aşağıda yer alan karşılaşma dörtlüklerinde telmihe bağlı metinlerarasılığa başvurulmuştur:

Cefaî
Hani Karac'oğlan, Yunus, Pir Sultan,
Çoğu bu uğurda vermedi mi can?
Âşıklığın sırrı, yol edep erkân,
Yollar yola benzemiyor Kurtoğlu

Kurtoğlu
Ata ecdat töresinden koptuk biz,
Gelenekten görenekten saptık biz,
Gülün bile naylonunu yaptık biz
Güller güle benzemiyor Cefaî

Cefaî
Bir ömür umutla gönül eyleye
Nerde o aşk, dağlar taşlar söyleye
Hasret kaldık Mecnun ile Leyla'ya
Çöller çöle benzemiyor Kurtoğlu. (Yakar, 2008: 103)

Atışmada görülen metinlerarasılık gönderme şeklindedir. Yunus Emre, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan'ın şiir içinde kullanılması dönemsel bir periyodun canlandırması hususunda metinlerarası boyutta irdelenebilir. Mecnun ve Leyla isimleriyle sağlanan metinlerarasılık ise halk hikâyesine göndermede bulunmaktadır. Çöl kelimesi ile devam eden çağrıştırma her ne kadar metin alıntısı olarak bulunmasa da metinlerarasılık şeklinde yorumlanmalıdır.

Köroğlu Hikâyesine gönderme yapan Âşık Ahmet Çıtak'ın örnek dörtlüğü aşağıdadır:

Köylülere banka açılsın dendi
Ulaştı mebuslar üstüne kondu
Köroğlu devrini savuştuk şimdi
Vurun babam vurun kervan sizindir (Sever, 2013: 86-87)

Âşık, Köroğlu devrine değinmektedir. Vekillerin eleştirilmesiyle sağlanan mizah, rahatlama kuramına uygunluk göstermektedir. Âşık, Köroğlu hikâyesine göndermede bulunur ve bu şekilde bir aykırılık uyandırarak gülmeyi sağlar.

4.2.2. Metinlerarası Alıntı

Değişen toplumsal koşullar, çevre ve kültürel değerler gibi pek çok unsur, âşıkların icra yapısını etkilemektedir. Bu değişim sürecinde edebî ürünler arasındaki metinsel ilişki de sürekli devinim hâlinde olmaktadır (Tekin ve Ataseven, 2021: 1043) Âşık, şiirinde ya da hikâyede

farklı bir metne başvurduğunda söz konusu metinde belli başlı değişikler ya da eklemeler yapmaktadır. Metinlerarası sürecin folklor bağlamında[55] belki de en önemli katkısı, geleneğin yeniden yorumlanması/anlamlandırılması sürecini vurgulamasıdır (Turan, 2022: 46).

Bir metinde konunun açıklığını sağlamanın en etkili yolu metinlerarasılıktır (Aktulum, 2018: 233). Anlatılmak istenen konunun farklı metinlerden yararlanılarak aktarılması, içeriğin sunumunu daha anlaşılır hâle getirmektedir. Bu şekilde yapılan metinlerarasılık çoğunlukla "alıntı" şeklindedir. Ancak bu alıntı, "intihal" ya da "kaynak gösterimi" değildir. Kültürel bellekte yer alan sözel metinler âşıklar tarafından kullanılmaktadır. Halk hikâyeleri, fıkralar, şiirler ya da masallardan yapılan alıntılar kültür ekolojinin birer parçası olduğundan ortak kültür malzemeleri âşıklar tarafından hikâyelerde veyahut şiirlerde görülmektedir. Farklı metinlerden yapılan alıntılarla yeniden kurulan yapı, geçmiş ürünün unutulmasının önüne geçerek koruma işlevi sağladı gibi eski metnin güncelleşmesine olanak tanımaktadır. Bu biçimde yapılan alıntılar her zaman anıştırma şeklinde değildir. Âşık kimi zaman "direkt alıntı" yapmaktadır. Bu şekilde sağlanan metinlerarasılık âşık sanatında anıştırmaya oranla daha az görülmektedir. Âşık edebiyatı ürünlerinin sözlü ortamdan yazılı ortama aktarılması direkt alıntı yapılmasının önüne geçmektedir. Konu hakkında Yeliz Özay (2007b: 30) "Alıntı, çalıntı [aşırma, intihal] yoluyla kurulan ilişkiyi, sözlü edebiyat metinleri olan halk hikâyelerinde çözümlemeye çalışmak öncelikle ilk "yazan" vurgusu olmadığı ve bir geleneğe bağlandığı için oldukça güç görünmektedir." tespitinde bulunmaktadır.

Metinlerarasılıkta direkt alıntının ya da aşırma yönteminin tehlikelerine değinen Kubilay Aktulum (2022:9), "folklorik ürünlerin" değişmeden, değiştirilmeden bir dönemden ötekine aktarılmasının klişeleşme, basmakalıplaşma, müzeleşme tehlikesini doğuracağını savunmaktadır. O, "bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır" ifadesiyle folklor ürünlerinin canlı yapıda olduğuna ve değişikliklerin olması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Tesadüfi olmayan ancak kendi süreçleri içinde gerçekleşen değişiklik ve eklemeler, metinlerarasılık boyutunda sağlanmaktadır.

Kimi zaman bir metin ya da cümle yeni bir metnin oluşumunu sağlamaktadır. Bir eser, bir başka esere çıkış noktası teşkil etmektedir (Atik, 2017: 40). Bu çerçevede Levnî'nin "Atalar Sözü Destanı" atasözlerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur:

[55] Kültür ve geleneğin tamamı "Folklor Bağlamını" oluşturmaktadır.

Dilden ister isen gıll ü gış[56] gide
Metâ-ı râzını açma hâside
Kıyma müşteriye az al faite
Alan da satan da umar demişler

Yâr ile ettiğin kavle ver karar
Kâr etmezsen bari eyleme zarar
Aza kanaat et olma tama'kâr
Ucuz satan tizcek[57] satar demişler

Kanâat halkasın bırakma elden
Elimden çıkmasın der isen örken
Deve âhu gibi boynuz ararken
İki kulaktan da çıkar demişler (Köprülü, 2004: 378)

Kültürel belleğimizde bulunan atasözleri şiir formunda sunulmaktadır. Metinlerarasılığa başvurulan şiirde farklı atasözleri bilhassa dörtlüklerin son dizelerinde paylaşılmıştır. Atasözleri ile yaratılan bu destan dinleyiciyi rahatlama ve aykırılık kuramları bağlamında gülmeye yöneltmektedir. Atasözlerinin şiirde kullanılması, yer yer değişiklikler yapılsa da uyumsuzluk oluşturmaktadır. Öğüt veren, doğruya yönlendirme işlevini sağlayan atasözlerinin şiir şeklinde oluşturulması, bağlantılı ya da ilişik atasözlerinin bir arada bulunması, söylenme amacına-ortamına bağlı olarak rahatlama işlevini gerçekleştirmektedir. Atasözleri hikâye içinde de mizahi bir şekilde kullanılmıştır.

Âşık Mevlüt İhsanî'den derlenen Necip ile Telli hikâyesi bu duruma örnek teşkil etmektedir:

"Ahmet ağa da Telli'yi görmüştü, o da Telli'yi beğenmişti. Hatta demişti ki: "Bizim Necip de bir şeyden anlıyormuş."

Bizde derlerdi ki "Gencin gözü horuz gözüdür, atı gence beğendireceksin, kadını yaşlıya." Bazı gençler çok iyi kadın seçebiliyor." (Türkmen ve Cemiloğlu, 2016: 208)

Hikâye anlatımında âşığın başvurduğu farklı türden alıntılar metinlerarasılık bağlamında ele alınabilir. Âşık Mevlüt İhsanî'nin başvurduğu atasözü bu bakımdan metinlerarasılık olmakla beraber mizahi durum yaratmıştır. Burada mizahı sağlayan etmen atasözünün Necip'in davranışına şaşırmaya bağlı olarak aykırılık merkezli kullanımıdır. Anlatı düzlemini ve hikâye konusunu kuvvetlendiren bu tarz alıntılar dinleyicinin kültürel belleği

[56]Kelime Türk Dil Kurumu sözlüğünde (URL1) "Gıllıgış: Gizli ve kötü amaç." şeklinde yer almaktadır.
[57]Kelime Türk Dil Kurumu Tarama Sözlüğünde (URL1) "Tizcecük: çabucak, derhâl, hemen" şeklinde açıklanmaktadır.

bildiği oranda etki göstermektedir. Âşık şiirinde görülen "alıntı" şeklinde yapılan metinlerarasılık ekseriyetle atasözleri, deyimler ya da kalıplaşmış ifadelerle sağlanmıştır. Âşık sanatının sözlü bir hüviyet göstermesi bu duruma sebep olmuştur. Bu nedenle direkt alıntı oldukça sınırlıdır.

4.2.3. Metinlerarası Yansıtma-Parodi (Yansılama)

Yazar ya da şair kültür ekolojisinde bulunan farklı metinleri belli başlı değişiklik ya da eksiltmelere tabii tutarak kendi metninde kullanabilmektedir. Yansıma olarak kabul edilen bu metinlerarasılıkta metin şekilsel ya da içerik bakımından değişikliklere uğramaktadır. Ferhat Korkmaz (2017: 82) parodinin metnin biçimini değiştirmeden konusunu değiştirme olarak açıklamaktadır. Gonca Gökalp Alpaslan ise parodiyi şu şekilde ifade etmektedir: "Bir metni değişime uğratarak yeni bir anlama ulaşmak anlamına gelen parodinin en belirgin özelliği, ele alınan metni gülünçleştirme amacı taşımasıdır." (2006: 141). Başka deyişle edebî bağlamda, klasik dizgede parodi oyunsal ya da yergisel bir işlevle kuralı çiğneme biçimi iken klasik anlamda bilinen soylu bir metnin sıradanlaştırılması olarak yorumlanır (Yıldırım Sağlam, 2021: 24).

Halk hikâyelerinin şiire zengin malzeme sağladığını ve halk şiiri içerisinde metinlerarası yöntemlere sıklıkla başvurulduğunu ifade eden Kadriye Türkan (2013: 74, 82), âşıkların dörtlüklerinde, halk hikâyesi karakter ve motiflerine göndermeler yaparak, şiirlerinin etki alanını arttırdıklarını vurgulamaktadır. Halk hikâyeleri, başka anlatıları ve şiirleri, metninin içine yerleştirme konusunda oldukça esnek yapıya sahipse de anlatıcının düzyazı bölümlerindeki özgürlüğü, şiire görece sınırlıdır (Özay, 2009: 8). Âşık, mevcut manzume yerine kimi zaman uygun başka bir manzum yapıyı ekleyebilir.

Ali Berat Alptekin (2013: 23) anlatıcıyı merkeze alarak metinlerin çeşitlenmesi hakkında şu açıklamayı kullanmaktadır:

> *"Anlatıcı, hikâyenin mensur kısmında istediği değişikliği yapabilir. Konuya ekleme veya çıkartma yapmada serbesttir. Hikâyenin ana hatlarından sapmamak kaydıyla beğenmediği kısımları çıkarır veya hoşuna giden bir başka hikâyeyi uygun bir yere ilâve edebilir."*

Benzer bir açıklamada bulunan İsmail Görkem (2000: 155) Âşık Mustafa Köse'den derlenen "Helvacı Güzeli Hikâyesi[58]"nin aynı isimli bir masaldan hareketle ortaya çıktığını vurgulamaktadır.

[58] Hikâye metninin verildiği kısımda İsmail Görkem dipnot olarak şu açıklamada bulunmaktadır: "Kaynak şahıs bu hikâyeyi babası Mehmet Köse'den öğrenmiş olup, onun nereden öğrendiğini ise bilmemektedir. Babası bu hikâyenin, eskiden bir Keloğlan masalı olduğunu ve türkülerin sonradan ilave edildiğini âşığa söylemiştir."

Halk hikâyelerinde görülen eklemeler ya da farklı türe ait metinler, metinlerarasılık açısından nitelikli örnekleri oluşturmaktadır. Pertev Naili Boratav'ın (1988: 204) Âşık Müdamî'den derlediği "Köroğlu İlk Kol" hikâyesinde geçen bentler, masal[59] olarak bilinen metnin paylaşımıdır:

Baktın rast geldi bir keçi
Sen neynersin beşi üçü
Ye kalsın bir kuru kıçı

Baktın rast geldi bir koyun
Sen neynersin oyun moyun
Ye kalsın bir kuru boyun

Baktın rast geldi bir katır
Sen neynersin hatır matır
Ye burnun seperhola[60] batır

Baktın ki rast geldi bir at
Sen neynersin berat merat
Ye de cendeğinin yanında yat

Pertev Naili Boratav (1988: 64) "Masal bir sanat mahsülü olarak şekil aldığı andan itibaren, sanatkâr bunları sadece meydana koymak istediği edebî esere malzeme olarak kullanmaktadır" ifadeleriyle masalın farklı türler içinde kullanıldığını vurgulamaktadır. Masalın manzum şekilde hikâyeye eklenmesi metinlerarasılık boyutunda parodidir. Mizahi durum yaratan masal alıntısı, anlatıcının icrasına bağlı olarak gerçekleşmektedir. Âşık konuya bağlı ya da konudan tamamen bağımsız şekilde farklı türden alıntılarla anlatıyı farklı şekilde ilerletebilir. Eğlendirme amacının ağır bastığı bu tarz metinlerarasılıklarda mizahi içerikler yer tutmaktadır. Yukarıda yer alan örnekte, tekrarla sağlanan ve dinleyicinin eğlenmesine olanak veren manzum yapı metinlerarasılıkla hikâye içinde sunulmuştur.

Pertev Naili Boratav (1988: 83) Eşref Bey Hikâyesi'nin bazı bölümlerinde mizahî tekerlemelerin paylaşıldığını aktarmaktadır:

Ayrandan çıkarim yağı
Doldurim sol ile sağı
Her tartısı Ağrı dağı
Günde bin kantarım ola

[59] Masalın bir bölümü şu şekildedir: "Gittin gördün bir koyun Ye, kalsın kuru boyun Neyine oyun moyun Pehlivanlık mı edeceksin? Gittin gördün bir keçi ye kalsın kuru ayakçığı Neylersin ikiyi üçü Çobanlık mı edeceksin? Geldin gördün bir at ye de yanında yat Neyine berat, merat İstanbul'a mı gideceksin? Bunları söyledikten sonra kurt can verdi. Koyun kurtuldu. Keçi de kurtuldu. At da kurtuldu. Ben de gittim bana üç elma verdiler: Biri masala, biri masalı anlatana, biri de masalı okuyanlara." (URL16)
[60] Hayvanın kaburgalarının içinin boşaltılarak geri kalan kemik hâli (URL14)

Aynı hikâyede yer alan benzer bir metinlerarasılık ise şu şekildedir:

Yoğurdun köyüne uğradım[61]
İçine somun doğradım
Beş parmağınan kıvradım
Ah bir somun, vah bir somun

Doğrayaydım kişi gibi
Kıvrayaydım bişi gibi
Dört değirmen taşı gibi
Ah bir somun, vah bir somun

Pertev Naili Boratav (1988: 63), halk hikâyecisinin çok uzak, geçmiş zamanların maceralarını ve kahramanlarını anlatan bir masal naklediyormuş gibi söze başladığını fakat yavaş yavaş zaman kayıtlarından kurtulup kendisini hikâyesinin içine terk ettiği aktarmaktadır. Yukarıda görülen tekrara dayalı metinler masallardaki "formel" ifadelerle benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında halk hikâyelerinin içerik boyutunda kültürel belleğimizde yer alan farklı biçim ve türlerden "parodi" ya da "yansıtma" şeklinde metinlerarasılığa başvurulduğu anlaşılmaktadır.

Benzer bir metinlerarasılık Âşık Ruhanî'nin şiirinde görülmektedir. Tekerlemeye benzer bir tarzla söylenen şiir yansıtma şeklinde sunulmuştur.

Rayından çıktı tren
Diren kardeşim diren
Kim bu treni süren
Eylen fren patladı
Yok mu makinisti gören?

Hop hop hoppala
Hoppala yavrum hoppala
Uçuruma gidersen
Kefenlik bez arkala

Bugün hava çok sıcak
Çalışmak ne olacak
Olalım kucak kucak
Ağaç gölgesi serin
Oynayalım salıncak

İp ip ippala
İppala yavrum ippala
İp kırılır düşersen
Altın üstün ufala (Düzgün, 1998: 212-213)

[61] Hece fazlalığı alıntı yapılan kaynakta görülmektedir.

Tekerleme formunun âşıklar tarafından şiirleştirilerek aktarılması mizahi bir durum yaratmaktadır. Bu mizahi duruma şiirin tamamının uyak düzeni sağlamak adına farklı konulara sapmasına bağlı oluşan uyumsuzluklar neden olmaktadır. Ancak tekerlemelerde amaç anlatım değil uyağı sağlamaktadır. Bu şekilde oluşturulan şiirde amaç mizah yaratmakken bununla beraber metinlerarasılığa başvurulmuştur.

Âşıkların edebî ürünlerde ya da günlük hayatta kullandığı metinlerarasılık yöntemi, kültürel belleğin niteliğine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Kültürel belleğin mizaha hem zemin hem de aktarım yolu yönüyle aracılık etmesi hem icracı ve anlatıcı boyutunda hem de dinleyiciye verilmek istenen mesaj ya da aktarılmak istenen metin yönleriyle düşünce boyutu taşıması, çok katmanlı felsefi yaklaşımı da beraberinde getirmektedir.

4.3. Mizah ve Felsefe

İnsanın neye, niçin ve nasıl güldüğü pek çok bilim dalı tarafından araştırılmış, incelenmiştir. Yüzyıllardır felsefe, psikoloji, edebiyat ve teoloji başta olmak üzere inceleme konusu olan mizah ve gülmeye ilişkin açıklamaların uzun bir geçmişi bulunmaktadır (Morreall, 1997: 3). "Yazılı ilk mizah ürünleri arkeolojik araştırmalar sonucunda Sümer uygarlığına ait metinlerde bulunmuştur" (Akgöl, 2016: 1). Gülme ve mizah hakkında bilinen en eski metinler Mısır ve Sümer metinleri olmasına rağmen bu iki kavramın tarihi, insanlık tarihinin başlarına dayanır. Mısır ve Sümer metinleri gülme ve mizah tarihi açısından aydınlatıcı fikirler vermekle beraber bu iki eski kavramın ilkel insanların gözündeki değerini de gösterirler (Akgöl, 2016: 15).

Barry Sanders'e göre (2019: 17) M. Ö. 3. yüzyılda yazılmış eski bir Mısır papirüsüne göre gülme başlangıçta vardır ve Tanrı birinci kahkahasıyla dünyayı yönetecek yedi tanrıyı yaratmış, ikinci kahkahasında ışığı, üçüncü kahkahasında suları ve sırasıyla kâinatı yarattıktan sonra yedinci kahkahasıyla beraber ruhlar ortaya çıkmıştır. Bu açıklamalar gülmenin mitik kökende varlığına işaret etmektedir. Yunan mitolojisinde "Homeros, gülmeyi 'Tanrılardan gelen neşeli armağan' olarak tanımlar ve tanrılarla ölümlüler arasında aracılık yapan bir şey, iki dünyayı birbirine bağlayan mecazi bir köprü gibi göstermektedir." (Akgöl, 2016: 16).

Dinlerin temel referanslarında zaman zaman bu konuyla ilgili açıklamalar görülmektedir. "Tevrat"ta bile, neşe dolu kahkaha, tanrı Yahve'nin Yahudi halkına verdiği bir armağan olarak geçer." (Sanders, 2019: 18). Dinî metinlerde mizah için veri kabul edilebilecek unsurlar yoruma dayalı olup, önemli farklılıklar göstermektedir. Gülme bazen çirkin, gülümseme ise güzel olarak değerlendirilmektedir. Hristiyanlık ve İslamiyet ikisini ayırır ve

her birine farklı yaklaşır. Orta çağ döneminde gülme şeytanın işi olarak algılanmış, yüksek sesle gülmek, zevklerde aşırıya kaçmak gibi günah sayılmıştır (Uçar, 2011: 5). Fahri Yakar'a göre (2013: 70), İslam kültüründe gülme "ölçülülük ve abartı" yönüyle değerlendirilmiş olup aşırılık durumunda Müslümanın vakarını ve ağırbaşlılığını bozacağı düşünülmektedir.

Dinlerin temel referansları yanında düşünür ve mütefekkirlerle birlikte bütüncül olarak felsefe de gülmeye ya da mizahi olana ilgi duymuştur. Gülmenin kaynağı, sebebi, gerekli olup olmadığı, neyin ya da nelerin gülmeye yol açtığı gibi sorular düşünce tarihi boyunca ilgi çekici olmuştur. Bazı filozoflar mizaha, komik olana, gülmeye olumsuz anlam yüklerken kimi de övgüye değer bulmuştur. Bu nedenle gülmenin değil ama gülme hakkındaki fikirlerin uzun ve zengin bir tarihi vardır. Hatta "doğallığı bozulmuş her şeyin ve uyumsuzluğun komiği oluşturduğunu ve gülmeye yol açtığını" aktaran Henri Bergson (2019: 11) yukarıda sözü edilen sorulara cevap aradığı *Gülme* adlı müstakil eserinde bu soruların Aristoteles'ten beri felsefenin de konusu olduğunu açıklamaktadır. Hatta gülmenin insana özgülüğünü ifade etmek için, konuyla ilgili araştırmalarda, Aristoteles'in insanları diğer hayvanlardan ayırmak amacıyla onun "insan gülen hayvan" tanımlamasına (Akgöl, 2016: 16) vurgu yapılmaktadır.

Antik Yunan filozofu Aristoteles mizahı, komedya ve tragedya karşılaştırması üzerinden ele almaktadır. Filozofa göre tragedya, ortalamadan daha iyi karakterleri, komedya ortalamadan daha kötü karakterleri taklit eder ya da betimler. Böylece komedya gülünç olanı taklit eder, gülünç olmak da soylu olmamanın bir parçasıdır. Çünkü gülünç olmanın özü soylu olmamaya ve kusura dayanır. Aristoteles, her ne kadar komik olanı kusur olarak görse de ona göre bu kusur acı verici ve zararlı değildir (Aristoteles, 2013: 38-39, 43). Aristoteles, komedyanın demokrasi altında doğduğuna ilişkin Antik Yunan kültüründeki/düşüncesindeki kanaate de vurgu yaparak siyasal yönetim tarzı ve mizah arasında bağlantı kurmaktadır.

Felsefe tarihinde mizah konusundaki düşünceleriyle tanınan 17. yüzyıl İngiliz filozofu Thomas Hobbes (2001: 51), siyaset felsefesiyle ilgili ünlü eseri *Leviathan'da* gülmeyi şöyle tanımlamaktadır: "Ani sevinç, gülme denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar." Thomas Hobbes, genel felsefi anlayışa uygun olarak gülmeyi de güç/kuvvet ile açıklar ve başkalarının zayıflığı karşısında duyulan üstünlük duygusu ile ilişkilendirir. Ona göre, başka birinde yanlış veya eksiklik gören kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur ve bu, en fazla, kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur (Hobbes, 2001: 52). Üstün olan ya da güçlü olanın egemenliğine

göndermede bulunan Thomas Hobbes, bu gücün gülme eyleminin de belirleyicisi olduğuna inanmaktadır. Mizahın üstünlük teorisiyle bağlantılı olan bu durum bireyin üstün olmasından ötürü hissettiği gurura göndermede bulunmaktadır.

Sören Kierkegaard (2005: 277), gülmenin insanı özgürleştiren ve istenmesi gereken bir şey olduğunu değerlendirmektedir: *Gülmenin* insan için mutluluk belirtisi olduğunu düşünen Sören Kierkegaard, insanın kendi varoluşunu gerçekleştirdiğini düşünmektedir.

Birçok düşünür ve eğitimci mizahın değerini ve kaynağını teorik açıklamalarla sunmak istemiştir (Çakmak ve Uz, 2018: 80). Düşünürler-filozoflar, mizahi konuları dünya görüşleri doğrultusunda açıklamaktadır. Mizah oluşturan temel unsurlar farklı disiplinler aracılığıyla anlaşılabilir. "Felsefî, psikolojik, sosyolojik, antropolojik çalışmalar komikliğin ve mizahın özünü kavramaya çalışır, bununla beraber ancak bu fenomenlerin bazı hususları tespit edilir." (Uçar, 2011: 7). Ancak felsefe tarihinde filozoflar konuyu irdelemişlerse de mizahı neyin oluşturduğu konusunda çok az fikir birliği oluşmuştur (URL15).

Düşünce tarihinde ortaya çıkan tartışmalar, kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Mizah ve gülmenin benzer anlamlarda kullanılmasına rağmen, bu iki kavramın eşdeğer olmadığını belirtmek gerekir. Gülme mizahın sadece fizyolojik belirtisidir (Kamiloğlu, 2014: 5). Mizah ve gülme birbirine eşlik edebilir, fakat ayrı ayrı olarak da meydana gelebilir. Mizah gülme olmaksızın da yaşanabilir, sesli gülmeden de zevk alınabilir (Uçar, 2011: 4). Araştırmacılar gülmeyi "ağlamak" ile karşılaştırarak anlatırlar ve gülmenin ruhsal bir hazırlık ve düzey gerektirdiğine vurgu yaparlar: "Ağlamak kolaydır. Acı şeyler söyler, bir insanı ağlatabilirsiniz; ama insanın ruhsal ve duygusal yapısını gülmeye elverişli konuma getirmek, derin bir bilgi, engin kültür ve kıvrak bir zekâ gerektirir" (Yakar, 2013: 61). Gülme ve mizahı, trajedi ve ağlamayla tamamlayan zıtlık ilişkisinde yorumlayanlar da bulunmaktadır. Buna göre komik olanı yaratan uyumsuzluğu ve çatışmayı sadece insanların zihninde görmemeliyiz çünkü bu uyumsuzluk doğa ve ruh arasındaki ikilemde de bulunmaktadır (Uçar, 2011: 21).

Açıklama ve teoriler arasında ortaklık görüldüğü gibi farklılar da bulunmaktadır. Terry Eagleton'a göre (2020: 72-73) "Fiziksel hareketlerle psikolojik hareketler uyuşmazlık teorisini rahatlatma tezine bağlayacak şekilde doğrudan eşleşirler." Buna göre mizah, algısal deneyimin karmaşıklığıyla akıl sınırlarını bir anlığına rahatlamaya genişlettiğinde ortaya çıkmaktadır (Eagleton, 2020: 73). Bazı psikologlar mizahın "endişe, düşmanlık veya cinsel baskılardan kurtulmak' amacıyla yaratıldığını" söyler (Akgöl, 2016; 19). Sigmund Freud (2021: 129), esprilerin amaçları doğrultusunda iki şekilde ele almaktadır. Esprilerin hizmet ettiğini düşündüğü bu amaçlardan ilkinin saldırganlık, hiciv ya da savunma amacına hizmet eden

düşmanca bir tavır olduğunu ikincisinin ise teşhir amacına hizmet eden müstehcenlik olduğunu açıklamaktadır.

Bazı düşünür ve araştırmacılar gülmenin duygular gibi tamamen sinir sistemiyle bağlantılı olduğunu iddia etmektedir (Uçar, 2011: 22). Biyolojik yapıya bağlı bu açıklamayla mizah insanda belli düzeyde rahatlamanın aracına dönüşür. Bazen de mizah, taklitçilik olarak görünür. "Taklitçilik veya benzetmenin komik olmasının bir nedeni, bunun gerçekten farklı öğeler arasında bir özdeşliğe işaret eden bir tekrarlama biçimi olmasıdır" (Eagleton, 2020: 73). Mizahın insanda rahatlama sağlayarak mutlu olmayı getiren olgu olduğu ve bunun zamanla edebî alana da aktarıldığı kabul edilmektedir.

Bazı yazarlara göre mizah bir muammadır. İnsanlar onu "çılgınca" isterler. Çünkü gülmek insana özgüdür ve psikolojik, fizyolojik bir ihtiyaçtır. Bu nedenledir ki mizah bilişin derinliğine yayılmıştır. Bunun içindir ki her toplum ve her insan belli başlı mizah ruhuna sahiptir. İnsan yaşamının pek çok yönü mizaha açıktır. Yaşama dair farklı konular üzerinden mizah yapılmaktadır. Aramızdan çıkan en üstün akıllar için bile mizah hâlâ bir bilmece (Güler, 2010: 168) olmaya ve insanı cezbetmeye devam etmektedir. Mizahın her toplumda ve her kültürde kendine özgü farklılıkları yanında, var olması insanın ihtiyaç duyduğu bir olgu olduğunu göstermektedir. Modern zamanlarda insanın problemlerinin artmasıyla beraber mizaha olan ihtiyaç da artmıştır. Bu nedenle günümüzde mizahı farklı disiplinler de daha fazla araştırma konusu yapmaktadır.

Harekete ve söze dayalı olarak gerçekleşen gülme, toplumsal hayatta en sık görülen gülme nedenleri veya kaynaklarıdır. Bunlar hareket ve söze bağlı olarak gerçekleşmektedir. Düşen birini gören ve buna gülen bireye "neden gülüyorsun?" sorusunu yönettiğimizde vereceği cevap muğlaklıklar içerecektir. Gülmeye sebep olan durum, gülen kişinin düşenin yerinde olmaması nedeniyle gurura kapılmasıdır. Söze dayalı mizah benzer yapı sergilemekte ve ait olduğu dile bağlı olarak yaygınlık göstermektedir. Bu da kültürel bellekte, söze dayalı mizah örneklerinin sürekliliğini sağlamaktadır.

4.3.1. Sözel Mizahın Epistemolojisi

Halkın neye, kime, ne zaman, nerede, nasıl güldüğüne dair sorular sorulmuş cevapları araştırılmıştır. Mizahın hangi bilgiler neticesinde ortaya çıktığı sorgulanmıştır. Bilgi Felsefesi olarak tanımlanan "epistemoloji" bilginin kaynağını incelemektedir. Gülser Erçel (2014: 23) epistemoloji kelimesini "insan bilgisinin yapısını ve geçerliliğini inceleyen felsefe dalı" şeklinde tanımlamaktadır. Hüsamettin Arslan (1992: 5) ise epistemoloji kavramını

"episteme"den gelen "bir açıklaması bulunan doğru inanç" şeklinde tarif etmektedir. Ahmet Arslan'a (2012: 27) göre bilenin mi yoksa bilinen mi ön planda olduğu; bilginin imkânı veya imkânsızlığı, bilginin kaynağı, alanı, kapsamı, sınırlılıkları gibi soruların felsefenin epistemoloji olarak adlandırılan dalının özel konusunu oluşturduğuna vurgu yapmaktadır. Ahmet Cevizci (1999: 308), zihnin hâllerinin ve içerikleri dışında hiçbir şeyin bilinemeyeceğini her türlü bilginin ortaya çıkışında "zihnin kendisinin" tek kaynak olduğunu ifade etmektedir. Ahmet Arslan (2012: 23) felsefî düşüncenin analitik, kurucu ve inşa edici olduğunu belirtmektedir. İnsanın bilgiyi nasıl ve nerede öğrendiği sorusunu cevaplama isteği onun varoluş sebebini de ortaya koymaktadır. Hüsamettin Arslan (1992: 56) bilimsel bilgi dâhil tüm bilgilerin varoluşunda epistemik cemaatin varlığını işaret etmektedir. Burada kullanılan "epistemik cemaat" kavramı ortak kültür dairesinde bulunan bilgilerin bütünü şeklinde yorumlanabilir. "Epistemik cemaat, bir bilme, bilgi, kavrama, anlama cemaatidir ve bilgiyi inşa eden, işleyen, geliştiren ve daha sonraki kuşaklara intikal ettiren, bilgiyi taşıyan insanlar topluluğunu ima eder." (Arslan, 1992: 5). Bu açıklamalardan yola çıkarak âşığın da bir epistemik cemaate tabiî olduğu, bu cemaatte bulunan bilgileri işleyerek estetik bir şekilde sonraki kuşaklara aktardığı görülmektedir.

Âşıklığın Türk Kültür dairesinde oldukça eski bir gelenek olması onun epistemik bir cemaat olarak yorumlanabilmesinin önünü açmaktadır. Âşıklığın belli başlı kaideler etrafında teşekkül etmesi ve âşıkların formel ya da bilişsel bir eğitime tabii olmaksızın sanat icra edebilme kabiliyetleri epistemik cemaatin yansımaları olarak kabul edilebilir. Âşığın kültürel belleği taşıyan ve aktaran bir konumda bulunması onun bilgi edinimiyle ve bu bilgileri aktarmasıyla ilişkilidir. Bu kavramsal ilişki "âşığın epistemesi" şeklinde incelenme imkânı sağlamaktadır.

Âşığın öğrendiği bilgileri kullanma alanları ve kullanış şekilleri, "varoluşsal sancı"nın yansımasıdır. Konu hakkında Gürbüz Deniz (2015: 23) şu açıklamayı yapmaktadır.

> *"Öğrenilen ve tecrübe edilen şeylerden hareketle doğuştan getirilen yetenekleri tatmin eden ve bizce meçhul olan sorularımıza cevap veren dine veya ideolojiye uymak çoğumuz için en doğru seçim olmuştur. "Bize uygun gelen ideoloji veya dünya görüşü ile nasıl yaşamamız lazımdır?" sorusuna, "insani huzur ve mutluluğu bulduğumuz inanç kuralları ile" cevap verebiliriz."*

Bu açıklamalara bağlı olarak Anadolu sahası âşıklığında sözel mizahın, aklî bir etkinlik yönüyle zihinsel sürecin birlikteliğine dayandığını söyleyebiliriz. Epistemolojik ve varoluşsal şekilde analitik düşünceye dayanmaktadır. Çiğdem Akyüz Öztokmak'ın (2023: 40) ifadesiyle "insan, doğa karşısında kendisini açıklayabilen, kendisi üzerine düşünebilen başka bir ifade ile hem beden olarak hem akıl olarak kendisini fark edebilen ve keşfedebilen yapısıyla diğer var

olanlardan ayrılmaktadır." Söz konusu kendini fark etme "varoluşsal sancının" bir yansıması ve çözümlemesidir.

Ensar Aslan (1978: 1) içinde yaşadığı yapının temsilcisi olan âşığın, halkın duyuş ve düşüncesini yansıttığını yüzyıllar boyunca Türk halkının acısını, sevincini mısralarında dile getirdiğini vurgulamaktadır. Âşığın kullandığı kavramların ya da konuların bu şekilde oluştuğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Bireysel olarak toplumun geçmişinden etkilenen ve estetik bir şekilde bunu yaşadığı döneme yansıtan âşık, gelecek kuşakları yönlendirebilecek şekilde hareket etmektedir. Esasen toplumun "usta" olarak kabul ettiği gelenek temsilcisinden bekledikleri arasında bu unsur da yer almaktadır. Âşık bunu gerçekleştirirken doğru bilginin kökenini sorgulaması ve sanatında sunması "epistemolojik inanç[62]"ın göstergesidir. Asıl ve doğru bilginin ne olduğu ya da nereden geldiği düşüncesi âşığa göre şekillenmektedir. Âşık zihinsel dünyasına göre bu durumu kelimeleriyle, cümleleriyle ifade etmekte icrasında sunmaktadır. Kültürel belleğe mensup dinleyici de icrayı bu doğrultuda değerlendirmektedir. Hikâyede verilmek istenen dürüstlük, yardımlaşma, sevgi, saygı gibi değerler âşığın epistemolojik inancı doğrultusunda oluşturulmakta ve şekillenmektedir.

İnsana has davranış olan gülme eylemi toplumsal kurallarla belirlenmiş, kimi zaman kısıtlanmıştır. Dinin kültür üzerinde etkili olmasına bağlı olarak sesli gülmek ayıp karşılanmış, kahkaha yerine tebessüm olgunluk olarak kabul görmüştür. Türk kültürü, mizah noktasında pek çok türü ihtiva etmektedir. Sözlü anlatılarda mizah kültürü ağırlıklı olarak eğlendirmeye diğer ifadeyle eğlenceye dönüktür. Fakat mizah, eğlendirme yanında eğitim, öğretim, kültürel aktarım gibi pek çok işlevi sağlamaktadır. Mizah her ne kadar gülme ile özdeşleşmiş olsa da mizah içeren her durum gülmeye neden olmaz.

Anadolu sahası âşıklığında mizahı doğuran ya da mizahı gerçekleşmesi planlanan bir sonuç için yöntem olarak gören nedenlerden biri eleştiridir. Ancak eleştiri her ne kadar gülmeye olanak tanısa da bu hususta sosyal bir ceza fonksiyonu taşımaktadır. Cenap Şehabettin (Yücebaş, 1958: 89) kahkahanın adliye cezalarından daha etkili olduğunu, gülünç olmak korkusunun pek çok fenalıkların önünü kestiğini, pek çok çirkinlikleri vuku bulmadan önlediğini aktarmaktadır. Gülmeye olanak tanıyan duygulardan olan "üstünlük ve "gurur", gülünen kişiye, aşağılanma hissini yaşatmaktadır. Bu durum toplumsal statüyü sarsan etkiyle protesto sağlamaktadır.

[62] Bireyin bilgisinin öz bilince göre şekillenmesi ve kendi bildiği bilginin doğru bilgi olduğunu düşündüğü felsefi yaklaşım.

Dede Korkut Hikâyelerinde mizah oldukça işlevsel düzeydedir. Bilhassa mukaddime kısmında bulunan dört farklı kadın tipinin yorumlandığı bölüm, övgü unsuru bulunmakla birlikte sosyal eleştiri barındırmaktadır. Dede Korkut Hikâyelerinde mizahın sağladığı pek çok işlev görülmektedir. Eğlence ve kültürün aktarımı gibi işlevleri olan bu hikâyeler güldürürken eğiten bir form sergilemektedir. Ancak sadece bu hikâyelerde değil Türk kültüründe pek çok tür ve şekil mizah aracılığıyla farklı işlevleri yerine getirmektedir.

Sözlü kültürde mizahın en belirgin örnekleri fıkralardır. En yaygın fıkra tipleri arasında yer alan Nasreddin Hoca'ya ve Bektaşi örneklerine dayandırılan metinler (Yakar, 2013: 60) yaygın mizah örnekleridir. "Hepsi tarihî süreç içinde, sosyal tarihimiz boyunca, toplum hayatımızdan çeşitli sahneler, durumla, düşünceler ve eleştiriler yansıtırlar." (Yıldırım, 1998:233). Toplumun sorunlarını dile getiren fıkralar düşündürürken güldürmektedir. Fıkraların oluşturduğu belirsizlik ve aykırılıklar bu metinleri gülünç çerçeveye yerleştirmektedir. Hemen her konuda anlatılan fıkralarda amaç verilmek istenen mesajın, "uygun" üslup ve içerikle topluma aktarılmasıdır. Bu yolla da rahatlamayı sağlamak amaçlanmaktadır. Herhangi bir konudan duyulan rahatsızlık fıkralarla eğlenceye ve eleştiriye dayalı bir tarzda eleştirilmektedir.

Âşık sanatı her ne kadar eğlence ile bağlantılı olarak aktarılsa da her âşık aynı oranda mizahı kullanmaz ya da güldürme edimini sağlayamaz. Bölgesel olarak incelendiğinde de pek çok farklı unsurun âşığın mizahı kullanma yapısını etkilediği görülmektedir. Toplumla ya da bireyle ilgili olumlu ya da olumsuz konu ve durumlar âşığın etkilendiği unsurları barındırmaktadır. Yetişme şartları, bulunduğu bölgenin mizahı algılama ve kabul etme durumu, ustasından öğrendiği mizah yolu ve örnekleri, ilerleyen süreçte kendi yeteneği ve üslubunun mizahı içerme oranı gibi yönler, âşığın bu alanda nasıl yol izleyeceğini de etkileyen konulardır. Bir düğün icrasıyla resmi bir ortamdaki icralarda belli başlı değişiklikler olacaktır. Âşık Müdamî'nin[63] iki farklı ortamda geçekleştiği icrada oluşan farklılık örnekler arasında sayılabilir. Ortamın şartları âşığı etkilemekte, icranın içerinde, âşığın jest ve mimiklerinde değişikliğe sebep olmaktadır.

Dinleyicinin yapısı da âşık için belirleyici olmaktadır. Halk hikâyesi anlatımıyla birlikte doğaçlama (doğmaca, irticalen) söylediği şiirlerde hem açılan ayağı sürdürmek hem de rekabet hâlinde olmanın gereğiyle dinleyici yapısı yönlendirme ya da sınırlama nedeni hâline gelebilir. Benzetmeler, kişileştirmeler, argo ifadeler veya beden dili bu yönlendirme veya sınırlama için

[63]Anlatı mekânının anlatı üzerinde etkisi hakkında detaylı bilgi için: Başgöz İ. (1986: 61). Folklor Yazıları. İstanbul: Adam Yayıncılık.

etkilenebilecek alanlardır. Bu gibi durumlar hem âşığın kelime tercihini hem de o andaki üslubunu etkileyeceği gibi mizahi ortamın oluşmasını da engelleyecektir.

"Düşünce yapısı" olarak tanımlanan tefekkür kelimesi, kişinin bir konu hakkındaki yaklaşımını ortaya koymaktadır Âşığın tefekkürünü etkileyen pek çok etmen bulunmaktadır. Kişilik, çevre, coğrafya, usta-çırak ilişkisi bunlardandır. Âşığın düşünsel zemini, olaya ya da duruma yaklaşımı, verdiği tepkiler tefekkürü dâhilinde oluşmakta şiirine, anlatışına tesir etmektedir. Toplumu etkileyen olaylar, yaşandığı döneme ve etkisine bağlı olarak âşığın farklı icra ortamlarında ve ele alacağı türlerde, mizahın içeriğini ve ölçüsünü belirlemesinde etkili olmaktadır. Aklın gerekliliği olarak düşünen bu yetinin insanı insan kılan özelliklerin başında olduğunun farkında olan birey tefekkür ile bunu sağlamaktadır. Üyesi olduğu milletin sesi olarak duyguları, beklentileri ve şikâyetleri aktarırken, sadece nakleden değil aynı zamanda farklı anlatım tavır ve yöntemleri ile en anlaşılır hâle dönüştürmektedir.

Türk kültüründe örneklerini esas aldığımızda mizahı sağlayan yapı çoğunlukla "eğlence" anlayışıyla bağıntılıdır. Şölenler, toylar, panayırlar, bayramlar birer eğlence ortamı olmakla birlikte icra edilen harekete ve söze dayalı örnekler içerik bakımından eğlendirme fonksiyonuna sahiptir. Kültürel bellekte yer alan eğlence yapısı, günümüzde de benzer şekillerde devam etmektedir. Sahnelenmesi nedeniyle harekete dayalı olan Orta Oyunu, Karagöz, Meddah gibi dallarla mukayese edildiğinde âşıklıkta mizahın daha işlevsel olduğunu görmekteyiz. Âşıklar günümüzde çeşitlenmiş icra ortamlarında mizahı da farklı biçim ve yöntemlerle kullanmaya devam etmektedir.

Toplumun ihtiyacı olan eğlenme işlevini sanatı ile sağlayan âşıklar bunu çoğunlukla mizah odağında yapmışlardır. Bilinçli ya da icra anında kendiliğinden şekillenen mizahın en önemli amacı dinleyiciyi etkilemek, şaşırtmak ve eğlendirmektir. Mizahla sağlanan eğlence olgusu gülmeyle karşılık bulmaktadır.

4.3.1.1. Anadolu Sahası Âşıklığında Sözel Mizahın Kaynağı: Sezgi

Âşıklar toplumun "neye, neden ve nasıl" güldüğünü bilen kişilerdir. Anadolu'nun farklı şehirlerinde dünyaya gelen, farklı çevrelerde yetişen ve çeşitli zorluklar, imkansızlıklardan ötürü "örgün eğitim[64]" göremeyen âşıkların şiirlerinde kullandıkları "estetik kavramları", "entelektüel birikimi" nasıl edindikleri belli bazı neden ve sonuçlara bağlanarak açıklanmaktadır. Âşıkların geleneğe intisabına neden oluşturan konular, yetişme sürecinde öğrenme-özümseme ve usta malı eserlere benzer örnekler üretme gibi sayılabilecek başka

[64] "Düzenli, planlı, yöntemli biçimde verilen herhangi bir eğitim." (URL1)

hususlar da bulunmaktadır ancak bu alanda bütüncül tespitlerin veya bilinen yorumların dışında önermelerin üretilmesine ihtiyaç vardır. Bu sorunun çözülmesi noktasında bilginin kaynağı, bilgi edinimi, bilginin doğruluğunun ölçütü gibi araştırmalar katkı sunmaktadır. Bilginin kaynaklarından biri olarak sezgi de düşünce tarihinde kabul görmektedir.

Bu noktada sezgici felsefenin kuramsal yaklaşımı, bilgi kaynağının sezgilere bağlı olarak gerçekleştiğini açıklar. Sezgi hakkında Henri Bergson ve Gazali'nin açıklamaları yol göstericidir. Bergson bilgi temelli yaklaşımda sezgiyi temele almış bizim doğrudan ve aracısız olarak yalnızca kendi tecrübelerimizi bilebileceğimizi vurgulamış ve mutlak bilginin sezgisel, metafiziğin yönteminin sezgiden ibaret olduğunu düşünmektedir (Gündoğan, 2013: 87; Doğanay, 2020: 109). Bu açıklamalardan yola çıkarak sezginin bilgi edinim noktasında kabul gördüğü söylenebilir. Bergson'a yakın bir söylem de bulunan Gazali; bilgi kaynaklarının başında duyuların ve algının geldiğini açıklamaktadır (Doğanay, 2020: 74). Bu algı ve duyular Gazali'ye göre zamanla yetersiz kalmaktadır ve insan ancak ilahi rehberlikten istifade ederek iyiye ve kötüye ulaşabilecektir (Vural, 1998: 28). Burada kastedilen "ilahi rehberlik" kavramı spiritüalist bir yaklaşım barındırmaktadır. Birey bilgiye sezgiyle de ulaşabilmektedir. Nitekim bundandır ki "Sezgi felsefesinin odağında şuur, bellek, madde, hayat, ruh, sezgi ve zaman gibi kavramlar yer almaktadır." (Çetin Yıldırım, 2022: 12). Farklı bir bakış açısıyla, bilginin kaynağında ne duyular ne de akıl vardır, o doğrudan doğruya sezgiye dayalıdır (Cevizci, 2010: 68).

Bilginin edinimi noktasında akıl ve sezgi birbirinden farklı yönleriyle ayrışmaktadır. Saadet Çetin Yıldırım (2022: 23) zekânın analiz edici, sınıflandırıcı ve bu parçalardan sonuca ulaşan bir yanı olduğunu vurgularken sezginin ise varlığı bütünlüğüyle kavramayı ve künhünü idrak etmeyi amaçladığını vurgulamaktadır. Sezgi bilginin aracısız şekilde bireyin içine doğması ya da ani kavrayıştır.

Ahmet Cevizci'nin (2010: 68) sezgiye dair açıklaması şu şekildedir:

> *"Sezgicilik, insanda duyusal görmeye benzer özel bir zihinsel görme yeteneği bulunduğunu öne sürer. Bu görme yeteneği, bir tür zihinsel ya da entelektüel sezgi gücüdür; insan zihninin, soyut olan ve dolayısıyla duyular tarafından erişilemeyen bir şeyle doğrudan temas kurmasını sağlar. Demek ki sezgicilik, insanın doğru bilgiye, soyut doğrulara erişmek açısından özel ve doğal bir yeteneğe sahip olduğunu öne süren bilgi anlayışını ifade eder."*

Ahmet Cevizci'nin açıklamasına benzer şekilde İsmail Köz (2005: 25) de sezginin çıkarım olmadan, ispatlanmış bir inanç, bir içine doğma, bir iç görüş, bir konu hakkındaki hakikatlerin doğrudan bilgisi manasına geldiğini belirtmektedir. Bu ifadelerden yola çıkarak aşığın tefekkürü olarak açıklanmak istenen durumların bütünü de aslında "sezgi" kavramı ile

paralellik göstermektedir. Kültürel belleği kendi düşünce dünyasında olgunlaştırarak sunan ve ürünlerini düz anlatımdan ziyade edebî estetik seviyede aktaran âşık sezgisel biçimde hareket etmektedir. Sezgi "ilham" ile yakın anlamda kullanılmaktadır. Yakup Yıldız (2011: 337) benzer bir ifade ile "Bergson'un hakikatin bilgisine sezgi vasıtası ile ulaşılacağı fikri sanat için de geçerlidir. Çünkü dinde vahiy, sanatta ilham, felsefede intuition aynı psikolojik hali ifade için yüceltilmiş eş anlamlı kelimelerdir." tespitinde bulunmaktadır. Doğaçlama söylenen şiirlerde konu paralelinde ya da konudan bağımsız olarak ortaya çıkan cümleler birer ilham ürünüdür.

Sezginin ya da ilhamın, âşığın şiirini oluşturmada etkili olması yetişme aşamalarını oluşturan eğitimden farklı boyutta yorumlanmalıdır. Âşığın şiirlerde ya da hikâyelerde başvurduğu mizahi kullanım bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Kendisine "verilen-bahşedilen" yetenek ile şiir "oluşturan-düzen-söyleyen" âşık bu şekilde statü kazanmıştır. Anlatımda ve şiir oluşturmadaki yeteneğe bağlı olarak kurgulanan ürünlerde; jest ve mimikler, kahramanların başından geçen olaylar, zıt ve ilginç ifadeler, bireysel ve toplumsal hiciv, atışma sırasında benzetmeler mizahı sağlamaktadır. Âşığın amacı, bilgilendirirken veya eğlendirirken dinleyicinin dikkatini çekmek, onun üstünlük duygusuna kapılmasına ya da rahatlamasına olanak tanımaktır.

Âşık sanatında, hikâyeler ve şiirler ilhamına bağlı olarak "bilişsel tavır[65]"la ortaya çıkmaktadır. Oluşturulan ürünlerde var olan kavramlar kültürel bellek ve ilhama bağlı olarak yorumlanmaktadır. Hüsamettin Arslan (1992: 95), zımnî bilginin açık ya da sözlü olarak öğrenilebileceğini yazılı olarak öğrenilemeyeceğini, onun öğrenilmesinin aracı ya da öğrenilen alanın usta bir kişiden olacağını aktarmaktadır. Zımnî kavramının "örtük, gizli" oluşu, bilginin sezgisel olmasıyla bağlantılıdır. Âşığın usta tarafından yetiştirilmesi ve tecrübe aktarımı, sözlü anlatımla sağlanması zımnî eğitim metoduyla paralellik göstermektedir. Bilginin temel kaynağının belli olmaması ya da örgün eğitimden uzak olması onun zihinsel bir süreç dâhilinde sezgisel olarak ortaya çıktığıyla bağlantılıdır.

İçeriğin anlaşılması zihnin algılamasıyla doğrudan bağlantılıdır. Ortak kültürel belleğe sahip birey sezgiye bağlı olarak, mizahın hangi unsurlarla, nasıl sağlandığını çözebilecek yetkinliğe sahiptir. Üslup, söz sanatları, anlatım tutumu, kelime kadrosu, âşığın sanatçı kişiliğiyle ilgili olduğu kadar farklı mekânlarda bir araya geldiği dinleyicinin özellikleriyle de şekillenmektedir. Yıldıray Erdener (2019: 167), özellikle usta âşıkların kahvehane ve düğün

[65] Güncel Türkçe sözlükte biliş (URL1) "Canlının, bir nesnenin veya olayın varlığına ilişkin bilgili ve bilinçli duruma gelmesi" şeklinde tanımlanmaktadır. Âşığın, sanatını icra ederken konu olan olayı ya da durumu bilinçli bir şekilde yansıtması "bilişsel tavır" neticesinde olmaktadır.

gibi başlıca icra ortamlarında dinleyicinin duyarlı olacağı konuları algıladığını ve hangi hususlara dikkat edeceğini tespit ettiğini aktarmaktadır. Âşık, seyircinin neye, nasıl güleceğini düşünür. Mizahi konu ve temaları, dinleyicinin beklentisine bağlı olarak şekillendirir. Yapılan eleştiriler, şakalar, espriler meclisi oluşturan dinleyici çeşitliliğine göre oluşturulur.

Oluşturulan mizahi ürünlerin içeriğinin de sezgiyle bağlantılı olduğu söylenebilir. Bağlam merkezli yapıda ortamın talebi ya da ortamın durumu içeriğin oluşmasında ve âşığın irticali yeteneğinde etkili olmaktadır. Âşığın sezgiye ve ilhama bağlı olarak oluşturduğu şiir eğlendirdiği gibi eğitim ve bellek aktarımı işlevini de yerine getirmektedir. Olcay Bayraktar'a (2022: 92) göre "erdem"lerin gençlere öğretilmesi ihtiyacı şairlerin, din adamı ve öğretmen olduğu zamanlarda eğitimin şiir yoluyla kahramanlıklara özendirilmesiyle sağlanmıştır. Bilginin sezgiye bağlı olarak oluşmasında ve mizahın ortaya çıkışında her bireyin amacı farklıdır. Bu durum fıkralarda da kendini göstermektedir. Nasrettin Hoca ve Bektaşi fıkraları içerik olarak ortak ve benzer konulara yer verse de mizahı kurgulama amacı farklı olabilmektedir. Mizahı kullanma şekilleri âşığa, yöreye, program yapısına ve mekâna göre çeşitlenmektedir. Burada birden fazla neden ve durum söz konusudur.

Âşığın kişiliği, mizahın oluşmasını, kullanılma sıklığını ve niteliğini belirleyen başlıca unsurlardır.

Medeniyet ne getirdi?
Sevgi, saygıyı bitirdi
İnsanlığı da götürdü
Nerde o günler, ah nerde?

Ben hep varım ilme, fene
Ne gerici, yobazım ne
Ölmese adet, anane
Nerde o günler, ah nerde?

Kurtoğlu'm ki sızlanıyor
Günden düne gizleniyor
Eski günler özleniyor
Nerde o günler, ah nerde? (Yakar, 2008: 128-129)

Âşığın sahip olduğu düşünsel arka plan onun tutum ve davranışlarını, hayat felsefesini belirlemektedir. Âşık Kurtoğlu, mevcut dönemi geçmişle kıyaslarken eleştirilere karşılık kendi görüşünü de açıklamaktadır. Âşığın bilgi dağarcığı felsefî bakış açısını etkilemekle birlikte oluşturduğu ürünlerde kendisini göstermektedir. Şiirlerde ya da hikâye metinlerinde kullanılan kelime kadrosu, anlatım tutumu epistemolojik arka plan barındırmaktadır. Doğru bilginin ne olduğu, âşıklar tarafından da sorgulanmaktadır. Mizahın âşığa ve çevreye göre şekillenmesi

âşığın sanatına da yansımakta, edebiyat ürünlerinde de kendisini göstermektedir. Âşık bildiklerini sanatı aracılığıyla aktararak mizahı, öğretim ve eğlendirmeye dayalı araç olarak kullanmaktadır. Âşıklıkta, âşığın edebî üslubu bildiklerini estetik seviyede aktarımıyla bağlantılıdır. Hayatın içinde olan, hayatın akışına karışarak gördüklerini, öğrendiklerini ve kültürel bellekten kendisine aktarılanları sunan âşık, bunu tefekkür dâhilinde gerçekleştirmektedir. Bu bütünlükte âşıkların mizahı oluşturma yapısını, kişilikleri ve içinde yetiştikleri bölge kültürü etkilemektedir. Kullanılan kelimeler, benzetmeler, örnekler, kişileştirmeler, zıtlıklar bölgesel izleri de yoğun olarak taşımaktadır.

Müdamî
Çobanoğlu eyle yoluna dikkat
Sapa yerden gidip tozlanmayasın
Burası Konya'dır ayağın denk at
Kokuşup sonradan tuzlanmayasın

Çobanoğlu
Âşık Müdamî ben uyarım yola
Sen kendin ağır tut hızlanmayasın
Posoflu hayranın çok var mecliste
Onlara güvenip yüzlenmeyesin (Halıcı, 1992: 541-542)

Sözlü kültür içinde bilgi ve gelenek aktarımı sohbetlerle sağlanmıştır. Bu sohbetler kimi zaman küçük gruplarla yapılırken kimi zaman daha büyük etkinliklerle gerçekleşmiştir. Bu tarz sohbetlerde ve etkinliklerde bulunan âşıklar estetik ifade tarzıyla icralarda bulunmuşlardır. Yukarıdaki dörtlükler de 1966 yılında Konya'da birincisi yapılan "Türkiye Âşıklar Bayramı"ından alınmıştır. İlerleyen yıllarda süreklilik gösteren bu bayram, ülke genelinde yapılanlara da model olarak örnek teşkil etmiştir. İki usta âşığın, atışmasında yer alan niteleme yapısındaki mahallî ifadeler mizahı sağlamaktadır. Âşık Müdamî, Konya'da bulunduklarını ifade ederek Âşık Murat Çobanoğlu'na ihtarda bulunmaktadır. Âşık Murat Çobanoğlu ise rakibini, hemşerilerine güvenmemesi hususunda uyarmaktadır. Gülmeyi sağlayan unsurlar güce dayalı bir tablo çerçevesinde sunulmaktadır. Âşık Murat Çobanoğlu, salonda bulunanların bazılarının Posoflu olduğunu daha önceden öğrendiği için, Âşık Müdamî'ye bu bilgiye dayanarak takılmaktadır. Kullanılan yöntem her ne kadar benzer olsa da başvurulan kelime kadrosu, cümle yapısı değişmektedir. Atışmalarda mizah sıklıkla benzetmeler aracılığıyla yapılmaktadır. Âşık rakibini alt etmek için onu farklı canlı ve nesnelere benzetmekte bu şekilde gülme, eğlendirme sağlanmaktadır. Âşıkların birbirini yerdikleri, taşladıkları şiirlerde de sezgi ön plandadır. Konu her ne olursa olsun âşık, bilgi birikim oranında ilhama bağlı olarak sanatını icra eder. Bu sebeple âşıkların aynı konuya verdiği tepkiler ve yaklaşım değişmekte, kurulan dörtlükler çevreye, alınan eğitime, kişiliğe bağlı olarak çeşitlenmektedir. Bu nedenle, âşıklıkta

mizahın örneklendirilmesinde mahallî yapının ötesine geçen daha bölgesel farklılıklar da bulunmaktadır. Geleneğin sürekli-sistemli fasıllarla devam etmesi nedeniyle ön plana çıktığı Doğu Anadolu Bölgesi icralarında mizahi üslubun âşıklarda yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Sezgiden bağımsız olarak kültürel bellekte bulunan halk hikâyelerinde görülen mizah, içerik olarak değil anlatım tutumu olarak değerlendirilmelidir. Âşığın anlatım sırasında kullandığı arasözler, metinlerarasılık, jest ve mimikler ilham kaynaklı bir şekilde sezgisel olarak ortaya çıkmaktadır.

Eğlenme-eğlendirme bütünlüğünde tebessüm veya gülmeyi oluşturan unsurlar, sözlü aktarımda açık ya da kapalı kodlanmış mesajlar içermektedir. Bu kodlar da bağlama göre değişiklik göstermekle birlikte göstergeler aracılığıyla çözümlenmekte diğer ifadeyle anlam kazanmaktadır. Örtülü veya dolaylı verilen mesajlar çoğunlukla eleştiri ve nasihat ağırlıklıdır. Mizah ile sağlanan tepki, gülmeyle sonuçlandığı hâlde, farklı amaç ve sonuç taşımaktadır. Dinî tasavvufi şiir türleri içinde özel yere sahip olan şathiye, inanç ve inanış temelinde katmanlı yapıda kurgulanmaktadır. Düz okumayla ve kelimelerin ilk anlamıyla görülen karşılıklar yanında mecaz ve dolaylı anlatımda aktarılmak istenenler zıtlık oluşturmaktadır.

Kimden korktun da gizlendin
Çok arandın, çok izlendin
Göster yüzün çok nazlandın
Yüzün mahrem ferde senin

Bin bir ismin bir cismin var
Oğlun, kızın ne hısmın var
Her bir (i)renkte resmin var
Nerde baksam orda senin

Türlü türlü dillerin var
Ne acayip hâllerin var
Ne karanlık yolların var
Sırat köprün nerde senin (Kaya, 2011: 268-269)

Âşığın yetiştiği çevre, içinde bulunduğu ortamlar, kullandığı kelimeler, anlatım tutumunda etkili olmuştur. Âşık Veysel bu şiirinde yaratıcının gizlenmesi, bu durumun naz ile ilişkilendirilmesi aykırılık oluşturmaktadır. Ancak bu uyumsuzluk zihinde var olan, "Yaratıcının kudreti"yle bağlantılıdır. Şiirin bütünü sorgulamaya dayalı üslupla devam etmektedir. Bu tavır, dinleyiciyi-okuyucuyu düşünmeye yöneltmektedir. Şathiye türündeki şiirler, derinliğindeki manayı mizahla perdeleyen, bununla birlikte çözümlendiğinde farklı

içeriğe sahip metinlerdir. Kelime kadrosu, kurguladığı cümleler Âşık Veysel'in herhangi bir örgün eğitim almaması ve âmâlığı düşünüldüğünde sezgiyle açıklanabilecek düzeydedir.

Âşık Veysel üzerine doktora çalışması yapan Sıtkı Bahadır Tutu Veysel'in şathiye türünde eserler verdiğini, söz konusu şiirinin bu türden bir eser olduğunu belirtir. Bu konuda ki sözleri şu şekildedir:

> *"Âşık Veysel Şatıroğlu'nun şiirlerinde, "Allah" ile ilgili değinmelerin İslami inançlar ile yakın ilişkisine işaret ettikten sonra, "Bu âlemi gören sensin" dizesi ile başlayan şiirde "Allah'ın sorgulandığı ve yerildiği izlenimi ile karşılaşmak şaşırtıcı bir durum olarak nitelenebilir. Bu şiirde, Şatıroğlu "Allah'a "Sen" zamirini kullanarak hitap etmekte, "Bir de bu işin var senin" gibi alaylı bir tavır sergilemektedir. Sözünü ettiğimiz şiir, bu özellikleri sebebiyle tasavvuf konularını mizahî bir tarzda isleyen "şathiye" türünün bir örneği olarak değerlendirilebilir." (Tutu, 182: 2008)*

Toplumlarda dinin kültürü etkilediği gibi kültürün de dinin uygulama örneklerinde sınırlı da olsa etki bıraktığı düşünülmektedir. Bazı kültürel kaideler din bütünlüğü içinde yorumlanmaktadır.

Âşıkların şiirlerinde ve anlatılarında kullandığı mizahı oluşturan bilgi birikimi çeşitlidir. İncelediğimiz şiirlerden hareketle, önemli bir kısmının gündelik bilgilerden yararlanarak mizah oluşturdukları görülmektedir. Kültürün kökeni sözlü olmakla birlikte kuşaktan kuşağa bu şekilde aktarılmaktadır. Âşık Minhacî ile Ağgelin hikâyesinden alıntılanan kesitte delikanlının evlenmek istemesi mizahi şekilde aktarılmaktadır.

-Ana!
Diyor.
-Ne oğlum?
Diyor.
-Sizin oğlunuzu siz mi everceksiniz, başkası mı everecek?
Anası:
-Evlenmek mi istiyorsun?
Diyor, daha hiçbir şey söylemiyor. (Kaya, 1994: 16-17)

Evlenmek isteyen gencin talebini, sorgulama temelli ifadeyle aktarması söz komiği bağlamında anlam taşımaktadır. "Beni kim evlendirecek?" şeklinde soru sorması, içinde bulunduğu durumu sorgulaması uyumsuzluk oluşturmaktadır. Bu uyumsuzluğa bağlı gerçekleşen gülme, bünyesinde üstünlük barındırmaktadır. Âşığın hikâyeyi sunması kültürel belleğin aktarımı şeklindedir. Bu şekilde dinleyici, içinde yetiştiği ve farklı biçimlerde dâhil olduğu kültürde bulunan konu ve türlerle tanışmış olur; gelenek ürünlerini sonraki kuşaklara aktaracak potansiyel barındırır. Hikâye icrasında doğaçlama söylenen şiirler ilk kaynak bakımından sezgiye dayalı bir hüviyet taşımaktadır.

Hayatın üç geçiş döneminden olan "evliliğin" farklı uygulamaları vardır. Hikâyede annenin sorgulanması, sitem ve talep doğrultusunda geçekleşmektedir. Evlilik isteğinin babaya değil de anne üzerinden çözümlenmeye çalışılması da Anadolu Türk kültür yapısının uygulama biçimini göstermektedir.

Doğu Anadolu kültüründe kahvehane ve düğün icralarında mizah çoğunlukla atışmalar sırasında sağlanmaktadır. Şiirlerde yiğitlik, nasihat, din ve aşk gibi konular yoğunluk taşımaktadır. Sözlü icrada âşığın beden diliyle eşlik ettiği "hareketli-ritmik" havalar, şiir ve hikâyelerde vurguya dayalı olarak gerçekleşen gülme, anlatılan fıkralar, dinleyiciyle gerçekleşen diyaloglar gibi örnekler iletişim yapısında şekillendiği için mizahın oluşumunu ve akışını bu kapsamda tespit etmek ya da görmek kolaydır. Ancak yazıya aktarılan hikâye ve şiirlerde saydığımız icra özelliklerini tespit etmek güçleştiği için kelime kadrosu ve edebî sanatlar bu hususları tespitte belirleyici olmaktadır. Ancak bunun da kolay olmadığı incelenen metinlerde açıkça görülmektedir. Eğlendirme, bilgilendirme, düşündürme ve kültürün aktarımı gibi işlevleri bütünlüklü olarak bu ikili üçlü icra örneklerinde görmek mümkündür. Âşık Püryanî ve Âşık Veysel Şahbazoğlu arasında gerçekleşen atışma örnek olarak verilebilir.

Veysel Şâhbazoğlu
Âşıklarda hatır gönül sayarken
Dinleyip de âlem bizi duyarken
Ben seni seyrettim yayık yayarken
Yayığın başında sen sazlanırsın

Püryânî
Günde günâhıma bin defa tövbe
Karnın şişman kimden kalmışsın gebe
Sana lâzım oldu şimdi bir ebe
Vakitli vakitsiz sen kuzlanırsın

Veysel Şâhbazoğlu
Veysel Şâhbaz çoklarından korkmasın
Olur olmaz çok sözlere bakmasın
Yaz günüdür tuzlayım da kokmasın
Bu meydan içinde sen tuzlanırsın (Akarslan, 2016: 536-537)

İkili atışmada âşıklar kültürel bellekte yer alan, bugün belki kullanılmasa da atıf yapılan unsurlarla mizahı sağlamışlardır. Şiiri ve âşığın mizahının oluşmasına olanak tanıyan duygu-durum, sezgi ya da ilham olarak ifade edilebilir. Âşık Şahbazoğlu'nun "yayık yaymak" ve "tuzlamak" eylemleri mutfak-yemek uygulamalarıdır. Bu yöntemlerin şiire yansıması kültürel aktarımdır. Âşık Püryânî'nin rakibini uygunsuz bir şekilde yermesi ve bunun "bin defa tövbe" ile aktarılması dinen önemli ögenin şiire yansıması ve söz konusu ayıbın büyüklüğüne

vurgudur. Benzetmeler ve kişileştirmelerle geleneksel ifadelerle mizahi bir aktarım sağlanmıştır.

Âşık Feymâni ve Âşık Halil Karabulut arasında geçen atışmada epistemolojik inançlar[66] bağlamında değerlendirilebilir.

Feymânî
Bir yaratık vardı ismi dev idi
Ömür verdi onun ömrün kim yedi
Dinazor kendini yenilemedi
Yok eyleyen afat neden var oldu

Halil Karabulut
Dev dinazor masalını kaldır at
Müspet ilimlerle kafanı donat
Ölü elbet bulmaz yeniden hayat
Hak'tan gelir her bir afat bilesin

Feymânî
Şu küçük varlığı düşünek gel de
Kül gibi savrulur en hafif yelde
İsmi cismi bilinmezken ezelde
Şu beyaz haşarat neden var oldu

Halil Karabulut
Duman gibi sürüklenen her yelde
Bir mahluktan bahsetmişsin gazelde
Beyaz sinek vardı evvel ezelde
Yeni değil o haşarat bilesin (Kaya, 1999b: 139-140)

Âşık sanatında, doğaçlama olarak oluşturulan şiirlerde ve bilhassa atışmalarda, âşıkların birbirlerini sınamaları, bilgilerini yoklamaları da sezgiye bağlı olarak sonuçlanmaktadır. Konu merkezli olarak âşıkların bilgilerini şiir formunda sunmaları ve bunu irticalen yapmaları onların ilham yeteneklerine bağlı olarak geçekleşmektedir. Bilginin sınandığı atışmada Âşık Feymanî soruları yönelten taraf iken Âşık Halil Karabulut cevaplamaktadır. "Dev", "dinozor" gibi canlıların sorgulandığı ilk dörtlüğe verilen cevap İslam inancına dayalı bir açıklama ile sonlanmaktadır. Her ne varsa Yaratıcı'dan geldiği, Feymanî'nin yaratılan sineğin neden yaratıldığına dair sualleri ile devam etmektedir. İslam inancında yaratılan her varlığın bir sebebi olduğu inancına dair cevap veren Âşık Halil Karabulut'un kullandığı ifadeler "bilesin" ayağıyla devam etmektedir. Atışmada mizah, sorgulama ve bilmemenin getirdiği ayıpla sağlanmaktadır. Her ne kadar iki âşığın da bildiklerinin sorgulanması, toplumda sorulmaya çekinilen ya da

[66] Gerçek ve doğru bilgiye dair bireyde oluşan kişisel inanç.

araştırılması hoş karşılanmayan durumların cevabının sunulmasıdır. Mizahi üslup, soruların ve cevapların anlaşılırlığını arttırmakta, gerilimi ya da stresi azaltmaktadır.

Âşık Gulfanî, sivrisineklerden çektiği rahatsızlığı teşbih ve teşhis sanatından yararlanarak uyumsuzluklarla sunmuştur:

Füze gibi süzülüyor
Keman gibi vızılıyor
Kaşıntıdan sızılıyor
Ah şu sivrisineklerden

Pencereden ötük gibi
Kapıları tutuk gibi
Şişti boynum kütük gibi
Ah şu sivrisineklerden (Arbaç, 2022: 147)

Âşık Gulfanî'nin şiiri, sivrisineğin yaşattıkları nedeniyle eleştiri ve protesto barındırmaktadır. Şiir, eleştirilen varlıktan ötürü bir uyumsuzluk içerir. Sinekten kaynaklanan rahatsızlık, şiir diliyle mizah niteliğiyle aktarılmıştır. İnsan, rahatsızlık duyduğu durumlardan farklı çare ve seçeneklerle kurtulmak ister. Psikolojik bir rahatlamaya ulaşmak için çözüm yollarından biri de sözle ifade etmektir. Âşıklar bireysel ve toplumsal rahatsızlıkları, şiir diliyle aktarmaktadır. Bu noktada sezgiye bağlı olarak konuyu irdeleyen, şiiri benzetmelerle süsleyen âşık yeteneğini estetik üslupla sunar. Olumsuz bir durumun veyahut tavrın bu şekilde şiirleştirilmesi hem dinleyici hem de yazıya aktarılan metinlerden hareketle okuyucuda rahatlamayı sağlamaktadır.

Âşıklar, olumsuz durum ve olayları, ölçüsüz hareketleri mizah aracılığıyla estetik bir tavırla tenkit etmektedir. Âşık Latif Arslan, kişi ve toplum sağlığı için kötü sonuçlar doğuran alkol kullanımını, yaşadığı olayı nazmederek aktarmaktadır:

Vardım odasına kapıya vurdum
Gel deyince ben de içeri girdim
Rakıyı şarabı sofrada gördüm
Helâl mi haram mı de sorma şimdi

Haramı helâli bilen olmadı
Benim sözlerimden alan olmadı
Yekindi kadehler gülen olmadı
Bundan da bir ibret de alma şimdi

Biri diyor hani oyuna çıkan
Biri diyor yok mu elimden tutan
Biri diyor var mı bana yan bakan
Şunun çenesini de kırma şimdi (Bozoğullarından, 2022: 121-122)

Edebî estetik zevki sezgisel olarak irticalen yansıtan âşığın şiirde eleştirdiği konu alkoldür. Âşık Latif Arslan, alkolün haram olmasına istinaden, tüketenleri ve onlarla aynı ortamda bulunmasından oluşan gerginliği sezgisel bir ifadeyle aktarmaktadır. Oluşan gerginlik ve şiddet eğilimi estetik bir yansıma olarak şiir ile karşılık bulmaktadır. Biriken enerjinin yansıması olan şiddet, mizah aracılığıyla sağlanan gülmeyle boşaltılmaktadır.

Âşıklar kimi zaman toplumsal olaylardan farklı olarak münferit durumları da mizahi üslupla sunmuşlardır. Aşağıdaki örnek Çukurova bölgesinin usta âşıklarından Hacı Karakılçık'a aittir:

Duttan düştü bel kemiği kırıldı
Kafatası yedi yerden ayrıldı
Sınıkçılar geldi tek tek sarıldı
Memiş gene çekti çekti ölmedi

Kanser oldu Ankara'ya saldılar
Ölür diye ağıdını çaldılar
Böbrek ile ciğerini aldılar
Memiş gene çekti çekti ölmedi

Yazın karpuz yüklü kamyondan düştü
Tekerin ikisi üstünden geçti
Bir gün ilaç diye dedete[67] içti
Memiş Emmi kustu kustu ölmedi (Artun, 2011: 262-263)

Âşık Hacı Karakılçık hemşerisi Memiş'in yaşadıklarını mizahi bir üslupla aktarmaktadır. Ancak burada söz konusu olan mizah "kara mizah" yapısındadır. Şiirde Memiş'in yaşadıkları uyumsuzluk ve üstünlük bağlamında işlenmiştir. Birden fazla olumsuz durumu yaşayan Memiş'in gülmeye dönük anlatımı, dinleyiciyi aykırılık duygusuna yöneltmektedir. Kişinin yaşadığı talihsizlikler ve acılar, farklı benzetme ve örneklemelerle aktarılmıştır. Kara mizahta bütünlüklü gülme ya da kahkaha yer almaz. Burada amaç birden fazla zorluk ve olayla karşılaşan Memiş'in çektiklerini sanatsal ifadeyle somutlaştırmak ve acıma duygusunun önüne geçerek sezgisel tutumla muhatabı güldürmektir. Unutulmayan iz bırakmış şahıslar, yaşanmışlıklar âşık tarafından şiir, serencam, hikâye şeklinde sunulmaktadır. Bu durum, kültürel belleğin canlı bir yapı sergilediği ve sürekli güncellenen formda olduğunu göstermektedir.

Mizah konusunda eğlenmek-eğlendirmek öne çıksa da aktarılmak istenen düşünce, mesaj ve konular temel amacı oluşturmaktadır. Güldürürken düşündüren, eğiten, yönlendiren, geleneğin aktarımını sağlayan mizah, "âşık geleneğinin, sanatının ve edebiyatının" (Taşlıova,

[67] DDT-Dedete olarak bilinen karışım, zararlı böceklerle mücadele için kullanılan bir tür zehirdir.

2016) bütün tür ve dallarında belirli nitelik ve yapılarda yer almaktadır. Geleneğin icracısı olan âşıklarla birlikte, dinleyiciler de mizah ögelerinin zaman içinde farklılaştığını tecrübe ederek görmektedir. Sözlü kültürde "güncellenerek aktarılmak" sürekliliği sağlaması yönüyle önem taşımaktadır. Cümlelerin yapısı, kelime kadrosu, aktarım tarzı farklılaşmıştır.

Toplumda bireyin karşılaştığı durumlar mizahı üretmede ve şekillendirme noktasında yönlendirici özelliğe sahiptir. Nitekim âşıkların şiirlerinde kullandıkları yöresel ifadeler, aynı alan içinde yaşayan şahıslar hakkında yapılan aktarımlar, bölgeye dair coğrafi işaretler bunun kanıtı niteliğindedir. Âşığın kültürel belleği dışında icra sırasında bulunduğu ortam, duygusal olarak âşığın sanatını da etkilemektedir. Seyircinin icra sırasında verdiği tepkiler ya da âşığın kitleye karşı olan ön bilgisi şiirin ya da anlatının içeriğini etkilemese de sunuşunda etkili olmaktadır.

Vefa Taşdelen (2011: 107), kavramların tipler aracılığıyla çözüldüğünü bu yönüyle somutlaştırıldığını ifade etmektedir. Şiirlerde ve hikâyelerde geçen kahramanların mizahi üslupla aktarılmaları toplumsal yönlendirmeyi kapsar. Verilmek istenen mesaj kahramanlar aracılığıyla sunulur.

Bireyin estetik tasarımda bulunması haz ve zihinle bağlantılıdır. Vefa Taşdelen (2017: 196), haz olgusunun artmasına bağlı olarak şahsın estetik alana yöneldiğini ve bu yönelim neticesinde hazzın nitelik değiştirerek kişinin zihinsel işlerliğine katkıda bulunduğunu açıklamaktadır. Bu açıdan âşıklar "varoluşsal zihinle" hareket etmektedir. Sezgiye ve ilhama bağlı olarak üretilen şiirlerde, anlatılan hikâyelerde âşıklar kültürel belleği yansıtmaktadır. Onlar, kendilerinin hangi amaçlar doğrultusunda bu yeteneğe sahip olduklarını sorgulayarak icrada bulunmaktadır. Âşık, sanatını ve ustalığını icra sırasında ortaya koymaktadır. Âşığın icrada gösterdiği estetik tarz, tekâmülü (terkip) dâhilinde izah edilirse aşamalar daha belirgin olarak anlaşılır.

Bu durum âşığın "kendisini gerçekleştirmesi" ve "varoluşunu kavraması" şeklinde yorumlanabilir. Akletme gücüne sahip olarak kendisine verilen yeteneğin, sorumluluğun ve yükümlülüğün bilincinde olarak sorgulayabilen kendi kararlarını verebilen ve bu kararlarının arkasında durabilen âşık, bununla hem "kendini gerçekleştirmekte" hem de sıradanlıktan çıkarak, sanatçı kişiliğiyle, varoluş bilincine sahip olmaktadır. Vefa Taşdelen (2017: 207) estetik varoluşun haz yanında acıdan da beslendiğini açıklamaktadır. Burada bahsedilen "acı" fizyolojik değil zihinseldir. Bireyin bilişsel sancıları, acıları onun düşüncelerinin oluşmasına ve estetik şekilde yansımasına zemin sağlamaktadır. Âşığın ilham veya sezgi yeteneğine bağlı

olarak düşünmesi, edebî estetik ürünler ortaya koyması "varoluşsal sancının" yansımaları iken âşık icrada bulunarak kendisini gerçekleştirmektedir.

Kendisine verilen sezgi yeteneğinin farkında olan âşık bu doğrultuda sanatını icra etmektedir. Doğaçlama olarak yapılan icralarla âşık kendini gerçekleştirmekte, kendisine sunulan bu sanatı varoluşsal zihinle ifa etmektedir.

Tefekkür boyutunda âşığın yüklendiği anlam, icrada kullandığı ürünler bilgi birikimi oranında gerçekleşmektedir. Âşıklar kendilerini gerçekleştirme potansiyeline vardıkları için varoluşsal düzeye ulaşmakta ve mizahı bu açıdan ele almaktadır. Onların çabaları, üstendikleri sorumluluğu varoluşsal sancılarını yansıtmaktadır. Çünkü âşıklar, kendilerini gerçekleştirirken ve mizahı kullanırken insanların duygularına tercüman olmakta aynı zamanda toplum üyelerinin rahatlamasına (rehabilite) olanak sağlamaktadır.

SONUÇ

Mizah, göstergebilim, metinlerarasılık ve felsefe gibi araştırma alanlarına bağlı olarak Anadolu sahası âşıklığının gelenek, sanat ve edebiyat yönleriyle değerlendirilmesi, çalışmamızın yapısını oluşturmuştur.

Anadolu sahası âşıklığında sözel yapının, farklı şekillerde mizahı barındırdığı düşüncesinden hareketle yazılı kaynaklarla birlikte ses ve görüntü kayıtları değerlendirilmiştir. İcracı, tarihe ve mekâna bağlı olarak gerçekleşen icra yapısı, dinleyici gibi temel belirleyici ve değişkenler, mizahın içeriğini ve kullanılma amacını oluşturan işlevleri şekillendirmektedir. Buna bağlı olarak sözlü kültür ortamında âşıkların dile dayalı mizahın yanı sıra harekete dayalı mizahı da oldukça bilinçli düzeyde kullandıkları tespit edilmiştir. Âşıkların icra sırasında başvurdukları el-yüz-beden hareketleriyle somutlaşan jest ve mimikler mizahi ortam oluştururken diğer yandan bunun dil ile de devam etmesini sağladıkları görülmüştür. Yazılı kültür ortamında halk hikâyesi, serencam ve şiirlerde mizah farklı şekillerde belirginleşmiştir.

Âşığın başvurduğu mizah, anlatının türüne göre çeşitlenmektedir. Hikâye anlatımında fiziksel ifadeler şiir ya da serencamda yerini söz oyunlarına bağlı olarak gerçekleşen mizaha bırakmaktadır. Bunun yanında mizah farklı kaynaklardan yararlanılarak da sağlanmıştır. Nesir türlerinde arasöz örnekleriyle birlikte konuyu veya olayı günlük hayatla ilişkilendirerek genişletmek şeklinde mizaha başvurulduğu ancak bunu yaparken de önceliğin eğlenmek-eğlendirmek olmadığı görülmüştür. Mizaha bağlı olarak tasarlanan ve sunulan icrada önceliğin eğitim ve aktarım olduğu tespit edilmiştir. Bu bütünlüğü hem icracı âşık hem de dinleyici açısından sağlayan unsurun sözel-kültürel bellekle şekillenen süreç olduğu değerlendirilmiştir. Ayrıca serencam ve fıkra örnekleri de mizahın alt başlıklarının metne ve anlatıma yansıyan bağlantıları olmuştur. Çağrıştırma ya da telmihe dayalı olan bu kullanımlarda âşığın anlatıyı güçlendirdiği, anlatının tekdüzeliğini azalttığı tespit edilmiştir.

Yazılı kaynaklarla birlikte ses ve görüntü kayıtları incelendiğinde âşıkların güldürmeyi (eğlenmek-eğlendirmek) sağlamak için benzetme, kişileştirme ve abartma yöntemlerine daha fazla yer verdiği tespit edilmiştir. Mizahın eğlendirme işlevi ön plana çıkmakla birlikte, âşıkların dile hakimiyet seviyesine bağlı olarak nasihat etme, eleştirme, zıtlıklarla anlatmak istediği hususu somutlaştırma amacı, şiir ve nesir örnekleriyle açıklanmıştır.

İncelenen örneklerde mizah, üç teorik kavram odağında ele alınmıştır. Halk hikâyesi, fıkra ve serencam gibi metinlerde ya da şiirde anlık gurura sebep olan, gülmeye olanak tanıyan durum veyahut olayın dışında kalarak oluşan "gülme tepkisi" Üstünlük Teorisi ile açıklanırken,

karşılaşmalarda ve anlatılarda "negatif enerjinin", "zıt söylemlerin", "argo kullanımın" tersine çevirme ya da ani bir sapmayla gülmeye evrilmesi Rahatlama Teorisiyle açıklanmıştır. Toplumsal kaidelere ya da mevcut duruma aykırı hareket veya söylemde bulunan bir şahıs, olay veya başından geçen bir durumun aktarılmasıyla oluşan gülme ise Uyumsuzluk Teorisi bağlamında açıklanmıştır. Âşık sanatında müstakil şiirlerde sağlanan mizahın çoğunlukla üstünlük ve uyumsuzluğa bağlı olduğu, atışma-karşılaşma örneklerinin ise rahatlamaya olanak tanıdığı tespit edilmiştir. Bununla beraber sözlü geleneğin doğasına bağlı olarak iletişimin ikili, üçlü veya daha fazla âşığın karşılaşmasıyla şekillendiği atışma-karşılaşma dalında mizah ögelerinin, müstakil şiirlere oranla daha fazla kullanıldığı belirlenmiştir.

Rakibin somut veya soyut (bazen de atfedilen) noksanlıklarına dayalı yapılan mizah üstünlük ve rahatlama teorileri odağında şekillenirken, âşığın kendisinde ya da ailesinde bulunan aykırılıklar şiire konu edilerek uyumsuzluk biçiminde yaratılmaktadır. Bilhassa karşılaşmalarda pek çok farklı ve birbirinden bağımsız konunun mizahı oluşturmada etkin şekilde kullanıldığı görülmüştür. Hem müstakil şiirlerde hem de karşılaşmalarda mizah sıklıkla son iki dizede yer almıştır.

Nesir örneklerinde mizahın üç farklı şekilde kullanıldığı belirlenmiştir. Hikâye kahramanlarının başından geçen olaylarda mizah gülmeyi sağlarken, âşığın metin dışı kısa veya uzun cümleleri de mizahı tamamlayıcı işlev üstlenmiştir. Nesir icrasında âşığın özgün anlatım tutumu mizahı oluşturan durumlardan bir diğeri olarak tespit edilmiştir.

İncelemeye dâhil ettiğimiz bazı âşıklar aynı şiir içinde alay, istihza, nükte örneklerini bir arada kullanmıştır. Âşık, şiirini oluştururken vermek istediği mesaja göre hareket etmiş bu doğrultuda mizahın farklı türlerine başvurmuştur. İçinde bulunduğu kültür muhitiyle birlikte yetiştiği veya kendisini mensubu olarak gördüğü gelenek yapısına bağlı olarak, âşıkların hem şiir hem de hikâyelerde mizahı ustalık düzeyinde kullandıkları görülmüştür. Güldürürken farklı mesajları iletmek isteyen âşık, bunu mizah aracılığıyla daha sabit bir düzlemde gerçekleştirmektedir. Âşıklar salt gülmece yerine güldürücü aynı zamanda eğitsel bir formda şiir oluşturmaktadır. Kültürel belleğin aktarımı da bu şekilde sağlanmaktadır. Düşünsel bir arka plana bağlı olarak vermek istediği mesajı mizahın içine yerleştirmektedir.

Anadolu sahasının kültürel zenginliği mizahı oluşturan söz varlığını veya mizahla oluşan kelime varlığını şekillendirmektedir. Bu nedenle bazı mizahi yapılar ancak aynı kültürel yapı içinde yaşayanlar için görülür hâle gelmektedir. İncelediğimiz bazı metinlerde görülen mahallî ağız kullanımı buna örnek verilebilir. Bu tarz metinlerin sağladığı "gülme eylemi"

çoğunlukla dil yapısının gösterdiği uyumsuzluğa bağlı olarak gerçekleşmektedir. Âşıkların kimi zaman gülmeceyi sağlamak bakımından bilinçli bir şekilde bu tarz kullanımlara başvurdukları görülmüştür. Dilin aykırı kullanımına bağlı gerçekleşen mizahta gülmeyi sağlayan durumun uyumsuzluklar dışında, dinleyici ya da okuyucuda oluşan üstünlük algısının olduğu belirlenmiştir.

Mizahın şekillenmesinde çalınan ezgi (makam, hava) ritmi destekleyici yapıda kullanılmaktadır. İcra kayıtlarında sazın çalınma biçimi beden hareketlerine eşlik ederek "temsil etme" düzeyi sağlanmaktadır. Müziğin bedensel hareketler üzerinde sağladığı etki, irticalî oluşumu da etkilemektedir. Ezgi ve ritimle birlikte kurulan şiir dizeleri; mizahın oluşma şeklini, kullanılan kelimeleri buna bağlı olarak benzetme, abartma, kişileştirme gibi sanatları da çeşitlendirmekte şiire içerik bakımından yeni bir tarz kazandırmaktadır. Bu sebeple müziğin mizahı oluşturan, şekillendiren dolaylı etmenlerden biri olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmada âşığın düşünce evrenini etkileyen ve geliştiren birden fazla unsurun olduğu tespit edilmiştir. Metinlerarasılık, göstergebilim ve felsefî yapının âşığın tefekkürünü oluşturan ve etkileyen durumlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

Radyo, televizyon benzeri teknolojik aletler ve internet gibi elektronik ortamlar teknolojik aletlerin yaygın olmadığı yakın döneme kadar, âşık icralarında halk hikâyeleri, serencamlar, şiirler ve atışmalar bu örneklerin görüldüğü başlıklar arasındadır. Hikâye anlatımı sırasında başvurdukları harekete dayalı komiğin yanında metinlerarasılık aracılığıyla da alıntı, benzetme ve ilişkilendirme yoluyla mizahı kullanmaktadırlar. Edebî sanatlardan benzetme, kişileştirme gibi yollarla sağlanan mizah katılımcıların gülmesine, eğlenmesine olanak tanımaktadır. Söz konusu anlatılara, şiirlere konu olan durum ve olayların kültürel bellekte yer alması ya da toplumda kabul görmesi bu etkinliklerin devamlılığını sağlamıştır. Bu bağlamda kültürel belleğin aktarımının sağlandığı sözel mizahta başvurulan yöntemlerden biri olarak metinlerarasılık tespit edilmiştir. Âşık, farklı türlerden alıntı yaparak hem mizahı hem de içeriği güçlendirmiştir. Masal, halk hikâyeleri, tekerlemeler ya da atasözleri yararlanılan yaygın türlerdir. Âşıkların başvurduğu metinlerarasılığın çoğunlukla telmih ya da parodi şeklinde olduğu görülmüştür. Telmih tarzında bulgulanan metinlerarasılık çoğunlukla tarihî kahramanları çağrıştırır nitelikte iken; parodi tarzında metinlerarasılıkta farklı türlerin şekilsel ya da içerik bakımından değişiklikler yapılarak sunulduğu tespit edilmiştir. Bu örneklerde de görüldüğü üzere metinlerarasılık yöntemi, âşıklar için kültürel belleği taşımakta ve farklı metin türleriyle birlikte icra yapılarıyla aktarım aracı olarak işlev görmektedir.

Anadolu sahası âşıklığında sözel mizahın yararlandığı diğer yöntem göstergebilimdir. Mizahi boyutu sağlayan pek çok gösterge, şiir ve hikâyelerde kullanılmıştır. Dinleyici göstergelerin mizahi bir içeriğe sahip olduğunun ya da mizahi bir durumu çağrıştırdığının farkına vararak gülmektedir. Benzetmelerle sağlanan mizahta benzetilen ve benzeyen birer gösterge olarak tespit edilmiştir. Bilhassa atışmalarda görülen benzetmeye dayalı ifadeler bölgesel imgelerle sağlanmıştır. Gülme eylemini sağlayan benzetme, kişileştirme, argo ifade gibi her yapının ve içeriğin birer gösterge olduğu sonucuna varılmıştır. Göstergebilimsel açıdan gülmeyi sağlayan unsurların gönderge vasıtasıyla zihinde canlanan gösterilenler olduğu tespit edilmiştir. Gösterilenin sözel hafıza dâhilinde şekillendiği, gösterenin ise bu açıdan belirleyici konumda olduğu görülmüştür.

Âşıkların mizahı kullanımı veya mizahı değerlendirme yapısı, geleneğin ortak kalıplarıyla sağlananlar dışında, bireysel düzeyde farklılıklar barındırmaktadır. Yetiştiği çevre, ustası ve kültürel belleği, metin oluşturma sürecinde içeriği etkilemektedir. Kelime kadrosu, mizahı sağlayan yapıların tamamı, âşığın felsefî dünyasıyla ilişkili olarak geçekleşmektedir. Epistemolojik birikimi meydana getiren bu durumun da mizahı kullanma ya da mizahı oluşturma boyutunda etkili olduğu tespit edilmiştir. Bilgiye dayalı tecrübenin âşığı varoluşsal boyutta etkilediği, icraların epistemolojik ve varoluşsal bir zihinle oluşturulduğu saptanmıştır.

Her ne kadar mevcut kültürel belleğin oluşturduğu bir mizah olsa da "epistemik cemaat" dışında yurt dışı seyahatleri, farklı illerde yapılan organizasyonlar, farklı âşıklarla sağlanan karşılaşmaların epistemolojik açıdan âşığı etkilediği tespit edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında âşığın sorgulayıcı bir tavırda bulunduğu, varoluşunu irdeleyerek sanatında yönlendirici ve eğitici tavır sergilediği tespit edilmiştir.

Âşık inandığı ve aktarmaya çalıştığı bilgi ve değerlere bağlı biçimde şiirini oluştururken mizahtan yararlanmaktadır. Bilgi felsefesinden yararlanarak geleneğin temsilcisi olan âşığın, bilgi ve değerler dünyası çözümlenmiştir. Epistemolojik inanç çerçevesinde inceleme yapıldığında âşığın bilişsel yeteneğinin şiiri ve anlatıyı şekillendirme noktasında son derece etkili olduğu görülmüştür. Mizahın bu açıdan bir araç olarak kullanıldığı saptanmıştır. Özellikle hikâye icrasında birden fazla mesajın hem metin içinde hem de metin dışı cümlelerle taşındığı saptanmıştır. Mizah bir yandan da âşığın dünya görüşünü yansıtmakta, eğitici nitelikler barındırmaktadır. Anadolu sahası âşıklığında mizah, eğlence ekseninde yoğunlaşmış görünse

de asli amacı güldürürken farkındalık oluşturmak, idrak yetisini geliştirmek ve geleneği aktarmaktır.

Âşık sanatında irticalen söylemenin kaynaklarından biri de sezgiye-ilhama dayalı yapıdır. Bu sezgi, o anda gerçekleşen kavrama ve yansıtma yeteneğine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Âşığı etkileyen faktörlere bağlı olarak gelişen zihinsel süreç ilham üzerinde de etkili olmaktadır. Aniden ortaya çıkan düşünsel yapının âşığın sanatını etkilediği saptanmıştır.

Sonuç olarak Anadolu Sahası Âşıklığında sözel mizahın farklı unsurlarla desteklendiği görülmüştür. Kültürel belleğin mizahî bir tutum taşıdığı gibi âşıkların da mizahı kullanma, aktarma ve yansıtma yönlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda Anadolu Sahası Âşıklığında mizahın uzun bir geçmişe sahip olduğu, âşıkların mizah üretme noktasında yetkin oldukları, mizah üretirken yararlandıkları ve gelenekte bulunan özellikler tespit edilmiş paylaşılmıştır. Bu doğrultuda Türk mizah kimliğinde âşıklığın özel bir konumda bulunduğu ve bu açıdan ele alınmasının gerekliliği saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Abdikadyrova N. (2009). Kazak Mizahı ve Önemli Kazak Mizah Tipleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

Açа M. (2019). *Halk Edebiyatı Araştırmalarının Kaynakları ve Araştırma Yöntemleri*. İçinde: Mehmet Açа (Editör). *Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Açıl B. (2014). Telmih'e Telmih: Klasik Türk Edebiyatında Geleneğin İnşası. *Erdem.* 67-5:5-18.

Akarslan T. (2016). Tokatlı Âşık Püryânî Hayatı, Sanatı ve Şiirleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Yozgat: Bozok Üniversitesi.

Akgöl A. (2016). Atasözlerinde Mizahının İşlevi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Sıtkı koçman Üniversitesi.

Aksan D. (2004). *Türkçenin Sözvarlığı*. 3. Baskı. Ankara: Engin Yayınevi.

Aksoy E. (2014). Âşık Ahmet Poyrazoğlu'nun Şiir Evreni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Aktulum K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. 2. Baskı. Ankara: Öteki Yayınevi.

Aktulum K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Art-E Sanat Dergisi.* 1/1.1-14

Aktulum K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *Bilig*. 85. 233-256.

Aktulum K. (2020). *Moda ve Metinlerarasılık Alexander McQueen ve Üstgiysisellik*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. Folklor Edebiyat Dergisi. 27/3. 661-686.

Aktulum K. (2022). *Folklor ve Metinlerarasılık*. 2. Baskı. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum K. (2023). Bir Metin Çözümleme Yöntemi Olarak Metinlerarasılığın "Metin Öncesi". *Frankofoni*. 1/42. 171-182.

Akyüz Tokmaklı Ç. (2023). *Âşık Sümmâni'de Varlık Bilgisi (Ontoloji) ve Varoluşa İlişkin İzlekler.* 1. Baskı. Ankara: Gazi Kitapevi Yayınları.

Alangu T. (2021). *Türkiye Folkloru El kitabı*. 2. Baskı. İstanbul: İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Alay O. (2016). Türk Halk Şiirinde Öteki Gerçeklik Olarak İroni. *Folklor/Edebiyat*. 22/88, 117-130.

Alay O. (2019a). Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci. *Türk Dili Dergisi*. C. CXVI. S. 808. 22-30.

Alay O. (2019b). Mizah ve Halk Şiiri Mizahın Türk Halk Şiirindeki Yansıması. *Türk Dili Dergisi*. Cilt. CXVI. S. 809. 84-92.

Alıcı L. (2007). Mevlânâ'nun Şiir Anlayışında Tahkiyenin Yeri. *KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 9, 149-169.

Alizade R. (2020). Şamanlık Olgusu ve Ozan-Âşık Paradigmalarının Genetik Ortaklığı. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 13 (32), 1361-1375.

Alkan E. (2001). *Âşık Veysel'den Nükteler*. 1. Baskı. İstanbul: Pencere Yayınları.

Alptekin A. B. (1999). *Kirmanşah Hikâyesi*. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin A. B. (2002). *Begim Âşık Temel Turabi*. Bursa: Mir Ofset

Alptekin A. B. (2003a). *Benden Toprak İstenir Mi Öksüz Ozan*. 1. Baskı. Konya: Dizgi Ofset.

Alptekin A. B. (2003b). *Gönül Kervanı Âşık Kul Nuri*. 1. Baskı. Ankara: Lazer Ofset.

Alptekin A. B. (2013). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. 6. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin A. B. (2016). *Âşık Veysel (Veysel Şatıroğlu).* İçinde: Ed. Ali Berat Alptekin. Yirminci Yüzyıl Âşıkları Üzerine Araştırmalar 1. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi. 63-78.

Alvarado Ortega M. B. (2013). An Approach to Verbal Humor in Interaction. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 95, 594-603.

Apaydın M. (2014). Türkiye Türkolojisinde Yapılan Mizah-Hiciv Çalışmaları Hakkında Bazı Değerlendirmeler. İçinde: Öztürk Emiroğlu, Marzena Godzinska ve Filip Majkowski. Warsaw (Ed). *Discussions on Turkology*. 457-466.

Arbaç K. G. (2022). Kayseri Âşıklık Geleneğinde Afşinli Bir Âşık: Âşık Gulfani, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi.

Arıkan C. (2022). 21. Yüzyıl Âşıklarından Âşık Temel Turabî. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Ömer Halisdemir Üniversitesi.

Arıoğlu İ. E. (2011). Günümüzde Meddahlık. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Arısoy M. S. (1995). *Türk Halk Şiiri Antolojisi*. 2. Baskı. Bilgi Yayınevi.

Aristoteles (2013). *Poetika*, çev. Furkan Akderin, 2. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.

Arslan A. (2009). *Felsefeye Giriş*. 12. Baskı. Ankara: Liberte Yayınları.

Arslan A. (2012). *Felsefeye Giriş*. 16. Baskı. Ankara: Liberte Yayınları.

Arslan H. (1992). *Epistemik Cemaat Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi*. İstanbul: Paradigma.

Artun E. (2008). Ceyhanlı Âşık Karamehmet'in Yalanlamaları. İçinde: Âşık Edebiyatı Araştırmaları. 247-262.

Artun E. (2011). *Âşık Edebiyatı Metin Tahlilleri*. 2. Baskı. Adana: Karahan Kitabevi Yayınları.

Artun E. (2013). *Çukurova Halk Kütüründe Mizah*. 1. Baskı. Adana: Karahan Kitapevi.

Artun E. (2019). Çukurova Âşıklık Geleneğinde Mizahi Yalanlamalar, Taşlamalar-Takılmalar, Atışmalar. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 15-47.

Arvas A. (2005). Van âşıklık Geleneği İnceleme – Metin. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Aslan E. (1978). *Doğu Anadolu Saz Şairleri*. 2. Kitap. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Assmann J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev: Ayşe Tekin. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ata Yıldız N. (2015). Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayıncılık.

Ataç A. ve Şar S. (2008). İroni ve Etik Söylem Üzerine. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Tam Metin Kitabı. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Ataman N. İ. (2017). Posoflu Âşık Hikmet Arifi Ataman. 1. Baskı. Eskişehir: Özkağıtçılık Matbaacılık.

Atılgan H. (2019). Rüzgâr Özür Dilese De / Dal Kırıldı Bir Kere. 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Müzik Oyun ve Eğlence Popüler Kültür Medya İnternet ve Halk Kültürü İlişkisi 2017. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Atik Ş. (2017). Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine. 1. Baskı. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Avcı A. (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece. Birikim Dergisi. 166. 80-96.

Aydın B. (2002). Mizah Yaratma Eyleminde Nasrettin Hoca. *Millî Folklor*. 14/55, 25-29.

Aydın O. (2015). Her Yönüyle Molla Müdâmî. 1. Baskı. Ankara: Gazi Kitapevi Yayınları.

Aytaç G. (1999). Genel Edebiyat Bilimi. 1. Baskı. İstanbul: Papirüs.

Bacı S. (1976). Dünden Bugüne Âşık İhsanî. 1. Baskı. May Yayınevi.

Bakiler Y. B. (1989). Âşık Veysel. 1. Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Banguoğlu T. (1974). Türkçe'nin Grameri. İstanbul: Baha Matbaası.

Bars M. E. (2013). Kerem ile Aslı Hikâyesinde Metinlerarası İlişkiler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6/24. 68-82.

Bars M. E. (2020). Âşık Kimdir. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi. 3/4. 168-193.

Barthes R. (1979). Göstergebilim İlkeleri. Çev. Berke Vardar ve Mehmet Rifat. 1. Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes R. (2018). Göstergebilimsel Serüven. Çev: Mehmet Rifat ve Sema Rifat. 9. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes R. (2023). *Göstergeler İmparatorluğu*. Çev. Tahsin Yücel. 6. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bascom W. (1954). Four Functions of Folklore. *The Journal of American Folklore*. 67/266. 333-349.

Bascom W. (2004). Halkbilimi, Sözlü Sanat ve Kültür. Çeviri: Nilgün Aytuzlar. *Millî Folklor*. 16-63. s. 86-97.

Baş B. (2011). Söz Varlığı İle İlgili Çalışmalarda Kullanılacak Ölçütler. *TÜBAR*. 29. 27-61.

Başgöz İ. (1994). *Âşık Ali İzzet Özkan*. 2. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başgöz İ. (1996). Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu). İçinde: Özkul Çobanoğlu ve Metin Özarslan (Ed.) *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*. Ankara: Feryal Matbaacılık. s.1-4.

Başgöz İ. (2005). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. 2. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başgöz İ. (2014*). İzahlı Türk Halk Şiiri Antolojisi*. 1. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Batur E. (2019). *Kara Mizah Antolojisi*. 3. Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudelaire C. (1997). *Gülmenin Özü*. Çev: İrfan Yalçın. 1. Baskı. İstanbul: İris Yayınları

Bauman R. (2022). Performans Olarak Sözlü Sanat (Verbal Art as Performance) Çeviren: Işıl Altun. *Millî Folklor*. 34(17). 271-289.

Bayat F. (2019). Sözlü Kültürde Protesto Yönüyle Mizah. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 369-379.

Bayraktar L. ve Tek Z. (2015). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*. 1. Baskı. Ankara: Aktif Düşünce Yayınevi.

Bayraktar O. (2022). Ontoloji ve Epistemoloji Arasında Eğitim Sorunu. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Bayraktar Z. (2010). Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

Beeman O. W. (1999). Humor. *Journal of Linguistic Antropology*. 9(1-2), 103-106.

Bergson H. (2019). Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme, çev. Yaşar Avunç, 5.baskı, İstanbul: Ayrıntı Y.

Bergson H. (2019). Gülme. Çeviri: Yaşar A. 5. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Bergson H. (2020). Gülme. Çeviri: Çetin kasap D. 6. Baskı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bilge E. (2008). Cem Yılmaz (Üstünlük Kuramı Bağlamında). *Türkbilig*. 16, 16-23.

Boratav P. N. (1969). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. 1. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Boratav P. N. (1988). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. 1. Baskı. İstanbul: Adam Yayınları.

Boratav P. N. (1988). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. 1. Baskı. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Boratav P. N. (2018). Zaman Zaman İçinde. 3. Baskı. Ankara: İmge Yayınevi.

Boratav P. N. (2021). Sözlü Edebiyat Gözlemleri. 1. Baskı. Ankara: Bilgesu Yayınları.

Boratav P. N. ve Fıratlı H. V. (1943). İzahlı Halk Şiiri Antolojisi. 1. Baskı. Ankara: Maarif Matbaası.

Bozoğullarından Y. (2022). Âşık Latif Arslan'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.

Bulut F. (2018). "Metinlerarasılık" Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi.* 2/1. 1-19.

Butler S. (2021). Homeros'ta Mizah. Çeviri: Ece Işıktaş. İstanbul: Laputa Kitap.

Carrell A. (2008). Historical Views of Humor. in: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 303-332.

Cevizci A. (1999). Felsefe Sözlüğü. 3. Baskı. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci A. (2010). Felsefeye Giriş. 1. Baskı. Ankara: Nobel Akademi.

Chiaro D. (2008). Verbally Expressed Humor and Translation. in: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 569-608.

Critchley S. (2020). Mizah Üzerine. Çev. Seyran Sam. İstanbul: Monokl Yayınları.

Çakmak F. ve Uz E. (2018). Din Öğretiminde Mizah Yönteminin Kullanımı. *İlahiyat Araştırmaları Dergisi*. 10, 75-110.

Çapras, M. N. (2014). İslam Hukukunda Mizah. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.

Çelik G. G. (2019). "Güldür Güldür Show" Adlı Televizyon Tiyatrosunun Metinlerinde Mizah Dili. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.

Çetin İ. (2019). Üniversite Öğrencileri'nin Komik Anlayışı, Fıkra Algıları ve Fıkraların İşlevleri. 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Türk Halk Edebiyatı 2017 Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 33-48.

Çetin İ. (2020). *Türk Halk Hikâyeciliği Türkiye Sahası*. 1. Baskı. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Çetin Yıldırım S. (2022). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sezgici Felsefenin Tezahürü. (Doktora Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.

Çıblak Coşkun N. (2019). *Mersin İli Köy Seyirlik Oyunlarından Deve Botlatması ve Âşuk-Mâşuk Oyunu.* 9 Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Müzik Oyun Eğlence 2018 Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çıblak N. (2008). *Âşık Şiirinde Taşlamalar*. 1. Baskı. Ankara: Ürün Yayınları.

Çobanoğlu Ö. (1999). *Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Çukurova Âşıkları Üzerine Tespitler*. III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri. 246-253.

Çobanoğlu Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu Ö. (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. 2. Baskı. İstanbul: 3F Yayınevi.

Çobanoğlu Ö. (2015). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. 4. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu S. F. (2018). *Sözlü Edebiyat ve Anlatım Tutumu*. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoşkun Elçi A. (2016). *Âşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuvarı*. 2. Baskı. Ankara: Gazi Kitabevi.

Çoşkun M. (2010). *Sözün Büyüsü Söz Sanatları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dejeux J. (2007). Cuha ve Nâdire. İçinde: Irene Fenoglio ve François Georgeon (Ed.) Doğu'da Mizah. (Çev. Ali Berktay). 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 27-36.

Demir S. (2009). Göstegebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları. Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi Gazetecilik Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi

Demirci B. (2012). Köyden Kente Dünden Bugüne Âşık İsmail Azerî. İçinde: Zeytinburnu'nda Bir Âşık İsmail Azerî Sözlü Tarih Çalışması. Ed. Ekrem Ayyıldız. 1. Baskı. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları.

Demirel M. (2013). Aydın'da Âşıklık Geleneğinin Bir Temsilcisi Abdülkadir Güler, Hayatı, Sanatı ve Şiirleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi Ankara: Gazi Üniversitesi.

Demirelma B. (2010). *Bir Garibin Dilinden Âşık Hasan Hüseyin Erden'in Hayatı ve Şiirleri*. 1. Baskı. Konya: Sarışen Reklam ve Matbaa.

Derrida J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Çev: Tülin Akşin 1. Baskı. İstanbul: Afa Yayıncılık.

Dervişoğlu M. (2018). Mizah-Tasavvuf İlişkisi Bağlamında Nasreddin Hoca Latifelerinin İşlevselliği: Burhaniye Tercümesi Örneği. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 20/2, 479-495.

Devellioğlu F. (2012) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitapevi.

Dikmen E. Ş. (2017). Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü: Sosyal Tv Yayıncılığı. *Gümüşhane Eğitim Fakültesi Dergisi*. 5/1: 425-448.

Dinç M. (2018). Kemal Sunal Filmlerinde Folklor ve Mizah, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Uşak: Uşak Üniversitesi.

Doğanay V. (2020). *Gazali ve Henri Bergson Felsefesinde Sezgi*. 1. Baskı. İstanbul: Urzeni Yayınevi.

Dundes A. (2006). Doku, Metin ve Konteks (Texture, Text and Context) Çeviren: Metin Ekici. İçinde: Halk Biliminde Kurumlar ve Yaklaşımlar. Editör: M. Öcal Oğuz, Metin Ekici, Nebi Özdemir, G. Öğüt Eker, Selcan Gürçayır Teke. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Durbilmez B. (2016). *Âşık Hasretî'nin Atışma Sanatı Üzerine Bir İnceleme*. 1. Baskı. Kayseri: Laçin.

Durbilmez B. (2019). Mizahta Üstünlük Kuramı ve Kayseri Fıkraları. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 167-186.

Düzgün D. (1998). Erzurum'da Âşık Kahvehanesi Geleneği. İçinde: Metin Özarslan, Özkul Çobanoğlu (Ed.). Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı. Ankara: TDV Yayınları. 205-224.

Eagleton T. (2020). *Mizah*. Çeviri: Pakdemir M. 2. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Ediş R. (2019). Erzurumlu Âşık Reyhani'nin Hayatı ve Eserlerinin İncelenmesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Ekici M. (1998). Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi. *Milli Folklor*. 10(39), 25-34.

Ekici M. (2002). Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II. *Milli Folklor*. 54:11- 18.

Ekici M. (2008). Gülme Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları. 21. Yüzyılı Nasrettin Hoca ile Anlamak Uluslararası Sempozyumu Tam Metin Kitabı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. 271-280.

Ekinci Z. (2019). Âşık Nuri Çırağı'nın Hikâyeleri (İnceleme-Metin). Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.

Ekiz T. (2007). Alımlama Estetiği Mi? Metinlerarasılık Mı?. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi.* 47/2. 119-127.

Ekmekçi M. (2006). *Yaşayan Çukurova Âşıklar ve Geleneğe Tabi Halk Şairleri Antolojisi*. 1. Baskı. Adana: Adana Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Eliade M. (1999). *Le Chamanisme*. (Şamanizm). Çeviri: İsmet Birkan. 1. Baskı. Ankara: İmge Kitapevi.

Emeksiz A. (2015). Türk Halkbilimi Mizah Araştırmalarına Dair Genel Tespit, Değerlendirme ve Teklifler. *Turkish Studies*. 10/8, 987-1024.

Ercan A. (1991). *14. Yüzyıldan Günümüze Çorumlu Şairler*. Çorum: Hitit Festivali Komitesi.

Erçel G. (2014). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Kafekültür Yayıncılık

Erdal T. (2013). Sözlü ve Yazılı Kültür Tartışmaları Açısından Fuzûlî Şiirlerinde Varyantlaşma. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bilim Dalı. Doktora Tezi Yozgat: Bozok Üniversitesi.

Erdener Y. (2019). *Kars'ta Çobanoğlu Kahvesi'nde Âşık Karşılaşmaları Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve Sufizmle Olan Tarihsel Bağları*. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ergin M. (2016). *Dede Korkut Kitabı 1-2.* Birleştirilmiş Baskı. Ankara: TDK Yayınları.

Ergül Güvendi N. (2023). Cumhuriyet'in Modern ve Mutsuz Kadınları: Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 25(100. Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı). 114-127.

Erkan S. (2015). Anadolu Sahası Köroğlu Havaları: Karşılaştırmalı Bir Deneme. *Türkbilig.* 30, 59-78.

Erkan S. (2018). *Köroğlu Destanı Tema, Şiir, Ezgi*. 1. Baskı. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

Erkman F. (1987). *Göstergebilime Giriş.*1. Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Eroğlu S. (2022). Türkçeyi Yabancı Dil Olarak Öğrenen Öğrencilerdeki Akademik Türkçe Söz Varlığı İle Akademik Türkçe Kitaplarındaki Söz Varlığı. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Ersan M. Ve Şen E. (2023). Reklam Tasarımında Mizah ve McDonald's Örneğinin Göstergebilimsel Analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10/64: 135-147.

Erşahin İ. ve Vişne F. (2022). Mizahta Üstünlük Kuramı Bağlamında Kayserili-Yahudi Fıkraları. *Asya Studies*. 6/19: 131-140.

Eryiğit C. Ve Güven M. (2021). Hamza-Nâme'nin 71. Cildinde Söz Varlığı. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (Tullis).* 6(3): 199-228.

Escarpit R. (2016). *Mizah*. Çeviri: Mehmet Yalçın. 1. Baskı. Ankara: İmge Kitapevi.

Eyuboğlu S. ve Kemal Y. (2022). *Gökyüzü Mavi Kaldı*. 9. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Farb P. (1981). Speaking Seriously about Humor. *The Massachusetts Review*. 22(4): 760-776.

Fedai Ö. (2009). Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni. *Turkish Studies*. 4/1, 997-1021.

Fenoglio I. ve Georgeon F. (2007). *Doğu'da Mizah*. Çev. Ali Berktay. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fırat E. F. (2019). Âşık Dâimî ve Âşık Edebiyatı'ndaki Yeri. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.

Fidan S. (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. 2. Baskı. Ankara: Grafiker Yayınları.

Freud S. (2021). *Espriler ve Bilinçaltı ile İlişkileri*. Ahmet Yıldırım. çev: 2. Baskı. İstanbul: Oda Yayıncılık

Georgeon F. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek Mi?. İçinde: Irene Fenoglio ve François Georgeon (Ed.) Doğu'da Mizah. (Çev. Ali Berktay). 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 79-101

Gezer R. (2020). TDK Türkçe Sözlük'te Şaka Yollu Olarak Etiketlenen Söz Varlığı Ögeleri Üzerine. *STAD Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 5/3. 13-19.

Goody J. (2009). Sözlü Kültür. *Milli Folklor*. 21-83: s. 128-132.

Göçgün Ö. (2009). Süleyman Nazif'te Nükte ve Hazırcevaplılık. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 39: 173-186.

Gökalp Alpaslan G. (2006). Metinlerarasılık Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış. *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri İçinde*. 127-152. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Gökçearslan A. (2007). Mizah İçerikli Canlandırmalarda Biçim ve Hareket, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Gönel H. (2011). Nükte ve Nüktenin Aracı Olan Edebî Sanatlar. *Turkish Studies*. 6/4: 163-182.

Görkem, İ. (2000). *Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuvarı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Güler Ç. ve Güler B. U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. 1. Baskı. Ankara: Yazıt Yayıncılık.

Gümüş İ. (2011). Sözlü Kültür Ortamı Ürünlerinin Sanal Kültür Ortamında Yeniden Yaratılmaları. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Gümüştepe P. N. (2023). Mizah Teorileri Bağlamında Geleneksel Türk Tiyatrosu. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Gümüştepe P. N. ve Turan F. A. (2021). Mizahta Uyumsuzluk Teorisi Bağlamında Karagöz Oyun Metinleri. *Turkish Studies*. 16/2: 1169-1188.

Günay U. (2015). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. 7. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Gündoğan A. O. (2013). *Bergson*. 3. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.

Gündüz U. Ve Pembecioğlu N. (2016). Kültürel ve Toplumsal Dışavurum Aracı Olarak Mizah ve Sosyal Medya. İçinde: Huriye Kuroğlu ve Mikail Boz (Ed.) Medya ve Mizah. 1. Baskı. Ankara: Nobel Akademi. 527-543.

Gür A. (1999). Mehmet Akif'ten Nükteler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi.* 5: 195-223.

Gürman Şahin A. (2019) Hüseyin Suat Yalçın'ın Gâve Destanı Adlı Eserinin Modern Mizah Teorileri Açısından Değerlendirilmesi. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 128-147.

Güven M. (2018). Sentagmatik ve Paradigmatik İlişkiler Bağlamında Türkçe Dil Birimlerine Metodolojik Bakış. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 22(1): 57-72.

Güvenç A. Ö. (2011). Dede Korkut Kitabı'nda Mizah. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi.* 46: 157-180.

Güvenç A. Ö. (2018). Anlatıdan Görsele Elektronik Mizah Kültürü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi.* 61: 101-112.

Güz H. Ve Atkan B. (2021). Televizyon Reklamlarında Mizah: Göstergebilimsel Analiz. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*. 7: 27-47.

Güzel A. (2021). *Kaygusuz Abdal Külliyatı: (Hayatı-Eserleri-Metin-Sözlük-Kaynaklar) Şehzâde Alaâddin Gaybî.* 1. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Halıcı F. (1992). *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şâirleri Güldeste.* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Hança B. B. (2015a). Karacaoğlan Şiirlerine Modern Mizah Teorileri Bağlamında Bir Bakış. *JASSS*, 38: 109-119.

Hança B. B. (2015b). Sözlü Kültürden Medyaya Metinlerarası Bir Örnek: Binboğalar Efsanesi Romanı ve Beyaz Gelincik Dizisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 35: 116-128.

Harper J. L. (2016). Defining Humor, Theories, and Where is it in Dance. Masters of Fine Arts. Master Thesis. California: California University.

Hobbes T. (2001). *Leviathan*, çev. Semih Lim, 3.Baskı, İstanbul: YKY.

Hoppal M. (2015). *Şamanlar ve Semboller Kaya Resmi ve Göstergebilim.* Çev. Fatih Sel. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hunutlu Ü. (2019) (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hunutlu Ü. (2019:) Atasözleri ve Mizah. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 843- 858.

Işıklar Z. (2018). Retorikte Dili Doğru ve Etkili Kullanma Yolları. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

İllich İ. and Sanders B. (2015). *ABC Aklın Modernleşmesi* (ABC Alphabetisation of the Populer Mind). Çeviren: İsmail Avcı ve Ümit Şahin. 1. Baskı. İstanbul: Yeni İnsan Yayınları.

İpek E. (2010). *Nasreddin Hoca Hikâyeleri*. Ankara: Karanfil Yayınları.

İvgin H. (2016). Âşık Ali Çatak (Ali Çatak). İçinde: Yirminci Yüzyıl Âşıkları Üzerine Araştırmalar 1. Ed. Ali Berat Alptekin. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi. 197-208.

Kabaklı A. (2022). *Âşık Edebiyatı*. 3. Baskı. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kafesoğlu İ. (2017). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul. Ötüken Yayıncılık.

Kâhya Y. (2019). *Mizah Kitabı*. 1. Baskı. İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kâhya Y. ve Gülsoy S. (2019). Nasreddin hoca Fıkralarının Mizahi yeri, Toplumsal Önemi ve Basın Tarafından Kullanımı (Mizah Kitabı içinde) ed. Yalçın Kâhya. 1. Baskı. İstanbul, TEDEV. 93-114.

Kamiloğlu Z. (2014). 2002-2011 Dönemi Türk Siyasetinde Mizah, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Karadüz A. (2009). Sözlük, Sözcük Anlamı ve Öğrenme Üzerine. *Turkish Studies*. 4/4: 636-649.

Karataş A. (2014). Çukurova Hikâyeli Türkülerinde Ara Söz Kullanımı. *Folklor/Edebiyat*. 20/ 78: 29-36.

Karınlı H. (2022). Âşık Feymânî Hayatı, Sanatı ve Hikâyeciliği. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Kasımoğlu S. (2019). *Binbir Gece Masalları'nda Cuha Fıkraları ve Mizahın Kullanımı Üzerine*. 9 Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Türk Halk Edebiyatı 2018 Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kaya D. (1994). *Âşık Minhacî*. 1. Baskı. Sivas: Dilek Matbaacılık.

Kaya D. (1996). *Âşık Sefil Selimî*. 1. Baskı. Sivas: Dilek Matbaası.

Kaya D. (1999a). *Âşık Ruhsatî*. 1. Baskı. Sivas: Sivas Belediyesi Kültür Yayınları.

Kaya D. (1999b). Karşılaşma, Atışma ve Deyişme Kavramları Üzerine Düşünceler ve Feymanî'den Örnekler. *Folklor/Edebiyat.* 20: 131-140.

Kaya D. (2000), *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kaya D. (2011). *Âşık Veysel*. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaya D. (2014). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü.* 3. Baskı Ankara: Akçağ yayınları.

Keskin M. (2018). Türk Kültüründe Alkışlar (Dualar/İyi Dilekler) ve Kargışlar (Beddualar/Kötü Dilekler): Metin ve Bağlam Merkezli Bir İnceleme. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

Kestelli R. N. (2011) *Resimli Türkçe Kamus*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Khelladi A. (2007). Yine de Gülmek: Günümüz Cezayir'inde Siyasi Mizah. İçinde: Irene Fenoglio ve François Georgeon (Ed.) Doğu'da Mizah. (Çev. Ali Berktay). 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 221-233.

Kılıç E. (2019). Türk Halk Kültüründen Bir Kesit: XIII-XIV. Yüzyıl Anadolu'sunda Eğlence Anlayışı. 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Müzik Oyun ve Eğlence Popüler

Kültür Medya İnternet ve Halk Kültürü İlişkisi 2017 Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 351-380.

Kılıç S. (2008). İroni, İstihza, Alaylama. *Cogito*. 57: 143-148.

Kıran Z. ve Eziler Kıran A. (2013). *Dilbilime Giriş*. 4. Baskı. Ankara: Seçkin Yayınevi.

Kızıltepe B. (2006). Âşık Müslüm Dalkılıç'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksel Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Kierkegaard S. (2005). *Kahkaha Benden Yana*. Çev: Nedim Çatlı. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard S. (2009). *İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. Çev: Sıla Okur. 3. Baskı. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Kiraz S. ve Demir M. (2021). Halk Edebiyatında Taşlama: Yazıcı Murtaza Örneği. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 23: 203-237.

Kocatürk V. M. (1963). *Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Koç E. (2020). Mizah / Nükte ve Eğitim: Bir Halk Eğitimcisi Olarak Nasreddin Hoca. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 7/47. 1-18.

Koestler A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. çev. Sevinç ve Özcan Kabakçıoğlu. 1. Baskı. İstanbul: İris Yayınları.

Korkmaz F. (2017). Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*. 3/7: 71-88.

Köprülü M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. 3. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Köprülü M. F. (2004). *Saz Şairleri*. 3. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü M. F. (2016). *Türk Edebiyatı Tarihi I*. 2. Baskı. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Köprülü M. F. (2018). *Edebiyat Araştırmaları I.* 2. Baskı. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Köz İ. (2005). Sezgi'nin Bilgideki Yeri ve Önemi. *Kelam Araştırmaları.* 3(1). 23-40.

Kudret C. (2007). *Ortaoyunu I. Cilt.* 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuipers G. (2008). The Sociology of Humor. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 361- 398.

Kundakçı M. (2020). Kargışların Dini, Sosyolojik ve Psikolojik Temelleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Sanat Dergisi*. 1(1), 1-12.

Küçük, A. (2019). Halk Şiirinde Biçim ve Tür. Türk Halk Edebiyatı içinde ed: Mehmet Aça. 1. Baskı, Ankara: Nobel Akademi.

Lintott S. (2016). Superiority in Humor Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 74/4: 347-358.

Lord A. B. (1986). Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula. *Oral Tradition*. 1(3): 467-503.

Lord A. B. (1987). *Characteristics of Orality*. *Oral Tradition*. 2(1), 54-72.

MacHovec F. (2008). *Humor What's Funny*?. United State: Lulu.com.

Makal T. K. (1973). *Âşık Veysel*. 2. Baskı. İstanbul: Ararat Yayınevi.

Makal T. K. (1978). *Türk Halk Şiiri Antolojisi*. 2. Baskı. İstanbul: Toker Yayınları.

Makal T. K. (1993). *Âşık Veysel*. 3. Baskı. İstanbul: Toker Yayınları.

Malinowski B. (2016). *Bilimsel Bir Kültür Denemesi*. Çev: Deniz Uludağ. Ankara: Doğubatı Yayıncılık.

Metin Basat E. (2016). İşsiz Karagöz'den İşler Güçler'e Halk Mizah Tiplerinin Dönüşümü. İçinde: Huriye Kuroğlu ve Mikail Boz (Ed.) Medya ve Mizah. 1. Baskı. Ankara: Nobel Akademi.151-166.

Mintz L. E. (2008). Humor and Popular Culture. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 281-302.

Mirenayat S. A. ve Soofastaei E. (2015). Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 6(5). 533-537.

Morreall J. (2008). Philosophy and Religion. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 211-242.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çev: Kubilay Arsever – Şenay Soyar. 1. Baskı. İstanbul: İris Yayınları.

Morreall, J. (2003), "Gülmede Yeni Bir Teori", Çev: Metin Ekici, Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, C.1, (yay. haz: Gülin Öğüt Eker, Metin Ekici, M. Öcal Oğuz, Nebi Özdemir), Ankara: Milli Folklor Yayınları.

Nar A. (2016). *Mizah Edebiyatı*. 1. Baskı. İstanbul: Elif Yayınları.

Nietzsche F. (2015). *İnsanca Pek İnsanca*-1. Çev: Mustafa Tüzel. 3. Baskı. İstanbul: Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları.

Nilsen A. and Nilsen D. (2008). Literature and Humor. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 243-280.

Nutku Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. 2. Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Oğuz M. Ö. (1998). Destandan Hikâyeye, Bozkır Medeniyetinden Yerleşik Medeniyete Geçiş Açısından Manas. İçinde: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı. (Ed: Metin Özarslan, Özkul Çobanoğlu). Ankara: TDV Yayınları.133-137.

Olgun A. (1998). Sesli Malzemeler ve Radyo Arşivleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arşivcilik Bölümü, Yüksek lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Ong W. (2018). Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi (Orality and Literacy, The Technologizing of The Word). Çeviri: Sema Postacıoğlu Banon. 6. Baskı İstanbul: Metis Yayıncılık.

Orhan Y. A. (1999). *Âşık Dâimî Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Oring E. (2008). Humor in Antropology and Folklore. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 183-210.

Ögel B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş* 1. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öğüt Eker G. (2017). Mizah Tanrı'dan Bir Armağan mı Yoksa Şeytanın Getirdiği Bir ceza Yöntemi Mi? Sosyal Normların Cezalandırma Yaptırımı Boyutunda 'Sosyal Ceza Olarak Gülme'. *Folklor/Edebiyat*. 23/92: 49-62.

Öğüt Eker G. (2019). Sosyal Normların Cezalandırma Yaptırımı Boyutunda 'Sosyal Ceza Olarak Gülme ve Alay'. İçinde: Emine Gürsoy Naskali (Ed.) Alay Kitabı. 1. Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 5-22.

Önal M. (1996). Tahkiyeli Eserleri Tahlil Plânı Hakkında Bir Deneme. *Bilig Dergisi*, 1: 39-45.

Önder M. (1990). Tanıdığım Âşık Mehmet Yakıcı. *Milli Folklor*. 5: 6-7.

Öngören F. (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öngören F. (1998). *Türk Mizahı ve Hicvi.* Ankara: İş Bankası Yayınları.

Özarslan M. (2001a). Âşıklık Geleneği İçinde Âşık müziği ve Kimi Problemler. *Erdem Dergisi*. 13/38. 399-410.

Özarslan M. (2001b). Erzurum Âşıklık Geleneği. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özarslan M. ve Karataş H. (2019). Apartman Duyuruları Zemininde İfade Dönüşümü: İzahtan Mizaha. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 633-652.

Özay Y. (2007a). Metinlerarası İlişkiler Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine. *Millî Folklor*. 19/75. 164-173.

Özay Y. (2007b). Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri.. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Özay Y. (2009). Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikâyelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler. *Millî Folklor*. 21/83. 6-18.

Özbek O. (1969). *Âşık Şenlik Deyişmeler, Karşılaşmalar*. 1.Baskı. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Özcan L. (2019). Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

Özçelik S. (2016). *Dede Korkut -Dresden Nüshası- Metin, Dizin II. Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özdemir A. N. (2020). Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Özdemir C. (2020). Âşık Edebiyatında "Atalar Sözü Destanı" Söyleme Geleneği. *Kesit Akademi Dergisi*. 6(25): 225-245.

Özdemir N. (2012). *Medya Kültür ve Edebiyat*. 2. Baskı. Ankara: Grafiker Yayınları.

Özdolap M. (2015). Mizah Tarzları ve Psikolojik Belirtiler Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilim Üniversitesi.

Özemir F. ve Apaydın M. (1995). Türk Anlatım Tekniği. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 3/3: 5-15.

Özer F. (2011). Hüdaverdi Er (Âşık Hüdaî). İçinde: Sazın ve Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairleri VIII. Ed: Fatma Ahsen Turan, Oğuzhan Aydın ve Gülşah Gülegül. Ankara: Gazi Kitapevi Yayınları. 171-186.

Öztürk M. (2019). Klasik Türk Şiirinde Hicvin Hicvi. İçinde: Emine Gürsoy Naskali (Ed.) Alay Kitabı. 1. Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları.153-177.

Öztürk O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Parvulescu A. (2017). *Gülme Bir Tutkuya Dair Notlar*. (Çev. M. Doğan), 1. Baskı. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Peker S. (2016). *Gönlüm Sürûru Aksaraylı Âşık Sururi Başer ve Şiirleri.* Aksaray: Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Polimeni J. and Reiss J. P. (2006). The First Joke: Ezploring The Evolutionary Origins of Humor. Evolutionary Psychology, 4: 347-366.

Poyrazoğlu A. (2006). *Ercişli Emrah ile Selbi Han Hikâyesi*. İstanbul: Erguvan Yayınevi.

Rahmawati A. A. (2013). Verbal Humor in The Rio Animateed Film and its Translation in The Indonesian Subtitling. (A Thesis). English Language and Literature Study Program English Language Education Department. Yogyakarta: State University Yogyakarta.

Raskin V. (2008). Heory of Humor and Practice of Humor Research: Editor's Notes and Thoughts. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 1-16.

Reinhard U. ve Pinto T. O. (2019). *Türk Âşık ve Ozanları*. Çev: Elif Damla Yavuz. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rıdley A. (2004) *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar*. Çev. Bilge Aydın. İstanbul: Dost.

Rifat M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. 3. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü -Kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okulla.* 1. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rifat M. (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

Robinson T. R. and Smith Lovin L. (2001). Getting A Laugh: Genger, Status, and Humor in Task Discussions. *Oxford University Press*. 80(1), 123-158.

Rosenthal F. (1997). *Erken İslâm'da Mizah*. Çev: Ahmet Arslan. 1. Baskı. İstanbul: İris Yayınları.

Ruch W. (2008). Psychology of Humor. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 17-100.

Sadıç G. (2021). Âşık Murat Çobanoğlu'nun Hikâyeciliği ve Hikâye Repertuvarı. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

Sağlam S. (2022). *Mizah Araştırmaları*. 1. Baskı. İstanbul: Net Kitaplık Yayınları.

Sakaoğlu S. (1986). Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. I. Cilt Genel konular. Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi. 249-251.

Sakaoğlu S. (1990). Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı. *Milli Folklor*. 5: 8-9.

Sakaoğlu S. (2011). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Sakaoğlu S., Alptekin A. B., Sakaoğlu Y. ve Şimşek E. (1999). *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri II.* 1. Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sanders B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*, çev. Kemal Atakay, 2.baskı, İstanbul: Ayrıntı Y.

Sanders B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*. Çev: Kemal Atakay. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Sanders B. (2020). *Öküzün A'sı Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi,* Çev: Şehnaz Tahir.7. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saran Ş. ve Soysal İ. (1998). *Erzurumlu Âşık Temel Turâbî.* 1. Baskı. Bursa: Tunalı Matbaası.

Sayın Ö. Ve Bostancı Ege G. (2013). Müziğin Toplumsal ve Göstergebilimsel Temelleri. *Ege Eğitim Dergisi*. 14/2: 106-117.

Sever M. (2013). *Türk Halk Şiiri.* 1. Baskı. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

Sevindik A. (2017). Türk Halk Kültüründe Mizah Ekolojisi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

Sevindik A. (2019). Âşıklık Geleneğinin Güncel Durumu ve Âşıklar Üzerine Bazı Tespitler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 47: 127-144.

Sevindik A. (2021). *Türk Mizah Ekolojisi*, 1. Baskı. İstanbul, Ötüken.

Şahin H. İ. (2010). Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi.* 55, 255-268.

Şahin H. İ. (2014). Gelenek, Gülme ve Şaka. *Milli Folklor*. 26/101: 237-251.

Şenel S. (1991). Âşık Musikisi. TDV İslam Ansiklopedisi 3. Cilt. 533-556. İstanbul: TDV Yayınları.

Şenel S. (1992). Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Şenocak E. (2019). Nasreddin Hoca Fıkralarında Ölüm ve Öte Dünya Algısı. 9 Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Türk Halk Edebiyatı 2018 Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Şentürk R. (2021). *Gülme Teorileri*. Ankara: Pruva Yayınevi.

Şimşek E. (1993). Âşıklar Etrafında Anlatılan Fıkralar. *Millî Folklor*. 17: 16-20.

Şimşek E. (2018). Kara Mizahın Ağıtlara Yansıyan Yüzü. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 15(6): 81-102.

Şimşek E. (2019). Kara Mizahın Ağıtlara Yansıyan Yüzü. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 329-348.

Tarhan E. (2020). Adana'da Anlatılan Fıkraların Mizah Teorileri, Bağlam, İşlev ve Yapı Açısından İncelenmesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.

Taşdelen V. (2007). *Felsefe ve Sanatta İroni*. Hece Dergisi. 124/125, 53-66.

Taşdelen V. (2011). *Edebiyattaki Felsefe – Felsefedeki Edebiyat*. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 21: 103-123.

Taşdelen V. (2017). *Benlik ve Varoluş Kierkegaard.* 2. Baskı. Ankara: Hece Yayınları.

Taşlıova M. M. (2006). Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Taşlıova M. M. (2008). *Sözlü ve Yazılı Kaynaklarda Çorum Halk Şiir Antoloji Âşıklar, Ozanlar, Şairler.* Çorum: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Taşlıova M. M. (2012). *Âşık Şeref Taşlıova Hayatı ve Şiirleri*. 2. Baskı. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Taşlıova M. M. (2016). *Köroğlu Oltu Kolu (İnceleme-Metinler).* Ankara: Akçağ Yayınları.

Taşlıova M. M. (2017). Âşıklık Geleneğinde Grup İcrası. *Milli Folklor*. 29, 113: 5-16.

Tekin P. ve Ataseven F. (2021) Metinlerarasılık Bağlamında Anadolu'dan Avrupa'ya Âşıklar ve Anonim Eserler. *Folklor/Edebiyat*. 27/108: 1029-1044.

Tokmakçıoğlu E. (2004). *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*. 4. Baskı. İstanbul: Geçit Kitabevi.

Topçu A. (2019). Âşık Edebiyatı Atışma Geleneğinde Alay Etme Olgusu. İçinde: Emine Gürsoy Naskali (Ed.) Alay Kitabı. 1. Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 61-75

Torun Y. (2006). Kültürlerarası Mizah Anlayışının Reklama Etkisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Triezenberg K. E. (2008). Humor and Literature. In: V. Raskin (eds). The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter. 523-542.

Tuğluk A. (2017). İroni Nedir?. *İdil Dergisi*. 6/29: 441-467.

Tuğluk A. (2020). Tarîb-i Harâbât'ta İstihza. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 18/4. 311-326.

Tunç M. Ş. (1929). Gülmeye Dair. *Hayat.* 5/110: s.7.

Tunç M. Ş. (2019). *Gülmek Nedir? Ve Kime Gülüyoruz?.* 1. Baskı. İstanbul: Çizgi Yayınevi.

Tural S. K. (1990). Nekre ve Nükde Kavramlarının Kültür İçindeki Yeri veya Gülme'nin Sosyal-Psikolojik Boyutları. *Milli Folklor,* 7: 2-5.

Turan F. A. (2011). Mehmet Ali Akçınar. İçinde: Sazın ve Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairleri VIII. Ed: Fatma Ahsen Turan, Oğuzhan Aydın ve Gülşah Gülegül. Ankara: Gazi Kitapevi Yayınları. 243-264.

Turan T. (2022). Folklor, Metinlerarasılık ve Beş Şehir. *Edebî Eleştiri Dergisi*. 6/2: 43-56.

Tutu S. B. (2008). Âşık Veysel Şatıroğlu Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği. Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

Tüfekçi N. (1983). *Âşıklarda Müzik. II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, III. Cilt, Halk Müziği, Oyun, Eğlence (Tiyatro, Halk Dansları, Çocuk Oyunları),* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 325-340.

Türkan K. (2013). Ruhsatî'nin Şiirlerinde Metinlerarası Bağlamda Halk Hikâyeleri. *Folklor/Edebiyat*. 19/74: 73-84.

Türkmen F. ve Cemiloğlu M. (2016). Âşık Mevlüt İhsanî'den Derlenen Halk Hikâyeleri. 2. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen F. (1999). Nasreddin Hoca Latifelerinin Şerhi (Burhaniye Tercümesi) Transkripsiyon, İnceleme, Metin. İzmir: Akademi Kitapevi Yayınları.

Türkmen F. (2000). Osmanlı Döneminde Türk Mizahı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. IV: 1-10.

Türkmen F. (2019). *Mizah-Fıkra ve Katmerli Fıkralar. 9 Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Türk Halk Edebiyatı 2018* Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Türkmen F. ve Cemiloğlu M. (2016). *Âşık Mevlüt İhsanî'den Derlenen Halk Hikâyeleri.* 2. Baskı. Ankara: Türk Dik Kurumu Yayınları.

Türkmen F. ve Fedakâr P. (2009). Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar. *Milli Folklor*. 21/82: 98-109.

Türkmen F., Tan N. ve Taşlıova M. M. (2017). *Âşık Şeref Taşlıova Halk Hikâyeleri.* 3. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uçar Z. (2011). Çek ve Türk mizah Anlayışı ve Mizahî Tipler. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

Usta Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi.* 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Usta M. (2019). Türkmenistan Sahasında Olup Anadolu Sahasında Olmayan Nasreddin Hoca Fıkralarının Mizah Teorileri Bağlamında Değerlendirilmesi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. 2/1: 141-174.

Uyanık D. (2021). Jean-Jacques Nattiez'nin Müzikal Göstergebilim Yaklaşımının Uygulanabilirliği. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırma Dergisi.* 21/39: 39-50.

Uyanık S. (2009). Dede Korkut Anlatmalarında Metinlerarası Söylem. *Millî Folklor*. 21/83: 30-40.

Uygur H. K. ve Altıntop Taş. G. (2020). Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Karikatür Bandının Göstergebilimsel Bir Çözümlemesi. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*. 23/30: 614-635.

Üçüncü K. (2015). Türk Sözlü Kültür Geleneği Perspektifinden Dede Korkut Metinlerinin Görünümü. İçinde: Ed. Fatih Yalçın, Kürşad Kara. Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.

Ünal M. F. (2016). Göstergebilimin Serüveni. *Mütefekkir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi.* 3/6: 379-398.

Üneş, H. (2018). Âşık Firkâtî Hayatı, Sanatı, Şiirleri ve Hikâyeleri. Ed: Esma Şimşek. 1. Baskı Artikel Yayıncılık.

Ünlü E. (2019). Karagöz ve Ortaoyununda Mizah, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Sıtkı koçman Üniversitesi.

Vural M. (1998). Gazzalî Felsefesinde Bilgi ve Yöntem. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Yağcı M. (2005). Yazılı Kültürün Düşüşü Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre ve Elektronik Kültüre Geçil Süreçlerinde Düşünsel ve Toplumsal Değişimler. (Yüksek Lisans Tezi) Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilim (Etnoloji) Anabilim Dalı, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Yağız S. (1976). *Berçenekli Âşık Mahzunî Şerif*. 1. Baskı. İstanbul: May Yayınları.

Yakar F. (2013). *Mizahın Gücü*. 1. Baskı. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Yakar İ. S. (2008). *Çorum İli Âşıklık Geleneği ve Âşık Rıfat Kurtoğlu*. Çorum: Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.

Yakıcı A. (2019). Halk Şairlerinin Bit, Pire ve Hastalıkları Konu Alan Destanlarının Mizahi Şiire Dönüşümü: Âşık Mehmet Örneği. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 115-127

Yardımcı İ. (2010), Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.3/2: s.1-41.

Yardımcı M. (2013). Başlangıçtan Günümüze Türk Halk Şiiri. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.

Yardımcı M. (2015). Âşık Davut Sularî-Hayatı, Sanatı, Şiirleri ve SularÎ ile Son Sohbet. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 5: 135-151.

Yaylagül Ö. (2015). *Göstergebilim ve Dilbilim*. 1. Baskı. Ankara: Hece Yayınları.

Yıldırım D. (1998). *Türk Bitiği*. 1. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yıldırım D. (2003). Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyûbî-İ Garîb. *Türkbilig*. 5: s. 134-142.

Yıldırım D. (2013). *Elyazması Bir Kitap Türü: Cönk/Cöng Kayıp Saraybosna Cöngü Bağlamında.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Yıldırım D. (2016). *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları*. 3. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Yıldırım Sağlam B. (2021). Metinlerarasılık Bağlamında 1980 Sonrası Anlatılarda Doğulu Metinlerin İzleri. (Doktora Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Yıldız A. (2020). Âşık Seyrani'nin Şiir Dünyasında Atasözlerinin Yeri. *Anadolu Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2(1): 25-32.

Yıldız Y. (2011). Bergsonculuğun Türkiye'ye Girişi ve Türk Felsefesine Etkisi. *Türkiyat Araştırmaları Literatür Dergisi.* 9(17): 333-356.

Yılmaz B. (2019). Halk Mizahında Söz ve Hareket Komiği (Ardahan-Kars Yöresi Terekeme-Karakalpak Örneklemi). İçinde: Hunutlu Ü. (Ed.). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 207-216.

Yılmaz T. (2011). *Âşıklardan Halk Hikâyeleri II.* Ankara: Eğiten Kitap Yayınları.

Yolcu M. A. (2019). Âşık Edebiyatı. İçinde: Mehmet Açа (Ed). Türk Halk Edebiyatı Ankara: Nobel Yayıncılık.

Yurdatap S. M. (1973). *Âşık Ömer Hayatı ve Şiirleri*. 1. Baskı. İstanbul Şenyıldız Yayınevi.

Yücebaş H. (1958). *Türk Mizahçıları Nüktedanlar ve Şairler.* 1. Baskı. İstanbul: Orhan Mete ve Ortağı Matbaası.

Yücebaş H. (1976). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi.* 3. Baskı. İstanbul: Milliyet Dağıtım Yayınları.

Yücel Çetin A. (2016). *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*. 1. Baskı. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Yücel Çetin A. (2019). Gelin-Kaynana Mânileri: Mizahi Unsurlar ve Gülme Teorileri. İçinde: Hunutlu Ü. (Editör). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu, 1. Baskı. Ankara, TDK Yayınları, 155-166.

Yüksel H. A. (1987). *Âşık Seyrânî Hayatı ve Şiirleri.* 1. Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

Tunç M. Ş. (1945). Gülmek ve Kaynakları. Cumhuriyet Gazetesi. 25 Mart. s.2. https://egazete.cumhuriyet.com.tr/yayinlar (E. T.: 24.04.2023)

URL1: https://sozluk.gov.tr/ (20.11.2022, 24.11.2022, 13.12.2022, 05.01.2023, 18.01.2023, 25.02.2023, 19.05.2023, 27.09.2023, 15.06.2023, 21.01.2024)

URL2:https://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp_3/cobanoglu.php (E. T.: 13.02.2023)

URL3:https://www.trt.net.tr/kurumsal/tarihce (E. T.: 14.03.2023)

URL4:https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Radyo-ve-Televizyon-Kurum-Istatistikleri-2015-21535 (E. T.: 15.03.2023)

URL5:https://bidb.metu.edu.tr/tarihce (E. T.: 15.03.2023)

URL6: Artun E. (2007). Âşık Şiiri Geleneğinde Dil, Üslup, Motif ve Metin Merkezli Anlama-Açıklama Üzerine Düşünceler. 14. Kıbayek Edebiyat Sempozyumu. Türkiye İş birliği Kalkınma İdaresi Başkanlığı. 35-40.

https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/erman_artun_asik_siiri_gelenegi_metin_merkezli_yaklasim.pdf (E. T.: 29.03.2023)

URL7: https://islamansiklopedisi.org.tr/istihza (E. T.: 28.05.2023)

URL8: https://www.youtube.com/watch?v=n130hMHEBMM (E. T.: 16.03.2022)

URL9: https://www.youtube.com/watch?v=EqwQpQH1hvE (E. T.: 11.08.2021) Adana Erzurum atışması-aşık feymani&hüseyin sümmanoğlu 01çukurovalım paylaşımı

URL10: https://www.youtube.com/watch?v=BXlqZrkph50 (E. T.: 21.12.2021) Yener Yılmazoğlu-Orhan Üstündağ- Sert Taşlama-(Atışma) Yılmazoğlu Müzik Sarıtel paylaşımı.

URL11: https://www.youtube.com/watch?v=LfUe_raCEno (E. T.: 21.12.2021) Yener Yılmazoğlu-Bayram Denizoğlu-Taşlama- anaya bakın Yılmazoğlu Müzik Sarıtel paylaşımı.

URL12: Acımasız atışma - Aşık Orhan Üstündağ - Aşık Ahmet Poyrazoğlu - Aşık Temel Turabi #Atışma - YouTube (E.T. 30.12.2021) Acımasız Atışma- Âşık Orhan Üstündağ-Âşık Ahmet Poyrazoğlu-Âşık Temel Turabi #Atışma

URL13: https://www.youtube.com/watch?v=8SI64YobXvI (E. T.: 30.12.2021) Âşıklar Atışması-Âşık Orhan Üstündağ-Âşık Kevseri (Dursun Doğan)-Âşık Erol Coşkunoğlu Âşık Orhan Üstündağ Paylaşımı

URL14: https://www.birikimler.com/savsat-yoresinden-derlenen-kelimeler/ (E. T: 03.10.2023)

URL15: Smuts A. (). Internet Encyclopedia of Philosophy: Humor | Internet Encyclopedia of Philosophy (utm.edu) (E. T.: 10.03.2021)

URL16: https://www.bebeko.com.tr/blog/kurt-keci-koyun-ve-at-masali-258 (E. T.: 08.11.2023)

URL17:https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/humor?q=HUMOR (E.T: 24.11.2022)

URL18: https://www.youtube.com/watch?v=Idxd3MUlXEE (E. T: 25.11.2022)

URL19: https://www.youtube.com/watch?v=iCpZvfHbg1k (E.T.: 01.12.2021) Murat Çobanoğlu Şeref Taşlıova Barış Manço Programına Katıldı Maydanoz TV paylaşımı.

URL20:https://www.turkuler.com/yazi/anonimlik.asp (E. T.: 10.01.2023)

URL21: Veatch T. (1998). A Theory of Humor. *International Journal of Humor Research*. 11(2), 161-216. https://www.tomveatch.com/else/humor/paper/ (E. T.: 05.05.2023)

EK METİNLER

Şiir Örnekleri

Burada yer alan örnekler nazım ve nesir başlığında iki bölüm hâlinde sıralanmıştır. Şiir metinleri kendi içinde 7 heceliler, 8 heceliler, 10 heceliler, 11 heceliler ve 16 heceliler olarak sıralanmıştır. İkili üçlü icraya dayalı şekillenen atışma karşılaşma metinleri de müstakil şiirlerin peşine eklenmiştir.

Mensur örnekler ise anı (serencam) ve halk hikâyesi başlıklarında verilmiştir.

7 Heceliler

1.
Evine divan döşe
Kalmadı bende neşe
Mela seni görende
Kaçarım köşe köşe

Koptu fırtına suda
Seni düşerim oda
Beni her gördüğünde
Ettin havayı moda

Dudağında buyayın
Kırıla el ayağın
Nasıl unutacağım
Attıyın o dayağın Âşık Çağlarî (Arvas, 2005: 253-254)

2.
Cümle kaplumbağalar
Kanatlanmış uçmağa
Kertenkele derilmiş
Kırım suyun içmeye

Kelebek ok yay almış
Ava şikâra çıkmış
Domuzları korkutur
Ayıları kaçmaya

Ergene'nin köprüsü
Susuzluktan bunalmış
Edirne minaresi
Eğilmiş su içmeğe

Allah'ımın dağında
Üç bin balık kışlamış
Susuzluktan bunalmış
Kağnı ister göçmeye

Leylek koduk doğurmuş
Ovada zurna çalar
Balık kavağa çıkmış
Söğüt dalın biçmeye

Çekirge buğday ekmiş
Manisa ovasına
Sivrisinek derilmiş
Irgat olup biçmeye

Bir sinek bir devenin
Çekmiş budun koparmış
Salınıban segirdir
Bir yâr ister koçmağa

Bir aksacık karınca
Kırk batman tuz yüklemiş
Gâh yorganlar gâh seker
Şehre gider satmağa

Domuz düğün eylemiş
Ayıya kızın vermiş
Maymun sındı getirmiş
Kaftan gömlek biçmeye

Deve hamama girmiş
Dana dellaklık eder
Su sığırı natır olmuş
Nöbet ister çıkmağa

Kaygusuz'un sözleri
Hindistan'ın kozları
Bunca yalan söyledin
Girer misin uçmaya (Eyuboğlu ve Kemal, 2022: 151-153)

3.
Kelin illâcı olsa
Başına sürer derler
Kervan giderken köpek
Boşuna ürer derler

Bayat istersen yeni
Öğren kimyayı, fenni
Sirkenin çok keskini
Küpüne zarar derler

Bilmezsin kuyun eşer
Kâhi tek tek kâh beşer
Ummadığın taş düşer
Başını yarar derler

Çölde görürsen serap
Uğruna kendin harap
Bazı dostunda çorap
Başını örer derler

Bulur seni kötü iş
Dayan durur o gidiş
Hele sabreden derviş
Murada erer derler

Haklılara atma taş
Haksızlara eğme baş
Tutma kalleş arkadaş
Defterin dürer derler

Ehil ile dolaşsan
Öyle engeller aşsan
Çifteliye yaklaşsan
Testini kırar derler

Ne ekmek bulur ne aş
Yapar hayali savaş
Her zaman akılsız baş
Ayağı yorar derler

Bir şeyi eksik çıksa
Varıp komşuya baksa
Vermeye gönlü yoksa
İpe un serer derler

Varken kucak açarken
Sen için yer seçerken
Yoksullukta kaçarken
Hep birer birer derler

Boşa gider öğütler
Dururken üstten atlar
Eceli gelmiş itler
Dağda kurt arar derler

Öksüz Ozan'da bilse
Kâh ağlasa, kâh gülse
Kazanç helâl değilse
Denizler kurur derler (Alptekin, 2003a: 70-71)

4[68].
Bulgur koyduk camiye
Yük olurdu gemiye
Muhtar, hoca bölüştü
Beyliğinki hanı ya

Ho derim öküz gitmez
Bu işe aklım yatmaz
Bunların ettiğini
Köyün sıçanı etmez

Ağ dağın başı duman
Komşular bu iş yaman
Beylik malı yiyende
Ne din olur ne iman

Bunların işi çürük
Bana kalırsa Mırık
Hepisine vurmalı
Eyisinden bir sırık" (Ercan, 1991: 294)

5.
Rayından çıktı tren
Diren kardeşim diren
Kim bu treni süren
Eylen fren patladı
Yok mu makinisti gören?

Hop hop hoppala
Hoppala yavrum hoppala
Uçuruma gidersen
Kefenlik bez arkala

Bugün hava çok sıcak
Çalışmak ne olacak
Olalım kucak kucak
Ağaç gölgesi serin
Oynayalım salıncak

İp ip ippala
İppala yavrum ippala
İp kırılır düşersen
Altın üstün ufala

[68] "Birinci dünya savaşında hükümet askerin yiyecek ve çamaşır gereksinmesini karşılamak amacıyla halktan da destek ister. Her köyde olduğu gibi Mırık'ın köyünde de muhtar, hoca, ihtiyar kurulu üyeleri köylüden bulgurla çamaşır toplar. Ancak bunda bir yolsuzluk sezen Mırık durumu şu yergiyle dile getirir.

Öteden gel öteden
Beynimizi kıt eden
Gençliğimizi berbat eden
Daha bize ne olur
Çalıyor TRT'den

Pop pop poppala
Poppala yavrum poppala
Müzik ruhun gıdası
Bakma paraya pula

Böyle söylemiş doktur
Avanak baba çoktur
İşler şok oğlu şoktur
Eğer çocuk istersen
Anaya lüzum yoktur

Tüp tüp tüppala
Tüppala yavrum tüppala
Tüpten asalet olmaz
Hayat erer zevale

Bizim Memiş çok kura
İşi gücü dubara
Utanmaz yüzü kara
Siz getirin o yesin
Alışmıştır oskora

Lop lop loppala
Loppala yavrum loppala
Hediyelik gelmezse
Hizmetliyi tepele

Göğe merdiven daya
Yalan olsun sermaye
Be hey kafadan yaya
Sende bu akıl ile
Olursun bir baltaya

Sap sap sappala
Sappala yavrum sappala
Ecdadın unutursan
Başan patlar bin bela

Ruhanî sen hep boşa
Yoruldun koşa koşa
İşin düştü kalleşe
Günde on şişe yetmez
Emmimgilin sarhoşa

Küp küp küppala
Küppala yavrum küppala
İçer sarhoş olursan
Anan baban sopala (Düzgün, 1998: 212-213)

6.
Kambersiz düğün olmaz
Bibersiz öğün olmaz
Soframızda ün olmaz
O yoksa ben ne yerim?

Yemeğin en özeli
Salatanın güzeli
Acısı da pek deli
Ben onu da severim

Hem kuru hem tazesi
Sebzelerin sebzesi
Şuna bi bak teyzesi
Benim canım ciğerim

Misler gibi kokusu
Görsen ana kuzusu
Anamın da turşusu
Olsa bir yesek derim

Siz de yeyin gardaşım
Sevmeyene şaşarım
Arkadaşım yoldaşım
Güzel sivri biberim

Sanki derdim az gibi
Yakar beni köz gibi
On yedilik kız gibi
Yeşil gözlü dilberim (Taşlıova, 2008: 353)

8 Heceliler

1.
Pintinin dik kulaklısı
Boynu yoğun eşek olur
Pek mülayim yolaklısı
Sanma tunçtan gevşek olur

Yolda koşar ive ive
Çarığını geve geve
Top vaktinde olur deve
Yük vaktinde köşek olur

Dök Seyranî gözden yaşı
Sağlıktır her işin başı
Merdin eşiğinin taşı
Kuş tüyünden döşek olur (Boratav ve Fıratlı, 1943: 169)

2.

Telekom
Çarşıda evde pazarda
Allah saklasın nazarda
Hem köylüde hem yazarda
Geziyor Telekom

Kom kom kom Telekom
Ceptedir Telekom

Gez Vani düşle Konyayı
Cebinde taşı dünyayı
Bir hoş ediyor insanı
Çalınca telefon

Kom kom kom Telekom
Cebinde Telekom

Yükü hafif merfeti çok
Dünyada benzeri yok
İstersen aç ol istersen tok
Cebinde Telekom

Kom kom kom Telekom
Ceplerde Telekom

Telekom geldi yasaya
Al bir tane koy masaya
Çalmasa bildir arzaya
121 Telekom
Kom Kom Kom Telekom
Yaralmaz Telekom
Kaybolmaz Telekom
Zevk verir Telekom Âşık Garip Ergül (Arvas, 2005: 180-181)

3.

Bu âlemi gören sensin
Yok gözünde perde senin
Haksıza yol veren sensin
Yok mu suçun burda senin

Kâinatı sen yarattın
Her seyi yoktan var ettin
Beni çıplak dısar'attın
Cömertligin nerde senin

Evli misin ergen misin
Esin yoktur bir sen misin
Çark-ı sema nur sen misin
Bu balkıyan nur da senin

Kilisede despot kesiş
İs'Allah'ın oglu demiş
Meryem Ana neyin imiş
Bu isin var bir de senin.

Kimden korktun da gizlendin
Çok arandın, çok izlendin
Göster yüzün çok nazlandın
Yüzün mahrem ferde senin

Bin bir ismin bir cismin var
Oğlun, kızın ne hısmın var
Her bir (i)renkte resmin var
Nerde baksam orda senin

Türlü türlü dillerin var
Ne acayip hâllerin var
Ne karanlık yolların var
Sırat köprün nerde senin

Âdemi sürdün bakmadın
Cennette de bırakmadın
Şeytanı niçin yakmadın
Cehennemin var da senin

Veysel neden aklın ermez
Uzun kısa dilin durmaz
Eller tutmaz gözler görmez
Bu acayip sır da senin (Kaya, 2011: 268-269)

4.
Söyle ne yapmak istersin
Dönek oğlu dönek seni
Yurdumu satmak istersin
Ördek oğlu ördek seni

İnsanlıktan uzak oldun
Tezvîr oldun tuzak oldun
Devrimlere nifâk oldun
Ödlek oğlu ödlek seni

Müsbet ilme inanmazsın
Doğru söylerim kanmazsın
Uyumuşsun uyanmazsın
Kelek oğlu kelek seni

Tazı oldun tavşan yedin
Keçi oldun orman yedin
Doğrulara yalan dedin
Binek oğlu binek seni

Dâimî der ki yanarsın
Kargasın leşe konarsın
Kendini fil mi sanarsın
Sinek oğlu sinek seni (Orhan, 1999: 430)

5.
Eğri büğrü özün ile
Sen sosyalist olamazsın
Yalan dolan sözün ile
Sen sosyalist olamazsın

Herkese öğüt satarsın
Kendin salkımı yutarsın
Düşmüş gaflete yatarsın
Sen sosyalist olamazsın

Güya mâşık güya âşık
Âşık ammâ ne bulaşık
Halt edersen kaşık kaşık
Sen sosyalist olamazsın

Düşmüş boyanın küpüne
Gerilmiş gurur ipine
Böyle tepine tepine
Sen sosyalist olamazsın

Dâim'yim sözüm seçik
Söylüyorum açık açık
Böyle sarhoş böyle kaçık
Sen sosyalist olamazsın (Orhan, 1999: 436)

6.
Neler çektim anlatayım
Ah şu sivrisineklerden
Bilmem ki nerde yatayım
Ah şu sivrisineklerden

Füze gibi süzülüyor
Keman gibi vızılıyor
Kaşıntıdan sızılıyor
Ah şu sivrisineklerden

Pencereden ötük gibi
Kapıları tutuk gibi
Şişti boynum kütük gibi
Ah şu sivrisineklerden

İlaç bile kâr etmiyor
Başka bir yere gitmiyor
Gözlerim uyku tutmuyor
Ah şu sivrisineklerden

Gulfani sessizce durdu
Yanımı yönümü sardı
Zaten alerjim de vardı
Ah şu sivrisineklerden (Arbaç, 2022: 147)

7.
Dinle bizim memlekette
Zaman türlü vay gösterir
Bayramsız kurbanlık ette
Bizi kesmiş pay gösterir

Papaz piskopos sağırlar
Kuzuyu yutan aygırlar
Yaşlanmış koca beygirler
Dişememiş tay gösterir

Ne milletin arzuları
İngilizce yazıları
Amerikan dizileri
Teretede boy gösterir

Şu özel ekranlar cıvık
Ne tuman var ne de kavuk
Güvercinler oldu tavuk
Her gün ayrı tüy gösterir

Gulfani'yim atmıyor taş
Gideni aratır bu baş
Vatandaş n'eylesin gardaş
Bir daha zor oy gösterir (Arbaç, 2022: 148)

8.
Bir kaz aldım ben karıdan
Boynu da uzun borudan
Kırk abdal kanın kurudan
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Sekizimiz odun çeker
Dokuzumuz ateş yakar
Kaz kaldırmış başın bakar
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kaza verdik birkaç akça
Eti kemiğinden pekçe
Ne kazan kaldı ne kepçe
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kaz değilmiş be bu azmış
Kırk yıl kaf dağını gezmiş
Kanadın kuyruğun düzmüş
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kazı koyduk bir ocağa
Uçtu gitti bir bucağa
Bu ne haldir hacı aga
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kazımın kanadı selki
Dişi koyun emmiş tilki
Nuh Nebi'den kalmış belki
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kazımın kanadı sarı
Kemiği etinden iri
Sağlık ile satma karı
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kazımın kanadı ala
Var yürü git güle güle
Başımıza kalma bela
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Suyuna biz saldık bulgur
Bulgur Allah deyü kalgır
Be yarenler bu ne haldir
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz

Kaygusuz Abdal n'idelim
Ahd ile vefa güdelim
Kaldırıp postu gidelim
Kırk gün oldu kaynadırım kaynamaz (Başgöz, 2013: 280-281)

9.
Dereye aşağı gelir
Çil horoza selam verir
Tavuğun canını alır
Safa geldin tilki paşa

Emirlere sa'il idim
Ben bu iş ma'il idim
Beş tavuğa ka'il idim
Kökünü kesmeye gelmiş

Haşarı tilki haşarı
Yedin üçeri beşerî
Postu ver de çık dışarı
Safa geldin tilki paşa

Geldin eşini eşini
Dolandın dağlar başını
N'ettin feriğin eşini
Safa geldin tilki paşa

Narpuzun kırağı taşlık
Gel hele gel kardaşlık
Arkasında iki beşlik
Pazarlık görmeye gelmiş

Narpuzun kırağı de
Bilmiyorum yerin nere
Şu çarşıyı yara yara
Tilki bey gezmeye gelmiş

Şükür seni burda gördüm
Halınla hatırın sordum
Bir tavuk da kurban verdim
Safa geldin tilki paşa

Ruhsatî kaptı küreği
Koptu tilkinin yüreği
Dolandı beş-on direği
Postu verdi tilki paşa" (Kaya, 1999a: 114)

10.
Hemen göçü yükletelim
Ya fare durur ya biz
Karakollar bekletelim,
Ya bu fare durur ya biz

Damımız ardı tarladır
Ekin yok bize zorlatır
Karanlıkta göz parlatır
Ya bu fare durur ya biz

Bacamızda çıkmaz tütün
Unu teslim ettik bütün
Kaçak döğüşüne metin
Ya bu fare durur ya da biz

Kuyruğunu ediyor yay
Unu bulguru etti pay
Aman komşular bize hay
Ya bu fare durur ya biz

Denizden çıktık adaya
Hasmın gözümde tutiya
Arzuhal yazak kediye
Ya bu fare durur ya biz

Dahi yoktur böyle nursuz
Utanmaz budaksız pirsiz
Ne gözümdür kara hırsız
Ya bu fare durur ya biz

Bacamıza taktık camı
Cehd eylerse deler anı
Gel Ruhsatî yıkak damı
Ya bu fare duru ya biz (Kaya, 1999: 439-440)

11.
Yüce Tanrım figanımı
Duyarsan neyin eksilir
Beni cehalete karşı
Uyarsan neyin eksilir

Şöyle gerine gerine
İdris Nebi'nin yerine
Sekiz cennetten birine
Koyarsan neyin eksilir

Versen üç huri hanımı
Gelip sarsalar yanımı
Otursam yesem karnımı
Doyursam neyin eksilir

Bir güzele göndersem aşk
Aşkı bile eylesek meşk
Akşama yatmaya bir köşk
Ayırsan neyin eksilir

İhsaniyem ey a cana
Bir gün çıkıp gelsem sana
Seni davet etsem bana
Buyursan neyin eksilir (Bacı, 1976: 40)

12.
Yüce Tanrım hiç kimseye
Uzun dilli karı verme
Bana verdin düşmanıma
Uzun dilli karı verme

Eğer vereceksen mert ver
Varsın çirkin olsun ört ver
Hastalık ver türlü dert ver
Uzun dilli karı verme

İhsaniyem gökten melek
İnse gene istemem çek
Bekarlığa razıyım tek
Uzun dilli karı verme (Bacı, 1976: 41)

13.
Eşeği saldım çayıra
Otlaya karnın doyura
Gördüğü düşü hayıra
Yoranın da avradını

Münkir münafığın soyu
Yıktı harap etti köyü
Mezarına bir tas suyu
Dökenin de anasını

Müfsidin bir de gammazın
Malı vardır da yemezin
İkisin meyyit namazın
Kılanın da anasını

Derince kazın kuyusun
İnim inim inilesin
Kefen dikmeğe iğnesin
Nerenin de anasını

Dağdan tahta getirenin
Mezarına götürenin
Talkınını bitirenin
İmamın da anasını

Kazak Abdal söz söyledi
Cümle halkı dahleyledi
Sorarlarsa kim söyledi
Soranın da anasını (Makal, 1978: 129)

14.
Soğuk kuyu ayakkabım
Desti çömlek, güveç kabım
Sıcacıktı dost, ahbabım
Nerde o günler, ah nerde?

Kışın biter saman, yeygi
Olmazdı ki tasa, kaygı
Yardımlaşmak, hatır, saygı
Nerde o günler, ah nerde?

Zordu babalık, analık
Yorgan gıtil, ottan alık
İşliğimde beş yamalık
Nerde o günler, ah nerde?

İki dene ağaç kaşık
Sallıyorduk, keşik-keşik
Şıkırdaklı güllü beşik
Nerde o günler ah nerde?

Şifa arardım sülükte
Cıbıl cıbıl, pis olukta
Çimiyordum, bi solukta
Nerde o günler ah nerde?

Kara yapı, fakirhane
Tezek yakardım yegâne
“Badal” derdim, merdivene
Nerde o günler, ah nerde?

Yanıllımda saho, aba
Kar kürürdüm yaba yaba
O kuyruklu, paslı soba
Nerde o günler, ah nerde?

Ekip biçip, koyuyodum
Kıt kanaat doyuyodum
Bi de suvan soyuyodum
Nerde o günler, ah nerde?

Aksaatemde bi’yağlıktı
Dileğimse, tek sağlıktı
Sanki, o dirlik bağlıktı
Nerde o günler, ah nerde?

Yoğudu kibirnen, hakirlik
Mutlu derdidi fakirlik
Buydu genel düzen, dirlik
Nerde o günler, ah nerde?

Yalınayak idi ayağam
Lakin, çoğudu ar, hayam
İnsanlığı sırf mayam
Nerde o günler, ah nerde?

Şöyle sorarım da hanı
Var mı bugünün hoş yanı?
Ararım o, çit fistanı
Nerde o günler, ah nerde?

Medeniyet ne getirdi?
Sevgi, saygıyı bitirdi
İnsanlığı da götürdü
Nerde o günler, ah nerde?

Ben hep varım ilme, fene
Ne gerici, yobazım ne
Ölmese adet, anane
Nerde o günler, ah nerde?

Kurtoğlu'm ki sızlanıyor
Günden düne gizleniyor
Eski günler özleniyor
Nerde o günler, ah nerde? (Yakar, 2008: 128-129)

15.
İnsan olan ar bilir
Sende bu his kıt gibi
Neden ayrı çekersin
El âleme zıt gibi

Bir uğraşı ko başa
Olur mu hiç gez boşa
Yaramazsan bir işe
Hiç yaşama ot gibi

Gezme karnım tok diye
Düşün borcum çok diye
Sonra param yok diye
Kaçılır mı at gibi

Yürümezsin yaş olsa
Görünmezsin iş olsa
Lezzetli bir aş olsa
Yetişirsin jet gibi

Zalımların soyusun
Övünmekte koyusun
Kalan vakit dayısın
Ne durun ya put gibi

Yara yaptın sıyrığı
Nerde hakkın buyruğu
Çıkar için kuyruğu
Ne sallarsın it gibi

Fırsat bulur çalarsın
Gizli gizli yalarsın
Bir de ele gülersin,
Sanki yüzün süt gibi

İsa Oğuz Neylerim
Kötülüğü paylarım
Ben halk için söylerim
Var mı böyle mut gibi (Halıcı, 1992: 339-340)

16.
Boşlukta kalakalmışken,
Karşıma "aşk" deyi çıktı
Nicesine aldanmışken
Sandım ki bu iyi çıktı

O duyguda yunur iken
İçin için yanar iken
Ben kendimi sanır iken
O benden de dayı çıktı

Katı inat saçma gurur
Hem sever hem geri durur
Ne ayak ne de el verir
Türlü türlü, huyu çıktı

Kurtoğlu'mu etti kuzu
Hatırlarım bazı bazı
Gönüm acı, dünüm mazi
Aşkımızın suyu çıktı (Yakar, 2008: 212)

17.
Ankara'da işi'z iyi
Buraya beyler buraya
Tepeden görmeyin köyü
Dereye beyler dereye

Bu yaptığınız ceza gibi
Gareziniz bize gibi
Burnuz olmuş füze gibi
Nereye beyler nereye

Söz bulamadım ne diyem
Millete şiir hediyem
İnşallah gitmez Türkiye'm
Kiraya beyler kiraya

Ahmak mı sandnız bizi
Şimdi çıktı gerçek yüzü
Boyadınız birbinizi
Karaya beyler karaya

Tekmeleyip devirdiniz
Külümüzü savurdunuz
Her mekânı çevirdiniz
Haraya beyler haraya

Koltuk ömrünüzü uzatmaz
Her zaman çiçek bezetmez
Azrail mekam gözetmez
Sıraya beyler sıraya

Öksüz Ozan'ı nettiniz
Olan varımı yuttunuz
Töremi kurban ettiniz
Paraya beyler paraya (Alptekin, 2003a: 89)

18.
Çatal bıçağa tabağa
Kap vergisi ödüyoruz
Çevremiz yine toz duman
Çöp vergisi ödüyoruz

Birisi tepeden biçer
Birisi yapmadan göçer
Başkaları şarap içer
Küp vergisi ödüyoruz

Biri ana biri baba
Hangisin saysam acaba
Yediğimiz goller caba
Top vergisi ödüyoruz

Sözlerim neye yarıyor
Kör olan bile görüyor
Para cüzdanda eriyor
Cep vergisi ödüyoruz

Bilmem ki nasıl manzara
Düşündürür kara kara
Görünmeyen cambazlara
İp vergisi ödüyoruz

Kültüre sönmüş ışıklar
Elle desen barışıklar
Yazık günah biz âşıklar
Pop vergisi ödüyoruz

Öksüz Ozan ara ara
Kaçıncı var kaç numara
Başımızda kazmalara
Sap vergisi ödüyoruz (Alptekin, 2003a: 140)

19.
Bir yıkığı mesken tuttum
Nice sitemler yuttum
Ana yurdunu unuttum
Neler gelmedi başıma

Biri gelip burda durdu
Evime bir mekân kurdu
Ekinimi dolu vurdu
Neler gelmedi başıma

Obaya göçürmediler
Ayrandan içirmediler
Yolundan geçirmediler
Neler gelmedi başıma

Fareler bize yol yaptı
Kedi görevinden saptı,
Tavuğumu tilki kaptı
Neler gelmedi başıma

Gel deyince gelemedim
Al deyince alamadım
Çorbaya tuz bulamadım
Neler gelmedi başıma

Biri beni benden aldı
Çaresiz dertlere saldı
Hasadım harmanda kaldı
Neler gelmedi başıma

Kısıldı sütün vanası
Çok da üzüldü anası
Öldü ineğin danası
Neler gelmedi başıma

Bu dünyanın sitemi çok
Muhannetin vefası yok
Görenlerden yedim bir ok
Neler gelmedi başıma

Dağımı duman bürüdü
Yaşım yukarı yürüdü
Gayrı bir ömür çürüdü
Neler gelmedi başıma

Muradımı eller aldı
Benliğimi yıllar aldı
Yollarımı seller aldı
Neler gelmedi başıma

Gülmeyi özümden attım
Mutlu olanlara sattım
Bazı da yemeden yattım
Neler gelmedi başıma

Gam üstüne gam getirdim
Yaptığım işi bitirdim
Güttüğüm malı yitirdim
Neler gelmedi başıma

Aradım da neyi buldum
Suyum olmayınca soldum
Herkesin Garip'i oldum
Neler gelmedi başıma (Demirelma, 2010: 57-58)

20.
Tarlaya gider sem olur
Bahçeye gider sem bulur
Azığım da hazır olur
Ne güzel şey bu patates

Sayısı sayılmaz çoktur
Açmadığı kapı yoktur
Eşi doştu benden çoktur
Ne güzel şey bu patates

Toprakta sıkınca taşlar
Hemen dost olmaya başlar
Bizim için kendin haşlar
Ne güzel şey bu patates

Altı yumru üstü otlu
Nasıl yersen öyle tatlı
Sanki yeşil pasaportlu
Ne güzel şey bu patates

Çok çeşitli olur aşı
Bilinmez ne kadar yaşı
Mutfakların demirbaşı
Ne güzel bu patates

Ne kadar met etsem değer
Besin deposuymuş meğer
Her insanın eli değer
Ne güzel şey bu patates

Cümleyi doyurmak kastı
Bizim eve serdi postu
Ben Garip'in sadık dostu
Ne güzel şey bu patates (Demirelma, 2010: 164)

21.
Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde

Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde

Dut ağacından teknesi
Kirişten bağlı perdesi
Behey insanın teresi
Şeytan bunun neresinde

Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde (Makal,1978: 85)

22.
Çift Öksüz üç bin liraya
Bu sözlerim fukaraya
Bir fırsat geçti araya
Neyi satacan eşek oğlu

Dünya zenginlikle dolsa
Senin kara bahtın solsa
Öksüzün birisi ölse
Sen batacan eşek oğlu

Olmasa yedi bakır maden
Halin ne olurdu nadan
Öksüzümüz bin liradan
Kapacaksın eşek oğlu

Zengin olan gider hacca
Baksalar yoksula aca
Çay kahve oldu bilmece
Duyacaksın eşek oğlu

Demotratın torlak tayı
Size yutturdu naneyi
Bu gidişle zar-ı tacı
Atacaksın eşek oğlu

Söylesem gider derine
Dokanır iktidarına
Partileri birbirine
Katacaksın eşek oğlu

Döner isen altı oktan
Daha başın kalkmaz boktan
Yıllarca gurbette çoktan
Yatacaksın eşek oğlu

Demokratdan kes gümanın
Var ise din ve imanın
Borç için karın tumanın
Satacaksın eşek oğlu

Müdâmî sözün tuş gibi
Demokrata na tuş gibi
Viranede baykuş gibi
Öteceksin eşek oğlu (Aydın, 2015: 404-405)

23.
Bir nesihat edem katır
Bazı kulakların yatır
Timar vakti çiftelerin
Savurursun yokmu hatır

Ne kancıksın ne de erkek
Huyun fena derler gerçek
Beni kızdırma söylerim
Ana attır baban eşek

Gümüşten kestirsem nalın
Asfalttan yaptırsam yolun
Eşeğin oğlu katırsın
İpekten yaptırsam çulun

Adın katır soyun ahmak
Dedelerin yumru tırnak
Ne olduğun belli değil
İstersen tarihin aç bak

Katır, pederin eşektir
Kuyruğun, kulağın denktir
Zülâli der bu ahvalin
Çok kimselere örnektir (Aslan, 1978: 99)

24.
Harmandalı aş'retinin
Dağı taşı ili sarhoş
Erkeğinin avradının
Dili kolu beli sarhoş

Şu mandaman'ın ilini
Çok iyi gördüm halini
Dem içer kızı gelini
Kızı sarhoş dulu sarhoş

Dem içerler su yerine
On testi yetmez birine
Öküzüne katırına
İçirirler malı sarhoş

Taşı kemerden yapısı
Şeytan-ı lâin tapusu
Akmezer'in (de) hepisi
Çok da Dadaloğlu sarhoş

Beşikteki çocukları
Horozları tavukları
Şarap içer culukları
Kazların hali sarhoş

Deli Halil güzel suyu
Medenî gördüm bu köyü
Salmaüyüğü'nün suyu
Şarap akar dolu sarhoş

Atları itleri içer
Ördekleri sarhoş uçar
Bağırır köpüğün saçar
Kem küm söyler dili sarhoş

Alahan köyünün şehi
İçer hocaları dahi
Çağıl köyünün vallahi
Gülleri tuba'sı sarhoş

Saratlı köyünde kaynar
Çoluk çocuk kumar oynar
Çalınır sazları naylar
Udlarının teli sarhoş

Şişeleri küpten testi
Kadehleri bakır taslı
Ali İzzetî dedim mesti
Sazı sözü eli sarhoş (Başgöz, 1994:195)

25.
Kara pire yakaladım
Kırk kişi ip takamıyor
Hay ettiler sağdan soldan
Yetmiş tazı yıkamıyor

Sekiz kişi başın tutsa
On kişi ardından itse
Beş kişi de saman atsa
Bir ahıra sokamıyor

Boyu beş metreyi aşkın
Karnı davul gibi şişkin
Yaşı yetmiş beşi geçkin
Kimse dönüp bakamıyor

Kırk düğümü var ensede
Yutar yalağı dolsa da
Yedi düvel bir olsa da
Bileğini bükemiyor

Gören sanır sanki kukla
Ağzında var seksen bakla
Sırtındaki kırk ton yükle
Minareye çıkamıyor

Gündüz düzde, gece Kaf'ta
Belki on kez yedik çifte
Güz ayında koştuk çifte
Beş bin dönüm ekemiyor

Hainlik var bakışında
Kırk bir yama dikişinde
Kanlı sırtın yokuşunda
Doksan tırı çekemiyor

Aşar yüce bulutları
Geriye atar fitleri
Amerikan pilotları
Eline su dökemiyor

Yetinmez az ile uzla
Su içer iç çuval tuzla
Kul Hüdaî yedi bizle
Yırttığını dikemiyor (Özer, 2011: 173-174)

26.
Hey ağalar zaman azdı
Düşmüşe el üşer oldu
Küllükte sürünen eşek
Cins atla yarışır oldu

Evlerinin önü yazı
Yayılır turnası kazı
Yaşına yetmedik kuzu
Koç ile vuruşur oldu

Palas üstünde yatmayan
Bıyığ(ı)na pala batmayan
Porsuk ardından yetmeyen
Ceylâna ulaşır oldu.

Gevherî der işler hatâ
Katırlar baskındır ata
Olur olmaz maslahata
Çocuklar karışır oldu (Kabaklı,2022: 76)

10 Heceliler

1.
Çiçeğe arı, arıya asel
Aptala boru, boruya gazel
Şaire türkü, türküye güzel
Güzele gerdan, ne güzel uymuş

Kavuğa sarık, sarığa sünbül
Köçeğe yanak, yanağa kâkül
Bahçeye güllük, güllüğe bülbül
Bülbüle afgan ne güzel uymuş

Kediye fare, fareye kovuk,
Meclise kelam, kelâma doruk
Hastaya çorba, çorbaya koruk
Koruğa havan ne güzel uymuş

Yemeğe sahan, sahana kalay
Fakire kibar kibara saray
Hünkâra vezir, vezire alay
Alaya kaftan ne güzel uymuş

Kapıya kilit, kilite miftah
Dervişe hırka, hırkaya külah
Kahveye yaran, yarana meddah
Meddaha yalan, ne güzel uymuş

Yayana atlı, atlıya koşu
Dallıya kuşak, kuşağa puşu
Sohbete helva, helvaya turşu
Turşuya soğan, ne güzel uymuş

Yağlıya nakış, nakışa ipek
Üstada hüner, hünere emek
Levni'ye güzel, güzele döşek
Döşeğe yorgan ne güzel uymuş (Makal, 1978: 142-143)

11 Heceliler

1.

Destnamaz alacam çıktım eşiye
Yağşıdı bilmişem dedi nenersen
Altafanı gete dedim oğlana
Yağşıdı Bilmişem dedi nenersen

Keller peyeleri yığdı gede hardasın
Demirem gelesen burada durmuşam
İşliyimi bilmirem hara koymuşam
Yağşıdır giymişem dedi nenersen

Ğırde bir otağa serdim desturğan
Nenersen halvayı alsana soğan
Bundan göççeyini belki tapamam
Yağşıdı yemişem dedi nenersen

Gedırik buradanseni aparam
Men sana aşığam başka tapamam
Sakonu eynıme herşem atamam
Yağşıdır sevmişem dedi nenersen

Partalımı giydim mende eynime
Ğarazını aldım böyön elime
Günortaya yavuğ kuşluğ demında
Yağşıdı yanmışam dedi nenersen

Tüsü sardı bizim dağın başını
Bir maral görmüştüm sordum yaşını
Müştağam sevmişem hilal kaşını
Yağşıdır vermişem dedinirsen

Tapamadım dedi hayra goymusan
Menim gibi görörem sende yanmısan
Demırem kötüsen vala göçehsen
Yağşıdı bulmuşam dedi nenersen

Yaşmağını kaldır görem yüznü,
Men bılırem bu sevdanın közünü
Beste Ruhi anlamışam sözünü
Yağşıdı yazmışam dedi nenersen (Arvas, 2005: 190-192)

2.

Bir gün azmeyledik Pun karyesinden
Koştuk arabayı bizde peşinden

Geldik alt yanına yükledik ağaç
Dedik yardımcı ol ey şah'ı Pevaç

Üç damlı Mehmet Ağa'yla Hüseyin
Selâm verip geldi ey dostlar deyin

Bizde hoş beş edip sohbet eyledik
Hürmet gösterüben rağbet eyledik

Mandaları öküzleri koştular
Hepsi birden arkasına düştüler

Dedik şu çeşmeden biraz içelim
Ondan sonra Fırat suyu geçelim

Altı kişi birden ordan savuştuk
Suyu içip arabaya kavuştuk

Anda Pun'lu İsmail'i çağırdık
Geçit neresidir diye bağırdık

Oda bilmeyerek dedi burası
Meğer gayet derin imiş orası

Mehmet, Hüseyin, Süleyman, babam hem çocuk
Yedi kişi idik yeksan tamamcık

Çok bağırdım siz buradan geçmeyin
Başımıza türlü işler açmayın

Hiç birisi beni dinlemediler
Başa ne gelecek bilemediler

Altı kişi birden bindik üstüne
Sürdük arabayı suyun düştüne

Punlu çıplak idi düştü önüne
Üstüne soyunup verdi elime

Sazsa benim elimdeydi o anda
Ne bileyim iş olacak bu anda

Sürüp suyun ortasına gelmiştik
Araba üstünde durup kalmıştık

Su çok derin idi araba yüzdü
Bu korku bizlerin ödünü üzdü

Güneş sıcak idi mandalar daldı
Suda arabanın üstünü aldı

Su vuruben arabayı çevirdi
Hepimiz su içine devirdi

Hemen korku ile elimi attım
Ağaçtaki olan budağı tuttum

Babam arabanın üstünde kaldı
Öbür arkadaşlar hep suya daldı

Ben de tutup öyle asılı kaldım
Boğazıma kadar hep suya daldım

Çocuğun ağzına su doldu hemen
Ağladı boğuluyorum diye ben

Uç damlı Hüseyin Ağa kavuştu
Çocuğu omzuna alıp savuştu

Araba dönüyor mütemadiyen
Korkudan kalmadı ya Allah diyen

Ol hemen yüzerek Hüseyin Ağa
Çocuğu kavuşup attı kenara

Çünkü onlar yüzme biliyorlardı
Mehmet Ağa da kendini kurtardı
Su mütemadiyen bizi sürüyor
Her gittikçe derin yere vuruyor

Su arabayı altına yetirdi
Tekerlekleri çıkarıp götürdü

Artık bizim kuvvetimiz duruldu
Sazım arabaya çarptı kırıldı

Süleyman durmadan suda dönüyor
Korkusundan benzi kaçıp sönüyor

Mandayı döverler asla gitmiyor
Yürümüyor yuka yere yetmiyor

Birden elim kaydı tebdilim şaştı
Su beni daldırıp başımdan aştı

Birden çırpınarak çıktım yüzüne
Bağırdım babamın baktım yüzüne

Babam anda hemen elini attı
Sıkıca yapışıp kolumdan tuttu

Mehmet, Hüseyin, çocuk çıkmış karaya
Bakuben dururlar bu manzaraya

Ben de çıktım arabanın bâşinâ
Dedim bakın şu Allah işine

Hemen babam anda mandaya vurdu
Manda çekip bizi kenara durdu

Atlayarak anda kenara çıktık
Artık biz de korku temelin yıktık

Ben düşündüm acaba bu suç kime
Elbisemiz olmuş idi cimcime

Süleyman bağırdı ol Punluya koş
Su tekerlekleri götürdü kavuş

Punlu yüzgek vurup düştü peşine
Allah yardım etti onun işine

Kavuştu tekerlekleri tutarak
Kurtardı anı kenara atarak

Ol Punlu İsmail çıkuben geldi
Dikilip karşımda mahcupça kaldı
Dedi Ey Sultâ'ım bak gör halimi
Su götürmüş çorap ile donumu

Dedim müstehaktır senin cânına
Girecektir bunca halkın kanına

Hepsine ayrıca eyledim hiddet
Çok fenâ darıldım bir hayli müddet

Çünkü suçlulardı söylemediler
Onlar beni tenkit eylemediler

Soyunduk elbiseyi serdik çalıya
Niyaz ettik Hakk Muhammet Ali"ye

Kuruyan elbiseleri giyerek
Ol Allah'a hamd-ü sena diyerek

O gündüzün yürüyüp gittik eve
Annem ağlar dizini döve döve

Hemen eve gittik kestik bir kurbân
Geçmiş olsun dedi cümle muhibban

Dâimî'yim bu destanı okuyun
Okudukça güle güle şakıyın (Orhan, 1999: 415)

3.
Şu yirminci asrın altmış dokuzu
Milletler Şahlanmış aya gidiyor
Çamurlu bozkırda tozlu yollarda
Bizim Memiş halâ yaya gidiyor

Kimisi oturmuş fetva verici
Kimisi muskacı kimi perici
Kimi sağcıyım der kimi gerici
Hep yerinde saya saya gidiyor

Kimisi eşkıya çıkıyor dağa
Kimisi motorin katıyor yağa
Arz-ı endam edip oy avlamaya
Bizim hacıağa köye gidiyor

Ne yapsın Murtaza ne yapsın Veyis
Haykırmak istiyor içimden bir his
Kavgalı muştalı şu bizim meclis
Âh bütün emekler zaya gidiyor

Dâimî‟yim bunun sonu nolacak
Gelecek nesiller borçlu kalacak
Gidi sömürücü patron olacak
Milletimi soya soya gidiyor (Orhan, 1999: 345)

4.
Ahmet'in Mehmet'in babasına bak
Kapatma gözünü aç da gör baba
Sen bana yapmadın böyle bir kıyak
İnanmazsan bir de bana sor baba

Almadın altıma lüküs araba
Oturduğumuz ev çökmüş haraba
Kendin bulun rakı ile şaraba
Bizim liste suya düştü dur baba

Bir iki el poker atim şans edim
Dazlaklara özenerek Hans edim
Diskolarda Maykıl ile dans edim
Her akşama bin doları ver baba

On motorla tarla mera sürsen de
Üç yüz mikap taş duvarı örsen de
Altı aylık kazancını versen de
Bu parayla kız tavlamak zor baba

Kazanmadan mal mülkü aman ölme
Meteliksiz Gulfani'sin gel gülme
Öyle baba olacağına hiç olma
Benden evvel defterini dür baba (Arbaç, 2022: 161)

5.
Komşu evlenecek düğün oluyor
Davul zurna türlü hava çalıyor
Bizede bir davetiye geliyor
Komşu hatırı bu de varma şimdi

Vardım odasına kapıya vurdum
Gel deyince bende içeri girdim
Rakıyı şarabı sofrada gördüm
Helâl mi haram mı de sorma şimdi

Haramı helâli bilen olmadı
Benim sözlerimden alan olmadı
Yekindi kadehler gülen olmadı
Bundan da bir ibret de alma şimdi

Biri diyor hani oyuna çıkan
Biri diyor yok mu elimden tutan
Biri diyor var mı hana yan hakan
Şunun çenesini de kırma şimdi
Kimi düşmüş çamurlarda yatıyor
Kimi yalpa vurup çalim satıyor
Kimi eşek gibi nara atıyor
Şununda agzına da vurma şimdi

Rakı şarap içmiş saklı fikri yok
Nefesi leş kokar iman nuru yok
Arslan'da da bu mecliste yeri yok
Kalk savuş buradan da durma şimdi (Bozoğullarından, 2022: 121-122)

6.
Rakamsız hesabı say diye diye
Ağa diye diye vay diye diye
Dört yılda bir kere oy diye diye
Ta bizim doğuya gelen paradır

Parasız bir insan bağrını döyer
Kendi altın olsa acep ne deyer
Bana doğrunu sorarsan eğer
Şöyle böyle falan filan paradır

Bir ölünün cemaatı azısa
Mütlak parası yok haşlığı kıssa
Bir ölünün de cemaatı çoğusa
Ölen insan değil ölen paradır

Fakiri bilirim lafta bulunur
Korkusundan hep hilafta bulunur
Camıda da arka safta bulunur
İmamın sağında kılan paradır

Benim bu sözüme bakan geliyor
Tesbihine püskül takan geliyor
Fesini bir yana yıkan geliyor
Ramazan da hafiz olan paradır

Âşık Reyhaniyim hız mı çalarım
Seksen mi söylerim yüz mü çalarım
Söz mü dinletirim saz mı çalarım
Unutma ki sazı çalan paradır
Paradır paradır paradır paradır (Ediş, 2019: 141)

7.
Verdiğin perize budur gayratım
Bundan gayrı uyamuyom doktur bey
Üç sepet yumurta sabah kayfaltım
Teker teker sayamayom toktur bey

İki lehen pilav bir yayık ayran
İster yağlı olsun isterse yavan
Yanına kesiyom beş kilo soğan
Yeyom yeyom doyamıyom doktur bey

Üç tencere bamya yerim pişince
Yirmi tas su içip biraz koşunca
Her yanı sökülür karnım şişince
Sağlam köynek geyemeyom doktur bey

Hindiye acımdan çoktan ölürdüm
Sağ olsun komşular ediyo yardım
Bir koyundan fazla yemem söz verdim
Ayıp olur cayamayom doktur bey

Günde iki çuval unum gediyo
Avradım her sabah ekmek ediyo
Bir kazan fasille gönül ye diyo
Arttırmaya kıyamayom doktur bey

Bazı az geliyo beş kasa hurma
Yedi ilahnadan yapıyoz sarma
Onu da mı yedin deyi heç sorma
Utanıyom, deyemeyom doktur bey

Senede kırk dönüm bostan ekerim
Benden başka kimse yemesin derim
Kavını karpızı kabıklı yerim
Acelemden soyamayom doktur bey

Bilmem Kara Mehmet nereye gider
Buyumuş kısmetim buyumuş gader
Bir günde yediğim işte bu kadar
Daha fazla yeyemeyom doktur bey (Artun, 2011: 260-261)

8.
Uyuz derler bir illete uğradık
Al kan ettik tırnak ile doğradık
Zeytin yağın ilaç yaptık bağladık
Tesir etmez hidayet kıl ilâhi

Fısır fısır her taraftan kalkıyor
Bir hareket ciğerimi yakıyor
Kaşınırken hep el âlem bakıyor
Bu derdime dermanı ver ilâhi

Varıp bir adama hâlim şu demez
Perhiz eder peynir yoğurdu yemez
Nasıl derttir hiçbir derde benzemez
Senden gayrı kimim vardır ilâhi

Akşam olunca gidişme artıyor
Kaşınırken akıl baştan fırtıyor
Ev horantam çocuklara serpiyor
Yakın vakit dermanın ver ilâhi

Evvelden bu derdi kâle almadım
Sonradan da artacağın bilmedim
Arayıp da dermanını bulmadım
Derman senden hidayet kıl ilâhi

Hararetten geceleyin yatamam
Uykusuzum kirpiklerim kapamam
Sen var iken başka yere bakamam
Sen derdimin dermanı ol ilâhi

Aşık Mehmet der ki gel sabırlı ol
Sabredenler Mevla indinde makbul
Elbet verir Cennet'âlâya bir yol
İsterim didarın görmek ilâhi (Kutsi, 1978: 62-63)

9.
Bu sene bir karpuz ekdim Ceyhan'a
Satmak için her tarafa bildirdim
Acep daha ham mı yetti mi diye
Bir yanını matkap ile deldirdim

Kabak dalı gibi çiçekler açtı
Salladım birinden bin arı uçtu
Kökeni beş tarla öteye geçti
Irgat tuttum uçlarını yoldurdum

Güzel karpuz verir bizim burası
İnanmayan gelsin karpuz sırası
Birisi yarılmış aktı şiresi
Suyu ile dokuz varil doldurdum

Satın almak için çok tüccar geldi
Kırkı ortak olup beş karpuz aldı
Birisini oyduk bir cami oldu
İçinde bir hafta namaz kıldırdım

Birisini kesdik yetti bir köye
Bir dilim hediye gönderdim beye
Çok korkdum yerinde kalacak diye
Vinç getirdim teker teker kaldırdım

Sattım Kara Mehmet ikili birli
Gene zarar ettim çıkmadım karlı
Doksan bekçi tuttum eli mavzerli
Ne fayda ki bir tanesin çaldırdım (Artun, 2008: 255)

10.
Bizim köyün meteliksiz Memiş'i
Yoksulluktan yiyemezdi yemişi
Kader ile ters giderdi her işi
Adamcağız çekti çekti ölmedi

Duttan düştü bel kemiği kırıldı
Kafatası yedi yerden ayrıldı
Sınıkçılar geldi tek tek sarıldı
Memiş gene çekti çekti ölmedi

Kanser oldu Ankara'ya saldılar
Ölür diye ağıdını çaldılar
Böbrek ile ciğerini aldılar
Memiş gene çekti çekti ölmedi

Yazın karpuz yüklü kamyondan düştü
Tekerlerin ikisi üstünden geçti
Bir gün ilaç diye DDT içti
Memiş Emmi kustu kustu ölmedi

İt daladı kırk gün yaptılar aşı
Sanırsın Azrail bunun kardaşı
Üstüne devrildi değirmen taşı
Bizim Memiş çekti çekti ölmedi

Hacı'm Memiş'ini dile getirdi
Ecel bir gün vâdesini yitirdi
Bir gün nezle geldi aldı götürdü
Vay Memiş'im çeke çeke zor öldü (Artun, 2011: 262-263)

11.
Dinleyin efendiler şikâyetim var
Yandı canım pirelerin elinden
Size de bir şikâyetim var
Yandı canım pirelerin elinden

Akşam olur gübürtüye kakarlar
Sabah olur sağa sola bakarlar
Hepisi de toplanırlar kaçarlar
Yandı canım pirelerin elinden

Benim yatak bilemedim neresi
Ne azgındır şu Göçü'nün piresi
Her yanlarım oldu hançer yarası
Yandı canım pirelerin elinden

Bilemedim suyu nerden içerler
Kafa kulak demez çiğner geçerler
Kanatları yok da nasıl uçarlar
Yandı canım pirelerin elinden

Pireler yatağı ben de n'edecem
Yataktan kakıp da koyup gidecem
Varıp mahkemeye dava edecem
Yandı canım pirelerin elinden

Nerde gezer pirelerin sürüsü
Rahvan attan iyi yürür tırısı
Kovalarken karşı koydu birisi
Yandı canım pirelerin elinden

Bit amcana danıştın mı işini
Kerpetenle söksem azı dişini
Çekiç vurup yarsam senin başını
Yandı canın pirelerin elinden

Karyolam yok çıkıp benim yatacak
Hayvan değil alıp gidip satacak
Böyle benim her dertlerim kakacak
Yandı canım pirelerin elinden

Yatağıma ordu kurdu pireler
Leşlerinden doldu kaldı dereler
Diş yarası sırtımdaki bereler
Yandı canım pirelerin elinden

Yeli görse hiçbir yana uçamaz
Azgın pire kimse gelip geçemez
Gömleğimden başka yere sıçamaz
Yandı canım pirelerin elinden

Âşık Mehmet der ki kendi hâlimde
Sabaha dek çift sürerler dalımda
Evleri var koltuğumda solumda
Yandı canım pirelerin elinden (Eyuboğlu ve Kemal, 2022:141-142)

12.

Çepni'ye gitmeğe niyet eyledik
Dedim arkadaşım kinli boz öküz
Yorulup da bizi yolda komasın
Ömer Çavuş dedi canlı boz öküz

Öğleden evvel Tonus'tan koştuk
Uğrumuz Şarkışla yoluna düştük
Kalfa köyün üstün yel gibi aştık
Yönünü yokuşa döndü boz öküz

Kinli develere benzer bakışı
Mısır dablağına benzer kakışı
Boş kağnıynan çıkamıyor yokuşu
Dermanı kesilmiş canı boz öküz

Yokuşu çıkınca gözler büyüdü
Gayri iyi gider bu bir huyudu
Ömer Çavuş hırsından yattı uyudu
Kanak'ın düzüne indi boz öküz

Ol gece gitmedik Kanak'ta kaldık
Çok ikram ettiler rahatta olduk
Sabahınan bir çok arkadaş bulduk
Boş koyversen gider selli boz öküz

Düz yere gelirse gayet tellenir
Yokuşu çıkarken gitmez yellenir
Yavaş gider beşik gibi sallanır
Üğrüleyim seni nenni boz öküz

Yine yere yattı başın kaldırır
Beni utandırır eli güldürür
Senin bu işlerin beni öldürür
Adını koyarlar kanlı boz öküz

Akşama kadar vardık Cemel'e
Üstümüz toz oldu döndük hamala
Gazeteler yazsın Gazi Kemal'e
Söylesin irfanın ünlü boz öküz

Cemel'den gitmedik döndük geriye
Kalın yiğidini yolla buraya
Böylesi mal düşmesin fukaraya
Benim senden bağrım yandı boz öküz

Talibi'm der ki bu nasıl alamet
Ellerin içinde olduk malamat
Şükür olsun eve geldik selamet
Bize zahmet verdin şanlı boz öküz (Başgöz, 2013: 312-313)

13.
Şiir sanatımız fiyaz eyliyor
Acemi çaylaklar âşık olalı
Kendi kendisiyle mizah eyliyor
Söz bilmez salaklar âşık olalı

Bir meydana vardım, birkaç kişi var
Cümleleri katletmiş leşi var
Kuralların üzerinde çişi var
Duygusuz yoluklar âşık olalı

Utancımdan kıpkırmızı kesildim
Hecelerin maşasına kısıldım
Onlar şişti ben de biraz kasıldım
Kafası uluklar (Çürümeye yüz tutmuş) âşık olalı

Birbirinden bağlantısı sökülmüş
Satırlardan heceleri dökülmüş
Sefil Selimî'nin canı çekilmiş
Pişmemiş alıklar âşık olalı (Kaya, 1996: 173)

14.
Şöyle bir adamla anlaşamadık
Kararmış kırarmış moruk suratlı
Bir güzellik bulduk paylaşamadık
Eksik buzağ sesli kerik[69] suratlı

Şakakları tümsek yanağı çukur
Bir tarafı ağgel bir yanı çakır
Hiç kalay görmemiş sanarsın bakır
Eğilmiş bükülmüş körük suratlı

Potur satır yüzü ark gibi arnı
Çörtene benziyor upuzun burnu
Tepelere dönmüş döşüyle karnı
Eskimiş üskümüş çürük suratlı

Ne karı ne koca ne çoluk çocuk
Ne uçar, ne yürür, ne de bir böcük
Davula benzetsem oluyor acık
Sırımla bağlanmış çarık suratlı

[69] Eşek.

Parmaksız tırnaksız ayakları var
Altında üstünde oyukları var
Ölçüye gelmeyen bıyıkları var
Kurumuş incelmiş sırık suratlı

Sefil Selimî'nin hayatı canı,
Onun ellerindedir her şeyin sonu,
Tarife sığmıyor boyu ve eni
Hemi şişman, hemi arık suratlı (Kaya, 1996: 174)

15.
Yetmiş iki yıla girdik hız gibi
Hangisini yokladımsa buz gibi
Erkekler de karışmıştır kız gibi
Önlerine geçmeyince tanınmaz

Günü günden dolaşıktır işleri
Hiç durmadan kıllanıyor başları
Annesinden beter olmuş saçları
Yanlarına varmadan tanınmaz

Kadınlar da kadınlıktan bıkmışlar
Erkek diye hep sokağa çıkmışlar
Efe formu çizmeleri takmışlar
Hallerini sormayınca tanınmaz

Moda diye ta şahirden başladı
Zavallı köy ve köylüyü de haşladı
Köyde kızlar Almanya'ya başladı
Kahkah çekip gülmeyince tanınmaz

İsmail parasız işin aşmıyor
Bu gidişad asla bize düşmüyor
Evde karısına sözü geçmiyor
Köylü kimdir şehir kimdir tanınmaz (Makal, 1978: 120)

16.
Akrep yılan birlik yaptı birleşti
Aralarda kan emiyor keneler
İnsanın şerrinden şeytandan kaçtı
Bu sözün altında türlü manalar

Kiminin inancı cephe parası
Kimi gülünç hâlda kul maskarası
İnsanlık ayıbı yüzler karası
Puşt oğlan doğurmuş bazen analar

Der Şıhlıoğlu döndüm baktım maziye
İnsanlık ölmüştür gerek taziye
Koçlar kafa vurdu körpe kuzuya
Boğaları boynuzladı danalar (Ekmekçi, 2006: 158)

17.
Moda diyen koydu entel sakalı
Aslanla bir tuttuk uyuz çakalı
Akıllı robotlar çıktı çıkalı
Ustaya, çırağa rağbet kalmadı

İnsan arasından insan seçerler
Yerli süt var iken kola içerler
Köye kadar girdi döver biçerler
Tırpana, orağa rağbet kalmadı

Adalet dışında aranıyor hak
Pop'a alet oldu barakla bozlak
Görenler kör oldu saçlılar dazlak
Aynaya, tarağa rağbet kalmadı

Makine doldurur harcı temele
Soyguncu vurguncu erdi kemale
İş yok güç yok boş geziyor amele
Kazmaya, küreğe rağbet kalmadı.

Lafı edilmiyor iyinin hasın
Gerçeği yazmıyor boyalı basın
Eğer zengin isen itibardasın
Vicdana, yüreğe rağbet kalmadı

Fikret şaşkın bu halleri göreli
Bu sistem başına çorap öreli
Mekdanıls hamburger yurda gireli
Pastaya, böreğe rağbet kalmadı (Ekmekçi, 2006: 193)

18.
Kadın var ki, milyarları hesaplar
Kadın var ki, üçten beşe sayamaz
Kadın var ki, yazar türlü kitaplar
Kadın var ki, bir kelime diyemez

Kadın var, daima Mevla'ya tapar
Kadın var, yolundan çabucak sapar
Kadın var ki, arpa undan aş yapar
Kadın var ki, patatesi soyamaz

Kadın var, dilinden cevahir döker
Kadın var, kocanın ömrünü söker
Kadın var, ağaçtan elbise diker
Kadın var ki, hazırını giyemez.

Kadın var, daima kılar namazı
Kadın var, Rahman'a gelmemiş yüzü
Kadın var, çabucak anlıyor sözü
Kadın var ki, konuştuğun duyamaz (Ataman, 2017: 97)

19.
Hemşerimiz diye yanına geldik
Dinle bu sözümü sana Dümbüllü
Seni iyi adam diye sanmıştık
Ezel Dümbüllüsün yine Dümbüllü

On kilo balyozu verdin elime
Acımadın bu sıcakta halime
Şimdi çok söz geldi benim dilime
Olmuşsun âlemden fena Dümbüllü

Dedin yevmiyeniz her kesten baştır
Harfiyat değildir, kayadır taştır
Gördüğün hayal mi yoksa ki düştür
Söyledin yalanı bana Dümbüllü

Mahşerde olacak elim yakanda
El alem de senin seyren çıkanda
Felek yeksan edip binan yıkanda
Kalacaksın böyle güne Dümbüllü

Arifi'yem eyle dillere destan
Paramı kesmişsin meğerki kasten
Nice bin şiiri yazacam üsten
Benzer o sıfatın cine Dümbüllü (Ataman, 2017: 323)

20.
Bacanağım Azrail'e Mektubum
Zalim Zulüm olanları gel götür
Değme Yirmi Beşe Değme Otuza
Yaşı doksan olanları al götür

Gizli gizli kapıları pusanı
Al tez götür kocasından küseni
Saç uzatıp bıyığını keseni
Erkeklikten yılanları al götür

Sen geldin yanıma gece yarısı
Hayat bir çiçektir bende arısı
Altı Çocuğu var iki karısı
Gözü elde olanları al götür

Seninle Bacanak oldum ne diye
Alyansoğlu canı sana hediye
Namaz kılmak için gider camiye
Ayakkabı çalanları gel götür (URL8)

21.
Adam var rumuzdan anlar işaret
Adam var ki dünya göçse duyamaz
Adam var erenler eyler ibadet
Adam var ki imama da uyamaz

Adam var ki defeyler her hatayı
Adam var ki taşa çalar baltayı
Adam var ki soyar çiğ yumurtayı
Adam var ki portakalı soyamaz

Adam var ki dersin okur kitaptan
Adam var ki pay çıkarır türaptan
Adam var ki çakar her bir hesaptan
Adam var ki beşe kadar sayamaz

Adam var ki söyler heves hevaya
Adam var ki avukat okur davaya
Adam var ki kat çıkarır semaya
Adam var ki taş üste taş koyamaz

Adam var ki katle yazar beraat
Adam var ki sofrasında bereket
Adam var ki aza eder kanaat
Adam var ki dünyayı yese doyamaz

Adam var ki kuşlar ile uçuyor
Adam var ki tosbağayla göçüyor
Adam var ki yıldızları seçiyor
Adam var ki harman döğemez

Adam var ki ilim mücevherli taş
Adam var konuşur hep kalleş kalleş
Adam var dünyayla olmuştur nakkaş
Adam var ki papuçların boyamaz

Adam var ki her gün eder kabahat
Adam var ki Haktan ister hidayet
Adam var ki işi gücü cinayet
Adam var ki karıncaya kıyamaz

Adam var habersiz dünya halinden
Adam var anlıyor kuşlar dilinden
Dursun'un da bir şey gelmez elinden
Gelse bile hiç kendini övemez[70] (Halıcı, 1992: 185-186)

[70] Dursun Durdağı'nın (Âşık Burhanî) şiiri 1975 yılında şiir dalında Konya'da düzenlenen Türkiye Âşıklar Bayramında altın madalya kazanmıştır.

22.
Vaktimiz geçiyor, yaş ilerliyor
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?
Kimi de bekârlık sultanlık diyor
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Ben kendi gönlüme hayli danıştım
Çok kızlarla senli benli konuştum
Talip oldum çok dil döktüm, tanıştım
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir İstanbul kızı dedi; gelirim
Dedim üç yüz milyon aylık gelirim
Dedi, o boyama yetmez ölürüm
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Laz kızına vardım, dedim, yar misun?
Alacagum seni gönlün var misun?
Dedi âşık, hamsi baluk yer misun?
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir de kürt kızına savdı şans beni
Dedim, navêteçi, kirmancı zani
Dedim, aşki-meşki, dedi, nizani
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Çingene kızına baktırdım falda
Dedim meslektaşız, gel bana nola
Abe dedi, çeri başı pek bela
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Davulcu kızına dedim gelirsen
Bende sizlerdenim, benim olursan
Dedi bir davul birde zurna alırsan
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Çerkez kızının da sevdim huyunu,
İncecik belini, usul boyunu
Onunla oynadık tvist oyunu
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir yörük kızına dedim, merhaba
Acep gelmez misin sen bana caba
Dedi, iki yüz koyun bir keçe aba
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir Andırın kızı gitti hoşuma
Dedim, evlenelim, girdin düşüme
Dedi, tirşik yoksa, emek boşuna
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Gönül bu, bekârlık elinden yetti
Kalktı bir de avşar kızına gitti
O da ilkbaharda yayla bahsetti
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir Arap kızına baktım ki güzel
Dedim evlenelim, hoşbeşten ezel
Allo, cello dedi, okudu gazel
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Dediler Bozdoğanda güzelin hası
Dünür saldım verecekmiş babası
Kız demiş çok mola, kabak tarlası
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir dadaş kızına ettim dünürlük
Dedim evlenelim ederiz dirlik
Dedi, on beş altın, bir besi birlik
Acep evlensek mi evlenmesek mi?

Arnavut kızına sordum durumu
Seni istiyorum, yor bu yorumu
Dedi, beş-on dönüm pırasan var mu?
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bir göçmen kızına dedim çok sayın
Kardeşiniz bana olmaz mi kayın
Dedi âşık bana yetişmez tayin
Acep evlensek mi evlenmesek mi?

Bir öğretmen kıza dedim gelin mi?
Dedi âşık, fizik kimya bilin mi?
Eh kardeşim, öldürün mü ölün mü?
Acep evlensek mi, evlenmesek mi?

Bu âşık Kocaman artık neylesin
Daha kime müracaat eylesin
Dinleyenler Allah için söylesin
Acep evlensek mi, evlenmesek mi? (Ekmekçi, 2006: 3)

23.
Köyümüzde üç-dört oda varıdı
Orta yerde mangal dolu korudu
O zamanlar geçim hayli zorudu
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Kıpık Emmim” örtse, tırpan dişerdi
“Tohur Salim” bağ komazdı, eşerdi
“Karacüvek” dişi kömüş koşardı
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Şükrü Emmim” zollu sınır sürerdi
Komşulara kağnı, saban kurardı
“Üsey’nağa” muhkem duvar örerdi
Kimler geldi kimler geçti, bu köyden

“İbraam Emmim’in” kumük dişleri
“Arif Ağ’nın” karman çorman işleri
“Kâzım Ağ’nın” çatık çatık kaşları
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Kupkıran’ın” öyküsü çok acıklı
Hep süründü garip, çollu-çocuklu
“Çollu Memet Emmim” yayvan bacaklı
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Totuk” yol boyunda, çöl-çöp toplardı
“Apil’emmim” pire gibi zıplardı
“Kara Yılan” hopur-hopur hopalardı
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Latif Çavuş” nice harplere girmiş
“Topal Salih” Yunan zulmünü gormüş
“Gaca Yonuz” epey kır, bayır sürmüş
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Kekeç Mıstık” konuşurken tınlardı
“Kadir Ağa” söylemeden anlardı
“Çürük Yaşar” inim inim inlerdi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Küpkıran’ın Şükrü” gencecik getmiş
“Hac’Amed’i” hovardalık tüketmiş
“Turan’a” nettiyse tamahı etmiş
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Ahmet Ağa” biraz tuhaf biriydi
“Gevşek Gazi” tam bi gönül eriydi
“Sami” için, ne söylesem yeriydi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Şipşiliğin Arap” koyden göçtüydü
“Mahir’in üstüne, duvar uçtuydu
“Ziyanoğlu” zaten, serden geçtiydi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Koca Mıstık” o saf aklından buldu
“Kara Mamut” desen, kazadan öldü
“Haydar Ağ’ya” kanser, pek erken geldi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Nutfu Emmim’i” bir nüzol götürdü
“Cemahat’i” astım yedi bitirdi
“Apık” ecelini kendi yetirdi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Kadir Ağ’nın Mıstık” gibi sabiler
Küçücükken gidenlere tabiler
Dayıoğlum şair “Mıstık Abiler”
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Kamil Emmim” akşam sabah candadır
Yaşına bakarsan “Gıdo” ondedir,
Kimbilir! Balki de sıra bendedir!
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Ferik Nenem” birez söllüm söklümdü
“Zekiye’nin” evi, dıklım dıklımdı
“Şekire’nin” beli, iki buklümdü
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Hatem nenem” hayırı çok severdi
“Hanim nenem” dizlerini uvardı
“Şipşilik” sokuda, bulgur düverdi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Satı nenem” gou-gaybet ederdi
“Kazım Ağ’nın” karı, cücük güderdi
“Yonuz’un” avradın ömrü hederdi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Rabiye Karı” çok Kur’an okurdu
“Makkan” gobümeden, işlik dokurdu
“Şefika Nenem” desen, hayli fakirdi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Reşide” tevatür, metal satardı
Gelene gedene nazar atardı
“Hukkûk Karı” hep çardakta yatardı
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Kemaliye” kıyak çörek çekerdi
“Tangır Nenem” yamar yamar dikerdi
“Döndü” tüllü tevür zavzu ekerdi
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

“Anşa Nenem” baston elde gezerdi
“Elmas Ebem” çok yüzellik dizerdi
“Nimet” süt anamdı, eser tozardı
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

Kendini bilmeyen aslın neyleye
Bizi bizden sonrakiler söyleye
Mevla’m hepsine rahmet eyleye
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden

Kurtoğlu der, Esk’ekin’den nicesi
Kondu göçtü böyle genci kocası
Şimdi tütmez bir çocuğun bacası
Kimler geldi, kimler geçti, bu köyden (Yakar, 2008: 193-195)

24.
Gönüldaşım deşip durma yaramı
Azdırırsan, sarışımı sorma heç
El ardımdan deve yapar piremi
Âleminen barışımı sorma heç

Neler gelmedi ki bu garip başa
Çıksam da bahara, giremem gışa
Yavanı hep içe, yağlıyı dışa
El arına dürüşümü, sorma heç

Çoban durdum argaçdaki davara
Şu yaşımda avarayım, avara
Avludaki kırık dökük duvara
Bol bol tezek vuruşumu sorma heç

Kerpiç dökmek dörpüyüdü ömüre
Saman katıp, çığnayarak çamıra
Boz golükte, o gocekli semere
Yük yük odun, sarışımı, sorma heç

Kedi gibi yohuşlara çıhardım
Dana büker, oküzleri çahardım
Combayınan guleş dutar yıhardım
Kır tayınan yarışımı, sorma heç

Çok ütme üttüm de çötül gavurdum
Epey yolma yoldum, deste çevürdüm
Eledim-çalhadım, savrum savurdum
Çeçi yele, verişimi, sorma heç

Ağnar oldum, ireçbellik işinden
Oğürsemiş, bi’komüşün peşinden
Kurşun yemiş domuz gibi döşünden
“Yaydiğin”e varışımı sorma heç

On beşimde sevdim bi'köylü kızı
Gız gız değil, çıtlık sakızı
Alamadım ahtı, içimde sızı
Şu boynumu buruşumu sorma heç

Davul sesi, "kalk" derimiş ölüye,
Zunna desen, yel veriri bu deliye,
Gece sinsine de gündüz haleye
Muktar gibi duruşumu sorma heç…

Esger oldum, anam yaktı gınayı
Tesgiremde, babam buldu sunayı
Daş olukta, kuş yutmadık deneyi
Yuyup yuyup, serişimi sorma heç
Cibresini sıka dursun cendire
Şire içtim, tas bandıra bandıra
Bağ kaynatmak için, kara tandıra
Guzün kûre guruşumu sorma heç

Bebeklikten düştüm geçim derdine
"Şu feleğin beniminen derdi ne?..."
Sağsı dutup sar'oküzün ardına
Yazın düven sürüşümü sorma heç

İflah olmam kaderime küsmeynen
Kusüp kusüp, Hakk'tan umut kesmeynen
Yar sandığım, bir anadan yosmaynan
Kirişleri kırışımı sorma heç

Umarım ki "İsmet Ağa'm" alınmaz
Aşıkların eşi, kolay bulunmaz
Hikmettir ki kimde ne var bilinmez
Bu konuda görüşümü, sorma heç

Kurtoğlu'm anlamam, sazdan şiirden
Koşarım hayıra, kaçarım şerden
"Karac'oğlanların," kaldığı yerden
Aşka gonül yoruşumu, sorma heç (Yakar, 2008: 202)

25.
Adlarını teker teker sayayım
Hapsi gelsin benden yana tatlılar
Zülbiyayı en başına koyayım
Kuvvet olur her insana tatlılar

Aşure hem çorba hem tatlı sayılır
Mesir macununa herkes bayılır
Çikolata, lokumlar bayramı bilir
Her birinde ayrı mânâ tatlılar

Sütlacın bizlere var diyeceği
Bülbülyuvasının çoktur emeği
Baklavadır tatlıların direği
Destek olur her tavana tatlılar

Şu irmik helvası paşa mı paşa
Höşmerim rakipsiz olmuş dört köşe
Şıçrar pişmaniye çıkar en başa
Kavuşunca yeni üne tatlılar

Pestil yapmak için sererler bezi
Un helvası yapar nenemin kızı
Kat içine hele üzüm pekmezi
Can katar o zaman cana tatlılar

Reçel olur çilek ile gül ile
Elma, ayva, Kayısı ile el ele
Çiçek çiçek, petek petek bal ile
Hükmedersiz tüm cihana tatlılar

Afyon kaymağımız dünyada meşhur
Zeytin reçelini biraz düşün dur
Her öğünde soframıza gel buyur
Dört etrafa ol pervane tatlılar

Revani yiyimli döşe ha döşe
Bizim şambabayı almış telaşe
En genç tatlı oldu şu Kemal Paşa
Konar göçer her divana tatlılar

Süt helvasının güzeldir nefesi
Tulumbadır tatlıların efesi
Nasrettin Hoca'nın meşhur zerdesi
Zayıfı getirir kana tatlılar

Muhallebi bazen kırarmış dişi
Ekmek kadayıfının kimdir kardeşi
Köftü bandırmayı yiyen bir kişi
Ölüyse dirilir fena tatlılar

Metheder sizleri âşığın sazı
Hepinize nöbetçidir kuş gözü
Bakın bilmeyene tanıttı sizi
Gelin siz Öksüz Ozan'a tatlılar (Alptekin, 2003a: 198-199)

26.
Her insanın ayrı ayrı huyu var
Yumuşak ılımlı sert yaratılmış
Devletler milletler hep ayrı ayar
Toplumlar kavimler fert yaratılmış

Kimisi yaşında belli gibidir
Kimi hünerli dört elli gibidir
Kimi doksanında elli gibidir
Kimi doğuştan kart yaratılmış

Kimi kendin sanır her şeye kadir
Kimisi köşküne kurmuştur sedir
Kimisi starsız zor bulur çadır
Her canlıya arı arı yurt yaratılmış

Kimi sivrileşir kimisi yumru
Kimisi çocuktan alıyor emri
Kimi kötü huylu kimisi cimri
Kimi güzel huylu mert yaratılmış

Kimisi gönülden kurar sarayı
Kimisi kimine çalar karayı
Kimi münafıktır bozar arayı
Kimisine bela şart yaratılmış

Kimisi af diler yüce Allah'tan
Kimisi kurtulmaz ah ile vahtan
Kimi Köroğlu'dur çakar silahtan
Onlara çok tepe sırt yaratılmış

Kimisi haindir kimi çekemez
Kimi güçlü gibi teli bükemez
Kimisi parazit zahmetli yemez
Kimisi asalak bit yaratılmış

Kimisi volkanik şimşekçe iner
Kimisi verdiği sözünden döner
Kimine uf desen mum gibi söner
Kimisi çok hafif pıt yaratılmış

Kimisi olgundur ağır başlıdır
Kimisi özünden gözü yaşlıdır
Kimi hırgürcüdür eli taşlıdır
Kimisi şaklaban cırt yaratılmış

Kimi saadet arar servette malda
Kimi hakkı anar meyli yol pulda
Kimi şaşar kimi düşer düz yolda
Kimine çok engel ket yaratılmış

Kimi şatafatlı kimisi sönük
Kimisinin sırtı kimine dönük
Kimisi anaçtır kimisi enik
Kimisi çok şeyden kıt yaratılmış

Kimisi zalimdir zulme dayanır
Kimisi gafildir çok geç uyanır
Kimisi piyondur kendin şah sanır
Kimisi şerefli zat yaratılmış

Kimi aslan gibi ininde durur
Kimi çakal gibi havlar kudurur
Kimi köpek gibi havlar kudurur
Kimisi doğuştan kurt yaratılmış

Kimisi canidir hiç doymaz kana
Kimisi şirindir yakındır cana
Kimisi çok benzer Öksüz Ozan'a
Onlar için birçok dert yaratılmış (Alptekin, 2003a: 220-221)

27.
Bizim Hüso çok alıştı bu nete
Güldüğünü paylaşıyor facede
Bir yorgan sırtında diyar gurbette
Geldiğini paylaşıyor facede

Şiir yazmış ölçüsü yok tema da
Kat ile kendini görür sema da
Babası on beş gün kalmış komada
Öldüğünü paylaşıyor facede

Pireyi büyütüp yapmışlar deve
Kaldırım döşenmiş virane köye
Hırsızlık yapmaya girmiş bir eve
Çaldığını paylaşıyor facede

Karga bülbül olmuş bağda şakımış
Bağbanında hiç insafı yok imiş
Ömründe bir satır kitap okumuş
Bildiğini paylaşıyor facede

Milletin önüne sermiş suçunu
Geçen günü resimlemiş kıçını
Dövüşürken avradının saçını
Yolduğunu paylaşıyor facede

Bacanın üstüne atmış bir hasır
Bir saat hayatı sanki bir asır
Kapı kitlenince banyoda esir
Kaldığını paylaşıyor facede

Elektrik gitmiş kesilmiş ışık
Sekiz şair ekli on üçte Âşık
Çetleşme yaparken birine aşık
Olduğunu paylaşıyor facede

Çözemedim bu Hüso'nun işini
Terk etmedi paylaşmanın peşini
Beğeni yapmayan arkadaşını
Sildiğini paylaşıyor facede

Cemal Divani'nin bakın zarına
Miras bırakmamış çocuklarına
Sayfa aynen dönmüş bit pazarına
Bulduğunu paylaşıyor facede (Fidan, 2017: 335)

28.
Yavrular sarardı çocuklar soldu
Bunların sebebi zam değil mi zam?
Hastalık arttı tifo başladı
Bunların sebebi zam değil mi zam?

Evde gıda yoktur kemik haşlanır
Karı koca mahkemeye taşınır
İkisi de boşanmaya kalkışır
Bunların sebebi zam değil mi zam?

Kurban olam köyde sarı öküze
Ne zorlukla geldik Seksen Dokuza
Ne zaman bir güneş doğacak bize
Bunların sebebi zam değil mi zam?

İsmail ocağım yandıkça tüttü
Benim avrat benim yakamı yırttı
Sabahınan kalkıp terk etti gitti
Bunların sebebi zam değil mi zam? (Demirci, 2012: 104)

29.
Güllü gelin oldu Ali evlendi
Biz bu yıl da evde kaldık desene
Ne hikmetse ava giden avlandı
Umutları taşa çaldık desene

Hoşgörü toplumdan dışlanıyorsa
Gurur yiyen kibir güçleniyorsa
Ben âşığım diyen taşlanıyorsa
Başımıza belâ aldık desene

Hesap eder iken elin malını
Umut sandık falcıların falını
Meyveli ağacın kestik dalını
Yoksulluğa mahkûm olduk desene

Nefret ceketine yama yapıldık
El öpmeyi öğrenmeden öpüldük
Senlik benlik tuzağına kapıldık
Yine bir oyuna geldik desene

Turabi der emirlere uymadık
Boşa giden seneleri saymadık
Kitapların feryadını duymadık
Kulaktan kulağa dolduk desene (Saran ve Soysal, 1998: 42)

30[71].
Bu gece yatarken Dilovası'nda
Anamı ağlattı sivrisinekler
Gurbet köşesinde el hanesinde
Anamı ağlattı sivrisinekler

Karşı koldan harekete geçtiler
On kişiden sade beni seçtiler
Her yanımı delik deşik deştiler
Anamı ağlattı sivrisinekler

Bir mangası gözlerime saldırdı
Bir mangası kirpiklerim kaldırdı
İğnesini bebeğime daldırdı
Anamı ağlattı sivrisinekler

Karargâhı tez kurdular sağıma
Biri dalış yaptı sağ kulağıma
Bir alay çulladı sol ayağıma
Anamı ağlattı sivrisinekler

İki tabur sol yanımdan daldılar
Bir bölüğü vücuduma saldılar
İşgal edip birkaç hafta kaldılar
Anamı ağlattı sivrisinekler

Sazımınan karşı koydum on dakka
Yüzüme güldüler zannettim şaka
Sıdk ile sığındım Cenab-ı Hakka
Anamı ağlattı sivrisinekler

Yavuzer'e pike ile indiler
Dört yanından tepe üste bindiler
Parça parça lokma lokma yediler
Anamı ağlattı sivrisinekler

Kul Nuri sazınan gezerken yurdu
Feryadını İstanbul'a duyurdu
İmdadına geldi Birinci Ordu
Anamı ağlattı sivrisinekler (Alptekin, 2003b: 286)

[71] "Eylül 1995 tarihinde Âşık İhsan Yavuzer ve Âşık Kul Nuri, İstanbul'da Mustafa Bey adında Gümüşhaneli bir zatın evine misafir olurlar. Sivrisinekler de sabaha kadar onları rahatsız eder. Bunun üzerine Âşık Kul Nuri bu şiiri yazar

31.
Gördüm yoldaş olmuş kurt ile tilki
Kurdun da tilkiden kalmamış farkı
İkisi de baktım yıldırmış halkı
Tilki der köşeyi dönelim dostum

Ben gidersem sen arkamdan gel diyor
Alışırsın bu en güzel yol diyor
Ben bulurum sen de yolun bul diyor
Ne bulursak tüyün yolalım dostum

Koyunların yüzüp etin yiyelim
Çıkarıp postunu gündüz giyelim
Haram amma buna helal diyelim
Korkma sen geleni alalım dostum

Sen kurtsun da gayrı kurtluk sökmüyor
Şimdi kurtlar kireçliğe çıkmıyor
Bildim gözün senin aza bakmıyor
Su akarken küpün dolalım dostum

Tilki der ki anam babam da çaldı
Çok kümesten nice kazlar aldı
Sonra çok süründü saçların yoldu
Ne ise beraber çalalım dostum

Kurt dedi ki ben azınan hiç doymam
Bir iki tavuğu heybeme koymam
Kaz olmazsa piliçleri hiç saymam
Fırsat elde iken çalalım dostum

Kurt dedi ki gezdim kırda bayırda
Bu avları hiç görmedim çayırda
Aman tilki bizim payı ayır da
Bazı da zuladan çalalım dostum

Tilki kardeş böyle birlik olalım
Az ile olmuyor çoğu çalalım
Koyun kuzu ağılına dalalım
Aman yolumuzu bulalım dostum

Sururi dinleri tilkiyle kurdu
Tilki ellerini dizine vurdu
Baktım ikisi de birden kudurdu
Bu kıssayı gelin yoralım dostum (Peker, 2016: 211-212)

32.
Pazarlık bilmezle eyledim Pazar
Yuları elimde gezdirdi beni
Sureti şeklini eyledim nazar
Tutarsız haliyle bezdirdi beni

Heyacan dorukta, baktım soluyor
Bukalemun gibi renge giriyor
Düvenin üstünde namaz kılıyor
Herif gördüm kırıp üzdürdü beni

Bazı cayıyor bilmem ki neden
Anladım haklıydı, malıydı giden
Çekildi aradan pazarlık eden
Lafla oyalayıp gezdirdi beni

Tutarlığı yoktu alaverede
Baktım meyli çoktu dalaverede
Aklı ermiyordu hayra şerre de
Dumanım çıkarıp tozdurdu beni

Gönlü yok gibiydi malı satmaya
Becerisi vardı yalan katmaya
Verdim yanaşmadı elim tutmaya
Baktım pazarlıktan çözdürdü beni

Dedi hele izin verin duyayım
Şöyle fakir hanemize varalım
Bir de evlat eyalime sorayım
Herif kuru gölde yüzdürdü beni

Anladım pazarlık baktım olmuyor
Akan damla suyla testi dolmuyor
Adam cahil alavere bilmiyor
Hali ahvalinden sezdirdi beni

Dedim ki arkadaş malını satma
Gönlüne ıstırap elemi katma
Uzatmam kolumu elimden tutma
Yeter gayri olmaz bezdirdin beni

Surur der, pazarlık gayri ki olmaz
Bu malı alan da hayrını görmez
İmanlı Müslüman, insanı yormaz
Yuları elimden çözdürdü beni (Peker, 2016: 221-222)

33.
Okudum yazını haddi aşmışsın
Bezmi sohbetinde dilin kalmamış
Gönlünü doldurup boşa taşmışsın
Eski sulu münbit çölün kalmamış

Yüküm cevher diyon alanın var mı
Yaptığın hesaplar kâr mı zarar mı
Âşık olan sırrı kalpte arar mı
Değil sarı lira, pulun kalmamış

Aslım Buharalı sen de Kırımlı
Asil Türk oğluyuz eli sırımlı
Hatasız kul olmaz bazı çözümlü
Bozulmuş renklerin alın kalmamış

Milli duyguların cuş edip çoşmuş
Manasız kelamlar çizmeyi aşmış
Sen deniz değilsin göleğin taşmış
Kapanmış açılmaz falın kalmamış

Âşık olan vermez gönül sırrını
Sen yakmışsın alev almaz fırını
Bilemezsin atideki yarını
Bozulmuş kavimler ilin kalmamış

Kalbimiz temizdir paslanmaz bizim
Sonra eserim de atarım tozum
Biz gül veririz kış ile güzün
Bozulmuş gülzârın gülün kalmamış

Her çiçekten bal işleriz peteğe
Aman ha kaldırma beni atağa
Paha ağır mal katarız metaa
Dostum köferesiz balın kalmamış

Biz âşığız tatlı meyve veririz
Yiyenlerin ağzında eririz
Kasırga, tufanı hemen biliriz
Bizi savuracak yelin kalmamış

Dostum bu yazını karıp katmışsın
Anladın akşamdan erken yatmışsın
Şu Koca Pelit'i şahit tutmuşsun
Meramın arzında dilin kalmamış

Sururi'yim mirim seni severim
İnan ölçülemez ben de değerin
Aman sıkı bağla gümüş eğerin
Gayrı yağmur, şıvgın, dolun kalmamış[72] (Peker, 2016: 289-290)

34.
Sen Murat Çoşkun'a meydan açmışsın
Asla davetinden haberim yoktur
Bugünün Yunus-ı Muhrumiyem men
Sana satılacak katığım çoktur

[72] Âşık Sururi Başer'in Murat Çoşkun'a yazdığı şiirdir.

Yüküm cevher dolu ucuz satılmaz
Haktan gelen ilme hile katılmaz
Gizli sırdır kalpte elle tutulmaz
Dağda kömürcüye altın satılmaz

Sen Buharalı'sın ben Kırım Türk'ü
Kırım soğuk olur giy kalpak kürkü
Asla yıkamazsın Türk oğlu Türk'ü
Moskof'ta metaın satamazsın ha

Lenin Rus'a geldi oldu bir telaş
Zehire dönüştü ekmek ile aş
Dünyaya sıçradı tükenmez savaş
Sen onun içinden çıkamazsın ha

Nazım Hikmet gördü yaslı Kırım'ı
Komünistler kötü yaptı durumu
Halk sırtından çıkardılar sırrımı
Sururi bu hali anlamazsın ha

Sururi şairsen sil kalpten pası
Buhara'dan çıkar erenlerin hası
Aksaray Ervah'ta ilmin dehası
İrfan yuvasını sayamazsın ha

Türkiye'nin İstiklal Savaşında
Ordu hazırlandı Peygamber başta
Dünya düşman Mehmetçik karşısında
Toz duman kaçanları göremezsin ha

Mahrumiyem Ankara Aksaray'dan
Tekbir sesleri inledi semadan
Kanlı Pelit silkinirken Mevla'dan
Atların nal sesin duyamazsın ha[73] (Peker, 2016: 293-294)

35.
Muhannetin karnı doysa pilava
Hayr u bereketi tavada sanır
Ulu kuşlar hiç görünmez gözüne
Bir şahin olmuşum havada sanır

Celladım der bir figanı sındırsa
Adem değil, halkı nâne kandırsa
Beş paralık bir mum alsa yandırsa
Bu cümle âlemi ziyada sanır

[73]Murat Çoşkun'un cevabıdır.

Demez ki hayvanım, yese otlansa
Mert olursa her mihnete katlansa
Muhannet bir ata binse atlansa
Kendinden gayrisin piyade sanır

Hurrem olur ekticeği biterse
Tüccar olur takke alıp satarsa
Beş kuruşa kudureti yeterse
Kendini bir büyük payede sanır

İlahi! Namerdi hadden aşırma
Kusuri'yi tarkinden şaşırma
Sonradan görmüşe yolun düşürme
Şöhretin cümleden ziyade sanır (Makal, 1978: 141)

36.
İnkisar eylemem yazık serine
Yatak içre can veresin vay sebep
Ağzından burnundan hicran yerine
Parça parça kan veresin vay sebep

Yata yata herbir yanın çürüsün
Zebaniler etrafını bürüsün
Damarın çekilsin kanın kurusun
Hastalara şan veresin vay sebep

Ne düşmüşsün bu Nuri'nin kastine
Yakan geçsin zebaniler destine
Dokuz ay yatasın bir yan üstüne
On bir ay da can veresin vay sebep (Makal, 1978: 183)

37.
Tut atalar sözünü kalb-i selim ol
Gönülden gönüle yol var demişler
Gider yavuzluğun tab-ı halim ol
Sarp sirke kabına zarar demişler

Bilirsin alçağa akmadır su
Kâmilin cahile nasihati bu
İkrarını gözet olma abesgû
Birdir iman ile ikrar demişler

Akıbet-endiş ol gönül dibelik
Yetişmez mi sana numunelik
Kaçan lori kuşu bulsa bir kemik
Evvel ölçer sonra yutar demişler

Her kâra uzatma elin eteğin
Yelkovana döner ahir emeğin
Nitekim şaşkını gölde ördeğin
Başın kor kıçından dalar demişler

Aldanma cihanın sakın varına
Bir nefesi verme cihan varına
Bugünün işini koyma yarına
Yar yıkıldığı gün tozar demişler

Kestim bu arsada ben de bir koyun
Meydân-ı hünerde gel sen de soyun
Feleğin zoruna dayanmaz oyun
Katı zor oyunu bozar demişler

Dilden ister isen gıll ü gış gide
Metâ-ı râzını açma hâside
Kıyma müşteriye az al fâide
Alan da satan da umar demişler

Yâr ile ettiğin kavle ver karar
Kâr etmezsen bari eyleme zarar
Aza kanaat et olma tamahkâr
Ucuz satan tizcek satar demişler

Ham tamâı gel terk eyle erken
Elimden çıkmasın der isen örken
Deve âhu gibi boynuz ararken
İki kulaktan da çıkar demişler

Hileyi irtikâp etme kıl hazer
Denilsin namına bir er oğlu er
Sen elin kapısın kakarsan eğer
El de senin kapın kakar demişler

Irzıyla varamaz eşkıya eve
Uslu gez kim seni kâmiller seve
Hardan büyük at var attan da deve
Deveden de büyük fil var demişler

Güneş balçık ile sıvanmaz ey dil
Bîzeban da olsa bellidir kâmil
Kendinden gayrıyı beğenmez cahil
Kendi çalar kendi oynar demişler

Çoktur bu âlemde boşa yelenler
Nerde bilenler ile bilmeyenler
Böyledir kaide dağdan gelenler
Bağda olanları kovar demişler

Dediler bu pendi sordumsa kime
Tuz ekmek bilmeze hâline deme
Kül kömür ye namert lokmasın yeme
Gün olur başına kakar demişler

Abestir her vara yoğa koşanlar
Gâhi doğru gâhi eğri eşenler
Ağlamak ne demek kendi düşenler
İki gözden bile çıkar demişler

Arzeyle bu pendi kendi özüne
Dost addetme her güleni yüzüne
İncinme dostunun doğru sözüne
Doğru söz insana batar demişler

Darb-ı mesellerle eylersen amel
Kırkların birine olursun bedel
Usulü manayı bilmeyen echel
Solağına davul çalar demişler

Bir mürşid-i kâmil bulmayanlara
Pirler nasihatin almayanlara
Sözünün ispatı olmayanlara
Bir dipsiz kile boş ambar demişler

Eşkin at yanına bağlansa güre
Huy alır huyundan ol göre göre
Hizmet eyler isen eyle bir ere
Su aktığı yere akar demişler

Çarşu-yı dehirde nice toz kopar
Ol vakti gözeten çok takye kapar
Helalzade gelir pazarlık yapar
Haramzade pazar bozar demişler

Âdet-i hak budur ezel ü âbâd
Kul kula sebeptir ey dil-i nâşâd
Bâye gedâ hizmet etmeden murâd
Bal tutan parmağın yalar demişler

Tâlib-i marifet çekerse emek
Yüğrük at artırır yemin giderek
Şaire ses ile saz ü söz gerek
Yalınız taş olmaz duvar demişler

Kûy-i dilârâya eylersen akın
Hele gâfil olma etrafa bakın
Karda yürü izin belirtme sakın
Arif olur il tiz duyar demişler

Doyar mı cân u dil bûs ü kenâre
Hicrân-ı aşk ile leb pâre pâre
Nem giderse gitsin visal-i yâre
Bir arzu hezâran dinar demişler

Yüzüm yerde tenim hâk ile yeksan
Serim gavgalarda halim perişan
Gözlerim cemâl-i cânâna hayran
Gönül masumdur umar demişler

Gerek şâki olsun gerekse said
Kereminden Kerim eylemez baid
Böyledir Mevla'dan kesme sen ümid
Gün doğmadan neler doğar demişler

Kanâat kıl lokma-i ruz u şebe
Eller konar topladığın zehebe
Bilirsin atalarımız bir tepe
Yıkılır bir dere dolar demişler

Yırtıcı kuşların ömürleri az
Bir tek ipte iki cambaz oynamaz
Şâhrâhta kuyuyu kâmetince kaz
Ezkaza ayağın kayar demişler

Levnî nasâyihi pirlerin böyle
Durûb-u emsali nazm ile söyle
Meydân- ı hünerde ağırlık eyle
Ağır basar yeğni kalkar demişler (Sever, 2013: 87-88)

38.
Mebuslar köylüye ikram ederler
Edin babam edin devran sizindir
Layühsal dağına çama giderler
Kesin babam kesin orman sizindir

Kime ne söylesen ağzı havalı
Soluğu yetişen çaldı kavalı
Hazır oldu buğday açın çuvalı
Ölçün babam ölçün harman sizindir

Kayboldu arada vicdan hizası
Böyle mi bulunur Allah rızası
Ağzını açana hapis cezası
Yazın babam yazın ferman sizindir

Altın stokumuz çekti suyunu
Hürriyet kırpılan Mernos koyunu
Bin köylüye bedel bir dans oyunu
Oynan babam oynan meydan sizindir

Köylülere banka açılsın dendi
Ulaştı mebuslar üstüne kondu
Köroğlu devrini savuştuk şimdi
Vurun babam vurun kervan sizindir

Şu asil millete sızlıyor içim
Bu nasıl idare ne kötü geçim
Apartıman bitti gelmez mi seçim
Yapın babam yapın her yan sizindir

Adaleti ezdik zulümü açtık
Doluya uğradık yağmurdan kaçtık
Ali'yi ararken Yezid'e düştük
Varın babam varın Mervan sizindir

Bir ezana bağladınız dilimiz
Feryat eder mezardaki ölümüz
Kımıldasa copa değer kolumuz
Vurun babam vurun seyran sizindir

Dost diye derildik başlarınıza
Akıl yetmez oldu işlerinize
Yunan papazını döşlerinize
Sarın babam sarın yaran sizindir

İstanbul'da Florya'nın pilacı
Kız oğlan denize atar kulacı
Çıplaklara bakıp yutun ilacı
Yatın babam yatın yorgan sizindir

Her türlü adalet sizde bulunur
Vicdanı olanın bağrı delinir
Dört senelik maaş peşin alınır
Alın babam alın zaman sizindir

Ahmet Çıtak daim doğru söz derim
Pervam yok kimseden kazanıp yerim
Sormaz mı mahşerde Mevla'yı kerim
Gidin babam gidin mizan sizindir (Sever, 2013: 86-87)

39.
Yeri göğü ins ü cinni yarattın
Sen ey mimar başı eyvancı mısın
Ayı günü çarhı burcu var ettin
Ey mekân sâhibi rahşancı mısın

Denizleri yarattın sen kapaksuz
Suları yürüttün elsiz ayaksız
Yerleri temelsiz göğü direksiz
Durdurursun aceb iskâncı mısın

Kullanırsın kanadsuzca rüzgârı
Kürekle mi yaptın sen bu dağlan
Ne yapıp da öldürürsün sağları
Can verüb alırsın sen cancı mısun

Sekiz cennet yaptın sen âdem içün
Adın büyük bağışla anın suçun
Âdemi cennetten çıkardın niçün
Buğday nene lâzım harmancı mısun

Bir iken bin itdün kendi adını
Görmedim sen gibi iş üstâdını
Yaşardırsın kurudursun odunu
Sen bahçevan mısın ormancı mısun

İnüb Beytullah'da kendin dinlerdin
Cibrîl'e perde altında söylerdin
Bu âteş-i Cehennemi neylerdin
Hamamın mı vardır külhancı mısun

Hafâya çekilüb seyrâna durdun
Aklı ermezlerin aklını urdun
Kıldan ince köprü yaptın da kurdun
Akar suyun mu var bostancı mısun

Bu kışlara bedel bu yazı yaptın
Evvel bahara karşı güzü yaptın
Mîzânı iki göz terâzi yaptın ,
Bakkal mısın yoksa dükkâncı mısun

Kazanlarda katranların kaynarmış
Yer altında balıkların oynarmış
On bu dünyâ kadar ejderhan varmış
Şerbet mi satarsın yılancı mısun

Esirci misin koydun cehenneme Arab
Hoca mısın okur yazarsın kitab
Aslın kâtib midir görürsün hisab
İhtisâbın mı var yok hancı mısun

Yüzbin tamut olsa korkmam birinden
Rahmân ismi nâzil değil mi senden
Gaffâr-üz-zünûbum demedin mi sen
Afv et günâhımı yalancı mısun

Beni affeylesen düşen mi şandan
Şahlar bile geçer böyle isyandan
Ne dökülür ne eksilir haznenden
Affetsen günâhımı yalancı mısun

Şânına düşer mi noksan görürsün
Her gönülde otursun yürürsün
Bunca cânı alup yine virürsün
Götürüp getiren kervencı mısun

Bilirsin ben kulum sen sultanımsın
Kalbde zikrim dilde tercemânımsın
Sen benim canımda can mihmanımsın
Gönlümün yârısın yabancı mısun

Belî delîl eyler kendin söylersin
İçerden Azmî'yi pazar eylersin
Yücelerden yüce seyrân eylersin
İşin seyran kendin seyrâncı mısun (Sever, 2013: 127-129)

40.
Nesini söyleyim canım efendim?
Gayri düzen tutmaz telimiz bizim
Arzuhâl eylesem yâr deftere sığmaz
Omuzdan kesilmiş kolumuz bizim

Sefil ireçberin yüzü soğuktur
Yıl perhizi tutmuş içi koğuktur
İneği davarı iki tavuktur
Bundan gayrı yoktur malımız bizim

Reçberin sanatı bir arpa tahıl
Havasın bulmazsa bitmiyor pahıl
Tecelli olmazsa neylesin akıl
Dördü bir okkalık dolumuz bizim

Benim bu gidişe aklım ermiyor
Fukara halinden kimse bilmiyor
Devletin sikkesi selam vermiyor
Kefensiz kalacak ölümüz bizim

Evlat da babanın sözün tutmuyor
Açım diye çift sürmeye gitmiyor
Uşaklar çoğaldı ekmek yetmiyor
Başımıza belâ dölümüz bizim

Zenginin sözüne beli diyorlar
Fukara söylese deli diyorlar
Zemane şeyhine velî diyorlar
Gittikçe çoğalır delimiz bizim

Sekiz ay kışımız dört ay yazımız
Çalığından telef oldu bazımız
Kasım derken buz tutuyor özümüz
Mayısta çözülür gönlümüz bizim

Tahsildar da çıkmış köyleri gezer
Elinde kamçısı fakiri ezer
Yorganı döşeği mezatta satar
Hasırdan serilir çulumuz bizim

Zenginin yediği baklava börek
Kahvaltıya eder keteli çörek
Fukaraya sordum size ne gerek
Düğülcek çorbası balımız bizim

Serdarî halimiz böyle n'olacak
Kısa çöp uzundan hakkın alacak
Mamurlar yıkılıp viran olacak
Akıbet alınır öcümüz bizim (Eyuboğlu ve Kemal, 2022: 169-170)

41.
Topla sen kendini Çolak Hac'Ağa
Sivrisinek ordu çekti varıyor
Gel göster fendini çekilme dağa
Bir boz duman gibi çöktü varıyor

Ne sırtlana benzer ne kızıl kurda
Dalanmadık âdem kalmadı bunda
Heves güves yapıp kurduğun yurda
Zehirli tohumun döktü varıyor

Gece gündüz demez uçar havada
Kuşlar da tedirgin oldu yuvada
İş kalmadı artık Çukurova'da
Taradı eğirdi büktü varıyor

Şükür bir huyu var mezara girmez
Ölenler kurtulur orada görmez
Dışarda bulursa hiç aman vermez
Dalgalandı uçtu söktü varıyor

Hakkı bu sineğin yoktur örneği
Tılan'da Tırmıl'da kurdu derneği
Kemer köyü derler asıl kürneği
Salman kahbe gidi ürktü varıyor (Eyuboğlu ve Kemal,2022: 157)

42.
Kahvaltıda tükenince nevale
Sade çay midede safra yapıyor
Bilmem neden geldik bizler bu hale?
Fakir mütevazı sofra yapıyor

Bunca alın teri gidince boşa
Yine bugün döndük yeniden başa
Asgari ücretle erkeksen yaşa
Avrat surat asıp tafra yapıyor

Dindarı görünce gurbetçi kardaş
Bilmedi ki bunlar iblise yoldaş
Konya'da Kombassan, Yozgat'ta Yimpaş
Malatya olunca Afra yapıyor

Firkatî fukara bulamaz karar
Mal olmazsa akıl ne işe yarar
Bütün sigaralar sağlığa zarar
Sanma ki Samsun'la Bafra yapıyor (Üneş, 2018: 218)

43.
Bizdeki batıya olan özenti
Müslüman'a küfri çığır açtırdı
Uygarlık denilen lânet bezenti
Hayâsıza göğüs bağır açtırdı

Bilir misin dostum dünde öteyi
Düşmandan yemedik böyle köteyi
Süngünün açamadığı eteği
Vicdansızlar ağır ağır açtırdı

Bir şahın ki azdı ise zadesi
Mutlak onun zevaldedir vadesi
İştahına dar gelince midesi
Maymun işkembei sığır açtırdı

Firkatî'yi beğenmiyor peyikler
Çünkü göçü çekmiş şanı büyükler
Şimdi insafsızca yüklenen yükler
Çoğunun sırtında yağır açtırdı (Üneş, 2018: 158-159)

44.
Dinler arasında diyalog kurduk
Bekleyin yolları papa geliyor
Hınzır yiyenlere hep boyun burduk
Ne duymuşsa kopa kopa geliyor

Silahsız başladı Haçlı Seferi
Teftiş edecekmiş nice neferi
Bartelomos kutlayacak zaferi
Boynunda haç elde sopa geliyor

Bazı düzenbazlar ham hayal kurdu
Bazı şerefsizler kafayı yordu
Trafik tıkandı ticaret durdu
Sanki ülkemize kupa geliyor

Döktü salyasını sahada alçak
Yükte ağır gerçi pahada alçak
Davet eden ondan daha da alçak
Merkebin yanına sıpa geliyor

Bütün melanetle dolu izleri
Yarasanın nuru görmez gözleri
Âşık Firkatî'nin veciz sözleri
Halkın kulağına küpe geliyor (Üneş, 2018: 220)

45.
Başını kaldır bak ey Veysel baba
Çaldığın sazların gitar oldular
Şiire diyen yok artık merhaba
Âşıkların hapı yutar oldular

Dertlerimiz oldu hep deste deste
Bizi dinleyen yok versen de üste
Çobanoğlu gitti, Reyhanî hasta
Akşam günü gibi batar oldular

Villaları beğenmiyor insizler
İlimsizler, irfânsızlar, fensizler
Sanatçı gezinen bazı densizler
Diskolarda göbek atar oldular

Memlekette oynanıyor oyunlar
Seviliyor misyonerler, ayinler
Müslüman düşmanı bazı hainler
Stalin'den daha beter oldular

Müslüman'ı çekemiyor zâlimler
Buna göz yumuyor rıfkı halimler
Dinde reform ister sahte âlimler
Her biri bir Martin Luter oldular

Artık sen de takın tavır Firkatî
Haykırıp dağları devir Firkatî
Yaradan'a sığın da vur Firkatî
Bu dürzüler artık yeter oldular (Üneş, 2018: 204)

46.
Balığın kanından yetişir kavak
Kavak yaprağından kopar sinekler
Bir yelpaze getir şunları kovak
Hudutsuz her yere sapar sinekler

Akıllar hayrette sırr-ı Süphan'dan
Hoşlanır meyveden tatlıdan kandan
İlla memnun olur hasta insandan
Hastalanmış yüzüm öper sinekler

Akrep iğnesin vurur canlara
Cellad gibi ki susamıştır kanlara
Ne duymak var ne dinç olmak bunlara
Kuduz köpek gibi kapar sinekler

Kendi ufak amma insanı haşlar
Nereye konarsa anında dişler
Hasta mikrobunu sağlama aşlar
Zaman geçmez hasta yapar sinekler

Yaz bahar ayında meydana gelir
Cenkli Fatih gibi merdane gelir
Birin kovarsan bin dane gelir
Uzanmış katır gibi beter sinekler

Bir DDT yapsak birini kovmaz
Cezaya layıktır böyle bir gammaz
İnsaf kabul etmez sözden anlamaz
Bilmem hangi dine tapar sinekler

Tırnağında mikrop iğneleri ok
Adedi hesapsız yıldız miktarı çok
Gebertmemiş kurtuluşa çare yok
Sineğe milli cayar sinekler

Hele bir gayretle bu hengamcı bak
Mükesserde olan serencama bak
Sabahtan camı sil akşama bak
Elvan renkte leke yapar sinekler

Kapı pencereden yoldan da girer
Sağ yanı kaparsan soldan da girer
Cibinlik olmasa telden de girer
Zapt eylemez hiçbir çeper sinekler

Cismi küçük amma asla yorulmaz
Bu gidişle bu mekânda durulmaz
Gündüzün meydanda gece görünmez
Tavanlar da alır siper sinekler

Sinek dolmuş sarayımız
Uğraşmaz mı boş emeğimiz
Biz milliyet getirsin İlhan Bey'imiz
Başına kıyamet kopar sinekler (Aydın, 2015: 395-396)

47.
Âdemi balçıktan yuğurdun yaptın
Yapıp da n'eylersin bundan sana ne
Halk ettin insanı cihana saldın
Salıp da neylersin bundan sana ne

Bakkal mısın terazuyu n'eylersin
İşin gücün yoktur gönül eğlersin
Kulun günahını tartıp n'eylersin
Geçiver suçundan bundan sana ne

Katran kazanını döküver gitsin
Mü'min olan kullar didara yetsin
Emreyle yılana tamuyu yutsun
Söndürsün tamuyu bundan sana ne

Kaygusuz Abdal'ım sözümüz budur
Her nerde çağırsam Hak onda hazır
Hep duzaha bastırırsın kim ne der
Yakma kullarını bundan sana ne (Arısoy,1995: 46-47)

48.
Ey ağalar ben tutuldum uyuza
Günden güne akçe bağlar fayıza
İlacını bulamadım ne ise
Canım yandı pis uyuzun elinden

Ey ağalar uyuz oldum kaşındım
Çaresini bulamadım ne ise
Canım yandı pis uyuzun elinden

Gün aşınca uyuz ister tımarı
Kaşındıkça arsız uyuz şımarı
Kendimde olmasa çalsam şamarı
Canım yandı pis uyuzun elinden

Kaşınsan kaşınsan tımara kanmaz
Yürütür sözünü, sözünden dönmez
Her yerde bitiyor uyuz tükenmez
Perişanım pis uyuzum elinden

Eve verdik elde olan parayı
Uyuz ile bulamadık arayı
Yıkıldı gönlümün köşkü sarayı
Canım yandı pis uyuzun elinden

Hükmetti elime verdi tabağı
Genç yaşımda belim büktü bayrağı
Hep çalındık evde tükettik yağı
Kurtulmadım pis uyuzun elinden

Çoluk çocuk ocak başı bekleşti
Yağlandıkça mundar uzun kökleşti
Bilemedik bize neden ekleşti
Canım yandı pis uyuzun elinden

Topal etti göndermedi işime
Uyuz ol da yiğit isen kaşınma
Mundar uyuz ne getirdi başıma
Kurtulmadım pis uyuzun elinden

Bilemedim çok kaşındım azdırdım
At üstünde nice yerler gezdirdim
Her hafta da merhemini düzdürdüm
Kurtulmadım pis uyuzun elinden

Lanet olsun pis uyuzun yüzüne
Yırtmalı derini, uysan sözüne
Dünya malı hiç gelmiyor gözüne
Canım yandı pis uyuzun elinden

Bir zaman da perhiz ettim yemedim
Hiç kimseye ben uyuzum demedim
Hep çalındım hiç de ilaç komadım
Kurtulmadım pis uyuzun elinden

Karılar da yatağına koymadı
Çoluk çocuk hatırımı saymadı
Mundar uyuz bizde hörmet koymadı
Canım yandı pis uyuzun elinden

Her gün geceleyin çatmalı ocak
Keskinli kızı ser, bizi dövecek
Küçük avrat bizi evden kovacak
Canım yandı pis uyuzun elinden

Adı uyuz, bir büyücek dert imiş
Yedi vücudumu bir aç kurt imiş
Şıçanotu her ilaçtan mert imiş
Hep kurtardı pis uyuzun elinden

Sorarsanız zemheride tutuldum
Yaz bahar ayında sele atıldım
Ayran çıktı, yavaş yavaş kurtuldum
Canım yandı pis uyuzun elinden

Mundar uyuz kemiklerde gidişir
Yürekte yankısı sinem tutuşur
Sefil Ali üç ay geçti yetişir
Canım yandı pis uyuzun elinden (Makal, 1978: 161-163)

49.
Almanya'ya geleli başka hal odu
Ben burada şaşırirem galirem
Son doğan çocuklar hep sarı oldi
Onun da sebebi muzdur bilirem

İlk gün geldiğimde Banof'da galdım
Sonra Kastavus'ta bir avrat buldum
Yirmi beş yıl orda boşa gocaldım
Şimdi çarem bitti namaz gılirem

Canım çoh sıhılir ahşam olunca
Çamaşır yıhirem fırsat bulunca
Sosyal Amt'tan ucuz para alınca
Bir hafta içinde hacı olirem

Gayet çoh şımardı ah çocuhlar ah
Terbiye düzeni bozuldu eyvah
Çocuhlarnan hızlı gonuşmak yasah
Çünki Kindergelt'ten para alirem

Derdim çoh ya galanını demirem
Dillerim dönmüyor, söyliyemirem
Ben Türk'em ya domuz eti yemirem
Fırsat bulir, sucuhlari yalirem

Geçen hasta olduğumi bildiler
Sağ olsun dohtorlar eve geldiler
Böbregimin ikisini aldiler
Ciger de yoh, omuzumdan solirem

Ben bu yerde yorulmadım, durmadım
Bütün emeğimi boşa vermedim
Kırk beş gündür avradımi görmedim
Ara sıra durahlarda bulirem

Arada garışıh rüya görirem
Denizin üstünde duvar örirem
Nerde pavyon görsem orda durirem
Sağa sola bahir, hemen dalirem

Bütün emeklerim getti havaya
Ellerimi açtım Ulu Mevla'ya
İsa bizi çağırıyor havaya
Onun için uçahlarda ölirem

Reyhanî düşündüm yıllar boyunca
Bu dert, anlaşılmaz, bilinmeyince
Alman raus, ben yabancı diyince
İki pasaportli yurttaş olirem (Düzgün, 1998: 214)

50.
Dokuzyüz kırkta köy imamı oldum
Ne bilem takdiri neler olacak
Başıma bir bela aradım buldum
Meğer çekilecek çile dolacak

Başladı ölüler üçer hem beşer
Günde talihime yüz lira düşer
Sevimden selâttan kırkar ellişer
Yığıldı bangunot oldu bir kucak

Hastacılar geldi ayağa kalktım
Üzerlik toplattım nüshalar yazdım
Dediler n'olacak talihe baktım
Dedim ya ölür ya ölmez kalacak

O gün geldi yine bize bir hasta
Cebinde bangunot olmuştu deste
Onbeş lira aldım yüz lira üstte
Köyün muhtarıyla olduk bacanak

Kaza bu ya bir gün öldü bir fakir
Kefen parası yok evi tam takır
Aldık iskatını hep tıkır tıkır
Çocuklarına kalmadı kap kacak

Bir sabah kalkınca dedim ya fettah
Bugün bir cenaze yok mu bir nikâh
İkisini birden halk etti Allah
Dünyada sevdiğim bir gündür ancak

Biri bir gün dedi davete gidek
Gidelim hocam ki vardır çok yemek
Güllaç baklavalar yağlıca börek
Helva kadayıflar gayet yumuşak

Gittik yedik sıra duaya geldi
Dedim biraz daha kırk lokma kaldı
Mide doldu bağırsaklar kabardı
Öle yazacaktım kırıldı kuşak

Artık köy içinde dinlenir sözüm
Açıldı perdesi utanmaz yüzüm
Bir gün bir kadına düşmüştü gözüm
Az kaldı ki yiyek bir tatlı dayak

Dedim gel Zülalî bu meslekten sap
Nasip kısmetini özge yerden kap
Neylersin imamlık şairliğin yap
Böyle riyakârlık senden çok ırak (Aslan, 1978: 87-88)

51.
Hey gaziler bir seyrana uğradım
Söylenecek dinlenecek hal değil
Dokuz kişi bir pireyi kovalar
Ardı sıra erilecek hal değil

Mutaflar hep derildiler şaştılar
Gördüler et hamalları kaçtılar
Ayağına yüz çift manda koştular
Gövdesi çok çekilecek hal değil

Gelir iken karşı tuttum bacağın
Düşüremedim pirenin kalçağın
Vardı yıktı bir fıkara ocağın
Elli yılda yapılacak hal değil

Bakın pire bize ne hal işledi
Düşüp önüme at gibi kişnedi
Anı gördüm topuğumu dişledi
Zorlu gidi tutulacak hal değil

Bakın hele şu pirenin işine
Henüz girmiş elli sekiz yaşına
Topuz ile gül eyledim başına
Kemikleri kırılacak hal değil

Uyur iken banladı da uyandım
Kollarım sıvadım karşı dayandım
Ocaklara düşüp küle boyandım
Dahi gözüm açılacak hal değil

Âşık Ömer eder bunu söylerim
Aşk elinden dünü günü inlerim
Durmayıp pirenin medhin eylerim
Akıl varıp inanacak hal değil (Kocatürk, 1963: 149-150)

52.
Gel vahş u tyuru beyan edelim
Gör neler halk etmiş Bari Taala
Her birin ismiyle ayan edelim
Ayn-i ibret ile eyle temaşa

Zor ü kuvvet düşer aslan şanına
Ancak karakulak varır yanına
Yüce taht kurup fil üstühanına
Demir mıh kakarlar kar etmez asla

Ayıya hor bakma ateştir özü
Gerçek kurdun dahi soğuktur yüzü
Gergedan bir hayvan onun boynuzu
Zehir nuş eyliyen canlara şifa

Tavuşan tutamaz bu kuhisarı
Tazı diriğ etmez eldeki varı
Parsı alır asla komaz şikarı
Çakal hırsızlıkta cümleden âlâ

Kepçekuyruk dersen ateş-i suzan
Maymuna her fenni öğretir insan
Daim bulut ile cengeder kaplan
Pars ile hasımdır bibâk ü perva

Hudanın emriyle geldi cihana
Hizmet etmek için beni insana
Hak hidayet verdi Veysel Karan'a
Deve fetiştedir hayvan sureta

Bak kelerle kirpilerin derdine
Ta beseher kurbağanın virdine
Atmasalar kaf dağının ardına
Yıkardı alemi heman ejderha

Meşhurdur müşgü ceylanın zahir
Sırtlan dahi kefen soymada mahir
Hınzir-i murdarı bulsa bir kafir
Can verir bir lokma etine amma

Sincap daldan dala yelip gezmede
Siçan dıvarları delip gezmede
Gelincik bulduğun çalıp gezmede
Huda köstebeği yaratmış ama

Yaban eşeğine eyledim nazar
Beğendiği yerde dolaşır gezer
Sığır her tarafı otlayıp keser
Camus gölde sürer zevk ile safa

Koyun mübarektir çıktı cennetten
Keçide bulmadım eser lezzetten
Katır eşek dönmez düşen hizmetten
At yanında ester misal-i sıpa

Kedi ne kaşmerdir gör küçücükten
Porsuğu öldürsen almaz dayaktan
Hele hakikatli yoktur köpekten
Nan yediği yere eyler can feda

Miktarı küçüktür gerçi karınca
Neydigün bilirsin zahmın uranca
Gör kaplumbağayı âdem görünce
Hicab ile başın çeker hırkaya

Örümcek tel çeker görünmez hayal
Akrep kimi soksa olur bimecal
Çekirge de yağar ol baran mîsal
Hikmetine akıl erişmez amma

Zehirde galiptir yılana çıyan
Sokunca öldürür ademi heman
Ol engerek ise bir afet-i can
Kertenkele durur kırlarda hakka

Kande ise kürkçü dükkânın bulur
Baha vü kıymetin ekabir bilir
Kürk olur bunların kürkü giyilir
Tilki vaşak kakum samur zerduva

Ömer hayvanların kadri bilindi
Cümle eylediğin kadar bulundu
Dile gelenleri takrir olundu
Kuşların da vasfın edeyim şeha! (Kocatürk, 1963: 147-148)

53.
Bilmem şu şehirde ne kar eylesem
Yitirdim aklımı başta dururken
Dedim başım alıp firar eylesem
Bir kimse rasgeldi yolda giderken

Nasihat eyledi dinledim anı
Varıp bir köşede tuttum mekânı
Çifçi oldum ele aldım sabanı
Öküzlerim öldü döğen sürerken

Ekmekç'oldum tuttu muhtesip beni
Koyvermedi yaktım can ile teni
Eksiğim duydular yedim (...)
Kendimi unuttum aman dilerken

Çorbac'oldum döndü ciğerim kana
Paçac'oldum bir kelp düştü kazana
Gemic'oldum çıktım bahr-ı ummana
İpleri kaçırdım yelken açarken

Manav oldum ben de geçtim dükkana
Gelmez oldu fındık ile kestane
Bekri oldum oldu yerim meyhane
Geldiler kolbastı bade içerken

Bakkal oldum oldu mekanım kapan
Benden yüzçevirdi cümle bezirgan
Bala yağa düştü beş on bin sıçan
Fıçıların ağzın açıp kaparken

Boyac'oldum edemedim boyayı
Terzi oldum ilemedim çukayı
Hallaç oldum tutamadım o payı
Kolum çıktı tokmağını salarken

Tellal oldum hayli maaş eyledim
Kehle pazarında savaş eyledim
Berber oldum bir kel tıraş eyledim
Başı koktu sakalını tararken

Natır oldum açamadım kurnayı
Avcı oldum vuramadım turnayı
Mehter oldum çalamadım zurnayı
Derisin çatlattım davul çalarken

Saka oldum vardım çeşmeye hele
Başım gözüm yardı bir gürcü köle
Şair oldum aldım sazımı ele
Kirişini kırdım çöğür çalarken

Cambaz oldum edemedim saltayı
Balıkç'oldum kırdı balık oltayı
Kasap oldum ele aldım baltayı
Kendi başım yardım gerdan kırarken

Tabak oldum serdim bir iki meşin
Köpekler akçesin vermişler peşin
Yiyip bitirmişler kurusun yaşın
Üzerine vardım ağzın yalarken

Kalayc'oldum kalayladım kapları
Hep kırıldı tavaların sapları
Hekim oldum yaptım ecza hapları
Birkaçın öldürdüm ilaç ederken

Muhtar oldum gayet hayrette kaldım
Boruzancı oldum çok boru çaldım
Mübarek gün deyu camiye geldim
Pabucum çaldırdım namaz kılarken

Bilmem şu alemde ne kar eyleyim
Ahvalim demeğe ne ar eyleyim
Dedim sarraflıkta karar eyleyim
Bir çingene kaptı para sayarken (Kocatürk, 1963: 243-245)

54.
Bab-ı hükemadan kitap edip de
Marazlara şifa beyan edelim
İlletine göre şerbet Hudadan
Gûnagûn derdini ayan edelim

Yazın kalkar cümle illet ayağa
Vücutları helâk eder bayağa
Ol demde düşerler zor ile yağa
Derler ki: Bir ilâç aman! edelim

Her illetin zıddı vardır evvelâ
Herkes bir illete olmuş müptelâ
Diyem hastalıktan evvel, ey dilâ
Fünun-u beşerden hitam edelim

Zikâm, baha, olmaz alıp satmaya
Uykuya letafet veri yatmaya
Eğer ilâç arar isen sıtmaya
Kırk gece ayazda uryan edelim

Dişin ağrır ise, gayret ederek
Üçyüz limon ye hem beşyüz de gevrek
Üstüne on şişe şurubu gerek
Kerpeten yağını âsan edelim

Sesini açmağa güvercin boku
Baş ağrısına da tokmakla oku
Mayasıl oldunsa bir bayır turpu
Yahut ki falandan filân edelim

Erimiş kurşunla eski zaç yağı
Kırk yıllık sağırsa çar kulağı
Eğer bir kimsenin varsa dalağı
Değirmen taşıyla derman edelim

Eğer ki makadde olduysa bölük
Yapıştırmak ister bir kızıl sülük
Eğer tutmaz ise olmuştur çürük
Kenarından bir sap gaytan edelim

Ol uyuz bellidir, keçinin soyu
Eşek uyuzuna koy kibrit suyu
Solucan oldunsa var rahat uyu
Tıknefese bir yol erkân edelim

Kalender illeti müşküldür hele
Sucuk gibi kemer sarınca bele
……
Beş on okka zifti ziyan edelim

Zampara illetine küs yakısı
Bekri illetine üzüm rakısı
Otursa yanımda bir hub sakisi
Böyle mahabbetler her an edelim

Savni'yim, ezeli olmuşum hâzık
İlâca saldıran vücuda yazık!
Bu tertibi size böyle nazik
Ahbab ü yârana destan edelim (Kocatürk, 1963: 241-242)

55.
Gurbet elden geldim malım sormağa
Bunca eşya çanak çömlek nic'oldu
Ey komşular gelin şer'a durmağa
Köy kadısı Kambur Felek nic'oldu

Bulamadım ciğergahım eridi
Benim babam bu yerlerde bir idi
O hassadan mintanının şeridi
Eğnine giydiği yelek nic'oldu

Günde beş on kere yıkar sererdi
Gece anam gündüz babam giyerdi
Satayıdım üç beş para ederdi
Yakası yeni yok gömlek nic'oldu

Bunlar ev eşyası size dediğim
İki sahan bir tencere gediğim
Akşam sabah çorba koyup yediğim
Ağzı burnu kırık çanak nic'oldu

Arzum kaldı evde kalan somağa
Her yedikçe tat verirdi damağa
Karnı tok misafir ağırlamağa
Su verdiğim telli bardak nic'oldu

Mutbağa fareler ayak basmazdı
Kilere kediler kulak asmazdı
Yaş söğüt dalına ursan kesmezdi
Soğan doğradığım bıçak nic'oldu

Ağaç çelengine sepet astığım
Çürük yulaf ile ipin kastığım
Akan yarasına toprak bastığım
Dam üstünde uyuz oğlak nic'oldu

Komşular bilirler cümle bu işi
Arpa yemez kırılmıştı her dişi
Kuyruğundan kaldırırdı beş kişi
Odun taşıdığım eşek nic'oldu

Tarlada ekin yok otlar biterdi
Ocaklığa odun koysam tüterdi
Çıkıp tepesinde baykuş öterdi
Ev önünde koca kavak nic'oldu (Kocatürk, 1963: 246-247)

56.
Küçücükten çıktım gurbet ellere
Hakikat rahına düştüm gezerken
Eski sözdür: Gelir yazılan sere
Aşk atına bindim yayan giderken

Şair oldum evvel, dinla yalanı
Vezn ü mevzun derler, bilmem ben anı
Unuttum bildiğim Türkçe lisanı
Arabi, farisi sohbet ederken

Âşıklığı özge halet sanırdım
Çalıp çığırmaya âdet sanırdım
Bunu ben bir kolay sanat sanırdım
Mızrabım kırıldı bozuk çalarken

Anladım ki bu bir çıkmaz sokaktır
Ben çıkardım diyen bunu ahmaktır
Bizlere marifet hayli ıraktır
Gözlerim karardı eş'ar yazarken

Aklımı fikrimi başıma derdim
Düşünüp giderken bir pîre erdim
Otuz iki esnaf ahvalin sordum
Bana ol pir haber verdi sorarken

Vardım çiftçi oldum cümleden akdem
Yıllık ile tuttu beni bir âdem
İçtiğim tarhana çorbası her dem
Ağzım yaktım sıcak çorba içerken

Hele kaçtım ben o köyden aşağı
Vardım bir şehire bastım ayağı
Anda oldum bir çulfanın çırağı
Çıkrığı kırıldı masra sararken

Nalbant oldum, kırdım nalın çoğunu
Bir katır nalladım, dinle oyunu
Meğer acemiymiş, bilmem huyunu
Çenemi teptirdim nalın sökerken

Berber oldum, doldu dükkâna eller
Şer'an tıraş eder kel başı berber
Ağustos gelince pek kokar keller
Uşandım başını tıraş ederken

Hamamc'oldum, hamam çöktü başıma
Tellak oldum, bak şu benim işime
Çuldan bir kese pek gitti hoşuma
Yağır ettim birin kese sürerken

Bakkal oldum, kapan yaptım yerimi
Yağ tükendi, Moskof aldı Kırım'ı
Kayıkç' olsum, taktım küreklerimi
Tayfalar kırıldı kürek çekerken

Avcı oldum kuşlar havaya uçtu
Hırsız oldum kement boynuma geçti
Gemic' oldum gemim engine düştü
Hele ben kurtuldum tekne batarken

Kalafatçı oldum âlem uşattı
Limanda tekneler hep yağır yattı
Kalafat ettiğim gemiler battı
Andan da kovulduk hiler ederken

Balıkç'oldum, balık ağa girmedi
Asla dört paraya elim ermedi
Dilenc'oldum kimse para vermedi
Büyük kapılarda böyu eğerken

Aşçı oldum, asla pişmedi yemek
Boyac'oldum bilmem al yeşil irenk
Tellal oldum, tuttum bir topal eşşek
Çamura saplandı çekip giderken

Saraç oldum bir gün başladım işe
Sahtiyan tükendi kalmadı tirşe
Kebapç'oldum, eti sapladım şişe
Tuzunu unuttum biber ekerken

Pacuçç'oldum, dikemedim pabuçu
Diekerken kırıldı tığların ucu
Kalaye' oldum, hayli çalkadım kıçı
Eski bakırların pasın silerken

Manav oldum, elma armut tez çürür
Cambaz oldum, ip üstünde kim yürür?
Kasap oldum, her gün gözüm kan görür
Yüreğim bayıldı kana bakarken

Sarraf olsum, sayamadım, parayı
Dülger oldum, yapamadım sarayı
Hallaç oldum elme aldım yayı
Kirişim kırıldı pamuk atarken

Kazaz oldum, yakışmadı elime
Sâi oldum hırsız indi yoluma
Mutaf oldum, bak şu benim halime
Götün götün gittim kızıl bükerken

Kuyumc' oldum döğemedim gümüş
Bilemedim elmas ile çaytaşı
Pazvant oldum bir gün yıkılda çarı
Hele ben kurtuldum çarşı çökerken

Cevahici oldum sözün doğrusu
Farketmedim cevahiri elması
Terzi oldum ele aldım makası
Parmağım kestirdim kumaş biçerken

Hammal oldum bir hafif yük bulmadım
Pelvan oldum hiçbir adam yenmedim
Yırttılar yakamı birden duymadım
Kollarım kırıldı göğüs tutarken

Meyzin oldum ezan vakti olmadı
Bağıra bağıra sesim kalmadı
Kahvec' oldum hiç müşteri gelmedi
Şerbetim ekşidi, döktüm kokarken

İmam oldum kaba sofu çoğaldı
Beynamazlar hep camiye döküldü
Lerze oldu bir gün cami yıkıldı
Aptesli, aptessiz namaz kılarken

Ben bu sanatları bir bir dolaştım
Tekrar gelip şairliğe bulaştım
Kâmili, mürşidin eline düştüm
Tekke-i aşk içre çile çekerken (Kocatürk, 1963: 148-251)

57.

Bir fasıkın iki tane oğlu var
Zencir taksan haşre kadar uslanmaz
Sanki Fir'avun'dan gelme kolu var
Hakikatin kucağına yaslanmaz

Birisi fitnedir birisi şeytan
Birisi Yezit'tir birisi Mervan
Arş ü Kürs ü levh ü kalem asüman
Ay gün yere düşer paslanmaz

Birisi varlıdır birisi yoklu
Birisi azlıdır birisi çoklu
Darbımesel çıkmaz domuzdan toklu
Bir gölge ki suya düşer ıslanmaz

Merhamet cebinin dibi hep delik
Var git riya torbasının dibin dik
Riya ile namaz kılma eşek...
Şeriat tarikat ile süslenmez

İbtida mektebe gider bir uşak
Şeriatten bağlar beline kuşak
Kendini alim mi sandın dal...
Her mecliste ukalalık taşlanmaz (Kocatürk, 1963: 316-317)

58.

Eyvah fukaranın beli büküldü
Medet ticaretin gücüne kaldık
İyiler alemden göçtü çekildi
Bizler zamanenin piçine kaldık

Rüşvet ile yazar hâkim hücceti
Hüccet ile alır kadı rüşveti
Kimse bilmez oldu sözü sohbeti
Bozuldu sikkenin tuncuna kaldık

Sene bin iki yüz altmış beş tamam
Okunur ezanlar boş bekler imam
Seyrani, bu nutkun sonu vesselam
İnanın dünyanın ucuna kaldık (Kocatürk, 1963: 338)

59.
Düşmüş ortalığa aşıklık satar
Zencirden boşanmış birtakım deli
Yeri göğü koyar arşa el atar
Halka tanıtmak'çin kendini veli

Sor bilir tarihi Adem'den beri
Sağa sola sallar keskin teberi
Kayıp hanesinden verir haberi
Kendi kesesinde eser sam yeli

Üfürüğe verir ise emeği
Sıçratır tavadan pişmiş semeği
Bilmez görmez önündeki yemeği
Mağripten maşrıka uzatır eli (Kocatürk, 1963: 488)

60.
Bir nasihatim var zamana uygun
Tut sözümü yattıkça yat uyanma
Meşhur bir kelâmdır "sen kazan sen ye"
El için yok yere ateşe yanma

Her nere gidersen eyle talanı
Öyle yap ki ağlatasın güleni
Bir saatte söyle yüz bin yalanı
El bir doğru söz söylerse inanma

Ananın erine çağırma peder
Evvel ahir sana kötülük eder
Kemlik et elinden geldiği kadar
Sakın eylik edip düşman kazanma

Kime eyi desen darılır, söğer
Merhamet zamanı değildir meğer
Yanında birini kesseler eğer
Bir hançer de sen vur sonra utanma

Cabadan bir kahve verme ahbaba
Evvel ahir seni verir kasaba
Paran çok var ise yatır şaraba
Olur olmaz sadakaya güvenme

Yüz verme sâile, sarma yakana
Bir tokat vur eğdir doğru bakana
Bir yudum su verme canı çıkana
Aklın topla, sersem olma, susanma

Üç parmak noksan ölç, ölçersen kile
Tatlı söz konuşma bir kimse ile
Dört kuruşa sekiz kuruş et hile
Hilekârlık hoş sanattır usanma

Eğer ister isen efkâr görmemek
Asla gönül yapma çekme boş emek
Babanın hayrına verme bir etmek
Aç olup da kapı kapı dilenme

Hediye namiyle bir şey gönderme
Adet edip hiç misafir kondurma
Komşun evi yanar iken söndürme
El kârı (i) çün bir adım da uzanma

Bir yetim görünce döktür dişini
Bozmağa çabala halkın işini
Günde yüz adamın vur kır başını
Bir yaralı sarmak için yeltenme

Kaynağın tut varsan suyun bendine
Zira herkes pesend ede fendine
Öz aklın yetişir kendi kendine
Eflatun'da görsen aklın beğenme

Keyfin bozma altı için beş için
Korku çekme olur olmaz iş için
Canın feda eyle bir sarhoş için
Kuru sofuların sözüne kanma

Yanında saklama namus, gayret, ar
Bilcümle mekruhu eyle ihtiyar
Meyhane dibinde seccadeyi sar
Safâsı olmayan yerde dolanma

Hakikattir sözüm eylerim tefhin
Ne kimseden öğren ne eyle talim
Emaneti geri eyleme teslim
Öte beri geçin, sakın evlenme

Huzurî neylersin dünya rif’atin
Kesme doğruluktan meyl ü rağbetin
Cenâb-ı mevladan iste izzetin
Her şaşkın sözünü duyup bulanma (Kocatürk, 1963: 490-491)

61.

Tilki niçin geliyorsun köylere
Yoksa şaşırdın mı azdın mı tilki
Köyümüze geldin çete harbine
Tavuk alayların bozdun mu tilki?

Ne idi öldürdün tavuğun suçu
Seni arıyorlar köyde birkaçı
Yalınız mı yedin kocaman koçu
Ayağın bağlayıp çözdün mü tilki?

Gündüz gündüz kenarlarda bekledin
Gece gece bacalardan hopladın
Tavuğun tanesin kaça topladın
Hesabını doğru yazdın mı tilki?

Gece ölülerin mezarın eştin
Bazı bacalardan içeri düştün
O huyda oldukça serinden geçtin
O kadar canından bezdin mi tilki?

Köyün kenarında seni gördüler
Kovalayı kovalayı yordular
Yetişenler sana sopa vurdular
O gün uşaklara kızdın mı tilki?

Gündüz köye geldin herhâlde körsün
Allah türlü türlü belânı versin
Topal adam tuttu sağlamı dursun
Canından umudun üzdün mü tilki?

Ne gezersin tavukların yolunda
Daima gözlerin elin malında
Seni tutan o Yusuf'un elinde
Köyü hane hane gezdin mi tilki?

Başında akıl yok olmuşsun deli
İkindi vaktinde şaşırdın yolu
Sonunda derine bastırdın külü
Elinle postunu yüzdün mü tilki?

Feryadi'ye âhvalini bildirdin
Düşmanını hep kendine güldürdün
Böyle ahmaklıkla canın öldürdün
Mezarını barı kazdın mı tilki? (Kocatürk, 1963: 512-513)

62.
Bir berbere geldim tıraş olmağa
Gönülsüz gönülsüz geliyor usta
Canı cavrıyarak tıraş eder mi
Parasız olduğum biliyor usta

Senin başın kıllıymış zor deyi
Parasız berberlik bize ar deyi
Bileyi yok bıçaklarım kör deyi
Yalandan kayışa çalıyor usta

Fakirliğin kıymetini bilmezse
Tıraş ettiğinden para almazsa
Tıraş ederkene gönlü olmazsa
Kılı birer birer yoluyor usta

Akrabası ahbapları gelirse
Bıçakları düzenini bulursa
Yahut parasını peşin alırsa
Hemen incitmeden yülüyor usta

Hele bakın şu berberin işine
Yara açtı Feryadi'nin başına
Ben söylerim onun gider hoşuna
İşte arsız arsız gülüyor usta (Kocatürk, 1963: 513-514)

63.
Her sabah her sabah kalkar silkinir
Şeytanın altına biner avratlar
Hışm ile erinin yüzüne bakıp
Perygamber kavlinden çıkar avratlar

Birisi içerde başını bağlar
Birisi taşrada obayı kollar
Atların kapıda kuyruğun teller
Şeytan sancağın çeker avratlar

Çıkmış yücesine engine bakar
Ayağına bakmaz başına bakar
Hocadan gelmiş hep cümle kızlar
Şeytanın derisini alır avratlar

Kıyamet kopsa kov söyler unutmaz
Eli değip kendi başın kaşımaz
Yükün çözüp içeriye taşıma
Alçaktan yüceye çıkar avratlar

Pek azgın ile avradın feyli
İyisin sorarsan oraktan eğri
Yârini görünce titirer canı
Şeytanın alemin çeker avratlar

Okuyam fermanı bildirem deyu
Cihanı kendime güldürem deyu
Düşürem erimi öldürem deyu
Derin derin kuyu kazar avratlar

Sefil Kul Himmet'im necatsız eri
Şeytandır avradın üstadı pîri
Yalınız bir şehri yıkıyor biri
Şeytanın sancağın çeker avratlar (Yardımcı, 2013: 284)

64.
Hâşa hikmetine karışmam amma
Âşıkınım duramıyorum görünce
Senin işin var mı bu ne muamma
Günah m'olur hata m'olur sorunca

Gizli sırrı ayıplar görürsün
Mekânın yok imiş nerde dursun
Gönlün olduğunda bol bol verirsin
Bir cömert ganisin gönlün olunca

Sesin duyan deniz çoşar bulanır
Yüzün gören dağlar yanar küllenir
Deryan mı çoğalır neren bollanır
Şu gözümün yaşın yere dökünce

Sağ yüzün gündüzdür yakar lambayı
Sol yüzün gecedir ışıtır ayı
Şimden sonra kınamayın kimseyi
Sen gibi büyükler hatır yıkınca

Harun Karun ettin kimini Tanrı
Kimini aç susuz koydun ahirî
Ben cömerdim deyi öğünme bari
Al'İzzet kuluna böyle bakınca (Başgöz, 1994: 61)

65.
Senin zurna yine bin bir delikli
Bu havaya nota sığmaz yalaka
Siyasete karşı yakan ilikli
Bir metreye tepe sığmaz yalaka

İşler tıkır gidiyorsun yolunda
Yaşa sağ ol eksilmiyor dilinde
Neşelisin o da belli halinde
Tanker büyük tüpe sığmaz yalaka

Devran senin geçilmiyor cakandan
Rozet yine hiç düşmüyor yakandan
Neler aldın sayın yeni bakandan
Foter büyük kepe sığmaz yalaka

Bukalemun gibi rengin uyumu
Tuttun yine değirmenin suyunu
İnek sandın kasabamı köyümü
Çıkan sütler küpe sığmaz yalaka

Çıkarın var ise secde edersin
Yemene bak ödenek çok ödersin
Davar gibi bu milleti güdersin
Pisliklerin çöpe sığmaz yalaka

Mühür kimde ise onu tutarsın
Kavak gibi her rüzgâra yatarsın
Bu milletin anasını satarsın
Dar şişeye tıpa sığmaz yalaka

Yaka ilikleyen memur ararsın
Tıklamadan kapılardan girersin
Beğenmezsen Hakkari'ye sürersin
Hiç bağlama ipe sığmaz yalaka

Kazdığın çukurlar katiyen dolmaz
O koltukta senin babana kalmaz
Akçınar örtülü ödenek bilmez
Bu çığ raya sıpa sığmaz yalaka (Turan, 2011: 252-253)

66.
Birkaç gündür işgal etti Çorum'u
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?
Ben söyleyim sizler yapın yorumu
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

İçeri dereye kaçtı birisi
Sığmamış dereye dışta gerisi
Hamdiköy'e çadır olur derisi
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Üzerine tanklar ile saldırdık
Bu durumu vilayete bildirdik
Kırk top mermisiyle ancak öldürdük
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Ölen sinek yıkılınca yayıldı
Öldürdüğ'müz tüm Çorum'da duyuldu
Görenlerin çoğu düştü bayıldı
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Çorum yaşamadı böyle paniği
Yakalayamadık kaçtı eniği
Dokuz köprü yapar uyluk kemiği
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Bir lokmada yedi koca bir atı
Dişinin sertliği çelikten katı
Binlerce banmaya sığmadı eti
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Heyet kurup müftülüğe varıldı
Murdar mıdır musmul mudur soruldu?
Eti yenmez diye fetva verildi
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Çok aradık bulamadık eşini
Dinamitle dağıttılar başını
Bir dereye doldurdular leşini
Böyle sinek gördünüz mü ağalar?

Kemâl, söylenilen her söze kanma
Yalan söyleyenin adını anma
İster inan istemezsen inanma
Böyle sinek gördünüz mü ağalar? (Taşlıova, 2008: 230)

67.
Bir pamuk büyüdü bizim tarlada
Dallarına ben de şaştım duydun mu?
Çıktım da üstüne toplayım derken
Kırk metre yerden düştüm duydun mu?

Görenler zanneder üstünü karlı
Topluyor ırgatlar eli hararlı
Yüz amele tuttum balta hızarlı
Elli yedi günde biçtim duydun mu?

Bu nasıl hikmettir bilmek istedim
Her tarafa methin salmak istedim
Kökünü ucunu bulmak istedim
Beş yüz metre kuyu deştim duydun mu?

Odun için yaprağını kırdırdım
Yüz kişiye kabuğunu soydurdum
Bina için gövdesini oydurdum
Alt katını bir han açtım duydun mu?

Otuz kendir dolanmıyor belinden
Halat yaptım pamuğunun telinden
Akdeniz'e köprü çattım dalından
Üzerinden ben de geçtim duydun mu?

Kara Mehmet söze yalan mı kattım
Dalları kereste hep ihraç ettim
Şiflerinden koca bir gemi çattım
Üç günde okyanus aşdım duydun mu? (Artun, 2008: 255-256)

16 Heceliler

1.
Geldi kaçma yıldönümü eserlendi azdı dana
Azıcık gördükde gözü sineklendi tezdi dana
Bahar çıktı çıkar çıkmaz hile hurda düzdü dana
Evden kopardı kazığı beyabanda gezdi dana

Halimi sorman komşular derdim büyük dağ götürmez
Ölüler bir yana dursun hasta değil sağ götürmez
Atalardan bir misal var it kursağı yağ götürmez
Yedi bişi lokum kete yağlılardan bezdi dana

Kendinin evi kaz pini eyvan köşkten otağ ister
İşin Öksüz tarla tohum bir senelik kıtâ ister
Çul yok babası evinde kuş tüyünden yatağ ister
Kaptı evlenme cüzdanın gör ki neler yazdı dana

Hele işidin yaranlar dana bize nidecekmiş
Toplayıp evi barhanıyı gine dönük gidecekmiş
O vaktı Ebu Cehil'ler kör kazınan didecekmiş
Allah hıfz etsin bizlerin niyetini bozdu dana

Bin dokuz yüz altmış iki kaplan yılı zimmetine
Otuz mart bir Cuma günü kopardı evde fırtına
Döküldü lâyra kumu cengi cidal niyetine
Tüyü bozuk beni asfer kızıl ordu düzdü dana

Sabah kalkar kuzu gibi yüz kapuya denk vurur
Bir söz desen hulük gibi tekleri karşısında durur
Şumûlû olun olmasın her osuruğa boyun verir
Şeytanlıkta hazır cevap bir senelik yozdu dana

Danayı besledik nazıyla hep emekler boşa gitti
Eyledik bunca terbiye çünkü geldi boşa gitti
Çift çıkmadan bir gün önce kocasıyla taşa gitti
Yarın çiftin çıkarsın geceleyin sezdi dana

Dananın âmizâdesi can getirdi muhtar âzayı
Her gün halim budur dedi ben çekemem bu cezayı
Ona benden zeyl poşu olup varup dolandı kazayı
Bunların manıklamasından hâkim savcı bezdi dana

Başvurup ol savcıya sevk oldu gitti doktora
Yarası yok beresi yok bu bana nasıl rapor vere
Ey Müdâmî senin işin kadir Allah hayra yora
Âşık gördüğün söyler bu destanı yazdı sana
Gör bizi kandan damardan yoğurt gibi süzdü dana (Aydın, 2015: 415-416)

2.
Eksik avradın kötüsü dizini dikip oturur
İşinin kolayın bulmaz yüzünü yıkıp oturur

Boğaza takmış akıkin aşına bulmaz kekiğin
Yeni donunun söküğün dizine takıp oturur

Ayağında meşin mesi kolunda gümüşün başı
Soyunmaya elbisesi taşraya bakıp oturur

Yata yata karnı şişer eşinin başında işer
Bitler kanatlanıp uçar sirkeye bakıp oturur

Çocuklar oynar aşığı köpekler yutar bulaşığı
Karga da kapmış kaşığı havaya bakıp oturur

Başa bağlamış emiri rençberler sever demiri
Danalar yemiş hamırı tekneye bakıp oturur

Kaygusuz aydır atılmaz pazara çeksen satılmaz
Soyunup koyna yatılmaz bir manda çöküp oturur (Arısoy, 1995: 48)

Atışmalar Karşılaşmalar

1. Âşık Feymanî ve Âşık Sümmanîoğlu Karşılaşması

Âşık Feymanî
Erzurum'a geldim sesim kısıldı
Kışınızı beğenmedim Hüseyin
Bizde bülbül öter sizde de karga
Kuşunuzu beğenmedim Hüseyin

Âşık Sümmanîoğlu
Karakışa dadaş lazım dayana
Düşünüzü beğenmedim Feymani
Hep çekilip gölgelerde uyursuz
İşinizi beğenmedim Feymani

Âşık Feymanî
Bizde Karacaoğlan sizde de Emrah
Sümmanî yar için etmiş hep ah vah
Bizde bembeyaz sizdeki simsiyah
Taşınızı beğenmedim Hüseyin

Âşık Sümmanîoğlu
İdi dalan girer ancak bu safa
Sana örnek verdim bak defa defa
Kara kabak gibi beyinsiz kafa
Başınızı beğenmedim Feymani

Âşık Feymanî
Feymaniyim sohbet soğuk gülemem
Bu bir taşlamadır özür dilemem
İçinizde Allah bilir bilemem
Dışınızı beğenmedim Hüseyin

Âşık Sümmanîoğlu
Söze mana verir akıl sahibi
Sümmanoğlu derki bakma bu gibi
Ben tüfeği elinde sen avcı gibi[74]
Peşinizi beğenmedim Feymani (URL9)

2. Âşık Orhan Üstündağ ve Âşık Yener Yılmazoğlu Karşılaşması

Orhan Üstündağ
Bugün benim meydanımda
Biraz yavana benzersin
Âşık dedim ama sana
Biraz çobana benzersin

[74] Kaçarsın önümden bir ceylan gibi efendim.

Yener Yılmazoğlu
Sallanıp durma kardaşım
Sen de sabana benzersin
Kendi çalıp oynuyorsun [75]
Niye harmana benzersin[76]

Orhan Üstündağ
Bana hırçın bakıyorsun
Yüreğimi yakıyorsun
Uzağa git kokuyorsun
Aynı soğana benzersin

Yener Yılmazoğlu
Yine bak sağ arttırdın
Sözü yerine yetirdin
Yedin soğanı bitirdin
Sen de davşana benzersin

Orhan Üstündağ
İçerinde şunun hani
Bilmiyorum yönün hani
Rüzgâr vurmuş denin hani
Aynı samana benzersin

Yener Yılmazoğlu
Bir bak ki yazı çıkardın
Baharı güzü çıkardın
Hülyanın gözü çıkardın
Bur(a)da dumana benzersin

Orhan Üstündağ
Üstündağ'ın çağın hani
Yüce yüce dağın hani
Kaymağınla yağın hani
Aynı ayrana benzersin[77]

Yener Yılmazoğlu
Yılmazoğlu düşümüzde
Hayalim var başım üste
Misafirsin başım üste
Göksel imana benzersin
Sen de insana benzersin[78]

[75] Bu mısra ikinci söyleyişte "Hem çalar hem oynuyorsun" şeklinde söylenmiştir.
[76] Bu mısra ikinci söyleyişte "Böyle dumana benzersin, Sen de dumana benzersin" şeklinde söylenmiştir.
[77]Bu mısra ikinci söyleyişte "Yağsız ayrana benzersin" şeklinde söylenmiştir.
[78] Bunun üzerine Orhan Üstündağ hak ister.

Orhan Üstündağ
Üstündağım kaygım vardır
Ben âşığım duygum vardır
Sanatına saygım vardır
Aynı sultana benzersin" (URL10)

3. Âşık Bayram Denizoğlu ve Âşık Yener Yılmazoğlu Karşılaşması

Bayram Denizoğlu
Güya atışmaya çıktı
Manaya bakın manaya
Beli ikiye eğilmiş
Neneye bakın neneye

Yener Yılmazoğlu
Torununa bak kızıyor
Anaya bakın anaya
Deprem olmadan yıkıldı
Binaya bakın binaya

Bayram Denizoğlu
Ramazan da geldi geçti
Başımıza çok iş açtı
Geldi ayranıma düştü
Sineğe bakın sineğe

Yener Yılmazoğlu
Bu söz baksan beni yaktı
Yaktı bu sinemi yıktı
Burdu bak sütünü döktü
Danaya bakın danaya

Bayram Denizoğlu
Karanlığa ışık oldu
Sevda çekti maşuk oldu
Başımıza âşık oldu
İneğe bakın ineğe

Yener Yılmazoğlu
Baksana böyle kanıyor
Ne denim ona yanıyor
Kendi çalıp kendi oynuyor
Mineye bakın mineye

Bayram Denizoğlu
Denizoğlu bağrım sızı
Burdam buldum vefazısı
Sonbaharın güz karpuzu
Keleğe bakın keleğe

Yener Yılmazoğlu
Yine sözü baksan attı
Attı muradına yetti
Geldi bu boynundan tuttu
Keneye bakın keneye" (URL11)

4. Âşık Ahmet Poyrazoğlu, Âşık Orhan Üstündağ ve Âşık Temel Turabî Karşılaşması

Ahmet Poyrazoğlu
Meydanıma gelmiş bak iki aşık
Biri biraz kılıbık birisine benziyor
Birine de gönlüm fazla dokunmuş
Biri bu gönlümün yarısına benziyor

Orhan Üstündağ[79]
İki aşık geldik Van'da yan yana
Birisine baktım tahta kurusuna benziyor[80]
Birisinin çenesi maşallah çok düşük
Birisi de memonun karısına benziyor

Temel Turabî
Ben bunlara ne söylesem alınır
Biri suyun durusuna benziyor
Kulakları ince burnu çok büyük
Biri soba borusuna benziyor

Ahmet Poyrazoğlu
Birisi sözünü anlayıp seçer
Sanmayın birisi birinden geçer
Birisi hatıra dokunur geçer
Biri zurna deliğine benziyor

Orhan Üstündağ
Birisinin işi gücü hep yalan
Birisinin kuyruğu kuru bir yılan
Hele buna bakın ahiretten izinli gelen
Ölülerin dirisine benziyor

Temel Turabî
Her ne yapsan asla gelmem oyuna
Aklım erdi şu sendeki beyine
Biri benziyor merinos koyuna
Bu da keçi derisine benziyor

[79] Bu işte biraz tuzakta var ama neyse. Gülüşmeler.
[80] Poyrazoğlu düzeltir: Biri tahta kurusuna benziyor.

Ahmet Poyrazoğlu
Hele bakın birisinin zoruna
Hele birisindeki zurna buruna
Biri çıkmış akşamdan dünya turuna
Biri eşek arısına benziyor

Orhan Üstündağ
Birisinin burda dengi kalmadı
Birisinin neşesi ahengi kalmadı
Birisinin soldu rengi kalmadı[81]
Sağımdaki alman sarısına benziyor[82]

Temel Turabî
Bu yandaki asla olmadı dönek
Zaman zaman olur verir kepenek
Almaya göz dikti bu sivrisinek
Haşereler sürüsüne benziyor

Ahmet Poyrazoğlu
Bizim fasıl tamam oldu
Hoşçakalın hoşçakalın
Hepinize teşekkürler hoşçakalın hoşçakalın[83]

Orhan Üstündağ
Üstündağa hayat yaşların
Dostlarım yok telaşlarım
Canım hocalarım bacılarım kardaşlarım
Hoşçakalın hoşça kalın kardaşlarım

Temel Turabî
Kısmet oldu geldik van da
Can katıyor şirin cana
Seneye geliriz gene
Hoşçakalın hoşçakalın

Ahmet Poyrazoğlu
Biz kadere boyun büktük
Gözümüzden yaşlar döktük
Yusuf bey çok zahmet ettik
?? Hoşçakalın

Orhan Üstündağ
Dost dostunu görmez hakir
Yaradana olsun şükür
Hepinize çok teşekkür
Canım dostlar hoşça kalın

[81] Birisinin uçtu rengi kalmadı.
[82] Sağımdaki hayvan sarısına.
[83] Rektör beye teşekkürler hoşçakalın.

Temel Turabî
Ocağızda köz bitmesin
Eğlencede söz bitmesin
Dilerim ki söz bitmesin[84]
Hoşça kalın hoşça kalın (URL12)

5. Âşık Erol Çoşkuner ve Âşık Kevserî Karşılaşması

Erol Coşkunoğlu
Karşımda iki köleli
Al birini vur birine (gülüşmeler)
Biri dertli biri çileli
Al birini vur birine

Âşık Kevserî[85]
Bunlar bana göre değil[86]
Al birine vur birini
Biri davul biri tokmak(gülüşmeler)
Al birini vur birine

Orhan Üstündağ
Biri kara biri beyaz
Al birini vur birine
Biri deli biri ahmak
Al birini vur birine

Erol Coşkunoğlu
Biri yolcu biri yoldur
Biri sazdır biri teldir
Birininki dökülmüş biri keldir
Al birini vur birine

Âşık Kevserî
Birinin yoktur bir ahı[87] (birinin yok asla ahı)
Biri çalar burda çalar
Biri tahta biri çivi
Al birini vur birine

Orhan Üstündağ
İkisinde işi yaştır
Bunlar ikisi kalleştir (gülüşmeler)
Karşımdaki kara taştır (biri çekiç biri taştır)
Al birini vur birine

[84] Zaman geçsin söz bitmesin.
[85] Âşık telden söylemeye başladığı an Orhan Üstündağ "Haydi Görelim" Der.
[86] Bu mısra ikinci söyleyişte "bana göre bunlar değil" şeklinde söylenmiştir.
[87] Bu mısra ikinci söyleyişte "birinin yok asla ahı" şeklinde söylenmiştir.

Erol Coşkunoğlu
Biri ne desem biri küser
Ötekisi hemen selamı keser
Biri gelenin çamı biri keser
Al birini vur birine

Âşık Kevserî
Biri kafadan biraz az
Biri burda çalmıyor saz
Biri tavuk biri horuz (gülüşmeler)
Al birini vur birine

Orhan Üstündağ
Biri çeşme biri kurna
Biri usta biri torna
Biri saksafon biri zurna (gülüşmeler)
Al birini vur birine

Erol Coşkunoğlu
Çoşkunoğlu böyle demiş
Bunların hiçbiri gülmemiş
Biri B….. E…. biri K… M…
Al birini vur birini

Âşık Kevserî
Kevseriyim bu ne haldır[88]
Biri turna bir bülbül
Biri çiçek biri güldür
Al birini vur birine

Orhan Üstündağ
Üstündağım derdim var mı
Atışmak burda kar mı
Biri tüfek biri mermi
Al birini vur birine" (URL13)

6. Âşık Figanî ve Âşık Feymani Karşılaşması

Fidanî
Şaşkın düşünceli gezer bu âşık
Delilerle sıkı arası vardır
Bazı yiğit olur bazı dolaşık
Bunun eğlencede firesi vardır

Feymanî
Sen bizi mestane diye kınama
Gülüp oynamanın sırası vardır
Aşk beni âleme etti sinema
Elimin yüzümün karası vardır

[88]Bu mısra ikinci söyleyişte "Kevseriyim bak buna" şeklinde söylenmiştir.

Fidanî
Göllerde sulanır dağda yayılır
Zayıflamış kemikleri sayılır
Sıkışınca hemen düşer bayılır
Şu bizim âşığın sarası vardır

Feymanî
Çile ile dert binasın öreriz
Biz bu sırra sabır ile ereriz
Cezbe-i Rahman'a aşkla gireriz
Âşıklığın bir de burası vardır

Fidanî
Bu gidişle bunun halleri harap
Sonunda örülür başına çorap
Sağ elinde rakı solunda şarap
Bir de ceplerinde birası vardır

Feymanî
Ben dersimi aldım pirden pederden
Özümü sakındım günahtan şerden
Biz şarabı içtik dest-i Hayder'den
O şarabın başka şiresi vardır

Fidanî
Âşıklar sık dokur ince eğirir
Bazı efkârlanır çalar çağırır
Bazı suskun gezer bazı bağırır
Bazı yiğitlenir narası vardır

Feymanî
Âşıklar hassastır gönül işinde
Mecnun'dur dolanır Leylâ peşinde
Bazı viranede bazı gülşende
Âşıklığın böyle töresi vardır

Fidanî
Arifler işini koymaz yarına
Gayrı meyil etmez dünya varına
Fidanî de sevdiğinin uğruna
Öz canını kurban veresi vardır

Feymanî
Feymanî bu meydan zordur durulmaz
Gece gündüz yük taşır da yorulmaz
Can alırlar baş keserler sorulmaz
Bu menzilin böylü kirası vardır (Kaya, 1999: 134-135)

7. Âşık Abdullah Gizlice ve Âşık Temel Turabî Karşılaşması

Abdullah Gizlice
Karadeniz'in dalgası
Sele benzer bu Turabî
Toros Dağları'ndan esen
Yel gibisin be Turabî

Âşık Temel Turabî
Ben seni gardaş bilirdim
El gibisin be Aşikâr
Çukurova'da beslenmiş
Fil gibisin be Aşikâr

Abdullah Gizlice
Benim zamaneye aklım yetmez
Çileler başı terk etmez
Kekik bitmez keklik ötmez
Kel gibisin be Turabî

Âşık Temel Turabî
Dünyada işe yarıyan
Boşa saçını tarıyan
Maden Dağı'nda ot arıyan
Mal gibisin be Aşikâr

Abdullah Gizlice
Aşikâr sıtkın sıyrılmış
Sanki sürüden ayrılmış
Yedi gocadan ayrılmış
Dul gibisin Turabî

Âşık Temel Turabî
Turabî halini gören
Eşinden dostundan soran
Dul kalan evlendiren
Bey gibisin be Aşikâr (Arıkan, 2022: 388-389)

8. Âşık Haramî ve Âşık Nakısî Karşılaşması

Haramî
Hey bire Nakısî kadın
Nakıs olan değil misin?
Erkeğe dişidir adın
İsim alan değil misin?

Nakısî
Bak Haramî sen de dinle
Hakkın kudret işiyim ben.
Hakir görme dur haddinle
Ev doğuran dişiyim ben

Haramî
Sizdedir aşkın iksir'i
Elinizdedir zinciri
Katarina sizden biri
Falan-filan değil misin?

Nakısî
Gündüz Güneş, gece Ay'ım
Hasmıma perili yay'ım
Savaşta Karafatma'yım
Nene Hatun eş'iyim ben.

Haramî
Her ne yapsan adın dişi
Er doğurtmak erkek işi
Ayakta yapaman çişi
Bağı talan değil misin?

Nakısî
Erkek arslan ava gitmez
Bini bir tek dişi etmez
Kova kova ceylan tutmaz
Gökte şahin kuşuyum ben.

Haramî
Cennette de yaptın hile
Adem'e çektirdin çile
Farz olan namazı bile
Noksan kılan değil misin?

Nakısî
Maksat var olmam da nakıs
Çeribaşım; şeytan, iblis
Sultan Süleyman'a Belkıs
Yüzüğünün kaşıyım ben.

Haramî
Bak Kerem'e netti Aslı
Şirin'in Ferhat'la faslı
Mecnun etti; Leylâ yaslı
Gönül çalan değil misin?

Nakısî
Hey! Âşık bakma kusur'a
Aklın oynamış bu sıra
Yusuf Şah oldu Mısır'a
Züleyha'nın düş'üyüm.

Haramî
Haramî- okundu künye
Belli oldu Hanya Konya
Senin bir adın da Dünya
Yalan dolan değil misin?

Nakısî
Nakısî- Hakka razıyım
Belki de bir Han kızıyım
Gökte Zühre Yıldızı'yım
Güneşin göz yaşıyım ben. (Karınlı, 2022: 38-40)

9. Âşık Reyhanî ve Âşık Feymanî Karşılaşması

Reyhanî
Sen bir çömez, ben de usta pehlivan
Seni yıkacağım burda arkadaş
Giyin kispetinin şöyle bir dolan
Sonra kaldım deme darda arkadaş.

Feymânî
Sen Erzurum, ben de Çukur Ovalı
Yiğitlik var bizim ser'de arkadaş,
Haddini aşıp da olma havalı
Bak sonra kalırsın şerde arkadaş.

Reyhanî
Sen ne için geldin söyle buraya
Kayın babanı da dizdim sıraya
Baksana gidersin ucuz paraya
Seni eder isem hurda arkadaş.

Feymânî
Bilmiyorsan bu sahanın maçını
Uzağa tut benim ile açını
Senin gibi koçum diyen kaçını
Bire aldım, sattım dörde arkadaş.

Reyhanî
Ben avcıyım silahımı yasarım
Hasmımın boynuna ferman asarım
Konuk monuk demem alır basarım
Söz edersen sorda şurda arkadaş.

Feymânî
Galibiyet ışığını tez yakıp
Korkarım kaçarsın maçı bırakıp
Garipsin diyerek başıma kakıp
Söz etme iki de bir de arkadaş.

Reyhanî
Dadaşları alır isem ardıma
Hem boksörüm düşürürüm gardıma
Reşit Karabacak gelsin yardıma
Eğer kalır isen zorda arkadaş.

Feymânî
Reşit Karabacak beli bir arma
Yan bağdadan sonra vururum sarma
Dikkat eyle; şımartsa da şımarma
Aramıza etme perde arkadaş.

Reyhanî
Reyhanî'yim seni eker, biçerim
Sen garipsin diye es de geçerim
Hasmımı mevzuya göre seçerim
O zaman kalırım kârda arkadaş.

Feymânî
Feymânî- öğünmek yiğide ardır,
Maksud'una eren kul bahtı yârdır,
Adanalı diye ünümüz vardır,
Namertlik etmeyiz mert'e arkadaş. (Karınlı, 2022: 41-43)

10. Müşteri ve Âşık Karşılaşması

Müşteri
Kumaş verdim terzilerin birine
Sağ olsun eline almadan dikti
Kırk dokuz adamla haber yolladım
Ellinci selamı salmadan dikti

Âşık
Sabırsız vatandaş şo şahbaz terzi
Elbiseni ele almadan dikmiş
Senin haberin yok, hırsızlar başı
Dükkâna bir hırsız salmadan dikmiş

Müşteri
Dizmiş rafa emek vermiş özünden,
Örümceği süpürdüler yüzünden,
Tanıyıp da bilemedim tozundan,
Çok şükür fareler delmeden dikti.

Âşık
Ne hevesle gittin sen ilk etapta
Kumaşlar biçilmiş ayrayrı çapta
Fareler, sıçanlar pilajda, kampta
Güveler fark edip delmeden dikti

Müşteri
Geri alacaktım kumaşı biçti
Hevesim düğündü, bayram da geçti
Nice insan doğdu, nicesi göçtü
Başıma bir bela gelmeden dikti

Âşık
Rengi solsun islimci de boyardı
Biçmeseydi aklın geri sayardı
Ölseyidin mirasçılar giyerdi
Ezrail'den selam gelmeden gitmiş

Müşteri
Şerit- mezro ile ölçü verildi
Tık demeden pirovaya varıldı
Yetmiş çırak, usta oldu ayrıldı
Yüzüncü çırağı bulmadan dikti

Âşık
Ne işin var senin çeşme başında
Hâlâ gözün güzellerin kaşında
En küçük çırağı seksen yaşında
Kendi de yüz onu bulmadan dikmiş

Müşteri
İlkbahardı verdim hem de en başa
Dedi pirovası hazır son kışa
Yatıp kalkıp şükür ettim bu işe
Hırsızlar tanıyıp çalmadan dikti

Âşık
Kalbinden atmazsan gamı, merağı,
Kaybedersin istasyonu, durağı,
Evlenirken çırağının çırağı,
Sinsin davulunu çalmadan dikmiş.

Müşteri
Bir zaman içinde ben neler gördüm,
Kırk kere sinirden kırize girdim,
Fakir fukaraya sadaka verdim,
Zübbeler aklını çelmeden dikti.

Âşık
Nasıl öldü müşteriler, birazdan,
Doksanı nezleden, yüzü marazdan,
Beş yüzü sıtmadan, bini kırizden,
Felek ile Çelik çelmeden dikmiş.

Müşteri
Hiç görmedim bu terzinin dengini,
Ayırt etmez fukarayı, zengini,
Mor kumaşın boz eylemiş rengini,
İyi ki boyası solmadan dikti.

Âşık
Yokmuş Kadirli'de emsali dengi
Bulunmaz Paris'te, gezsen Firengi,
Kumaşa boş ver de ipliğin rengi
Çok şükür sararıp solmadan dikmiş.

Müşteri
Dükkâna girsen sanki bir mezar,
En ufak kalfası gelene kızar,
Beş yüz on gün geçti, yetmiş üç pazar,
Yüzüncü cumayı kılmadan dikti.

Âşık
Elbette o dükkân kumaş mezarı,
Hayatın törpüsü, sinir hızarı,
Asır geçsin, bırak salı pazarı
Unutmuş cumayı kılmadan dikmiş.

Müşteri
Ben bir tek bu işi size anlattım,
Ne hile düşündüm ne yalan kattım,
Dolmuş parasına paltomu sattım,
Komşular hâlime gülmeden dikti.

Âşık
Ben o terzi için neler anlattım,
Büberin içine kiremit kattım,
Otuz üç kez İstiare'ye yattım,
Melekler hâlime gülmeden dikmiş.

Müşteri
Duyanlar hep ben de buldu kusuru,
Peşin, veresiye kimin umuru,
Kazaran yanılıp nüfus memuru,
Kütükten ismimi silmeden dikti.

Âşık
Her köşede yüz çekirge ıslığı,
Ben unuttum düşmanımla küslüğü,
Arasında bir ton sıçan pisliği,
Çıraklar tozunu silmeden dikmiş.

Müşteri
Hasan Uğur- peşin idi parası,
Saymadım ya sekiz mevsim arası
Gelmemişti benimkinin sırası,
Herhâlde yanıldı, bilmeden dikti.

Âşık
Feymânî- zamlansa terzi parası,
Yetmezdi Kadirli Kozan arası,
On yıl varken seninkinin sırası,
Mutlaka şaşırıp bilmeden dikmiş. (Karınlı, 2022: 50-54)

11. Âşık Hacı Karakılçık ve Âşık Hilmi Şahballı Karşılaşması

Hacı Karakılçık
Duydun ya bak işte Feymânî Usta,
Şu kız sana Amca, dedi ne dersin,
Taaccüpte kaldık biz bu hususta
Şu kız sana Amca, dedi ne dersin?

Hilmi Şahballı
Ey koca Feymânî beri bak hele,
Şu kız sana Amca, dedi çatla öl.
Düştü Karacaoğlan'ın düştüğü hâle,
Şu kız sana Amca, dedi çatla öl!

Âşık Feymânî
Dinledim ben sizi âşık kardaşlar,
O kız bana Amca, dedi bilmeden
Aşkta alış-veriş hep böyle başlar
O kız bana Amca, dedi bilmeden.

Hacı Karakılçık
Daha otuzuna varmadan yaşın
Çürümüş dişlerin, dökülmüş kaşın
Görüntün ihtiyar, ağarmış başın
Şu kız sana Amca, dedi ne dersin?

Hilmi Şahballı
İhtiyarsın al yeşili giyemem,
Ceviz versem çürük dişle yiyemem
Ağarmış saçınla gencim diyemem
Şu kız sana Amca, dedi çatla öl!

Âşık Feymânî
Bire gönlüm incittim mi hiç seni
Beyaz başım kabul etmem suç seni
Kuaförde boyatırım saç seni
O kız Amca, dedi bilmeden.

Hacı Karakılçık
Garip Hacı'm bundan hisse al gayrı,
Feymânî'nin şu hâline gül gayrı,
Bundan sonra hiç öğünme gel gayrı,
Şu kız sana Amca, dedi ne dersin?

Hilmi Şahballı
Şahballı'yım bakarınan gazınan
Süt içemem böyle sen bu ağzınan
Bu gidişle yâr bulaman sazınan
Şu kız sana Amca, dedi çatla öl!

Âşık Feymânî
Feymânî var imiş elbet yaptığım
Kaderimi böyle yazmış taptığım
Gidip anasının elin öptüğüm
O kız bana Amca, dedi nedeyim? (Karınlı, 2022: 55-56)

12. Âşık Abbas ve Âşık Hüzünî Karşılaşması

Âşık Abbas
Hüzünlü hüzünlü düştün elime
Yanını yönünü oyarsam kızma
Çökelek basmaya tulum diye de
Derini yüzmeden soyarsam kızma

Âşık Hüzünî
Âşık Abbas öyle havalı gitme
Kasteder canına kıyarsam kızma
Hesabım düz çıkar acele etme
Alnına silahı dayarsam kızma

Âşık Abbas
Turna kuşu olsan bile havada
Tutar kızartırım seni tavada
Sırtımda kepenek dağda, ovada
Kaval çala çala yayarsam kızma

Âşık Hüzünî
Bu diyara gelmek neyine gerek
Neden seni cezbeyledi Everek
Ben ressamım tuvalimde rengarenk
Elini, yüzünü boyarsam kızma

Âşık Abbas
Düşersen sanma ki tutar kaldırım
Üstüne secdesiz namaz kıldırrım
Çizmeyi aşarsan haddin bildirim
Çenene bir yumruk koyarsam kızma

Âşık Hüzünî
Bizim elde partalını sürürsen
Tökezirsin alafatsız yürürsen
Yolda eşkıyaya haraç verirsen
Kötü haberini duyarsam kızma

Âşık Abbas
Âşık Abbas der ki tutulma sise
Benim ile girme sakın bahise
Havanı alırdım amma ne ise
Vazgeçip fikrimden cayarsam kızma

Aldı Âşık Hüzünî
Âşık Hüzünî'yim cepte beşlik var
Ambarımda yazlık, güzlük, kışlık var
Ehven geldin tarağımda boşluk var
Sohbetine çabuk doyarsam kızma (Karınlı, 2022: 173-175)

13. Âşık Veysel Şahbazoğlu ve Âşık Püryanî Karşılaşması

Veysel Şâhbazoğlu
Dinle sözlerimi Âşık Püryanî
Bu meydan içinde ne hızlanırsın
İşte hasmın geldi geçti karşıma
Sen beni görende horozlanırsın

Püryânî
Dinledim sözünü ey Şâhbazoğlu
Bu meydan içinde ne hazlanırsın
Zannederim efendisi geç gelmiş
Huysuz hanım gibi ne nazlanırsın

Veysel Şâhbazoğlu
Âşıklarda hatır gönül sayarken
Dinleyip de âlem bizi duyarken
Ben seni seyrettim yayık yayarken
Yayığın başında sen sazlanırsın

Püryânî
Günde günâhıma bin defa tövbe
Karnın şişman kimden kalmışsın gebe
Sana lâzım oldu şimdi bir ebe
Vakitli vakitsiz sen kuzlanırsın

Veysel Şâhbazoğlu
Veysel Şâhbaz çoklarından korkmasın
Olur olmaz çok sözlere bakmasın
Yaz günüdür tuzlayım da kokmasın
Bu meydan içinde sen tuzlanırsın

Püryânî
Püryân'la olur mu burada Pazâr
Pazârlık yapanlar canından bezer
Sâhip ol kendine değmesin nazâr
Olur ki meydanda sen gözlenirsin (Akarslan, 2016: 536-537)

14. Âşık Mevlüt İhsanî ve Âşık Püryanî Karşılaşması

Mevlüt İhsanî
Geldim Püryanî'yle biraz görüşek
Ben sana haddini bildiremedim
Sen neyi yitirdin neyi kaybettin
Ben sana yitiğin bulduramadım

Püryanî
Mevlüt İhsanî'yle geldi görüştük
Sana ileriyi gördüremedim
Gittim geldim ervahların yokladım
Ecel defterini dürdüremedim

Mevlüt İhsanî
Küçükten yetiştin körpesin körpe
Âşıklara bakın bu nasıl çaba
Güzden hazırladım epey bir arpa
Dişlerin yok idi kırdıramadım

Püryanî
Hele bakın âşıktaki hüküme
Sözleri söylüyor böyle dikine
Zinciri kopardı girdi ekine
Ben seni arkadan sürdüremedim

Mevlüt İhsanî
Dahi ne söylesin Mevlüt İhsanî
Eğer âşık isen hasmını tanı
Var mı benim sözlerimin noksan
Sırtına bir semer vurduramadım

Püryanî
Püryanî'yim bağlı büyük emire
Oduna gönderdim bazı kömüre
Dere kötü idi düştün çamura
Kuyruğundan tutup kaldıramadım (Kaya, 2000: 225-226)

15. Âşık Arifî, Âşık Polatoğlu ve Ozan Nihat Karşılaşması
Arifî
Arkadaşlarımı tarif edeyim
Biri yobaz, biri merttir bunların.
İkisi de birbirinden yamanmış
Biri tilki, biri kurttur bunların

Polatoğlu
Kardaş, çok umutsuz başladık söze
Biri illet biri derttir bunların,
Birisi şişmandır tam on kişilik
Biri çokluk biri ferttir bunların.

Ozan Nihat
Ben ne söyliyeyim bunlar dillenmiş
Birişi başıma derttir bunların
Birisi mezara çoktan sallanmış
Biri gençtir, biri karttır bunların

Arifî
Hemen başlamadan biri coşuyor
Birisi de sözlerime şaşıyor
Birisi rahvandır iyi koşuyor
Biri katır, biri attır bunların

Polatoğlu
Hatıra geldi de yazı götürdü
İsmini mahvetti bizi götürdü
Senin o sözlerin sazı götürdü
Biri armut, biri duttur bunların

Ozan Nihat
Dostlar bu halleri görüp biliyor
Birisi sazını yavaş çalıyor
Ayağıma giysem geniş geliyor
Biri çizme biri bottur bunların

Arifî
Hikmet Arifi'yim şaka eyliyor
Baksana bunlara neler söylüyor?
Birisi de aşk deryasın boyluyor
Biri vatan biri yurttur bunların.

Polatoğlu
Polatoğlu yolda gerçek görünür
Bu sevda yolunda aşka bürünür
Birisinin kemikleri görünün
Birisi sadece ettir bunların

Ozan Nihat
Nihat'ım biri dert verdi burada
Geldik meydana cenk gördü burada
Dişine dokunmaz denk gördü burada
Birinin niyeti arttır bunların." (Ataman, 2017: 468-469)

16. Âşık Çerkezoğlu ve Âşık Sularî Karşılaşması

Çerkezoğlu
Bugün görünüşün güzel
Meyve veren dal gibisin
Bir tarafın dökmüş gazel
Bir tarafın kal gibisin

Sularî
Dinle beni Çerkezoğlu
Bugün ehli hâl gibisin
Bazen zehir görünürsün
Bazı zaman bal gibisin

Çerkezoğlu
Çırpından kuşa benzersin
Sohbette boşa benzersin
Yamaçta taşa benzersin
Bostanda çuval gibisin

Sularî
Yine nefsine aldandın
Rakibin yaşlı mı sandın
Nedendir fazla yıprandır
Seksenbeşlik dul gibisin

Çerkezoğlu
Çerkezoğlu gönül yıkma
Törede kenara çıkma
Büyüksün kusura bakma
Kokladığım gül gibisin

Sularî
Davut Sularî bir ozan
Artık bizden geçti zaman
Olmuşsun meydanda aslan
Seherde bülbül gibisin" (Yakıcı, 2015: 138)

17. Şehirli ve Köylü Konuşturması

Şehirli
Köyden geldin Hasan ağa,
Sokak bilmez yol bilmezsin.
Bu şehir benzemez dağa,
Yatmağa otel bilmezsin.

Köylü
Köylü yurdun efendisi,
Edep erkân yol var bizde,
Behey şehir sosyetesi,
Her evde otel var bizde

Şehirli
Sosyete köylünün tersi,
Avrupadan gelir dersi.
Ne günaydın ne de mersi,
İnce lisan dil bilmezsin

Köylü
Avrupa mı benim sılam,
Günaydın yerine selam.
Öz Türkçedir bize kelam,
Kur'an ehli dil var bizde.

Şehirli
Boşa saymışlar sayını,
Dağda yayarsın koyunu,
Diskotekte dans oyunu,
Balolarda zil bilmezsin.

Köylü
Ürünleri biz çekeriz,
Düğünde halay çekeriz.
Dağda davara takarız,
Çeşit çeşit zil var bizde.

Şehirli
Palaja gel de gör yazın,
Açılsın bu paslı gözün.
Size şalvar fistan uzun.
Mini etek şal bilmezsin.

Köylü
İmamî çıkar yaylaya,
Şehirli çatma köylüye.
Mayo yakışmaz ayleye,
Uzun tuman şalvar bizde (Halıcı, 1992: 248-249)

18. Âşık İmamî ve Âşık Ali Rıza Karşılaşması

Âşık İmâmî
Dinle Sözlerimi âşık arkadaş,
Dimmit Üzümünün çöpü gibisin
Fazla böbürlenme er maydanında
Başı boş dolaşan hipi gibisin

Âşık Ali Rıza
Ne çökmezsin yıkılmazsın arkadaş
Temeli çok sağlam yapı gibisin
Her anahtar sır şehrini açamaz
Pahası biçilmez tapu gibisin

Âşık İmâmî
Senin garip hallerini sorarım
Sorarım da sırlarına ererim
Edeple erkanla açar girerim
Aşkın dergâhında kapı gibisin

Âşık Ali Rıza
Sakın yüce dağlar aşma azizim
Türlü hatalara düşme azizim
İnandığın yoldan şaşma azizim
Sen bu güzergâhın ipi gibisin

Âşık İmâmî
Muhabbetin bağında gonca gülün var
Güler yüzün tatlı tatlı dilin var
İmâmî der melül mahzun halin var
Taca giden futbol topu gibisin

Âşık Ali Rıza
Aşk denen yırtıcı kurt var içimde
En büyük sevgili yurt var içimde
Ali Rıza sağalmaz dert var içimde
Sen Lokman Hekim'in hapı gibisin (Halıcı, 1992: 553)

19. Âşık Müdamî ve Âşık Ümmanî Karşılaşması

Âşık Müdamî
Elimize düştü yeni bir âşık
Kolayca bir şeyler sorayım gitsin
Sazını çalamaz yol verir âşık
Uğraşayım biraz yorayım gitsin

Âşık Ümmanî
Burası bellidir irfan mekânı
Güzelce bir divan kurayım gitsin
Geldi şimdi atışmanın zamanı
Kılıcı boynuna vurayım gitsin

Âşık Müdamî
Sözlerimi söylüyorum kıyaktan
Baştan dinle sözüm duyma ayaktan
Şaşırırsın kurtulamazsın dayaktan
Sazını kafanda kırayım gitsin

Âşık Ümmanî
Büyüksün üstadsın bir şey diyemem
Hemşerimsin yad yerine koymam
İncinirsin fazla bir şey diyemem
Sözlerini mazur göreyim gitsin

Âşık Müdamî
Müdamî'yim merhem sürmem yaraya
Hiç yalvarma sözün gider araya
Seni burda getirmişim sıraya
Başına bir çorap öreyim gitsin

Âşık Ümmanî
Ümmanî'yim kurban olam dostuma
Şişman âşık düştün benim kastıma
Benlik edip fazla varma üstüme
Seni bir kefene sarayım gitsin (Halıcı, 1992: 562-563)

20. Âşık Kurtoğlu ve Âşık Cefaî Karşılaşması

Kurtoğlu
Popçular cazcılar türkü çalalı
Teller tele benzemiyor Cefaî
Âşıklar sahipsiz kaldı kalalı
Diller dile benzemiyor Cefaî

Cefaî
Hani Karac'oğlan, Yunus, Pir Sultan,
Çoğu bu uğurda vermedi mi Can?
Âşıklığın sırrı, yol edep erkân,
Yollar yola benzemiyor Kurtoğlu.

Kurtoğlu
Ata ecdat töresinden koptuk biz,
Gelenekten görenekten saptık biz,
Gülün bile naylonunu yaptık biz
Güller güle benzemiyor Cefaî

Cefaî
Bir ömür umutla gönül eyleye
Nerde o aşk, dağlar taşlar söyleye
Hasret kaldık Mecnun ile Leyla'ya
Çöller çöle benzemiyor Kurtoğlu.

Kurtoğlu
İnsanlık mı bozuk, düzen mi bozuk?
Unutuldu gitti insanlık yazık.
Gardaş gardaşına atıyo kazık
Kullar kula benzemiyor Cefaî

Cefaî
Öküz koca, kağnı kırık gitmiyor
Od ocak yanmıyor, baca tütmüyor,
Haklının haksıza gücü yetmiyor,
Hallar hala benzemiyor Kurtoğlu.

Kurtoğlu
Kurtoğlu'yum ölürüm bu yaraynan,
Yâr yanına varır olduk karaynan,
Tanrı selâmı da şimdi paraynan,
Roller role benzemiyor Cefaî

Cefaî
Cefaî kul kula bakıyo şaşı,
Fırsatın buldu mu dost vurur taşı,
Tırnağın varışa başını kaşı,
Eller ele benzemiyor Kurtoğlu (Yakar, 2008: 103)

21. Öksüz Ozan ve Ozan Nihat Karşılaşması

Öksüz Ozan
Çoban koyun güdüyor
Keçi yabanım diyor
Evlere konuk olduk
Sayım nasıl gidiyor?

Ozan Nihat
Gözlerini aç da gör
Almanya'ya uç da gör
Benim gibi sayımı
Uzaklara kaç da gör

Öksüz Ozan
Almanya'dasın iyi
Terk ettin şehir köyü
Biraz duramaz mıydın?
Eksilttin Türkiye'yi

Ozan Nihat
Sanma obam boş kaldı
Dört çocuklu eş kaldı
Ben gittim bir eksildi
Evde nüfus beş kaldı

Öksüz Ozan
Mızrap düşmesin telden
Yürü hep aynı yoldan
Sayımda görevliydim
Yazdım seni hayaldan

Ozan Nihat
Yol gösteren imandır
Kir paklayan hamamdır
Madem beni kaydettin
O halde iş tamamdır" (Alptekin, 2003a: 260)

22. Âşık Ceyhûni ve Âşık Kadrî Karşılaşması

Ceyhûni
Seni arzû ettim geldim buraya
Kalem şuarası âşık Kadriyâ
Tekellüm şan verir zevk u safâya
Gönlümün ziyası Âşık Kadriyâ

Kadri
Ben de meftûn idim şöhretine hem
Gelse de görüşsek der idim her dem
Size hürmet etmek benim'çin elzem
Âşıklar babası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Kulağım her yerde nâmın işitti
Çok şükür murâdım yerine yetti
Her yerden ziyade hoşuma gitti
Buranın havası Âşık Kardiyâ

Kadri
Bu akşam yolunda sen bî-kararsın
Sohbet-şinaslıkta işe yararsın
Emrah'tan Nuri'den bir yadigârsın
Kalbimin safâsı Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Bir âşık-ı sâdık bulursa eşin
Söz ister hasmından bervech-i peşin
Yazın çalışmayan tembelin kışın
Boş kalır torbası Âşık Kadriyâ

Kadri
Bir muammâ demiş bu yolun eri
İki şey görünmez bulunmaz yeri
Biri sâdık dosttur hem dahi biri
Kartal yumurtası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Düşmanın sitemi sanki bir oktur
Âşıkın cevr ile cefâsı çoktur
Var diyen var ise inanma yoktur
Avradın vefâsı Kadriyâ

Kadri
Bed-mâye olana hiç olma yakın
Öylelere karşı Zilfikâr takın
Namert köprüsüne uğrama sakın
Çürüktür binâsı Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Tekellümü uzatıp da nidelim
Âşıklar gittiği yola gidelim
Darılma da biraz mizah edelim
Bezmin iktizâsı Âşık Kadriyâ

Kadri
Tekellümde mizah bir safâ imiş
Bir başka muhabbet edâ imiş
Uyuz elletine tek devâ imiş
Merkebin kafası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Tailin sillesi bana ulaşır
Nere gitsem elbisene bulaşır
Hamamlarda elden ele dolaşır
Etek usturası Âşık Kadriyâ

Kadri
Ceyhûn Baba yine bize taş atar
Civcivinin zebunu cifeye batar
Tavşan gibi kulakları dik tutar
Merzifon sıpası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Nâmerdin cephesi sakardır sakar
Bed-mâyesi vardır canları yakar
Hele yanaşırsan pek fena kokar
Aşçı paçavrası Âşık Kadriyâ

Kadri
Paçavra diyorsun anladım bana
İşin doğrusu söyleyim sana
Kademhaneden de kokması fena
İbibik yuvası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Meclis-i irfana varabildin mi
Bal ile kaymağı karabildin mi
Eline verirsem sarabildin mi
Bir et masarası Âşık Kadriyâ

Kadri
Sana bir kaz versem yolabildin mi
Muammâ söylesem bulabildin mi
Ben de sana versem çalabildin mi
Zonguldak zurnası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Tekellüm arttıkça beş olur dördüm
Meclis-i irfanda çok çorap ördüm
Bu gece âyine-i veçhinde gördüm
Vesvâs u Hannâs'ı Âşık Kadriyâ

Kadri
Aslını anlattın söyler iken sen
Neslini bildirdin sen bana rûşen
Senin eben imiş bilmez idim ben
İblis'in anası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Ben er geldim ama sen gelmişsin geç
Er isen ben gibi aşk bâdesin iç
Meclis-i irfana yakışır mı hiç
Çökelik mollası Âşık Kadriyâ

Kadri
Kaşların karadır gözlerin fülfül
Altına bir at bul misâl-i Düldül
Hiç gelip gülşene olur mu bülbül
Zile'nin kargası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Âşıklar içinde nilüfer sen de er isen
Çiçekler içinde nilüfer isen
Senin için hazırladım yer isen
Laklaki helvası Âşık Kadriyâ

Kadri
Fikirden yaptırdım sana bir çörek
Kuruntudan pilav yanında keşkek
Yalandan yağ ile asılsız börek
Hayal pastırması Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Tekellüm etmesi değildir ehven
Hasmını hapteder söz söyler iken
Gelen âşıkların sen imişsin sen
Püsküllü belâsı Âşık Kadriyâ

Kadri
Biz de bilmiyoruz acep neyledik
Meclisi güldürdük şâdan eyledik
Gerçi biraz sû-i edep söyledik
Terk ettik esâsı Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Kusuruma bakma şâh-ı levendim
İrfanını hakikaten beğendim
Âferin ağzına lâyık efendim
Çorum baklavası Âşık Kadriyâ

Kadri
Tekke'nin taâmı cümleye fâik
Lezzetine doymaz her gelen âşık
Yarın akşam buyur ağzına lâyık
İşkembe çorbası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Darb-ı mesel herkes nasibin bulur
Sel gider de bıraktığı kum kalır
Kısa keser isek pek güzel olur
Aydının abası âşık Kadriyâ

Kadri
Âşık mâşûkuna olmuş müptelâ
Sevdiği içindir çektiği belâ
Ne kadar söylesek tükenmez aslâ
Aşkın mâcerası Âşık Ceyhûni

Ceyhûni
Aşkın başka mevzuuna girelim
Hemen gonca güllerini derelim
Artık tekellüme hitam verelim
Derdimin devâsı Âşık Kadriyâ (Ercan, 1991: 286-289)

23. Âşık Meydanî ve Âşık Hasretî Karşılaşması

Meydanî
Çakallar arslana sarmayı vurdu
Çangalı boynuna taktı duydun mu?
Tavuklar tilkiden yaşını sordu
Fasülye falına baktı duydun mu?

Hasretî
Cırıt gazetesi hayvavarında
Bağırdığını yazmış sen de duydun mu?
Erciyes Dağını çuvaldız ile
Devirdiğini yazmış sen de duydun mu?

Meydanî
Bir karınca üzerime yürüdü
Nefesinden buz dağları eridi
Haşmetinden deniz derya kurudu
Balıklar kavağa çıktı duydun mu?

Hasretî
Dünyayı sırtında taşırmış öküz
Hem de dört değilmiş ayağı sekiz
Katır yavrulamış üstelik ekiz
Doğurduğunu yazmış sen de duydun mu?

Meydanî
Çekirgeler şakır şakır şakıdı
Örümcek, kelebek gergef dokudu
Kurbağalar yılana meydan okudu
Sivrisinek fili yıktı duydun mu?

Hasretî
Tosbağalar takla atmış havada
Deve balık tutmuş susuz ovada
Pişirmişler dibi delik tavada
Kavurduğunu yazmış sen de duydun mu?

Meydanî
Meydanî piranin pîrini vurdum
Doksan dokuz yerden ayağın kırdım
Yüz bin doktor ile yarasın sardım
Gözlerinden şimşek çaktı duydun mu?

Hasretî
Hasretî mizahla dedi sırrını
Anladın mı talancının kârını
Denizde ekin ekmiş harmanları
Savurduğunu yazmış sen de duydun mu? (Durbilmez, 2016: 237-238)

24. Âşık Şeref Taşlıova ve Âşık Murat Çobanoğlu Karşılaşması

Âşık Taşlıova
Sana birkaç kelam söylersem eğer
Kızar mısın, kızmaz mısın bilemem
Sen bir kâtip olsan ben de bir dertli
Yazar mısın, yazmaz mısın bilemem.

Âşık Çobanoğlu
Zaten gezişin ceylana benzer
Tezer misin, tezmez misin bilemem
Ara sıra ördek gibi sekersin
Yüzer misin, yüzmez misin bilemem.

Âşık Taşlıova
Asla bitmez âşıkların davası
Otuz yıldır böyle geçti havası
Bu da tilki gibi tavuk yuvası
Bozar mısın, bozmaz mısın bilemem.

Âşık Çobanoğlu
Anladım sözlerin bir aman gibi
Bazı merhem olur bir derman gibi
Ayak uzun, vücut kısa bir tavşan gibi
Azar mısın, azmaz mısın bilemem.

Âşık Taşlıova
Şeref der sözlerim yaylıdır yaylı
Nasip kısmet çekti gönülden paylı
Tipine bakınca zürafa boylu
Gezer misin, gezmez misin bilemem.

Âşık Çobanoğlu
Çobanoğlu der ki beddua gibi
Senin sözlerinse bir hava gibi
Kolu uzun, boynu ince bir deve gibi
Yozar mısın, yozmaz mısın bilemem.

Âşık Taşlıova
Şefer der ki sözlerinin yarısı
Başına olmuştur bunun darısı
Devenin önünde gider birisi
Ezer misin, ezmez misin bilemem.

Âşık Çobanoğlu
Çobanoğlu der ki beni taşladı
Gönül vücudumu aldı haşladı
Ne dedim ki ayağımı dişledi
Bezer misin, bezmez misin bilemem (Erdener, 2019: 186-187)

25. Âşık Kasım ve Âşık Şenlik Karşılaşması

Âşık Kâsım
Âşıklar içinde olupsan bir şah
Öz özüne söyletmeden dinnersen
El elden üstündür ta arşa kadar
Sanma ki yalınız ehl-i hünersin

Âşık Şenlik
Tehlike duvara verme yanını
Uçarsa koparır Nuh tufanını
Ecel-i muallak alıp canını
Ey mi olar bu mecliste gebersen

Âşık Kâsım
Bütün âşıklardan istersen bacı
Karganınş şahine yeter mi gücü
Sana bir söz derim zeherden acı
Sazı atıp dipden dibe senersen

Âşık Şenlik
Diplere sinmezem kemandaram men
Âşıklık ilmini ne bilirsen sen
Öyle bir ok vuram hedengi müjgân
Tekerlenir tepe takla dönersen

Âşık Kâsım
Önüne düşüptür bir tükenmez düz
Başlı başlı ölçme dalı gelir tez
Ölçülmemi şendâz biçilmemiş bez
Laf atı ben hersli hersli cırarsan

Âşık Şenlik
Men sana ne diyem hilekâr cazı
Salahana çapo bahar uyuzu
Ustasını bilmezsen şahmaraz tazı
Bacağın kaldırıp çöpe siğersen

Âşık Kâsım
Mevlâ'm bir katreden yarattı seni
Bu mecliste beğenmezsen sen meni
Üfürükle kurupsan yel değirmeni
Havalesin çok yüksekten salarsan

Âşık Şenlik
Zincir zaptedemez kolda yatanı
Beyni kaba hayvân neden utanı
Gel menimle koşma inat kötanı
Hagostan çıkar harvez koyarsan

Âşık Kâsım
Koşun çeker askerini basaram
Çeper olar dört yanını keserem
Tipi olup şiddet ile eserem
Soğukalar el ayağın donarsan

Âşık Şenlik
Aslı kehlen olan olmaz haşarı
Beygirin âleme dokunur şerri
Çok da soğuk olsa çıkmam dışarı
Öz özüne vırlar vırlar kesersen

Âşık Kâsım
Men bir cihangirem hem sahipkıran
Kırar dal gaddini ederem virân
Öyle bir ejderem zahmim şahmaran
Heşmeylesem heybetimden erirsen

Âşık Şenlik
Esnemiş nar gibi hasım güderem
Cenge salıpdal gaddini budaram
Seni sağlığına pişman ederem
Ayağınla öz ölümü ararsan

Âşık Kâsım
Aşnalık olmasa ahbablık olmaz
Oturan ağalar şad olup gülmez
Baba da oğlun kusuruna bakmaz
Niye töhmet edip beni kırarsan

Âşık Şenlik
Ne diyem sen gibi bî-vefâ dosta
Yıktın bu gönlümü ettin şikeste
Şimdiyeten neden demedin usta
Semeri düşürüp cili yersen (Sever, 2013: 41-43)

26. Âşık Dalkılıç ve Âşık Dündar Karşılaşması

Âşık Dalkılıç
İnsan olan toz kondurmaz teline
Paslı tele düzen verdin dediler
Bizler hasret iken bir gram yağa
Stoklayıp milyon vurdun dediler

Âşık Dündar
Suçlamak kolaydır temiz insanı
İftiracı olup durdun dediler
Perde gerisinde plânlar kurup
Körpe fidanları kırdın dediler

Âşık Dalkılıç
Bülbüller ötmüyor virane bağda
Kardeşin kardeşi vurduğu çağda
Silah tüccarısın sol ile sağda
Türlü dubaraya girdin dediler

Âşık Dündar
Silâhım sevgidir bunu bilesin
Kin nefreti şu kafandan silesin
Dışarıdaki kara kışın çilesin
Getirip başımı sardın dediler

Âşık Dalkılıç
İnsan olan sarar insan yâresin
Sevgin gerçek midir bana veresin?
İnsanlığın çizgisinde durasın
Gönül noktasına erdin dediler

Âşık Dündar
İnsanlık çağırır kemiğim etim
Körpe yavrularım kalmasın yetim
Halkın mutluluğu asıl niyetim
Hakkımızı ya da verdin dediler

Âşık Dalkılıç
Şah Müslüm ozanım halk benim canım
Her insandan akan kan benim kanım
Seviş, barış benim şöhretim şanım
Gerçek mutluluğu gördün dediler

Âşık Dündar
Dündar garibanlar asıl kederin
Bir yara açılmış derin mi derin
Merhem olur isen bin kez aferin
Doğru mu barışı ördün dediler (Kızıltepe, 2006: 330-332)

27. Âşık Firkatî ve Âşık Mahrumî Karşılaşması

Âşık Firkâtî
Der Firkatî sırtında yok abası
Boş samanı savuruyor yabası
Kabataslak yapmış bunu babası
Sağlam çalışmamış mimar üstünde

Âşık Mahrumî
Tertibin merkep mi ey bre salak
Güzel söz söyle ki biz lezzet alak
Karnını oyarak yaparım yalak
Bari yal yalasın çomar üstünde (Üneş, 2018: 47)

28. Âşık Feymanî ve Âşık Halil Karabulut Karşılaşması

Âşık Feymânî
Halil Karabulut cevap veresin
Sence bu tabiat neden var oldu
Her varlık kendini yeniler dersin
Öyleyse kâinat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Ey Feymanî dinle sözümün cem'in
Yoktan doğdu bu tabiat bilesin
"Kün" dedi var etti Rabbül'l-âlemîn
Vücut buldu tüm kâinat bilesin

Âşık Feymânî
Bir yaratık vardı ismi dev idi
Ömür verdi onun ömrün kim yedi
Dinazor kendini yenilemedi
Yok eyleyen afat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Dev dinazor masalını kaldır at
Müspet ilimlerle kafanı donat
Ölü elbet bulmaz yeniden hayat
Hak'tan gelir her bir afat bilesin

Âşık Feymânî
Şu küçük varlığı düşünek gel de
Kül gibi savrulur en hafif yelde
İsmi cismi bilinmezken ezelde
Şu beyaz haşarat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Duman gibi sürüklenen her yelde
Bir mahluktan bahsetmişsin gazelde
Beyaz sinek vardı evvel ezelde
Yeni değil o haşarat bilesin

Âşık Feymânî
Yükü yok cismi yok ne arada ek
Nasıl durur nedir ondaki direk
Yağmur buhar desek şimşek fen desek
Buluttaki hayat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Yük yok cismi yok dua olmuştur
Süphaneke arşa direk durmuştur
Hava arzın her yanına dolmuştur
Mümkün değil onsuz hayat bilesin

Âşık Feymânî
Ağustos böceği nasıl değişim
Sesinden hız alır yaşar her mevsim
Üç mevsim yok edip var eyleyen kim
Sayısız mahlukat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Ağustos böceği verilmiş isim
Onun ömrü taktir oldu bir mevsim
Kanun-ı kadîmdir bütün değişim
Ona uyar her mahlukat bilesin

Âşık Feymânî
Adem maymundan mı etti tekâmül
Bu sene bilimse bu mantığa gül
Neden tekrar hayat bulmaz yanan kül
Hayattaki memat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Evet izin ile uçar her sinek
Sultan Süleyman'a yol oldu binek
Allah murat etti kendin bildirmek
Tecellidir bu zuhurat bilesin

Âşık Feymânî
Düşün de cevap ver inceden ince
Varlık-yokluk her şey ilim mi sence
Diyorsun ki bunlar akıl-düşünce
Keramet-mucizat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Zahir-batın her bilgiyi ilim bil
Akıl her müşkili halleder değil
Keramet-mucizat denilen fiil
İnsanüstü bir hadisat bilesin

Âşık Feymânî
İnsanın lisanı ayar mihengi
Rüzgârdaki uğultunun ahengi
Gülün hoş kokusu çiçeğin rengi
Meyvedeki bu tat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
İnsanın ölçüsü sözdür haklıdır
Hep nebatlar birbirinden farklıdır
Renk-koku-tat dört unsurda saklıdır
Bunlar hep ilahi sanat bilesin

Âşık Feymânî
Feymanî zelzele sancı ya bedel
En sonunda kimi alacak ecel
Yüz suhuf üç kitap Kur'an'dan evvel
İncil, Zebur, Tevrat neden var oldu

Âşık Halil Karabulut
Halil der ki emrin tebliğiçin Rab
Evvel suhuflarla eyledi hitab
Mukaddes kanundur en son dört kitab
Kur'an İncil Zebur Tevrat Bilesin (Kaya, 1999b: 139-140)

29. Âşık Efkâri ve Âşık Müdâmî Karşılaşması

Âşık Efkârî
Gel seninle biraz çirkinleşelim
Yannuşa benzersin Baba Müdâmî
Galiba Posof'ta ayran aşından
Kanmışa benzersin Baba Müdâmî

Âşık Müdâmî
Şirin sohbetimiz neden değişti
Dönmüşe benzersin Baba Efkârî
Aşk oduyla yandı ciğerim pişti
Sönmüşe benzersin Baba Efkârî

Âşık Efkârî
Yirmi demeyince adam olunmaz
Kafa üşümezse akıl savlanmaz
Yahu insan bu kadar da tavlanmaz
Şişmişe benzersin Baba Müdâmî

Âşık Müdâmî
Hele bu manâya ermemiş misin
Hayat bağlarını dermemiş misin
Yahu sen hiç insan görmemiş misin
Şaşmışa benzersin Baba Efkârî

Âşık Efkârî
Yüce dağ başında duman değilsin
Harmana savrulan saman değilsin
Ud desem değilsin keman değilsin
Cümbüşe benzersin Baba Müdâmî

Âşık Müdâmî
Yüce dağ başında coşup akmayan
Âşık değil ciğerini dağlayan
Çobanlar elinde sesi çıkmayan
Kamışa benzersin Baba Efkârî

Âşık Efkârî
Ezel bu aşk ile ciğerim yandı
Dad-ı fiğanım vardı arşa dayandı
Demiş gücendinseo kim şimdi
Kömüşe benzersin Baba Müdâmî

Âşık Müdâmî
Ezel bu aşk bize Haktan dindir
Sözü idrak edin açık bendir
Dilin dost ve lakin kalbin haindir
Camuşa benzersin Baba Efkârî

Âşık Efkârî
Efkârî'nin hata yoktur dilinde
Çok âşıklar geldi tezdi yolunda
Benim gibi bir şahinin elinde
Bir kuşa benzersin Âşık Müdâmî

Âşık Müdâmî
Müdâmî ednâdır Mevla'ya karşı
Aşılmaz bir dağım a'dâya karşı
Şahin ne halt eder aşkan karşı
Baykuşa benzersin Âşık Efkârî (Aydın, 2015:534-535)

30. Âşık Erganî, Âşık Ruhanî, Âşık Çerkezoğlu ve Âşık Yavuzer Karşılaşması

Âşık Erganî
Sinemin dağında kül yığın yığın
Kerem de Aslı'ya burada yandı
Bu nasıl harbidir aklım almadı
Ölçü de düzen de dara da yandı

Âşık Ruhanî
Çıktım da ah çektim Ağrı Dağında
Karada köz düştü kara da yandı
Naçar kaldım bu yaranın dağında
Hekim de alıştı yara da yandı

Âşık Çerkezoğlu
Zannetmeyin akan sadece Aras'tır
Benim gözyaşım da yara dayandı
Bir arzunun arkasında yürüdüm
Neden deli gönlüm ara dayandı

Âşık Yavuzer
Daha maaşını almadan ele
Borç gırtlakta gelmiyor ki cetvele
Her aybaşı evde kopar velvele
Ev sahibinden kira dayandı

Âşık Erganî
Anlattım da anlamadı bilmedi
Kırık testi boşa koydum dolmadı
Fani dünya hiç kimseye kalmadı
Girdi kabristana yana dayandı

Âşık Ruhanî
Bu fincana iki damla yaşın(ı) koy
Bu sevdaya hatırın koy hoşun(u) koy
Var denizin dalgasına başın(ı) koy
Sahilinde bir ağyâra dayandı

Âşık Çerkezoğlu
Her zaman âşığın bu dili başka
Âşık olmasaydım dünyada keşke
Zannetmeyin düştüm mecâzi aşka
Bu sevdanın ucu yara dayandı

Âşık Yavuzer
Yine yüreğime bir yara açtı
Sormayın bana sabırım taştı
Maaşı alanlar dolara koştu
Bunun sebebine lira dayandı

Âşık Erganî
Erol Erganî'yim darılmadım hiç
Muhannet âlemde durulmadım hiç
Aşkın yollarında yorulmadım hiç
Kervanım tipiye kara dayandı

Âşık Ruhanî
Âşık Ruhanî de bu hâle şaştı
Hava mı karardı güneş mi açtı
Ramazan geldi turp kıdemleşti
Fakir sofrasına tere dayandı

Âşık Çerkezoğlu
Çerkezoğlu derler bir küçük ozan
Daha olamamış yüzde yüz noksan
Nice kul Allah'tan bekler bir derman
Yaranın içinde çare dayandı

Âşık Yavuzer
Âşığın gönlüne maşuk geliyor
Ârif olan elbet bunu biliyor
Âşıktan sizlere ışık geliyor
Artık bundan sonra çıra dayandı (Özarslan, 2001b: 230-231)

Serencamlar

1. Âşık Mahzunî Şerif'in Serencamı

"Sunucu: Duyduğum kadarıyla siz bir ara içeriye de girmişsiniz.
Âşık Mahzunî: evet dört yıl kadar. Sağ olsun hükümet baba beni çok sever. Ara sıra abonesiyimdir. İşte o 71'den 76'ya kadar gelen dönemlerde türkülerimin cezasını çektim biraz." (Fidan, 2017: 102)

2. Âşık Nuri Çırağı'nın Serencamı

Âşık Nuri Çırağı kendisiyle yapılan bir söyleşide atışmalara dair şu açıklamalarda bulunmuştur:
"Bunlar daha çok hatırımızda kalmayan şeylerdir. Kul Mustafa‟yla bir durumun olmuştu. Kul Mustafa yekte bir âşıktı. Onunla bir yerde söylüyorduk. Bunu da kitapta göreceksiniz. Onların köyü olan Adana‟nın Buruk Köyü‟nde ben onlara sitem ettim. Hem de irticalen söyleyerek sazımla, sözümle sitem ettim. "O Kars‟ın meydanı burada olaydı." gibisinden laflar ettim. Çok enteresan bir şey, adam çıktı beni çok güzel karşıladı. Dedi ki,
Kul Mustafa‟ m yedin içtin demlendin
Kar boran yok ama niye nemlendin
Niye sitemlendin niye gamlandın
Doluların boş mu dedik misafir
Bu benim unutamadığım anılarımdan birisidir. Nedeni, adam tam istediğim şeyi söyledi. Atışmalarda sıkışmalarımız da sıkıştırmalarımız da olmuştur. Gücümüze göre tabi ki bunlar olmamış değildir, olmuştur ama çok anılı değildir. Yani, bunlar unutulup giden şeylerdir." (Ekinci, 2019: 75)

3. Âşık Veysel Şatıroğlu'nun Serencamı

"Kul Ahmet'le Hacı Bektaş'a gittik. Mutlu bir rastlantı, Aşık Veysel de orada ... Akşam topluca bir eve davetliyiz. Sofra kuruldu, şişeler açıldı, mezeler dizildi. Yedik, içtik. Sohbete ara verildi, sazlar konuşacak. Aşık dinlemeyi sever. Bu yüzden önce Kul Ahmet çaldı söyledi. Sıra Aşık'ta. Sazın akordu bozulmuş, yeniden düzen verecek, ama, bazılarının gevezeliği yüzünden tellerin sesini duyamıyor. Sorunu bir nükteyle çözümledi. Kulağını sazın teknesine iyice yaslayıp yüksek sesle söylendi: "Yahu bu gürültüler nerden geliyor, acep sazın içinden mi?" (Alkan, 2001: 33)

4. Âşık Murat Çobanoğlu'nun Serencamı

"Şimdi bir Erzurumlu bir Karslı İstanbul'a geliyor. Erzurumlu birkaç gündür aç dolanıyor. Şöyle, arıyor ki bir tanışı bula da bir çorba filan içe. Şimdi Erzurumlu buna yaklaşıyor.

— Dadaş sen nerelisen.
Diyir
— Meni mi sorırsan.
Diyir
—Men karslıyam
Diyor
— bişen var mı (yani pulun mulun var mı?)
Diyor
—yok. Men senden cıbılağam. (Yani hiçbir şeyim yok cebimde)
O anda
— Ulan gel (diyor) demek ki sen bende daha açsın
Diyor beraber gezerken lokantanın önünden geçiyorlar sabahın erken saatlerinde
— efendim buyrun (diyir) iyi çorbalarımız var.

Erzurumlu diyir ki:
— men içeri girim karnımı doyurum. Ondan sonra sen gel.
Erzurumlu karnını doyuruyor.
— Allaha ısmaladık.
— Nereye ula. Para?
— Ne parası gardaş. Sen çağırdın ben de geldim.
— Ulur mu lan! Nerelisin?
— Erzurum.
— Tüh, çık dışarı ulan. (Diyor).
Dışarı çıkıyor. Karslı diyor ki
— Ne oldu?
— Eee ne olacak, ne olacak Dadaş. Bir tükrük karnıın doyur.
Diyince, eee ölmeğide bekliyor bizim Karslı gardaş. Çok acıkmış dönerler asılı içeri giriyor. Üç, dört döner yiyor. Ne diyor Karslı biliyor musun?
Diyor ki:
— Kim tükürecekse gelsin tükürsün. Men kakacam.
Şimdi lokantacı diyor ki:
—Ulan hazırlanın değeneği. (Diyor)
— Niye?
— Eee parayı vermedin
— Niye sabahkine tükrük mana değnek.
Diyir ki:
— O sabahki tarife bu öğleki tarife." (URL18)

5. Âşık İsmail Azerî'nin Serencamı

"En son kültür bakanlığı vesilesiyle Almanya'ya gittim, dönüşte eşime çocuklarıma bir valiz dolusu hediyeler aldım. Beni evde karşıladılar, elimdeki valizi verdim eşime, "İçinde, çocuklar ve senin için hediyeler var" dedim. Baktım, eşimin morali bozuk, sordum "Neyin var?" diye. "Bu valiz bana yaramaz İsmail" dedi. "Bu kadar milleti methettin, bana bir dörtlük bile yazmadın, hediye neye yarar?" dedi.
Baktım, hakikaten de doğru söylüyor, ilk evlenirken yazdığım şarkıdan başka bir şey yok. Dedim ki: "Yavrum sen kızlarını topla yanına, sana bir şarkı okuyayım, beğenirsen CD'ye koyarız. Birgün topladı çocukları, sandalyeyi koydum ortaya, sazı aldım elime, onlara dinlettim.
Elli yıllık emektarım
Sen evimin yıldızısın
A benim sevgili yârim
Sen evimin yıldızısın
…
İsmail'im, mavi gözlüm
Aşkın denizinde yüzdüm
Ben seni kalbime yazdım
Sen evimin yıldızısın" (Demirci, 2012: 65)

Halk Hikâyeleri

1. Emrah ile Selbihan Hikâyesi

"Efendim, "Padişah ölür fermanı kalır, Yiğit ölür namı nişanı kalır. Elde bulunan beyde bulunmaz. Zengin istediğini yer fakir bulduğunu yer."
Hikâyedir bunun adı
Dinledikçe çıkar tadı
Dinlemeyenin kaynanasını
Alsın kalada ki DINGIL BADİ

Büyüklerimiz şöyle rivayet ederlerdi ki, bundan (Dört yüz sene) evvel Erciş'te Miroğlu Süleyman beyin oğlu Miroğlu Ahmet Bey kala dizdarlığı yapmaktaydı.

Ahmet Bey şair meşrep edebiyata, sohbete düşkün bir kişiydi. Bu sebeple sofrası yerden kalkmaz fakir, fukara babasıydı. Onun cömertliği ülkenin her yanında söylenmekteydi.

Miroğlu'nun bir divanhanesi vardı. Her cuma günü namazdan sonra yemekler yeyilir, şerbetler içilirdi. Ardından sohbet meclisi kurulurdu. Erciş'in ekebürleri, söz ustaları hazır bulunurdu.

Miroğlu Ahmet Bey'in bir divan aşığı vardı. Adına yetim Ahmet derlerdi. Divan, hanede adı Yetim Ahmet'ti. Yetim Ahmet sazını düzenler peşrevlerini yapar güzel hikâyeler, nakıllar anlatır, gönülleri hoş ederdi. Miroğlu'ndan bahşişini alırdı. Fasıl bittikten sonra Erciş'e bağlı Eganis köyüne döner, değirmencilikle uğraşırdı.

Aşık Ahmet'in Bizâr adında bir hanımı ve Emrah adında bir oğlu vardı. Emrah köyde arkadaşlarıyla birlikte medreseye gider diğer boş zamanında da atası Âşık ahmet'e yardım ederdi.

Yine bir cuma günü yaklaştı. Perşembe günü Bizâr Hanım Ahmet'e;

"Herif gadan alım çoktan beri atam gile gitmedim. Ben gön men de apar. Arıncık köyü gözümde tüti." Aşık ahmet "olur avrat başımnan gözüm üstüne" dedi. Perşembe günü hazırlandılar. Aşık Ahmet, Bizâr Hanım ve oğlu Emrah yola düştüler. Arıncık köyü bir saatlik yoldu. (Oköy ne yazık ki şimdi suyun altında kalmış.) Evet akşam oldu köye vardılar." (Poyrazoğlu, 2006: 19-20)

2. Kirmanşah Hikâyesi

"Efendim tabii ki o zamanlarda da ara bozuci kötü insanlar var. Bir de Mehbup'un hizmetçisi olan Nene Kadın isminde bir zalim cazi beslemesi vardi ki- Nene var ki, ilan çiyan vuracah, Nene de var ki iman Kur'an nasip olacah- bu nene ilan çiyan vuracah nenelerdendi. Bir gün Mehbup'a dediki:

"Mehbup Allah mı senden almıştı, sen bu Hurşud Şah'ın neyine heveslendin ki sen buna geldin? Sen bu geder metin güzelsin."

"Niye?"

Dedi ki:

Niyesi var mı, bütün efendim gün boyu istediği şehirin gızıynan sevişip, istediği güzelle eyleşiyor. Sen onu hiç görmüyorsun.

Böyle deyince:

Garının saçı uzun ama ahlı gısadır. Buna inandı.

"E ne olacah nene?"

"Ne olacah -dedi şimdi- Hurşud geldiği zaman sen hiç garşılama,garşılamadığın gibi o etkilenir ve sana sorar ki, sendeki bu hareket nedir? Sen o zaman dersin ki:"

“Hurşud Şah bah senin durum vaziyetini hiç beyenmiyorum ve seninle de bu gidişle yollaşamıyacağımın farkındayım. Eğer benim arzumu sözümü gebul edersen seninle hayat yoldaşlığı yaparım. Yoh yoğısa yapamam. O zaman nasıl diyerse sen dersin ki iki sahat dayirende galacahsın, üç sahat benim yanumda galacahsın. Eyer böyle gebul ediyorsan, ben seninle eylenir ömrümün son günlerine geder sene hayat yoldaşlığı yaparım. Yoh gebul etmessen ben bugünden itibaren hiç duracağım yohtur. O zaman mecbur galır senin sözünü gebul eder.”

Efendim her gün Hurşud Şah gırh basamah merdivana gelir. (Efendim eskiden yirmisine çıhar, yirmisine de Mehbup, inerdi.) Hurşud Şah o gün içün geldi, yirmi basamağı çıhtı yoh. Otuz çıhtı yoh. Otuz biri çıhtı yoh. Kırhı çıhtı yine yoh. Çıhtı seraya gider gitmez yani Mehbup’un odasına bahtı ki, Mehbup öyle neşesiz oturmuşki:

“Aman Mehbup sendeki bu neşesizlik ne?”

“Ne olacah -dedi- ben senin hiç durum vaziyetini beyenmiyorum.”

“Sebep?”

“Sebep bu ki efendim günün ahşamına geder memleket işleriyle uğraşıyorsun. Benim de burada yalnız külahlarım çiniliyor.”

“Ya!”

“Efendim arzum şu, günün üş sahatını benim yanımda galacahsın, iki sahatında da dayirende galacahsın. Eyer böyle gebul ediyorsan et, etmesen de bunun çaresini sen düşün.”

“Hay hay Mehbup, yeter ki senin gönlün gırılmasın. Sen nasıl dersen ben öyle yapacağım.” Demiş.”

Efendim bir gaç günde devam etmiş, efendim bir gün de Hurşud Şah’a aksi bir tarafını söylemiş, zalim nene demişki:

“Hurşud Şah sen bu Mehbup’un neyini beğendin ki, sen seraydan çıhtıhdan, cıhtığın sahattan itibaren pencereyi açıp onunla bununla efendim eyleniyor gonuşuyor.” (Alptekin, 1999: 272-273)

3. Kenan ile Hanzade Hikâyesi

“— Geç ulan! Deli oğlu deli! Ne ekmeği ne helvası? Bizim padişahımız öldü. Allah’ın rahmetine kavuştu. Kırk gündür yas içindeydik. Bugün devlet kuşunu salıverecekler. Devlet kuşu kimin başına konarsa, o padişah olacaktır. Gece rüyamda gördüm. Bizim avrat yedi gece üst üste bugünü görmüş. Devlet kuşu benim başıma konacak. Ben elbisemi hazırlıyorum, hemen gideceğim.

—Yahu baba, etme eyleme! Allah’a bak. Yapma, bana biraz helva ile ekmek ver. Ben açım!

—Hayır, hayır! Dedi.

Bunu attı dışarıya. Kilitleri fırının kapısını. Hamit Han:

—Hele bir gideyim, seyre doyum olmaz! Ben de gidip bir bakayım! Bakalım devlet kuşu kimin başına konacak? Dedi.

Gitti baktı ki, geniş bir alan. O devrin baş veziri çıktı bir konuşma yaptı. Herkes canı gönülden dinledi. O memleketin, idare sistemine göre, bir devlet kuşu varmış. Kimin başına, kimin omzuna konarsa o padişah olurmuş. Devlet kuşunu salıverdiler. Elden bıraktılar. Devlet kuşunu uzaktan takip ediyorlar. Fırıncı, burada duruyor. Hamit Han da fırıncıdan birkaç adım uzakta duruyor. Hamit Han’ın gönlü, helvada ekmekte kalmış.

Devlet kuşu, şöyle havada bir o yana döndü, bir bu yana döndü, geldi Hamit Han'ın sol omzuna kondu. O devrin, o memleketlerin geleneğine göre, devlet kuşu üç defa sol omuza, sağ omuza ve başa konarsa hiç tereddütsüz o kişi padişah olurmuş. Devlet kuşu Hamit Han'ın sol omzuna konduğunda fırıncı geldi yanına:

—Ulan zalim oğlu zalim! Ulan keşke sana helvayı vereydim de buraya gelmeyeydin. Ulan kuş benim omzuma konacağına, geldi senin omzuna kondu! Dedi.

Kuşu tekrar elden koydular. Geldi, Hamit Han'ın sağ omzuna kondu. Uzatmayalım hikâyeyi, kopartmayalım kıyameti, size vermeyelim zahmeti, üçüncüde kuş Hamit Han'ın başına konduğu zaman; o devrin, o zamanın geleneği, lalası, veziri, sadrazamı bir erkân içerisinde geldiler. Hamit Han'ı, omuzlarında, hop aldı götürdüler tahtgâha.

Fırıncı, böyle bir geri döndü. Dizlerini dövmeye başladı.

—Ocağın batmasın! Ulan, hayırsızın oğlu hayırsız! Ulan keşke bunun önüne helvanın hepsini koyaydın! Ekmeği de sıcak sıcak koyaydın! O kadar çok yiyip çatlayaydı, sen de kurtulaydın! Kuş da senin omzuna konaydı!

Hamit han, gitti tahtgâha oturdu. Bir hafta sonra, sadrazamla, diğer erkânı topladı. Padişaha, yani Hamit Han'a elbiselerini giydirdiler. Kılıcını bağladılar beline. Tacını koydular başına. Dediler ki:

— Padişahın, bundan sonra memleketimizin hükümdarı, padişahı sensin! Emr ü fermanın nedir?

Dedi ki:

— valla benim ilk em ü fermanım, falan yerde bir fırıncı var onu getirin!

Hemen cellatlar, gittiler fırıncının kapısına. Fırıncının çocuğu yoktu. Bir karısı vardı. Cellatlar, fırıncının kapısının önünü kestiği zaman karısı dedi ki:

— Allah senin canını alsın! Hamit Han, helva ekmek istediği zaman verseydin, sen de kurtulurdun, ben de kurtulurdum. Şimdi yedi neslimizi kesecektir!

Cellatlar, fırıncının kollarını bağladılar. Doğru padişahın huzuruna getirdikleri zaman, padişah dedi ki:

— Fırıncı

— Buyur Padişahım!

— Fırıncı seni affettim! Bir. İkincisi, falan hana gideceksin. O handa falan odanın içerisinde heybe var. O heybe de senin olacak. İki. Üçüncüsü, bir at var. O at da senin. Dördüncüsü de; seni vezirin vezirin vezirin vezirin vezirinin kırkıncı veziri yaptım!" (Türkmen, Tan ve Taşlıova, 2017: 71)

4. Köroğlu Oltu Kolu

" Köse Kenan, hayatından memnun,Tamara'dan izin istedi:

— Peki hanım, müsaadenle gideyimç

— Yooo, müsaade etmem!

— Arkadaşlarım bekler. Köroğlu'nun hayırsız oğlu var.

— Kim?

— Hasan Bey!

— O da mı burada?

— Peeh, yok canım! İsabalı da burada, Ağca Kuzu da burada, Tepesi Delik de burada, Reyhan Arap da burada, Timurlenk de burada!

— Onların hepsi mı burada?

— Hepsi burada!

— Ay canım, bundan daha büyük varlık, bundan daha güzel gün mü olur? Git, onları da topla getir. Misafirhanem senindir. Burası koskocaman bir Türk Paşası'nın konağıdır. Benim kocam dün gece rüyama girmişti. Dedi ki; "Bak hanım bize misafir gelecek, aman onların

gönlünü al, onlara iyi hürmet et.” Allah rahmet etsin! Onun ruhunun şad olması için, git arkadaşlarını topla getir.

Köse Kenan kalktı. Resmi sardı beline. Sallana sallana, nereye? Hasan Bey’in yanına gittiİ

— Selam!

— Aleyküm Selam

Köse Kenan’ın gelişini Hasan Bey hiç hayra yormadı:

— Emmi!

— Sus ulan, sersem oğlu sersem! Ne var?

— Emmi, ne yaptın?

— Ne yapacağım? Gittim Oltu’ya. Kendime bir dünya güzeli buldum. Yakında emmin dünya evine girecek.

— Emmi, dünya evi ne?

— Sus ulan! Senin baban da böyle hayırsızdı. Güzel bir kadın bulduğu zaman hep kendi önüne çekerdi.

— Emmi, Allah’ın seversen, hele bir beni dinle! Dilime üç hane söz geldi.

— Ulan yandım sizin elinizden! Baban Köroğlu da böyleydi. Bir yere gittiğimiz saman başlıyordu; “Emmi dilime üç hane söz geldi.” Aha söyle, ben dinlemiyorum arkadaşlar dinlesin.

— Emmi, sana kurban emmi! Emmi sen dinle ki, söyleyeceğim söz esas sana lazımdır.

Alır alır, bakalım Hasan Bey burada ne söyler? Köse Kenan ve arkadaşları dinler. Ben söyleyeyim vekâleten, sizler dinleyin. Hepiniz var olun, sağ olun!

Canım emmi, gözüm emmi
Emmi bizi tutacaklar.
Yüreğime saldın gamı
Emmi bizi tutacaklar.

— Sus ulan! Sersem oğlu sersem! Ulan biz koyun muyuz, kuzu muyuz? Ulan biz keklik miyiz ki tutup bizi avlayacaklar? Senin karşındaki koskocaman Köse Kenan’dır. Kimi Tutacaklar?

— Emmi, gittiğin yer neresidir?

— O sırdır, söyleyemem!

— Emmi, dinle!

Bu yollardan giden gelmez
Gariplerin yüzü gülmez
Düşmana itibar olmaz
Emmi bizi tutacaklar

Hasan Bey, çekerim çile
Derdimi getirdim dile
Haber saldım Çamlıbel’e
Emmi bizi tutacaklar

— Sus, sersem oğlu sersem! Baban da böyleydi. Bir yerde kaldığı zaman başlıyordu ağlamaya! Şunu yapma, bunu yapma! Hele ben olmayaydım, o yiğitlikten dem vurabilir miydi? (Türkmen, Tan ve Taşlıova, 2017: 172-173)

5. Helvacı Güzeli Hikâyesi

"Gara yılan gımı beli önüne düşürdü, (o zaman belikli oluyordu, ta götünün üstüne aşşa salınırdı, şindin şurdan kesiyveriyorlar, tay guyru gimi ediyorlar gardaş!) [Gülüşmeler].

Saraydan enip varamam
Yönünü sana dönemem
Cuhut elinden alamam
Gurtaramam oğlan seni

[Aldı Saadet:]
Sıtkı gadanı alırım
Babana gurban olurum
Burada seni bilirm
Gurtar beni Sıtkı Hanım

[Aldı Kız]
Oğlan senin sözün haktır
Dostundan düşmanın çoktur
Şindi babam evde yoktur
Gurtaramam yiğit seni

Bunu söyleyince Cuhut hemen sandı gapattırdı. Kervanı yüklettirdi. "Olur kı ağa geri cayar, elimizden alır" dedi.

Bunnar günnerde geç vakıtta tez, hikâyeler arasında derik, işte "at aya kütük olur, aşık dili yörük olur; ne gadar da uzak olsa,aşıklar menzile tez eletiller."

Memleketine eletti. Kervanı çezdikten sonra, "ulan oğlum gel bakim" dedi. Çıkarttırdı sandıktan. "Buyur ağa." Dedi. "ulan oğlum orda bir iki meyit türkü söyledin, 'gurtar beni' dedin. Ulan orda bir dükkan bekliyodum, aha şu çarşı var ya, bunun yarısı benim. Sen bunnarın başında patıronluk yapacaksın. Bütün dükkanların sorumlusu sensin. Bekliyecekler, bütün hesabı sana getirecekler, sen şurda oturacaksın, patıronsun sen!"

Bunu duyunca çocuk dediki, "yav tusbayı o bağdan almışlar öbür bağa atmışlar, ulan ora olmazsa bura ossun, orda da yerim üzüm, burda da yerim üzüm" demiş. Benim için ne farkı var,öz anam öz babam diyal ıdı. Ora olmazsa bura olsun" dedi. [Gülüşmeler].

Çocuk dükkannarda oturur, bütün hesap ona gelir, Hagigatan da Cuhud'un daha geliriarttı.

Bir gün dedi ki Cuhut: "oğlum senin evlenme zamanın geldi." "Geldiyse onu sen bilin" dedi çocuk. "Ever öyleyise geldiyse." "Oğlum falan yerde bir güzel yetişti, bir tülü deveynen görmeye geldeller. Bağanirse bütün masırafı gendine ayıt, onuynan evlenecek,beğenmezse tülü deve orda galacak. Sen orıya bir get" dedi.

Çoca bir at hazırladılar. Deveyi arkasına tirkediler, tülü deveyi. Çocuk ata bindi. Kıyafet yerinde, günnerde geç vakıtta tez doğru vardı. Küpeli'nin havlısına. Hemen attan endi. Adamları var orda saten. Atı bir zikkiye, deveyi bir zikkiye halkaya bağladılar. Çocuk,mermer daşı var orda,şöyle döş barabarı,onun başına çıktı oturdu. Usül öyle. Küpeli'nin de kırk tane cariyesi var. Gendine hizmet edeller. Cariyeler şöyle baktılar ki, o gadar güzel bir deligannı gelmiş ki daha şindiye gadar heç görülmemiş! Birbirine mırıldandılar: "Vallahi bizim o…..pu bunu da beğenmezse kimseyi beğenmez." [Gülüşmeler]" (Görkem, 2000: 259-260).

6. Köroğlu Oltu Kolu

"Köroğlu Çardaklı Çamlıbel'de şöyle o 7777 keleşlerin içerisinde kimler vardı? Bakın! Baş keleşi amcası, en yakını Köse Kenan'dı. Köse Kenan'ın ocağın batmasın! Köse Kenan'ın yüzünde iki tene tüyü vardı sakgalında. Sinirlendiği zaman biri birisine dokunur, aynı ceryanın artı eksi değip elektrik çıkaran gibi ateş çıkarırdı. Köse Kenan'ı evlendirmemişti; dizinin takati gözünün feri kesilmesin diye. Bir de Köroğlu'nun en çok itimat ettiği keleşlerden birisi de İsabalı'ydı.

Çardaklı Çamlıbel'de iki tane adam evliydi. Birisi Köroğlu'ydu,birisi de İsabalı'ydı. İsabalı evli olduğu için Köroğlu hazine anahdarlarını ona teslim etmişti. [Yani bir nevi bugünkü, günümüzdeki Maliye Bakanlığı gibi.] Çünkü evli olan bir insan ev hâlinden anlar. Evli olan bir insan masraftan anlar, giderden anlar gelirden anlar şeklindeydi.

Köroğlu'nun, efendime söylüyem, Dağıstan gızından bir oğlu vardı: Hasan Bey. Ocağın batmasın Hasan Bey! Nigar Hanım'ın oğluydu. Hasan Bey babayiğit bir pehlivanıdı ama onnan başga da Köroğlu'nun bir oğlu vardı. Asıl kendi oğlu değildi. İstanbul'dan bir gasapbaşının oğluydu. İstanbul'dan getirmişti: Ayvaz. Ayvaz,ocağın batsın Ayvaz! Dünyadaki insanları bir araya goyduğun zaman, onun içerisindeki ahılların hepsini bir yana goysan Ayvaz'ınkini bir yana goysan Ayvaz'ın ahlı fazla gelirdi. Ayvaz o gadar itaatkârdı, o gadar Köroğlu'ya karşı saygı duyandı ki! Bunnan başga Ayvaz'ın bir özelliği, bir özelliği, bir güzelliği daha vardı. Çok güzel kahve pişirirdi.

Kahveyi pişiren Ayvaz, efendime söylüyem, Köroğlu'nun iki tane odası vardı. Birinin adına "Demhane" derleri. Birinin adına "Gamhane" derlerdi. Köroğlu, keyiflendiği zaman Demhane'sine geçer, efendime söyliyem, Ayvaz ona kahvesini getirirdi: Bir tarafında şarabı, bir tarafında kababı gelirdi. Köroğlu, keyfini âlemini elindeki üç telli gam curası sazıyla beraber devran ederdi. Haa, gamlandığı zaman da Köroğlu'nun Gamhane'si vardı. O Gamhane'sine gider otururdu. Köroğlu'nun gapıdan içeriye kimsenin girmesi mümkün değildi. Yalnız ve yalnız, ancak Ayvaz girerdi. Ayvaz da Köroğlu'na, efendime söyliyem, kahve götürürdü. Köroğlu'nun istediği.

Köroğlu çoh az yerdi. Sabahleyin bir oyunu kestirir onun içerisini boşaltır güzelce pirinçle üzümle goyardı. Ağacın arasında gızartır. Öğlen yemeğinde de efendime söyliyem, sabah gahvaltısı da azıdı zaten. Yirmi tene lavaş, şöyle bir iki hokga kereyağı, bir iki hokga da bal. Bunu, bunun arasına gatar yerdi. Ahşam olsa da olur olmasa da olur.

Köroğlu bu minval üzere Çardaklı Çamlıbel'de dursun, ben size nerden haber veriyim? Erzurum'un Oltu'sundan. [Evet tarih boyunca daima memleketimiz, düşmanların elinde, memleketimiz bazı istilalar altında kaldığı da bir gerçektir.] Erzurum'un Oltu'yu Ermeniler, efendime söylüyem, istila etmeğe Ermeniler burayı almak için uğraşıyorlar. Bir Ermeni paşası vardı. Fakat Ermeni Paşası'ndan daha, efendime söylüyem, önemli olan o paşanın bir tane hanımı vardı. İsmine Tamara derlerdi. Tamara, o kadar akıllı, o kadar zeki bir kadındı ki, ocağın batmasın! Paşayı da Tamara yönlendirirdi, o bölgenin insanlarını da. Paşa, olduğu gibi de Erzurumlu gibi öz Türkçeyi konuşurdu." (Taşlıova, 2016: 385-386)

7. Âşık Şenlik ile Kılıççı Âşık Mustafa Karşılaşması

"— Ayıptır! Hasan bu yaptığın ayıptır! Âşık Mustafa bizim misafirimizdir! Âşık Mustafa! Senden bir dileğim var şimdi. E bu adam, Âşık Şenlik'in çırağıdır. Cahil bir adamdır. Sen önden gidiyorsun. Bunu da takmışsın peşine. Ağzına geleni de söylüyor., gelmeyeni de. Âşıklığı biz böyle biliriz. Şimdi, sen bunu önüne salacaksın. Arkasından şöyle topuklarına vura vura, gözünün yaşını akıtacaksın!

Ali Ağa'nın gayesi, Âşık Şenlik'i öne geçirip, söz sırasını ona vermekti. Âşık Mustafa dedi ki:

— Ali Ağa! Olur! Tabi doğru olur! Senin dediğin de doğrudur! Buyur çırak!

Şenlik Baba'nın içinde bir aşk kazanı kaynamaya başladı. Âşık Mustafa; "Üstadına ta'n ederem" dediği zaman çok ağrına gitmişti. Çünkü, Şenlik'in ustası, çok büyük bir pir, Cenabıalllah'tan dolu içmiş bir insandı. Şöyle düşündü: "Eğer ben bu âşığa sekiz heceli,on bir heceli, on beş heceli, dört satırlı bir türkü söylersem, bu şairdir, benim peşimden gelir. En iyisi, ben buna bir sicilleme söyleyeyim. Hele bakalım, bunun âşıklık varlığı, kuvveti nedir?"

Şenlik Baba, diz üstü geldi. Sazı da yok elinde. Bakalım burda ne söyler:

Ey âşık, düşün sözünü
Seni müşkül hâl ederem
Kurudu nutk-u nefesin
Elfâzını lal ederem

Min tümenlik kıymetini
İndirer,bir pul ederem
Cenk kurar, imtihan olar
Azim kalmakal ederem

El içinde itkin salar
Meskenini çöl ederem
Kâfkar küskü sinirlensen
Sinirlerin şil ederem

Ormanda meşe sansarı
Çılgında çakkal ederem
Ters pelenk yapılı kaban
Ağzı bağlı mal ederem

Kâh diyer, torbakeş deve
Kâh kaltaban fil ederem
Katar hayvan sürüsüne
Har himâra döl ederem

Cismine vurar palanı
Endamını çul ederem
Bend eder tavlahanaya
Yem suyunu bol ederem

Boynuna takar yuları
Çalbadara kul ederem
Enter maymun, şebek zozo
Çarpananı zil ederem

Eri ölmüş arvat kimi
Döğdürürem dizlerine
Bekâr kocakarı kimi
Melül koyar, dul ederem

Âşık Şenlik, bunları saydığı zaman âşık Mustafa'dan hiç ses yok! Ali Ağa dedi ki:

— Âşık Mustafa, cevap ver!

Âşık Mustafa'dan ses çıkmayınca, Ali Ağa dedi ki:

— Âşık Mustafa! Bazı adamların eşref saatleri vardır. Cenabıallah'a dua ederler: "Yarabbbi! Sen bana devlet ver, bu kadar servet ver, yuva ver, evlat ver!" diye. Senin de eşref saatine rastladı. Eğer az önce, Cenabıallah'a dua edip; "Bana bu kadar altın ver!" deseydin belki gökten yere altın yağardı. Ta, Güvercin Köyünden bugüne kadar Âşık Şenlik'in aleyhinde söylemediğin söz, atmadığın laf kalmadı. İşte Şenlik! İşte sen! Demin dedin ki: "Onun yakası elime düşse!" Şimdi senin yakan Şenlik'in elinde Gayret et ki kurtarasın! Eğer âşıksan, Âşık Şenlik'in sözlerine cevap ver!" (Türkmen, Tan ve Taşlıova, 2017: 484-485)

8. Söylemez Sultan Hikâyesi

O gece kapandı,ertesi gün oldu. Akşam vakti meclis yine toplandı. Her zamanki gibi başka hikâyeyi kimin anlatacağı üzerine tartışıldı. Bir önceki akşam Söylemez Hanım'ı söyletmiş ya, herkes Mirza Han'ın anlatmasını istedi.

Mirza Han da yeni bir hikâye anlatmak için ayağa kalktı. Başlamadan önce heybesine eğilip gelincik fareye fısıldadı, "haydi bakalım, anlatmaya devam edelim," dedi. Elbette orada esas işi yapan gelincik fareydi, heybenin içinden hikâyeyi Mirza Han'a cümle cümle fısıldıyor, o da bu cümleleri cemaate yüksek sesle aktarıyordu.

Mirza Han hikâyesini anlatmaya başladı: "Bir zamanlar bir padişah varmış, bu padişahın da bir kızı varmış, zavallı kızcağız o kadar hastaymış ki ha öldü ha ölecek, ömrü bitmek üzereymiş. Sonunda padişah Allah-u Teala'ya yakarıp "kim ki kızımı bu hastalıktan kurtarırsa, kızımı ona vereceğim,"demiş. Padişah bu haberin tüm ülkeye duyurulmasını emretmiş. Haber kısa sürede yayılmış. O ülkede birbirleriyle sürekli atışan, hemen her konuda bahse tutuşan üç arkadaş varmış: Biri bir adımcıymış, süratli koşan bir adımcı, öteki rüzgârı kokusundan anlayan bir rüzgârcıymış, nihayet üçüncüsü de bir bağbanmış. Bu arkadaşlar hep beraber bir handa yatarlarmış.

Bir gün rüzgârcı, sabah erkenden dışarıya çıkmış, rüzgârın esişine bakıp 'ey ahali, vallahi bu rüzgâr çok acı esiyor,' demiş, 'bu, filan padişahın kızının ölüm haberidir. Ben bu rüzgârdan bu kokuyu aldım.' Az sonra bağban çıkıp gelmiş, 'ben kendi bağımda öyle bir elma beslemişim ki,' demiş, 'ha bu elmanın yarısı o kıza zamanında yetişse, kız bu elmayı yese, ölümden kurtulacak!' O vakit adımcı varmış bunların yanına, 'yahu, bundan kolay ne var,' demiş, 'verin elmayı bana, ben saniyede yetiştireyim.'

Hemen elmayı adımcıya vermişler, adımcı adımlamış; bir, iki, üç adımda kızın yanına varmış. Elmayı vermiş kıza. Kız, elmayı yer yemez ayağa kalkmış, o saat iyileşmiş. Hemen haberi ulaştırmışlar padişaha, 'müjde padişahım, kızınız iyileşti,' demişler. 'Kim iyileştirdi,' diye sormuş Padişah, adımcıyı gösterip 'bu adam,' demişler.

Az sonra adımcının diğer iki arkadaşı da gelmiş saraya. Bir araya gelir gelmez de başlamışlar tartışmaya: Adımcı demiş ki "Padişahım, elma benimdir." Hemen öne atılmış rüzgârcı, "ben demeseydim ki padişahın kızı hastadır" demiş "bu adam elmayı getirip vermeyecekti, elmada hak benimdir." Bu sefer bağban çıkıp "fakat elmayı esas yetiştiren, elmanın kendisini yetişriren benim." Peki, şimdi kız kime düşer burada? Bağban demiş ki "bana düşer", adımcı demiş ki "hayır, bana", rüzgârcı demiş ki "ille de bana.

Hikâyenin bu yerinde Mirza Han durdu,baktı ki cemaat de karıştı o tartışmaya. Az sonra Söyleme Hanım'ın sesi duyuldu, onun sesi duyulur duyulmaz cemaatin sesi kesildi, herkes şaşkınlık içindeydi, görülmüş şey miydi, Söylemez Hanım iki günde ikidir konuşuyordu, "ey insanlar, bağban elmayı yetiştirmiş olabilir, rüzgârcı da hastanın kokusunu almış olabilir," dedi, "fakat esasında elmayı kıza kim zamanında yetiştirmişse, kız ona düşer."

Haber saldılar padişaha, "selam olsun padişahım," dediler, "Söylemez Hanım bir daha konuştu." Padişah bu habere sevinip "ey millet, ey cemaat, eğer Mirza Han bir sefer daha kızımı konuşturabilirse," dedi, "Söylemez Hanım'ı ona vereceğim." (Yılmaz, 2011: 91-92).

9. Elmas ile Kahraman Hikâyesi

"Halbuki işin aslı öyle kolay değil. 'Gidip derdini hocana aç, ben bir kadınım, gidemem' dedi annem. 'Olur, anne' dedim 'ver bakayım kamayı.' Aldım elime kamayı, gittim, pazardan kefenlik bez aldım, lif aldım, sabun aldım, kamayla beraber koltuğumun altına koyup hocanın evinin yolunu tuttum. Kapısını çaldım, girdim içeri. Hoca beni o halde görünce hayretler içerisinde kaldı, herhalde aklımı oynattığımı düşündü:

— Hayrola oğlum, nedir bu kama, bu bez, bu sabun... Bunlar neyin nesidir?
— Aman hocam, ben bir maruzatım için geldim. Benim için eğer bu maruzata eğileceksen, yardımcı olacaksan derdimi söyleyeceğim; yoksa aha boynum, aha kamam, aha kefenim, aha da lifim. Başka da çare bilmiyorum.
— Hayrola oğlum, nedir derdin, neyin nesidir?
— Hocam, gidip Aslan Bey'den kızı Elmas'ı bana Allah'ın emriyle isteyeceksin. Biliyorsun, Aslan Bey zengin adam, onun kapısına kimse yanaşamaz.
Ancak, senin Aslan Bey'le samimi olduğunu biliyorum, onun için seni rahatsız ettim.
—Yahu oğlum, cehalet ne kadar kötü bir şey, hem Allah'ın emriyle diyorsun hem de bu kadar zorlanıyorsun söylemeye. Ver bakayım şu bezi, şu kamayı, şunu da, bunu da… bunlarla senin bir işin yok. Haydi, oğlum, sen şimdi evine git, ben Aslan Bey'e giderim.

"İyi dinle Âşık Sümmani" diye devam etti Kahraman, "hoca gidiyor Aslan Bey'in konağına. Aslan Bey'le hanımı beraber odalarına çekilmiş, pencereyi geri devirmiş, dışarıdan geleni gideni seyrediyorlardı, temiz havayı teneffüs ediyorlardı, bahçe kapısından hocanın içeri girdiğini gördüler. 'Hanım, hanım, bak,' dedi Aslan Bey, 'hocayla epey zamandır görüşmemiştik, herhalde bizi özlemiş, geliyor.' Sonra da kızına seslendi, 'kızım Elmas, buraya gel,' dedi, 'hocan geliyor, hoca buraya çıkana kadar kahveleri pişir.' 'Baş üstüne beybaba,' dedi Elmas, usulca dönüp kahveleri pişirmeye gitti. Hoca, Aslan Bey'le hanımının olduğu odaya geldi. 'Selâmünaleyküm,' dedi hoca. 'Aleykümselâm,' diye karşılık verdi Aslan Bey. Sarıldılar, görüştüler, hoş beşten sonra oturdular, muhabbet etmeye başladılar. Kahveler geldi. Elmas, hocasıyla babasının önüne kahveleri koydu, karşılarında el bağlayıp durdu.
— Hocam, buyurun, kahve içelim, dedi Aslan Bey.
— Hayır, beyim, ben kahve içemem.
— Neden?
— Nedenini sonra anlatırım.
— Al kızım, al, hocanın bir mazereti vardır, kahve içmeyecekmiş, al da götür.
Bunun üzerine 'yemek hazırlayın' dedi Aslan Bey. Hemen yemek hazırlandı, sofra kuruldu.
— Buyurun, hocam, yemek yiyelim, dedi Aslan Bey.
— Hayır, beyim, ben yemek yiyemem.
— Neden?
— Yok, olmaz. Kahve içmedin, belki bir mazeretin vardır, bir rahatsızlığın vardır; ama yemeğimi de yemedin, oysa dost dostun lokmasını kesmelidir, nedenini de söylemiyorsun. Nedeni artık sonraya kalmasın, söyle.
"Bunun üzerine hoca artık dize geliyor," diye sürdürdü hikâyesini Kahraman, "evine gittiğimde benden aldığı şeyleri sarıp sarmalamış, sonra da onları Aslan Bey'in konağına giderken beraberinde götürmüştü." (Yılmaz, 2011: 106-107).

10. Dursun Cevlani- Köroğlu Bolu Beyi Kolu

"— Çoluk çocuğu onlan idare ederim.
— Ee Köroğlu nasıl adamdır?
— Nasıl adam olacak paşam,adam işte.
— Ulan yani böyle kuvvetli kudreti?
— Peeh! Kuvveti kudretini mi sorarsın? Böyle ordulara yap yalınız beli diyen adam değildir.
— Nedir bu?
— Valla ne diyim yani çıkarsan sen kılıcı yumruğuyla senin kılıcına karşı koyan adamdır. Köroğlu öyle bir adam.
— Ulan ne işle meşgul olur?
— Ne olacak, bazı beni dinler ben olmasam alır kendi sazını çalar, çağırır, keyfeder kebap döner, şarap döner. İşte onun işi gücü, vurup kırmak getirip yiyip içmek.
— Haa ulan o demek ki aşıklık da bilir. Çüş!
— He valla da. Nasıl âşık ki sorma.
— Ulan hiç onun sözlerinden bilir misin âşık?
— Hep bendedir paşam, ne söyleyim?
— Vallahi eğer öyleyse, dedi, hele Köroğlu'nun sözlerinden bir iki çal söyle bakiyim nasıl söylüyor.
— Peki paşam Köroğlu'nun kendi sözünü söylüycem.

Çıkardı sazını aldı bakalım ne dedi, koç Köroğlu. Derviş süsü, âşık süsü vere vere bakalım ne diyor…

Koşunu çektim üstüne yar ey
Bolu ben senin ben senin
Ne düştün canım mestine
Bolu ben senin ben senin

Ne düştün canım mestine
Bolu ben senin ben senin

— Ulan kes kes, kes ulan kes.
— Aha kestim paşam.
— Ula ne dedin?
— Valla Köroğlu'nun sözü.
— Sen dedin Köroğlu'nun sözünden söyle, ben de Köroğlu'nun sözünden söyledim.
— Ulan yok mu başka sözü yok mu?
— Çook.
— İyi başka bir söz söyle
— Peki dedi.

Aldı bakalım ne dedi derviş baba ikincisini…

Avucuna pul koyarım
Gözlerine mil koyarım
Avradını dul koyarım
Bolu beni senin ben senin

Avradını dul koyarım
Bolu ben seni ben senin

Nasıl dedi avradını dul koyarım Bolu ben senin ben senin, diyince Bolu Beyi'nin tepesinde tüyler mızrak gibi dikildi.

— Ulan sus!
— Aha sustum paşam… Niye Kızdın?
— Ulan ben sana böyle mi Dedim?

— E, Köroğlu'nun sözü valla.
— Ulan öyle sözünü söyleme.
— Ya nasıl sözünü söyleyeyim?
— Ulan öyle sözünü söyle yumuşak yumuşak söyle.
— Peki öyle sözünü söyleyim yumuşak yumuşak olsun.

Aldı gene birisin.
Hay edende haylatıram
Huy edende hortlatıram
Kalkar gözün portlatıram
Bolu ben senin oy ben senin" (Erkan, 2018: 77-79)

11. Yaralı Mahmut Hikâyesi

Ordan da galhanda bizi verdiler Gulf'a
Gulf'un adamları benzer acılı turpa
Ondan da biz galdıh dizimize çırpa çırpa
İsitme de o saadda yerişdi

Ordan da galhanda bizi verdiler kürd'ün köyüne
Sanarsan ki ciri doldu öyüne
Heylimbavo dedi, boyu boyuna
Gurolıhe bi şiddete yerişdi

Daşdıçay da bizden galdı aralı
İğdir'de galanın rengi saralı
Bulannıg'a kesdiler üç ay hökmet gevli garalı
Hasdalıh da o saatda yerişfi

Buhannıh da üç ay yağmur yağmer, yer göğ gurudu
Tahıl ganimetdi Hakgın siridi
Ehmet diyer, değirmenner içi gırıler
Bunnar dedi, halvır eleh şita şita yerişdi

Allah, Ahmed'in de geçmiş geçenine rahmet eylesin, sizin de. Söylemeh bizden, rasgetimeh Allah'dan.

Yaralı Mahmud deyilen hekâya başlangıcı şöyle; Gendeher şeherinde bir Padişah varıdı. Gendeher şeherinde bir Pahşah vardı. Bu Padişahın ismi Adnan Şah. Adnan Şah, kırh tenen kendisine hızmatçı tutmuşdu,kırh tene. Yanı (benzetmiyelim, şindi mesele,şeyler kimi, biliyorsunuz yanı oraları) kimisi odasını siler,kimisi hızmatını yapar, kimisi gavesini yapar,kimisi mesele yatağında çalışar, kimisi çayını yapar, kimisi gavesini yapar,kimisi mesele yatağında çalışar, kimisi mesele mutbağında çalışar, kimisi gelen müsafirine çalışır,kimisi mesela gitdiğine bahar,bey kısmı. Efendim,güvennih görevlisi, bilmem yanının şuyu buyu gırh adamı vardı, mesele, buna bahan başında. Lale,Vezir, Onikiler, mesele hep geler toplanar; bunnar bu gırh adamdı, buna hızmet eder, herkesin vazifesi ayrı.

Nunnarın içinde Gara Gadim isminde bir gavecisi varıdı.Gara Gadim'in gavesinnen çayınnan başga hiçbir kişinin ne gavesini içerdi ne de çayını içerdi. Bunu o gadar severdi o gadar sever ki yanı bunu görmediği gün Pahşah yanı gendi gendisine merahlanar gendi gendisine yanı şe'yapardı. Kendi evladınnan daha çoh bu kavecisini severdi; ismi Gara Gadim idi.

Her sabah, sabağnan erkennen geldiği Gara Gadim kavesini bunun getirdiği kimi, çayını gavesini içerdi; ağzına bir altın doldurardı. Ağzınnan Gara Gadim'in ağzına altını boşaldardı. O gadar severdi. Bir, onun aylığnnan, onun ağzını tökerdi. Bunu öle severdi.

Bunnarın içinde Pic Ahmed diye birisi bunu gözü galdırmadı; Ulan ne demeh olar, biz kırh adamıh, her birimiz bir vazife yapyoruz, her birimiz bir, onnan sora,şeyini yapyoruz, bu bizi onnan, sevmiyor da bu Gara Gadim'i bu gader sever. Ben, diyor, buna bir oyun açarım, diyor, buna bir oyun açarım, diyor.

Bu gidiyor bir gün, beş on tene tavuğ aler, efendim, sebze aler, öte aler. (O zamanın yemekleri ne varsa, aler getirer) aylesine diyer ki;

— Sen, diyer, bi yemeh yap,diyor, benim ahşam müsafirim var. (Taşlıova, 2006 C.II: 694-695).