T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK SAZ ŞİİRİNDE YERGİ, İRONİ VE MİZAH

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK

HAZIRLAYAN
Okan ALAY

ELAZIĞ–2015

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK SAZ ŞİİRİNDE YERGİ, İRONİ VE MİZAH

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK **Okan ALAY**

Jürimiz, …….. tarihinde yapılan doktora savunma sınavı sonunda bu doktora tezini başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK (Danışman)**
2. **Prof. Dr. Şener DEMİREL**
3. **Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK**
4.
5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ….. tarih ve ……. sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Doktora Tezi

Türk Saz şiirinde Yergi, İroni ve Mizah

Okan ALAY

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı
Elazığ–2015; Sayfa: XVI+481

Halk şiiri ve onun bir bölümünü oluşturan saz şiiri, Türk halkının hayata bakışını, olay ve olguları değerlendirişini, inancını, duygu ve düşünce yapısını, kısacası bir bütün olarak kendisini yansıtan önemli bir kültür hazinesidir. Bu bağlamda saz şiirinin kökeni, tarihî süreç içindeki gelişimi ve halk edebiyatındaki yeri incelenerek halk kültürünün geçmişten günümüze akseden yönleri tespit edilmektedir.

Saz şiiri şekil, muhteva ve estetik ögeleri bakımından değerlendirildiği gibi ayrıca anlamsal katmanının tamamlayıcısı olarak yergi, ironi ve mizah bakımından da irdelenmektedir. Her üç kavramın birbiriyle örtüşen ve birbirinden ayrılan yönleri ortaya çıkarılarak sınırlarının belirginleştirilmesi sağlanmaktadır. Ayrıca bunlarla yakın bir bağı olan benzer kavramlar, farklı bağlamlardaki kullanım özelliklerini yansıtan somut örnekler aracılığıyla ele alınmakta ve terminolojik bir çerçevede incelenmektedir.

Çalışmamızda geçmişten günümüze kadar farklı dönem ve ortamlar dahilinde saz şiirinin zengin yergi örnekleri, ustaca ironik söylemler ve keskin bir zekanın yansıması olan mizahî unsurları incelenip Türk halk kültürü için taşıdıkları önem tespit edilmektedir. Ferdî, içtimaî ve siyasî konular başta olmak üzere inanç, gelenek, aile, ekonomi, tabiat gibi dikkat çeken konular yergi, ironi ve mizah bakımından kayda değer bilgiler sunduğu için bilimsel bir çerçevede değerlendirilmektedir.

Saz şiiri aracılığıyla halkın hayatı ve dünyayı algılayış biçimini aksettiren unsurlar; sosyal hayat, din-ahlak, siyaset, yönetim, bürokrasi, ekonomi, aile, kişiler,

sevgili, felek, doğa, hayvanlar, ayrılık ve ölüm gibi konular çalışmamızın kapsamı içindedir. Söz konusu başlıklar dahilinde belirlenen ögeler aracılığıyla Türk halkının geçmiş dönemlerden beri şiir dünyasına akseden değerleri göz önüne serilerek günümüz dünyasıyla örtüşen ve ondan ayrılan yönlerini görmek mümkün olabilmektedir.

Yergi, ironi ve mizah bağlamında değerlendirilen saz şiiri, içinden çıktığı toplumun zamana akseden gerçekliğini ve kültürel özelliklerini göstermesi bakımından ayrıca önem arz ettiği için bu çalışma içinde değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halk şiiri, Saz şiiri, yergi, ironi, mizah, eleştiri

ABSTRACT

PhD Thesis

Satire, Irony, and Humor in Turkish Instrumental Poetry

Okan ALAY

Fırat University
Institute of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Sub-department of Turkish Folklore
Elazığ–2015; Page: XVI+481

Folk poetry and instrumental poetry which forms one of its part is a prominent cultural treasure which reflects Turkish peoples view of life, their evalvation of events, beliefs, emations, shortly that reflect themselves thoroughly. In that context the root of instrumental poetry, its development in the historical process and its place in the folk poetry is examined and the reflection of folk culture form past to our day is determined.

Instrumental poetry is both examined with respect to form, content and aesthetical components is addition to satire, irony and humour which are the complimentary of the meaning. The different and similar sides of all these three notions are uncovered in order to reveal the the boundaries. Besides that, similar notions that are closely related to these notions are dealt by way of their usage in different context and they are examined terminologically.

In this study the rich examples of instrumental poetry, masterful ironic discourses and its humorous elements that are the output of a clever mind are examined within the context of a different time and place, from past to today. Thus its importance for folk culture is determined. Mainly personal,social, political topic and such topics as belief, tradition, family, economy, nature which attract attention are evalvated in a scientific frame as they render invalvable information for satire, irony and humour.

By means of instrumental poetry elements that reflect human life and their cogrition of life such as social life, religion, morality, politics, menagement,

bureaucracy, economy, family, individuals, beloved, world (felek), nature, animals seperation and death are included in this study. By means of determined components within the mentioned headlines it is possible to see its overlapping and discrete side with our day by depicting some other sides of Turkish people that reverberate Turkish poetry from past periods.

Instrumental poetry which is examined within the context of satire, irony and humour is included in this study for its additional prominence in showing the reality of the time and cultural features in which it emerged.

Key Words: Folk poetry, instrumental poetry, satire, irony, humour, criticism.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **II**
ABSTRACT ..... **IV**
İÇİNDEKİLER ..... **VI**
ÖN SÖZ ..... **XII**
KISALTMALAR ..... **XVI**
GİRİŞ **1**
I.1. Türk Halk Şiiri Hakkında Genel Bilgi 1
I.1.1. Anonim Halk Şiiri 4
I.1.2. Dinî-Tasavvufî Türk Şiiri 7
I.1.3. Türk Saz Şiiri (Âşık Şiiri) 10
I.2. Türk Halk Şiirinin Temel Özellikleri 12
I.2.1. Halk Şiirinin Şekil Özellikleri 12
I.2.1.1. Nazım Birimi 13
I.2.1.2. Nazım Şekli 13
I.2.1.3. Nazım Türleri 17
I.2.1.4. Ölçü 19
I.2.1.5. Kafiye 21
I.2.1.6. Redif 24
I.2.1.7. Dil ve Üslup 26
I.2.2. Halk Şiirinin Muhteva Özellikleri 27
I.2.2.1. Aşk 29
I.2.2.2. Ayrılık 30
I.2.2.3. Memleket 31
I.2.2.4. Millî Konular 33
I.2.2.5. Yiğitlik 34
I.2.2.6. Sosyal Hayat 35
I.2.2.7. Din-Tasavvuf 37
I.2.2.8. Nasihat 39
I.2.2.9. Ölüm 40
I.2.2.10. Tabiat Unsurları 41

II. Türk Saz Şiiri Hakkında Genel Bilgi……..42
II.1. Türk Saz Şiiri Hakkında Genel Bilgi 42
II.1.1. Türk Saz Şiirinin Temsilcileri ve Bunların Özellikleri 44
II.1.1.1. Türk Saz Şiirinin Temsilcileri 44
II.1.1.2. Türk Saz Şairi İçin Kullanılan Terimler.....45
II.1.1.3. Türk Saz Şairlerinin Özellikleri.....48
II.1.1.3.1. Saz ve Söz Ustalığı 49
II.1.1.3.2. Doğaçlama Söyleme 49
II.1.1.3.3. Mahlas Kullanma.....50
II.1.1.3.4. Âşıklığa Başlama Şekilleri.....50
II.1.1.3.5. Yetiştikleri Çevre.....51
II.1.1.3.6. Halk Hikâyesi Anlatıcılığı 52
II.1.1.3.7. Kullandıkları Nazım Birimi ve Ölçü 52
II.1.1.3.8. Gönül Eri Olmaları 53
II.1.1.3.9. Doğruluk 53
II.1.1.3.10. Kanaatkârlık 54
II.1.1.3.11. Kadere Rıza Gösterme 54
II.1.1.4. Türk Saz Şairlerine Bağlı Olarak Oluşan Âşıklık Geleneği 55
II.1.1.4.1. Saz Çalma.....56
II.1.1.4.2. Mahlas Alma 56
II.1.1.4.3. Rüya Sonrası Âşık Olma / Bade İçme 57
II.1.1.4.4. Usta-Çırak İlişkisi.....58
II.1.1.4.5. Atışma-Deyişme-Karşılaşma 60
II.1.1.4.6. Lebdeğmez (Dudak Değmez).....62
II.1.1.4.7. Askı / Muamma 62
II.1.1.4.8. Dedim-Dedi Tarzı Söyleyiş.....63
II.1.1.4.9. Tarih Bildirme 64
II.1.1.4.10. Nazire Söyleme 65
II.1.2. Türk Saz Şiirinin Anadolu'daki Gelişimi 65

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YERGİ, İRONİ VE MİZAH KAVRAMLARI.....77
1.1. Yergi Kavramı ve Yerginin Tarihî Süreç İçindeki Yeri 77
1.1.1. Yerginin Türk Edebiyatında Kullanımı.....81

1.1.1.1. Halk Edebiyatında Yergi....81
1.1.1.2. Divan Edebiyatında Yergi....92
1.1.1.3. Modern Edebiyatta Yergi....97
1.2. İroni Kavramı ve İroninin Tarihî Süreç İçindeki Yeri....100
1.2.1. İroninin Türk Edebiyatında Kullanımı....104
1.2.1.1. Halk Edebiyatında İroni....104
1.2.1.2. Divan Edebiyatında İroni....111
1.2.1.3. Modern Edebiyatta İroni....113
1.3. Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihî Süreç İçindeki Yeri....115
1.3.1. Mizahın Türk Edebiyatında Kullanımı....123
1.3.1.1. Halk Edebiyatında Mizah....123
1.3.1.2. Divan Edebiyatında Mizah....142
1.3.1.3. Modern Edebiyatta Mizah....147
1.4. Türkçede Yergi, İroni ve Mizahla İlgili Diğer Kavramlar....149
1.4.1. Taşlama....151
1.4.2. Hiciv....153
1.4.3. Hezl / Hezel....156
1.4.4. Kinaye....159
1.4.5. İstihza....160
1.4.6. Nükte....162
1.4.7. Şathiye....164
1.4.8. Tekerleme....168
1.4.9. Atışma....173
1.4.10. Satir....176
1.5. Yergi, İroni ve Mizah Terimlerinin Karşılaştırılması....177
1.6. Yergi, İroni ve Mizah Üzerine Yapılan Çalışmalar....180

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK SAZ ŞİİRİNDE YERGİNİN KULLANIMI....184
2.1. Sosyal Hayatla İlgili Yergiler....187
2.1.1. Yaşanan Dönemden Şikâyetle İlgili Yergiler....193
2.1.2. Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşmayla İlgili Yergiler....196
2.1.3. Ahlâkî Değerlerle İlgili Yergiler....199
2.2. Dinî Hayatla İlgili Yergiler....201

2.3. Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili Yergiler 206
2.4. Ekonomi ve Yoksullukla İlgili Yergiler 217
2.4.1. Ekonomiyle İlgili Yergiler 217
2.4.2. Yoksullukla İlgili Yergiler 223
2.5. Eğitimle İlgili Yergiler 226
2.6. Medyayla İlgili Yergiler 228
2.7. Güvenlik ve Asayişle İlgili Yergiler 231
2.8. Aile Hayatıyla İlgili Yergiler 233
2.8.1. Kadınlarla İlgili Yergiler 233
2.8.2. Erkeklerle İlgili Yergiler 237
2.8.3. Ailenin Diğer Üyeleriyle İlgili Yergiler 238
2.9. Kişilerle İlgili Yergiler 241
2.9.1. Saz Şairlerinin Kendileriyle İlgili Yergileri 244
2.9.2. Saz Şairlerinin Çevresindeki Kişilerle İlgili Yergileri 246
2.9.3. Saz Şairlerinin Sevgiliyle İlgili Yergileri 254
2.10. Felekle İlgili Yergiler 258
2.11. Ayrılıkla İlgili Yergiler 264
2.12. Ölümle İlgili Yergiler 266
2.13. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili Yergiler 267
2.14. Hayvanlarla İlgili Yergiler 271

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SAZ ŞİİRİNDE İRONİNİN KULLANIMI 275
3.1. Sosyal Hayatla İlgili İroniler 277
3.1.1. Yaşanan Dönemden Şikâyetle İlgili İroniler 279
3.1.2. Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşma 282
3.1.3. Ahlâkî Değerlerle İlgili İroni 287
3.2. Dinî Hayatla İlgili İroniler 289
3.3. Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili İroniler 291
3.4. Ekonomi ve Yoksullukla İlgili İroniler 298
3.4.1. Ekonomiyle İlgili İroniler 298
3.4.2. Yoksullukla İlgili İroniler 300
3.5. Eğitimle İlgili İroniler 303
3.6. Medyayla İlgili İroniler 305

3.7. Güvenlik ve Asayişle İlgili İroniler 306
3.8. Aile Hayatıyla İlgili İroniler 307
3.8.1. Kadınlarla İlgili İroniler 307
3.8.2. Erkeklerle İlgili İroniler 310
3.8.3. Ailenin Diğer Üyeleriyle İlgili İroniler 310
3.9. Kişilerle İlgili İroniler 312
3.9.1. Saz Şairlerinin Kendileriyle İlgili İronileri 312
3.9.2. Saz Şairlerinin Çevresindeki Kişilerle İlgili İronileri 314
3.9.3. Saz Şairlerinin Sevgiliyle İlgili İronileri 319
3.10. Felekle İlgili İroniler 323
3.11. Ayrılıkla İlgili İroniler 325
3.12. Ölümle İlgili İroniler 326
3.13. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili İroniler 328
3.14. Hayvanlarla İlgili İroniler 331

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TÜRK SAZ ŞİİRİNDE MİZAHIN KULLANIMI 336
4.1. Sosyal Hayatla İlgili Mizah 338
4.1.1. Yaşanan Dönemden Şikâyetle İlgili Mizah 340
4.1.2. Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşmayla İlgili Mizah 341
4.1.3. Ahlâkî Değerlerle İlgili Mizah 344
4.2. Dinî Hayatla İlgili Mizah 343
4.3. Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili Mizah 346
4.4. Ekonomi ve Yoksullukla İlgili Mizah 348
4.4.1. Ekonomiyle İlgili Mizah 348
4.4.2. Yoksullukla İlgili Mizah 350
4.5. Eğitimle İlgili Mizah 352
4.6. Medyayla İlgili Mizah 353
4.7. Güvenlik ve Asayişle İlgili Mizah 354
4.8. Aile Hayatıyla İlgili Mizah 355
4.8.1. Kadınlarla İlgili Mizah 355
4.8.2. Erkeklerle İlgili Mizah 357
4.8.3. Ailenin Diğer Üyeleriyle İlgili Mizah 359
4.9. Kişilerle İlgili Mizah 361

4.9.1. Saz Şairlerinin Kendileriyle İlgili Mizahı 361
4.9.2. Saz Şairlerinin Çevresindeki Kişilerle İlgili Mizahı 362
4.9.3. Saz Şairlerinin Sevgiliyle İlgili Mizahı 366
4.10. Felekle İlgili Mizah 369
4.11. Ayrılıkla İlgili Mizah 371
4.12. Ölümle İlgili Mizah 372
4.13. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili Mizah 374
4.14. Hayvanlarla İlgili Mizah 376

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ÖRNEK METİNLER 385
5.1. Yergiyle İlgili Metinler 385
5.2. İroniyle İlgili Metinler 420
5.3. Mizahla İlgili Metinler 441
SONUÇ 459
EKLER 462
KAYNAKÇA 463
ÖZ GEÇMİŞ 481

ÖN SÖZ

İnsan, var olduğundan beri kendini, hayatı, hakikati anlamak ve anlamlandırmak adına sürekli bir arayış, sorgulayış ve yorumlayış içerisinde olmuştur. Duygularını, düşüncelerini, merakını, sevincini, üzüntüsünü, eleştiri ve beğeni gibi türlü hallerini yansıtarak hem kendini ifade etmek hem de bunu başkalarıyla paylaşarak onları etkilemek gereği duymuştur. İşte insan, bu ifade etme, aktarma ve paylaşma gereğini bazen resim, müzik gibi görsel ve işitsel ögelerle yansıtsa da temel olarak en çok bunu dille beslenen, dili var oluşsal gereği gören edebiyat sanatıyla ve hassaten de şiirle dile getirmiştir.

Hayatın ve hakikatin farkına varabilmek, bireysel ve toplumsal meselelere dair bir bilinç düzeyi geliştirmek adına insan, tarihin en eski çağlarından itibaren şiire başvurmuş, onunla kendi gerçekliğini özlü bir şekilde dile getirmiştir. Geçmişten günümüze kadar bu şiirsel aktarım ve paylaşım gelişerek varlığını sürdürmüştür.

İşte bu açıdan milletler de kendisini oluşturan fertler gibi benzer bir süreci yaşamaktadır. Yani kendi birikimlerini, tecrübelerini, hayata bakış açılarını, kısaca bir bütün olarak varoluş özelliklerini genelde sanat, özelde ise edebiyat ve şiir yoluyla dile getirerek geçmişten geleceğe doğru adeta zaman ve mekanın sınırına tutsak olmadan ebediyete taşımaktadır. Böylece yüzlerce, binlerce yıllık bir serüvenle günümüze ulaşan değerler dünyası sayesinde bir milletin varlık ve kimliği ortaya çıkarılabilmektedir. Özellikle onun bağrından çıkarak var ettiği, kendi öz diliyle yoğurduğu ve onunla hayatı ve dünyayı dillendirdiği halk edebiyatı bu açıdan dikkat çekici bir özellik göstermektedir. Bu bakımdan çalışmamıza konu olan saz şiiri ve onun aracılığıyla şekillenen yergi, ironi ve mizah kültürünü incelemek ve değerlendirmek yoluyla Türk halkının eleştirel bakışını, mizahî algılayışını ve dil zarafetini görmek mümkün olabilmektedir. Gerek anonim şiir, gerekse söyleyeni belli olan dinî-tasavvufî şiir ve saz şiirinde farklı zaman ve mekanlarda dile getirilen ürünlerde kâh sert bir eleştiri, ağır bir yergi dili; kâh ince bir dil işçiliğiyle işlenmiş nükteli ve mizahî bir yorumlayış somut olarak görülebilmektedir.

Geçmiş yüzyılların birikimiyle kültürel zenginliğini günümüze taşıyan halk şiiri, büyük bir zenginlik kaynağı olarak karşımızda durmaktadır. Bu şiir dünyasında, halkın hayata bakışını, olay ve olguları değerlendirişini, inancını, duygu ve düşünce yapısını, kısaca bir bütün olarak halkın kendisini görmek mümkündür. Zira her bir şiir, salt

yaratıldığı düzlemde o anki coşkunlukla söylenmek/okunmak için icra edilen ve sözünü söyleyip köşesine çekilen metinler olmayıp aksine her okumada yeniden çeşitlilik ve zenginlik kazanan ürünlerdir. Onlarda yaratıcılarının beğenileri, kabulleri, alkış ve sevinçleri kadar yergilerini, eleştirel ve mizahî tutumlarını da görmek mümkündür. Haliyle bu metinler şekil ve muhteva bakımından değerlendirildiği gibi ayrıca anlamsal katmanının devamı/tamamlayıcısı olarak, tezi ve eleştirel söylemi bakımından da incelenerek farklı bir derinliğe ulaşılabilir. Bu sebeple şiirler, bugün yeniden ele alınıp yergi, ironi ve mizah bakımından olduğu kadar ayrıca tarihî, sosyolojik ve diğer kültürel unsurlarla birlikte dikkate alınmalıdır. Böylece metinlerin ait olduğu milletin, pek çok somut ve soyut gerçekliğine dair geniş ölçüde fikir sahibi olunabilir. Bu bakış açısıyla ele alınan saz şiiri yergi, ironi ve mizah bakımından değerlendirilmeye çalışıldığı taktirde halk şairlerinin ve içinde doğup yaşadıkları halkın yergi ve mizah dünyasını, ironik anlatımdaki birikimlerini gün yüzüne çıkarmak mümkün olacaktır.

Saz şiirinde yerginin ironi ve mizahla birlikte yetkin örnekleri değerlendirilerek halk kültüründeki anlamsal boyutları ve kültürel derinlikleri tespit edilecektir. Böylece halkın geçmiş dönemlerde Anadolu coğrafyasındaki tarihsel ve kültürel dünyasıyla günümüz dünyasının örtüşen ve ayrılan yönlerini görmek daha kolay olacaktır. Dolayısıyla tarihsel süreç içinde Türk halkının kendi öz şiirine yansıttığı bu unsurlar, halkın ve haliyle kültürel birikiminin günümüze ulaşan değerleri olarak adeta çözümlenmeyi bekleyen kültürel kodlar görünümünde olup bunların gün yüzüne çıkartılması gerekecektir. İşte bu gerçeklik doğrultusunda amacımız, doktora tez çalışmamızda zengin saz şiiri kaynağını değerlendirerek onu günümüz kültür dünyasına kazandırmaktır. Bu doğrultuda ele aldığımız çalışmamızın, bundan sonra yapılacak diğer çalışmalara bir nebze de olsa katkı sağlayabileceği düşüncesi bizi mutlu etmektedir.

Türk Saz Şiirinde Yergi, İroni ve Mizah adlı çalışmamız, "Ön Söz", "Kısaltmalar" ve "Giriş"in dışında beş bölüm ile "Sonuç", "Kaynakça" ve "Öz Geçmiş"ten meydana gelmektedir.

Çalışmanın "Giriş" kısmında "Türk Halk Şiiri Hakkında Genel Bilgi"; "Türk Halk Şiirinin Temel Özellikleri" ve "Türk Halk Şiirinin Anadolu'daki Gelişimi" başlıkları altında öncelikle halk şiirinin genel özellikleri üzerinde durularak "Anonim halk şiiri", "Dinî-Tasavvufî Türk Halk Şiiri" ve "Türk Saz Şiiri (Âşık Şiiri)"ne dair bilgi verilmektedir. Sonrasında halk şiirinin şekil ve muhteva özelikleri alt başlıklar dahilinde

ele alınmaktadır. "Türk Saz Şiiri Hakkında Genel Bilgi" başlığı altında ise, saz şairi kavramı, kullanılan terimler, saz şiiri temsilcileri ve âşıklık geleneği tanıtılarak saz şiirinin Anadolu'daki yayılma süreci, tarihî süreç içinde gelişerek günümüze ulaşması kronolojik bir sırayla değerlendirilmektedir.

Altı alt başlıktan oluşan çalışmanın Birinci Bölüm'ü, "Yergi, İroni ve Mizah Kavramları" adını taşımaktadır. Bu kısımda yergi, ironi ve mizah kavramlarının anlamları, tarihî süreci ve Türk edebiyatındaki kullanımları detaylı olarak incelenmektedir. Ayrıca söz konusu üç kavramın halk edebiyatı, divan edebiyatı ve modern edebiyattaki kullanımlarına dair bilgiler verilmektedir. Daha sonra, Türkçe'de yergi, ironi ve mizahla bağlantılı olarak kullanılan kavramlar hakkında terminolojik bilgiler verilerek konuyla ilgili yapılan çalışmalar tanıtılmaktadır.

Çalışmamızın esas kısmını oluşturan yergi, ironi ve mizah çerçevesindeki metin incelemeleri ise ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerde sırasıyla; "Türk Saz şiirinde Yerginin Kullanımı", "Türk Saz şiirinde İroninin Kullanımı" ve "Türk Saz şiirinde Mizahın Kullanımı" ana başlıkları altında incelenmektedir. Her üç bölümde farklı dönem, şair ve anlayışlardan alınan çok sayıda metin; "sosyal hayat, dinî hayat, siyaset ve bürokratik hayat, ekonomi ve yoksulluk, eğitim, medya, güvenlik-asayiş, aile hayatı, kişiler, felek, ayrılık, ölüm, doğa ve doğa olayları, hayvanlar"la ilgili yergi, ironi ve mizahî ögeler olmak üzere on dört alt başlık dahilinde detaylı olarak değerlendirilmektedir. Bu başlıklardan sonra ise "Sonuç" kısmında, çalışma neticesinde elde edilen bilgiler ve ulaşılan hedefler doğrultusunda şekillenen değerlendirmelere yer verilmektedir.

"Beşinci Bölümde" ise çalışmayı tamamlayıcı nitelikte; "Örnek Metinler" başlığı altında yergi, ironi ve mizah ögeleri içeren metinler, her dörtlüğün/bendin son kelimesindeki seslerin alfabetik dizimine göre yer almaktadır.

Çalışmamız; "Kaynakça" ve "Öz Geçmiş" ile sona ermektedir. Kaynakça başlığı altında yararlandığımız kaynaklar, yazarın soyadına göre alfabetik olarak verilmiştir. Aynı yazara ait kaynaklar kronolojik sıraya göre, aynı tarihli olanlar ise alfabetik sıraya uygun olarak harflendirilip listelenmiştir.

Saz şiirinin yergi, ironi ve mizah açısından zenginliğini ortaya koymak adına bir nebze de olsa katkı sağlayacağına inandığımız bu çalışmamız yoğun bir çabanın sonucu tamamlanabilmiştir. Bu süreçte en başta akademik ve kültürel birikimiyle olduğu kadar engin sevgi ve hoşgörüsüyle de üzerimde büyük katkıları olan, çalışmam esnasında

yardımına her başvurduğumda bana ışık tutan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK Hanımefendi'ye şükranlarımı sunarım.

Doktora tez çalışmamın her aşamasında fikirleri ve önerileriyle bana yol gösteren, farklı kaynak ve bilgilere ulaşmamı sağlayan Sayın Prof. Dr. Şener DEMİREL ve Sayın Yard. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK hocalarıma şükranlarımı arz etmekten onur duyarım.

Ayrıca çalışmam esnasında emeği geçen, her başvurduğumda güler yüzü ve yardımseverliğiyle beni yalnız bırakmayan Yard. Doç Dr. Gülda ÇETİNDAĞ SÜME'ye ve kaynak temininden metinlerin tasnifi ve yazımına kadar zorlu süreç boyunca benden desteğini esirgemeyen sevgili Selami TEKATAŞ'a teşekkür ederim.

Bütün çalışmam boyunca her zaman yanımda olan, yardım ve sevgisini benden esirgemeyen eşim Süheyla ALAY'a; yine değerli zamanlarını çalmama rağmen sıcacık gülüşleriyle beni mutlu ve güçlü kılan çocuklarım Muhammed Burak, Esma Neva ve Nida Linka'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ELAZIĞ–2015 **Okan ALAY**

KISALTMALAR

AKM : Atatürk Kültür Merkezi

akt. : Aktaran

b. : Basım

C. : Cilt

çev. : Çeviren

Hz. : Hazret

hzl. : Hazırlayan

öl. : Ölüm

S. : Sayı

s. : Sayfa

TDK : Türk Dili Kurumu

THOD : Tüm Halk Ozanları Kültür ve Dayanışma Topluluğu Derneği

TTK : Türk Tarih Kurumu

t.y. : Tarih yok.

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

vs. : Vesaire

Y : Yıl

yy. : Yüzyıl

y.ye. y. : Yayın yeri yok

y.yı. y. : Yayın yılı yok

GİRİŞ

I.1. Türk Halk Şiiri Hakkında Genel Bilgi

İnsanoğlu yeryüzünde var olduğundan beri duygu ve düşüncelerini, hayallerini, isteklerini, sevinçlerini acılarını hep bir diğerine aktarmak, onunla paylaşmak gereği duymuştur. Bu aktarma, paylaşma gereğini bazen resim, müzik gibi görsel ve işitsel ögelerle yansıtsa da temel olarak bunu en çok dille beslenen, dili var oluşsal gereği gören edebiyat sanatıyla ortaya koymuştur.

Edebiyat; kullandığı dil, içerdiği söylem, taşıdığı işlev ve seslendiği alan bakımından insanlık ve milletler için hep önem arz etmiştir. Dünya edebiyatları incelendiğinde görülmüştür ki, bütün milletlerin edebiyatları, öncelikle sözlü ürünlere dayanan halk edebiyatıyla başlamış, sonrasında klasik ve modern edebiyatlara geçilmiştir.

Saim Sakaoğlu bu bağlamda, **İslam Ansiklopedisi'**nde *"Halk Edebiyatı"* maddesinde ilkel halk topluluklarının sözlü kültüründen başlayarak yazılı edebiyata kaynaklık eden ve oradan günümüzde kadar ulaşabilen bu edebiyat için şöyle demektedir: *"İlkel halk topluluklarından gelişmiş medeniyetlere kadar bütün toplumlar tarih sahnesinde var oldukları andan itibaren kendi çağlarında edebî ürünler ortaya koymuşlardır. Sözlü ve anonim olarak ortaya çıkıp uzun bir tarih süreci içinde özelliklerini kaybetmeden gelişen bu ürünlerden belli bir edebî değer taşıyanlar genellikle halk edebiyatı adı altında incelenmiştir. Yazılı edebiyatlara da kaynaklık yapan bu zengin dil ve kültür malzemesi 19. yüzyılın başlarında müstakil olarak ele alınmaya başlanmış ve araştırılarak yazıya geçirilmiştir."* (Sakaoğlu, 1997: 345).

Türk halk edebiyatı da bu anlamda Türk edebiyatının önemli bir kültür hazinesi değerinde olup yüzyılların birikimiyle varlığını korumaktadır. Bu hususta ünlü Türkolog Otto Spies, **Türk Halk Kitapları** adlı eserinde şu ifadelerde bulunmaktadır: *"Klasik ve modern edebiyatın yanı sıra, yazılı olmayan, ağızdan ağza nakledilen, halkın yürüttüğü bir çeşit edebiyat ilerler: Halk edebiyatı. Bu edebiyat bizim için birçok bakımdan, bilhassa asıl Türk hayatının ve halk karakterinin ifadesi olması itibariyle kıymetli ve önemlidir. Halk edebiyatında bilindiği üzere Türk dünyası, hilesiz, hud'asız karşımıza çıkar. Halk edebiyatı sayesinde biz Türk ruhu ve Türk sanatıyla yakından temasa geliriz."* (Spies, 1941: 6).

Halk edebiyatı; oluşumu, gelişimi ve şekillenişi bakımından yüzlerce yıllık bir serüvenin sonunda farklı dönem ve koşullardan da beslenerek geçmişten günümüze kadar gelmeyi başarabilmiş güçlü bir edebiyat birikimi olarak varlığını sürdürmüştür.

Halk edebiyatı, doğuş hususiyetleri ve gelişimi farklı olsa da anonim ve kolektif karakter taşıyan ürünler olan efsane, menkıbe, destan, masal, hikâye, atasözleri, fıkra, türkü, bilmece, mani, ninni, ağıt, köy-orta oyunu olarak tabir edilen temsiller; meddah, karagöz ve ortaoyunu hatta kuklanın da içinde yer aldığı geniş bir yelpazenin adıdır (Elçin, 2005: 4).

Pertev Naili Boratav, Nihad Sami Banarlı, Umay Günay gibi araştırmacılar halk edebiyatı içinde anonim halk edebiyatı ve âşık edebiyatına yer vermiş; ancak dinî-tasavvufî halk edebiyatını bu kapsamda değerlendirmemişlerdir. Saim Sakaoğlu (1989), Abdurrahman Güzel (2009) gibi araştırmacılar, âşık şiiri [saz şiiri] ve dinî-tasavvufî edebiyatın müstakîl bir disiplin olduğunu yalnızca anonim halk edebiyatının, halk edebiyatı içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Öcal Oğuz ise halk edebiyatı içinde manzum ürünlerin tamamının yer aldığını belirtip söz konusu bu manzum ürünleri meydana getiren şairlerin tamamının da *"halk şairi"* genel başlığı altında değerlendirilmesi gerektiğini önermektedir. Zira bu hususta; *"hak âşığı", "badeli âşık", "saz şairi", "kalem şairi"* gibi adlandırmalar çerçevesinde bir terminoloji sorununun yaşandığını dile getirmektedir (Oğuz, 1995: 29).

Kanaatimizce gerek söyleyeni belli olmayan anonim edebiyatı ve gerekse söyleyeni belli olan âşık edebiyatı ve dinî-tasavvufî edebiyat aslında aynı kaynaktan beslenen, halk dili-estetik zevki ve kültürüyle yoğrulan, klasik edebiyattan farklı olarak halkın gerçekliğiyle daha somut bağları olan bir edebiyat dünyasının yansımalarıdır. Halk edebiyatının çerçevesini belirlemek için türleri değil bu üç dalın esas alınarak bir değerlendirmenin yapılması daha doğru olacaktır.

Köklü ve uzun bir geçmişe sahip olan halk edebiyatı, geniş bir yelpazeden oluşsa da bu edebiyatın en önemli dayanağını halk şiiri oluşturmaktadır. Denilebilir ki halk edebiyatının temeli halk şiiriyle atılmıştır.

Orta Asya'dan Balkanlara uzanan coğrafyada Türk halk diliyle oluşturulan ve yüzyıllar boyunca gelişimini sürdürerek günümüze ulaşabilen halk şiiri; halkın içinde yetişen şairlerin, ozanların veya adları bilinmeyen sanatçıların halk dili ve kültürü ile oluşturdukları şiir birikimi olup hece ölçüsü ve özel biçimlerle ortaya konulan manzum ürünler bütünüdür. Bu manzum ürünlerden oluşan halk şiiri, aynı zamanda Türk

edebiyatının millî özelliklerinin hâkim olduğu özgün bir edebiyat kültürünü de yansıtmaktadır.

Halk şiiri; dili, üslubu ve işlediği konular bakımından kökeni yazılı edebiyat öncesi bir geçmişe kadar uzanan köklü ve öz bir şiir birikimidir. İlk ürünler sözlü edebiyat ürünleri olduğu için bunların pek çoğu kayda geçmediğinden zamanla ya değişikliğe uğrayıp zayıflamış ya da unutularak tamamen kaybolmuştur.

İslamiyet öncesi halk şiirine dair yeteri kadar yazılı belge ve metin olmasa da başta Reşit Rahmeti Arat olmak üzere yerli ve yabancı bazı araştırmacıların yaptığı incelemelere dayanarak bazı şairlerin adları tespit edilebilmiştir.

İslamiyet'i kabulden önce Mâni ve Burkan kültür çevrelerinde yetişen Aprinçur Tigin, Kül Tarkan, Sıngku Seli Tutung, Ki-ki, Pratyaya-Şiri, Asığ Tutung, Çısuya Tutung, Kalım Keyşi (Arat, 1965) gibi şairler yanında 11. asırda **Divanü Lügati't Türk**'teki malzemeden bir kısmının kendisine ait olacağı tahmin edilen Çuçu ve sonrasında da **Kutadgu Bilig**'in şairi Yusuf Hâs Hâcib, **Atabetü'l Hakayık**'ın şairi Yüknekli Edip Ahmed ve **Divan-ı Hikmet**'in şairi Ahmed Yesevî gibi birçok sanatçı yetişmiştir (Elçin, 2005: 7).

İslamî dönemle birlikte halk edebiyatı hem sözlü hem de yazılı olarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Gerek sözlü gerek yazılı olsun aslında halk şiiri dediğimiz ürünlerin kahır ekseriyeti, salt şiir olarak icra edilmemiş, aksine bir müziğe bağlanarak ezgiyle icra edilmişlerdir. Saz şairleri aynı zamanda iyi birer halk müzisyenidirler, sazı ve sözü birlikte değerlendiren ustalardır. Bu çerçevede Yunus Emre'den Âşık Veysel'e süregelen şiirler aynı zamanda birer ezgi-türkü olarak yorumlanmıştır: *"Bugün divanlarda okuduğumuz, antolojilerde gördüğümüz şiirlerin zamanında birer bestesi vardı veya belirli bir besteye göre okunuyorlardı. 13.-14. yüzyıldaki Yunus'un nefeslerinden tutun da 20. yüzyıldaki Veysel'in türkülerine değin durum böyleydi. Biz kitaplarda halk şiirinin yalnız biçimini görüyor, onun iç yüzüne, ruhuna bakamıyoruz. Çünkü o görülmez, ancak yaşanabilir…"* (Zelyut, 1989: 13).

Hakikaten saz çalmayı bilmeyen kalem şairlerinin şiirleri istisna tutulursa, tekke şiirinden saz şiirine, hatta pek çok anonim nitelikteki şiire kadar halk şiirinin genel olarak halk müziğiyle beraber ele alınması, dilden söylenip telden çalınan kültürel değerler olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

Halk şiiri; İslamî dönemle birlikte ister saz ve sözle icra edilsin, ister tekke kültürü ve âşıklık geleneğiyle farklı mecralarda yaşam bulsun fark etmiyor,

söyleyeninin belli olup olmamasına göre iki ayrı kolda varlığını sürdürmüştür. Bunlardan ilki, söyleyeni belli olmayıp halkın belleğinde yer edinerek günümüze kadar ulaşmayı başarabilen anonim nitelikteli halk şiiri; diğeri ise söyleyeni belli olan, muayyen nitelikteki halk şiiridir.

Söyleyeni belli olan halk şiiri icra edildiği mecra, içerdiği konu ve seslendiği zümreye göre iki şekilde incelenebilir: Saz şairlerince oluşturulan saz şiiri ve tekke şairlerince oluşturulan dinî-tasavvufî halk şiiri.

Milletlerin en eski edebiyat eserlerinin bilinen bir ferdin ürünü olmaktan çok halkın ortak zevk ve düşünce dünyasını yansıtan nitelikteki ürünler olması, anonim halk edebiyatının/şiirinin aynı zamanda o milletin edebiyatının teşekkülünü oluşturması bakımından ayrıca dikkate değerdir.

I.1.1. Anonim Halk Şiiri

Tarihî süreç içinde kim tarafından söylendiği bilinmeyen, halkın ortak ürünü olan şiir birikimine anonim halk şiiri adı verilmektedir. Anonim halk şiiri, Anonim halk edebiyatının bir dalı olarak nesilden nesile aktarılarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Anonim halk şiirinin en önemli özelliği ürünlerinin sözlü olmasıdır. Ayrıca anonim halk edebiyatında şiir ile müzik iç içe olup birbirini tamamlayarak yaşam alanı bulmuştur. Bunu yaşayan âşık edebiyatında bir aşığın şiirlerini müzikle birlikte icra ettiği bir kültürel yapıda görmek, aslında halk edebiyatının geçmişten gelen hareketinin devamlılığını yansıtması bakımından önem arz etmektedir (Köprülü, 1981: 12).

Anonim halk şiiri ürünlerinin aslında başlangıçta bir söyleyeni vardır. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere bu ürünlerin sözlü olması, henüz yazıya geçirilmemiş olması bu ürünlerin zaman içinde dilden dile aktarılırken söyleyenlerinin unutulmasına yol açıp halkın ortak ürünleri haline gelmesine sebep olmuştur. Ayrıca bu unutmada rol oynayan başka sebeplerin olduğu da bilinmektedir. Bunları şöyle sıralamak mümkündür: *"Coğrafî şartlar, savaşlar ve esaret, istilâ ve isyanlar, yokluklar, göçler, yangınlar vb. bulunmaktadır. Kendi sanat zevkini, dil ve üslup özelliğini, duygu ve düşüncesini katarak şiirini veya eseri ortaya koyan sanatkârın adının unutulması, bu şiirin veya eserin zamanla halkın malı olarak kabul edilmesine yol açmıştır."* (Gözüaydın, 1989: 2).

Geçmişten günümüze kadar sözlü-anonim ürünlerden söyleyeni belli olan ferdî ürünlere doğru gelişen süreçte Şükrü Elçin'in de belirttiği gibi aslında denilebilir ki gerek halk şiiri gerekse klasik ve modern şiirin şekillenmesi, gelişim göstererek mecrasını bulmasında anonim halk edebiyatının önemli bir temel oluşturduğu görülmektedir: *"Bugün asıl edebiyat saydığımız mahsüller zaman içinde bu eserlerin tekâmülü ile meydana gelmişlerdir. Orta ve yeni zamanlarda, yaratıcısı belli manzum eserler, vezin, kafiye, şekil gibi nazmın dış unsurları bakımından tamamıyla ilk mahsüllerin tekniğine ve ananesine sadık kalmışlardır."* (Elçin, 2005: 3-4).

Yazılı dönem öncesine dayanan geçmişiyle anonim nitelikteki ürünler, orta ve yeni dönemde söyleyeni belli olan ferdî ürünlerin oluşumuna etki ettiği gibi, söz konusu şiirlerin yapısıyla ilgili ögelerin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Ancak anonim ve ferdî şiirlerin içeriğiyle beraber dil ve üslup kullanımı doğal olarak farklılık arz etmektedir.

Halk şiirinin yaratıcıları bilinen şiirlerinde doğal olarak şairinin damgasını taşır, dünyaya, hayata, hakikate bakışını yansıtır. Sahibinin edebî ve estetik zevki onda belirir. Anonim ürünlerde ise, bir toplumun tümünün bir şiir havuzunda birikmiş olan ruhsal yapısının genel seyrini görmek mümkündür.

Yaratıcıları belli ürünlerde tek tek yaratıcıların farklı renkleri mevcutken, anonim ürünlerde bu renklerin çeşitliliği toplumun genel değerler yargısının törpüsüne vurularak aşındırılmış, ya tek tipleştirilmiş ya da biraz daha silikleştirilmiştir (Zelyut, 1989: 11).

Diğer milletlerin edebiyatı gibi Türk edebiyatı da yazılı dönem öncesinden yazılı döneme geçişe kadar geçen süreçte sözlü bir edebiyatla kendini var etmiştir. Bu süreçte çok az şairin dışında çoğu şairin adı zamanla unutulmuş; onlardan kalan şiirler ise halk içinde dilden dile yayılarak varlığını sürdürebilmiştir. Bu tür şiirlere halkın sahip çıkması ve koruması, onu hiç değiştirmeden veya çok az değiştirerek aktara aktara yüzlerce yıl yaşatması sonucu ise günümüze kadar gelen bir anonim halk şiiri birikimi oluşmuştur (Gözaydın, 1989: 3).

Böylece kökleri binlerce yıl öncesine uzanan, farklı dönem ve çevrelerde evrilen, kısmen ya da bütünüyle değişerek gelen bir ortak halk şiiri kültüründen söz edilmektedir. Bu kültürel birikim içinde birçok araştırmacı farklı bir tasnifte bulunmuştur. Kemal Gariboğlu, **Ortak Halk Edebiyatı** adlı eserinde anonim türler içinde mani, ninni, ağıt ve türküyü (Gariboğlu, 1969: 74-78) sayarken; Cem Dilçin ise,

Anonim Halk Şiiri Nazım Biçimleri başlığında mani ve türkü şekliyle beraber ayrıca ninni ve ağıttan söz etmektedir (Dilçin, 1983: 279-305). Söz konusu her iki yazarın tasnifi anonim nitelikteki ürünleri dar bir kapsamda ele almıştır. Bu hususta **Saim Sakaoğlu** daha kapsamlı bir tasnifte bulunarak türleri manzum ve manzum-mensur olmak üzere iki ana grupta toplamıştır. Manzum türler arasında; türkü, mani, tekerleme, yanıltmaca, ağıt, tekerleme, çocuk sevme sözleri (okşamalar) ve ninniyi; manzum-mensur türler arasında ise atalarsözü, deyim, bilmece, dua ve bedduayı göstermiştir (Sakaoğlu, 1997: 347-349). Kanaatimizce özelikle Saim Sakaoğlu'nun bu geniş kapsamlı tasnifiyle Doğan Kaya'nın da belirttiği üzere manzum türler arasında mani, türkü, ağıt, ninni, düzgü ve bazen de hem manzum hem mensur olarak bilmece ve tekerleme türlerini (Kaya, 2004: 21-23) birlikte değerlendirmekte yarar vardır.

Söz konusu bu anonim şiirlerden *"mani"*, *"koşma"*yla birlikte halk şiirinin başlıca nazım şekillerinden biridir. Doğan Kaya'nın *"Anonim Halk Şiiri"* adlı kitabında belirtildiği üzere; ağıt, ninni, düzgü ve bilmeceler şekillerinden ziyade muhteva bakımından öne çıktıkları için onları tür olarak değerlendirmek gerekir (Kaya, 2004: 22-23). Kaya, aynı çalışmada kafiye, ölçü ve nazım birimi gibi bazı kriterlere göre "*türkü"* ve "*tekerleme"*yi tür değil, şekil olarak ele alsa da aslında türkü ve tekerlemeler yukarıda adı geçen diğer türlere göre daha özel bir durum arz ederler. Zira türkü aslında kafiye örgüsü, nazım birimi, ölçü ve hacim bakımından belirli bir şekil özelliği göstermek yerine bir ezgi çeşidi olarak yerine göre koşma, varsağı, ninni, ağıt gibi türlerin adı olabilmekte, o türlerden oluşabilmektedir. Tekerlemeler kısmen ezgili olsalar da belli bir konusu olmadığı ve nazım birimi, kafiye gibi hususlarda sınırları belli olan bir dış yapı özelliği göstermediği için onu tam anlamıyla nazım şekli olarak değerlendirmek zordur.

Anonim halk şiiri ortaklaşa bir edebiyat birikimi olduğu için onda türlü dönemlerin ve farklı anlayışların izlerine bir arada rastlamak mümkündür. Şiirlerde, Türk halkının dünya görüşü, yaşam felsefesi, toplumsal ve bireysel sorunları, duygu ve düşünceleri yalın ve doğal olarak yansıtılmaktadır. Ayrıca saz şiiri ve tekke şiirine nazaran yabancı etkilerden daha uzak kaldığı için dil genel itibariyle daha yalın olup nazım birimi olarak da hece ölçüsü esas alınmıştır. Bu özelliğiyle dahi halk edbiyatı ve şiiri için olduğu kadar bir bütün olarak halk kültürü açısından ayrı bir ehemmiyet taşımaktadır.

Sonuç olarak saz şiiri ve tasavvuf şiiriyle birlikte halk şiirinin bir diğer önemli kolunu oluşturan anonim halk şiiri, bünyesinde taşıdığı pek çok kültürel değerle geçmişten günümüze varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

I.1.2. Dinî-Tasavvufî Türk Şiiri

Anonim halk şiirinin yanında söyleyeni belli olan halk şiiri, İslamiyet'in kabulüyle birlikte özellikle tekkeler aracılığıyla dinî bir çerçevede gelişim kayderek dinî-tasavvufî şiir olarak varlığını sürdürmüştür. Bu yeni dönemde kökleri İslam öncesi kam, baksı, şaman geleneğine kadar uzanan saz şiiri ise henüz bir geçiş devresinde olup tasavvufî halk şiiri nispetinde güçlü değildir.

Türkler 9. ve 10. yüzyıllardan itibaren İslamiyet'i kabul ederek yeni bir medeniyetle tanışma fırsatı bulurlar. Doğal olarak İslam dininin gereği olarak toplumsal yaşamda, gelenek ve göreneklerde, yaşam biçiminde, dünya görüşünde önemli değişikler yaşanmış, haliyle dinin sanat ve edebiyatı da etkilemesi ile halk şiirinde de İslamî özelliklerin baskın olduğu bir anlayış başlamıştır. İslam öncesi dönemden beri var olagelen halk şiiri birikimi bu yeni süreçte oluşan tasavvufî anlayış ve yazılı edebiyatın da etkisiyle gelişerek varlığını sürdürmüştür.

Bu dönemde etkisini göstermeye başlayan tasavvuf edebiyatının Türk edebiyatından önce Arap ve Fars kültürü ekseninde İslamî edebiyat içinde tam olarak ne zaman başladığı kesinlik kazanmasa da hicretten iki yüz yıl sonra etkisini göstermeye başladığı bilinmektedir.

Araştırmacıların uzak doğu kültürü ile birçok mistik ögenin İslamî bir kimlikle iç içe geçmiş hali olarak gördüğü tasavvufî anlayış, özellikle 9. ve 10. yüzyıldan itibaren İslam dünyasını etkilemeye başlamıştır. Türk edebiyatında ise Türklerin İslamla tanışmaya başladığı dönemle birlikte etkisini göstermeye başlamıştır. Bu açıdan **Divan-ü Lügati't Türk, Kutadgu Bilig** gibi ilk Türk-İslam eserleri arasında yer alan Ahmed Yesevî'nin **Divan-ı Hikmet'**i tasavvufî özelikler içermesi bakımından dikkat çekmiştir (Artun, 2011:14-15; Gözüaydın, 1989: 2).

12. yüzyılda Türkistan'da Ahmed Yesevî öncülüğünde ortaya çıkan *"Yesevîlik"* tarikatıyla tekke kültürü çevresinde gelişen tasavvuf edebiyatı oradan bütün Türk coğrafyasına yayılır. Didaktik ve lirik hikmetleriyle Yesevî'nin tasavvuf anlayışı dervişleri aracılığıyla Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar etkisini gösterir. Ancak Anadolu'da kök salıp gelişmeye başlaması ise 13. yüzyılda başlar. Bu gerçekliği Şükrü

Elçin, **Halk Edebiyatına Giriş** adlı eserinde şöyle dile getirmektedir: *"12. asırda Türkistan'da İslamî bilgi, ahlâk ve tasavvuf prensiplerini geniş halk kitlelerine öğretip telkin eden Ahmed Yesevî ve halifeleri bu ananenin bilinen şairleridir. Tasavvuf, Türkler arasında Ahmed Yesevî'den adını alan 'Yesevîlik' şekli ile yayıldıktan sonra, birçok dervişler ve ozanlar, 11. asırdan itibaren devam eden akınların ve muhâceretlerin kapısından Anadolu'ya geldiler. 13. asırda, Anadolu'da siyasî ve iktisadî buhranların hazırladığı; dinî-tasavvufî fikirlerden gıdasını alan bir zemin üzerinde Mevlâna ve Yunus Emre gibi iki büyük şahsiyet yetişti."* (Elçin, 2005: 7-8).

Anadolu'da Yunus Emre ve onun çizgisindeki mutasavvıflar yalın halk diliyle halk çevrelerinde, Mevlana ise Farsça yazdığı şiirlerle aydın çevrelerinde olmak üzere pek çok kişi ve zümreyi etkileyerek tasavvufî halk şiirine katkıda bulunmuşlardır (Artun, 2011: 18).

Bu yeni dönemde dinî-tasavvufî şiir her ne kadar dil, nazım şekilleri ve ifade tarzı bakımından saz şiirine yakın olsa da, felsefesi ve özü itibariyle İslamî özellikleri belirgin olan divan şiirinden izler taşıyarak adeta iki şiir dünyası arasında bir köprü mahiyetindedir. Bu çerçevede Fuad Köprülü, aslında Yunus Emre ve Mevlana'nın aynı manevî iklimin iki güçlü sesi olduğunu söyleyerek aralarında dil ve üslup tercihi dışında ciddi bir duygu ve düşünce farklılığının olmadığını şu şekilde dile getirmektedir: *"Dil, vezin, nazım şekilleri ve hususiyetleri, ifade tarzı bakımlarından Türk halk edebiyatının birçok unsurlarını almış olan bu tekke edebiyatı, ideoloji itibariyle doğrudan doğruya klâsik İslam kültürüne bağlıdır. Âşık Yunus'un sade bir dille ifade ettiği fikirler, mesela Mevlana'nın Farsça şiirlerindeki fikirlerinden başka bir şey değildir: Her ikisi de neo-platonisme (yeni eflatunculuk) pankheisme idealiste mesleğinin prensiplerine bağlı kalmışlardır."* (Köprülü, 2004: 41).

Böylece kökü İslamî esaslara dayanan; ama aynı zamanda Uzak Doğu'nun mistik anlayışıyla Orta Asya Türk kültüründen de izler taşıyan tasavvuf şiiri, Anadolu'da halk şiiri içinde saz şiirive anonim şiirle beraber üçüncü bir şiir kolu olarak gelişim göstermiştir. Farklı tekke ve zaviyeler çevresinde şekillenen bu edebiyat dünyası, 13. yüzyıldan itibaren kuruluş aşamasını tamamlayarak her geçen yüzyılla birlikte nice temsilcisiyle etkisini göstermeye başlamış ve yüzyılların birikimiyle günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Tasavvufî bir anlayış doğrultusunda Orta Asya'da Ahmed Yesevî'den başlayarak İran, Azerbaycan ve Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada her bir yüzyılda

pek çok tasavvuf şairi, kendi dünya görüşlerine uygun eserlerle hem tekke ve tarikat çevresindeki kişilere hem de bir bütün olarak halka mesaj vermeye çalışmıştır: *"Tasavvuf edebiyatı şairleri; kendi dileklerini, arzularını, ilâhî heyecanlarını, zikrî ve zühdî norm içinde hep tasavvufî vecd ile söylemişlerdir. Bu şairler, millî, dinî ve beşerî sahada yazdıkları eserlerini Türk toplumunun daha kolay anladığı; tahkiye, tasvir, mükâleme, nasihat ve hitap, doğrudan doğruya anlatma, tekrir, secî, mecaz vb. anlatım şekilleriyle de mesajlar vermişlerdir."* (Güzel, 2009: 518).

13. yüzyılda Mevlâna Celâleddin Rumî, Hacı Bektaş Velî ve Yunus Emre gibi şahsiyetler en önemli temsilciler olarak görülürken 14. yüzyılda Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Gülşehrî, Âşık Paşa, 15. yüzyılda ise Hacı Bayram Veli, Eşrefoğlu Rumî, Akşemseddin, İbrahim Tennûrî bu edebiyatın önemli şairleri olarak dikkat çekmektedir (Güzel, 2009: 527-642). 16. yüzyılda ise Sârban Ahmet, Ümmî Sinan, Üftade, Pir Sultan Abdal, 17. yüzyılda Hüdayî Aziz Mahmut, Mısrî Niyazî, 18. yüzyılda Erzurumlu İbrahim Hakkı, Sezaî gibi şeyhler bu tarzın tanınmış şairleri olarak bilinmektedir (Levend, 1968: 184).

Halk şiiri içinde saz şiiri günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarırken özellikle tekke ve zaviye çevresinde yaşam alanı bulan tasavvuf şiiri, 19. yüzyılla birlikte değişen dünya koşullarıyla beraber eski gücünü kaybetmeye başlamıştır. Avrupa'ya yönelişin hız kazandığı bu yüzyılda artık tasavvufî şiir alanında çok güçlü isimlere rastlamak güç olsa da yine de Keçecizade İzzet Molla gibi divan şairleriyle Dertli, Gedaî, Ruhsatî, Sümmanî, Gündeşlioğlu, Seyranî gibi âşıkların şiirinde tasavvufî etkilerin izlerini görmek mümkündür.

19. yüzyılın sonlarına doğru özellikle Osmanlı coğrafyasında merkezi yönetime geçiş, kentlileşme, Alevi-Bektaşî kültürünün egemen olduğu yeniçeri ocaklarının kapatılması, konar-göçer olan Türkmen aşiretlerin yavaş yavaş iskâna geçirilmeleri, tekke ve zaviyelerin kültürel çevresinin daralması-zayıflaması ve son olarak da 20. yüzyılda Cumhuriyet'le beraber bu kurumların da kaldırılması, bu şiir kültürünün son yüzyılda iyice zayıflamasına yol açmıştır. Doğal olarak modernleşme neticesinde daha seküler ve birey merkezli dünya içinde divan şiiriyle birlikte tasavvuf şiiri de uygun koşullara sahip olamadığı için kan kaybetmeye devam etmiş ve nihayet Osmanlı Devleti'nin yıkılma süreciyle paralel olarak tarihî süreç içindeki miadını yavaş yavaş doldurmaya başlamıştır.

Günümüzde ise artık doğrudan doğruya bir tasavvufî halk şiirinin varlığından ziyade ancak saz şiiri içinde veya modern şiir birikimi içinde etkisi görülen bir şiir kültüründen söz etmek mümkün olabilmektedir.

I.1.3. Türk Saz Şiiri (Âşık Şiiri)

Türk saz şiiri ya da bir diğer adıyla âşık şiiri, Türk halk şiirinin anonim şiir ve dinî-tasavvufî şiirle birlikte varlık gösteren bir diğer şubesi olup geçmişi İslam öncesi döneme kadar uzanmaktadır. Bu şiir geleneği, değişen dünya koşulları ve kültürel atmosferle birlikte bazı değişimler gösterse de önemli oranda özünü koruyarak günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Halk şiirinin temel özelliklerini, farklı zaman ve mekânlardaki tarihsel gelişimini, *"saz şiiri"* veya *"âşık şiiri"* olarak bilinen bu şiir geleneğinde somut olarak görmek mümkündür.

Geçmişi İslamiyet öncesi döneme kadar uzanan ve kökü Orta Asya'daki kam, şaman, oyun, baksı geleneğine dayanan saz şiiri, Türklerin Anadolu'ya gelişiyle birlikte Orta Asya'da Kırgızistan, Kazakistan, Özbekistan ve Türkmenistan'dan başlayarak Azerbaycan, Anadolu ve Balkanlara kadar uzan geniş bir sahada gelişimini sürdürmüştür.

Dinî-tasavvufî nitelikteki halk şiiri 13. yüzyılla birlikte olgunlaşmaya başlarken saz şiiri ancak 15. yüzyılın sonlarına doğru mecrasını bulmaya başlar. Artık yavaş yavaş köy, kasaba gibi kırsal yörelerde âşık edebiyatının teşekkül ettiği, halk kitlesi arasında ilgiyle karşılandığı görülmektedir. Özellikle 16. yüzyıldan sonra da güçlü bir şekilde günümüze kadar varlığını sürdüren bu gelenek sayesinde saz şiiri kendi kültürel birikimini sürdürmeyi başarmıştır. Bu yüzyıl saz şiirinin gerek temsilcilerinin sayısı ve gerekse ortaya koydukları ürünler bakımından dikkat çekici bir dönemdir.

Saz şiiri 16. yüzyılda kuruluş aşması sonrası önemli bir atılımda bulunarak muayyen bir şekilde âşıklık geleneği çerçevesinde önemli ustalar yetiştirmeye başlar. Bu dönemden günümüze adı ulaşan şairlerin varlığı dahi süreç içinde gelişen bir âşık edebiyatının somut örnekleri olarak dikkat çekmeye kâfidir (Düzgün, 2004: 286-287).

17. yüzyılda ise saz şiiri artık kökleri sağlam, sınırları belirlenmiş ve geleneği oturmuş bir ortamda hem nicelik hem de nitelik olarak adeta zirveye ulaşmıştır. Aynı dönemde âşıklık geleneği doğrultusunda, âşık kahveleri, fasıl geleneği, usta-çırak

anlayışı da etkisini iyiden iyiye göstermiştir. Osmanlı coğrafyasında halk şiiri ve divan şiiri aynı topraklarda İslamî Türk edebiyatının bir yansıması olarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Bazen yolları kesiştiği gibi bazen de birbirinden uzaklaşan iki nehir gibi akmışlardır.

İşte bu açıdan 17. yüzyıl halk şiirinin divan şiiriyle yakınlaşması açısından dikkat çekicidir. Bu dönemde halk şairlerinin gün geçtikçe divan şiirinden etkilendikleri, aruz ölçüsünü kullanmaya başladıkları, divan şiirine ait mazmunlardan, terkiplerden yararlandıkları görülmektedir.

Âşık edebiyatı 18. yüzyılda da varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ancak bu yüzyılda sanatsal açıdan çok güçlü şahıslar yetişmemiştir. Âşıklar varlıklarını sürdürseler de divan edebiyatı etkisinde kalarak aruza yönelim başlanmış, halk şiiri ölçeğinde çok başarılı ürünler ortaya konulamamıştır (Köprülü, 2004: 390-392). Âşıklarda nicel bir artış görülse de nitelik olarak yaşanan dönemin çalkantılı koşullarına rağmen, yazdıkları veya söyledikleriyle döneminde etkin olan ve saz şiirinde çok ciddi iz bırakan âşıklar pek çıkmamıştır. Yine de adı günümüze kalan âşıklar yok değil, bazıları şunlardır: Âşık Şem'i, Hocaoğlu, Derviş Musa, Kabasakal Mehmed, Levnî, Derunî, Mahtumî, Kıymetî, Âşık Süleyman ve Küşâdî.

19. yüzyılda âşık edebiyatı bir önceki yüzyıla göre nicelik ve nitelik olarak daha verimli bir dönemi yaşamıştır. Özellikle İstanbul'da âşıklara yönelik olarak çeşitli âşık kahvehanelerinin açılması, Karahan'ın belirttiği üzere II. Mahmud'un âşıklara ilgi göstermesi bu edebiyatın gelişimi açısından uygun koşullar yaratmıştır: *"Bu yüzyılda İstanbul âşık edebiyatının gelişmesi bakımından çok müsait bir çevre olmuştur. Bunda II. Mahmud'un âşıkları korumasının payı büyüktür. Böylece âşık geleneği yeniden canlanmıştır."* (Karahan, 1991: 551).

19. yüzyılda bir önceki yüzyılda olduğu gibi divan şiiri etkisiyle halk diline oranla daha ağır bir dil kullanılmaya, aruz ölçüsüne ilgi duyulmaya devam edilmiş, saz şiiri geleneği zayıflamaya ve güç kaybetmeye başlamıştır (Artun, 2011: 333).

Saz şiiri, 19. yüzyıldaki verimli döneminden sonra 20. yüzyılda siyasî gelişmeler doğrultusunda Osmanlı Devleti'nin gittikçe zayıflaması, ardından yıkılmaya başlaması, işgaller, yoksulluk gibi sonuçlardan olumsuz olarak etkilenir. Âşıkların başkentte ve büyük şehirlerdeki ihtişamı kaybolur; gelenek, taşrada ayakta kalma mücadelesi verir. Daha sonra Osmanlı Devleti'nin yıkılması, Cumhuriyet'in kurulmasıyla yeni devlet sisteminin ve aydınların Anadolu'ya/halka yönelmesiyle az da olsa bir kıpırdanma

yaşanır. Halk şiirine, nazım şekillerine, hece ölçüsüne, yalın dil kullanımına bir yöneliş olur; âşıklara önem verilerek basın yoluyla geniş kitlelere duyurulmaya çalışılır (Düzgün, 2010: 301). Böylece değişen dünya koşulları çerçevesinde yaşanan birkaç olumlu gelişmeye rağmen artık saz şiiri, zamana ve koşullara direnebildiği kadarıyla direnerek günümüze ulaşır ve her şeye rağmen bir halk kültürü değeri olarak varlığını sürdürmeye çalışır.

Sonuç olarak saz şiiri farklı dönem ve koşullar çerçevesinde, yalnızca bir toplumsal sınıf veya dinî zümreye ait bir edebiyat anlayışı olarak değil, farklı çevre ve dinamiklerden beslenen bir halk şiiridir. Geçmişten günümüze doğru gelişimini sürdüren bu edebiyat da divan edebiyatı gibi gelişimini Osmanlı'nın son dönemlerine kadar devam ettirmiş; ancak divan şiirinden farklı olarak değişen dünya şartları çerçevesinde tamamen kaybolmamış ve her ne kadar eski gücünde olmasa da günümüzde de varlığını sürdürebilmeyi başarabilmiş, üstelik önemli ustalar çıkarabilmiştir.

Saz şiiri-âşık edebiyatına dair ayrıntılı bilgi, *"Türk Saz Şiiri Hakkında Genel Bilgi"* kısmında belli başlıklar çerçevesinde yer verileceği için burada ayrıca detaylı olarak değerlendirilmemiştir.

I.2. Türk Halk Şiirinin Temel Özellikleri

Türk halk şiiri şekil ve muhteva özellikleri olmak üzere iki kümede değerlendirilebilir:

I.2.1. Halk Şiirinin Şekil Özellikleri

Şekil kavramı, Fransızcadan Türkçeye geçen karşılığıyla *"form"* ya da eş anlamlı haliyle "*biçim"* olup **Türkçe Sözlük**'te sekiz maddede farklı alanlardaki kullanımlarıyla tanımlansa da temel anlamı ve edebiyattaki kullanımı itiribariyle şu şekilde açıklanmaktadır: *"Arapça isim. 1. Biçim. 2. Bir konuyu açıklamaya yarayan resim veya çizim. 3. Ed. Biçim."* (Türkçe Sözlük, 2011: 2214).

Şekil kavramı şiirde ise; dizelerin sayısı ve kümelenişini, kafiye yapısı ve ölçü gibi dış özellikleri ifade etmek için kullanılır.

Bilindiği üzere şiir; dış ve iç yapının, yani şekil ve muhtevanın uyumu sonucu ortaya çıkan bir edebî türdür. Konusu ve anlatımı kadar, hangi yapı üzerine kurulduğu da önem arz etmektedir.

En eski zamanlardan beri şiir; gerek halk şiiri gerekse divan şiiri tarzında olsun kendine özgü birtakım şekil özellikleri taşımakta ve nazım şekilleri buna binaen çeşitli adlar almaktadır. Bu çerçevede halk şiiri de şekil bakımından çeşitli ögeler taşıyarak yapısal bir bütünlük arz etmektedir. Bu bütünlüğü oluşturan ögeleri sırasıyla; nazım birimi, nazım şekli, nazım türü, ölçü, kafiye, redif, dil ve üslup gibi başlıklar etrafında değerlendirmek mümkündür.

I.2.1.1. Nazım Birimi

Nazım birimi; bir şiirin dize veya dizelerinin belli bir anlam bütünlüğü içinde bir ölçü ve kafiye düzeniyle alt alta sıralanmasıyla oluşturulan kümeye verilen addır.

Bu konuda Fuad Köprülü, eski Türk şiirinde nazım biriminin Arap ve Fars edebiyatında olduğu gibi iki mısralık beyiti değil, dört mısradan müteşekkil olan kıtayı esas aldığını ve bu kıtaların da ilk olarak Türk şiirinin en eski nazım şekli olan manide kullanıldığını belirtmektedir. Yazar ayrıca önceleri manide kullanılan bu kıtaların ise çeşitli dönemlerde birleşerek türkü, koşma, sagu ve destanları meydana getirdiğini söylemektedir (Köprülü, 1934: 216).

Yukarıda Köprülü'nün de belirttiği üzere Türk halk şiirin esas nazım birimi dörtlük olmakla beraber ayrıca tasavvufî şiir ve divan şiiri etkisiyle zaman içinde iki dizenin kümelenişinden oluşan beyit ve ayrıca dörtlükten farklı olarak üç, beş, altı veya daha çok dizenin bir araya gelerek oluşturduğu bentler de nazım birimi olarak farklı şiir türlerinde kullanılmıştır.

Şiirin dış yapısını oluşturan önemli bir unsur olan nazım birimi, gerek nazım şekil ve türlerinin adlandırılmasında, gerekse ölçü, kafiye, redif gibi diğer ögelerle beraber bir şiirin şekil özelliğini belirlemede etkili olmuştur. Her ne kadar İslam öncesi döneme ait bazı şiirlerde bentlerin de kullanıldığı görülse de denilebilir ki divan şiirinin esas nazım birimi nasıl ki beyitse, halk şiirinin de geleneksel nazım biri dörtlüktür. Beyit nazım birimi ise sonraki yüzyıllarda Arap ve Fars edebiyatının tesiriyle divan ve tasavvuf şiiri aracılığıyla halk şiirine girerek kullanılmaya başlamıştır.

I.2.1.2. Nazım Şekli

Halk şiirinde şekil ve tür konusu hep tartışma konusu edilmiştir. Özellikle saz şiirinde divan şiirinde olduğu şekil ve tür üzerinde henüz kesin bir sonuca varılamamıştır. Kuşkusuz bunda halk şiiri ürünlerinin ezgi, konu ve şekil bakımından

oldukça çeşitlilik göstermesi, bazen ezgisine göre, bazen de konu ve mısralarının kümelenişi esasına göre yakınlık veya uzaklık göstermesinin payı büyüktür. Bu bağlamda dinî-tasavvufî halk şiiri nazım şekilleri buraya dahil edilmeyip çalışma konumuz olan saz şiiri nazım şekilleri üzerinde durulmaktadır.

Bu konuda başta Ahmet Talat Onay, halk şiirini şekil (mısra, beyit, müfret, mesnevî, üçleme, dörtlüler….) ve türlerine göre (dinî şiirler, büyük sözler, ahlakıyat, kahramanlık şiirleri…) olmak üzere iki grupta toplamış ve devamında da; *"Halk şiirlerinde yalnız eşkâl ve enva'a göre yapılacak tasnifler noksan olur. Çünkü teganniyi de nazar-ı itibare almak lâzımdır."* (Onay, 1996: 3) diyerek konunun karmaşıklığına işaret etmektedir. Onay, bu ifadeleri ile halk şiirini şekil, tür ve makamlarına göre tasnif edilmesini ve *"tür"*ün de konu ve ezgiye göre belirlenmesi gerektiğini söylemektedir.

Hikmet İlaydın da tür konusunda Onay'a yakın bir görüş ileri sürerek şekli *"dış yapı"*ya ait bir öge olarak görmektedir: *" Halk edebiyatının türleri, nazım şekilleriyle değil, konularıyla veya konuyu ele alışlarıyla (edalarıyla) bir de besteleriyle ayırt edilir."* (İlaydın, 1997: 77).

Halk şiirinde tür konusunu başlı başına irdeleyen Hikmet Dizdaroğlu ise yukarıda adı geçen her iki araştırmacıdan farklı düşünmektedir: *"Halk şiirinde belirli kurallara bağlı nazım biçimleri yoktur… Halk şiirinde nazım biçimleri değil, türler vardır."* (Dizdaroğlu, 1969: 45) diyerek tür konusuna dikkatleri çekmekte ve devamında da türlerin biçimine göre değil, ezgilerine göre adlandırılabileceği görüşünü savunmaktadır.

Bu konuda halk edebiyatındaki tür ve şekil sorunlarına yer veren önemli bir araştırmacı da Pertev Naili Boratav'dır. Boratav; ezginin, şiirin ne olduğunun belirlenmesinde ayırt edici bir öneme sahip olduğu görüşünü ileri sürerek şöyle der: *"Türü ürünlerin içerikleri, yaratılış şartları, üslupları, yaratıldıkları ve yayıldıkları çevrelerdeki görevleri belirler; şekli de dış görünüşle ilgili ögeler, yani, ölçü, kafiye ve ezgi belirler."*(Boratav, 1982: 157).

Nazım türlerinin konularına göre nazım şeklinden ayrıldığını söyleyen araştırmacılardan biri de Cem Dilçin olup **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi** adlı eserinde şöyle der: *"Âşık edebiyatı nazım türleri, genellikle koşma ve semaî biçimiyle yazılır. Bu türler koşma ve semaîlerden konuları bakımından ayrılır."* (Dilçin, 1983: 337). Ne var ki burada Dilçin, kendisi de ezgisi bakımından bir tür olan semaîyi nazım şekli olarak değerlendirirken, mani nazım şekline ise yer vermemektedir. Oysa halk şiirinin esas iki

nazım şekli; koşma ve manidir, semaî bir nazım türüdür. Zira semai aşağıda da belirtileceği üzere nazım şekli kriterlerine göre dışarıdan gözlemlenebilen kafiye örgüsü, nazım birimi, ölçü ve şiirin uzunluğu gibi unsurlar çerçevesinde değerlendirildiğinde bir nazım şekli değil, aslında tıpkı varsağı gibi ezgisine göre diğer türlerden ayrılabilen bir nazım türüdür.

Öcal Oğuz ise daha önce de belirttiğimiz gibi ezginin belirleyiciliği konusunda farklı bir görüş ileri sürerek şöyle der: *"Boratav'ın 'ezginin nazım şeklinin belirlenmesinde bir unsur olarak kullanılması gerektiği' fikrine katılmak mümkün değildir. Dilimizde belirli bir anlamı olan 'şekil' kelimesine bu derece ikincil anlamlar yüklenmesini doğru bulmuyoruz. Düşüncemize göre Halk şiirinde 'şekil' dışarıdan görülebilir özellikleri içine almalıdır. Bu özellikler ise kafiye örgüsü, nazım birimi, vezin ve şiirin hacmi (mısra, beyit veya dörtlük sayısının azlığı veya çokluğu) olabilir. Bu unsurları değerlendirdiğimiz zaman karşımıza çıkan belirgin ve kurallara bağlanabilen ayrıcalıkları bir 'şekil' adına bağlamak mümkün olabilir."* (Oğuz, 2001: 15).

Bu konuda Öcal Oğuz'un belirtiği gibi kanaatimizce halk şiirinde *"şekil/biçim"* için belirleyici olan kriter; kafiye örgüsü, ölçü, nazım birimi gibi somut olarak görülebilen *"dış yapı özellikleri"*dir. Halk şiirinde *"şekil/biçim"* dediğimiz kavram; *"dış yapı özellikleri"*nin; tür ise *"iç yapı özellikleri"*nin dikkate alınması sonucu ortaya çıkan somut adlandırmalardır. Oğuz, buna binaen nazım şekillerini; anonim şiir, saz şiiri ve tekke şiiri ürünlerinin hepsini halk şiiri başlığı altında toplayarak, hece ölçüsüyle üretilen nazım şekillerini, koşma, mani ve destan olarak tasnif etmektedir (Oğuz, 2001: 15-18). Ancak, kanaatimizce Boratav'ın da belirttiği üzere, halk şiiri ürünleri temel olarak koşma ve mani nazım şekli esasına dayanmakta ve destan da konusu ve ezgisine göre tıpkı türkü gibi koşma ve mani şekillerinden teşekkül etmektedir.

Yine nazım şekilleri konusunda *"şeki"* veya *"sicilleme"* olarak adlandırılan ve çoğunlukla 7-16 hece ile aynı kafiye ile en az 10 mısradan oluşan bent veya bentlerle söylenen halk şiirinin de nazım şekli mi, türü mü olduğu üzerinde tartışılmalıdır.

Nazım İrfan Tanrıkulu, **Âşıklar Divanı** adlı eserinde; *"11 heceli koşma biçimine benzediği halde, her mısrada iç kafiyelenmeyle ilgili biçim değişikliği bir tür özelliğini ortaya çıkarmaktadır."* (Tanrıkulu, 1998: 43) ifadesiyle sicillemeleri nazım türü olarak değerlendirse de Doğan Kaya; **Âşık Edebiyatı Araştırmaları** (2000), adlı eserinde Tanrıkulu'nun yukarıda bahsettiği ifadesinin aslında; *"koşa ayak koşma", "musammat*

koşma" olarak adlandırılan iç kafiye esasına dayanan koşma şekli olduğunu söyleyip sicillemelerin aslında bir nazım şekli olduğunu belirtmektedir (Kaya, 2000: 115-120). Ancak halk şiiri nazım şekilleri tasnifinde sicillemelerin hâlâ şekil mi tür mü olduğu hususu, koşma ve mani gibi kesin çizgilerle belirlenmiş değildir. Bu anlamda tıpkı destan gibi şekil veya tür olması hususiyeti tartışılmalıdır.

Yukarıdaki bu ölçütler bağlamında diyebiliriz ki; halk şiiri nazım şekli bakımından genellikle *"koşma" ve "mani"* nazım şekillerinden oluşmaktadır. Her ne kadar bazı kaynaklarda şekil olarak ayrıca *"türkü"* nazım şeklinden söz edilse de, türkü aslında kafiye örgüsü, nazım birimi, ölçü ve hacim bakımından belirli bir şekil özelliği göstermek yerine bir ezgi çeşidi olarak yerine göre koşma, varsağı, ninni, ağıt gibi türlerin adı olabilmekte, yani o türlerden oluşabilmektedir. Öcal Oğuz'un *"destan"ın* hacim bakımından diğer türlere benzememesi hususiyetiyle nazım şekli sayılabileceğini, ancak konusuna göre tasnif edilmesi sebebiyle bir tür olarak da karşımıza çıktığını belirterek, aslında bu konunun tartışılması gerektiğini söylemektedir (Oğuz, 2001: 17).

Koşma şiir türü, Türk halk şiirinin en yaygın nazım şekli olup genellikle 6+5=11, 4+4+3=11 ve 4+3=7 hece ölçüsü ile söylenmiştir. Nazım birimi, kafiye örgüsü, ölçü ve hacim bakımından belli esaslara bağlılık gösteren koşmalar konularına, yapılarına hatta söylendikleri bölgelere göre bile ayrıca çeşitli adlar alabilmektedir.

Koşmalar işledikleri konuya göre çeşitli adlar alarak nazım türlerine kaynaklık ederler. Yine yapılarına göre de *"düz", "yedekli", "musammat", "zincirleme"* gibi türlere ayrılarak Güney Anadolu'da ezgisine göre; *"varsağı",* Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde, Kerkük yöresinde *"hoyrat"* adını alabilmektedir (Özdemir, 2006: 29-30). Varsağı türünü hecenin bütün kalıplarıyla söylenmesi bakımından koşmadan salt şekil itibariyle ayırt etmek mümkün olmayıp onu ezgisine göre ve içinde geçen *"hey", "bre" "behey"* gibi seslenme ifadelerden ayırabiliriz.

Koşmalar ayrıca makamlarına göre de; *"Gevherî", "Kesik Kerem", "Ankara Koşması", "Topal Koşma", "Acem Koşması"* gibi türlere de ayrılmaktadır (Oğuz, 2001: 16).

Koşmadan sonra halk şiirinin bir diğer önemli nazım şekli ise *"mani"*dir. Başlı başına bir tür olduğu gibi aynı zamanda nazım biçimi olarak halk şiirinde esas olarak aaxa biçiminde kafiyelenip 4+3=7 hece ölçüsüyle söylenir.

Mani, Türkiye'de özellikle anonim halk şiirinin en çok sevilen türlerinden biridir. Söyleyicileri çoğunlukla kadınlardır. Kelimenin *"mânâ"* veya *"man"*

kelimesinin sonuna nispet *"î"*si getirilerek oluşturulduğu sanılmaktadır. Çoğunlukla anonim şiir olarak söylense de ayrıca söyleyeni belli olan şiirlerde de örneklerini görmek mümkündür. Söyleyeni belli olan mani biçimindeki şiirlerde ise özellikle Hatayî, Posoflu Müdamî, Sümmanî, Zülâlî gibi şairler bu türün en güzel örneklerini vermiştir (Sakaoğlu-Alptekin, 2011: 21).

Sonuç olarak hece ölçüsüyle ortaya konan şiirler, *"şekil/biçim"* için belirleyici olan kafiye örgüsü, ölçü, nazım birimi gibi *"dış yapı özellikleri"*nden hareketle koşma ve mani nazım şekli olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu bağlamda tartışma konusu edilen destan ve türkü, dış yapı özelliklerine göre değil, konu ve ezgisine göre adlandırılıp değerlendirildiği için koşma ve mani gibi nazım şekli hususiyeti taşımamaktadır. Yine nazım şekli mi tür mü olduğu henüz kesin çizgilerle belirlenemeyen sicillemeler de bu kapsamda tartışılması gereken şiirler olarak dikkat çekmektedir.

I.2.1.3. Nazım Türleri

Halk şiiri anonim, saz şiiri ve tasavvuf şiiri olarak üç ana kolda ilerlerken doğal olarak nazım türleri de bu şiir anlayışlarına göre bazen benzeşmekte bazen de farklılık arz edebilmektedir.

Nazım türleri, konu ve ezgisine göre adlandırılsa da esasında kaynağını çoğunlukla halk şiiri nazım şekillerinden ve özellikle tasavvuf şiirinde görüldüğü üzere bazen de divan şiiri nazım şekillerinden almaktadır. Ancak nazım şekilleri başlığında söz edildiği üzere hâlâ halk edebiyatı araşatırmacıları, nazım şekli ve tür arasındaki ilişki veya farklılık konusunda tam bir birliğe varabilmiş değil. Bu hususta daha önce de değinildiği gibi farklı yaklaşımlar olsa da temel olarak; nazım şeklinin kafiye örgüsü, nazım birimi, ölçü ve şiirin hacmi gibi dışarıdan görülebilen özelliklere göre; türlerin ise, şiirin konu ve ezgisine göre adlandırıldığı gerçeğidir.

İşte bu bağlamda nazım türleri, halk şiirinin temel nazım şekillerinden koşma ve maniden ve yine divan şiirinin kaside, gazel, murabba gibi bazı nazım şekillerinden kaynağını alarak halk şiirinin üç ayrı kolunda kullanılmıştır.

Anonim şiirler genellikle kaynaklarda salt manzum olarak değerlendirilip mani, türkü, ağıt, tekerleme ve ninni olarak türlere ayrılmaktaydı. Ancak manzum türlerin yanında yerine göre hem manzum hem mensur örnekleri olan türler de vardır. Bu türleri Doğan Kaya'nın tasnifine göre şu şekilde çeşitlendirmek mümkündür:

"I. Manzum şiirler: Mani, türkü, ağıt, ninni, düzgü

II. Manzum-mensur şiirler: Bilmece, tekerleme." (Kaya, 2004: 22).

Anonim şiirle beraber kökleri İslam öncesi döneme uzanan saz şiirinde ise türler, genellikle hece ölçüsünü esas alan şiirlerle sınırlıyken, 16. yüzyıldan itibaren aruzla söylenen şiir türlerinin de kullanılmaya başladığı görülmüştür. Böylece saz şiiri nazım türlerini, ölçü esasına göre iki ana grupta toplamak mümkündür:

I. Hece ölçülü türler: Güzelleme, koçaklama, varsağı, taşlama, ağıt, mani, semai (heceli), destan, türkü

II. Aruzlu türler: Divan, selis, semai (aruzlu), kalenderi, satranç, vezn-i aher (Dizdaroğlu, 1969: 5-6).

Hikmet Dizdaroğlu'nun yukarıdaki tasnifine ayrıca koşma türüne bağlı olarak güzelleme, koçaklama, taşlama, ağıt türlerini ve yine heceyle oluşturulan türler kısmına sicilleme türünü de ilavet etmemiz gerekmektedir. Yine yukarıdaki tasnifte heceli türler arasında geçen maninin, hem bir nazım şekli olarak kullanıldığı hem de bir nazım türü olarak değerlendirildiği unutulmamalıdır. Ayrıca Dizdaroğlu'nun da belirttiği üzere, destan ve türkü türleri bazı kaynaklarda nazım şekli olarak açıklansa da kanaatimizce her iki tür koşma ve mani nazım şeklini esas alan; ancak konu, ezgi ve hece sayılarına göre kendi başına birer tür olarak kullanılan şiirlerdir.

Nazım türlerine dair bir başka tasnif çalışmasında Öcal Oğuz, türleri; ezgi ağırlıklı türler, konu ağırlıklı türler ve son olarak da konu ve ezgi yoğunluğu aynı olan türler olarak şöyle tasnif etmektedir:

"1. 'Ezgi' ağırlıklı türler: Türkü, varsağı, semaî, koşma

2. 'Konu' ağırlıklı türler: Koçaklama, taşlama, güzelleme, ilahî, devriye, nutuk, şathiye

3. 'Ezgi' ve 'Konu' ağırlığı aynı yoğunlukta olan türler: Ninni, ağıt, mani." (Oğuz, 2001: 19-20).

Bu tasnifinde Oğuz, yukarıda anonim şiirin nazım türlerini manzum ve mensur olmasına göre değerlendiren Kaya'dan ve saz şiiri türlerini hece ölçülü ve aruzlu olmasına göre sınıflandıran Dizdaroğlu'ndan farklı olarak, bir bütün olarak halk şiiri türlerini ezgi ve konu merkezli olarak incelemektedir. Bu bağlamda her üç tasnif de aslında halk şiirinde türler konusuna farklı bir kapı aralayarak bir eksikliği gidermektedir.

Öcal Oğuz'un nazım türlerini belirlemede konu ve ezgiyi dikkatlere sunarak farklı bir değerlendirmede bulunması, halk şiirinde araştırmacılar için önemli bir tartışma konusu olan *"şekil"* ve *"tür"* meselesine dair ciddi bir öneri niteliği de taşımaktadır. Bu hususta nazım şekillerinin konu ve ezgisine göre farklı nazım türlerine kaynaklık ettiğini ve ona göre adlar aldığını örneklerle dile getirmektedir (Oğuz, 2001: 11-20). Örnek olarak koşmaların savaş ve yiğitlik konusunu işleyenine *"koçaklama",* kişi, hayvan ve doğa güzelliğini işleyenine *"güzelleme",* bir kişi ya da toplumu eleştiren, kusurlarını yeren türüne *"taşlama",* ölüm ve benzeri acıları işleyen türüne ise *"ağıt"* denilmektedir. Ölçü ve kendine özgü söyleyiş biçimine göre de *"semai"* ve *"varsağı"* gibi adlar alabilmektedir.

Halk şiirinin anonim ve saz şiiri yanında bir diğer kolu da tasavvuf şiiridir. Bu şiir anlayışı, İslam'ın kabulüyle birlikte hızla yayılarak özellikle 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da etkisini göstermeye başlamıştır. Bu süreçte genellikle tekke çevresinde gelişen tasavvuf şiiri bir yandan âşık edebiyatının nazım şekillerinden yararlanırken diğer yandan da divan edebiyatının nazım şekillerinden yararlanılmıştır. Böylece her iki şiir ortamının nazım şekilleri ile türlerini kendi bünyesinde birleştirebilmiştir.

Tasavvuf şiiri, hece ölçüsüne bağlı nazım şekillerinden koşma ve mani; aruz ölçüsüne bağlı nazım şekillerinden ise kaside, gazel, mesnevi, murabba, kıt'a, tuyuğ, müstezat, terci-i bend ve terkib-i bend gibi nazım şekillerinden yararlanarak çok sayıda nazım türlerine yer vermiştir. Başlıcaları şunlardır: Tevhid, na't, mevlid, medhiye, nutuk, hikmet, nefes, devriye, şathiye, dolabname, menâkıb-nâme, vasiyet-nâme, vücud-nâme, nevrûz-nâme, fetvâ-nâme, deh-nâme… (Güzel, 2009: 359-431).

Sonuç olarak gerek hece ve aruz, gerekse halk şiiri ve divan şiiri nazım şekillerine bağlı olarak oluşturulan çok sayıda nazım türü, anonim şiir, saz şiiri ve tasavvuf şiirinde kullanılarak şairlere farklı konu ve ezgiyi işleyebilmesi hususunda geniş olanaklar sunmuştur.

I.2.1.4. Ölçü

Halk şiirinin şekil özelliklerini yansıtan önemli bir unsur da *"ölçü"*dür. Bilindiği gibi geçmişten günümüze kadar halk şiirinin ölçüsü, millî ölçü olarak görülen hece ölçüsüdür.

Hece ölçüsü Türkçenin ses özelliklerine uygun olarak hecelerin uzunluğu ya da kısalığının dikkate alınmadığı, her bir hece bir diğeriyle aynı ayarda ve bir çırpıda

söylendiği bir esasa dayanmaktadır. Heceler belli duraklar ve kalıplarla şiirde bir ahenk oluşturacak şekilde kullanılmaktadır.

İşte şiirde sözün akışını bozmayacak şekilde bir dizede içinde uygun yerlerde durulan kısımlara durak adı verilir. Şiirde tüm dizeler aynı sayıda hece sayısından sonra duruluyorsa o metnin duraklı olduğu kabul edilir. Bu çerçevede durak sayısı da bir ile beş arasında değişkenlik gösterir. Aşağıda Gevherî'ye ait bir şiirden alınan örnekte (4+4=8) duraklı hece ölçüsünün kullanımı görülmektedir:

"Bugün ben bir / güzel gördüm
Kâkül dökmüş / kaş üstüne
Ben cahilim / bir şey bilmem
Her ne dersen / baş üstüne"

(Elçin, 1987: 92)

Bu örnekte görüldüğü gibi halk şiirinde hece ölçüsü bazı durak esaslarına göre çeşitli biçimlerde kullanılarak bazı kalıplar dahilinde değerlendirilmektedir.

Bu anlamda sayıları iki ile yirmi hece arasında değişen hece kalıpları bulunmaktadır. En çok kullanılan hece kalıpları ise şunlardır:

7'li (4+3), (5+2)

8'li (4+4), (5+3), (6+2), (3+3+2

11'li (6+5), (4+4+3), (7+4)

14'lü (7+7), (4+3+4+3) ve (5+2+5+2)

15'li (8+7) veya (4+4+4+3).

Halk arasında *"Parmak hesabı"* olarak bilinen hece ölçüsü, Türk şiirinin var oluşundan günümüze kadar kullanılagelmiştir. Sözlü edebiyatın gelişkin olduğu ilk dönemden yazılı edebiyata geçişin yapıldığı süreçte Türk şiirinde hece ölçüsü etkin olarak kullanılmıştır. Ancak yazılı edebiyattaki ilk ciddi örnekleri 11. yüzyıldan itibaren halk şiirinin birçok manzum türünde görülmeye başlanmıştır: *"Divanü Lügati't Türk'te ilk örneklerine rastladığımız koşuk, sagu ve destanlardan günümüze kadar gerek âşık edebiyatı, gerek anonim halk şiirlerinde hecenin çeşitli kalıpları görülmektedir. Bunun yanında aruzla yazılmış halk şiirleri de vardır. Bunlar daha çok tekke şairleri ile 17. asırdan itibaren, tahsil görmüş; okuma yazma ve aruz öğrenmiş halk şairlerinin eserleridir."* (Bakırcıoğlu, 2007: 47).

Yukarıda belirtildiği üzere Türk şiirinin ilk örneklerinden beri kullanılan ölçü hece olmasına rağmen, Türklerin İslamiyet'e geçişiyle birlikte Arap ve Fars kültürüyle

tanışması sonucu birçok kültürel öge gibi aruz ölçüsü de kültür ve edebiyat dünyasında yer almaya başlamıştır. Zira Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte yeni yetişen aydın zümreler, Arap ve Fars kültürünün etkin olduğu bu yeni medeniyetten güçlü oranda etkilenmiş; şairler bu etkileşimi eserlerinde dil, üslup, muhteva ve şekil bakımından somut olarak yansıtmıştır. Bu çerçevede aruz ölçüsü de Türk edebiyatına girmiş oldu. Ancak başlarda, divan şiirinde *"aruz"* ölçüsü benimsenirken, halk şiirinde*"hece ölçüsü"* kullanılmaya devam etmiştir. Bu konuda Hikmet İlaydın Türk şiiri geleneğinde hece ve aruzun zaman içerisindeki kullanımı, halk ve divan şiirine göre tercih edilmesi hususunda şunları söylemektedir:

"Başlangıçta hece vezninin aruz vezni üzerinde baskısı görülmüştü; şairler, aruzu aynı zamanda hece vezni tesiri uyandıracak tarzda kullanıyorlardı. Fakat git gide aydın zümre hece veznini unuttu. Kullananlarla alay etti veya alay etmek için kullandı. Geniş halk kütlesiyle onun şairleri (âşıklar) ise, heceyi hiç bırakmadılar. Yalnız 17. yüzyıldan bu yana, birtakım halk şairleri hem heceyi hem aruzu kullanır oldular. Aralarında değerli şahsiyetler yetişti. Bu hali fark eden bazı aydın zümre (divan) şairleri, hece veznine karşı iyi niyetler beslemeye başladılar. Mesela 18. yüzyılda Nedim, güzel bir koşma yazdı." (İlaydın, 2007: 47).

Halk şairleri çoğunlukla hece ölçüsünü ısrarla kullanmasına rağmen yukarıda da sözü edildiği gibi özellikle 16. yüzyılın sonlarından itibaren halk şiiri ve divan şiiri yakınlaşması sonucu hecenin yanında aruz ölçüsünden de yararlanılmıştır. Bu çerçevede bazı tekke şairleri ile *"kalem şuarâsı"* olarak adlandırılan, eğitimli halk şairlerinin bu dönemden başlayarak; ama özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda sıkça örneklerini verdikleri *"gazel, divan, semaî, kalenderi, selis, satranç, aruzlu semailer"* gibi şiirlerde aruz ölçüsünden de yararlandıkları görülmektedir. Böylece halk şiirinde geleneksel ölçü olarak hecenin hakimiyeti görülse de az da olsa aruzdan da yararlanılmıştır.

I.2.1.5. Kafiye

Şiirin ahenk ve ritmini etkileyen önemli bir şekil unsuru da kafiyedir. Kafiye, şiirde dize sonlarında bulunan sözcüklerin son heceleri arasındaki ses benzerliği esasına dayanmaktadır. Kafiye, bazı milletlerin edebiyatında hiç kullanılmasa da çoğunlukla en eski dönemlerden günümüze kadar pek çok halkın edebiyatında manzum ürünlerde sıklıkla kullanılmıştır.

Eski Yunan, Latin ve Japon edebiyatında kafiye pek kullanılmamışken Arap, Fars, Türk ve Fransız edebiyatlarında ise çokça kullanılmıştır. Bu bağlamda Özkırımlı kafiyenin milletlere göre farklılık arz etmesi ve onun nazım şekillerinin oluşumundaki tesirine dair şöyle demektedir: *"Eldeki verilere göre, kimi ulusların edebiyatlarında uyak hiç kullanılmamış (Eski Yunan, Latin, Japon edebiyatları), kimi ulusların edebiyatlarında ise uyağa çok önem verilmiştir (Arap, Fars, Türk, Fransız edebiyatları). Uyağa önem veren edebiyatlarda, nazım biçimlerinin oluşumunda (gazel, koşma, sone) dizelerin kümelenişiyle birlikte uyakların sıralanışının da büyük önemi vardır."* (Özkırımlı, 2004: 1288).

Yukarıda söz konusu edildiği üzere kafiyeye önem verilen edebiyatlardaki bu gerçeklik, şiirin ahengine katkı sağladığı gibi aynı zamanda nazım şekillerinin belirlenmesi hususunda da ciddi bir etkiye sahip olmuştur. Örneğin kafiye örgüsünün farklılığı mani ve koşma nazım şekillerinin tespitinde önemli bir yere sahiptir. Haliyle şiirde ses uyumu ve ritim sağlamanın yanında, aynı zamanda nazım şekillerinin oluşumunda önemli bir rol üstlenen kafiye, Türk halk şiirinde İslam öncesi dönemden beri sıklıkla kullanılmış ve İslamî dönem Türk halk şiirinde de yarım kafiye olarak redifle birlikte şiirde yerini almaya devam etmiştir. Ancak kafiyenin halk şiiri ve divan şiirindeki tezahürü, Onay'ın aşağıdaki ifadesinde görüleceği üzere yazılış veya duyuş esasına göre farklılık arz etmektedir: *"Türk millî şiirlerinde kafiye yazılıştaki benzeyişe göre değil, kulağın duyduğu ses benzeyişlerine göre yapılır. Aruz şiirleri ise, çok kere Arap harflerinin yazılıştaki benzeyişine göre yaparlardı. Aruz şairleri ise, çok kere Arap harflerinin yazılıştaki benzeyişlerine göre yaparlardı."* (Onay, 1996: 21). Yani halk şiirinde kafiye, divan şiirinden farklı olarak şekil değil ses benzerliği esasına dayanmaktadır. Bu çerçevede özellikle Tanzimat Dönemi'nde kafiyenin göz için mi, kulak için mi olduğu tartışması *"abes-muktebes"* kelimeleri çerçevesinde sürdürülmüştür. Recaizade Mahmut Ekrem'le (Zemzeme), Muallim Naci (Demdeme), tartışmanın taraflarıdır. Eski edebiyatı savunanlar Muallim Naci şahsında, göz için kafiye; yeniyi savunanlar ise kulak için kafiye anlayışı doğrultusunda Recaizade Mahmut Ekrem'in çevresinde toplanmıştır (Kahraman, 1984: 398). Ancak halk şiiri bu manada gerek şiir geleneği ve gerekse yazıdan ziyade söyleyişi-müzikaliteyi öne çıkaran yapısından dolayı kulak için kafiye anlayışıyla benzerlik göstermektedir.

Halk şiirinin özellikle saz şiiri ürünleri başta olmak üzere birçok örneği ses benzerlikleri, uyumları ve seslerin bir armoni içinde kullanımı esasına dayandığı için bu

bağlamda kafiyeden özellikle yararlanmıştır. Halk şiiriyle beraber divan şiiri metinleri ve pek çok modern şiir örneklerinde farklı kafiye çeşitlerinden yararlınagelmiştir. Bu noktada denilebilir ki, genel olarak Türk edebiyattında yarım, tam ve zengin kafiye çeşidi kullanılmıştır: *"Tek ses benzerliğine dayanan kafiye çeşidine **yarım**; iki ses benzerliği veya uzun ünlüler (â ,û, î) ile yapılan kafiye çeşidine **tam**; ikide fazla ses benzerliği veya bir uzun ünlü bir ünsüzden oluşturulan kafiye çeşidine **zengin** kafiye denir."* (Bekki, 2008: 59).

Bu kafiye çeşitleri yanında ayrıca ses benzerliğinin üçten fazla olması durumunda kelimelerden birinin, diğerinin içinde yer alması sonucu oluşan tunç kafiye ve sesteş kelimeye dayanan cinaslı kafiye de şiirde ahenk unsuru olarak kullanılmıştır.

Yukarıdaki kafiye çeşitleri yanında Ali Berat Alptekin'in çıkış yerleri bakımından birbirine yakın seslerin (n-l-r, t-d, m-n, ç-ş, z-s…) oluşturduğu kafiye çeşidi için Saim Sakaoğlu'nun önerdiği *"çeyrek kafiye"* tanımını kendisinin de uygun gördüğünü ancak bu konuda henüz tam bir ittifakın olmadığını belirterek aşağıdaki dörtlükle bunu şu şekilde örneklemektedir:

*"Alnımda çizgiler dökülmüş sa**çl**ar*
*Birer birer gitmiş misafir di**ş**ler*
*Nüfus kâğıdımda birikmiş ya**ş**lar*
Geçmiş yıllar beni çok değiştirmiş."

(Alptekin, 2011: 800)

İşte bu dörtlükte görüldüğü üzere yukarıdaki ses benzerlikleri için *"çeyrek kafiye"* terimi mi kullanılmalı yoksa, *"Bu dörtlükte kafiye yoktur"* mu denilmelidir. Bu konuda bir fikir birliğine varılmamış olsa da, *"çeyrek kafiye"* teriminin dikkate alınması uygun görülmelidir.

Kafiye konusunda çözüme kavuşturulmamış problemlerden biri de kafiyeyi oluşturan harfler arasında sesli harflerin kalın-ince, düz-yuvarlak veya geniş-dar olması özelliğine göre kafiyenin çeşidini nasıl etkileyeceğidir. Bu bağlamda Esma Şimşek aşağıdaki dörtlükte örneklediği üzere söz konusu sesli harfler için biraz esneklik getirebilir miyiz diye sormakta ve kafiye çeşidinin *"k"* seslerinden hareketle *"yarım kafiye"* mi yoksa *"-rdak/-rdek"* sesleriyle yapılmış *"zengin kafiye"* mi olduğunun tartışılması gerektiğini belirtmektedir:

*"Evlerinin önü ça**rdak***
*Elif'in elinde ba**rdak***

*Sanki yeşil başlı ör**dek***
Yüzer Elif Elif deyü"
(Şimşek, 2011a: 807)

Hakikaten söz konusu kafiye için *"yarım kafiye"* mi demeliyiz, yoksa *"zengin kafiye"* terimini mi tercih etmeliyiz, bunun bir sonuca bağlanması gerekmektedir. Kanaatimizce bu tarz ses benzerlikleri zengin kafiye olarak değerlendirilmeldir. Bu bağlamda halk şiirinde kafiyeyle ilgili buna benzer bazı problemlerin bir an evvel çözüme kavuşturulması hem bu alanda çalışacaklar için hem de konuya ilgi duyanlar için ayrıca önem arz etmektedir.

Kafiyeyle ilgili olarak bu problemleri bir kenarda tutarsak halk şiirinde çeşit olarak çoğunlukla yarım kafiyenin tercih edildiği ve redifle desteklendiğini İlaydın'ın şu ifadelerinde görmekteyiz: *"Şiirlerini ekseriya hazırlıksız söyleyen orta ve yeni devre halk şairleri, yakalanması pek kolay olan yarım kafiyeleri tercih ederler, fakat bunları çok zaman rediflerle zenginleştirirlerdi."* (İlaydın, 1997: 84). Zira Türkçenin ses ve hece yapısına uygun olarak tek bir ünsüz veya sekiz ünlüden herhangi biriyle ses benzerliği oluşturmak son derece pratik olduğu için yarım kafiye çeşidi yaygınlık göstermektedir. Bu sebeple pek çok halk şairi yarım kafiyeyi tercih eder:

Bu kavramların yanında ayrıca âşıklık geleneğinde *"ayak"* olarak adlandırılan bir kafiye daha vardır ki bununla kastedilen gerçeklik; ilk dörtlüğün ikinci dizesiyle sonraki dörtlüklerin son mısralarında geçen kafiyedir. Yani ikinci dörtlükten itibaren şiiri oluşturan dörtlüklerin ilk üç dizesi kendi içinde kafiyeli iken, ayak bunlardan bağımsız olarak dördüncü dizelerin kendi aralarındaki kafiye esasına dayanır. Bu çerçevede saz şiirleri birincisi; ilk dörtlükten sonraki dörtlüklerde, ilk üç dizede oluşturulan kafiyeler ve ikincisi ise ilk dörtlüğün ikinci dizesiyle sonraki dörtlüklerin son dizelerindeki ses birliğini esas alan ve ayak adı verilen kafiyelerden oluşmaktadır.

I.2.1.6. Redif

Şiirde kafiyeyle birlikte bir şekil unsuru olduğu gibi aynı zamanda sese dayalı bir ahenk taşıyıcısı olarak da dikkat çekmektedir. Redif, *"Mısra sonlarında genellikle kafiyeden sonra gelen, yazılışları ve anlamları bir olan, ek, kelime veya kelime grubuna denir."* (Ertem, 1982: 88-89).

Redifin mısra sonlarında tekrarlanan ek, kelime veya kelime grubunun adı olduğu kabul gören bir gerçektir. Ancak gerek yukarıdaki tanımda gerekse Doğan

Kaya'nın; *"Kafiyeden sonra gelen ve aynen tekrarlanan ek yahut kelimelerdir."* (Kaya, 2003: 65) tarifinde olduğu gibi redifin "*genellikle kafiyeden sonra gelen"* ifadesi, sanki kafiyenin olmadığı yerde redifin olamayacağı bir hükmü ortaya koymaktadır ki, bunu bir ön şart olarak görmek doğru değildir. İşte tam da bu hususta Salahaddin Bekki, *"Anadolu Sahası Halk Şiirinde Kafiye: Tespitler ve Öneriler"* adlı makalesinde şöyle bir soruda bulunarak bu konudaki klişe yaklaşımları gözden geçirilmesi gerektiğini şöyle dile getirmektedir: *"Kafiyenin olmadığı yerlerde redif tanımına uyan ek, kelime ve kelime grupları redif olarak kabul edilecek mi? Yoksa bu tür kullanımlar için Banarlı'nın önerdiği 'redifli kafiye'* (Banarlı, 2004: 183) *veya Doğan Kaya'nın önerdiği 'sözde redif'* (Kaya, 2003: 70). *terimlerini mi kullanacağız? Yahut bu tür dizeler için kafiyesi bozuk mu demeliyiz?"* (Bekki, 2008: 62-63).

Hakikaten redifle ilgili yapılan tanımlardan anlaşılacağı üzere redifin genellikle kafiyeden sonra geleceği üzerinde yoğunlaşıldığı için nedense pek çok araştırmacı buradaki *"genellikle"* ibaresini çoğu zaman ihmal ederek adeta redifin olabilmesi için mutlaka ondan önce kafiyenin olması gerekir, yanılgısına düşmektedir. Oysa aşağıda Bekki'nin Karacaoğlan'ın bir şiirinden aldığı dörtlüğünü esas alarak bazen kafiyenin bulunmadığı yerlerde de redifin kullanılabileceğini şöyle belirtmektedir: *"Dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinde "bir gelin" redif olarak kullanılmış ama rediften önce gelen kelimelerde kafiye oluşturacak sesler bulunmamaktadır."* (Bekki, 2008: 62-63).

"Yücesine çıktım seyran eyledim *a*
Güzeller içinde gördüm bir gelin *b*
Nesin medhedeyim böyle dilberin *c*
Başı ibrim ibrim telli bir gelin" *b*

(Öztelli, 1974: 167)

Söz konusu örneklerde görüleceği gibi redif, kafiye olmaksızın kullanılabilmektedir. Özkul Çobanoğlu'nun deyişiyle; *"Bu durumda kafiyenin işlevini de redif üstlenmiş olur."* (Oğuz, 1994: 12.*)* Yani redifin, kafiyeden sonra kullanılması gibi bir zorunluluğu olmayıp mısra sonlarında kafiyenin olmadığı durumlarda adeta onun da görevini üstlenerek tek başına sese dayalı bir ahenk ve ritim oluşturabilir.

Böylece şiirde dize sonlarında, görevleri aynı olan eklerin veya anlamları aynı olan sözcüklerin tekrarlanması sonucu ortaya çıkan redif önemli bir ahenk unsuru olarak yerini almakta ve tıpkı kafiye gibi o da bir şekil ögesi olarak şiirin ses, ritim ve uyumunu etkilemektedir.

I.2.1.7. Dil ve Üslup

Nazım şekillerinin belirlenmesi ve tasnifinde nazım birimi, kafiye yapısı ve ölçü gibi şekil unsurlarının yanında ayrıca şiirin şeklini tamamlayan önemli bir unsur da dil ve üslûp kullanımıdır. Her ne kadar dil ve üslup, nazım şekillerinin adlandırılması hususunda belirleyici olmasa da şiirin şekli ve muhtevası arasında önemli bir yer edinmektedir.

Şair, seslendiği kitleyle olan ilişkisi ve yaşadığı kültür dünyasının etkisi çerçevesinde dilin imkanlarından yararlanarak okuyucunun-dinleyicinin dünyasına hitap etmektedir. Bu bağlamda halk şairi de içinde yaşadığı toplumun bir ferdi olması hasebiyle kaynağını halk şiiri geleneğinden alarak zamanla kendi anlatım tarzını oluşturmaktadır. Gerek içinde yaşadığı kültür ve sanat ortamı, gerekse aldığı eğitim âşığın duygu ve düşünce dünyasını etkilediği gibi aynı zamanda onun kendi dilini yaratması ve anlatım biçimini belirlemesi sürecini etkilemektedir. Böylece ortak bir geleneğin dili kullanılmak suretiyle diğer halk şairleriyle bir benzerlik görüldüğü gibi ayrıca kelime seçimi, söz dizimi, söz sanatları ve ahenk unsurlarından yararlanma biçimiyle de özgün bir anlatım tarzı sergilenmektedir.

Halk şairlerinin kendi dilini ve üslubunu yaratması hususunda elbette vasatı aşamayan, birbirini tekrar eden bir şiir dili kullanımı da vardır. Bu gerçeklik halk şiiri kadar, divan şiiri ve günümüz şiir dünyası için de geçerlidir. İşte bu çerçevede Pertev Naili Boratav, kendi özgün dilini oluşturamayan halk şairlerine işaret ederek şöyle demektedir: *"Dil bakımından nisbî bir sadelik halk şairlerinin müşterek vasıflarından birini teşkil ediyor. Nisbî diyoruz; zira hiçbir zaman, Türkçe kelimelerin, Türkçe terkiplerin, Türkçe şekillerin nispeti bakımından, mesala yüksek edebiyat mahsülü olan Kutadgu Bilig derecesinde bir saz şairi mahsülü gösteremeyiz. Keza, hiçbir zaman halk şairleri kendi aralarında da bu bakımdan aynı nispet göstermemişlerdir. Hatta öyle halk şairleri vardır ki (mesala Dertli veya Emrah gibi), başka vasıfları olmasa bunları dil itibariyle, divan şairlerinden ayırmak imkânsızdır."* (Boratav, 2000c: 83).

Türk halk şiirinde kullanılan dil, her şeyden önce halkın anlayabileceği bir dildir. Halk şairleri içinde yetiştikleri kültürel ortamın koşulları gereği gayet doğaldır ki genellikle şiirlerinde halkın gündelik yaşamdaki yalın dilini tercih etmişlerdir. Ancak yine de halk şiirini bir bütün olarak değerlendirdiğimizde hepsinde aynı dil ve üslûp hususiyetlerinin kullanıldığını, tamamen kendine özgü bir durum arz ettiğini söylemek zordur. Birbirinden farklı iki dil tabakasının varlığına işraret eden N. Ziya Bakırcıoğlu

şöyle demektedir: "*Halk şiirimizde birbirinden farklı iki dil tabakalaşması görülür. Birincisi, tekke şiirinde görülen nisbeten yüksek zümre şiirine mahsus yazı dilidir. Burada tasavvufa ait terimler, klâsik şiirimizde gördüğümüz bazı mazmunlar; Arapça ve Farsçadan dilimize geçmiş kelime ve tamlamalar sıkça kullanılmıştır.*

İkincisi, din dışı halk şiirinde gördüğümüz, halkın konuşma dilidir. Bu dil, âşık edebiyatında Anadolu Türkçesinin bütün özelliklerini gösterir. Mahalli bazı deyimler, kelimeler, söyleyişler olsa bile kolay anlaşılan bir dildir. Anonim halk şiirinde ise halkın konuşma dilinin özelliklerinin yanı sıra, türkünün veya maninin çıkış yeri olan bölgenin, şehrin, hatta köyün ağız hususiyetlerini ihtiva eder." (Bakırcıoğlu, 2007: 57).

Halk şiiri, dil olarak elbette tek bir parça halinde varlığını sürdürmemiştir. Bu köklü şiir dünyası gerek gelişim gösterdiği yüzyıllara ve bölgelere göre, gerekse saz şiiri, tekke şiiri ve anonim şiir tarzlarına göre tek bir çizgi üzerinde ve aynı düzlemde akan bir şiir dünyası olmayıp bazen çeşitlilik ve farklılıklar gösterebilmektedir.

Halk şiirinde dilin anlaşılır olması yanında ahenkli ve etkili olması da önemlidir. Halk şairleri üslûbun ve etkili anlatımın gereği olarak şiirde bir musiki yaratacak tarzda sesleri, kelimeleri ve cümleleri uyumlu bir biçimde kullanmaya özen göstermişlerdir. Gerek ölçü ve kafiye, gerek dizenin bütünündeki ses uyumu ile şiirin estetiğini sağlamaya çalışmışlardır.

Yine özellikle âşık edebiyatı çerçevesinde halk şairleri, sürekli halka yakın kalarak günlük dilden yararlanmaları yanında aynı zamanda ortak İslam kültürü çerçevesi içinde bulunduklarından Arapça ve Farsçadan dile giren pek çok yabancı ögeyi Türkçenin sentak ve ahengine uygun olarak millileştirme hususunda oldukça önemli hizmetlerde bulunmuşlardır (Karahan, 1991: 552).

Böylece halk şairleri, yalın halk diliyle şiir dili yaratırken aynı zamanda yabancı asıllı sözcükleri Türkçenin ahengine uydurarak halka sunma yolunda önemli görev üstlenmişlerdir. Ayrıca halk şairleri, kullandıkları nazım şekli, tür; işledikleri konu ve muhtevayla uyumlu olduğu kadar aynı zamanda içinde bulundukları devrin şartlarına, kültürel ortamın sesine uygun olarak zengin bir dil ve üslup kullanımı sunmuşlardır.

I.2.2. Halk Şiirinin Muhteva Özellikleri

Şiirde dış yapı, şekil veya biçim; iç yapı ise muhteva veya içerik olarak adlandırılmaktadır. Şiiri oluşturan bu iki unsurdan biri olan muhteva; **Türkçe Sözlük**'te *"Arapça muhteva, içerik."*(Türkçe Sözlük, 2011: 1707) olarak tanımlanmaktadır.

Halk şiirinde de muhteva; içerik, metinde ihtiva edilen konu-temayla ilgili unsurlar bütünü olarak kullanılmaktadır. Bu anlamıyla halk şiiri şekil bakımından olduğu gibi muhtevasıyla da önemli bir şiir kaynağıdır. Halkın değerler dünyasını, hayata bakışını, beğeni ve eleştirel birikimini yansıtan halk şiiri, zengin muhtevasıyla geçmiş ve günümüz arasında önemli bir kültürel bağ oluşturmaktadır. Onda halk kültürünün derin izlerini, hayatı algılayış biçimini görmekteyiz.

Halk şiirinin, Türk dilini, millî vezin ve şekilleri, yerli ve millî sanatı, aydınlara oranla daha çok koruyan bir edebiyat olarak yorumlayan Nihat Sami Banarlı, bu hususta şöyle demektedir: *"Bu edebiyat ayrıca, halk kültürü diyebileceğimiz, atalardan torunlara kalma şifahî bilgilerden; ilhamını hayat hadiselerinden alan halk hikmetlerinden; devamlı hayat tecrübelerinden ve zaman zaman da aydınlardan öğrenilen şifahî bir kültür kaynağına sahiptir."* (Banarlı, 2004: 216).

Halkın acılarını, dertlerini, sevinçlerini, ferdî ve sosyal sorunlarını, işleyip gündelik dilin olanaklarından yararlanmayı ihmal etmeyen bu şiir kültürü, Anadolu insanının zihniyet dünyası etrafında teşekkül etmiştir. Onda halkın kültürü ve tarihine dair güçlü emareler bulmak mümkündür. Bu konuda Metin Turan, halk şiirinin temsilcileri konumunda olan her bir âşığın hayat hikâyesinin aynı zamanda içinde yaşadığı halkın hayat hikâyesinin de canlı bir örneği olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: *"Türk halk şiirinin halkın gerçek tarihinin yazılmasına olduğu kadar, kültürel coğrafyasının anlaşılmasına da önemli boyutlarda katkısı olmaktadır. Bu açıdan baktığımızda, her bir şairin hayat hikâyesi etrafında oluşturulan anlatmalarla birlikte, o şairin dizelerinde saklı duran olaylar hiç de küçümsenmeyecek tarihsel anlam taşımaktadır."* (Turan, 2009: 8).

Halk şiiri çoğunlukla yüce, ideal ve soyut bir gerçeklik anlayışı yerine hayatın somut gerçekliğini esas alan bir anlayıştan beslenir. Hayalî ve mitolojik olay ve olgular yerine gündelik hayatın gerçekliği, yaşanan zamanın yansımasını görmekteyiz. Bu yönüyle geniş bir içerik yelpazesine sahiptir. Bu hususta Pertev Naili Boratav halk şiirinin reel hayat ve tabiatla iç içe oluşunu şöyle dile getirmektedir: *"Divan şiirinin en büyük eksiği çok az insan namına veyahut da zaten mevcut olmayan mutlak insan dilinden konuşmasıdır. Halk şairlerinde ise içtimaî-beşerî unsurla fert-sanat unsurunun imtizacı (uyuşması), bu reel hayat ve tabiat duyuşuyla mücerret (soyut) tefekkürün birtakım kalıplar içinde ifadesi hiç şüphe yok ki daha mükemmel bir ölçüye göre vaki olmuştur."* (Boratav, 2000c: 84).

İçerik olarak halk şiirinde kişi ve toplum hayatını ilgilendiren pek çok olgu veya olay önemli bir tema olarak dikkat çekmektedir. Özellikle didaktik ve satirik anlatım yollarından yararlanılarak halka yararlı olacak öğütlerde bulunulmuş; aşktan memlekete, milliyetten dinî hayata, tabiattan ölüme kadar birçok konuya değinilmiştir. Zira şairler, kendilerini ferdi oldukları topluma karşı sorumlu hissederek halkı aydınlatmayı görev bilmiş, âdeta onun sesi olup birçok konuyu şiirlerine taşımıştır.

Bu bağlamda halk şiirinde işlenen başlıca konu başlıklarını şöyle sıralamak mümkündür: Aşk, ayrılık, memleket, millî konular, yiğitlik, sosyal hayat, din-tasavvuf, nasihat, ölüm, tabiat unsurları.

I.2.2.1. Aşk

Halk şiirinde en çok işlenen konu aşk olup divan şiirindeki soyut güzellik algısından farklı olarak daha somut bir gerçekçiliğe sahiptir. Ancak yine de tekke şiiri kolunda ve az da olsa bazı şiir örneklerinde idealize edilen soyut bir aşk temasına da rastlamak mümkündür. Özellikle saz şiiri örneklerinde bizzat yaşam içinde olan, şairin yanı başında olan, ete kemiğe bürülü olan bir sevgilinin varlığından söz edilmektedir. Şairin sevdiği, özlediği, ilgilendiği, kısaca yâr olarak gördüğü bir kadını lirik olduğu kadar gerçekçi bir şekilde kelimelere dökmektedir.

Halk şairlerinden, Âşık Ömer sevgili için; *"Boyu selvi dala benzer"* derken, Gevherî; *"Yüzün güldür, boyun serv-i semendir"* diye seslenmektedir. Âşık Nurî; *"Gül damlar kırmızı yanaklarından"* olarak tasvir ettiği güzel için, bir başka saz şairi Karacaoğlan ise; *"Bir güzel isterim âhu bakışlı"* diyerek hayalindeki yâr tasavvurunu dile getirmektedir (Bilgegil, 2012: 130-135).

Halk şiirinin aşk, sevgi, güzellik denince akla ilk gelen isimlerinden biri olan Karacaoğlan bu kez, aşağıdaki dizelerinde; *"ala gözlerini sevdiğim dilber"* diye nitelediği sevgiliye duyulan aşkı kelimelere dökmektedir. Şair, sevgilinin güzelliğini tasvir ederken onun kullar içinde biricik olduğunu övgü dolu ifadelerle aktarmaktadır:

"Ala gözlerini sevdiğim dilber
Kokuya benzettim güller içinde
İnceciktir belin, hilaldir kaşın
Selviye benzettim dallar içinde"

(Cunbur, 2008:19

Âşık tarzı halk şiirinde çoğunlukla beşerî bir aşk ve sevgili teması hakim iken tasavvufî halk şiirinde ise ilahî bir aşktan söz edilmektedir. Yukarıdaki şiirde, teniyle canıyla, ete kemiğe bürünmüş bir yârin tasviri varken, aşağıda Eşrefoğlu Rumî'nin dilinde cismanîyetten uzak bir tevhid aşkından söz edilmektedir. Şair, cefayı da sefayı da, derdi de devayı da aynı kaynaktan, ilahî aşktan beklemekte; her iki zıtlık haline de rıza gösterip sonsuz aşka güvenmektedir:

"Cana cefâ kıl ya vefâ
Senden hem ol hol hem bu hoş
Ya derdin gönder ya devâ
Senden hem ol hoş hem bu hoş"

(Eşrefoğlu Rumî, 1978?: 200)

Yukarıdaki her iki örnek bağlamında aşkın farklı bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Tasavvufî halk şiirinde ilahî aşkın ekseninde vahdet-i vücud ilkesiyle aşk ve sevgili tek olup kesret içre vahdet iken saz şiirinde ise karşı cinse duyulan beşerî aşkın öne çıktığı, daha somut bir gerçeklik söz konusu edilmektedir.

Bu temel perspektife rağmen yine de bazı saz şiiri ürünlerinde hem ilahî aşkın hem de beşerî aşkın birlikte aynı potada eridiği örnekler de yok değildir. Şöyle ki âşık-şairler çoğunlukla kutsal sayılan bir yerde görülen rüyada pir elinden bade içerek şiir söylemeyi, saz çalmayı öğrendiği gibi aynı zamanda dinî bilgiler de edinerek gerçek bir olgunluğa ulaşırlar (Günay, 2008: 52). Onun için çoğunlukla bu âşıklar sadece dünyalık aşık olarak değil, aynı zamanda *"hak âşıkı"* olarak da bilinmiş ve şiirlerinde tasavvufî şiirler kadar olmasa da ilahî aşk, din, ahiret, itikat gibi konulara da yer vermişlerdir.

I.2.2.2. Ayrılık

Halk şiirinde, memleket ve gurbetle bağlantılı olarak gerek sıladan gerekse başta sevgili olmak üzere eş-dosttan ayrı kalış konusu sıkça ele alınmıştır. Özellikle rakiplerin hileleri ve feleğin bir türlü yüze gülmemesi gibi nedenlerden dolayı sevgiliye duyulan özlem, ondan ayrı geçen zaman şairlerin daha derinden etkilenmesine neden olmuştur.

"Gurbet ele suna bir yar gönderdim
Ne gelirim dedi ne gelmem dedi
İkrar etti amma kavil yerine
Ne gelirim dedi ne gelmem"

(Artun, 1996: 306)

Şairler için bazen sılada olmak dahi gurbeti duyumsamaktır, zira sevgiliden ayrı olduktan sonra sıla onun için zaten gurbet demekttir. Bu sebeple âşık, yollara düşerek yıllara serpilen bahtının izinde kâh ayrılık kâh sevda ile bir dilden, bir telden şiirler söyleyecektir. İşte böylesi şairlerden biri olan ve şiirlerinde çoğunlukla aşk, ayrılık, gurbet gibi temaları işleyen Erzurumlu Emrah, aşağıdaki dörtlüğünde baharın gelişiyle birlikte güllerin açıldığı, bülbüllerin bağlarda gezip öttüğü bir vakitte Leyla gibi güzellere gönül verenler için söz konusu edilen baharın, sılanın bir kadri kıymetinin olmadığını, kendi gibi âşıkların Mecnun olup dağlarda dolandığını şu dizelerle dile getirmektedir:

"Gene bahar oldu açıldı güller
Bülbül-i şeydâlar bağlarda gezer
Bir saçı Leyla'ya meyil verenler
Elbet Mecnun olur dağlarda gezer"

(Karadağ, 1996: 158)

Halk şiirinde bu ve benzeri birçok örnekte şairler, sıla ve gurbet arasındaki uzaklıktan, yârden ayrı geçen zamandan yana şikayetçi olup dizelerinde aradaki somut engeller olan dağlar, yollar, kar-kış gibi unsurları dile getirirken aynı zamanda dertlerin asıl kaynağı olan sevgiliye yönelik olarak onun ilgisizliği, vefasızlığı, âşığına yüz vermemesi gibi özellikleri de sitemli ifadelerle yansıtmışlardır.

I.2.2.3. Memleket

Halk şiirinde gerek tasavvuf, gerekse saz şiirinde kâh Yunus Emre ilahilerinde; "*Gurbette halim kim bile / Gel gör beni aşk neyledi"* ifadesi ile kâh Karacaoğlan semailerinde; "*Gurbet elde ben neyleyim güzeli / Yol verin dağlar sılama varayım"* dizeleriyle memleket ve gurbet konusu sıkça ele alınmıştır. Şiirlerde ister tasavvufî boyutuyla âlem-i beka ve fani dünya için; ister somut gerçeklik yönüyle yârdan ayrı düşülen dünyalık mekânlar için olsun şairler, türlü duygulanımlarını okurlarla, dinleyicilerle paylaşmıştır.

Halk şiirinin önemli isimlerinden Bayburtlu Zihnî, yaşadığı memleketin viran oluşunu hüzünlü bir bağlamda sunmaktadır. Şiirinde otağının ıssız olduğu, ayakların çekildiği (burada tevriyeli olarak hem gerçekten meclisten ayağın çekilmesi, oraya gidilmemesi anlamı hem de sakilerin mecliste ayağı yani kadehi çekmesi, artık bir ikramda bulunmaması kastedilmektedir), tahtlarına yılanların konduğu, baykuş sesinin

dolup taştığı, bağlarının ise perişan olduğu memleketini aşağıdaki dörtlükte ise şöyle dile getirmektedir:

"Vardım ki yurdumdan ayak götürmüş
Yavru gitmiş, ıssız kalmış otağı
Câmlar şîkest olmuş, meyler dökülmüş
Sakîler meclisten çekmiş ayağı"

(Bilgegil, 2012: 120)

Halk şairleri birçok şiirde gurbet, ayrılık ve aşkı birlikte ele alarak aslında halk şiiri için bu konuların ne kadar önem arz ettiğini ifade etmektedirler. Bu şiirlerden birinde Gevherî şöyle der:

"Kurtulamam üç nesnenin elinden
Biri firkat biri gurbet biri aşk
Üçü bilmez birbirinin halinden
Biri firkat biri gurbet biri aşk"

(Elçin, 1998: 144)

Halk şiirinde âşıklar için gurbet ve sıla önemli iki mefhum olarak onun duygu ve düşünce dünyasının şekillenmesinde olduğu kadar, aynı zamanda şiirinin temel dayanak noktalarından biridir. Bu bağlamda bir başka saz şairi Katibî, kişi için vatan kadar gurbetin de gerekli olduğunu, yaşanan sürecin insanın olgunlaşmasına tesir ettiğini dile getirerek her halükârda Allah'ın kullarına yardım edeceğini şöyle dile getirmektedir:

"Kişiye vatan da gerek gurbet de
Hudâ maksudunu verir elbette
Diyar-ı gurbette, kûy-ı hasrette
Bize de Kâtibi derler ad ile"

(Köprülü, 2004: 146)

Halk şiirinde memleket ve gurbet konusunda genellikle somut ve gerçekçi bir mekân üzerinden konuya yaklaşılmakta; çok detaylı olmasa da en azından köy, kasaba, şehir ve hatta ülke gibi bilinen coğrafî adlar zikredilerek sıla-gurbet-ayrılık olgusu zaman ve mekânın gerçekliğine paralel bir şekilde ele alınmaktadır.

I.2.2.4. Millî Konular

Halk şiiri, adından da anlaşılacağı üzere ferdî veya içtimaî bakımdan halkı ilgilendiren pek çok konuya yer verdiği gibi aynı zamanda pek doğaldır ki halkın millî hassasiyetlerine de yer vermiştir.

Şiirlerde zaman, mekan ve yaşanan süreçle bağlantılı olarak millî değerlere ciddi oranda yer verilerek halkın bilinçlenmesi hususunda önemli bir rol üstlenilmiştir. Öyle ki bu güçlü ve köklü halk şiiri anlayışı kendi dönemini etkilediği gibi modern Türk edebiyatının teşekkülünde, özellikle de Millî Edebiyat akımının gelişiminde ciddi boyutta esin kaynağı olmuştur.

Halk şiirinin saz şiiri kolu, bu bağlamda daha seküler ve sosyal bir hayatın izleği gereği; daha mistik ve dinî bir anlayışla ağırlıklı olarak tekke ve dergâhlar çevresinde gelişen tasavvufî şiire göre millî konulara karşı daha duyarlıdır. Ancak saz şiirinde de bu duyarlılığı ciddi olarak, özellikle Osmanlı'nın gerileme devresine ve aynı zamanda milliyetçiliğin giderek ivme kazandığı bir dönem olan 19. yüzyıla tekabül eden bir dönemde görmekteyiz. Son dönem şiirlerinde ise bu konuya yöneliş artarak devam edegelmiştir. İşte bu yönelişin görüldüğü örneklerden biri de halk şiirinin son dönem şairlerinden olan Âşık Dertli Kâzım'ın dizeleridir. Aşağıdaki dörtlükte görüleceği üzere yaşadığı dönemin hassasiyetine uygun olarak Kore Savaşı'na giden Türk askerinin kahramanlığını dile getirmektedir:

"Kore'de çarpışan bizim vatandaş
Tahsin Yazıcı'dır onlara ön baş
Süngümüz yılandır mermimiz ataş
Benim de Kore'ye gitmek vazifem"

(Atılgan, 1995: 11)

Şair, Kore'de çarpışan Türk askerinden övgüyle söz ederken, komutanından erine kadar herkesin üzerine düşeni yaptığını söylemektedir. Son dizede de millî bir hisle; kendisinin de Kore'ye gitmeyi istediğini, bunun adeta bir vazife olduğunu dile getirmektedir. Buna benzer birçok şiirde, âşıklar dönemin şartlarıyla da paralel olarak şiirlerinde millî değerlere yer vermiş; vatan-bayrak sevgisi, kahramanlık, tarih bilinci, orduya olan güven gibi konuları ya doğrudan ya da bir başka konu içinde dolaylı olarak işleyerek değerlendirmişlerdir.

Son dönem halk şairlerinden Âşık İmamî ise aşağıdaki dörtlüğünde yüreğinde sönmeyen aşkın kaynağını vatan, iman ve dine dayandırarak aslında mensubu olduğu

millet için millî ve dinî değerlerin bir bütünün devamı olduğunu dile getirerek inanç eksenli bir değerler dünyasına dikkatleri çekmektedir:

"Çarpan yüreğimde sönmeyen aşkım
Vatandan imandan dinden geliyor
Hakk'ın emri ile yapılan köşküm
Ervah-ı ezelden künden geliyor"

(Özhan, 1992: 164)

Halk şairleri bu konu başlığında ve yukarıdaki örnekler çerçevesinde birçok şiiriyle dil, inanç, örf, âdetler, kısacası kültürel pek çok olgu üzerinden halka bir bilinç kazandırmak istemiş ve böylelikle millî değerler etrafında şekillenen bir yaşama kültürü geliştirmek istemişlerdir.

I.2.2.5. Yiğitlik

Halk şiirinde pek çok konunun yanı sıra yiğitlik, kahramanlık, mücadele konulu şiirler de söylenegelmiştir. Farklı dönemlerde ve farklı şiir türleri ve adlarla yiğitlik konusuna çokça yer verilmiştir. Saz şiirinde Köroğlu ve Dadaloğlu şiirleri başta olmak üzere koçaklamalar, destanlar, varsağılar yoluyla bu konunun türlü yönlerine değinen nitelikli ürünler verilmiştir.

Bu anlamda halk şiirinin koçaklama şairi olarak ünlenen şairi, Âşık Köroğlu, *"Yine yiğitlerim düştü yâdıma"* diyerek başladığı şiirinde aşağıdaki dizelerde görüleceği üzere koç yiğitlerinden biri olan Koç Demircioğlu'nun bir büküşte nice nalları nasıl kırdığını anlatmaktadır:

"Yine yiğitlerim düştü yâdıma
Ağalar ağası yanımda gerek
Bir büküşte yedi geyim nal kıran
Koç Demircioğlu'm yanımda gerek"

(Öztelli, 1984: 71)

Şair, aynı şiirinde sonraki her dörtlüğün son dizesinde sırasıyla; *"Koç Demircioğlu, Köse Kenan emmim, Koca Arap, Kocabey, Celali Bey, Bıyıklı Yusuf, Kizir Mustafa Bey ve Güzel İsa Bal"* adlarını anarak her bir yiğidinin meziyetlerini dile getirip onlarla birlikte güç sahibi olduğunu dikkatlere sunmaktadır.

Bir başka saz şairi Dadaloğlu ise, Osmanlı Devleti'nin mensubu olduğu Avşarlara yönelik olarak uygulamaya koyduğu iskan politikasına şiddetle karşı çıkarak;

"Ferman padişahınsa dağlar bizimdir" diyerek karşı çıkmakta ve gerekirse bu uğurda nice koç yiğitlerin direneceğini şu dizeleriyle dile getirmektedir:

"Belimizde kılıcımız Kirmanî
Taşı deler mızrağımız temreni
Hakkımızda padişahın fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir

Dadaloğlu'm yarın kavga kurulur
Öter tüfek davlumbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür kalan sağlar bizimdir"

(Özdemir, 2007: 197)

Halk şiirinde yiğitlik konusu örneklerde görüldüğü gibi çoğunlukla birlikte ele alınarak hem manevî hem de millî değerler çerçevesinde halk kültürünün bir yansıması olarak değerlendirilmiş, ayrıca yiğitliğe dair meziyetler dile getirilerek onun bireyler ve toplum için önemli bir erdem olduğu üzerinde durulmuştur.

I.2.2.6. Sosyal Hayat

Edebî eserler, ait oldukları toplumun değerler dünyasıyla şekillenerek hem içinden çıktığı toplumun sesi olabilmekte hem de onu var eden kültürün bir parçası olarak önem arzetmektedir. Bu bağlamda halk şiiri ürünleri de diğer edebî ürünler gibi belirli bir sosyal yapı ve kültür bağlamı içinde oluşarak varlığını sürdürmektedir.

Sosyal yapı, ait olduğu toplumun kültür ögeleriyle şekillenerek bir değerler ve kurumlar bütünü oluşturmaktadır. Kişiler de belli bir sosyal yaşam biçimiyle ortak noktalarda buluşarak konumlanırlar (Tural, 1992: 14). Bu sosyal ve kültürel yapının fertlerinden olan halk şairleri, şiirleriyle bu değerler dünyasına katkıda bulunurlar. Her ne kadar şiirleri ferdî bir üretim sonucu ortaya çıkıp çoğunlukla onun dünyasını yansıtsa da aynı zamanda onlarda toplumsal hayata dair önemli bilgiler/değerler de görülür.

Saz şairi, ayrıca toplumda yaşanan kültürel değişim ve yapı bozulmaları neticesinde şiirlerinde salt bireyi ilgilendiren tema ve söylemle yetinmeyerek bütün bir toplumu ilgilendiren konulara değinmiştir. Çağın ve içinde yaşadığı toplumun sesi olarak yakın çevresinden başlayarak köylerinden şehirlerine, şehirlerinden yurt geneline değin dikkatlerini çeken konuları şiirlerine yansıtmışlardır.

Şairler kimi şiirlerinde olumlu buldukları gelişmelere dair övgüde bulunurken kimi şiirlerinde ise rahatsızlık duydukları konuları eleştirmekten geri durmamışlardır. Her ne kadar geleneksel bir anlayışla şiirlerinde felek ve kadere yönelik bir sitem, şikayet belirgin olsa da, özellikle 19. yüzyıl halk şiirinde şairler, yeri geldiğinde şikâyetlerini doğrudan aksaklığın kaynağı olarak gördükleri kişi veya kurumlara yöneltmişlerdir. Böylece halkın yalın gerçekliğini şiirlerine aktarmışlardır.

Saz şiirinin son yüzyıldaki temsilcilerinden Gazi Metin, yaşadığı çağın tanığı olarak sorumluluk duygusu içinde topluma yönelik bazı mesajlar vermeye çalışmıştır. Bu anlamda yazdığı didaktik bir şiirinde, *"Gelin canlar bir olalım"* diyerek birlik ve beraberliğin önemine dikkat çekip mutluluk dolu günlerin uzak olmadığını şu dizeleriyle yansıtmaktadır:

"Bütün insan mutlu ola
Neşe dolu günler gele
Bülbül hasret gonca güle
Gelin canlar bir olalım"

(Artun, 2011: 167)

Şairler, hayatın gerçekliğiyle bağlantılı olarak dünyanın gidişatı, yozlaşma, adaletsizlik, yoksulluk gibi sürüp giden problemleri söz konusu ederek eleştirmekten sakınmamışlardır. Aşağıdaki örnekte Ruhsatî, yaşadığı dönemi ve tanık olduğu sorunları dizelerine şöyle yansıtmıştır:

"Adalet kalmadı hep zulüm doldu
Geçti şu baharın gülleri soldu
Dünyanın gidişi acaib oldu
Koyun belli değil kurt belli değil

Çarh bozulmuş dünya ıslah olmuyor
Ehli fukaranın yüzü gülmüyor
***Ruhsatî** de ne dediğin bilmiyor*
Yazı belli değil hat belli değil"

(Kaya,1994: 337)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere buna benzer pek çok şiirde halk şairleri, içinde yaşadıkları toplumun bir ferdi olarak toplum hayatını ilgilendiren birçok konuyu

türlü yönleriyle ele alarak hem sanatınlarını icra etmişler hem de adeta toplumun sesi olmuşlardır.

I.2.2.7. Din-Tasavvuf

Halk şiirinde din dışı konular kadar din ve tasavvuf konusu da sıkça ele alınmıştır. Öyle ki halk şiirinde saz şiiri ve anonim şiir yanında üçüncü bir kol olarak gelişen şiir tarzına ad olabilecek kadar kendine yer bulabilmiştir. Doğal olarak bu şiir kolunda diğer iki şiir anlayışına göre din ve tasavvuf konularına daha çok yer verilmiştir. Bu gerçekliğin yanında din-tasavvuf konusu saz şiirinde de hiç de azınsanmayacak bir oranda kendine yer bulabilmiştir. Zira İslamiyet sonrası ortaya konan bütün edebiyatlarda olduğu gibi saz şiirinde de ortak değer ve inançlar çerçevesinde İslam dini ve tasavvuf kültürü ciddi oranda etkisini göstermiştir. Türklerin İslamiyetî kabulünden günümüze kadar bu dinî öz, halk şiirinin gerek anonim gerekse ferdî ürünlerinde işlenegelmiştir.

Umay Günay söz konusu bu özün İslamiyet sonrası gelişen bütün edebiyatlardaki etkin rolüne dair şu ifadelerde bulunmaktadır: *"Türklerin İslâmîyet'i kabul ettikleri IX. yüzyıldan Tanzimat'a kadar süren edebiyatların da ortaya konulan eserlerin ortak niteliği, dinî öz taşımalarıdır. İslamiyet sonrası gelişen bütün edebiyatlarda İslâmî dünya görüşü hakimdir. Âşık tarzı edebiyatın klasik şekliyle örnekler verdiği 16. yüzyıl ve sonrasında dayandığı kültür birikimi nedeniyle eserler bütünüyle lâ-dini karakter taşımaz. Ortak coğrafyada yaşayan insanların duygu ve tasaları, değer yargıları bir birikim sonucu oluşur."* (Günay,1988:101-104).

Yukarıda da söz konusu edildiği gibi Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte İslam dini, sosyal ve kültürel hayatı etkilediği gibi sanat ve edebiyatı da ciddi oranda etkilemiştir. Bu çerçevede halk şiiri de bu yeni coğrafyada İslamiyet'in yayılması ve yaşatılması görevini ifa eden tarikat ve dergâhların etkisiyle dinî ve tasavvufî bir çizgide ilerleme kaydetmiştir. Böylece halk şiiri özellikle Yunus Emre'den başlayarak bu mecrada Melâmî-Hamzavî Halk edebiyatı ve Alevi-Bektaşî Halk Edebiyatı olarak iki kolda gelişim göstermiştir (Özkırımlı, 1985: 28-29).

Bu iki koldan birincisi, akım niteliğini koruyup daha çok din eksenli bir yapıdayken, Alevi-Bektaşî Halk Edebiyatı ise Aleviliğe ve Bektaşiliğe özgü terimlerle tarikat ilkelerinin dile getirilmesi gibi özellikleriyle dinî bir edebiyat içinde yer tutar.

Ayrıca yaşama sevincini, doğa sevgisini, dünyaya bağlılığı dile getiren ürünleriyle de din dışı halk edebiyatına da bağlanır (Özkırımlı, 1985: 29).

Halk şiirinde din ve tasavvuf konusunun en güçlü temsilcisi Yunus Emre'den günümüz halk şairlerine kadar geniş bir yelpazede pek çok şiirde din ve tasavvuf olgusu en az aşk, memleket, ölüm gibi konular kadar sıklıkla işlenmiştir. Bu bağlamda Hacı Bayram-ı Veli'nin aşağıdaki dizeleri tasavvufî anlayışı yansıtması bakımından önemli bir örnektir. Şair, yalın halk diliyle kişinin kendini bilme erdemine ulaşması halinde özünde nura gark olarak Rabbine ereceğini dile getirmektedir:

"Bilmek istersen seni cân içre ara cânı
Geç cânından bul anı sen seni bil sen seni

Görinen sıfâtundur anı gören zâtundur
Gayr ne hâcetündür sen seni bil sen seni

(Turan, 2004: 81)

Hacı Bayram-ı Veli'yle beraber din ve tasavvuf konusunu sıkça işleyen başlıca halk şairleri arasında Yunus Emre, Hacı Bektaşî Veli, Kaygusuz Abdal, Eşrefoğlu Rumî, Kul Himmet, Pir Sultan Abdal gibi belli başlı tasavvuf şairleri yanında ayrıca ladinî bir anlayışla daha seküler bir yapıda şiirlerini icra eden âşıkları arasında da Dertli, Aşık Ömer, Ruhsatî, Seyranî, Aşık Veysel, Mahzunî Şerif gibi isimler yer almaktadır.

Bu bağlamda saz şiirinin önemli temsilcilerinden Âşık Ömer, semavî dinlerde ve özellikle İslamiyet'te Âdem ve Havva'nın şeytana uyarak cennetten kovulup dünyaya indirilişi inancını dizelerine şöyle yansıtmaktadır:

"Şeytan-ı lâ'inin sözüne uyan
Havva'dır cennette buğdayı yeyen
Âdem'in eğninden hulleyi soyan
Cennetten çıktığı günü haber ver"

(Bilgegil, 2012: 77)

Sonuç olarak geçmişten günümüze kadar pek çok halk şairi, şiirlerinde Allah, peygamber, melekler, ahiret, cennet, cehennem, mürşitler, veliler, tarikat gerçeği gibi birçok konuya değinerek dinî-tasavvufî hakikatleri çoğunlukla didaktik veya lirik bir tarzda işleyerek halkı aydınlatmışlardır.

I.2.2.8. Nasihat

Halk şairleri bireysel konular kadar toplumu ilgilendiren pek çok konuyu da ele alarak, şiirleri aracılığıyla toplumsal bir sorumluk gereği halkı bilgilendirmek, ona belli hususlarda öğütlerde bulunmak misyonunu da üstelenmişlerdir.

Şairler bu vesileyle özellikle *"öğütleme"* ya da *"nasihatname"* adı verilen şiirler yoluyla çeşitli göndermelerde bulunarak sevgi, kardeşlik, adalet, barış gibi değerler dünyası inşa etmek için öğütlerde bulunmuşlardır. Bu öğütlerde doğal olarak bazen yergi, mizah ve eleştiri özelliği taşıyabilecek ögeler de kullanılmıştır. Ancak çoğunlukla şairler, doğrudan öğütleme yoluyla bilgi ve deneyimleri çerçevesinde insanlara olumlu davranışlar kazandırmak için öğütleme şiirlerine başvurmuşlardır.

Yukarıda söz konusu edilen şairlerden biri olan Karacaoğlan, ala gözlü bir güzeli methettiği aşağıdaki dörtlüğünde üçüncü dizede adeta bir özeleştiri yoluyla kendi gibi âşık olanların yalan söylememesi gerektiğini ince bir öğüt biçiminde aktarmaktadır. Yine son dizede gelinlerin konuşmaması, kızların ise nazlı olması gerektiğini satır arası bir gerçeklik olarak dikkatlere sunmaktadır:

"Altun düğme dikmiş kırmızı yüze
Sürmeler çekmiş de mest ala göze
Âşığız biz yalan yakışmaz bize
Gelin hiç söylemez kız nazlı güzel"

(Sakaoğlu, 2012: 475)

Bir başka saz şairi Âşık Sümmanî, yeryüzünü ağzını açmış bir ejderha gibi tasavvur ederek ölümü anlattığı dizelerinde, dinleyenlerden âşıkların saz eşliğinde *"nasihatname"* tarzında ifade ettiği öğütlerinin tutulması gerektiğini ifade etmiştir. Bu dizelerden âşıkların, halkı eğlendirme işlevinin yanında ayrıca *"bilge tipi"* bir konuma sahip olduklarını da çıkarmak mümkündür:

"Kalkın verin bu âşığın sazını
Nasihat eylerse tutun sözünü
Ejderha misâli açmış ağzını
Korkarım yutacak yer beni beni"

(Erkal, 2007: 196)

Halk şiirinde âşıklık tarzı şiir geleneği ve ayrıca tekke kültürü çevresinde şekillenen tasavvufî bir dünya görüşüyle farklı dönem ve ortamlarda icra edilen ürünler yoluyla bireysel ve toplumsal konulara dair birbirinden farklı öğütlemelere başvurularak

insanın insanla ve insanın toplumla olan ilişkileri geçmişten günümüze kadar işlenegelmiştir.

I.2.2.9. Ölüm

Halk şiirinde dikkat çeken konulardan biri de ölüm gerçeğidir. Bilindiği gibi İslamiyet öncesi dönemden itibaren Türk şiirinde ağıt yakma geleneği ile bağlantılı olarak *"sagu"* adı verilen şiirlerden günümüze dek ölüm teması sıkça işlenmiştir. Halk şiirinin anonim tarzdaki ağıtları başta olmak üzere saz şiiri ve tasavvuf şiiri türlerinde de ölüm konusu belirgin olarak ele alınmış, ölüm karşısındaki çaresizlik ve ölümün gerçekliğine dair duygulanımlar dile getirilmiştir.

Halk şiirinin en önemli ustalarından olan Yunus Emre'nin aşağıdaki dizeleri ömrün geçiciliği ve ölümün gerçekliği üzerine Anadolu insanının yalın ama derin bakışını sergilemesi açısından dikkat çekicidir. Ömrün kısalığını yel esmiş ve göz açıp yummuş gibi benzetmelerle dile getiren şair, canı beden kafesine konuk olan kuşa benzetmekte ve insanoğlunun adeta bir ekinci gibi dünya tarlasına tohumlar saçtığını ve ancak bunlardan kiminin bittiğini, kiminin ise yettiğini iafde etmektedir:

"Geldi geçdi ömrüm benüm şol yil esüp geçmiş gibi
Hele bana şöyle gele şol göz açup yummış gibi

İşbu söze Hak tanukdur bu cân gevdeye konukdur
Bir gün ola çıka gide kafesden kuş uçmış gibi"

(Tatcı, 2005: 411)

Halk şiirinde saz şiiri geleneğinde yukarıda da söz konusu edildiği üzere, ölüm konusunun ele alındığı ağıtlar başta olmak üzere birçok şiirde şairler, ölümün insan ve toplum üzerindeki etkisine dair duygu ve düşüncelerini dizelere dökmüşlerdir. Bu hususta dikkat çeken şiirlerden biri de Âşık Feymanî'nin ölüm adlı şiiri olup aşağıda yer verilen dörtlüklerde şair; ölümün gerçekliği karşısındaki acziyeti ve buna karşın yaşama isteğinin ise hep dipdiri olarak insanın içinde yer edinişini şöyle dile getirmektedir:

"Ölüm yakamdan tutma git
Gençlik çağım geçende gel
Gurbet elde merhamet et
Yâr sılama göçende gel

Bahar gelme yazda gelme
Kışta gelme güzde gelme
Seksen doksan yüzde gelme
Yüz onunu geçende gel."

(Artun, 1996: 333)

Halk şiirinde gerek tasavvufî şiir örneklerinde gerekse saz şiiri örneklerinde ya da anonim nitelikteki ağıtlarda, türkülerde ölümün insan üzerindeki türlü etkileri, bazen metafizik boyutuyla bazen de gerçeklik boyutuyla ele alınarak halkın takdirine sunulmuştur. Böylece ölüm ve yaşam çerçevesinde insan gerçekliği daha can alıcı şekilde dile getirilmiştir.

I.2.2.10. Tabiat Unsurları

Halk şiirinde muhteva olarak dikkat çeken hususiyetlerden biri de tabiatın tüm canlılığı ve gerçekliğiyle şiirde yerini almasıdır.

Tabiat; güzelliği, gücü ve insanı tamamlayan yanıyla sunulurken, aynı zamanda şair için dağların, vadilerin, aşılmaz yolların bir toplamı olarak sevgiliyle arasındaki en önemli engel olarak da aktarılmaktadır.

Şair için tabiat canlı bir varlıktır. Onun dert ortağıdır, sırdaşıdır. Öyle ki şair, ilhamını ondan alır, sevgilisine onunla haber verir, bazen derdini dağlara yakınır, bazen turnalarla yârine selam eder; bazen de suya, rüzgâra, taşa, toprağa yakar şiirini. Kısacası şair, kendisini tabiatın bir parçası olarak görmekte, onun vesilesiyle hem kendisiyle yüzleşmekte hem de hayata karşı olan mücadelesinde ondan güç almaktadır.

Âşık Veysel, dağları konu edinerek sevgiliden ayrı kalışını dile getirdiği koşmasında dağları, türlü renklere bezenmiş, yeşilliklere bürünen, giyinmiş kuşanmış bir varlık olarak tasvir eder. Dağları kişileştirerek ona seslenmekte, artık kendisini ağlatmamasını söyleyerek, sevgilisinden ayrı düşmesiyle dağların kendisine daha bir ızdırap verdiğini biraz sitem biraz da farkındalığın verdiği bir kabullenişle dile getirmektedir:

"Yüce dağlar birbirine göz eder
Rüzgâr ile mektuplaşır naz eder
Gâhi duman bürür gâhi yaz eder
Dereli tepeli döşeli dağlar"

(Alptekin, 2004: 233)

Âşık Veysel'in âşıklar için koşmalarının, türkülerinin vazgeçilmez tabiat parçası olan dağları dile getiren şiirinden sonra, bu kez halk şiirinin epik şiir ustası Köroğlu, tarihten gelen; *"at, avrat, silah"* yiğitlik üçlemesi gereği, kendisinin hem yoldaşı, hem en yakın arkadaşı olan kır atını betimlemektedir. Şair, her dem yakınında olan, dertleştiği, acıya-sevince birlikte koştuğu kır atını anlatırken adeta bir sevgiliyi anlatır gibi, sevgi dolu ifadelerle söz etmektedir:

"Bir at gördüm Silistre'nin düzünde
Elma gözlü kız perçemli kır at gel
Ne bend oldum lekeleri elinde
Elmaz gözlü kız perçmeli kır at gel"

(Fuat, 2004: 15)

Her iki örnekte görüldüğü gibi halk şairi için, tabiat bir bütünün parçaları olarak şiirinde önemli bir yere sahip olup onun dile getirmek istediği pek çok gerçeklik, duygulanım, özlem, sevgi, ayrılık, hüzün gibi konuların sunumunda vazgeçilmez bir yardımcı unsur olarak dikkat çekicidir.

II. Türk Saz Şiirleri Hakkında Genel Bilgi

II.1. Türk Saz Şiiri Hakkında Genel Bilgi

Türk saz şiiri veya diğer adıyla âşık şiiri daha önce de değinildiği üzere geçmişi İslam öncesi döneme kadar ulaşıp oradan Anadolu'ya, hatta Balkanlara kadar uzayan bir coğrafyada etkili olmuştur. Özellikle çalışma sahamız olan Anadolu'da geçmişten bugüne varlık gösteren saz şiiri, her ne kadar Türklerin burayı yurt edinmesiyle birlikte varlık gösterse de teşekkülü ve olgunlaşmaya başlaması uzun bir döneme yayılmıştır.

Başlangıcından günümüze doğru bu uzun soluklu evrede saz şiirinin hangi süreçlerden geçtiği, kimler tarafından temsil edildiği hususunda yazılı kaynakların kısıtlı olması ve bu şiir geleneğinin çoğunlukla sözlü olarak icra edilmesi saz şiiri araştırmalarını olumsuz etkilemiştir. Divan şiirindeki gibi şairlerin şiirlerinin, son dönem şairleri istisna tutulursa, yazıya aktarılarak bir kitap ya da divan-mecmua biçiminde tertip edilmemiş, sadece birkaç cönkte bazı şairlere ve şiirlerine yer verilmiştir. Bu bakımdan saz şiirinin en önemli yazılı kaynakları cönklerdir, onun dışında Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde bazı bilgiler elde etmek mümkündür (Sakaoğlu, 1989: 106).

Yazılı kaynakların kısıtlı olmasına rağmen özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren pek çok halk edebiyatı araştırmacısının çabalarıyla saz şiirinin Anadolu'daki gelişim sürecine dair önemli çalışmalarda bulunulmuş, yüzyıllara göre hangi nitelik ve nicelik çerçevesinde ilerleme kaydettiği tespit edilmiştir.

İşte bu çerçevede Anadolu'da 11. yüzyıldan itibaren öncelikle dinî-tasavvufî Türk şiiri etkili olmaya başlamış, 15. yüzyıldan itibaren de saz şiiriyle eski ve yeninin kaynaşmış haliyle gelişim göstermeye başlamıştır. Saz şiiri, bağımsız bir sosyo-kültürel kurum kimliğiyle 16. yüzyıldan itibaren günümüze kadar, Türk kültür yaşamı içinde gelişip yayılarak bütün katmanlarınca özümsenerek toplumun kültürel kodlarının önemli bir taşıyıcı değeri olmuştur. Bu bağlamda Türk sosyo-kültürel yapısı içinde oluşan serbest ve zorunlu kültür değişmeleri toplumsal dokuyu şekillendirmiş, yapısal ve işlevsel yönlerden âşıklık geleneğine önemli bir kaynak olmuştur (Çobanoğlu, 1999b: 54).

Saz şiiri böyle bir yapı ve işlevle 16. yüzyıl ile 17. yüzyılda daha etkiliyken dinî-tasavvufî şiir ise özellikle 13. yüzyıl ile 15. yüzyıllar arasında en güçlü konumuna ulaşır. Dinî-tasavvufî şiir, 15. yüzyıldan sonra zayıflamaya başlasa da Osmanlı'nın son dönemlerine kadar varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Saz şiirinde, 18. yüzyılda sanatsal açıdan çok güçlü şahıslar yetişmemiştir. Saz şairleri varlıklarını sürdürseler de divan edebiyatı etkisinde kalarak aruza yönelim başlanmış, halk şiiri ölçeğinde çok başarılı ürünler ortaya konulamamıştır (Köprülü, 2004: 390-392). 19. yüzyılda giderek kökünden uzaklaşmaya, divan şiiriyle yakınlaşmaya başlayarak güç kaybetmeye devam etmiş, ancak onca olumsuzluğa rağmen Cumhuriyet sonrası dönemden günümüze kadar ulaşabilmiştir. Halen Anadolu'nun farklı yörelerinde saz şiiri, sayısı yüzleri bulan âşıklarla varlığını sürdürmektedir.

Türk saz şiirinin temel özelliklerine daha önce *"Türk Halk Şiiri Hakkında Genel Bilgi"* ve *"Türk Halk Şiirinin Temel Özellikleri"* başlıkları çerçevesinde yer verildiği için burada bu şiir geleneğinin özgün ve belirleyici olan özelliklerine ağırlık verilmiştir. Bu bağlamda, saz şiirinin Anadolu'daki gelişimi yüzyıllara göre değerlendirilmeden önce saz şairi için kullanılan terimler, saz şiiri temsilcilerinin özellikleri ve yine saz şiirinin teşekkülü ve gelişiminde önemli bir yeri olan âşıklık geleneği tanıtılarak bu şiir dünyasının kültürel dinamiklerinin belirlenmesi, süreç içindeki seyrinin daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

II.1.1. Türk Saz Şiirinin Temsilcileri ve Bunların Özellikleri

II.1.1.1. Türk Saz Şiirinin Temsilcileri

Türk saz şiiri geleneği, kökü İslam öncesi döneme dayanıp İslamî dönemle birlikte yeni bir yapılanma çerçevesinde tarihî süreç içinde gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Bu gelenekteki değişimin en büyük göstergesi İslâmiyet öncesi ve sonrasında meydana gelen adlandırma farklılığıdır. Bu adlandırma, icra edenlerin gelenekteki ozan ve âşık isimleriyle yapılmaktadır. Âşık Edebiyatının temsilcileri 16. yüzyıla kadar *"ozan"* adını kullanırlarken 17. yüzyılda bu kelime olumsuz anlamda kullanılır olmuş ve tasavvufun da etkisiyle bu edebiyatın temsilcileri arasında *"âşık"* adı yaygınlaşmıştır (Sakaoğlu, 1998: 369).

Saz şiirinin temsilcileri nesilden nesile, devirden devire bu kültürel zenginliği günümüze kadar ulaştırırken Anadolu coğrafyasında önce ozan, sonra âşık ve saz şairi gibi farklı adlarla anılmışlardır. Bu çerçevede sonraki sayfalarda, *"Saz Şairi İçin Kullanılan Terimler"* başlığında söz konusu terimlere değinildiği için burada sadece, *"badeli âşıklar", "meydan şairleri"* ve *"kalem şairleri"* olarak dikkat çeken kişilerin saz şiirinin temsili açısından ayrıca önem taşıdığı gerçeğine dikkat çekilmektedir.

Badeli âşıklar ya da bir diğer ifadeyle "*hak âşıkları"* rüya motifi sonucunda âşık olan ve çoğunlukla tasavvufî konuların yer aldığı şiirler söyleyen şairlerdir. Söz konusu bu şairler halk arasında rağbet gördükleri gibi, aynı zamanda onların ya Ercişli Emrah gibi *"pir dolusu bâde"* içip sevgili derdiyle dolan *"sade âşık"* olduklarına ya da Köroğlu gibi "*er dolusu bâde"* içerek ölüme meydan okuyan *"kahraman âşık"* olduklarına kanaat getirilirdi (Albayrak, 1991: 548).

Halk, bu âşıkların ilhamını ilahî bir kaynaktan aldığına inanır. Bu hususta, 17. yüzyıl saz şairlerinden Kuloğlu, kendisi gibi çağdaşları olan Kayıkçı Kul Mustafa, Kâtibi ve Gedâ'nın (Gedâ Muslî),*"Kuloğlu, Kayıkçı, Kâtibi, Gedâ / Hakk'ın emriyle dile gelmiştir"* (Öztelli, 1974: 327) inancını yineleyerek badeli âşıklardan olduklarını dikkatlere sunmaktadır.

Bir başka örnekte ise Ruhsatî, bade içtiği için kimsenin onun halinden anlamadığını dile getirip aslında kendisini söyletenin Hak olduğunu ifade etmektedir. Böylece şairin dilinde *"badeli âşık"* ile *"hak âşığı"* kavramlarının örtüştüğü görülmektedir:

"Ben değilim Hak söyletir dilimi
Bade içtim kimse bilmez halimi
Şu yalan dünyadan çektim elimi
Ummana dalan var sen n'olacaksın"

(Kaya, 1999: 294)

Badeli âşıkların yanında ayrıca *"kalem şuarası/şairleri"* olarak ünlenen, saz çalamayıp doğaçlama söyleyemeyen, ancak okuma-yazması olan ve belirli zamanlarda halk şiiri tarzında eserler veren şairler zümresi vardır. Bu zümredeki şairlerden bir kısmı nispeten divan edebiyatına vakıf olup onun etkisini taşıyan şiirler de yazmıştır. Bu çerçevede, denilebilir ki, *"saz şairi"* ifadesinde *"saz"* kavramının yerini alan *"kalem"*den anlaşılacağı üzere *"kalem şairleri"* adlandırması, halk şiiri geleneğine uygun olarak saz çalmadan şiirler söyleyen şairler için kullanılmıştır.

Meydan şairleri ise kalem şairlerinden farklı olarak âşıklık geleneğinin en önemli özelliklerinden biri olan *"telden söylemek"* ifadesiyle bağlantılı olarak ellerinde sazıyla halkın içinde irticalen şiirler söyleyen kişilerdir (Köprülü, 1962: 18).

Yukarıda değinildiği üzere saz şiiri temsilcileri gerek *"saz şairi" "ozan", "âşık",* gerekse *"badeli 'aşıklar", "kalem şairleri"* ve *"meydan şairleri"* gibi değişik adlarla aslında hep aynı şiir dünyasının farklı zaman ve mekanlardaki tezahürü olarak geçmiş ve bugün arasında önemli bir görev üstlenip halkın sesi olmuştur.

II.1.1.2. Türk Saz Şairi İçin Kullanılan Terimler

İslam öncesi dönemde bugün saz şairi-âşık veya halk şairi olarak adlandırdığımız kişiler, birbiriyle bağlantılı olarak farklı adlarla anılmakta ve İslamî dönem halk şiirindeki misyonlarından çok daha fazlasına sahip kişilerdi. Bu çok yönlü özellikleri, Köprülü şöyle sıralamaktadır: *"İslamlık öncesi dönemde şairlik, hekimlik, müzisyenlik ve büyücülük gibi görevleri aynı kişi üstleniyordu ve bu kişilere, Altaylarda 'kam', Kırgızlarda 'bakşi', Yakutlarda 'oyun', Tunguzlarda 'şaman' ve Oğuzlarda 'ozan' deniyordu. Bu çok yönlü özellikleri olan halk sanatçılarının tanrılara kurbanlar sunmak, ölünün defnedilmesini sağlamak, hastalıkları tedavi etmek, ölülerin ruhlarını semaya yollamak ve hatıralarını yaşatmak gibi çeşitli dinî ve toplumsal görevleri de vardır."* (Köprülü, 1989: 57).

İslamî dönemle birlikte farklı Türk boylarında *"kam", "şaman", "oyun", "baksı"* olarak adlandırılan ve çok yönlü özelliklere sahip olan sanatçılar, artık eski

etkinliklerini yitirmeye başlamış, yeni dönemin gereklerine uygun olarak zamanla yerini ozanlığa bırakmıştır. Sonraki dönemlerde ise saz şairi-âşık ve halk şairi adları tercih edilmiştir. Zira Türklerin İslamiyet'e geçişiyle birlikte yeni bir yaşam tarzına geçilmiş, yeni yurt edinme çabaları, bu dini yayma girişimleri, göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçme uğraşısı gibi birçok etken, haliyle halk edebiyatı ve onun bir yansıması olan saz şiirini ve temsilcilerini de etkilemiştir. Böylece özellikle 9. yüzyıldan başlayarak Türklerin Anadolu ve Balkanlar'ı yurt edinip yerleştiği döneme kadarki tarihî süreç içinde farklı adlarla anılagelen âşıklar artık yeni bir hüviyete bürünen âşıklık şiiri temsilcileri olarak varlıklarını sürdürmüştür. Öyle ki saz çalan, diyar diyar gezen, hatta *"Hak âşıkları"* olarak bilinen bu kişiler, adeta âşık edebiyatıyla özdeşleşerek bu kültürel mirası geçmişten günümüze kadar taşıyabilmiştir.

İslamî dönemle birlikte yeni bir mecrada ve kendine özgü dinamiklerle gelişim gösteren saz şiiri, köklü bir geleneğin taşıyıcısı olan âşıklarla temsil edilirken, kimlerin âşık olup olmadığı, ya da âşıklar için ayrıca hangi adların kullanılabileceği tartışılagelmiştir. Bu hususta Pertev Naili Boratav halk şairlerini; *"Ekseriyet itibariyle saz çalan ve şiirlerini sazla söyleyen şairler"* (Boratav, 2000c: 83) olarak tanımlamaktadır. Boratav, ayrıca son devirlerde saz çalmadıkları halde âşık tarzında şiirler yazıp söyleyen şairlerin halk şairi olarak kabul edilemeyeceğini, ancak âşık tarzını taklit eden, heceyle manzumeler meydana getiren şairler olarak nitelenebileceğini belirtmektedir (Boratav, 2000c: 83-84).

Kanaatimizce Boratav'ın bu tanımlaması halk şairi teriminin ancak bir yönüne işaret etmektedir. Zira geçmişten günümüze kadar tarihî gelişim içinde söz konusu edilen terimin başka özellikleri de olduğu görülmektedir. Denilebilir ki halk şairi; telden (sazlı) veya dilden (sazsız), irticalen veya yazarak usta-çırak geleneği esasına bağlı olarak şiirler söyleyen-yazan halk sanatçısıdır. Bu anlamıyla saz şairi olarak adlandırıldığı gibi âşık olarak da anılmaktadır.

Bu bağlamda İslamî dönem Türk edebiyatı ile birlikte özellikle Azerbaycan ve Anadolu coğrafyasında Türk-İslam kültürü ile gelişimini ozanlarla sürdüren saz şiiri, artık *"âşık"* ve *"halk şairi"* kavramlarıyla da tanışmış olur. Böylece artık *"ozan"* yerine daha çok *"âşık"* ifadesi tercih edilirken, *"kopuz"'* da yerini "*bağlama-karadüzen-cura"* gibi sazlara bırakır.

Fuad Köprülü, Saz Şairleri adlı eserinde, *"Halk Kitlesinin Âşıklar Hakkındaki Telâkkisi"* ve *"Âşıkların Kendi Haklarındaki Telâkkileri"* kısımlarında âşık adının halk

arasında saz şairlerine verilen bir ad olduğunu ve bu kişilerin birçok menkıbeye konu olmuş; maddi aşktan manevî aşka yükselen kimseler olduğunu söylemektedir (Köprülü, 2004: 26-29). Aynı eserde yine halkın inanışına göre âşıkların genellikle saz çalıp şiir söylemeyi de ilahî vasıtalarla, yani bir mürşidin, pirin ya da Hızır'ın rüyada veya gerçekte tecellisi ile öğrendiklerine inanıldığından söz edilmektedir.

Köprülü ayrıca âşıkların yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan, klâsik şair olan *"kalem şairleri"* ve halk arasında irticalen şiirler söyleyip onları saz ile çalıp söyleyen *"meydan şairleri"* olmak üzere iki kısma ayrıldığını belirtmektedir. Kalem şairi tabirini halk şiirinde, saz çalmadan geleneğe uygun şiirler yazan kimseler için kullanıldığı, meydan şairinin ise halkın içerisinde sazları eşliğinde irticalen şiirler söyleyen halk şairleri olduğunu ifade etmektedir (Köprülü, 2004: 26-29).

Halk şiiri kültüründe ferdî bir üretim çerçevesinde şiirler söyleyen halk şairlerinin tarihî süreç içinde çeşitli adlarla anıldığından bahsedilmişti. Bu çerçevede; *"ozan, âşık, saz şairi, halk şairi, kalem şairi, badeli âşık, hak âşığı"* gibi adlar kullanılmıştır. Konuyla ilgili olarak bilimsel çalışmalarda bulunan Fuad Köprülü, âşık edebiyatı temsilcilerini *"âşık"* ve *"saz şairi"* terimleri ile tanımlar. Ayrıca; *"Bunlar, halkın telakkisine göre Hak âşıklarıdır ve ilham kaynakları daima ilahidir."* diyerek *"hak âşığı"* terimini de dikkatlere sunmuştur (Köprülü, 1989: 165).

Hak âşıklarının ilham kaynağının ilahi olduğu anlayışından hareketle bu âşıkların aynı zamanda rüya motifi sonucu âşık olan kişiler olduğu ve çoğunlukla tasavvufî konuların ağırlıkta olduğu şiirler söyledikleri düşüncesine ulaşılmaktadır (Özdemir, 2011: 130-135).

Bu anlamda 17. yüzyıl âşıklarından Kuloğlu; çağdaşları olan Kayıkçı Kul Mustafa, Kâtibi ve Geda Muslî gibi şairlerin kendisi gibi *"Hakk'ın emri ile dile geldiklerini"* ifade ederek badeli âşıklardan olduklarını şöyle dile getirmiştir:

"Bir canım var, o da yoluna fedâ
Affolsun günahım sen eyle duâ
Kuloğlu, Kayıkçı, Katibi, Gedâ
Hakk'ın emri ile dile gelmiştir"

(Öztelli, 1974: 327)

Saim Sakaoğlu da halk şairi için kullanılan terimleri; *"âşık, badeli âşık, halk âşığı, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, çöğür şairi, kalem şairi, meydan şairi, halk şairi,*

Hak şairi (âşığı)" olarak tespit edip her birinin tarihî süreç ve kültürel ortamlara göre kullanım özelliği gösterdiğini belirtmektedir (Sakaoğlu, 1986: 250-251).

Saz şiiri temsilcileri için tarih boyunca çok farklı adların kullanıldığı ve her birinin âşıklık kavramının ve âşıklık geleneğinin bir yönüne vurgu yaptığı bilinmektedir. Bu çerçevede âşıkların bir geleneğe göre yetişmesi ve usta âşık olup halk şiirine katkıda bulunması hususunda âşıklık geleneğinin ayrı bir önem arz ettiği görülmektedir. Burada söz konusu edilen adlardan saz ve söz ilişkisi çerçevesinde doğaçlama veya yazarak usta-çırak ilişkisi içinde şiirler söyleyen-yazan halk sanatçısı için *"saz şairi"* veya *"âşık"* terimleri uygun görülmektedir. Her iki adlandırma da saz şiirinin, âşıklık geleneğinin kültürel değerlerini bünyesinde taşıması ve onu geçmişten günümüze taşıyarak temsilcisi konumunda olan şairleri nitelemesi açısından ayrıca önem arz etmektedir. Bu adlandırmalardan tarafımızdan özellikle saz şiiri adı tercih edilmektedir. Zira nasıl ki tasavvufî şiirde *"tekke şiiri"*, ya da klasik şiirde *"divan şiiri"* adlandırması o şiirin kültürel kodları, icra edildiği veya cem edildiği yerle bağlantılı olarak belirleyici bir özellik etrafında şekilleniyorsa, kanaatimizce saz şiiri de onu diğer şiir anlayışlarından ayıran, belirgin bir öge olan "*saz"*la bağlantılı olarak adlandırılabilmelidir. Elbette ki bu hususta saz şiiri adını tercih eden araştırmacılar kadar, âşık şiiri adını tercih edenlerin de bu şiir kültürünü *"âşıklık geleneği"* çerçevesinde değerlendirerek bir adlandırmaya gidilmesi olağandır. Fakat saz şiirinin ayrıca müzikle de bağlantılı olarak icra edilmesi, şiirlerde müzikalitenin dikkat çekmesi, sazın ilham ve hünerin taşıyıcısı olarak konumlanması bu şiir geleneğinin saz şiiri olarak tanımlanmasına imkân sunmaktadır.

II.1.1.3. Türk Saz Şairlerinin Özellikleri

Türk saz şiirinin elbette en önemli iki ögesi saz ve sözdür. Ancak bu iki öge, saz şairi veya âşık olmak için elbette yeterli değildir. Aynı zamanda saz şiiri kültürü içinde belli başlı bazı nitelikleri taşımak, sazı ve sözüyle ilgi uyandırabilmek, âşıklık geleneğiyle yetişmek, doğaçlama şiirler söylemek, âşık karşılaşmalarında telden ve dilden atışabilmek gibi birçok özelliğe sahip olmak gerekir. Bu bağlamda saz şairlerinin dikkat çeken bazı özellikleri sırasıyla değerlendirilerek şair ve şiir ekseninde bu köklü şiir geleneğinin zenginliği bir nebze de olsa gözler önüne serilecektir.

II.1.1.3.1. Saz ve Söz Ustalığı

Saz şairlerinin adıyla müsemma olarak dikkat çeken özelliklerinin başında saz çalabilmek gelmektedir. Şairlerin büyük bir çoğunluğu saz çalıp şiirlerini onunla terennüm etmektedir. Öyle ki, Köprülü bu bağlamda saz çalamayan bir âşığın düşünülemeyeceğini söyler (Köprülü, 1962: 19). Âşık ve saz o kadar bütünleşmiştir ki, bu sanatçılara *"saz şairi", "sazlı ozan", "çöğür şairi"* gibi adlar da verilmektedir (Sakaoğlu 1992: 219).

Yukarıda söz konusu edilen özellikler yanında saz şairleri/âşıklar aynı zamanda iyi birer halk müzisyeni, sazı ve sözü birlikte değerlendiren ustalardır (Zelyut, 1989: 13). Saz çalmayı bilmeyen kalem şairlerinin şiirleri istisna tutulursa saz şairlerinin şiirleri bu bağlamda birer ezgi-türkü olarak yorumlanmış, dilden söylenip telden çalınan kültürel değerler olarak söylenegelmiştir.

II.1.1.3.2. Doğaçlama Söyleme

Pek çok halkın folklorunda olduğu gibi Türk halk kültüründe de sözlü kültürün yansıması olarak şiirleri irticalen yani doğaçlama yoluyla söylemek çok eski zamanlardan beri ayrı bir önem arz etmektedir. Umay Günay, kökü Orta Asya Türk edebiyat geleneğine dayanan halk şiirinin (Anonim şiir, Tasavvuf/Tekke şiiri, Saz şiiri/Âşık şiiri) başlangıcından bu yana büyük ölçüde doğmacadan yararlandığını, şiirleri hafızalarda muhafaza edip sözlü nakille yaydığını belirtmektedir. (Günay, 1993: 6) Bir başka çalışmasında ise sanatsal yaratıcılık çerçevesinde doğaçlamaya dair şöyle demektedir: *"Edebiyatta iki türlü yaratıcılık vardır. Yazılı edebiyat geleneğine bağlı şairler, ölçülü ölçüsüz şiirlerini defalarca düşünce süzgecinden geçirdikten, pek çok hazırlık yaptıktan sonra kesin şekli ile okuyucunun önüne çıkarırlar. Bu hazırlık dönemi bazen yıllarca sürebilir. Sözlü geleneğe bağlı âşık tarzı şiirde ise geleneğin öngördüğü şekiller dâhilinde âşık, kendisine verilen ayakla şiir söylemek mecburiyetindedir. İrticalen şiir söyleyebilenler âşık olma imtiyazına sahiptir."* (Günay, 1990: 6).

Bu görüşüyle aslında saz şairlerinin özellikle atışma ve karşılaşmalarda görüleceği üzere şiirlerini doğaçlama olarak icra ettikleri, öyle ki saz şairi-âşık olabilmenin olmazsa olmazlarından biri olarak dikkat çekmektedir.

II.1.1.3.3. Mahlas Kullanma

Saz şairlerinin önemli özelliklerinden biri de mahlas almaları ve şiirlerinde bunu kullanmalarıdır. *"Eskiden şairlerin yapıtlarında kullandığı takma ad"* (Yardımcı, 2008: 182) ya da *"Bir kimsenin ikinci adı"* (Karaalioğlu, 1975: 214) olarak bilinen mahlas sözcüğü bugün artık bazı saz şairleri istisna tutulursa neredeyse hiç kullanılmasa da geçmiş dönemlerde halk şairleri ve divan şairlerinin edebiyat dünyasındaki adları olmuştur.

"Saz Şairlerine Bağlı Olarak Oluşan Âşıklık Geleneği" başlığı altında, saz çalma, rüya sonrası âşık olma, bade içme, usta-çırak ilişkisi gibi geleneklerden biri de mahlas alma geleneğidir. Söz konusu gelenekle ilgili alt başlıkta ayrıca değinileceği üzere mahlas alma, saz şiiri ve bir bütün olarak halk şiirinin yanı sıra divan şiirinde de kendine yer bulmuş, şairler adları yerine mahlaslarıyla bilinir olmuştur.

Saz şiirinde de âşıklık geleneğine uygun olarak mahlas alma adeta şairler için olmazsa olmaz bir uygulama niteliğindedir. Mahlasını kendi seçen şairler olsa da genellikle şairlere usta âşıklar tarafından verilir. Bu çerçevede bazı şairler soyuna göre (Dadaloğlu), memleketine göre (Magriplioğlu), yaşam öyküsü ve tarzına göre (Köroğlu, Seyranî), mesleğine göre (Kâtibî, Sipahî), görünümüne göre (Benli Ali), inancına-tarikatına göre (Kul Nesîmî, Pir Sultan Abdal) mahlaslarıyla anılırlar (Artun, 2009: 59). Sonuç olarak saz şairleri farklı özellikleri ve meziyetlerine göre kendileriyle özdeşleşen mahlaslarıyla şiir dünyasında var olagelmişlerdir. Günümüzde bu gelenek zayıflasa da hâlâ bazı saz şairleri aracılığıyla yaşatılmaktadır.

II.1.1.3.4. Âşıklığa Başlama Şekilleri

Âşıklığa başlama hususunda, "Saz Şairlerine Bağlı Olarak Oluşan Âşıklık Geleneği" başlığında söz konusu edildiği üzere şairler, belli bir âşıklık geleneği içinde yetişmektedir. Ancak her bir şairin âşıklığa başlama şekli farklı olabilmektedir. Bu çerçevede bazı saz şairleri aile büyüklerinden tevarüsle veya irsiyetle çocukluktan itibaren bu geleneği öğrenip âşıklığa adım atarlar. Yani âşıklığa başlamada içinde bulunulan kültürel ortam ve yetişme koşulları yanında aileden, kökenden gelen genetik bağın da etkili olması gerçekliği etkilidir. Saz şairlerinden bir kısmı da yaşamış oldukları sevdanın yakıcılığıyla âşıklığa yönelip çıraklık sürecinde bu sevdayla kendilerini ifade eder. Bu sebeple karşılıklı veya çoğunlukla da karşılıksız bir şekilde yaşanan sevda neticesinde duygu ve düşüncelerini ifade etmek adına çeşitli yollar

ararken, içinde yaşadığı toplumun saz şiiri geleneği ona bu imkânı sağlar (Özarslan, 2001: 112).

Saz şairleri arasında âşıklığa başlama şeklinde ayrıca içinde bulunulan canlı ortamın etkisiyle kendiliğinden âşıklığa başlanıldığı da görülmekte ya da âşık fasılları ve sözlü-doğaçlama anlatı geleneğinin tanığı olarak belli başlı ustalardan hareketle saz şairliğine yöneldiği bilinmektedir. Bu anlamda Âşık İmamoğlu, Sümmanî'nin şiirlerinden ve yöre âşıklarının plaklarından; Meramî, Reyhanî'nin şiirlerinden ve eski âşıkların kitaplarından etkilenerek âşıklığa yönelen isimlerin başında gelirken ayrıca Ali Oltulu, Bayramî, Çerkezoğlu, Efendi, Eminoğlu, Âşık Emircan, Erganî, Kazanoğlu, Temelî, Yavuzer (Özarslan, 2001: 115-116) gibi birçok isim de aynı şekilde saz şairliğine adım attıklarını ifade etmektedir.

Saz şairlerinde âşıklık geleneği kapsamında ayrıca birçok saz şairinin bir rüya sonucu bade içerek âşık olması uygulaması vardır. Bu anlamda saz şairlerinden bir kısmı rüyasında saz çaldığını söylerken bir kısmı da pir elinden dolu içerek badeli âşık olduklarını söylemektedir (Artun, 2009: 59).

Yukarıda sözü edilen bu seçeneklerin dışında âşıklığa başlamada dikkat çeken bir diğer etken de saz şairlerinin, hayatlarını doğrudan etkileyen elim bir kaza, hastalık, ya da yaşanan bazı sıkıntılar sonucu kendilerini saz ve söz dünyasının içinde bulmalarıdır. Örnek olarak Âşık Veysel'in sonradan kör olması, Âşık Gülhanî'nin on iki yaşındayken annesini kaybetmesinin kendisinde yarattığı acı, (Özarslan, 2001: 116), Sivaslı Arife Doğan'ın eşinin kendisini terk etmesi (Şimşek, 2011b: 334) gibi nedenler, onların âşıklığa yönelmelerini sağlamıştır .

Sonuç olarak burada söz konusu edilen örneklerden anlaşılacağı üzere saz şairlerinin âşıklığa başlama şekillerinin farklı olduğu; bu çerçevede saz şairlerinin irsiyet-tevarüs, sevda, rüyada bade içmek, başka âşıklardan etkilenme, hastalık, kaza gibi bazı etkenler sonucu âşıklığa yöneldikleri görülmektedir.

II.1.1.3.5. Yetiştikleri Çevre

Saz şairlerinin önemli bir kısmı köy ortamında yetiştiği için okur-yazar olmayıp çoğunlukla diyardan diyara gezen kimselerdir. İçinde bulundukları köy yaşamının kültürel özelliklerini, geleneksel yaşayışını, değerler dünyasını halk diliyle şiirlerine yansıtmışlardır. Şehirde yetişen ve nispeten eğitimli olan saz şairlerinin aruza ve divan şiirine olan yönelişi onlarda neredeyse yoktur (Boratav, 1983: 30). Ancak Köprülü,

genel olarak saz şairlerinin şehir çevrelerinde yetiştikleri görüşündedir. Ona göre Osmanlı Devleti'nin her bir köşesinde görülen saz şairleri ve onlara bağlı olarak oluşan âşıklık geleneği özelikle şehir hayatının devamıdır (Köprülü, 1962: 22). Bu anlamda saz şiirinin salt köy mekânında geliştiği veya şairlerin tamamen okur-yazar olmadığını söylemek güçtür.

II.1.1.3.6. Halk Hikâyesi Anlatıcılığı

Bazı şairler aynı zamanda iyi birer halk hikâyesi anlatıcısıdır. Eski ozanların yerlerini saz şairlerine bırakmalarından sonra destanlardaki dışa dönük mücadele halk hikâyelerinde topluma yönelmiş, zenginlik-fakirlik, padişahlık-kulluk gibi sosyal farklılaşma ve problemler bu hikâyelerde yer almaya başlamış, *"alp tipi"* yerini *"âşık tipi"*ne bırakmıştır. Bunun sonucu olarak destan ve masallardaki unsurlar yerini daha gerçekçi konulara bırakmıştır. İşte bu çerçevede *"âşık fasıllarında"* saz şairleri, Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Âşık Garip, Köroğlu gibi halk hikâyelerini manzum ve mensur olarak icra ederek bu geleneği yaşatmaya çalışmıştır (Artun, 2009: 68-69).

Saz şairleri arasında uzunca bir süre varlığını güçlü olarak hissettiren hikâye anlatma geleneği son yıllarda iyice zayıflamıştır. Bunda değişen dünya şartları, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modernizmin her alanda gittikçe artan rolünün önemli bir yeri vardır. Ancak bütün bu olumsuz koşullara rağmen saz şiiri kültürü içinde hâlâ varlığını sürdürüyor olması kayda değer bir başarı olarak görülmelidir.

II.1.1.3.7. Kullandıkları Nazım Birimi ve Ölçü

Geleneksel olarak saz şiiri ürünlerinin bir nazım birimi ve ölçüsü vardır. Şairler de belli nazım şekilleri ve türlerinden yararlandığı için doğal olarak şiirlerini çoğunlukla halk edebiyatının geleneksel nazım birimi ve ölçüsü olan dörtlük ve hece ölçüsü esasına göre söylemişlerdir. Çoğunlukla koşma ve mani nazım şekli esasına dayalı olarak ortaya çıkan semai, varsağı, koçaklama, taşlama gibi türlerde dörtlük nazım birimi ve ölçü olarak da yedili, sekizli ve on birli kalıpları başta olmak üzere hece ölçüsü kendine yer bulabilmektedir. (Köprülü, 1934: 216; İlaydın, 2007: 47). Ancak yine de saz şairlerinin bazen nazım birimi olarak beyit ve bent; ölçü olarak ise hece yerine aruzu tercih ettikleri görülmektedir.

II.1.1.3.8. Gönül Eri Olmaları

Saz şairleri önemsedikleri pek çok hususu şiirlerine aktararak hem diğer saz şairlerine hem de halka seslenip bireysel ve toplumsal konularda duyarlılık göstermiştir. Şiirlerinde kimi zaman saz şairlerinin tutumlarına, hayata ve insana dair yaklaşımlarına da değinmiş, onun bir nevi karakteristik özelliklerini kelimelere dökmüştür. Bu bağlamda aşağıda Karacaoğlan'ın dizelerinde görüleceği üzere saz şairlerinin bariz özelliklerinden birinin de aşka, güzelliğe ve muhabbete meftun bir gönül sahibi olmalarıdır:

"Deli gönül gezer gezer gelirsin
Arı gibi her çiçekten alırsın
Nerde güzel görsen orda kalırsın
Ben senin derdini çekemem gönül."

(Sakaoğlu, 2012: 475)

Şair bu ifadeleriyle güzele ve güzelliğe meyleden, bir tülü uslanmayan deli gönlüne seslenerek aslında onun aracılığıyla aşk ehli, gönül eri saz şairlerinin sevgi dolu dünyalarını dikkatlere sunmaktadır.

II.1.1.3.9. Doğruluk

Saz şiirinde şairlerin gönül eri olmalarının yanında ayrıca beli başlı bazı meziyetlere de sahip olmaları gerekmektedir. Bunlardan biri de doğruluktur. Aşağıdaki dörtlükte görüleceği üzere gelin ve nazlı kızlardan söz edilip güzellik övülürken üçüncü dizede; *"Âşığız biz yalan yakışmaz bize"* ifadesinde âşıkların yalana tenezzül etmedikleri gerçeği dikkatlere sunulmaktadır:

"Altun düğme dikmiş kırmızı yüze
Sürmeler çekmiş de mest ala göze
Âşığız biz yalan yakışmaz bize
Gelin hiç söylemez kız nazlı güzel"

(Sakaoğlu, 2004: 475)

Bu ve benzeri birçok şiirde sevgi, güzellik, hasret, ayrılık, gurbet gibi duygusal çerçevedeki temalara yer verilirken dahi satır arasında bireysel ve toplumsal ahlak adına önem atfedilen doğruluk konusuna değinilip saz şairleri için olmazsa olmaz niteliklerden biri olarak dile getirilmektedir.

II.1.1.3.10. Kanaatkârlık

Doğruluk ve tevazu yanında aynı zamanda dünya malına, maddiyata önem vermemek, önceliği sevgi ve güzellik olmak esası şiir diliyle halka arz edilmiştir. Bu çerçevede aşağıda Sümmânî'nin dörtlüğüne görüleceği üzere, nasıl ki güzellerin âşığa insafı yoksa, âşıkların da altın ve gümüşü olmaması gerektiği dile getirilmiştir:

"Âşıklar beyhude gurbeti gezer
El oğlu âriftir ne olsa sezer
Güzellerde insâf bizde sîm ü zer
Ne kışın bulunur ne yaz bulunur"

(Erkal, 2007: 304)

Saz şiirinde elbette şiirin ve insanî gerekliliğin yansıması olarak evrensel nitelikteki değerler, insanî yaklaşımlar şiirlerde sıkça yer almıştır. Fakat burada söz konusu edildiği üzere her bir şairi; yokluğa sabreden, varlık anında ise şükreden kanaatkâr kimseler olarak idealize etmek güçtür. Bu bağlamda şairlerin tümü için genel geçer bir nitelik olmasa da aşağıdaki örnekte görüleceği üzere bir âşığın kanaatkâr olması tercih edilen, önemsenen bir değer olarak dile getirilmektedir:

"Âşık sazını alınca
Hak nişanın oklamalı
Elde varı azalınca
Dilde şükrü çoklamalı"

(Kasır, 1984: 106)

Seyranî, elinde sazı, dilinde şiirleriyle doğruluğu, erdemliliği anlatırken; *"Elde varı azalınca / Dilde şükrü çoklamalı"* ifadesiyle şükür ve kanaatkârlığın önemine dikkat çekmektedir.

II.1.1.3.11. Kadere Rıza Gösterme

Kader konusu imanın bir gereği olarak saz şairinin yaşamında olduğu gibi şiirinde de kendine yer bulur. Bu çerçevede kimi şairler kadere bakışta teslimiyet ve rızanın uzağında bir bakış açısına sahip olsa da genellikle kadere rıza gösterilmekte, sevinç ve üzüntü onun tezahürü olarak görülmektedir.

Kanaatkârlık başlığında değinildiği üzere kadere rıza göstermek anlayışı her saz şairi için geçerli olan bir nitelik olmasa da denilebilir ki çoğu şair, Allah'ın kendileri için takdir ettiğinin vaki olacağına inanmaktadır. Kâtibî, bunu aşağıdaki dörtlükte

görüldüğü üzere kişi için sıla kadar gurbetin de gerekli olduğu düşüncesi çerçevesinde şöyle dile getirmektedir:

"Kişiye vatan da gerek gurbet de
Hudâ maksudunu verir elbette
Diyar-ı gurbette, kûy-ı hasrette
Bize de Kâtibi derler ad ile"

(Köprülü, 1962: 146)

Bu özelliklerle beraber saz şairleri denilebilir ki bireysel duygulardan toplumsal sorunlara, dinî yaşamdan siyasete, felekten doğa ve hayvanlara kadar pek çok farklı konuda şiirleriyle adeta yaşadıkları çağın tanığı olmuş, geçmişten günümüze bir kültürün taşıyıcısı/temsilcisi olarak var olagelmişlerdir.

II.1.1.4. Türk Saz Şairlerine Bağlı Olarak Oluşan Âşıklık Geleneği

Saz şiirinin kültürel kaynağını oluşturan ve yüzyılların birikimi sonucu var olan âşıklık geleneği, kökleri İslam öncesi dönemdeki ozan-baksı geleneğine kadar uzansa da genel itibariyle İslamî dönemde teşekkül etmiştir (Günay, 1993: 8-10). Söz konusu âşıklık geleneği, dinî-tasavvufî halk edebiyatı ve anonim halk edebiyatının birikiminden de yararlanarak kendine özgü dinamikler çerçevesinde saz şiirinin itici gücü olmuştur.

İslamiyet'ten önceki ozan-baksı geleneğinin İslamiyet'ten sonra tasavvufî düşünce ve yeni yaşam tarzıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkan âşıklık geleneği, âşık-şair tipi şahsında ve belli sosyo-kültürel koşullar/kurumlar çerçevesinde gelişim göstermiştir.

Bu hususta Erman Artun, âşıklık geleneğini oluşturan sosyo-kültürel koşulları/kurumları değerlendirirken şunları sıralamaktadır: Medreseler, tekkeler, hanlar-kervansaraylar, kahvehaneler, konaklar-köy odaları ve diğer toplantılar (Artun, 2011: 45). Bu kurumlarda yetişen âşıklar da köy âşıkları, göçebe âşıklar, şehir âşıkları, asker âşıklar, yeniçeri âşıkları olarak farklı dönem ve mekânlarda bu geleneğin taşıyıcısı olarak rol almışlardır.

Âşıklık geleneğinde âşıklar, kuşaktan kuşağa aktarılan tecrübeler ve belli kültürel birikimler ışığında yetişir. Öncelikle âşık adayının istekli olması, hazır cevaplılığı, kelime dağarcığının genişliği, etkili konuşabilmesi, şiire karşı ilgili olması gibi hususiyetler bu sanatı icra etmesinde etkili olan başlıca amillerdir.

Saz şairleri, diğer adıyla âşıklar yukarıda sözü konusu edilen özelliklerin yanında aşağıdaki başlıklarda görüleceği üzere belli bir sistematik yapı içinde bireysel beceri ve sanatsal birikimleriyle çıraklıktan başlayarak usta bir âşık oluncaya kadar uzun ve zorlu bir süreçten geçerek saz ve söz sahibi olurlar.

II.1.1.4.1. Saz Çalma

Saz şiirinde isminden anlaşılacağı üzere şairler için saz oldukça önem arz etmektedir. Bu bağlamda kalem şairleri dışında neredeyse saz çalmayı bilmeyen saz şairi yoktur. Denilebilir ki gelenek içinde saz dışında başka bir çalgı ile icra yapan âşık yoktur. Başka bir ifade ile âşıklık geleneğinin yegâne çalgısı bağlama ve bağlamanın türevleridir. Âşık çalgısı, gelenek içinde saz olarak adlandırılmaktadır." (Özarslan, 2001: 167).

"Saz" ve *"söz", "saz şiiri"* teriminde karşılığını bulduğu üzere müzik ve şiirin iç içe geçtiği bir geleneğin yansıması olarak birlikte anlam kazanmıştır. Bu anlamda saz şiirinin bir musikisinin olduğu, sazın şiiri adeta tamamlayan bir öge olduğunu Albayrak şöyle dile getirmektedir: *"Âşıklar düz konuşma ile şiir söylemeyi 'dilden söylemek', saz eşliğinde şiir söylemeyi de 'telden söylemek' şeklinde ifade etmişlerdir. Bununla aşığın şiirine eşlik eden sazın, şiirden ayrılmaz bir unsur olduğu anlatılmak istenmiştir."* (Albayrak, 1991: 548).

Saz şiirinde şiiri bütünleyen bir öge olarak öne çıkan saz, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde süreç içinde boyutlarının değişmesine göre *"bağlama, divan, bozuk, çöğür, kara düzen, dımbıra, ırızva, yelteme"* gibi adlarla anılarak kullanılagelmiştir. Saz dışında ise çoğunlukla *"keman, kaval"* gibi çalgılar çalınmıştır.[1]

Saz şiirinde şiirin müzikle birlikte icra edildiği, sazın söze eşlik ettiği kültürel bir yapı içinde saz şairi doğal olarak sazıyla bütünleşen bir sanatçı kişilik olarak var olagelmiştir.

II.1.1.4.2. Mahlas Alma

Saz şiirinde divan şiirinde olduğu gibi şairler, belli bir gelenek çerçevesinde bir mahlas sahibi olup onunla edebiyat dünyasında anılırlar.

---

[1]Melih Duygulu; **http://www.turkishmusicportal.org** (20.09.2014)

Halâs kelimesinden gelen mahlasın sözlük anlamı, *"kurtulacak yer"* demek olup ayrıca saflık, halislik, gönül temizliği anlamlarına gelmektedir. Halk kültüründe mahlas için ayrıca *"tapşırma"* terimi kullanılmaktadır (Doğan, 1996: 83).

Şairlerin çoğunun asıl ismi unutulmuş, mahlaslarıyla bilinir olmuşlardır. Örnek olarak Sümmanî mahlasıyla ünlenen şairin ismi Hüseyin, Dadaloğlu'nun Veli, Pir Sultan Abdal'ın Haydar, Gevheri'nin Mehmet'tir.

Âşıklık geleneğinde saz şairlerinin mahlas alması yaygın olarak Şükrü Elçin'in *"Türk Halk Nazmında Mahlas/Tapşırma Alma Geleneği"* adıyla Napoli'de yayınlanan makalesinde, Özarslan'ın aktarımıyla belirttiği gibi; *"şeyh veya pir tesiriyle", "üstatlar veya imamlarla"* ve *"kendi kendine"* olmak üzere üç şekilde gerçekleşmektedir (Özarslan, 2001: 182).

Mahlasını kendi seçen şairler, ya doğrudan adını mahlas olarak kullanır ya da sanatına, mesleğine uygun olarak kendi seçtiği bir adı mahlas olarak seçer. Mahlasını bir usta-âşık ya da pir-mürşitten alan şairlere ise ustalarının onları sınava tabi tutması sonucu veya doğrudan kendilerinin gösterdikleri meziyete uygun mahlas verilir. Bazı uygulamalarda ise âşık, bağlı bulunduğu tekke veya zaviyenin kültürel ortamı içinde pir veya mürşidinin manevî tesiriyle bir mahlas edinir.

II.1.1.4.3. Rüya Sonrası Âşık Olma / Bade İçme

Âşıklık geleneği içinde rüştünü ispatlamak isteyen âşıklardan bazıları belli bir eğitimin yanı sıra ayrıca türlü sıkıntıları aşarak bir kemâle erdiklerini *"rüya motifi"* ve *"bade içme"* anlayışı çerçevesinde dile getirmektedir. Bu âşık-şairler maddî-manevî bir sıkıntı sonunda çoğunlukla kutsal sayılan bir yerde uyku ile uyanıklık arasında görülen rüyada pir elinden içilen bade içerek şiir söyleme yeteneği yanında saz çalmayı ve dinî bilgileri öğrenirler Ayrıca dünya-ahiret sevilecek bir sevgili ile karşılaşırlar.

Saz şiirinde rüya motifi ve onunla bağlantılı olarak gerçekleşen bade içme uygulaması bir geleneğin yansıması olduğu gibi aynı zamanda içinde birçok kültürel değeri de taşımaktadır. Bu konuda Doğan Kaya, âşık edebiyatındaki rüya motifinin kompleks bir yapıya sahip olduğunu belirtip şöyle demektedir: *"Rüyasında bir güzele âşık olmakla beraber âşıklığın vecibelerini de yine rüyasında öğrenir. Böylece sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçer. Bu söylediğimiz bilhassa, rüyasında bade içerek âşıklık istidadı kazanma hadisesine bağlı olarak gerçekleşir."* (Kaya, 1994: 62). İşte burada söz konusu edildiği üzere rüya motifine bağlı olarak özellikle gerçekleşen bade içme

uygulaması ayrıca önem arz etmektedir. Zira âşıklığa geçişte usta bir âşığın yanında yetişmek kadar bir *"pir"* elinden bade içmek gerekmektedir.. Ancak şunu hatırlamakta yarar vardır; burada söz konusu edilen pirin elinden bade içmek geleneğinde *"bade"* salt bade olarak değil aynı zamanda bazı şairlerce *"şerbet, su"* olabileceği gibi kimi zaman da *"ekmek, üzüm, nar"* gibi bir yiyecek de olabilmektedir. Bade, âşığa bir pir tarafından ya da onun eş değeri olarak *"üçler, beşler, yediler, kırklar"* tarafından verilmektedir.

Rüya motifi ve bade içme geleneği çerçevesinde âşık olmak için belli başlı safhalardan geçilmesi gerektiğini dile getiren Umay Günay, söz konusu safhaları *"hazırlık devresi", "rüya"* ve *"uyanış"* olmak üzere tasnif etmektedir: *"Hazırlık devresi"*nde şairin çocukluk ve gençlik dönemi şartları, karşılaşılan maddi-manevî sıkıntılar ve bu sıkıntılar sonucu ıssız ya da kutsal sayılan mekânlarda uykuya dalması süreci etkilidir. İkinci aşamada ise *"rüya"*yla bağlantılı olarak kutsal sayılan kişilerle karşılaşılıp elinden bade içilir. Bu evrede âşık adayı, sevgili veya sevgilinin resmi ile karşılaşılırken ayrıca elinden bade içilen kişinin aracılığıyla eğitilip dili çözülür ve nihayetinde kendisine bir mahlas verilir. Üçüncü aşamada yani *"uyanış"* devresinde ise âşık adayı uykudan kendi kendine uyanır ya da bir süre baygın kaldıktan sonra, yanı başındaki bir gönül ehlinin (çoğunlukla yaşlı bir adam veya kadın olur) sazının tellerine dokunmasıyla uyanır. Bu uyanma sırasında bazı durumlarda âşık adayının ağzından-burnundan kanlı köpüklerin geldiği; uyandığında bakışlarının, halinin acayip olduğu dile getirilmektedir (Günay, 1984: 52).

Burada söz konusu edilen bu aşamalardan sonra rüya sonucu gerçek bir olgunluğa ulaşan âşık, sonraki zamanlarda bir başka âşık tarafından sorguya çekilir, o da sazı ve sözüyle hünerini göstererek *"âşık"* olduğunu ispatlar. Ayrıca âşık bu süreçle beraber bütün memleketi gezerek hünerini göstermeye, karşılaştığı diğer âşıklarla da geleneğe bağlı bir icra ortamında irticalen çalıp söyleyerek adını duyurmaya çalışır (Günay, 2008: 52). Bu usta-çırak geleneği ile âşıklar, geçmişin birikiminden yararlanarak kendi şiir dünyalarını oluştururlar.

II.1.1.4.4. Usta-Çırak İlişkisi

Saz şiirinde geçmişten günümüze kadar süregelen önemli uygulamalardan biri de usta-çırak ilişkisidir. Saz şairleri belli yeteneklerinin yanında ayrıca bir usta âşığın yanında çırak olarak yetişip olgunlaşırlar.

Bu çerçevede öncelikle usta-çırak geleneği içinde eğitime başlarlar. Usta âşık, saza ve söze yeteneği olan bir genci çırak edinip onu yanında gezdirir, sazlı sözlü meclislere götürerek yetiştirmeye çalışır (Kaya, 1984: 40).

Âşık adayı, ustanın sanatını icra ettiği her ortamda bulunmak durumundadır. Çırağın belli seviyeye geldiğini gören usta, onun da çalıp söylemesine izin verir. Onun hazırlıksız şiir söyleme yeteneğini geliştirmeye çalışır (Özdemir, 2011: 135-140).

Genç şairler, ustalarının yanında geçmiş dönemlerin kültürel kazanımlarından haberdar oldukları gibi aynı zamanda âşıklık geleneğinin icra sürecini yakından tanıma fırsatına sahip olurlar. Aynı zamanda ustasının adını yaşatmak, onun izinden gittiğini hissettirmek için sohbetlerde, meclislerde onun şiirleriyle söze başlarlar. Böylece ustasında hâkim olan dil, üslup, icra ve kültürel nitelikler bir geleneğin devamı olarak şairin kendisine yansır. İşte zamanla teşekkül eden bu geleneksel bağ-silsile, bir âşık kolu olarak ortaya çıkmaktadır. Âşık kolları, genellikle kola adını veren âşıkla başlatılır. Öyleyse âşık kolu için; *"Çıraklık geleneği içinde, birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta âşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mekteptir."* (Kaya, 2000: 14). Bu yüzden hâlâ âşık kolu için Azerbaycan'da *"mektep"* tabiri kullanılmaktadır.

Saz şiiri içinde usta-çırak geleneğinin yaşatılması, geçmiş dönemdeki şahsiyetlerin ve kültürel birikimlerin geleceğe taşınmasında oldukça önemli bir rol üstlenen âşık kolları yukarıda da zikredildiği üzere odak konumdaki bir usta şairin adıyla ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda araştırmacılar tarafından tespit edilen başlıca âşık kolları şunlardır: *"Erzurumlu Emrah, Ruhsatî, Dertli, Sümmanî, Derviş Muhammed, Huzurî ve Şenlik kolları."* (Kaya, 200: 14-15).

İşte usta-çırak geleneği içinde ve onun okulu konumunda olan âşık kolları aracılığıyla bir şair; sabır, emek ve yetenekleri sonucunda ustasının takdirini kazanıp hayır duasını alır. Genç âşık, bir müddet ustasının yanında sazın-sözün maharetine erdikten sonra ustası sırtını sıvazlayıp *"Git artık nasibini ara"* diyerek onun usta bir âşık olduğunu ve halkın huzuruna yalnız başına çıkma izin ve salahiyetine kavuştuğunu dile getirir. Böylece usta-çırak geleneği sayesinde yüzyılların kültürel birikimi geçmişten geleceğe devredilerek yaşatılır.

II.1.1.4.5. Atışma-Deyişme-Karşılaşma

Saz şiirinde âşıklık geleneği çerçevesinde halkın karşısında icra edilen *"atışma"* ve *"karşılaşma"*lar şairlerin hünerlerini gösterdikleri önemli uygulama alanlarıdır.

Bu bağlamda atışma; *"Belli bir ayak üzerine karşılıklı deyiş söyleme"*[2] olarak tanımlanmaktadır. Bir nevi sazlı-sözlü bir yarışmayı andıran atışmalar, Mehmet Yardımcı'nın ifadesiyle; *"Âşıkların dinleyenler karşısında, deyişme sırasında birbiriyle iğneleyici fakat mizah çerçevesi içinde söyleşmeleridir."* (Yardımcı, 1999: 192). Bu söyleşmelerde âşıklar, doğaçlama yoluyla hünerini gösterip inceden inceye iğneleyici deyişlerle muhatabı aracılığıyla dinleyenleri eğlendirmeye çalışır.

Karşılaşma terimi saz şiirinde daha genel bir terim olup; *"En az iki âşığın irticali olarak durumlarını, düşüncelerini, bilgi ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmeleridir."* (Kaya, 2000: 27). Bu icra ortamında saz şairleri, rakiplerine üstünlük sağlamak için soru-cevap tarzındaki şiirlere başvurur. Ayrıca, karşılaşmayla bağlantılı olarak daha çok sohbet havası içinde gerçekleştirilen *"deyişme"*ler vardır. Hikmet Dizdaroğlu bu kavramın yarışma esasına dayanan karşılaşmadan farklı olduğunu belirtip onu; *"Saz şairlerinin, yarışma niteliği taşımayan, karşılıklı şiir söylemeleri"* (Dizdaroğlu, 1969: 33) olarak tanımlamaktadır. Böylece ondaki esas amacın sohbet etmek olduğunu dikkatlere sunmaktadır. Yukarıdaki tanımlarda görüleceği üzere aslında atışmalar birer *"âşık karşılaşması"* olsa da rakibini küçük düşürüp mağlup etme amacını hedef olarak seçmeyip eğlenmeyi öne çıkardığı için karşılaşmalardan ayrılırken, deyişmeler de sohbet havası içinde karşılıklı şiir söyleme yönüyle farklılık arz etmektedir. Kısaca, atışmada dinleyenleri mizahî bir çerçevede eğlendirmek, deyişmede muhatabıyla şiir diliyle karşılıklı sohbet etmek, karşılaşmada ise rakibine karşı üstünlük kurup onu mat etmek esas amaçtır (Kaya, 2000: 27).

Atışma ve deyişmeye göre daha genel bir terim olan karşılaşmalar, saz şairleri için bir nevi kendi rüştlerini ispat ettikleri, halkın karşısına çıkıp rakibiyle söyleştikleri bir ortamdır. Bu konuda Umay Günay, âşıkların uzun bir hazırlık döneminden sonra belli bir aşama kaydederek ancak bir âşık karşılaşmasında yer alabileceğini şöyle dile getirmektedir: *"Büyük ölçüde sözlü doğup sözlü yaşayan âşık tarzı şiirde geleneğe bağlı*

---

[2] http://www.tdk.gov.tr/index. (10.09.2014)

şekil ve üsluba uygun olarak belirli bir konu ve ayakla âşıktan deyiş istenebilir, bu tarzda deyiş söyleyebilenler âşık olma imtiyazına sahiptirler." (Günay, 2008: 55).

Âşık karşılaşmalarında şairler, şiirlerini doğaçlama yoluyla icra ederek dinleyenlerin takdirini kazanmaya çalışır. Ancak doğaçlama şiir söylemek dinleyenler için ilgi çekici olsa da her âşık için o kadar da kolay olan bir şey değildir.

Saz şairlerinin özellikle kahvehanelerde veya bazı köy meydanlarında halkın önünde icra ettikleri fasıllarda, karşılaşmayla bağlantılı olarak belli bir sistematik çerçevede *"hoşlama/merhabalaşma", "hatırlatma/canlandırma"* ve "*tekellüm"* olarak bilinen uygulamalar vardır. *"Tekellüm"* başlığı altında; deyişme, öğütleme, muamma, sicilleme, yalanlama, taşlama, tüketmece ve uğurlama olarak adlandırılan ve döneme-zamana göre bazı farklılıklar arz edebilen icra düzeni görülmektedir (Günay, 1992: 47-77).

*"Hoşlama/merhabalaşma"*ya genellikle resmî veya yarı resmî kurumların gecelerinde rastlanırken, *"hatırlatma/canlandırma"* ve *"tekellüm"*e farklı mekânlarda, farklı muhtevalarla bağlantılı olarak nerdeyse bütün fasıllarda ortak özellikler olarak icra edilmektedir. Tekellüm kısmındaki deyişlerden ise *"yalanlama"* ve *"uğurlama"* türlerinin gittikçe zayıflamaya başladığı, *"sicilleme"* ve *"muamma"*nın ise unutulmaya başladığı görülmektedir (Arslan, 2001: 210-215).

*"Hoşlama/merhabalaşma"*larda meydana çıkan saz şairleri sırayla, *"merhaba"* veya *"hoş geldiniz"* redifli şiirle başlayarak faslı açarlar. Sonraki kısımda ise *"hatırlatma/canlandırma"*da ise çoğunlukla adı-sanı bilinen usta âşıklardan, nadiren de kendi eserlerinden bir divan okurlar, ardından dinleyicinin ve ortamın atmosferine göre geçmiş zamandan, yaşamdan, gündelik sıkıntılar, dikkat çeken konulardan söz açarak *"tekellüm"* çerçevesinde yukarıda söz konusu edilen deyişme-karşılaşma türlerini icra ederler (Günay, 1992: 47-77; Arslan, 2001: 210-238).

Sonuç olarak saz şairleri, âşık fasıllarında gerek atışmalar ve deyişmeler, gerekse karşılaşmalar aracılığıyla karşı karşıya gelerek hünerlerini-ustalıklarını saz ve söz yoluyla göstermeye çalışır. Bu bakımdan bu kültürel ortam hem saz şiiri geleneğinin yaşatılması hem de halk kültürünün tanıtımı açısından ayrıca önem arz etmektedir.

II.1.1.4.6. Lebdeğmez (Dudak Değmez)

Dudak ünsüzlerinden *"b, p, m, v, f"*nin kullanılmadığı şiirlere verilen addır. Dudak değmez, başka bir deyişle *"leb değmez"* âşıklık geleneğinin önemli tarzlarından biridir.

Lebdeğmez, saz şiiri kültüründe usta âşıkların önemli özelliklerinden biridir. Bu bağlamda atışma çerçevesinde âşıkların dudakları arasına iğne koyarak yarıştıkları zor bir atışma türüdür (Yardımcı, 2008: 234).

Kültürel birikim, kıvrak bir zekâ ve incelikli bir anlatım gerektirir. Özellikle Azeri sahasında çokça tercih edilen, Anadolu'da da saz şairlerinin hünerlerini gösterdikleri önemli bir tarz olarak dikkat çekmiştir.

Dudak değmez şiirlere cigalı tecnislerin, divani, tecnis ve yedekli tecnislerin dahil edilmesiyle*,"dudak değmez cigalı tecnis", "dudak değmez divani", "dudak değmez tecnis" "dudak değmez yedekli tecnis"* gibi türler geliştirilerek zenginleştirilmiştir.

II.1.1.4.7. Askı / Muamma

Askı veya muamma olarak adlandırılan bu gelenek, geçmişten günümüze kadar ulaşabilmiş uygulamalardan biridir. Umay Günay, söz konusu geleneğin halk bilmecelerinden etkilenme yoluyla saz şiirine geçmiş olabileceğini (Günay, 1992: 36) söylemektedir. Ancak bu uygulamanın divan edebiyatındaki muamma veya lugazın saz şiirindeki yansıması olduğu tahminlerini de unutmamak gerekir.

"Âşıkların gücünü ölçmek için semaî kahvelerinde levha olarak yahut kutu veya mendil içinde duvara veya rafa asılan muamma" (Kaya, 2007: 64) olarak tanımlanan askı, saz şiirinde özellikle âşık fasıllarının önemli bir parçası olarak günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Askıyla bağlantılı olarak ayrıca *"askı asma"* ve *"askı indirmek"* uygulamaları vardır. *"Askı asma"* ile saz şairlerinin çözmeleri için şiir şeklinde hazırlanan muammanın kahvenin uygun bir yerine asılıp çözülmesinin beklenilmesi geleneğinin adıdır. Askılara para, altın, gümüş, şal, çuha gibi hediyeler konulurdu, askıdaki muamma çözüldüğünde *"saçı"* adı verilen bu hediye başarılı olan âşığa verilirdi. İşte bu muammaya doğru cevap verilerek askının indirilmesi sürecine de *"askı indirmek"* adı verilmektedir (Artun, 2009: 87-88).

Sonuç olarak *"askı/muamma"* halen âşıklar arasında birbirine muamma sormak şekliyle yaşatılsa da, özellikle semaî kahvelerinde icra edilen âşık fasıllarının önemli bir geleneği olan *"askı asma"* ve *"askı indirmek"* günümüzde neredeyse unutulmaya yüz tutmuştur.

II.1.1.4.8. Dedim-Dedi Tarzı Söyleyiş

Saz şiiri geleneğiyle bütünleşmiş, adeta duyulur duyulmaz saz şiirini akla getiren uygulamalardan biri olan *"dedim-dedi"* tarzı söyleyiş, karşılıklı konuşma esasına dayanan bir anlatım şeklidir.

Türk edebiyatında ilk örneklerine Divanü Lügati't-Türk'te rastlanan, saz şiirinde ise ilk örneğini Pir Sultan Abdal'ın koşmasında görüldüğünü kaydeden Kaya, bu tarz şiirlerin halk hikâyelerinde, manilerde, türkülerde görüldüğünü, ayrıca divan şiirinde mürâca'a adıyla bilindiğini söylemektedir (Kaya, 2007: 211).

Divan şiirinde mürâca'a adıyla genellikle gazel ve rubai gibi türlerde kendine yer bulan bu anlatım tarzı, saz şiirinde ise koşma ve semai başta olmak üzere birçok şiirde kullanılagelmiştir. Bu bağlamda saz şairleri arasında Kurbanî, Pir Sultan Abdal, Ercişli ve Erzurumlu Emrahlar, Ruhsatî, Tameşvarlı Âşık Gazi Hasan, Âşık Ömer, Dertli, Şenlik, Arapgirli Fehmi Gür, Feymanî gibi isimler bu anlatım tarzının başlıca temsilcileri olarak dikkat çekmiştir (Şimşek, 2012: 10).

Geçmişten bugüne geleneğin bir yansıması olarak saz şiirinde tercih edilegelen bu söyleyişin birçok şekli mevcuttur. Aşağıda, Âşık Ömer'in birinci ve üçüncü dizelerinde *"dedim"*, ikinci ve dördüncü dizelerinde ise *"dedi"* şeklinin olduğu bir dörtlük örneği görülmektedir:

"Dedim dilber yanakların kızarmış
Dedi çiçek taktım gül yarasıdır
Dedim tane tane olmuş benlerin
Dedi zülfüm değdi tel yarasıdır"

(Elçin, 1999: 34)

Burada yalnızca bir örneğine yer verilen, ancak başka farklı kullanım özellikleri de görülen *"dedim-dedi"*li şiirler her ne kadar bir şair tarafından söylense de aslında okunduğunda seven ile sevilenin ya da başka birinin karşılıklı konuşması esasına dayanan bir çeşit diyalog metinleridir. Esma Şimşek bunu şu şekilde ifade etmektedir: *"Bu tür şiirlerde âşık ile sevgili, şiir dilinde muhavereli olarak konuşurlar. Diğer bir*

ifade ile seven ile sevilen arasındaki çekişme âşık/şair tarafından söze dökülür. 'Dedim' âşığa, 'dedi' sevgiliye/herhangi bir kişiye ait sözleri içerir. Âşık sevgiliye yalvarır, mübalağalı bir şekilde över, güzelliklerini dile getirir, içten duygularla kavuşmayı arzu eder. Sevgili veya sevilen ise naz yapar, âşığa yüz vermez, onu küçümser, beğenmez, onun karşısında güzelliği ile övünür. Sevilenin büyüklenerek övünmesi, sevenin sitemi ile karşılanır. Şiire hareketlilik, canlılık getiren bu gelenek, dinleyiciler tarafından da büyük ilgi görmüş, kimileri türkü olup dilden dile dolaşmıştır." (Şimşek, 2012: 8).

Sonuç olarak *"dedim-dedi"* tarzı söyleyiş karşılıklı konuşma sanatına bağlı olarak farklı dönem ve şiir türleri bağlamında birçok şair tarafından icra edilmiş, saz şiiri geleneğinin bir devamı olarak günümüze kadar gelebilmiştir.

II.1.1.4.9. Tarih Bildirme

"Tarih bildirme" ya da *"tarih düşürme"* olarak bilinen bu uygulama özellikle divan şiirinde *"ebced hesabı"* adıyla bilinen bir tekniğe göre Arap harflerinin her birine bir sayısal değer yüklenerek doğum, ölüm, sel, yangın, deprem, savaş, felaket gibi önemli olayların zamanının bildirilmesidir.

Tarih düşürme işlemi, saz şiirinde divan şiirinin etkisiyle uygulanmaya başlamış ve zaman içinde gelenek haline dönüşmüştür. Saz şairleri onun aracılığıyla pek çok önemli hadisenin adeta tarihî birer belge olmasını arzu ederek şiirlerine taşımış, genellikle ilk ya da son dörtlükte, bazen de ara yerde tarih belirtmişlerdir (Artun, 2009: 76-77).

Saz şiirinde tarih bildirme, ya ebced hesabıyla yapılır ya da doğrudan doğruya söz konusu olaya dair tarihi vermek suretiyle olur. Bu çerçevede saz şairi Halil Karabulut 20 Temmuz 1974'te Türk silahlı kuvvetlerinin Kıbrıs'a çıkarma yaptığı günü şiirine şöyle tarih düşürmüştür:

"Dokuz yüz yetmiş dört yirmi temmuzda
Neler oldu haber vermek kastımız
Şanlı Türk ordusu çıktı Kıbrıs'a
Savaş değil barış kurmak kastımız."

(Kaya, 2007: 696)

Saz şairleri bu ve benzeri hadiseleri tarih bildirme yoluyla şiirlerine taşıyarak hem kendi biyografik yaşamlarına hem de yaşadıkları döneme dair bilgiler aktarmakta ve böylelikle edebiyat araştırmaları için önemli bir kaynak görevi üstlenmektedir.

II.1.1.4.10. Nazire Söyleme

Nazire, bir şairin şiirinin başka bir şair tarafından aynı uyak ve ölçüde benzer bir şekilde yazılması, ustalıkla taklit edilmesidir.

Divan edebiyatında yaygın bir kullanım alanı olduğu gibi saz şiirinde de uygulama alanı bulabilmiştir. Ancak divan edebiyatından farklı olarak saz şiirinde, önceden yaşamış bir âşığın beğenilen bir şiirinin taklit edilmesinin yanında ayrıca âşık karşılaşmalarında aynı ayakla cevap vermek için de kullanılmıştır (Kaya, 2007: 559).

Bir şairin şiirine nazire söylemeye *"tanzir"* adı verilmektedir. Bu bağlamda saz şiirinde şiirleri sıkça tanzir edilen şairler arasında Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Gevherî, Dertli, Ruhsatî, Sümmanî, Erzurumlu Emrah ve Seyranî gibi isimler gelmektedir.

Saz şiiri geleneği içinde tıpkı tarih bildirme gibi nazire söyleme uygulaması da divan edebiyatıyla benzer bir gelenek olarak pek çok şairce kullanılagelmiştir.

II.1.2. Türk Saz Şiirinin Anadolu'daki Gelişimi

Türklerin 11. yüzyılda Malazgirt Savaşı'yla birlikte Anadolu'ya gelip yerleşmeleri sonucu kökleri Orta Asya'ya dayanan Türk halk edebiyatı da bu yeni coğrafyanın kadim kültürüyle birlikte kendine yaşam alanı bulmuştur. Böylece yüzyıllar süren bir süreçten sonra her geçen dönemde gelişip zenginleşerek günümüze kadar ulaşmıştır.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte sosyo-kültürel yönden yeni bir evreye girilmiştir. Bu süreçte İslam öncesi dönemin yansıması olan birçok özellik ya tamamen unutulmuş, ya da kısmen değişerek yeni sürece uyumlu hale gelmiştir. Böylece Anadolu'da halk şiiri, ozan-baksı geleneğinin değişen zaman, zemin, dünya görüşü, inanç ve yaşamı algılayış biçiminin değişmesiyle yeni bir sürecin içine girmiştir. (Günay, 1998: 101) Sonuçta bir nevi eskiyle yeninin sentezi aracılığıyla halk şiiri gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Bir yandan tasavvuf etkisindeki tekke şiiri güçlü olarak kendi varlığını hissettirirken diğer yandan İslam öncesi dönemin *"ozanlık geleneği"*nin devamı olarak yavaş yavaş İslamî mecrasını bulmaya çalışan saz şiiri teşekkül etmeye başlamıştır.

Bu yeni dönemde değişen dünya koşulları ve kültürel ortamla beraber ozanlar-âşıklar eski misyonlarını kaybetmiş, artık esasen şairlik yönlerinin öne çıktığı bir kültür taşıyıcısı olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Sosyal ve kültürel yapıdaki değişim ve gelişmeler sonucunda yaşanan bu gerçekliği Nilgün Çıblak şöyle yorumlamaktadır:

"İslamiyet öncesi dönemde şairlik, bestecilik, rakkaslık, büyücülük, falcılık, hekimlik, din adamlığı gibi görevleri olan ozanın, İslamiyet'in kabul edilmesinin ardından yeni kültür ortamında meydana gelen iş bölümü sonucunda bu görevlerinden birini ya da sadece ikisini yürütmesi, daha sonraki dönemde de yerini âşığa bırakması tamamen sosyal yapıdaki değişim ve gelişmelerden kaynaklanmıştır." (Çıblak, 2008: 22).

İslamî dönemle birlikte saz şiiri, kökleri Orta Asya'daki sözlü geleneğe bağlı olmak üzere ayrıca bu yeni coğrafyada, Anadolu'da yaşanan gelişmeler odağında varlığını sürdürür. Artık İslamî özelliklerin egemen olduğu yeni bir kültürel ortamla ve edebiyat dünyasıyla tanışmakta, özellikle tasavvuf eksenli bir halk şiiri, varlığını daha çok hissettirmeye başlamaktadır. *"Önceleri dinî-tasavvufî halk edebiyatı olarak gelişen millî Türk edebiyatı 15. yüzyılın sonlarından sonra sosyal ve siyasî nedenlerden dolayı yeni bir oluşum içine girerek âşık edebiyatı olarak şekillenmeye başlamıştır. Bunda üç süreç etken olmuştur. Bunlar kutsallıktan arınma, kültürel farklılaşma ve halkın yeni coğrafyada yerleşik düzenle bireyselleşmesidir."* (Artun, 2011: 33).

Bütün bu değişim ve dönüşüm süreciyle Türk saz şiiri yeni coğrafyasında 13. yüzyılda Orta Asya ve Horasan'dan gelen dervişler ve velilerle İslamî mahiyette yeni bir yapı üzerinde vücuda gelmeye başlamıştır. Aynı yüzyılda başta Mevlana olmak üzere İran ve Arap kültürünün izlerinin olduğu pek çok Farsça ve Arapça şiir sayesinde halk edebiyatı, bu yeni damarlardan da beslenerek kendi estetik kültürüyle yeni bir koldan akmaya devam etmiştir. Bu yüzyılda Yunus Emre ve Hacı Bektaşı Veli, dönemin öne çıkan halk şairleri olarak dikkat çekmektedir.

Saz şiiri, 13. yüzyıldan 15. yüzyılın ortalarına dek bir nevi kuruluş evresini tamamlamaktadır. Bu bağlamda Boratav, söz konusu dönemde çoğunlukla Gülşehri, Âşık Paşa, Eflâkî Dede; 15. yüzyılda da Hacı Bayram-ı Veli, Kaygusuz Abdal, Akşemseddin, Eşrefoğlu Rumî gibi çoğunlukla dinî şiirleriyle tanınan şairlerin dikkat çektiğini belirtmektedir. Boratav devamında, bu şairlerin yanında ladinî (dindışı) mevzuları işleyen şairlerden 15. yüzyılda yaşamış ve adı Ozan olan halk şairinden kalan bir şiirin varlığından söz etmektedir. (Boratav, 2000c: 92). Sakaoğlu, Boratav'ın dikkat çektiği Ozan adlı şairin hayatı hakkında pek bilgi sahibi olunmadığı için önceleri 15. yüzyılda yaşadığı sanılsa da *"16. Yüzyılda Türk Saz Şiiri"* adlı makalesinde belirttiği üzere 16. yüzyıl şairi olduğunu belirtmekte ve ondan kalan bir şiirine yer vermektedir (Sakaoğlu, 1989: 113).

Saz şiirinin yukarıda söz konusu edilen oluşum evresine dair Saim Sakaoğlu, aslında Anadolu'da söylenen ilk saz şiiri örneklerinin muhtemeldir ki Türklerin Anadolu'ya gelmeleriyle yaşıt olduğunu belirtmekte, ancak ne var ki bu âşıklardan hiçbirinin adının günümüze kadar ulaşamadığını ifade etmektedir. Bu çerçevede *"16. Yüzyıla Gelirken Türk Saz Şiiri"* adlı makalesinde bu oluşum evresinde günümüze ulaşan şiirleri yok denecek kadar az olan bazı şairlere dikkat çekmekte, Baykan/Bıkan adlı bir başka âşıktan söz edip onun; *"Dâsitân-ı Sukut-ı Kars"* adlı şiirine yer vererek şöyle demektedir: *"1386'a Kars'ı işgal eden Timur ordularının şehirde meydana getirdiği tahribatı dile getiren şiir, Baykan/Bıkan adlı bir şaire ait olduğu, mahlas hanesinden anlaşılmaktadır. Timur'dan 'Kağan-ı Tatar', 'Aksağ' şeklinde söz edilen sekiz hanelik bu şiirin dili de oldukça eski olup mahallî söyleyişin ağır bastığı görülmektedir."* (Sakaoğlu, 1989: 111-112).

Yukarıda söz konusu edilen sekiz kıtadan oluşan şiirin son dörtlüğü şöyledir:

"İşimiz kaldı uca Tangrı'ya
Baykan (Bıkan) eydür: Günüm yetdi songrıya
Devrüsünde yatırdılar kangrıya
Zalım Tatar hamı fidanı çatar"

(Sakaoğlu, 1989: 112)

Sakaoğlu, aynı makalesinde II. Bayezid'in tahttan indirilmesi üzerine söylenen, *"Firaknâme-i Sultan Bayezid"* adlı on iki dörtlükten oluşan bir şiire yer vermekte, ancak şiirin mahlas hanesinin olmamasından dolayı kime ait olduğunun bilinmediğini dile getirmektedir (Sakaoğlu, 1989: 112-113).

Nihayet 16. yüzyıldan itibaren saz şiiri teşekkülünü tamamlayarak yavaş yavaş güç kazanmaya başladığı bir döneme girmiştir. Haliyle bu yüzyılda âşık edebiyatı, tekke kültürü çevresinde doğan tasavvuf şiirinden ayrılarak bağımsız bir sosyo-kültürel kurum kimliğiyle ortaya çıkıp günümüze kadar gelebilmiştir. Böylece bu kurum sayesinde farklı dönemlere ait birçok kültürel öge yapısal ve işlevsel yönleriyle bir arada değerlendirilerek zamanımıza ulaşabilmiştir (Çobanoğlu, 1999b: 54).

16. yüzyılda gücünü iyiden iyiye hissettiren saz şiiri için uygun sosyo-kültürel koşullar oluşmuştur. Bu bağlamda sosyal yapının değişmesi sonucu, göçebe bir toplumun ürünü olan epik şiirler yerini artık yerleşik bir hayatın taşıyıcı değeri olan saz şiirine bırakmaya başlamıştır. Zira epik şiir kaybolurken saz şiiri ortaya çıkınca ozanların yerini âşıklar almıştır. İşte bu yerleşik hayatın düzeni içinde, yeni bir edebiyat

anlayışının gereği olarak âşık tipi 15. yüzyılda ortaya çıkmış ve sonraki dönemlerde giderek önem kazanmıştır (Başgöz, 1977: 254).

Türk halk kültürü içinde önemli bir kurum hüviyetine sahip olan âşıklık geleneği ve yansıması olan âşık edebiyatı aracılığıyla artık adı-sanı bilinen birçok halk şairinin eseri bu dönemle birlikte ciddi bir oranda gelişme kaydetmiştir. Aynı bu zaman diliminde dinî şiirler kadar ladinî şiirlerde de bir artış görülmüştür. Bu anlamda 16. yüzyılda âşık edebiyatının önde gelen adlarını şöyle sıralayabiliriz: *"Armutlu, Bahşi, Çırpanlı, Geda Muslî, Hayâlî,* Karacaoğlan, *Kul Çulha,* Kul Himmet, *Kul Mehmet, Kul Pîrî, Oğuz Ali, Ozan, Öksüz Dede,* Pir Sultan Abdal (Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 21; Düzgün, 2010: 287-288).

Yukarıdaki şairlerden başka ayrıca Saim Sakaoğlu, çoğu zaman hikâye/destan kahramanı Köroğlu ile karıştırılan saz şairi Köroğlu'nun da 16. yüzyıl şairi olduğunu belirtmektedir (Sakaoğlu, 1989: 120-127).

Yine yukarıda adı 16. yüzyıl şairleri arasında geçen Karacaoğlan'ın yaşadığı yüzyıla dair bir tartışma sürüp gitmektedir. Son yıllardaki araştırmalarıyla Saim Sakaoğlu, her ne kadar şairin doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmese de eldeki verilere göre sanılanın aksine Karacaoğlan'ın 17. yüzyılda yaşadığını, 16. yüzyılda yaşadığı söylenen şairin ise Kara Oğlan adındaki başka bir ozan olduğunu dile getirmektedir (Sakaoğlu, 2012: 21, 30,109).

16. yüzyılda adı geçen şairler başta olmak üzere pek çok ozan/şair, şiirleriyle kadim halk kültürünün yüzlerce yıllık birikiminin sesi olmuştur. Ancak bu yeni süreçte bilhassa 16. yüzyılda, İslam öncesi dönemden beri gelen *"ozan"* tabiri artık yerini *"âşık"* ve *"halk şairi"* kavramlarına bırakmıştır. Ayrıca bu dönemde medrese ve tekke kültürü çevresinde âşıklar, dinî ve ladinî bir şiirin teşekkülünde de önemli roller üstlenmişlerdir. Âşıklar, artık İslam öncesi dönemdeki gibi hem büyücü, hem din adamı, hem de hekim değil, çoğunlukla adeta birer eğitimci ve sanat temsilcisi gibi bir misyona bürünmüşlerdir. Bu hususta Günay, şöyle demektedir: *"Ozan-Baksı geleneğinin hususiyetlerinden olan büyücülük, hekimlik, din adamlığı gibi hususiyetler İslamiyet'ten sonra terk edilmiştir. Âşıklar eğitimciliği ve sanat temsilciliğini üstlenmişlerdir."* (Günay, 1992: 18). Böylece değişen kültürel şartlar çerçevesinde "*ozan-baksı"*ların toplum üzerindeki etki alanı da eskiye oranla bir farklılık arz etmektedir.

Bu yüzyılda ayrıca halk şiiri gerek saz şiiri tarzıyla gerekse dinî-tasavvufî şiir kollarıyla gelişimini sürdürmeye devam eder. Özellikle saz şiiri bu yüzyılda önemli bir

atılımda bulunarak yavaş yavaş sınırları belirlenmiş olan bir âşıklık geleneği çerçevesinde önemli ustalar yetiştirmeye başlar. Adı bilinen bu usta âşıklardan Karacaoğlan ve Köroğlu, yine Alevi-Bektaşî şiirinin güçlü isimlerinden olan Pir Sultan Abdal ve Kul Himmet sadece yaşadıkları dönemin değil aynı zamanda bütün bir saz şiirinin de en önemli şairleri olarak dikkat çekerler (Düzgün, 2010: 286-287).

17. yüzyılda ise saz şiiri başta Anadolu olmak üzere bütün Osmanlı coğrafyasında etkin bir konuma ulaşmıştır. Bu yüzyılda Osmanlı Devleti'nin siyasî, askerî, coğrafî ve kültürel olarak en görkemli dönemini yaşamakta ve bu görkemlilik hali doğal olarak kültür ve edebiyata da yansımıştır. Öyle ki saz şiiri artık nitelik ve nicelik olarak daha etkili olup adeta yüzyıla damgasını vurmuştur. Bu yüzyıl aynı zamanda saz şiiriyle divan şiiri arasında bir yakınlaşmanın olduğu dönemdir. Her iki şiir dünyası da birbirinden etkilenmiştir. Bu çerçevede divan şiirinde *"mahallileşme hareketi"* olarak adlandırılan bir anlayışla şiirlerde halk diline yaklaşan bir yalın dil kullanımı tercih edilmiş, halka ait atasözü ve deyimlerle mahallî halk kültürünün bazı değerlerine daha çok yer verilmeye başlanmıştır. Aynı şekilde divan şiirinin daha güçlü olduğu merkezlerde ise bu kez saz şiirinin divan şiiri etkisinde olduğu ve pek çok âşığın adeta divan şairi tarzında şiirler söylediği görülmektedir. Böylece saz şiiri ve divan şiiri arasında adeta köprü işlevi gören şairlerin etkisiyle yeni bir süreç başlamıştır. Bu hususta Ahmet Özdemir, özellikle divan şiirinin güçlü olduğu şehirlerde divan şiiri ve saz şiiri yakınlaşmasının daha belirgin olduğunu dile getirip divan şiiri etkisinde kalan saz şairlerinden şöyle bahsetmektedir: *Bu yüzyılda, divan şiirinin güçlü olduğu şehirlere yakın yaşayan âşıkların şiirlerinde klasik şiirin etkileri görülmeye başlamıştı. Bunların en önemli temsilcileri Âşık Ömer, Gevherî ve Kâtibî'dir. Bunlar belli bir eğitim görmüşlerdi ve aruz ölçüsünü de biliyorlardı. Bu âşıklar içinde, dilini ağırlaştıran ve aruz ölçüsünü kullanmaya kalkışanlar da vardı; bundan dolayı, âşık geleneğiyle divan şiiri arasında bir tür köprü işlevi görmüşlerdi."* (Özdemir, 2006: 23).

Yukarıda söz konusu edilen bu dönemde bazen öyle şiirler yazılmıştır ki bunun bir halk şairince mi yoksa divan şairince mi yazıldığını fark etmek oldukça güçtür. Âşık Ömer'e ait olan aşağıdaki dizelerde bunu somut olarak görebiliriz:

"Evvelâ on iki makâmat yedi âgaz ile
Hem dahi hüseynî nağme kârgâh ile
Yirmi dört terkîb ile hem kırk sekiz usûl ile
Ehl-i aşkın Ömer dest girinde sâzın dinlesen"

(Elçin, 1999: 11)

Halk şairlerinin divan şairlerinden etkilenmesi nispetinde olmasa da aynı şekilde divan şiirinde de bir mahallileşme-sadeleşme hareketiyle halk şiiri ve dilinden etkilendiği görülmektedir. Bu dönemde Nedim'de görüldüğü üzere bazı divan şairlerinin hece ölçüsüyle şiir yazmalarına rağmen divan edebiyatının âşık edebiyatı üzerindeki etkisi daha fazla olmuştur. Nitekim sonraki yüzyıllarda yetişen Erzurumlu Emrah, Âşık Dertli, Bayburtlu Zihni ve Şem'i gibi saz şairlerinde bu etki somut olarak müşahede edilmektedir (Karahan, 1991: 551).

Bütün bu gelişmelerden hareketle denilebilir ki 17. yüzyıl, saz şiiriyle divan şiirinin birbirine yakınlaştığı, birbirinden etkilendiği bir dönem olarak Türk şiirindeki yerini almıştır. Bu yüzyılda saz şiirinde güçlü izler bırakan pek çok isme rastlamaktayız: Karacaoğlan, Gevherî, Gedaî, Âşık Ömer, Kayıkçı Kul Mustafa, Kâtibî ve Ercişli Emrah. Fuad Köprülü, bu şairlerin yanında ayrıca Kuloğlu, Âşık, Üsküdarî, Keşfî, Âşık Halil, Kul Deveci, İbrahim, Kâmil, Benli Ali ve Gazi Âşık Hasan gibi şairleri de mevzu bahis etmektedir (Köprülü, 1934: 5-6). Köprülü gibi son yıllardaki araştırmalarıyla Saim Sakaoğlu da, her ne kadar şairin doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmese de eldeki verilere göre sanılanın aksine Karacaoğlan'ın 17. yüzyılda yaşadığını, 16. yüzyılda yaşadığı söylenen şairin ise Kara Oğlan adındaki başka bir ozan olduğunu dile getirmektedir (Sakaoğlu, 2012: 21, 30,109). Bununla birlikte yapılan yeni araştırmalar neticesinde bu yüzyılda yaşayan âşıklar arasına listeye ayrıca Koroğlu, Kuloğlu, Öksüz Âşık, Sun'î, Şahinoğlu, Yazıcı gibi isimler de ilave edilmiştir (Sakaoğlu, 1989: 136-159).

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeye başladığı 11. yüzyıldan 15. yüzyılın sonlarına kadar halk şiirinde dinî-tasavvufî bir eğilimin etkisi görülürken bu yüzyıldan itibaren saz şiiriyle birlikte temel çıkış noktası dinî olmayan; ancak ferdî ve toplumsal pek çok konuya değinen bir halk şiiri kültürü güç kazanmaya başlamıştır.

Saz şiiri 18. yüzyıldan itibaren ise her ne kadar nicelik olarak bir zenginlik gösterse de nitelik olarak nispeten daha zayıf bir durum arz ederek yavaş yavaş kendi öz çizgisinin dışına çıkmış, divan şiirine özenmeye başlamıştır. Bu yüzyılda çok sayıda şair yetişmesine rağmen aslında âşıklık geleneği güçlü şekilde sürdürülememiştir. Böyle olunca da dönemin birçok halk şairi divan şiiri etkisinde aruz ölçüsüyle daha ağır bir dil kullanmış, yeni nazım türleriyle şiirler söylemiş ve sonuçta yavaş yavaş karakteristik âşık şiiri tarzının dışına çıkmıştır.

18. yüzyılda saz şiirinde öne çıkan başlıca şairler şunlardır: Abdi, Agâhî, Âşık Ahmed, Âşık Ali, Âşık Bağdadî, Âşık Derunî, Âşık Halil, Âşık Nigârî, Âşık Ravzî, Âşık Sadık, Hocaoğlu, Hükmi, Kabasakal Mehmed, Kıymeti, Küşadi, Levnî, Mağriblioğlu, Nakdî, Seferlioğlu, Sırri, Şermi, Talibî (Sakaoğlu, 1989: 136-159).

Bu durağan geçen yüzyıldan sonra halk şiiri sonraki yüzyılda âşık tarzı çizgisi ile yeniden yükselişe geçerek bir önceki yüzyıla göre hem nitelik hem de nicelik olarak önemli bir gelişme kaydetmiştir. Ancak yine de divan şiirinin halk şiiri üzerindeki etkisi devam etmiş ve saz çalan âşıklar yanında hiç saz çalmayı bilmeyip divan şiirine yakın duran şairlerin varlığı dikkat çekmiştir.

19. yüzyılda saz çalmadıkları için *"Kalem şuarâsı"* olarak adlandırılan ve nitelik bakımından bir önceki yüzyıl şairlerine göre daha başarılı olan şairlerin etkili olduğu görülmektedir. Bu şairlerin başlıcaları şunlardır: *"Divan edebiyatı tesirini bir hayli aksettiren, geniş ve devamlı şöhret kazanan Bayburtlu Zihni, Dertli, Seyranî, Gedai, Tokatlı Nuri ve Erzurumlu Emrah dışında Ruhsatî, Sümmanî, Celâlî, Muhibbî ve aşiret şairleri Dadaloğlu, Deliboran, Beyoğlu, Seyyit Osman vb. sayılabilir."* (Elçin, 2005: 11). *Âşık Şem'i, Âşık Şenlik, Âşık Tahiri, Ceyhuni, Hızri, Kâmili, Kusurî, Mesleki, Mihnaci, Muhibbi, Serdari, Silleli Süruri, Tokatlı Nuri; bir başka araştırmacı Öcal Oğuz ise; Fahri, Fenni, Ferki, Hicabi, Hilmi, Himmeti, İfşai, Yozgatlı Karacaoğlan, Mir'ati, Nazi, Necip, Nigâri, Noksani, Ispartalı Seyrani, Edirneli Seyrani, Seyyid Süleyman, Şifai, Zari, Zehri, Zemini.* (Düzgün, 2010: 298, Karahan, 1991: 551).

Bu dönemde şehir ve kasabalarda yetişen başta *"kalem şuarâsı"* olmak üzere devrin pek çok halk şairinin, divan şiirinin etkisiyle gün geçtikçe halk şiirinin özünden uzaklaşmaya başladıkları görülmektedir. Hatta birçok âşık, divan şiiri nazım şekillerini kullanmakta ve şiirlerinde sıklıkla Arapça ve Farsça kelime-tamlamalara yer vermektedir. Bu hususta Boratav, şehir ve kasabaların âşıklar için uygun koşullara sahip olduğunu belirterek bu yüzyıl âşıklarının ifade ve konu bakımından divan şiiriyle olan yakınlaşmasına dair şöyle demektedir: *"Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük, küçük şehirleri birçok halk şairinin faaliyet merkezlerini teşkil ediyordu. Buralarda dinî-tasavvufî şairlerden tekkelere bağlı olanların birçoğu yetiştiği gibi, yüksek edebiyatın halk şairleri mahsulüne tesirlerinin en çok görüldüğü sahalar da bu şehir ve kasabalardır. Onun içindir ki, buralarda yetişen şairler en fazla divan edebiyatının ifade ve mevzu hususiyetlerine yaklaşanlardır."* (Boratav, 2000c: 89).

Yine aynı yüzyılda âşıklar için önemli bir yetişme kurumu olan yeniçeri ocaklarının kapatılması ve matbaanın giderek yaygınlık kazanması sonucunda sözlü kültürün yansıması olan âşıklık geleneği olumsuz etkilenmiş ve böylece bu yüzyılla birlikte halk şiiri yavaş yavaş hem kan kaybetmeye hem de özünden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu olumsuzlukların yanında halk şiiri için olumlu sayılabilecek gelişmeler de yok değildi. Halk şiiri araştırmacısı Ahmet Özdemir bu konuda, özellikle II. Mahmud döneminin âşık edebiyatı için uygun koşullar yarattığından söz ederek şöyle der: *"Padişah II. Mahmud'un âşıkları koruması, âşıklık geleneği ve âşık edebiyatını canlı tutmaya yetmişti. Bu sayede, 19. yüzyıl, âşık edebiyatının İstanbul'da saray ve konaklara da girdiği bir dönem oldu."* (Özdemir, 2006: 226).

Âşıkların artık merkezde daha çok görünür olmaya başladığı bu süreçte özellikle imparatorluğun başkenti İstanbul'da Anadolu'dan ve Rumeli'den gelen âşıklar, lonca teşkilatlarını kurmaya başlamış, kadim geleneklerini yaşatmak için pek çok semai kahvehaneleri açmışlardır. Bir yandan Anadolu halkıyla iletişim halindeyken bir yandan da saray çevresi ve şehirli insanlarla iletişim içinde olmuşlardır (Turan, 2009: 64).

20. yüzyılda saz şiiri zayıflamaya devam etmiş; ancak değişen dünya şartları ve farklılaşan sosyo-kültürel duruma rağmen yine de varlığını sürdürebilmeyi başarmıştır.

Yine bu dönemde özellikle saz şiirinin teşekkül etmeye başladığı 16. yüzyıldan sonra ölçü, şekil gibi dış unsurlar ve yine çeşitli kavramlar, mecazlar, dil ve üslup gibi iç unsurlar bakımından halk şiirinin, divan şiirinin etkisine girerek bu etkinin 19. yüzyılda zirveye ulaştığı gerçeği, nihayet bu dönemle birlikte değişmeye yüz tutmuştur. Bir nevi halk şiirinde öze dönüş misali bir yalınlaşma ve tekrar özgünleşme süreci başlamıştır (Köprülü, 2004: 43-45).

Olumlu ve olumsuz gelişmelerin birlikte yaşandığı bu çağda değişen dünya koşulları, şehirleşme ve teknik ilerlemeler doğal olarak saz şiiri ve âşıklık geleneğini olumsuz yönde etkilediği gibi az da olsa yaşanan süreç, âşıklara bazı olanaklar da sağlamıştır.

Radyo ve televizyon programları, plaklar, kasetler, cd'ler, internet, iletişim ve ulaşımdaki iyileşmeler âşık tarzı şiir geleneğinin gerek yurt içinde gerekse de yurt dışında en uzak köşelere kadar yayılması ve ilerleme göstermesine çok ciddi katkılar sağlamıştır. Bugün Anadolu'nun pek çok ilinde süregelen âşıklar bayramı, şenlikler ve etkinliklerle de bu şiir geleneği varlığını perçinlemiştir (Düzgün, 2004: 303).

Bu yüzyılda saz şiiri için olumlu bir gelişme ise 17. yüzyıldan itibaren ve özellikle 19. yüzyılda baş gösteren dilde yabancılaşma ve divan şiiri etkisiyle farklı nazım şekillerinde şiirler yazma eğiliminden kurtulup tekrar yalın bir dille ve halk şiiri nazım şekilleriyle özüne uygun olarak şiirler söylenmeye başlanmasıdır.

Cumhuriyet döneminde saz şairleri, Kurtuluş Savaşı, bağımsızlık, Cumhuriyet, Atatürk sevgisi, devrimler, yenilik, Anadolu vb. pek çok konuda şiirler yazmış, sosyal, siyasal ve kültürel gelişmeleri şiirlerine yansıtmışlardır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte devlet, yaşanan sürecin tanıtılması ve yapılan yeniliklerin halka benimsetilmesi hususunda âşıklardan yararlanmak adına saz şiiri geleneğine hem sahip çıkmış hem de onun temsilcilerine ayrıca önem atfetmiştir. Bu konuda Metin Turan, özellikle halk evleri ve köy enstitülerinin âşık tarzı şiir geleneğine ayrıca önem atfettiklerini dile getirmektedir: *"20. yüzyılda devletin âşıklık geleneğine karşı yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda ise, bu sanatın korunup yaşatılmasını sağlama, diğer taraftan değişimlerin halk tarafından benimsetilmesinde yardımcı olmaları açısından âşıklardan yararlanma yönünde olumlu adımların atıldığı görülmektedir. Özellikle Cumhuriyet kurumları olarak karşımıza çıkan halkevleri ve köy enstitülerinde âşık tarzı şiir geleneği ve temsilcileri üzerinde önemle durulmuştur."* (Turan, 1997: 345).

Bu yüzyıldan başlayarak günümüze doğru gelinen süreçte saz şiiri, artık eski dönemlerdeki o görkemli zamanında olmasa da yine de Anadolu'da çok sayıda saz şairi sayesinde varlığını sürdürmektedir. Çeşitli âşık bayramları, şenlikler ve âşık kıraathaneleri ile bu köklü gelenek varlığını devam ettirirken, ayrıca pek çok yerde âşıklar adına düzenlenen çeşitli sempozyum, konferans ve panellerle bu kültürel birikimin tanıtılmasına katkıda bulunulmaktadır. Âşıklar bayramı günümüzde halen İstanbul, Konya, Kars, Sivas, Erzurum gibi birçok ilde düzenlenerek âşıklık geleneğinin yaşatılması adına ciddi katkılar sunmaya devam etmektedir.

Bu olumlu gelişmelere rağmen değişen dünya koşulları, teknik gelişmeler, kentlileşme, eğitimdeki ilerlemeler, okullaşma, sosyo-kültürel değişimler artık saz şiirinin yaşam alanını, kültürel gelişim havzasını olumsuz etkilemektedir. Bundan hareketle Boratav; *"Halk şairleri, edebiyat tarihimizin, divan edebiyatının hâkimiyeti boyunca, bir ayrı faslını teşkil edecek kadar zengin bir mevzuu idiler; mukadderatları divan edebiyatının mukaderatıyla müvazi (paralel) gitmiştir. Önümüzdeki asırlarda Karacaoğlan veya Dadaloğlu gibi şairler beklemek; Fuzulî, Bakiler beklemek kadar*

manasız olur." (Boratav, 2000c: 97), demektedir. Ancak bu iddialı ifadelere dayanarak halk şiirinin büsbütün öleceği, önemli isimler çıkaramayacağını söylemek güç olsa gerektir. Bu dönemde saz şairleri her ne kadar gerek muhteva, gerek dil ve üslup olarak neredeyse modern şiirle örtüşecek nitelikte şiirler söyleseler de değişen onca şarta rağmen hâlâ Anadolu'nun pek çok yöresinde yüzlerce saz şairinin varlığıyla bu köklü şiir geleneği yaşatılmaktadır. Bu çerçevede Ali Berat Alptekin ve Saim Sakaoğlu, 19. yüzyılın sonlarında doğup 20. yüzyılda etkili olan ve âşıklık geleneğini yaşatmaya çalışan halk şairlerinin adlarını şöyle sıralamaktadır: *"İçlerinde 19. yüzyılın sonlarında doğup mührünü 20. yüzyıla vuranların yanında (Âşık Mehmet Yakıcı, Âşık Huzurî, Âşık Veysel Şatıroğlu, Karamanlı Gufranî, Posoflu Zülâlî, Kağızmanlı Hıfzî); 20. yüzyılda doğup aynı yüzyılda ölenler de vardır: (Ali İzzet Özkan, Âşık Ferahî, Bayburtlu Hicranî, Davut Sularî, Habib Karaaslan, İlhamî Demir, Posoflu Müdamî, Talibî Coşkun, Murat Çobanoğlu, Beyanî, Abdülvahap Kocaman, Ali Çatak, Gamgüder, Hasretî, Sefil Selimî, Âşık Mahzunî Şerif vb.)"* (Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 169).

Yukarıda adı geçen halk şairlerinin yanında sayıları erkek şairler kadar çok olmasa da özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren adları duyulmaya başlayan kadın şairlerin varlığından da söz etmek mümkündür. Türk saz şiirinde her ne kadar kadın şair sayısı az olsa da Dede Korkut Hikâyeleri'nde *"kadın ozanlar"* ifadesinde görüldüğü gibi, aslında halk kültürü içinde öne çıkan kadın saz şairlerinin var olduğu bilinmektedir.

Hikâyelerde kolça kopuz çalmamakla birlikte söz ustalığında, kimi zaman kadın ozanların da alp-ozanlar kadar etkili olduğu görülür. Kitapta adı geçen başlıca kadın ozanlar şunlardır: Dirse Han'ın karısı, Banı Çiçek, Beyrek'in kız kardeşi, Burla Hatun, Selcen Hatun, Kanturalı'nın annesi, Deli Dumrul'un annesi ve karısı, Begil'in Karısı, Seğrek'in Karısı (Ergin, 2009).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde sözü edilen kadın şairlerin varlığı Anadolu'da her ne kadar erkeklere oranla az olsa da en azından azımsanmayacak bir sayıda kadın şairin var olduğuna dair önemli ipuçları vermektedir. Bu çerçevede Anadolu ve Azerbaycan'da aynı dönemlerde teşekkül eden saz şiirinde kadın temsilcilerin ortaya çıkışları farklı zamanlara rastlamaktadır. Azerbaycan'da ilk temsilci Âşık Peri 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkarken, Anadolu'da kadın âşıkların ortaya çıkışı daha geç dönemlere, 19. yüzyılın sonlarına tekabül etmektedir (Ergin, 2014: 2).

Anadolu sahasında halk edebiyatıyla ilgili yapılan çalışmalarda müstakil olarak kadın saz şairlerinin, âşıkların gelenek içindeki yerleri araştırmacılar tarafından pek incelenmemiştir. Ancak son yıllarda kadın saz şairlerine dair yapılan çalışmalarda bir artış olduğu görülmüş, hatta monografik incelemeler yapılmaya başlanmıştır. Bu konuda Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar (Çınar, 2008), adıyla yapılan akademik çalışmada Anadolu sahasında tespit edilebilen 47 kadın saz şairine yer verilmiştir. Ancak aşağıda yer verilen diğer çalışmalardan da anlaşılacağı üzere hâlihazırda Anadolu sahasındaki kadın saz şairlerin sayısının bunun çok daha üstünde olduğu görülmektedir. Örnek olarak Ayşe Çağlayan (Şimşek, 2011b: 329-344), Gülistan Çobanoğlu [Âşık Gülistan], Suna Gölpek, İlkin Maya [Âşık Sarıcakız], Fatma Taşkaya [Âşık Fatma] (Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 216-393) Fatma Aras, Güzide Ana, Gülnur Aktugan, Çorumlu Ayşe Çoban, Artvinli Emine Karadeniz, Ardahanlı Medine Çınar, Erzincanlı Sevgiperisi, Karslı Âşık Sona, Erzurumlu Kadriye (Özarslan, 2014: 3), Sivaslı Elif Kılıç (Saral 2010: 160-173) Amasyalı Fatma Üzüm [Âşık Fatma], (Aslan 2010: 141-147), Çorumlu Satı Tunç [Küçük Satı] (Ünal-Çelik 2010: 444-450), Erzincanlı Teberik Düzgün [Ozan Düzgüni-Teberik Bacı], (Çandır 2010: 478-500), Emirdağlı Dudu Keskin (Turan-Bolçay 2010: 55-59) gibi kadın saz şairlerinin olduğu da bilinmektedir. Yine son yıllarda kadın saz şairleri üzerine yapılan müstakil bazı çalışmalar (Aslan 2010; Çakan 2011; Çandır 2010; Çınar, 2008; Sever 2010; Doğanay 1999, 2003; Manya 1983; Saral 2010; Şimşek 2011b; Ünal-Çelik 2010) sayesinde hem yeni bazı isimlerin dikkatlere sunulduğu hem de kadın saz şairlerinin sanatsal etkinliklerinin daha geniş kitlelere ulaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir. İşte yukarıdaki isimlerle birlikte ayrıca tespit edilen diğer isimleri de birlikte değerlendirdiğini belirten Metin Özarslan *"Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Kadın Âşıklar Üzerine Bazı Düşünceler"* (Özarslan, 2014) adlı çalışmasında Türkiye'de kadın saz şairlerinin-âşıkların sayısının yüz civarında olduğunu belirtmekte ve bu isimlere alfabetik bir sıra çerçevesinde yer vermektedir.

Bütün bu kadın ve erkek âşıkların isimleri ışığında günümüz saz şiirinde yüzyılların âşıklık geleneğinin devamı olarak halen hayatta olduğu tespit edilen ve farklı yörelerde mümeyyiz olan saz şairleri şunlardır:

Âşık Tabibî, Âşık Sefayî, Âşık Yanık Umman, Âşık Sefaî, Âşık İmamoğlu, Âşık Ataroğlu, Âşık Mustafa, Âşık Kemâlî Bülbül, Âşık Sefer Erdem, Âşık Boyacı, İsmail Azeri, Ayşe Çağlayan, Muzaffer Çağlayan, Âşık Fuat Çerkezoğlu, Âşık Devaî, Âşık

Hüseyin Çırakman, Âşık Bayram Denizoğlu, Âşık Diyarî, Bayram Durbilmez, Âşık Kul Mustafa, Âşık Eminî, Âşık Hikmet Elitaş, Âşık Erol Erganî, Âşık Meydanî, Âşık Ali Rıza Ezgi, Suna Gölpek, Köylü Ozan, Ali Gürbüz, Âşık İmamî, Âşık Fethi Kadıoğlu, Âşık Kara, Kadirlili Âşık Halil Karabulut, Âşık Hacı Karakılçık, Âşık İbrahim Karalı, Âşık Nuri Çırağı, Gürünlü Âşık Gülhanî, Âşık Kul Ahmet, Âşık Nuri Meramî, Âşık Maksut Feryadî, Âşık Kaptanî, Âşık Yoksul Derviş, Âşık Kul Gazi, Âşık Sarıcakız, Âşık Nurşah, Âşık İsmetî, İsa Oğuz, Âşık Gözübeli, Âşık Özhanî, Âşık Samimî, Âşık Ahmet Poyrazoğlu, Âşık Hasan Selmanî, Âşık Zeynelî, Âşık Kara Mehmet, Ozan Nihat, Âşık Mevlüt İhsanî, Âşık Temel Turabî, Âşık Erol Şahiner, Âşık Şıhlıoğlu, Ozan Arif, Âşık Eyyubî, Âşık Fatma, Âşık Feymanî, Âşık Şeref Taşlıova, Âşık Mustafa Ruhanî, Kul Nuri, Mürsel Sinan, Âşık Sümmanoğlu, Öksüz Ozan, Yağız Ozan, Âşık Yaşar Reyhanî, Âşık Yener Yılmazoğlu, Gül Ahmet Yiğit, Âşık Beyhudî (Alptekin-Sakaoğlu, 2008; Özdemir, 2006).

Sonuç olarak; Türk saz şiiri, geçmişi Orta Asya'da İslam öncesi sözlü edebiyat dönemine kadar ulaşan, geçmişten günümüze kadar bazı değişim ve dönüşümlerle varlığını sürdüren kültürel zenginliktir. Öyle ki bu şiir dünyasında halk kültürü içinde ferdî bir üretim çerçevesinde, *"ozan, âşık, saz şairi, halk şairi, kalem şairi, meydan şairi, çöğür şairi, badeli âşık, hak âşığı"* gibi adlarla anılan temsilcilerin aracılığıyla pek çok konu dile getirilmiştir. Böylece, bireyden topluma, dinî yaşamdan siyasete, felekten doğa ve hayvanlara kadar pek çok farklı konuda adeta çağın tanığı olunmuş, geçmişten günümüze bir değerler dünyasının taşıyıcısı olunmuştur.

Türk saz şiiri, yüzyıllar boyunca Orta Asya'dan Balkanlara kadar geniş bir coğrafyada etkili olsa da çalışma sahamız olan Anadolu'da, Türklerin burayı yurt edinmesiyle birlikte varlık göstermeye başlamış, teşekkülü ve olgunlaşması ise uzun bir döneme yayılmıştır. 15. yüzyılın sonlarına doğru mecrasını bulan saz şiiri, 16. yüzyıldan sonra güçlü bir şekilde gelişim kaydetmiştir. Bu süreçte özellikle İslamiyet'ten önceki ozan-baksı geleneğinin İslamiyet'ten sonra tasavvufî düşünce ve yeni yaşam tarzıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkan âşıklık geleneğinin de etkisiyle gücüne güç katmıştır. 19. yüzyıldan itibaren ise geçmiş yüzyıllara göre nitelik olarak bir zayıflama görülmüş, 20. yüzyılla birlikte ise yaşanan sosyo-kültürel değişimler ve siyasi gelişmeler doğrultusunda ise eski gücünü kaybetmiştir. Ancak Osmanlı Devleti döneminde birlikte yaşam alanı bulduğu divan şiirinden farklı olarak değişen dünya şartları çerçevesinde tamamen kaybolmamış, her ne kadar eski gücünde olmasa da günümüzde de varlığını sürdürebilmeyi başarabilmiş, önemli ustalar çıkarabilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YERGİ, İRONİ VE MİZAH KAVRAMLARI

1.1. Yergi Kavramı ve Yerginin Tarihî Süreç İçindeki Yeri

Günümüz Türkçesinde *"yergi"* olarak kullanılan kavram; *"Bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi, bir nesneyi, bir göreneği yermek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hicviye, hiciv, satir."*[‡] olarak tanımlanmaktadır. Yergi için; klasik edebiyatta *"hiciv";* halk edebiyatında *"taşlama"* kavramları kullanılırken Fransızca *"satire"* (Ertürk, 1995: 142); İngilizce ise, *"satire, lampoon, irony* (Moran, 1999: 376) kelimeleri bu kavramı karşılamaktadır.

Yergi kavramıyla ilgili olarak Osmanlı Türkçesinde uzunca bir süre *"hiciv"* kavramı kullanılmıştır. Bu kavramlarla birlikte hiciv, hicviyye ve hicviyyât; **Osmanlıca Sözlük'**te şu şekilde tanımlanmıştır:

"Hicv: Biriyle şiir yoluyla alay etme, şiir yoluyla birini gülünç hâle koyma, yerme. (Kelimenin aslı 'hecv'dir.)

Hicviyyât: Hicivle ilgili şiir ve manzumeler

Hicviye: Hiciv sözü veya yazısı, taşlama." (Devellioğlu, 1986: 439).

Türkçeye *"satir"* olarak geçen bu kelimenin kökeni Latince olarak bilinse de aslında bu türün ilk kez Yunanlıların ünlü komedya yazarı Aristophanes'in M.Ö. IV. yüzyıldan kalma oyunlarında kullanıldığı tespit edilmiştir.

M.S. 4. yüzyıla doğru Yunan mitolojisindeki yarı keçi, yarı insan yaratıkları karşılayan Yunanca *"satyros"* sözcüğünün Latince *"satura"* sözcüğüyle kaynaşması sonucunda içerik olarak genişlemeye başlamıştır. Yunancada kullanılan *"satyrler"*; kaba, kural tanımaz yaratıklar olması sebebiyle yergiye de müstehcenlik ve kabalık anlamları dâhil edilmiştir (Ana Britannica, 1992: 385).

Bu konuda yerginin genellikle Romalılara ait olduğunu söyleyenler olsa da aksi yönde fikir beyan ederek bu türün Romalılardan çok Yunanlılara ait olduğunu söyleyen araştırmacılar da vardır. Bu şekilde düşünen bazı araştırmacılar, *"satura"* kelimesinin *"satyr"* oyunlarından geldiğini, bu oyunların Yunan tragedyalarının sonunda seyirciyi

---

[‡] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.534c2dc4a17d54.10068836 (14.04.2014)

eğlendirmek için yarı keçi, yarı insan kılığına girmiş oyuncuların kaba şakaları ve çeşitli maskaralıklarından oluştuğunu belirtmişlerdir (Aytür, 1968: 137).

Farklı görüşler olsa da sonuçta biliyoruz ki yergi ilk dönemlerden itibaren gerek şiir gerek düzyazı biçimleriyle hem Latin hem de Yunan edebiyatlarında kullanılagelmiş, oradan da Batı edebiyatlarına geçerek zaman içinde bütün dünya edebiyatlarında örneklerini vermiştir.

Latin ve Yunan edebiyatlarının yanı sıra pek çok milletin sözlü ve yazılı edebiyatında da yergi özellikleri gösteren anlatım özelliklerine rastlanılmıştır. Sonraki dönemlerde yergi türü gelişerek Batı edebiyatlarında kullanılagelmiştir. Kimi sanatçılar sert, kaba yergi örneklerini kullanırken kimi sanatçılar daha çok güldürü ögesinden yararlanarak yergi örneklerini vermiştir. Bu manada Batıda yergi türünde öne çıkan sanatçılardan bazıları şunlardır: *"Ghaucer, Rabelais, Heinrich Heine, Thomas Mann, Erasmus, Jonathan Swift, Alexander Pope, Nikolay Gogol, daha yalan zamanlarda Aldous Huxley, Yevgeni Zamyatin, Samuel Beckett ve Polonyalı romancı Witold Gombrowicz; İngiltere'de Elizabeth ve I. James dönemi oyun yazarlarının birçoğu; Fransa'da La Fontaine ve Moliere, XVIII. yüzyılda İrlanda asıllı İngiliz romancı Laurence Sterne, XX. yüzyıl başlarında George Bernard Shaw ve Bertolt Brecht vb…"* (Ana Britannica, 1992: 385).

Yukarıda söz konusu edildiği üzere yergi, Batıda Latin ve Yunan edebiyatı ekseninde doğarak sonraki yüzyıllarda gelişimini sürdürürken Doğu dünyasındaki kullanıma göre farklılık arz etmektedir. Bu bağlamda aşağıdaki satırlarda ifade edileceği üzere hiciv [yergi], Batı edebiyatındaki sosyal fonksiyonundan farklı olarak Doğu edebiyatlarında çoğunlukla şahsî eleştirilerin, hakaretlerin öne çıktığı, küfür ve müstehcenliğin görüldüğü bir iç dökme olarak görülmüştür:

"Batı geleneğinde hiciv [yergi] genellikle çirkin, yanlış ve gülünç âdetlerin ve hadiselerin mahiyetini zarafet ve maharetle ortaya koymak olarak anlaşılmış ve böylece hiciv edebî bir tür olmanın yanında sosyal bir fonksiyon da yüklenmiştir. Doğu edebiyatlarında ise sosyal karakteri genellikle bulunmayan hiciv, daha ziyade gerçek kişilerin yerilmesine dayandığından şahsî kinlerin ortaya döküldüğü bir tür olarak görülür ve çok defa müstehcen ve küfürlü hicivler akla gelir. XIX. yüzyılın sonuna doğru yayımlanan Türkçe antoloji ve teorik edebiyat kitaplarının çoğunda hiciv türü anlatılırken hicvin bu özelliğine dikkat çekilerek örnek verilmekten kaçınılmıştır. Bu

özellikleri sebebiyle hiciv yazan şairler bu tür şiirlerinde çok defa mahlas kullanmamış ve bunları divanlarına almamışlardır." (Okay, 1998: 447).

Gerek Batıda gerek Doğu edebiyatlarında yergi, çeşitli değişim ve dönüşümlerle farklı edebî türlerde kullanılarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Belli aşamalar ve dönemlerden sonra yergi, klasik dönemlerdeki gibi güzel-çirkin, iyi-kötü sınırlarını kesin olarak çizen ve daha çok alay, güldürü ve öfke arasında gidip gelen çizgi aşılmaya başlanmıştır. Modern çağla birlikte aynı gerçekliğin zıt unsurları birlikte ele alınarak klasik yerginin başlıca ögeleri olan alay, hakaret, öfke gibi unsurlar geri plana itilip ironinin anlatım özelliğinden yararlanılmıştır.

Yergiden farklı olarak sözcüklerin gerçek anlamlarının ötesinde, yeni bir düzlemde ve çoğunlukla sembolik bir retorik bağlamında kullanıldığı ironi, salt bu yönüyle dahi yergiden ayrılmaktadır. Kierkegaard'ın deyişiyle; *"Söylenen sözün aksinin ima edilmesi."* (Kierkegaard, 2004: 227) olarak nitelenen ironi, yergide sıklıkla karşımıza çıkan doğrudan hedef alma, hakaret ve öfke gibi özelliklerden farklı olarak değinilen konuda üst bir bakış, ince bir alay ve keskin bir zeka örneği göstererek gerçeğe varmak ister.

Yanlış bir şeyi över gibi görünüp gülünçleştirerek anlatan ironide, bir nevi söylenilen ve yazılanla anlaşılanın birbirine zıt olduğu bir algı atmosferi yaratılmaktadır. Ayrıca ironide bireysel ve toplumsal konulara dair üst bakış ve ince bir alay kendini hissettirmektedir. Ama bu alay, bildik küçümsemeye işaret eden bir tavır olmayıp bu acınası olaya duyulan tepkinin bir sonucu olan karşı koyuştur (Tosun, 2007: 84).

İşte bu yüzden yergide daha belirgin olan zıt unsurların sınırları ironide belirsizleşebilmekte, dinleyici veya okuyucuda farklı çağrışımlar yaratabilmektedir. Hal böyle olunca bazen yergide bulunan kişi, farkında olarak veya olmayarak kendisini dahi ironinin hedefine koyabilmektedir. Yine modern dönem yergisi klasik dönemdeki yergiden farklı olarak türler arasında çizilen keskin sınırlara kendini hapsetmeyip birçok türde görülebileceği gibi ayrıca türler üstü bir bütünselliğin de parçası olabilmektedir. Böylelikle yergi salt doğrudan bir yerme aracı olmanın ötesine geçerek aynı zamanda içerik ve biçimsel bir estetik ögesi olabilmektedir.

Yergi ve ironi arasındaki ilişki aynı şekilde mizahî anlatımın görüldüğü metinlerde de kendini göstermektedir. Her iki anlatım özelliği edebî eserlerde bazen iç içe geçmekte, birbirini besleyip esere anlatım zenginliği katabilmektedir. Bazen yergili

anlatımlarda mizahtan yararlanılırken bazen de mizahî eserler aynı zamanda eleştirel bir bakış açısı sergiledikleri için bir nevi yerginin sınırlarına dahil olabilmektedir. Bu konuda Hilmi Yücebaş, *"Hiciv ve Mizah"* adlı yazısında hiciv kavramıyla salt klasik edebiyattaki hicvi değil aynı zamanda modern edebiyatla beraber daha çok kullanılmaya başlayan yergiyi de içine alacak şekilde birlikte değerlendirerek mizahla olan ilişkisine değinmektedir. Yazar adı geçen çalışmada yergi ve mizahın keskin sınırlarını belirlemenin bazen güç olduğunu, her ikisinin de zekâya dayalı bakış açılarının olduğunu söyler; ancak yerginin mizahtan daha kuvvetli olduğunu şu şekilde açıklar: *"Hiciv, mizahtan daha kuvvetlidir. Hatta denilebilir ki, hicvin ve mizahın hududunu ayıran en kuvvetli unsur mizahın sadece zekâ ile işlenmesine mukabil hicvin hem zeka hem de imandan kuvvet almasıdır. Hicv eden adam sanat hududu içinde kalmak şartıyla bir taraftan zekâsını kullanır. Burada zekâ sadece tahribci bir rol oynar. Fakat buna mukabil gizlediği, ortaya koymadığı fakat hissettirdiği bir tarafı da vardır: iman!*

Hiciv yaşanacak bir hayat tasavvuruna dayanarak inkişaf eder. Mizah sadece zekâyı bir nokta etrafında işaretler. Fakat hicivde, olması lazım gelen hayatı menfi şekilde anlatan bir idealizm ve zekâ eseri göze çarpar." (Yücebaş, 1955: 20).

Bu açıklamanın ötesinde aslında yergide; söz konusu edilen olay, olgu, kişi ve kurumlar aracılığıyla tespit edilen zaafiyetler, kusurlar, eksik kalan yönler bazen yumuşak bazen de sert bir tonda açığa çıkarılıp gözler önüne serilmektedir. Ancak mizah, bu kavramları salt eleştirip menfi göstermek açısından ela almaktansa onları güldürünün, nüktenin ve ironinin ince bakış açısıyla ele almaktadır. Amaç öncelikle yergide olduğu gibi kusurlarını ifşa edip hicvetmek değil, zekânın ve sanatın dairesi içinde güldürüp düşündürmektir.

Türk edebiyatında yerginin kökeni çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Her ne kadar Anadolu'da divan ve halk edebiyatı örneklerinde ona sıkça rastlasak da aslında İslam öncesi döneme ait sözlü edebiyat ürünleri ile İslamî dönem ilk yazılı ürünlerinde de kullanıldığı bilinmektedir.

Yergi, en incesinden sert söylemli katmanlarına kadar gerek divan şiirinde gerek halk şiirinin anonim ürünleriyle söyleyeni belli olan tekke ve saz şiiri ürünlerinde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Bu anlamda âşıklar başta olmak üzere şairler, bireysel konular kadar toplumsal yaşam içinde halkı ilgilendiren pek çok konuya değinerek halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olmuştur. Özellikle halk şairleri, halkın sevinci, mutluluğu kadar acılarını ve şikâyetlerini de dikkate alarak toplumsal yaşam içinde gördüğü

aksaklıkları, yanlışlıkları dile getirmekten çekinmemiştir. Dinî yaşamdan, siyasete, ekonomik yaşamdan feleğe, doğadan hayvanlara kadar pek çok konuda, yaşadığı çağın tanığı olarak taşlamalarda bulunmuş, yerginin olanaklarından yararlanmıştır.

Geçmişten günümüze gelişimini sürdüren yergili anlatım, Tanzimat dönemiyle birlikte Batı etkisinde gelişen modern edebiyatta da etkin olarak kullanılmaya devam etmiştir. Böylece yergi, divan ve halk şiiriyle birlikte modern şiirde de şairler için önemli bir anlatım tarzı olarak varlığını koruyabilmiştir. Bu bağlamda yerginin tarihî süreç içinde Türk edebiyatında, halk edebiyatı, divan edebiyatı ve modern edebiyattaki kullanımını sırasıyla değerlendirilerek nasıl bir gelişim gösterdiği görülecektir.

1.1.1. Yerginin Türk Edebiyatında Kullanımı

1.1.1.1. Halk Edebiyatında Yergi

Halk edebiyatı, İslamiyet öncesi Orta Asya'ya kadar uzanan geçmişiyle Türk edebiyatı ve kültürü için önemli bir kaynaktır. Onda halk kültürü, dil estetiği, söyleyiş ustalığı görüldüğü gibi aynı zamanda yergi ve eleştirel anlatım açısından da son derece zengin kullanımlara rastlamak mümkündür.

Yazılı dönem öncesi halk edebiyatına dair yeteri kadar kaynak olmadığı için eski Türklerde nasıl bir yergi ve mizah anlayışı olduğu hakkında kesin ve net bilgimiz olmasa da bazı anonim nitelikteki sözlü ürünler ve **Divanü Lügati't Türk, Kutadgu Bilig** gibi yazılı kaynaklara dayanarak en eski Türk şiirinde de yergi içerikli örneklerin, anlatımların varlığından söz edilebilir.

Türk dili ve kültürüne dair en önemli kaynak eserlerden biri olan **Divanü Lügati't Türk**, bünyesinde dil ve kültüre ait birçok ögeyi barındırdığı gibi dönemin toplumsal yaşayışıyla ilgili maddî ve manevî değerlere de yer vermektedir. Bu bağlamda içinde yergi özelliği taşıyan unsurları da görmek mümkündür.

Örnek olarak eserde geçen *"Yunçıg er"*; *"Zayıf, kötü durumda olan adam"* kavramıyla bağlantılı olarak aşağıdaki dörtlükte zamanın değişimiyle birlikte değer yargılarının nasıl yozlaşmaya başladığına dair bir yergide bulunulmaktadır:

"Ödleg arıg kewredi

Yunçıg yawuz tawradı

Erdem yeme sewredi

Ajun begi çertilür

(Dünyanın beyi-Afrasiyab Han- göçüp gittiğinden beri zaman tümden gevşedi, düşkün ve gizlenmiş olan giderek güçlendi ve erdem zayıfladı)." (Atalay, 2006: 41).

Kutadgu Bilig'de hükümdar tarafından temsil edilen kanun (töre) için bilge şair Has Hacip, olması gereken nitelikleri övücü bir tarzda söylerken bazı bölümlerde de töre üzerinden mevzuyu irdeleyerek sürüp giden haksızlıklara dair yerici nitelikte ifadelerle öğüt vermektedir.

"Könilig özele keser men işig

Adırmaz men begsig ya kulsıg kişig

(Ben işleri adalet üzere hal ederim, bey veya kul diye ayırmam.)

Taki bir bodunka törü bir köni

Kötür bir ikidin küçin kör anı

(Halkı adil kanunlarla idare et, birinin diğerine karşı zorbalığa kalkışmasına meydan verme)." (Kafesoğlu, 1980: 18-19).

Buna benzer ifadelerden sonra ise adil olunması gerektiğini, devletin temelinin adalet olduğunu, ancak çoğu yöneticinin adil olmadığını, birinin diğerine karşı zorbalığa kalkışılmasına meydan verildiğini eleştirmektedir (Kafesoğlu, 1980: 18-19).

Türk halk edebiyatının Anadolu'daki macerası ise, Türklerin Anadolu'ya gelişiyle birlikte başlamıştır. Bu yeni coğrafyadaki teşekküllünü 13. yüzyılda tamamlayan halk edebiyatı günümüze değin aşama aşama bir gelişim göstermiştir.

Anonim halk edebiyatının mani, türkü, tekerleme, fıkra, masal, atasözü gibi türleriyle geleneksel halk tiyatrosunun ortaoyunu ve karagöz gibi türlerinde mizahla iç içe olan bir yergi söz konusudur. Halkın duygu ve düşünceleri yansıtılırken dolaylı bir yergidense bazen küfür ve hakarete varan tarzda doğrudan anlatımlı yergi özellikleri görülmektedir. Yine maniler ve türküler başta olmak üzere anonim şiir türlerinde de farklı konulara dair yerici anlatım özelliklerine rastlamak mümkündür:

"Bağırıp duyurmalı
Bilmeyeni vurmalı
Zenginler Ramazanda
Fakirler doyurmalı."

(Kaya, 2004: 95)

Bu örnekte görüldüğü gibi maniyi söyleyen kişi, içinde yaşadığı toplumun bir ferdi olarak burada adeta yaşanan gelir dağılımı dengesizliğinden, zengin ve fakir arasındaki farkın kendini hissettirmesinden yakınarak; *"Bağırıp duyurmalı / Bilmeyenleri vurmalı"* ifadesiyle sesini yükseltmektedir. Bu manide zenginlerin, Müslümanlığın gereği olarak Ramazan'da fakirleri koruyup kollaması gerekirken aksine onları göz ardı edip önemsememesi gerçeği sosyal bir olgu olarak dile getirilmiştir.

Anonim halk şiiri içinde değerlendirilen ancak halk müziği bünyesinde ayrıca önem arz eden türkü türünde de, yergi unsurlarına rastlamak mümkündür. Tokat-Sivas yöresine ait olan *"Burçak Tarlası"* adlı türküde bentlerin sonunda tekrarlanan dizelerde; "*Ah ne yaman zormuş burçak yolması / Burçak tarlasında gelin olması"* sözleriyle tarlada çalışan bir gelinin dilinden kaynanasını nasıl yerdiği görülmektedir:

"Şu dağın ardında silah sesi var
Silah sesi değil gelin yası var
Varın sorun güveye kaç tarlası var
Ah ne yaman zormuş burçak yolması
Burçak tarlasında gelin olması."

Elimi salladım değdi dikene
Ben ileniyorum burçak ekene
İlahi kaynana ömrün tükene
Ah ne yaman zormuş burçak yolması
Burçak tarlasında gelin olması."

(Uğurlu, 2009: 338-339)

Bu anonim türküde yukarıda da değinildiği gibi Anadolu'da geleneksel köy yaşamı içinde aile içinde önemli bir konu olan, hatta kimi zaman ciddi bir çatışmaya dönüşen gelin-kaynana mevzusunu görmekteyiz. Bu türküde henüz gelin olduğunun ertesi günü, kaynanası tarafından burçak yolmaya gönderilen bir gelinin sitem dolu sözleriyle yaşanan gerçekliği nasıl eleştirdiğine tanık olmaktayız. Özellikle ikinci

bentte; tarladaki somut iş ortamından hareketle; *"Elimi salladım değdi dikene / Ben ileniyorum burçak ekene"* ifadesiyle önce yaşadığı zorlukları dile getirmekte, ardında da bu durumun müsebbibi olarak gördüğü kaynanasına beddua edip onu yermektedir.

Bir başka örnekte ise, Elazığ yöresine ait *"Mamoş Türküsü"*nde bu kez felekten yakınılarak yergide bulunulmaktadır:

"Bahçelerde yeşil yaprak
Mamoş giyer siyah kalpak
Kör olasın zalim felek
Yatağımız kara toprak" (Çetindağ, 2005: 245), ifadesinde olduğu gibi sitem edilmekte, yaşanan acıların, yoksulluk ve dertlerin müsebbibi olarak felek yerilmektedir.

Türküler gibi anonim halk edebiyatının bir diğer önemli türü olan tekerlemelerde de ferdî veya sosyal konulara dair bazı eleştirilerde bulunulmakta, görülen aksaklıklar türlü yönleriyle yerilmektedir. Bu hususta aşağıda Pertev Naili Boratav'ın **Tekerlemeler** çalışmasında yer alan ve Erzurum yöresine olan tekerlemesi buna örnektir:

"Gara galhan dağım olsa
Gocor üsti Terekeme
Mal getir dene dene
Erebistan lezgi geme
Golçağı çeksem goluma
At binsem getsem yoluma
Gonca Tiflis yarıma
Ah gidi günner
Tehne doli nân idi
Külek doli ayran idi
Rehmetlik Fatti de sağ idi
Devran da o devran idi
Ülüzgar bınegim
Gasrığa yedegim
Mercimek galhanım
Dari topbuzım
Gındıra gılıcım

Dağlarda brov brov ettiğim günner oalydi
Alaca garğaynan güleş duttuh
Çırtma vurdi bene
Alta galdığım günner olaydi."

(Boratav, 2000: 156)

Bu tekerlemede Anadolu insanının köy yaşamında hayvancılık, tarım, ticaret, zanaat gibi uğraşılarından, doğal ortamından ve çeşitli yer adlarından söz edilerek yaşanan süreçten, zamandan şikâyet edilmekte, eski günler yâd edilmektedir. Özellikle *"Rehmetlik Fatti de sağ idi / Devran o devran idi"* dizeleri bu tekerlemenin duygu dünyasını özetler nitelikte olup yergili ifadelerle zamandan-yaşanan dönemden yakınılmaktadır.

Fıkra türünde Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkraları başta olmak üzere birçok metinde haksızlık, cimrilik, zulüm, yalancılık, hırsızlık, ikiyüzlülük gibi çeşitli olumsuz özelliklere sahip olan bireylere dair alay ve nükte ile karışık bir yergide bulunulmaktadır. Fıkraların tezat kısmında yer alan tartışma, komik bir durum yaratmanın yanında istihzanın, hicvin ve hikmetli bir sözün ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Özlü ve kısa bir yapıya sahip atasözlerinde de kimi zaman birey ve toplum hayatında görülen aksaklıklar ve yanlışlıklar etkili bir şekilde eleştirilmiştir (Albayrak, 1998: 452).

Aşağıdaki fıkrada Nasreddin Hoca, yalancı ve ikiyüzlü bulduğu iki kişiyi nükte ve mizahın da dilinden yararlanarak yermektedir:

"Hoca, bir gün kadı ile tüccara rastlar. Kadı sorar:

'Ey Hoca, kim çok konuşursa, o çok yanılır', der. 'Kur'an okurken, hiç yanıldığın oldu mu?' Hoca pek düşünmeden:

'Oldu, Kur'an'dan ayet okurken, iki kadı ateş içinde, diyeceğime, kadı ateş içinde, demişim. İkinci olarak da daha fena yanılmışım. Gerçek yalancılar cehennemdedir, yerine gerçek yalancılar tüccarlardır, demişim.'

Böylece Hoca onların ikisini de utandırır.

'Tamam, der kadı, sana laf yetiştirilmez. Sen, istersen akıl sahibi veyahut da öküzden de anlayışsız olursun.'

Hoca, bu sözleri üzerine kadı ile tüccarın arasında bir yere gelip durarak şöyle der:

'Hayır, sen abartıyorsun kadı efendi. Ben senin gibi yalancı değilim.' Sonra başı ile tüccarı işaret ederek:

'Bunun gibi de öküz değilim, ben ikinizin ortasında bir bendeyim.' der." (Özkan, 1999: 111).

Görüldüğü gibi Hoca, bu fıkrada olumsuz davranışlara sahip olan muhataplarını yermek için doğrudan tepki göstermek yerine nüktedanca bir tavır sergileyerek adeta bir ayna gibi onlara gerçek yüzlerini aksettirir. Burada görevini layıkıyla yapmayıp iyi yüzlü davranan kadıyla işlerine yalan ve hile katan bir tüccarın aynı şekilde kötü kimseler olduğu ima edilmiştir.

Bu fıkrada ve yine benzer bir şekilde aşağıda söz konusu edilen Karagöz oyunlarında görüleceği gibi Hoca, Karagöz veya başka bir karakter aracılığıyla yöneten ve yönetilen arasındaki ilişkiye dair eleştirel bir yaklaşımda bulunulur.

Bu hususta Esma Şimşek; *"Yöneten-Yönetilen İlişkilerinde Nasreddin Hoca'nın Tutum ve Davranış Biçimi"* adlı makalesinde Hoca'nın fıkralarından hareketle *"başarılı bir yönetici"*nin nasıl olması gerektiği ile görevini suistimal eden yönetici karşısında yönetilen kişilerin tepkisinin neler olabileceğini değerlendirmektedir. Şimşek, yazısında kadı, padişah, vali, ağa, Timur vs. gibi tipleri *"yönetici/hâkim/üst"*, bunların karşısındaki insanları da *"yönetilen/tabi"* rolünde ele aldığını belirterek Hoca'nın, fıkraların durumuna göre bazen *"yönetici/hâkim/üst"* bazen de *"yönetilen/tabi/ast"* kimliği ile karşımıza çıktığını dile getirmektedir. Burada sözü edilen fıkrada görüleceği gibi halkın sözcüsü konumunda olan Hoca; görevini kötüye kullanan yöneticilerin tenkit edileceği gerçekliğinden hareketle nüktedanlığıyla kadıyı eleştirdiği gibi aynı zamanda muhatabı tüccarı da yermektedir (Şimşek, 2009: 811-824).

Anonim halk edebiyatının mensur türleri arasında yer alan ve insanların hayal dünyasını yansıtan masallarda ise, hocalar; hak bilmez beyler ve ağalar; hırslarına düşkün, acımasız padişahlar; onların etrafında kötülüklere ortak olan ya da haksızlıkları kışkırtan kişiler yerilmekte, alaya alınmakta, bir yarışma veya savaş olduğu durumlarda alt edilmektedir (Boratav, 1992: 31).

Geleneksel halk tiyatrosunda ortaoyunu ve Karagöz gibi oyunlarda da yergi ve mizah özelliklerine rastlamaktayız. Metin And, Karagöz'le ilgili yaptığı araştırmalarda, Karagöz'ün sanıldığı gibi dar bir mahalle içine kapanan, özellikle siyasî ve sosyal konularda pek suya sabuna dokunmayan, sadece sıradan konulara değinen bir eğlence ve güldürü oyunu olarak görmenin doğru olmadığını belirtir. Aksine onun etki alanının

geniş olduğunu ve özellikle yönetim ve yöneticiler konusu başta olmak üzere pek çok konuda yergiden çokça yararlanıldığını söyler. Yazar, Fransız araştırmacı Wanda'nın; **Souvenirs Anecdotiques sur la Turquie** (1884-Paris) adlı eserine dayanarak şunları nakletmektedir: *"Karagöz oyunundaki taşlama hep devlet ileri gelenlerine, onların tutumlarına, göreneklerine, davranışlarına yöneltilmiştir. Sultan bile onun garazlı, yaralayıcı, keskin dilinden kurtulamamıştır."* (And, 1985: 293).

Karagöz oyunlarında çeşitli konularda devrin koşulları ve ortamı da dikkate alınarak yer yer mizah, nükte ve müstehcen ifadelerden de yararlanarak çeşitli taşlamalarda bulunulmaktadır: *"Karagöz, devlet otoritesine ve kanunlara saygılı olmakla birlikte rüşvet, açgözlülük, dalkavukluk, menfaat düşkünlüğü gibi olumsuz tavırları, hatta devletin ileri gelenlerini ve onların yanlış tutumlarım ustaca hicvetmiştir."* (Albayrak, 1998: 452).

Karagöz'de görülen mizahla iç içe geçmiş olan yergi özelliğini genel anlamıyla ortaoyunlarında görmek mümkündür. Ortaoyununda günlük hayatın aksayan yönleri, sosyal ve güncel olayların etkileri güldürü öğesinden yararlanılarak örtülü bir şekilde yerilmektedir. Böylece halkı güldürürken aynı zamanda düşündürtmek, ferdî ve sosyal meselelere dair eleştirilmesi gereken hususiyetler seryirlik oyun çerçevesinde yansıtılmaktadır.

Aşağıdaki bölümde *"Büyücü Hoca"* adlı bir ortaoyununda isminden de anlaşılacağı gibi büyücülük yapan bir din hocasının iyi niyetli, saf insanların dinî inançlarını sömürmesi, güldürü öğesinden yararlanarak eleştirilmektedir.

"Büyücü Hoca- Haydi bakalım, şimdi de kendi kendine oku da, görelim netice ne oldu?

Kavuklu- Evet. Sen söylemesen de ben bir tecrübe yapacaktım. (Kitabı açar, değnekle işaretler yaparak okur.) Estepetâ mestepetâ püf!.. (Çömez'e üfler; Çömez derhal donar kalır.)

Büyücü Hoca- Neyledin, behey cahil? Tecrübeyi benim Çömez'im üzerinde mi icrâ kılarsın? Bana merbût (bağlı) bir şahs-i mergubun (sevilen kişi) üzerinde tecrübe edersin. Çekil, gözüm görmesin!

Kavuklu- Ulan, bana mı? Zaten senden hırsımı alamadım, bir de ağzını bozarsın.

Büyücü Hoca- Dur öyleyse! (Üzerine hücum etmek ister)." (Kudret, 1973: 198).

Burada çok az bir kısmına yer verdiğimiz diyalogda Kavuklu ve Büyücü Hoca arasında sürüp giden çatışma ortamında gülünç kılma eyleminden hareketle yergide bulunularak halka bir bilinç düzeyi de kazandırılmak istenmektedir.

Bütün bu ürünlerin yanı sıra halk edebiyatının adeta özünü oluşturan saz şiiri ve tekke şiiri ürünlerinde de yergiden önemli oranda yararlanıldığı görülmektedir. Bu çerçevede çalışma konumuz olan saz şiirine dair sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak değinileceği için ayrıca burada genişçe bir değerlendirmede bulunulmayacaktır. Ancak yine de gerek saz şiiri gerekse tekke şiirinde yerginin kullanımına dair belli başlı örnekler üzerinden bazı tespitlerde bulunulacaktır. Bu bakımdan öncelikle halk şiirinin Anadolu'da özellikle tekkeler aracılığıyla teşekkülünü tamamlayarak 13. yüzyıldan itibaren de etkisini göstermeye başladığı tasavvuf şiiri yergi unsurları bakımından dikkate değer örnekler taşımaktadır. Özellikle tekke şiiri nazım türlerinden olan ve içinde Tanrı ile senli benli bir söyleyişle, şaka yollu ve ironik bir dille yazılan şathiyeler bu açıdan dikkate değer edebî ürünlerdir. Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal, Hacı Bayram Veli başta olmak üzere bu türde eser veren şairlerin şiirlerinde görünenin ötesinde yoruma açık ifadeler ve adeta çözümlenmeyi bekleyen sembolik söylemler, anlamsal sapmalar ve remizlere başvurularak mizah ve ironinin gücüyle yergili bir anlatımdan yararlanılmaktadır. Bu şiirlere dikkatle bakılıp şerh edildiğinde görülecektir ki hem ironi hem de mizahî anlatım yoluyla sığ düşünenlere, katı anlayış sahibi kişiler ve despotik yönetimlere karşı eleştirel bir bakış söz konusudur.

Bu anlamda tekke şiirindeki eleştirinin kaynağı dinseldir. "*Özellikle Bâtıni tekkelere bağlı âşıklar, eleştiri oklarını imparatorluğun en köklü kurumuna, Sünnî Müslümanlığın inanışlarına ve törelerine yöneltmişlerdir.*" (Başgöz, 1986: 183).

Özellikle Alevi-Bektaşi geleneğinde yetişen şairler, kendilerine göre kaba gördükleri anlayışın aksine Tanrıya korkuyla değil sevgi ile yaklaşılması gerektiğini esas alarak, dini dar çerçevede değerlendiren kişi ve kurumları hedef alan şiirler yazmışlardır. Katı kaderci anlayışa, sorgulanmadan kabul edilen gerçekliklere karşı eleştirel tavır sergileyerek yeni bir bakış açısı geliştirmişlerdir.

15. yüzyılda tekke şiirinin güçlü sesi olarak sadece yaşadığı dönemde değil, sonraki yüzyıllarda da etkisi derin olarak hissedilen şair Kaygusuz Abdal'ın *"Dost Senin Yüzünden"* adlı şiirinde şair, mensubu olduğu Alevi-Bektaşi anlayışı doğrultusunda kendi bakış felsefesiyle kaba olarak nitelediği softa anlayışı eleştirmektedir:

"Bana derler ki şeyâtin
Senin yoluna azıdır
Ben şu zerrak sofulardan
Gayri bir şeytan bilmezem.

Sofi-i sâlûs nedendir
Hüsne münkir geçindiği
Ne acep bela gelüptür
Şu ki ben Haktan bilmezem.

İnsan-ı kâmil ki derler
Mustafa'dır Murtaza'dır
Dahi kim vardır cihanda
Ben gayri insan bilmezem."
(Semih, 1983: 16)

Kaygusuz Abdal, bağlı olduğu Alevi-Bektaşi zümresinin batinî anlayışıyla, *"Zerrak sofular"* olarak nitelediği anlayışı karşılaştırmaktadır. Şair, bu hususta kendisinin insan-ı kâmil; *"Mustafa'dır Murtaza'dır"* dediği kişilerin yani Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin yolunda olduğunu söyleyerek kendisini haklı çıkartmak arayışında, diğer zümreyi ise kaba olarak değerlendirip yermektedir.

Kaygusuz Abdal kadar yine aynı coğrafyanın bir zenginliği olarak başta Ankara olmak üzere Orta Anadolu'da etkili olan Hacı Bayram Veli şahsiyetini görmekteyiz. Yergili şiirleri bir yana, maalesef günümüze ulaşan şiirleri bile çok az olmasına rağmen özellikle Anadolu'nun İslamlaşması ve dinî-tasavvufî yaşam biçiminin yerleşmesinde ciddi tesiri olan Hacı Bayram Veli, halkın sadece inanç sisteminde değil aynı zamanda kültürel yaşayışında ve folklorunda da önemli bir yere sahip olması bakımından dikkat çekmektedir (Turan, 2004: 101-102).

15. yüzyılda yaşayan ve aynı zamanda Bayramiye tarikatının da kurucusu olan Hacı Bayram Veli, Alevi-Bektaşî anlayışından farklı olarak eleştiri oklarını Sünni iktidara ve sofulara yöneltmekten imtina etmek bir yana, günümüze ulaşan şiirlerinden anlaşılacağı üzere başka konulara değinirken dahi yergili anlatıma çok az başvurmuştur.

Hacı Bayram-ı Veli, aşağıdaki şiirinde felek ve dünyanın bahtsızlığını, vefasızlığını tasavvuf zaviyesinden ele alarak eleştirip onun; "*Gâh bâyı (zengin) ider yohsul gâh yohsul ider bâyı" diyerek* ona güvenilmemesi gerektiğini söyleyip yermektedir:

"Hiç kimse çekebilmez pekdir feleğin yayı
Derdine gönül virme bir götürür vayı
(...)
Bir fânî vefasuzdur kavline inanma hiç
Gâh bâyı ider yohsul gâh yohsul ider bâyı

Miskin Hacı Bayram sen dünyaya gönül virme
Bir ulu imâretdür alma başa sevdâyı."

(Cebecioğlu, 1991: 72)

Tekke edebiyatına ait olan bu şiir örneklerinin yanında halk edebiyatının söyleyeni belli olan kollarından biri de âşık edebiyatı şiirleridir. Kökleri çok eski dönemlere kadar uzanan bu edebiyat, Anadolu'da özellikle 16. yüzyıldan itibaren güçlenerek günümüze kadar varlığını sürdürebilmiştir. Bu edebiyatımızı temsil eden âşıklar, şiirlerinde pek çok duygulanımlarını aktardıkları gibi önemli bir oranda *"taşlama"* olarak adlandırdıkları kavram kapsamında sıkça yergili anlatıma da başvurmuşlardır. Şiirlerinde yaşadıkları toplumla ilgili aksaklıkları, görülen yanlışlıkları, sürüp giden olumsuzlukları eleştirmekten geri durmayarak bir nevi halkın sözcülüğünü yapmışlardır.

Saz şiirinde başta *"taşlama"* türünde olmak üzere diğer birçok şiir türünde Dertli, Âşık Katibî, Dadaloğlu, Seyranî, Ruhsatî, Sümmanî, Bayburtlu Zihni, Âşık Mahzunî Şerif, Âşık Ali İzzet Özkan gibi çok sayıda şair halkın yaşamını ilgilendiren dinî ve sosyal konulara değinmiş; haksızlık, yoksulluk, yozlaşma, cehalet, yönetim zaafiyeti gibi somut problemlere dair eleştirel bir tavır sergilemişlerdir.

Yukarıda sözü edilen âşıklardan Kâtibî, aşağındaki şiirinde toplum içinde inanç ve ahlak konusunu eksen alarak büyük-küçük arasındaki sevgi-saygı bağının zayıfladığını, dindar görünüp dini sömürenlerin çoğaldığını, ikiyüzlülük ve kibrin gittikçe yaygınlaştığını eleştirmektedir. Devamında şair, asalet sahibi olmayıp sıradan olan kişilerin zamanla *"sonradan görme"* denilen bir bakış açısı ile nasıl kendi özlerinden kopup türlü tuhaflıklar sergileyebildiklerini eleştirmektedir:

"Aceb âhir zaman oldu gaziler
Büyük küçük birbirini beğenmez
Her mümin münafık cennet arzular
Tanrı nasip ettiğini beğenmez

Babası anası koyun güttüren
Dağ başında kavalını öttüren
Kazma ile başın tıraş ettiren
Ahır-kâr ayak berberin beğenmez.

(Öztelli, 1955: 21)

Yukarıdaki şiirde özellikle ikinci dörtlükte görüldüğü üzere yaşamın içinden somut örnekler verilerek gerek sosyal hayata dair gerek dinî hayata dair eleştirel bir yaklaşımda bulunulmaktadır.

Pertev Naili Boratav, halk şairlerinin müşterek vasıflarına değinirken bu hususta halk şairlerinin divan şairleri gibi dış dünyanın gerçekliğinden kopuk, adeta babadan oğla intikal eder gibi nesilden nesile geçen hazır ifade şekillerinin, mazmun ve mecazların çerçevesinde kalmadığını söyler. Yine aslında halk şairinin bu hudutları aşarak geniş bir halk kalabalığının hayat sahnelerini, insan zihnini meşgul eden meselelerini, ümitsiz insanın tesellilerini, arzularını, isyanlarını, yani içtimaî-beşerî hayatın yansımalarını dile getirerek daha gerçekçi bir bakış sergilediğini belirtir (Boratav, 2000c: 84).

Âşıklık geleneği içinde âşık karşılaşmalarında, atışmalarda ve sicilleme olarak adlandırılan kısımlarda soru-cevap biçiminde sürüp giden fasılda da yergi ve mizah unsuru taşıyan anlatımlara rastlamak mümkündür. Âşıklar burada hem birbirlerini eleştirirken hem de toplumda gördükleri aksaklıkları, kusurları, çirkinlikleri yermektedir. Böylece bu fasıllar ve atışmalar neticesinde denilebilir ki hem dinleyici-okuyucuya hoşça vakit geçirilmiş olunmakta, hem de eleştirel bir tutumla halkın sözcülüğü de yapılmış olmaktadır.

Halk şiirinin *"kalem şuarâsı"* olarak adlandırılan şairleri arasında önemli bir yeri olan ve *"Sergüzeştname-i Zihnî"* adlı eseriyle tanınan Bayburtlu Zihni (öl. 1854), İstanbul'da bulunduğu zamanlarda, kendisini dava eden karısının davayı kazanması üzerine mahkemeye adeta hücum etmektedir:

"Bana ettikleri bu zulüm ve hakaret ya Rab
Olmadı kimseye âlemde ne zulmettir bu
Ki ne Bağdat'a Helâgû ne Sivas'a Timur
Arabistan'a ne Haccac ne melâmettir bu
...
Ulemadan şuaradan zürefadan olayım
Kalayım zar-ü perişan ne sefalettir bu."

(Yücebaş, 1955: 177)

Şair, eleştiri oklarının hedefine mahkemeyi koyarak kendisinin haksızlığa uğradığını, yaşanan süreci ise melâmet olarak gördüğünü söylemektedir. Yine abartılı bir üslupla Hülagu'nun Bağdat'a, Timur'un Sivas'a, Haccac'ın Arabistan'a yaptıkları zulümden beter bir zulme uğradığını dile getirerek sitem dolu yergisini sürdürmektedir.

Görüldüğü gibi halk edebiyatında farklı dönem ve koşullarda gerek manzum gerek mensur eserlerde şairler, heccavlar halkın sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamında önemli izler bırakan olay ve olguları, rastladıkları olumsuz kişi veya kurumları eleştirmiştir. Tepkilerini bazen ince ince bazen de küfre varacak bir eda ile sert bir tonda dile getirmekten sakınmamışlardır. Böylelikle halk edebiyatında yergili anlatım, divan edebiyatındaki hicivle özdeş olarak taşlama biçiminde varlık göstermiş; yer yer mizah ve kinayeden de yararlansa da genellikle doğrudan eleştiri özelliği ile geçmişten günümüze kadar süregelmiştir.

1.1.1.2. Divan Edebiyatında Yergi

Divan edebiyatında yergi, *"hiciv"* olarak adlandırılmış ve genellikle manzum türlerde kullanılmıştır. Bu bağlamda şairlerin divanlarında diğer türler çok olmasa da kimi hiciv örneklerine de yer verildiği görülmüştür.

Hiciv türü, methiyenin karşıtı olarak görüldüğü için tıpkı methiyeler gibi hicviyeler de çoğunlukla kaside nazım şekliyle oluşturulmaktadır. Bunun yanında sonraki dönemlerde terkib-i bent, mesnevi, kıta gibi nazım şekilleriyle yazılan hicviye örneklerine de rastlanmaktadır.

Osmanlı Devleti döneminde özelikle saray çevresine veya belli başlı şehirlere yakın olan divan şairleri, kendilerini himaye eden devlet büyüklerine methiyeler düzerken, aksi bir durumda ise bu kez ilgili kişi, kurum veya olaylara dair yer yer küfre varan hicivlerde bulunmuşlardır. Bu çerçevede divan şairlerinin methiye ve hiciv

türlerinde mübalağalı bir anlatım sergilediklerine dair Nilgün Çıblak, şöyle demektedir: *"Saray çevresinden bahşiş alma geleneği içerisinde bulunan divan şairleri, kendilerini himaye altına alan devlet büyüklerine sundukları kasidelerde mübalağalı bir övgüde bulundukları gibi, kişisel kin ve nefret besledikleri kişi, kurum ya da olayları hedef alarak yazdıkları hicivlerde de aynı mübalağa üslubuyla ve yer yer küfür dolu sözlerle yerme yoluna gitmişlerdir."* (Çıblak, 2008: 15).

Divan şairlerinin şiirlerinde methiyeden yararlandığı gibi yeri geldikçe hicivli anlatıma başvurmuşlarsa da aslında çoğunlukla hiciv türüne karşı mesafeli durmuşlardır. Çoğu divan şairi, hiciv tarzında şiirler yazsa da, bu şairlerin çok azı bu tarz şiirlerini divanlarına almışlardır. Zira şairler devrin koşulları gereği hem toplum içinde muhalif olarak anılmaktan çekindikleri için, hem de iktidarın gücü karşısında can güvenliklerini veya konumlarını kaybetme kaygısı taşıdıkları için hicivlerini başka mahlaslarla ya da *"la-edrî"* namıyla söyleyeni bilinmez bir eda içinde takdim etmişlerdir.

Bu konuda Mine Mengi, hicvin daha çok kişisel düşmanlık veya kıskançlık sebebiyle belli insanları hedef alıp kötülemesi, hakarete varacak düzeyde ağır bir dille hedef haline getirmesi ve çoğunlukla insan onurunu hiçe sayması gibi hususiyetler bakımından İslamiyette hoş karşılanmadığını belirtmektedir. Yazar, ayrıca hicvin toplumsal yaşam içinde kırgınlığa neden olması ve şairine düşman kazandırması gibi düşüncelerle divan edebiyatında fazlaca itibar görmediği tespitinde bulunmaktadır (Mengi, 1996: 126-127).

Yukarıda da zikrediliği gibi yaşadıkları dönemde birçok divan şairinin hicivleri yüzünden öldürülmesi, birçoğunun da sürgün edilmesi veya türlü sıkıntılarla yüz yüze bırakılması hicve olan ilgiyi azaltmıştır. Böyle olunca da divan şiirinde yerginin ya sınırlarını daraltmış ya da gizli kapaklı olmasına yol açılmıştır. Kanunî Sultan Süleyman döneminde şair Figanî, Farsça bir beyiti yorumlarken devrin ünlü sadrazamı İbrahim Paşa'ya hakaret ettiği gerekçesiyle Sadrazam İbrahim Paşa'nın emriyle önce bir eşeğe ters bindirilip İstanbul sokaklarında dolaştırılmış, sonra da idam edilmiştir. Yine IV. Murat devrinde şair Mantikî'nin ve sonrasında ünlü divan şairi Nefî'nin idam edilmesi ve pek çok şairin ya öldürülmesi, ya sürgün edilmesi (Yücebaş, 1955: 35-36) gibi gerçeklikler divan şiirinde hiciv şiiri geleneğinin sekteye uğramasına ve bir türlü doğal mecrasını bulamamasına neden olmuştur.

Bütün bunlara rağmen yine de divan şairlerinden bazıları kendisini, akrabalarını, çağdaşı şairleri, devlet adamlarını, haksızlığı, rüşveti, yozlaşmayı kısacası toplumun aksayan yönlerini eleştiri oklarının hedefi haline getirmekten çekinmemişlerdir.

Divan edebiyatında Şeyhî'nin mesnevi nazım şekliyle yazdığı **Harnâme'**si, Fuzulî'nin mensur mektubu olan **Şikâyetnâme'**si, Bağdatlı Ruhî'nin **Terkîb-i Bend'***i* bu alanın en iyi sosyal hiciv örnekleri arasında yer almıştır. Buna göre; Şeyhî, toplumun kurulu düzeninden sapmak isteyen, kendi yeteneği üstünde sınıf atlamaya çalışan kesimleri; Fuzulî dönemin taşra bürokrasisindeki rüşvet ve yolsuzlukları; Bağdatlı Ruhî ise dindar geçinenleri ve toplum düzenindeki çarpıklıkları eleştirmiştir (Apaydın, 2001: 25).

16. yüzyılın güçlü şairi Fuzûlî her ne kadar güçlü bir lirik şair olarak bilinse de **Şikayetnâme'**si onun aynı zamanda hicivde de iyi bir usta olduğunu göstermektedir. İstanbul'dan uzakta Kerbala-Bağdat bölgesinde yaşayan şair, eserinde İstanbul yönetiminin ve temsilcilerinin kendisine hakkaniyetli davranmadığını halk şiirinde görmeye alıştığımız *"dedim-dedi"* tarzında etkili üslubuyla eleştirmektedir: "*Dedim Vakıf malını kısmak vebaldir. Dediler paramızla aldık bize helaldir. Dedim hesap sorarlarsa bu tuttuğunuz yolun kötülüğü bulunur. Dediler o hesap kıyamette alınır. Dedim dünyada da hesap sorulduğun işitmişiz. Dediler ondan da korkumuz yoktur, şahitleri razı etmişiz…"* (Öngören, 1983: 144).

Bu örneklerin yanında yine divan şiirinde hiciv denilince akla ilk gelen isimler başında doğaldır ki Nefî gelmektedir. Zira Nefî, dilin gül endam zarafeti misali methiyeleri kadar dilinin dikenli yanını aksettiren hicviyeleriyle kaside türünün en yetkin örneklerini vermiştir. Bu anlamda, **Sihâm-ı Kaza** adlı eser türünün en güzel örneklerinden biridir.

Nefî'nin, dönemin sanatçıları başta olmak üzere devlet büyüklerini, dönemin bilginlerini, ileri gelenlerini vb. pek çok kişiyi hicvettiği bu eserinde mizahî eleştirilerden itham, tehdit, sövgü ve müstehcenlik seviyesinde, hatta küfürlere varan her seviyede hiciv bulunmaktadır (Pala-Akkuş, 1998: 451).

Nefî aşağıdaki dizelerinde hiciv kalemiyle bir nokta koyup isim vermeden mutahhar (temizlenmiş, arı, mübarek) olarak nitelenen birilerini muzahhar (puşt) olarak hicvetmektedir:

"Şarkdan gelme yine şehr-i Stanbul içre
Bir iki puşt zuhûr itdi mutahhar dirler

Hâme-i hicv ile bir nokta kosam ben de n'ola
Puşta çün garb diyarında muzahhar dirler."

(Güven, 1997: 315)

Divan şiirinin en önemli şairlerinden Nefî ve çağdaşı bir diğer ünlü şair ve aynı zamanda kadı olan Mantıkî'nin IV. Murad tarafından öldürülmeleri pek çok şair, sanat ve düşünce dünyası mensubunu derinden sarsmıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi şairlerinden Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret gibi şairler şiirleriyle bu öldürülme hadiselerini ve padişah IV. Murad'ı eleştirse de en dikkat çekici eleştiriyi Osmanlı dönemi ünlü tarihçisi Naîmâ şu şekilde dile getirmektedir: *"Bu hırçın ve kan dökmeyi seven padişah, meşhur Kösem Sultan'ın oğlu idi. Bütün erkek kardeşlerini tavşan gibi boğduruyordu ve nice bin adamlar kestirdi. Nefî'ye merhamet eder miydi?"* (Öngören, 1983: 149).

Nefî gibi hicivleriyle değil, şarkıları ve lirik içerikli şiirleriyle tanınan şair Nedim de bazı şiirlerinde az da olsa söz konusu ettiği sevgiliye dair inceden inceye bir yergide bulunabilmektedir. Bu hususta aşağıda iki ayrı şiirde geçen dizelerde ilkinde yaşı küçük olmasına rağmen yetişkin gibi davranmaya çalışan bir güzele takılmakta, onu alaycı bir ifadeyle yermektedir. Sonraki dizelerde ise sevgilisinin yüzünün al al olmasını dile getirmekte, onun gizli kapaklı işler yapmasından kuşkulandığını ima ederek eleştirmektedir:

"Yigit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şal
Başında dün dahi bağlıydı kırmızı çenber"

(Mengi, 1996: 126)

"Nedir bu surhi-i rû bezme varmadan çünkim
Ya Ka'beden mi gelirsin bu şekl ile kâfir"

(Mengi, 1996: 127)

Osmanlı döneminde Nedim'in yukarıdaki dizelerinde olduğu gibi doğrudan bireyi ve yine Nefî'nin şiirlerinde olduğu gibi yönetimi ve padişahı hedef alan bir hiciv geleneği yanında ayrıca divan şairlerinin farklı tür ve konulardaki şiirlerinde, hicivden

yararlanarak bireye ve topluma yönelik daha makul eleştirilerde bulundukları da görülmektedir.

Öte yandan divan şiirinde halk şiirindekine benzer olarak karşılıklı atışma niteliğinde hiciv söyleyen şairlere de rastlamaktayız. Bunlar arasında Haşmet ile Koca Ragıp Paşa ve Fıtnat Hanım'ın yazdıkları ile Seyit Osman Sürurî'nin tanıdıklarıyla olan atışmalarını örnek olarak gösterebiliriz.

Divan şiirinde yergili anlatımda dikkat çeken bir özellik de küfür ve müstehcenliğe varan bir hiciv anlayışının da olması, belden aşağı olarak addedilen, muhatabını rezil-rüsva eden bir anlatımın varlığı ve bu tarzda yazılan metinlerin de kaybolmadan belli bir meraklı zümre tarafından el altında saklanarak korunması gerçekliğidir (Yücebaş, 1955: 26).

Bunların yanında divan edebiyatında hicivle bağlantılı olarak bir de hezel türüne rastlamaktayız. Divan edebiyatında hicve en yakın tür, daha evvel de bahsedildiği üzere, mizahî unsurlarla beslenerek zaman zaman kişileri ve kurumları eleştiren, kaba şaka ve alayların yer aldığı hezl türüdür (Pala-Akkuş, 1998: 451). Hezel türünde dikkat çeken isimlerin başında ise Seyit Osman Sürurî gelmektedir. Sürurî, **Hezliyat-ı Sürurî** adlı eserinde, yaşadığı dönemdeki birçok sanatçı, şair ve tanınmış kişiyi hicv ve hezel yoluyla eleştirmekten geri durmamıştır.

Osmanlı Devletinin son demlerinde ise hiciv türünde dikkate değer önemli şairlerinden biri de Şair Eşref'tir. Biçim olarak eski şiir tarzında ancak içerik ve anlatım olarak ise Batılılaşma ile birlikte gittikçe kanıksanmaya başlanan özgürlükçü bir anlayışla hiciv şiirleri söyleyen Şair Eşref zor ve baskıcı bir dönemde sert ve açık hicivler yazmaktan çekinmemiştir. 20. yüzyılın başlarına kadar gerek bireysel ve toplumsal, gerek siyasî ve kültürel pek çok konuda şiirler yazan şair, özellikle II. Abdülhamit dönemini istibdat dönemi görerek sert dille hicvetmiştir. Şair o günün koşullarında eleştiren bir şairin karşılaşacağı zorluğu ise şöyle yorumlamıştır:

"Çektiğim cevr ü cefanın sebebinden sonra,
Deme kim: Badı hava menkabe dellalı budur!

Habs ile nefy ile işkence ile ömrü geçer,
İşte Türkiyye'de şair olanın hali budur!"

(Öngören, 1983: 155)

Görüldüğü gibi divan şiirinde güçlü bir hiciv geleneğinden, eleştiri kültüründen bahsetmek çok da kolay değildir. Ancak bilindiği üzere divan şairleri, ağırlıklı olarak saray ve şehir çevresinde olduğu için iktidarlarla, bürokrasiyle, devlet erkiyle içli dışlı olmaktadır. Böyle olunca da her ne kadar bir hiciv geleneği olsa da bu halk şiirindeki kadar iktidara, sisteme karşı muhalif bir duruş sergileyememekte, böyle davrananlar da çok ağır bedeller ödemekte, sürgüne gönderilmekte hatta idam edilmektedir.

Halk şiirinde şair, içinde doğup büyüdüğü halkla birlikte zaten kendini öteki olarak görerek iktidara ve sisteme karşı daha serbesttir. Sözünü sakınmaz. Haliyle halk şiiri hem nicel olarak hem de nitel olarak divan şiirindeki hiciv geleneğine göre çok daha uygun koşullara ve mecraya sahiptir. Bu durumu, ürün veren şair sayısında ve günümüze ulaşabilen şiir sayısında görmek mümkündür.

1.1.1.3. Modern Edebiyatta Yergi

Halk edebiyatı ve divan edebiyatı kendi mecralarında akarken 19. yüzyılla birlikte artık Türk edebiyatı üçüncü bir damara daha sahiptir: Batı etkisinde gelişen yeni Türk edebiyatı.

Tanzimat dönemi ile birlikte 19. yüzyılın çalkantılı döneminde yüzünü Batı'ya çeviren bu yeni edebiyatla eskiden beri var olagelen hiciv kültürü için yeni bir alan daha açılmıştır: modern hiciv, yani yergi. Bu yeni yüzyılda Osmanlı Devleti'nin çalkantılı süreci yaşanmaktadır. Çöküntüler, sosyal aksaklıklar, birbirine eklemlenmeye çalışılan geleneksel yaşamla Batı tarzı modern yaşam arasındaki çatışmalar, ekonomik sorunlar yeni edebiyat için hiciv ve mizah kapılarını daha bir aralamaktadır.

Söz konusu bu yeni edebiyat döneminde hiciv tarzındaki şiirleriyle dikkati çeken en önemli kişi ise Ziya Paşa'dır. Şairin bu yönüyle önem arz eden eseri ise **Zafernâme'**dir. Eserde *"Zafernâme"* adını taşıyan bir kaside, ona yapılan bir tahmis ve bunların şerhinden oluşan üç bölüm yer almaktadır. Şiirlerde, Sadrazam Ali Paşa ve yardımcıları hicvedilmiştir. Ziya Paşa, divan edebiyatındaki hiciv geleneğinin kalıplarına bağlı kalmakla birlikte Batının espri, satir geleneğinden de yararlanılarak farklı bir hiciv örneği verilmiştir (Öngören, 1983: 151).

Zafernâme'de divan şiirinde gördüğümüz tipik sövgüye varan hakaretler, müstehcen ifadeler, kişiyi yerden yere vuran hakaret sınırlarını aşan söylemlere rastlanmayıp bunun yerine över gibi görünen metinlerin arkasına saklanan, ironi ve mizahla beslenen ince bir hiciv tarzını yansıtan söylem görülmektedir. Yani söz konusu

eser, klasik edebiyatımızda var olagelen hiciv geleneği ile Batı edebiyatındaki satir geleneğini kaynaştırarak hicivli anlatıma yeni bir yaklaşım getirmiştir.

19. yüzyıl boyunca Ziya Paşa'nın adı geçen eserinden başka kitap bütünlüğünde bir başka hiciv örneği eser bulunmasa da Kanlıcalı Nihad Bey, Yusuf Kâmil Paşa, Manastırlı Nailî, Hersekli Arif Hikmet, Namık Kemal gibi bazı şairlerin çeşitli dergilerde yayımlanmış hiciv manzumelerine rastlamak mümkündür. Ancak bu hicivlerin birçoğu, şairlerin kişisel kin ve öfkesini yansıtan, genellikle müstehcen ifadelere de yer veren örneklerdir (Okay, 1998: 453).

Batı etkisinde gelişen bu yeni edebiyat sürecinde Tanzimat'la birlikte gazete, dergi gibi süreli yayınların artış göstermesi sonucu hiciv ve mizah türünün gelişimine önemli katkıları olmuştur. Bu süreçte gazete ve dergilerde mizah ve karikatüre yer verildiği gibi, hicivle bezeli resim ve metinlerin sayısında artışlar olmuş, daha geniş kitlelere ulaşma imkânı doğmuştur.

Aynı dönemde roman ve hikâye türlerinde de hiciv unsurunun gittikçe arttığını görmekteyiz. Böylece; *"Gerçek kişilerin alegorileri ya da kurmaca tipleriyle canlandırılan hikâye ve roman kahramanlarının, toplumsal ve siyasal sorunları gülünç hale getirmesi yoluyla edebiyatta sosyal bir hiciv türü geliştirilmiştir. Bu bağlamda daha evvelki edebî eserlerde Felatun Bey ile Rakım Efendi (Ahmet Midhat Efendi), Araba Sevdası (Recaizâde Ekrem), Şıpsevdi (Hüseyin Rahmi Gürpınar) vb. ürünlerde Batılılaşmayı yanlış anlayan tipler eleştirilmiştir."* (Okay, 1998: 454).

20. yüzyılın başında II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte geçmişe göre nispeten artan hürriyet havası ve oluşan ortam sonucunda hiciv ve mizah türünde yazılan ürün sayısında önemli artışlar görülür. Gazete ve dergilerde siyasî çekişmelerden yaşanan sosyal gelişmelere, dönemin padişahından çeşitli sanatçılara ve paşalara uzanan bir yelpazede farklı kişi, kurum, olay ve olguları hicveden şiir, hikâye, tiyatro ve fıkra metinlerine rastlanılır. Burada hicivleriyle dikkat çeken ve bu yüzden çoğu kez tutuklanan, sürgün edilen kişi olarak Şair Eşref ismini görmekteyiz.

Divan ve halk şiiriyle birlikte gelişimini sürdüren yergi geleneği bu yeni süreçte artık kişi eksenli ve belli şair ve yazarlarca işlenen bir anlatım özelliği olmaktan öte yavaş yavaş bol kadrolu bir toplulukça yazılan ve toplumun genelini kuşatan, siyasî ve sosyal meselelere daha çok eğilen bir kimliğe bürünmeye başlamaktadır. Bu değişimi Tevfik Fikret ve Halil Nihat'ın şahsında örneklemek mümkündür: *"Tevfik Fikret ve Halil Nihat şahıslara bağlanan hiciv ananesini kökünden sarsacak kadar cesaretli*

hamleler yapmışlar ve bunu eserlerinde aksettirebilmişlerdir. Fikret'in şiirlerinde bütün devrinin sakatlıklarını, çarpıklıklarını olanca aydınlığıyla görebilirsiniz. Halil Nihat'ın aramızdan ayrılmadan önce yayınladığı 'Ağaç' kasidesinde yaşadığımız devrin inkılâplarımızla iç içe ifrata kaçan taraflarının iğnelenmesine şahit olursunuz." (Yücebaş, 1955: 27).

Bu süreçte aynı şekilde; *"II. Abdülhamid'in istibdat dönemini, politikacıları, günlük hayatın çelişkilerini vb. sorunlarını, samimi ancak genellikle küfür ve müstehcen ifadelerle dile getiren Neyzen Tevfik de dönemin tanınmış hiciv şairleri arasında yer almaktadır."* (Akkuş, 1998: 91).

II. Meşrutiyet yıllarında eser vermeye başlayan ve Cumhuriyet döneminin önemli yazarları arasında yer alan şair ve yazarlar da bu dönemin gazete ve dergilerinde hiciv örneği taşıyan ürünleriyle görünür olmaya başlamışlardır. Rıza Tevfik Bölükbaşı, Ekrem Talu, Yusuf Ziya Ortaç, Halil Nihat Boztepe, Fazıl Ahmet Aykaç bu şair ve yazarlardan birkaçıdır. Bu sanatçılardan son iki isim özellikle şiir türündeki ürünleriyle hiciv ve hezel özelliği gösteren anlatımlardan çokça yararlanmıştır: *"Zarif, nezih ve kırıcı olmayan bir üsluba sahip olan her iki şair, meşhur şairlerin tanınmış gazel ve kasidelerine nazireler yazarak dönemin siyasî kişiliklerini ve çarpıklıklarını hedef almışlardır."* (Okay, 1998: 453).

Cumhuriyet'in ilanıyla yeni bir sürece giren Türkiye'de sanat ve edebiyatta da değişimler yaşanır, pek çok şair ve yazar eserlerinde bu geçiş sürecini irdelerken bazen yergiden yararlanarak eleştirel bir tutum sergilenir. Hiciv, küfür ve müstehcenliğin boyunduruğundan çıkarılarak ironi ile beslenerek eserlere yansıtılır. Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Necip Fazıl Kısakürek, Arif Nihat Asya, gibi birçok sanatçı eserleriyle gerek bireysel gerekse toplumsal eleştirilerde bulunur.

Yine sonraki yıllarda Orhan Veli Kanık, Garip dönemi şiirleriyle Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat, Metin Eloğlu, Salah Birsel, Can Yücel gibi şairler, La Fontaine'i anımsatan güçlü bir yergili şiir yazmışlardır. 1950 sonrası şairlerden Cemal Süreya'da, sonraki kuşaklardan da Süreyya Berfe, İzzet Yaşar ve Sina Akyol'un şiirlerinde de yergi önemli bir yer tutmuştur (Ana Britannica, 1992: 386).

Şiirin yanı sıra hikâye ve romanda da hiciv ağırlıklı eserler görülmeye başlar. Üslup ve teknikte değişimler yaşanır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ise hicvin üslubunda, Refik Halid Karay'ın eserlerinde olduğu üzere, bir yumuşama görülür. Aynı zamanda hiciv ile mizahın iç içe geçmesi de dönemin bir başka özelliği olarak belirir.

Bu kapsamda Reşat Nuri Güntekin, Memduh Şevket Esendal gibi birçok roman ve hikâye yazarının eserlerinde eğlendirme ve yerme ikilisinin birlikte kullanıldığına tanık olunur (Akkuş, 1998: 92).

Cumhuriyet sonrası dönemde ise gerek şiirde gerekse düzyazı ürünlerinde sosyal aksaklıkları, ekonomik dengesizlikleri, yozlaşmayı, cehaleti, geri kalmışlığı, siyasasal sorunları ironi ve mizahtan da yararlanarak zekice eleştiren, yeren şair ve yazarlar yetişmiştir. Yukarıda adı geçen Orhan Veli Kanık başta olmak üzere Garip şairleri, Ümit Yaşar Oğuzcan, Turgut uyar, İsmet Özel, Ahmet Arif, Nazım Hikmet gibi şairler bu türde dikkat çekmektedir. Yine önemli öykücü ve romancılardan Refik Halit Karay, Kemal Tahir, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin, Muzaffer İzgü, Oktay Akbal, Necati Cumalı gibi isimler yergi türündeki önemli isimlerden bazılarıdır.

1.2. İroni Kavramı ve İroninin Tarihî Süreç İçindeki Yeri

İroni, bireysel veya toplumsal bir konuda üst bir bakışla, ince bir alay ve bir şeyi över gibi görünüp aslında gülünçleştirerek anlatmaktır. Bu anlamda Kierkegaard'ın deyişiyle; *"Söylenen sözün aksinin ima edilmesi"*dir (Kierkegaard, 2004: 227).

İroni ilk kullanıldığı antik Yunan döneminden günümüze kadar sürekli değişerek gelişen bir kavramdır. Nihayetinde modernizmle birlikte evrilerek yeni bir biçimsel tercih gibi algılanmaya başladığını Karadikme şöyle ifade etmektedir: *"Modern ve modern sonrasına doğru ilerledikçe, dilin kaçınılmaz bir fonksiyonu olmuş, giderek metnin yapısına işleyen ve metinden kolaylıkla ayırt edilemeyecek, biçimsel bir seçim olarak öne çıkmaya başlamıştır."* (Karadikme, 2006: 14).

İroninin günümüzdeki algılanma biçiminden önce tarihî süreç içindeki seyrine bakmak ve adının kaynağına değinmek gerekir. Adını eski Yunanlılarda kibirli Alazon'u her defasında yenilgiye uğratan zeki ama mütevazı, komik kahramanı Eiron'dan almıştır. Kavram, o zamandan bugüne her bir dönemde farklı yazar ve düşünürlerle yeni anlamsal katmanlar kazanarak adeta yeniden oluşturulmuştur. Bu çerçevede ironi övgü veya eleştirisini açıkça söylemek yerine dolaylı olarak dile getirip muhatabının dikkatini daha çok çekmiştir: *"Açık övgüyü ya da eleştiriyi gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur. Günlük konuşmada hiç de akıllıca olmayan bir durumda, 'Seninki de iyi akıl ha!' demek bir ironi örneğidir."* (Ana Britannica, 1992: 627).

Sözel ve dramatik yönüyle gerek edebiyatta gerekse diğer birçok sanat dalında kullanıla gelen ironi için Umberto Eco; *"Bir adama zeki dediğimde bunun ironi olması için o adamın aptal olduğunu"* bilmek gerekir demektedir (Güçbilmez, 2002: 4).

Bu bağlamda Kierkegaard ise; *"İroninin en sık rastlanan biçimi; kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir."* (Kierkegaard, 2004: 228) diyerek ironinin gerçekliğe doğrudan değil dolaylı bir bakış açısıyla ilgi gösterdiğini dikkatlere sunmaktadır.

Bir dil ve anlatım tarzı olarak başta edebiyat olmak üzere tiyatro, sinema, müzik gibi sanat dallarında sıklıkla başvurulan ironi aynı zamanda bir söz ustalığı olup gerçekliğe farklı bir eğilme biçimi olarak tezahür etmektedir. Söylenenin ve yapılanın tam aksi özellikleri kast eden ve alay ağırlıklı bir anlatıma sahip olan ironi, eleştirel yaklaşımlarla bir nevi söylenilenin altını çizerek vurgulamaya çalışır (Şenocak, 2007: 23).

İroni ile beslenen metinler dil ve anlatımın olanaklarından yararlanarak kusur ve zaaflarla örülü bir dünyanın ardındaki erdemliliğe ulaşmayı yeğlerken bunu olabildiğince dil estetiği ve zarafeti ile başarmak arzusundadır. Nietzche, **İnsanca Pek İnsanca** adlı eserinde bunu şöyle yorumlamaktadır: *"İronin amacı; küçük düşürmek ve utandırmak ama bunu, iyi niyetler uyandırıcı ve bize böyle davranan bir hekime duyduğumuz gibi saygı ve şükran borcu duymamızı buyuracak, iyileştirici bir tarzda yapmaktır."* (Nietzsche, 2003: 262).

İroni kavramı ilk kullanıldığı dönemde, Antik Yunan'da Sokrates'le doğup Platon ve Aristotales ile yenilenerek tarihsel akış içinde aşama aşama gelişim göstermiştir. Kavramı adeta Sokrates'in retoriğiyle özdeş gören Platon; **Devlet** adlı eserinde onu; *"Sokrates'e özgü bir konuşma hilesi"* (Platon, 2005a: 12) olarak görmektedir.

Sokrates, ironisinde karşıtlık ögesinden yararlanarak farkındalığını göstermek istercesine; *"Ben bir şey bilmiyorum"* ve *"Bir şey bilmediğimi biliyorum."* (Platon, 2005b: 10) demektedir. Aslında Sokrates bu ifadeleriyle; görünürde kendisini bilgi ve bilgelik karşısında bir şey bilmeyen biri olarak konumlandırsa da ironik bağlamda zekâya ve bilgeliğe kapı aralamaktadır.

Fransız araştırmacı Furetiere, Sokrates'ten beri kullanılagelen ironi kavramı için 17. yüzyılda bile benzer bir tanımla çerçevesinde retoriksel olarak değerlendirerek şöyle der: *"İroni, konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için övüyor gibi yapıp onu*

eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneri. İroni hem sözcüklere hem tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler, gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca eironeia'dan gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir." (Güçbilmez, 2002: 3).

Sokrates'te ironi salt karşıdaki kişiyi alt etmek, onu kandırmak değildir; asıl gaye onu doğru olan bilgiye, hedeflenen amaca yöneltmektir. Bu anlamıyla ironi bir söz hüneri olduğu gibi aynı zamanda onu kullanan kişi açısından bir zarafet, tevazu göstergesidir. Bu bağlamda Sokrates için ironi bir söz söyleme ustalığı ve karakter inceliği iken, Kierkegaard'ın ifadesiyle Aristophanes için ironi laf kalabalığı ve yalanı çağrıştıran olumsuz bir niteliğe sahiptir: *"Bundan sonra kesinlikle emin olurduk ki, birçok erdemine ve harika özelliğine rağmen, insanlığın kusur ve zaaflarına da büyük ölçüde sahipti; bazı güvenilir göstergelerin işaret ettiğine göre, birçok açıdan tuhaf bir tiplemeydi ve öğretme yöntemi de laf kalabalığından ve ayrıntı düşkünlüğünden öte geçmiyordu."* (Kierkegaard, 2003:122).

Aristoteles ise ironiyi tanımlarken onu Sokrates'in alçakgönüllülüğü olarak değerlendirmekte ve bu kavramı, karşıtı alazon-şarlatan ile ilişkisi bakımından yorumlamaktadır:

"Kendini başka türlü gösterme aşırıya doğru olursa alazoneia, buna sahip olana da şarlatan (alazon), eksikliği doğru olursa istihza (eironeia), buna sahip olana da müstehzi (eiron) diyelim.

— Şarlatanın nur kazandıran şeylere –sahip olmadığı ya da sahip olduğundan daha büyük şeylere- sahip bir insan olarak görülmek istediği söyleniyor; müstehzi ise bunun tersine sahip olduğu şeyleri yadsır ya da daha küçük göstermeye çalışır." (Güçbilmez, 2002:4).

Tarihsel gelişim evresi içinde ironi, Batı'da 18. yüzyılda özellikle romantizmle birlikte yeni bir boyut kazanır. Bu süreçte sanatçının aklî sınırlılığı ile evrenin-bilginin sınırsızlığı arasındaki makasın kapanamayacağı gerçeğinden hareketle ironi, yeni bir düzlemde ortaya çıkmaktadır. Böylece öznellik içinde öznellik algısıyla ironi kendini sanatsal ürünlerle gerçekleştirmekte, varlığını sürdürmektedir. Söz konusu edimsel süreç sonucunda öznenin edimselliğiyle ironi arasında bir bağ görülmektedir: *"Bu durum, ironiyi edimsellikle ilişkili olarak ortaya koyan Friedrich Schlegel'de, şiirde ortaya koyan Tieckt'te, estetik ve felsefî olarak ironin farkına varan Solger'de*

görülmektedir. Sonunda ise ironi, Hegel'le efendisine kavuşmuştur." (Karadikme, 2006: 20).

Burada adı geçen sanatçılar başta olmak üzere pek çok sanatçı, ironiyi sanatın temel ilkelerinden biri sayarak onu adeta sanatın merkezine yerleştirmişlerdir.

Tarihsel akışla gelişen-değişen dünya içinde modernizmle birlikte yeni bir süreç başlamıştır. Siyasetten ekonomiye, laiklikten ulus devlet yapılanmasına, kapitalist yapılanmadan demokratikleşmeye değin farklı dayanak noktalarına yaslanan bu evrede doğaldır ki edebiyat ve haliyle ironi de yeni bir yapılanmanın etkisinde olacaktır.

Avrupa'da 1789 Fransız devrimi sonucu sanatta romantik bir dönem başlar. Fransız devrimiyle birlikte gelişen romantizmde romantikler; insanı sanatın merkezine alarak onu sanatı ve sanatçıyı yüceltmiştir. Byron, Mellor gibi sanatçılar başta olmak üzere birçok romantik sanatçı, ürünlerinde ironiden yaralanılarak bir çeşit *"romantik ironi"* kavramını oluştururlar. Bu dönemde ironi; melankolik bireyin sonsuz yaşam karşısındaki acziyetinin yansıması ve onun sonsuzluğu arzulamasının ifade biçimi olarak görünmektedir.

Romantik sanatçılardan ve kendinden önce gelen birçok sanatçıdan farklı olarak ise Hegel ironiye karşı mesafelidir. *"Hegel, Schlegel'in yücelttiği ironinin 'hiçbir şey' olmadığını, hatta bireyi boş, anlamsız hale getirdiği için yıkıcı bulduğunu ifade eder."* (Karadikme, 2006: 24). İroniyi sorumsuz addedip her şeyi oyun olarak algılamasını, yüce gerçeklikleri basite indirgemesini sevimsiz bulmaktadır.

Sonraki süreçte Hegel'den farklı olarak Kierkegard, ironinin bir yandan her şeyi kapsamaya çalışırken bir taraftan içsel bir yıkımla bir nevi; *"Yaşlı bir cadı gibi önce görebildiği her şeyi, ardından da kendisini yiyip yok etmek için olağanüstü çaba gösterir."* (Kierkegaard, 2003: 53) demektedir. Böylece ironinin kendini soyutlayarak geniş kitlelere ulaşmak ereğinden vazgeçtiğini söylemektedir.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılların başında ise artık ironi geleneksel arka planda ve romantik çağda olduğu gibi felsefî bir kod ve retorik biçem olmaktan ziyade, sanatsal bir ürünün kurgu ve biçimine dair bir araç olarak görülmeye başlanmıştır: *"19. yüzyıl sonunda ironi sözcüğünün daha önceki retoriğe bağlı tanımları ve erken dönem romantiklerinin yüklediği felsefî anlam önemini yitirmeye başlamıştır. Gelinen noktada ironi, mizah gücüyle, espriyle, zekâyla birleştirilmeye başlanmış; özellikle Bernard Shaw ve Oscar Wilde gibi üstün yazarların elinde dili, toplumu, sistemi zekice eleştiren bir yaklaşım olarak ifadesini bulmuştur."* (Karadikme, 2006: 28).

Modernizmle birlikte ironi her ne kadar farklı yorumlansa da sonuçta sanatsal ürünlerde yapının veya üslubun yansıması olarak varlığını sürdürmektedir. Postmodern süreçte ise sanat ve sanatçının algılanmasında bir değişkenlik görülmekte; sanatçının yarattığı eserde gerçek ile gerçek dışılık ya da gerçek ile kurmacanın sınırları çok katı olmayıp bazen iç içe geçmiş, karışık bir hale dönüşmüştür. Zira ne tek bir *"gerçeklik"* vardır ne de her şeyi kuşatan, içine alan bir *"doğru"* vardır. Yoruma açık ve esnek bir durum söz konusu edilmektedir. Bundan dolayı post modern çağın sanatçıları ironiyi modern dünyanın olumsuzlukları karşında onu ciddiye alarak karamsar bir eda ile irdelemek yerine, onu ciddiye almayıp alaycı bir tarzda yermektedir. Modernin aksine burada sınırları ihlal edip ahlakî bir ciddiyetin ötesine geçilerek ironiye şüphecilik ve nihilist bir yorum eklenmiştir.

20. yüzyılın sonlarında tanınmış dilbilimci ve filozof Derrida, gelinen aşamada ironiyi açıklarken dünya ile gerçeklik arasındaki bağın gittikçe anlamsızlaştığına dikkat çekmektedir. Sanatın gerçeklikle olan ilişkisine değinirken aslında ironinin artık daha ileri bir aşamaya doğru evrildiğini, illa bir şeyi kastetmek zorunda olmak bir yana, hiçbir şey söylememeyi bir ilke edinebileceğini dile getirmektedir: *"Gerçeğe benzemenin topyekûn reddedildiği bir sanatın son derece ironik olacağı açıktır. Buradaki ironi, sadece bir şey söyleyip başka bir şeyi kastetme anlamında değil, belki son noktaya yürünüp bir şey söyleyip 'hiçbir şey' kastetmeme ya da 'hiçbir şey' söylemeyi istememe anlamındadır."* (Güçbilmez, 2002: 21).

Hülasa, Sokrates'ten günümüze kadar bir dil ve anlatım şekli olarak ironi, edebiyattan müziğe, sinemadan tiyatroya kadar pek çok sanat dalında gerçekliğe başka bir açıdan yaklaşan tarzıyla varlığını hissettirmektedir. Türk edebiyatında, halk ve divan şiirinde de örneklerine rastladığımız ironi, modern edebiyatla birlikte dönemin gerçekleri ve gerekleriyle bağlantılı olarak değişim ve dönüşümünü tamamlayarak varlığını sürdürmektedir.

1.2.1. İroninin Türk Edebiyatında Kullanımı

1.2.1.1. Halk Edebiyatında İroni

Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatı da öncelikle sözlü edebiyatla doğmuş ve şiir türüyle yaşam bulmuştur. Halkın ortak duygu ve düşüncelerinin yansıması olan ilk edebî ürünler sözlü olup genellikle anonim nitelikte manzum ürünlerdir. Bu şiirlerde halkın farklı konulara dair övgü ve beğenileri kadar eleştiri ve

yergilerini, bazen de dolaylı ve ince bir anlatımdan beslenen ironilerini görmek mümkündür.

Her ne kadar ironi kavramı, Tanzimat sonrası dönemde Batılı edebî formlar olan roman ve tiyatro yoluyla Türk edebiyatında birebir görülmeye başlasa da öncesinde de ironik anlatım özelliği gösteren kullanımların olduğu bilinmektedir.

Çalışmamızın başında "Yergi, İroni ve Mizahla İlgili Kavramlar" kısmında da belirtildiği gibi kinaye, hiciv, taşlama, hezel gibi birçok türün, anlatım biçeminin ironiye kaynaklık ettiğini görmekteyiz. Ayrıca Türk edebiyatının en eski dönemlerinden itibaren özellikle istihza, hiciv, taşlama gibi tür ve anlatımlarda ironi örneklerine rastlamak mümkündür.

İlk Türk-İslam eserleri arasında yer alan **Kutadgu Bilig** ve **Divanü Lügati't Türk** adlı eserlerde ironik özellikler açıkça kullanılmasa da ironiyi andıran eleştirel kullanımlara, yergi örneklerine rastlamak mümkündür. Yusuf Has Hacib'in yazdığı ve *"Mutluluk Veren Bilgi"* anlamına gelen **Kutadgu Bilig'**de geçen şu beyit; *"soyluluk, temizlik ve vezirlik"* ilişkisini anlatırken imalı bir söyleyişle dönemin siyasî ahlak anlayışını dile getirmektedir:

"Urugsuz kişiler arıgsız olur

Arıgsız vezirkan yaragsız bolur."

(Soysuz kişiler temiz olmaz, temiz olmayan kimse vezirliğe yakışmaz.) (Karadikme, 2006: 56).

Orta Asya'dan gelip Anadolu'ya yerleşen Türk boyları sayesinde kökenleri Orta Asya sözlü halk şiirine dayanan Türk halk edebiyatı özellikle 13. yüzyıldan itibaren Anadolu coğrafyasında kendine yer edinerek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Anadolu sahasında 13. yüzyılda yaşadığı bilinen ve sadece çağının değil bütün bir Türk halk şiirinin en güçlü şairlerinden olan Yunus Emre, lirik şiirleri kadar özellikle şathiyelerinde öne çıkan ironik anlatımlı şiirleriyle de dikkat çekmiştir.

Yunus Emre bir şiirinde Tanrı ile dertleşir. Ona; *"Ben bana zulmeyledim ittim günah / Neyledim nittim sana ey Padişah"* diyerek biraz sitem eder; sonrasında; "*Kıl gibi sırâtdan âdem mi geçer /Ya üzilür ya tayanır ya tayanur ya uçar"* ifadeleriyle de biraz alayla karışık bir dilde ironik ve mizahî ögelerden yararlanmaya devam etmektedir.

Şair, Tanrıyla samimi bir şekilde konuşarak, mülkünün vermekle tükenmeyeceğini ifade edip kendi acziyetini, onun ise gerçek mülk sahibi olarak

yüceliğini dile getirmektedir. Devamında ise Tanrıyla arasında bir perde yokmuşçasına, adeta eşdeğer bir kişiye seslenircesine; *"Rızkını alıp seni muhtaç mı kodum"* diyerek halini aşikar etmekte, kendisinin masum olduğunu samimi bir şekilde söze dökmektedir. Vecd haliyle kendinden geçen şair, sonraki iki beyitte ise bu kez sorgulayıcı bir edayla, kıl gibi ince sırat köprüsünden geçmenin kendisi gibi aciz olan kullar için hiç de kolay olmadığını, neredeyse imkansız olduğunu kendince aşikâr etmektedir. Bu ifadeleriyle aslında bir çeşit yakınmayla, Tanrının kendilerine merhamet etmesini, zahiren imkansız gibi görünen zahmetin ancak o dilerse kulları için rahmete dönüşebileceğini şiir diliyle arz etmektedir:

"Nesne mi eksildi mülkünden senün
Ya sözüm geçdi mi hükmünden senün

Rızkun alup seni muhtâc mı kodum
Yâ öynün yiyüben aç mı kodum

Kıl gibi köpri yaparsın geç diyü
Geçüben Kevser şarâbın iç diyü

Kıl gibi sırâtdan âdem mi geçer
Ya üzilür ya tayanur ya uçar."

(Tatcı, 2005: 438-439)

13. yüzyılda Anadolu'da halkın yalın dilini kullanan; ancak yalın olduğu kadar derin bir anlamsal katmanı da olan şiirlerinde Yunus, Tanrı ile senli benli konuşmaya, şeriat ve hakikat gerçekliğine bambaşka bir gözle bakmaya, yer yer sorgulamaya, yer yer sitem etmeye, yer yer de teslimiyet içinde acziyetini gözler önüne sermektedir. Şair, aşağıdaki şiirinde aslında kendi aracılığıyla; *"iman-hakikat-ahiret"* gibi olgulara salt zahirî gözlerle bakmanın kâfi gelmeyeceğini, yine sadece ceza ve korkutma yoluyla insanlara Tanrı gerçekliğinin tam olarak aktarılamayacağını, Tanrının celâl olduğu kadar, cemâl sıfatının da olduğunu insanlarla paylaşmaktadır:

"Terâzû kurdun günahum tartmaga
Kasd idersin beni oda atmaga

Terâzû ana gerek bakkâl ola
Ya bazirgân tâcir u attar ola

Haşalillâh senden iy Rabbü'l-enâm
Sen temâşâ kılasın hoş ben yanam

Bir avuç topraga bunca kıyl u kal
Neye gerek iy Kerîm-i Zü'l-Celâl

Çün Yûnus'dan gelmedi hergiz ziyân
Sen bilürsin âşikâre vü nihân"

(Tatcı, 2014: 546-547)

Yunus Emre gibi şathiyeleriyle dikkat çeken ve Türk halk şiirinin en özgün isimlerinden biri olan Kaygusuz Abdal, 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir tekke şairidir. Asıl adı Gaybî olan şair, şathiyelerinde güldürü ögeleri, alay ve yergi ögelerinden sıkça yararlanarak din ve inanç eksenine şaşırtıcı bir tarzda yaklaşmaktadır. O da Yunus gibi kendinden emin bir iç haliyle adeta Tanrı ile sohbet etmekte, ironi ve mizahın gücünden yararlanarak meramını dile getirmektedir:

"Kıldan köprü yaratmışsın
Gelsin kulum geçsin deyü
Hele biz şöyle duralım
Yiğit isen geç a Tanrı

Garib kulun yaratmışsın
Derde mihnete katmışsın
Anı âleme atmışsın
Sen çıkmışsın uca Tanrı

Kaygusuz Abdâl *yaradan*
Gel içegör şu cur'adan
Kaldır perdeyi aradan
Gezelim bilece Tanrı"

(Güzel, 2004b: 270)

Halk şiiri Anadolu'da bir yandan tekke şiiri ile gelişimini sürdürürken bir yandan da yüzyıllar öncesinin ozanlık geleneğinin bir devamı olarak saz şiiriyle her geçen gün varlığını perçinlemektedir. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren güç kazanan ve günümüze kadar ulaşabilen bu halk şiiri tarzında âşıklar, zaman zaman doğrudan anlatımı tercih etseler de bazen ironi ve mizahtan da beslenen, kinayeli bir anlatıma da başvurmuşlardır.

Örnek olarak 16. yüzyılda Sivas ve yöresinde yaşamış ünlü halk şairi Pir Sultan Abdal'ın, halk türküsü olarak da söylenen, aşağıda bir dörtlüğüne yer verilen şiirinde; *"Şu ellerin taşı bana değmez / İlle dostun attığı gül yaralar"* dizelerinde imgesel bir çağrışımla derin ve etkili bir ifade biçimiyle ironiden beslenmektedir:

"Pir Sultan Abdal'ım can göğe ağmaz
Hak'tan emr olmazsa irahmet yağmaz
Şu ellerin taşı hiç bana değmez
İlle dostun gülü yaralar beni."

(Gölpınarlı, 1995: 30-31)

Şair, ilk iki dizede her şeyin Allah'ın takdirinde olduğunu, can bahşetmenin ve rahmet yağdırmanın ancak onun iradesiyle tecelli edebileceğini söyleyerek kadere razı olduğunu söylemektedir. Ancak sonraki dizelerde şair, bütün bu inancına rağmen, kendisi için bir türlü kabullenemez bulduğu bir duruma dikkat çekmektedir. Gördüğü onca zulme ve uğradığı türlü haksızlığa rağmen aslında sitem etmediğini; fakat dost gördüğü kişilerin, yakınlarının kendisini yarı yolda bırakmalarını, hiçbir şey olmamış gibi davranmalarını içine sindiremediğini dile getirmektedir. Meramını daha etkili kılmak için de; kendisini yaralayan şeyin ellerin attığı taş değil, dostun attığı gül olduğu örneğiyle iğneleyici bir tarzda dile getirmektedir.

Halk şairleri, kendi hayatları kadar ayrıca yaşadıkları dönemi, toplumu ilgilendiren konuları da ele almış ve yeri geldiğinde eleştirmekten sakınmamışlardır. Öyle ki şiirlerinde otorite ve iktidarı bazen doğrudan ve sert bir tonda yerdikleri gibi bazen de aşağıdaki örnekte olduğu gibi ironiden ve söz sanatlarından yararlanarak ince ince de yerdikleri olmuştur. İşte Osmanlı'nın yıkılıp dağılmaya başladığı bir süreçte Âşık Efkârî, son Osmanlı padişahı Vahdettin döneminde yurdun işgalini, halkın savaş ve zor koşullar altında perişan olan halini şiirine konu edinir. Şair; *"Aferin o yüzü ağlarımıza / Koydu yâd avcıyı bağlarımıza"* diyerek dönemin padişahı ve diğer yöneticilerini ironik bir anlatımla yermektedir:

"Saltanat elinden yurt kayıp oldu
Ağlasak ne olur gülsek ne olur
Dinleyen yok dava dert kayıp oldu
Yaşasak ne olur ölsek ne olur

Aferin o yüzü ağlarımıza
Koydu yâd avcıyı bağlarımıza
Dahi güneş çalmaz dağlarımıza
Açılsak be olur solsak ne olur."

(Rayman, 1998: 268)

Görüldüğü gibi halk edebiyatında şiir türünde âşıklar, bazı durumlarda ironi ve mizahla bağlantılı olarak eleştirel tarzda ürünlerini vermişlerdir. Yine şiirdeki kadar olmasa da halk edebiyatının fıkra, masal, Karagöz, meddah gibi nesir türünde de zaman zaman ironiyi andıran söz sanatlarından yararlanıldığı görülmektedir.

Türk halk edebiyatının anlatmaya dayalı sözlü ürünlerinden olan fıkralar beşerî hayatımızdaki aksaklık ve hataların kaynaklık ettiği çatışmalarla dolu yaşanmış veya yaşanması muhtemel gülünçlükleri, sözcüklerin dağarcığına sıkıştırarak aktarması bakımından önem arz eden bir tür olup aynı zamanda bir fıkra tipinin şahsında içinde yaşadığı toplumun espri anlayışını ve zekâ gücünü sergilemektedir (Şenocak, 2007: 21).

Fıkralar mizah unsuru bakımından yoğun anlatımlı ürünler olduğu gibi aynı zamanda nükteli oluşları itibariyle ironiyle de bağlantılı bir tür olarak dikkat çekmektedir. Zira başta Nasreddin Hoca fıkraları olmak üzere sözlü gelenek içerisinde kendine yer bulabilmiş pek çok fıkra, ironiden beslenerek dinleyenleri kahkahayla güldürmekten ziyade onları ince ince gülümseterek düşünmeye sevk eden anlatılardır.

Türk edebiyatında fıkra denince kuşkusuz akla ilk gelen isim Nasreddin Hoca'dır. Onun fıkralarında güldürü ögelerinden yararlanıldığı gibi aynı zamanda bir söz inceliği ve nüktedanlık gereği ironiden de yararlanılmaktadır. O, mizahla insanları güldürürken aynı zamanda düşündüren, psikolojik olarak onları rahatlatan bir kişiliğe sahip olduğu gibi aynı zamanda ironik cevaplarıyla da insanları kendiliğin uyanışına çekmektedir (Şenocak, 2007: 165).

Aşağıdaki fıkrada Nasreddin Hoca'nın muhatabını utandırıp aynı zamanda ona haddini bildirmek için bunu doğrudan ve sert bir tonda değil de ince bir söz ustalığıyla dile getirdiğini görmekteyiz:

"Nasreddin Hoca bir gün:

'Kim kanaatkârlığını ispat ederse, ona eşeğimi hediye edeceğim,' diye ilan verir.

Bu haberi valiye yetiştirirler. Vali, Hoca'nın yanına gelerek:

'Bu civarda benden zengin ve kanaatkâr kimse yok, eşek benimdir,' der. Nasreddin Hoca:

'Maalesef, kanaatkâr olsaydınız, başkasının eşeğini almaya gelmezdiniz,' diye cevap verir." (Şenocak, 2007: 169).

Fıkracılıkta Nasredin Hoca Türk kültürü açısından nasıl dikkate değer yaygın millî bir motif ise masal dünyasında da Keloğlan aynı kültürel değerlerin bir yansıması olarak önem arz etmektedir. Nasıl ki Nasreddin Hoca, muhataplarını kılıç, mızrak gibi silahlarla değil, akıl ve dil becerisiyle gülünçleştirerek alt ediyorsa masallarda da Keloğlan bunu benzer bir şekilde humor ve ironinin gücüyle dile getirmektedir.

Tarık Özcan, *"Modern Bir Öncü: Keloğlan"* adlı makalesinde bu hususu şöyle ifade etmektedir: *"Soylunun, yücenin ve ağırbaşlının yerini hilebaz, basit ve komik alır. Böylece eski dönemin soylu dil kategorileri basite alınarak yıkılır. Keloğlan'ın kullandığı dil repertuarının daha çok alay ögelerini içermesi bu sebepledir."* (Özcan, 2013: 253) Masallarda eski dönemin erkini temsil eden padişah, dev, cinler gibi somut-soyut kişiler ile kaf dağı, saray, yer altı gibi halk için ulaşılmazı ve bilinmezliği yansıtan istiarelere karşı Keloğlan, zekâsı, humor ve ironiden beslenen retoriğiyle onları gülünç düşürüp yenmektedir.

Fıkra ve masalların yanı sıra ayrıca halk edebiyatı ve Türk gölge oyunu kültüründe önemli bir yeri olan Karagöz perdesi de, mizah ve ironinin etkisinin görüldüğü eleştirel bağlamdaki ürünler olması bakımından ilgi çekicidir. Bu oyundaki belirleyici iki esas tip olarak Karagöz-Hacivat / Kavuklu-Pişekâr birbirinin karşıtı gibi görünse de aslında birbirini tamamlayan bütünün unsurları olarak tezahür etmektedirler. Söz konusu edilen bu ikili kahramanlar sözlü kültürel ögelere yaslanarak saflık-uzlaşmazlık veya derinlik-ikna edicilik bağlamında adeta söz hüneriyle izleyiciyi etkilemektedir.

Karagöz perdesinde Karagöz, halkın ve onun kültürünün temsilcisi iken Hacivat ise eğitim-öğretimden geçmiş, Osmanlı münevveri tipini çizmektedir. Hacivat sürekli olarak Karagöz'ü eğitmek, ona usul öğretmek çabasında iken Karagöz ise bu eğitimi bir türlü kavramamakla, söylenen ifadeleri yanlış anlamakla hem mizahı gerçekleştirmekte, hem de bazı söz oyunları ve iğnelemelerle ironiden yararlanmaktadır. Aynı zamanda

Karagöz'ün bu kişiliğinde halk kültürünün önemli figürleri olan Keloğlan ve Deli Dumrul'u görebilmek hiç de zor değildir. Doğal olarak Karagöz perdesinin ana mizah kaynağını Karagöz ve Hacivat arasında var olan zıtlık ve sürüp giden yetişme kültürü oluşturmaktadır, denilebilir (Öngören 1983: 65-66).

Sonuç olarak, halk edebiyatının gerek düz yazı gerekse manzum birçok türünde yergi ve mizah kadar yoğunluklu olmasa da ironinin imkanlarından ama az, ama çok yararlanılmıştır. Ayrıca geleneksel seyirlik oyunlarından Karagöz, ortaoyunu, meddah ve köy tiyatrosu türlerinde de mizahî anlatım içine serpiştirilen bir ironinin varlığından söz etmek mümkündür.

1.2.1.2. Divan Edebiyatında İroni

Divan şiirinde özellikle *"hiciv"* türü başta olmak üzere bazı şiirlerde, divanlarda yergiyle bağlantılı olarak ironiden yararlanıldığı görülmektedir.

Divan edebiyatında Şeyhî'nin **Harname**, Nefi'nin **Siham-ı Kaza** ve Fuzulî'nin **Şikâyetname** adlı en önemli hiciv eserlerinde yergi unsurlarının yanı sıra az da olsa ironik ögelere de rastlamak mümkündür.

Nefi, dönemin şeyhülislamı ile girdiği söz kavgasında onu aşağıdaki dörtlükte gibi hicvederken aslında ironi yapmaktadır. Şair kendisine *"kâfir"* diyen Şeyhülislam Yahya Efendi'yi sözcüklerin ustaca kullanımından yararlanarak şöyle eleştirmektedir:

"Bize kâfir dimiş Müfti Efendi
Tutalım ben diyem ana müselman
Varıldıkda yarın rûz-ı cezaya
İkimüz de çıkaruz anda yalan"

(Güven, 1997: 318)

Öte yandan Osmanlılar döneminde divan şiirinde hezel ve hicivleriyle tanınan bir başka şairi Sürurî (1752-1814) dönemin ünlü divan şairi Şeyh Galip'i hedef alarak, yergi ve ironinin olanaklarından yararlandığı bir kıt'a yazmıştır:

"Bilmem ey menhus adın Esad mıdır Galip midir?
Zâtını tarif kıl kimsin kime mensupsun?
Gerçi dersin şairâne ben tagallüp eyledim
Piş-i erbab-ı Sühande Galib-i mağlubsun!"

(Yücebaş, 1955: 168)

Şiirde de geçtiği gibi Şeyh Galip, hocası Neş'et'ten ders alırken kendisine *"Es'ad"* mahlası verilir. Bu arada şair, kendine güvenin sembolü olan *"Galib"* mahlasını kullanır. Devrin birçok şairi, kısa zamanda şöhrete ulaşan bu kabiliyetli şairi kıskanırlar. Dönemin hicivci şairi Sururî de iki mahlas kullanan Şeyh Galip'i hicveder.

Sürurî bu kıtasında Şeyh Galib'e *"menhus"*; uğursuz diyerek kelime oyunlarından ve şairin kullandığı mahlaslardan yola çıkarak ironik bir söylemi öne çıkaracak şekilde onun *"piş-i erbab-ı sühande"* yani söz erbabı içinde, aslında *"Galib"* değil; *"Galib-i mağlup;* yani mağlup olan Galib'sin demektedir. Oysaki ilginç olan; bu mısraları yazan Sürurî de iki mahlaslı idi. Eski mahlası *"Hüznî"* idi. Yukarıdaki kıtaya Şeyh Galip kendisi değil, devrin adı bilinmeyen bir başka şairi yine benzer bir ironik anlatımla şöyle cevap verir:

"*Mağrurluğun olmada günden güne efzûn*
Şayeste idi mahlasın olsaydı gururî
Gâlip görünen Es'ad'a mağlub diyorsun
Hüznî'yi unuttun mu ne yaptın a Sururî"

(Yücebaş, 1955: 168)

Osmanlı Devletinin son dönem ünlü hiciv şairlerinden Şair Eşref, yaşadığı çağın tanığı olarak çekinmeden pek çok kişi, kurum, olgu ve olayı doğrudan eleştirip yer yer küfür ve hakarete varan bir dille yererken, bazen ironinin ve mizahın iç içe geçtiği incelikli eleştirilerde de bulunmuştur:

"Gözlerim ebnâ-yı âdemden o rütbe yıldı kim
İstemem ben Fâtiha tek çalmasınlar taşımı"

(Öngören, 1983: 155)

Şair Eşref, yukarıdaki dizelerinde yaşamı boyunca insanlardan çokça usandığını dile getirdikten sonra, ölünce onlardan Fatiha suresini okumalarını beklemek bir yana mezar taşımı çalmasınlar yeter, diyerek çevresindeki kişileri iğnelemektedir. Aynı şair, bir başka yerde, hicivlerinde aslı olmayan hiçbir konuda kimseyi hedef almadığını ve hiç kimseyi haksız yere hicvetmediğini düşünerek şöyle der:

"Kimsenin hakkında tahkîk etmeden söz söylemem
Eski bir darb-ı meseldir gerçi orman taşlamak

Hecv edersem hâ'ini zâlimi zâhidir günah etdin deme
Dîn-i İslâmda sevâbdır çünkü şeytan taşlamak"

(Güven, 1997: 430–431)

Yukarıdaki dizelerde şair ironiden yararlanarak mevzubahis ettiği kişiler için; *"orman taşlamak"* ve *"şeytan taşlamak"* ifadelerinden hareketle hicvinin mahiyeti ve gerekliliğine dair fikrini beyan etmektedir.

Divan şiirinde ironi, hiciv türü içinde bir anlatım özelliği olarak varlığını sürdürerek geleneksel yapı içinde gelişimini sürdürmüştür. Tanzimat dönemiyle birlikte gelişen Batı etkisindeki yeni edebiyat ironiden daha sık yararlanmaya başlamıştır.

1.2.1.3. Modern Edebiyatta İroni

19. yüzyılda Tanzimat dönemiyle Türk edebiyatı; divan edebiyatı ve halk edebiyatının yanında ayrıca Batı etkisinde gelişen yeni bir edebiyat anlayışıyla gelişimini sürdürmeye devam eder. Tanzimat dönemi edebiyatıyla başlayan bu yeni süreçte Batı edebiyatından alınan roman, tiyatro gibi türler başta olmak üzere gerek düzyazıda gerekse şiirde yergiyle iç içe geçen ironik anlatımlara rastlamaktayız.

Dönemin önde gelen yazarları, yanlış Batılılaşma, züppe tipler, alafranga özentisi, mirasyedilik, esaret, görücü usulüyle evlilik vb. konuları, **İntibah, Araba Sevdası, Sergüzeşt, Felatun Bey'le Rakım Efendi** gibi romanlarda işlemeye başlamıştır. Ele alınan bu konular, divan edebiyatı tekniğinden farklı olarak yeni bir bakış açısıyla hicvedilmekte, eserlerde geçen kahramanlar da ironinin imkanlarından yararlanılarak zekice alaya alınmaktadır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in **Araba Sevdası** adlı eserinde romanın kahramanı Bihruz Bey'in sevgilisine yazdığı mektup ironik ögeler taşımaktadır: *"Mektubunda sevgiliye karşı derin duygular besleyen Bihruz Bey, onu etkilemek için mektubuna Vasfî Bey'den bir şiir alıntısı yapar:*

'Bir siyahçerde civandır
Hüsnü mümtâz-ı cihanda
Aşkı gönlüme nihandır

Bunca dem bunca zamandır' dörtlüğündeki 'çerde' sözcüğünü 'cerde' diye okuyan ve derme çatma Osmanlıca ile şiiri çözmeye çalışan kahramanın, kelimenin baştaki anlamlarını düşünmeden sevgiliyi 'karayağız' benzetmesi eserde ironik olarak anlatılmıştır." (Karadikme, 2006: 59).

Cumhuriyet öncesi Türk Edebiyatında dikkat çeken romancıların başında gelen Halit Ziya Uşaklıgil'in başta **Aşk-ı Memnu, Mai ve Siyah** gibi romanlarında yine yergi ile iç içe olan ironik özelliklere yer verilmektedir.

Aşk-ı Memnu'da anlatıcının; *"Melih Bey Takımı"* olarak adlandırdığı ve Batılı yaşama özentisiyle yozlaşan kişilerin trajikomik hallerini ironik bir dille aktarmaktadır: "*Eğlenmek dışında Melih Bey Takımı'nın başlıca özelliği giyinmektedir. İstanbul'un en iyi giyinen kadınları onlardır. Ve inanılmaz bir ucuzlukla…"* (Naci, 2002: 50).

Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatının güçlü yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar; **Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü** gibi eserler ağırlıklı olmak üzere çoğu eserinde Batılaşma meselesi ekseninde Türkiye aydınlarında görülen Doğu-Batı çatışmasının yarattığı ikircikli durumu yermektedir. Özellikle bürokrasiyi, jakoben anlayışla tepeden yapılan zoraki yenileşme hareketlerini ironik bir dille eleştirmektedir.

Yine Cumhuriyet Dönemi romanında örnek olarak Yakup Kadri; **Yaban** romanında köylü-aydın çatışmasını irdeleyip köylülerle birlikte yeri geldiğinde aydınları ironik dille eleştirirken, Reşat Nuri Güntekin de; **Yeşil Gece'**de Cumhuriyet rejimine bağlı tezli bir eser çerçevesinde devrimlere karşı çıkan ve gerici olarak nitelediği kesimi ironik bir dille yermektedir.

Cumhuriyet sonrası dönemde bilindiği üzere öz Türkçe eğilimi ile dilde bir yalınlaştırma süreci başlatılmıştı. Bu eğilim 1970'lerden sonra etkisini ciddi oranda kaybetmeye başlayınca somut örneğini modern Türk edebiyatının özgün yazarlarından Oğuz Atay'ın; **Tehlikeli Oyunlar** romanında görebiliriz (Ceylan, 2011: 66). Bu eserde nostaljik çağrışımlarıyla doğal bir ironi değeri taşıyan Osmanlı Türkçesi, hem romanın kurgusu/atmosferini beslemekte hem de ironik işleviyle anlatımı daha etkili kılmaktadır:

"Darüttalimi musikinin ahşap tavanlı köhne odalarında geçerken çocukluğum
Münasabetsiz sözler ve muaşeretsiz gürültülerdi duyduğum
Müderrislerin tedrisinde mülayim ve mutantan bir mezahat vardı
Müteselsel muaakarıplar vücudumu muttasıl mükerrem sıkardı
Ey valide-yi muhabbet-i merhum-u bîçare-yi mukadder-i vefat-ı bîrenk!
Takey bu hergele-yi mülevves-i münasebetsiz-i bîar pezevenk? (Tehlikeli Oyunlar)" (Ceylan, 2011: 66).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere Atay, ironik/parodik bir bakışla Osmanlı Türkçesini metin içinde kullanarak ince bir zekâ örneğiyle oyunbaz bir dil yaratmıştır.

Bir zekâ ve mizah sanatı olarak geçmişten beri kullanılan ironi, günümüz çağdaş edebiyatında birçok eserde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Örnek olarak 1996'da yayınlanan **Menekşe İstasyonu**'nda (Atalay, 1996) eserin kahramanı Sıdıka'nın dilinde ironik anlatım anne-babanın över gibi yapılarak yerilmesi biçiminde şöyle tezahür etmektedir: *"Sıdıka: Anlattığına göre, arada benim kolum kanadım kırılmış ama abimin istikbali kurtulmuş resmen. Siz torunlarınıza anlatılacak örnek birer ebeveynsiniz anneciğim. Müsaade buyurun, elinizi öpiyim."* (Atalay, 1996: 51).

Sonuç olarak yergi ve mizahla birlikte ironi de bir anlatım sanatı olarak klasik edebiyatta olduğu gibi modern edebiyatta da pek çok farklı edebî türde varlığını sürdürerek dil ve anlatım bakımından gücüne güç katmaktadır.

1.3. Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihî Süreç İçindeki Yeri

Mizah, gerek hayatta gerekse sanat ve edebiyatta kullanımı itibariyle yaşanan gerçekliğe farklı bir bakış açısıyla bakabilen, sorgularken gülümseten, gülümsetirken düşündüren, düşündürürken farklı noktalara dikkatleri çekebilen bir anlatım tarzıdır.

"Mizah, keskin bir zekânın, sıra dışı, aykırı, ani ve beklenmedik, kimi zaman eğlendirici, kimi zaman zaman sorgulayıcı biçimde, kimi zaman da acımasızca yapılarak kazandığı sessiz zaferdir." (Eker, 2009: 54).

Bu öyle bir zafer ki zayıfın güce karşı kazandığı, iktidara ve kurulu yapıya karşı bir muhalif duruş olup aynı zamanda insanoğlunun, hakikatin öteki yüzüyle de yüzleşmesi demektir. Mizah bu özelliğiyle yaşanan gerçeklikten esinlenerek onu yeniden yorumlayıp komiğin dikkat çekiciliğiyle aktarmaktadır: *"Mizah, yaşanan olaylardan yola çıkarak bugünü bazen doğrudan bazen de dolaylı bir şekilde sunan, yorumlayan, olayların farklı yanlarını gözler önüne sererek geleceğe ışık tutan bir türdür."* (Çetinkaya, 2006: 4).

Batı dillerinden İngilizce ve Fransızca'da mizah kavramı, humour sözcüğü ile karşılanmaktadır. İngilizler, Fransızca *"mizaç, tabiat, huy"* anlamına gelen *"humeur"*u *"homour"*a çevirmişler ve bu kelime İngiltere'de *"ruhsal bir neşe durumu ve şaka"* anlamlarında kullanılmıştır (Şenyapılı, 1995: 24).

Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'te *"mizâh"* kelimesinin aslının *"Mûzâh"* olduğu belirtildikten sonra, mizah ve mizah yazarlığı için şöyle bir tanım getirilmiştir:

"Mizâh: Şaka, latife, eğlence", "Mizâhî: mizahlı, eğlenceli.", "Mizah-nüvis: (Arapça Farsça bileşik sıfat); mizaha dair, eğlenceli yazı yazan." (Devellioğlu, 1986: 782). Devellioğlu aynı eserde mizahla bağlantılı olarak şaka anlamına gelen latife kelimesi ve bu kelimeden türetilen bazı kelimeler ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir:

Lâtîfe (letâif): 1. Güldüren tuhaf ve güzel söz. 2. Hikâye, şaka.

Lâtîfe-gû: Lâtifeci, şakacı.

Lâtîfe-perdâz: Lâtîfeci, şakacı (Devellioğlu, 1986: 649).

Kaşgarlı Mahmut tarafından yazılan **Divanü Lügati't-Türk** adlı eserde doğrudan mizah kavramı geçmese de onunla bağlantılı olarak *"gülmek, alay etmek"* ile ilgili kelimelere rastlamak mümkündür. Bunlardan bazıları şunlardır: (Atalay, 1985).

Açukluk: "Yüz açukluğu: Yüz gülümseyişi." (Cilt 1: 150)

Bedhrem: Bayram, halk arasında gülme ve sevinme. (Cilt 1: 484)

Elikledi: "Ol anı elikledi: O, onunla alay etti, onu maskaraya aldı." (Elikler-eliklemek) (Cilt 1: 308)

Elük: Alay etme, maskaraya alma. (Cilt1: 122)

Katgurdı: "Er külüp katgurdı: Adam gülerek katıldı." (Katgurar-Katgurmak)

Köğ: Bir şehir halkı arasında meydana çıkarak bir sene içerisinde gülünen şey, gülmece. "Bu yıl bu köğ geldi: Bu yılın gülmecesi budur." (Cilt 3: 131)

Küldi: "Er küldi: Adam güldü". Başkası da böyledir (Küler-külmek). (Cilt 2: 26)

Külgü: Gülüş, gülme. (Cilt 1: 430)

Külünç: Gülünç. (Cilt 1: 374)

Külüt: Halk arasında gülünç olan nesne. (Cilt 1: 8357)

Yaltga: Bir şeyle alay etme, "Olanı yaltga kıldı: O, onunla alay etti, maskaraya aldı." (Cilt 3: 432). (Atalay, 1985).

Yukarıdaki anlam ve kullanım özellikleriyle geçmişten günümüze kadar gelen mizah, gerek Türk edebiyatında gerek Batı edebiyatının pek çok türünde kendine yer bulabildiği kadar, aynı zamanda diğer sanat dallarında da etkin bir şekilde kullanılagelmiştir. Mizahın geniş bir kullanım alanı vardır. Bu çerçevede Aziz Nesin, mizahı şöyle değerlendirmiştir: *"Seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun, sağlıklı olarak güldürebilen her şeydir."* Ona göre, sağlıklı gülmeyi yaratan, gülmece romanı, gülmece hikâyesi, yergi, taşlama, alay, eğlenme, şaka, güldürücü pandomim, tersinleme, karikatür, gölge oyunları, kukla oyunları, gülünçleştirme (parodi ve argoda tiye alma), kaba gülünç (grotesk), güldürücü ve anekdot fıkralar, nükte, ters yansılama (alegori),

eski ve yeni argodaki dalga geçme, tefe koyma, maytap geçme, gırgır vb. her şey, gülmece içinde yer alır (Usta, 2009: 34).

Mizahın hem güldürü, nükte, şaka, latife gibi birçok kavramla bağının olması hem de başlı başına bir biçim mi biçem mi olduğuna dair ikircikli bir durumun olması onun ne olduğu konusunda farklı yorumların doğmasına yol açmıştır.

Özellikle sözlüklerde ve bazı kaynaklarda geçen gülmece-mizah tanımlarının doyurucu, açık ve belirgin olmayışından dolayı çoğu zaman mizah, şaka, eğlence, latife, nükte ve alay gibi kavramlar birbirinin aynıymış gibi kullanılmaktadır. Böyle olunca da mizahın sınırları ya büsbütün daraltılmakta ya da iyice genişletilip belirsizleştirilmektedir.

Bu konuda Turhan Selçuk; *"Mizah (humor) yalnız güldürü değildir. Düşündüren, eleştiren, istihza eden, bir çeşit acı duygusu veren, hicveden, karşıt fikirleri kapsayan ve fikirleri beklenmedik, şaşırtıcı bir biçimde sunan türleri vardır. Kara mizah, pembe mizah deyimleri bu yüzden çıkmıştır."* diyerek mizaha geniş bir perspektiften bakar (Çetinkaya, 2006: 7). Böyle olunca da mizahın çizgilerinin nerede başlayıp nerede bittiği belli olmamakta; hiciv, istihza, nükte, ironi gibi türlerle iç içe geçerek bir kavram ve sınır karmaşası görülebilmektedir.

Bir başka araştırmacı, Çiğdem Usta da; *"Latife, mizah çeşitlerinden; ince alay, mizah nedenlerinden; mizahsa eğlenceli şeylerden yalnızca biridir."* (Usta, 2005: 33) diyerek latife veya şakanın eğlenceli bir tür olan mizahın kapsamında olması yönüne dikkat çekerken ayrıca mizahta inceden bir alayın da varlığından söz etmektedir.

Yine mizah ve nüktenin bazen birbirinin yerine geçecek biçimde yakın kullanılmasına binaen Andre Mourois; nükte ve mizahın amaçlarının aynı olsa da amaçlarına ulaşmak için seçtikleri yolun birbirinden farklı olduğunu belirterek şöyle der: *"Korunmasını toplumsal içgüdülerin emrettiği bir çeşit ağırbaşlılık altında ezilen bir insan ya da zümre, ya korktuğundan ya da karşısındakini kırmaktan çekindiğinden söylemek istediğini söyleyemez çok kere. Nükte yoluyla öyle bir biçimde söylenir ki bu, hedef tutulan kişi ne kızabilir hatta ne de üzülebilir çünkü düşünce bir oyun kılığına bürünmüş ve biçim özü örtbas etmiştir.*

Mizahçı da, tıpkı nükteci gibi bir şeyle, biriyle ya da herkesle alay etmek ister; fakat belirtmeye çalıştığı gülünç yan güldürmek amacını gütmüyor gibi görünmelidir. Hem söylediği vardır burada hem düşündüğü…" (Maurois, 1960: 14).

Mizahın en önemli unsurlarından biri gülmedir. Bu konuda Mehmet Bayrak gibi mizahın temel amacının güldürmek olduğunu, temelinde gülme olmayan bir şeyin mizah olamayacağını (Bayrak, 2001: 4), söyleyenlerin yanında Ferit Öngören gibi mizahın illa gülme ile bağlantılı görülmemesi gerektiğini savunan araştırmacılar da vardır. Öngören; mizahın eğlenceyle olan bağı nedeniyle mizahla gülmenin birbiriyle karışabileceğini, ancak nasıl ki her gülme durumu mizahı ilgilendirmiyorsa, her mizah ürününün de güldüremeyebileceğini belirtir. Ona göre gülme, sadece mizahın alkışı konumundadır (Öngören, 1983: 12).

Mizahın gülme yönüyle ilgili olarak Henri Bergson ise 1924 yılında kitaplaştırdığı *"Gülme" (Le Rire)* adlı eserinde *"gülme"* kavramını açıklarken vurguladığı en önemli husus; *"İnsanlık dışında hiçbir şey gülünç değildir."* (Bergson, 1989: 15) gerçekliğidir.

Antik çağda ağlamanın ürünü olan trajedinin aksine, gülmenin tezahürü olan komedinin tam olarak ne zaman ve nasıl doğduğu bilinmemekte, bu hususta Aristo da dâhil birçok filozof ve din adamı komedyayı-gülmeyi çok da dikkate almamakta ya da ehlileştirmeye çalışmaktadır (Koestler, 1997: 9).

Eflatun ise, gülme esnasında kişilerin mantıksal davranamadığını, kontrolünü yitirdiğini söyleyerek özellikle gülme aracı olan alayın kişiliği zedelediğine dikkatleri çekmektedir (Sanders, 2001: 114).

Orta çağ Hristiyanlık anlayışında gülme, Antik dönemde olduğu gibi ehlileştirmeye çalışılmamış aksine birkaç istisna dışında neredeyse tamamen yasaklanmıştır. Bu anlayışın örneği olarak Yunan tanrıların sık sık gülmesine rağmen, İsa'nın hiç gülmemesidir (Baudelaire, 1997: 4).

İslam dünyası ise alaycı gülmeyi hoş karşılamazken neşeli gülüşe karşı ılımlı bir tutum gösterir. Hatta bu konuda Hz. Muhammed'in mütebessim oluşu ve bazen şakalar yapması örnek teşkil etmiştir (Usta, 2009: 30).

Görüldüğü gibi gülme ve haliyle gülmece yani mizah, tarih boyunca farklı coğrafya ve zamanlarda genellikle olumsuz karşılanmış, hor görülmüş, itibarsızlaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak 20. yüzyılla birlikte gülmeye ve devamı olan gülmeceye daha çok ehemmiyet verilmiş (Usta, 2009: 30), hatta üniversitelerde başlı başına mizahla ilgili bölümler kurulmuş (Özünlü, 1997: 13), mizah müzeleri açılmıştır (Sanders, 2001: 114).

Mizahla ilgili bu gelişmeler yaşanırken dikkati çeken bir başka gerçeklik de mizahın hayat ve sanat arasındaki konumunun ne olduğudur. Bu hususta, Bergson, mizahı, sanatla yaşam arasında bir yere oturtur. Ona göre mizah, sanatla akrabadır; ancak, toplumsal bir görev üstlenerek herkesi topluma uyumlu hale getirme gibi bir amaç güttüğü için bir sanat değildir (Usta, 2009: 35).

Mizah, müstakil bir sanat olarak ele alındığı gibi ayrıca; *"müzikte mizah", "edebiyatta mizah","tiyatroda mizah"* gibi ifadelerde görüldüğü üzere başka sanat dalları içinde de değerlendirilebilmektedir. Ayrıca bazı araştırmacılar, edebiyat içindeki mizahı değerlendirirken, mizah; roman, hikâye, şiir gibi edebî bir tür müdür, yoksa bir anlatım tarzı mıdır, biçiminde bir soruya da yanıt aramaya çalışmışlardır. Agâh Sırrı Levent, Kenan Akyüz gibi araştırmacılar mizahı ayrı bir edebî tür olarak görseler de Rıfat Ilgaz, Mehmet Narlı, Muzaffer İzgü, Ali Nar gibi isimlerle birlikte araştırmacılar çoğunlukla bunun aksi görüşü savunmaktadırlar (Usta, 2009: 37-38).

Kanaatimizce de 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) kullanılmaktadır.

Mizah, bazen bir eserin tümüne egemen olup adeta o eseri mizahî bir eser görünümüne sokabileceği gibi bazen de çok az yararlanılan bir araç ya da hiç başvurulmayan bir özellik olarak da görülebilir. Tıpkı bir eserin ihtiyaç duyulduğunda yergi, ironi gibi özelliklere başvurması gibi mizahî bir anlatıma da başvurması doğal bir süreçtir. Bu özellik nasıl ki yergi, ironiyi bir tür değil de bir anlatım biçimi, üslup özelliği kılıyorsa aynı şekilde mizah da başlı başına bir tür olmaktan öte; bir ifade biçimi, anlatım tarzı, bir üslup özelliğidir.

Görüldüğü gibi mizahın hayatla, sanatla, edebiyatla geçmişten bugüne derin bir bağı vardır. Sanatçılar eserlerinde mizahtan yararlanarak pek çok konuyu bilinen basmakalıp yaklaşımların ötesinde farklı bir bakış açısıyla ele alırlar. Bu anlamıyla mizah, aynı zamanda birey ve toplumlar için bir soluk alma yeri, iktidara ve güce karşı kendini var edebilme edimi olmaktadır.

İnsanlar güç, iktidar ve toplumsal baskı karşısında veya toplum içinde ayıplanma kaygısı ile bazen duygu ve düşüncelerini doğrudan açıklamaktan çekinerek yön değiştirme yoluyla eleştirel tutumlarını, itiraz mekanizmalarını asıl hedef yerine dolaylı bir yöne yöneltirler. Hayvan masalları ya da hayvanların kullanıldığı fabllar, fıkralar

yine Karagöz gölge oyunu, Şeyhî'nin **Harname'**si gibi mesneviler bu söz konusu özelliğin birer yansıması olarak mizahî özelliklerle ortaya çıkmaktadır.

Mizahî anlatımda yön değiştirme eğilimi gibi bir başka özellik de sembol dilinin kullanılması sürecidir. Bastırılan bir duygu, düşünce veya isteğin yansıtılması sırasında bir sembolden yararlanılarak dolaylı olarak arzu edilen hedefe ulaşmaya çalışılır.

Mizah burada, sembolik bir iletişim aracı olarak aslında bilinçaltını yansıtmakta ve onun bastırılmış, örtük düşüncelerinin aracı olmaktadır: *"Engellenen, düşüncelerini serbest bir şekilde açığa vuramayan, ifade edemeyen insanların bu ihtiyaçlarını gidermektedir."* (Çetinkaya, 2006: 12). Böylece kendi duygu ve düşüncelerini doğrudan ve serbest bir şekilde ifade edemeyen kişiler, bunu bazı sembollerin aracılığıyla dışa vurmak isterler:

Mizahî anlatımda; *"Yapısal bir ilişki, çağrışım, anlaşma, rastlantısal benzerlik vb. yollarla başka bir şeyi temsil eden, onun varlığına işaret eden bir nesne, figür, imaj, mimik, eylem, olay, ses, harf, kelime, işaret."* (Budak, 2000: 462) sembolleştirilerek ima yoluyla amaca ulaşma eğilimi görülmektedir.

Mizah, ait olduğu toplumun kültürel dinamikleriyle bir gelenek çerçevesinde gelişerek geçmişten günümüze değin ilerleme kaydetmiş ve her bir dönemde içinden çıktığı toplumun adeta aynası olmuştur. Dolayısıyla onda toplumun sosyal, kültürel siyasî ve ekonomik yapısını gösteren değerler mevcut olup bunların ortaya çıkarılmasıyla temsil edilen toplumun kimliğini ortaya çıkarmak mümkündür. Bu hususta mizahın ait olduğu toplumun kültürel gerçekliği ve tarihî geçmişiyle bağlantılı olarak kendine özgü bir doğallıkta vücut bulduğunu Aziz Nesin şu şekilde dile getirmektedir: *"Gülmece her şeyden önce içinde doğduğu toplumun ekonomik ve sosyal koşullarına, kültür düzeyine, tarihine, geleneklerine, göreneklerine, törelerine bağlıdır ve bütün bunları gülünecek biçimde yansıtır. Bütün bunlar da her ulusta ayrım gösterdiğine göre bu ayrım oranında ulusların gülmeceleri ve gülmecelerden etkilenmeleri arasında ayrım olması doğaldır."* (Çetinkaya, 2006: 27).

Mizah, tarihsel süreç içinde ilk olarak eğlence kültürüyle bağlantılı olarak gerek Batıda gerek Ortadoğu ve Anadolu'da özellikle ürün kaldırma törenlerinde, bahar şenliklerinde, dinsel ritüellerde, evlilik törenlerinde ortaya çıkmıştır. İnsan ve doğanın mücadelesi, iyi ve kötünün karşılaşması, farklı inanışların hayatı yorumlayışı mizah ve eğlence için uygun zeminler sunmuştur. Hititlerdeki Purullî âyinleri, eski Yunan'da

Diyanizos şenlikleri, Orta Asya'daki şölenler, mizahın yeşerdiği alanlar olarak dikkatleri çekmiştir.

Ortaçağda ise mizah, dönemi belirleyen tek tanrılı dinlerin etkisiyle birçok hususta ya tamamen yasaklanmış ya da istenildiği zaman istenildiği yerde kullanılmak üzere kapalı şişeler içinde tutulmak istenmiştir. Pek çok mizahî etkinlik, eğlence tek tanrılı dinlerin etkisiyle değişime uğrayarak yeni dönemin özellikleriyle yorumlanmıştır. Böylece bu dönem yeni mizah yaratıları gerçekleştirememiş, ancak kendisine miras kalan mizah örneklerini bütün incelikleriyle işleyip şerh etmiş; kendi dünya görüşüne uygun hale getirmiştir. Dolayısıyla ortaçağ mizah örnekleri içinde alegorik hayvan hikâyeleri, dolaylı anlatım örnekleri olarak yaygın bir geçerlilik göstermiştir (Öngören, 1983: 17–18).

Avrupa'da rönesans ve reform hareketleri mizahın da seyrini değiştirir. Ortaçağ doğmasına karşı mizahta bir özgürleşme süreci hız kazanır. Mizah artık geleneksel eğlence ve hoşgörü sınırını zorlayarak gerek sözlü, gerek yazılı olarak birçok türü ile beraber gelişimini sürdürmeye, günümüz mizah anlayışına doğru evirilerek gelişim göstermeye başlar.

İslamî dönem özelliklerinin belirleyici olduğu bir dönemde Osmanlılarda mizah, ağırlıklı olarak sözlü ve gösteriye dayalı bir tür olarak varlığını sürdürmeye çalışsa da aslında gelişim gösterebileceği uygun ortam ve şartlara pek sahip değildi. Zira Osmanlı toplumunda padişahın mutlak otorite ve Allah'ın yeryüzündeki halifesi olması gerçekliği, padişahın ve otoritesinin eleştirilmesi veya mizahî olarak yerilmesi meselesine sıcak bakmaya izin vermemiştir. Bundan dolayı mizah uzunca bir süre Osmanlı toplumunda ya sınırlandırılmış ya da olabildiğince göz ardı edilmiştir. Özellikle merkezde, saray çevresi ve klasik edebiyat dünyasında mizaha bundan dolayı hep mesafeli olunmuş ya hayvanlardan istifade ederek sembolik anlatımdan yararlanılmış ya da bu yola başvurulmayarak mizahî anlatım tamamen ötelenmiştir. Mizaha başvuran şairler ise bir nevi oto-sansür uygulamasına başvurmuştur denilebilir.

Mizahın halk ve soylular tarafından değerlendirilişi, gülme ve ciddi olma durumu bu iki zümreye göre farklılık arz etmiştir. Otoriteyi elinde bulunduran soylular; ağırbaşlılık, soğuk ve asabi bir hal ile gücün temsilciliğine soyunurken ötekileri, yani avamı ise küçümseyici bir edayla komik bir bağlam içinde ele almaktadırlar. Böylece aşağıda Erol Tanrıbuyurdu'nun belirttiği gibi iki zümre arasında adeta keskin bir sınır çizgisi peyda olmaktadır: *"Tarih boyunca gülme ve ciddi olma durumu soylularla halk*

arasında keskin bir sınır çizgisi gibi durmuş, cddiyet soylular, devlet ve devletin kurumları; komedi ve komik ise halkla ilişkilendirilmiştir. Metaforik bir şekilde ifade edecek olursak krallar, genareller, papazlar, diktatörler, şehir merkezleri, büyük meydanlar ve ana caddeler gülmez. Onlar ağırbaşlı, asık suratlı, soğuk ve düşünceli görünür. Peki ama kim güler? Arka mahalleler, ara sokaklar, Pazar yerleri, ev hanımları, pazarcılar ve çocuklar güler. Hem de kahkahalarla." (Tanrıbuyurdu, 2007: 104).

Söz konusu kültürel atmosferin etkisiyle gülme / komik ve gülme / mizah uzun bir süre boyunca hep öteki olarak görülerek, sıradan insanların dünyasının bir parçası görülmüştür. Dolayısıyla bu bağlamda Konur Ertop, *"Gülmece Sanatımızda Toplum Sorunları"* adlı yazısında belirttiği gibi gülmece için uygun bir ortam oluşmadığı için haliyle şair ve yazarların hayvan dünyasına yönelerek onlardan yararlanma yoluna girdiklerini ifade etmektedir. Yazar, böylece güldürücü ögenin oluşumunda *"tuhaflıkların, şaşırtıcılıkların sıralanması"* esasıyla hayvanlar dünyasından yola çıkarak topluma yönelik bir eleştiriye geçildiğini söylemekte; örnek olarak da on altıncı yüzyıl şairlerinden Meali'nin **Kedi Ağıtı,** on beşinci yüzyıla ait olan Uslu Efendi ile **Vezirler Münazarası** adlı eserini ve Şeyhi'nin **Harname** eserini vermektedir (Ertop, 1977: 14).

Bütün bu olumsuzluğun yanında Osmanlı merkezî yönetiminin ve saray çevresinin aksine Anadolu'da halk arasında mizah gerek şiir dilinde gerekse masal, fıkra gibi anlatmaya dayalı türler ve Karagöz, ortaoyunu, meddah gibi temsile dayalı türlerde varlığını güçlü olarak hissettirerek günümüze kadar ulaşabilmeyi başarabilmiştir.

Geçmişten günümüze doğru mizah gerek halk edebiyatı içinde gerekse divan edebiyatı içinde farklı dönem ve koşullarda ait olduğu toplumun ve değişimin bir yansıması olarak gelişimini sürdürebilmiştir: *"Mizah; çağlara göre toplumun ekonomik, politik ve sosyal yapısını belirlemekte, teknolojik gelişmelerden ise biçim yapısını almakta; son hızla ortamına uyabilme dinamizmi göstermektedir."* (Öngören, 1983: 21).

Günümüzde, gerek Türkiye'de gerek diğer ülkelerde mizah artık salt sözlü icra edilen ve belli alanlarla sınırlı olan bir tür olmayıp gerek görsel ve gerekse yazılı olarak çok farklı sanat dallarında kullanım alanı bulan bir tür olarak geniş bir yelpazeye kavuşmuştur. Böylece mizah, tiyatrodan sinemaya, edebiyattan magazine, siyasetten

spora, kırsaldan kente pek çok alanda yaşam alanı bulan bir gerçeklik olarak varlığını sürdürmektedir.

1.3.1. Mizahın Türk Edebiyatında Kullanımı

1.3.1.1. Halk Edebiyatında Mizah

Türk halk edebiyatı, geçmişten bugüne kadar yergi ve ironiden yararlandığı gibi aynı zamanda yeri geldiğince mizahî anlatım imkanlarından da yararlanmış, gerek şiir gerek düz yazıda mizahî unsurlara yer vermiştir.

Türk edebiyatında mizahî sayılabilecek ilk örnekler; **Divanü Lügati't-Türk, Kutadgu Bilig** ve **Dede Korkut Kitabı** gibi başlıca eserlerde geçen bazı deyim, atasözü, bilmece ve tekerlemelerdir. Ancak gerçek anlamda ilk mizahî anlatım örneklerine; masal, fıkra gibi düz yazı ürünleriyle Karagöz, ortaoyunu, meddah gibi halk tiyatrosu ürünlerinde rastlanmaktadır (Ana Britannica, 1992: 156).

Divanü Lügati't Türk ve **Kutadgu Bilig** gibi 11. yüzyılın ilk Türk-İslam eserleri doğrudan doğruya mizahî anlatım özelliği gösteren metinlerden ziyade mizah kavramıyla bağlantılı kavramlara yer verilmesi ve gülme kültürüne dair derleme ve algıların yer alması bakımından kayda değerdir. Özellikle Türk dilinin ilk ciddi sözlük çalışması ve aynı zamanda pek çok konuya dair bilgiler ihtiva eden başvuru kaynağı olan **Divanü Lügati't Türk**'te mizah ve onunla ilgili olarak gülme ve gülmece kavramına dair aşağıdaki ifadeler bugün Türkiye Türkçesinde kullanılan birçok kelimenin 11. yüzyıl Türkçesinde mevcut olduğunu göstermektedir:

"Er külip katgurdı" (Atalay, 2006; 192) (Adam gülmekten katıldı)

"Er külmsindi" (Atalay, 2006: 259) (Adam güler gibi göründü)

Yine **Divanü Lügati't Türk**'te gülme ve gülmece kavramıyla bağlantılı olarak *"Gül-"* fiili o dönemin ses özelliğine uygun olarak; *"kül- (gül-), külsir-, kültür-, külimsin-, külüş-, külünç, külüt, külgü, külgüsüz, külgen er, külgüci er"* (Öztürk, 2010: 75) şekilleriyle yer almıştır.

Aynı yüzyılın bir diğer önemli eseri olan **Kutadgu Bilig**'de de gülme kavramıyla ilgili bazı ifadeler mevcuttur:

"Orunç alsa hacib, bolur beg külünç" (Arat, 1974; 2442) (Yardımcısı rüşvet alırsa bey gülünç duruma düşer.)

"Yana bagdaş ilme yanın yatmagıl, ünün katgura sen katıg külmegil." (Arat, 1974; 4114) (Saraya gittiğinde bağdaş kurma, yan yatma, yüksek sesle gülme.)

"Aya körk tilegli kişi edgüsü kişi körki komla budun külgüsi." (Arat, 1974; 4493). (Ey güzellik arayan insanların iyisi, kadında güzellik arama aleme maskara olursun.)

Bu iki önemli eserin yanında Türk edebiyatının diğer kaynak eserlerinden biri olan, bugüne kadar yerli ve yabancı pek çok bilim insanı, yazar ve araştırmacının üzerinde çalıştığı **Dede Korkut Hikâyeleri**'dir. Bu eser edebiyat, dil, sanat, kültür, folklor, antropoloji, sosyoloji gibi çok değişik bilim dalları için önemli bilgiler sunmaktadır. Her bir disiplin kendi bakış açısına göre yeni bilgi ve bulgular elde ettiği gibi aynı zamanda bu hikâyelerde geleneksel yaşam içinde Türk mizah kültürüne ait kayda değer izler de görmek mümkündür.

Hikâyelerin henüz giriş kısmında kadınlar; *"dolduran top, solduran sop, evin dayağı ve nice söylersen bayağı"* şeklinde dörde ayrılmış, her bir kadın tipi anlatılırken mizahî özelliklerden yararlanılmıştır. Adı geçen dört kadın tipi tanıtılırken kullanılan ifadeler ve söz konusu edilen davranışları gülünçleştirerek yerme biçiminde değerlendirilmiştir: *"Dede Korkut dilinden ozan aydur: Karılar dört dürlüdür. Birisi solduran sopdur. Birisi tolduran topdur. Birisi ivün tayağıdur. Birisi niçe söyler isen bayağıdur."* (Ergin, 2009: 76).

Bu dört kadın tipinden yalnızca; *"Ayşe-Fatıma soyundan gelen"* olarak nitelenen ve *"Evin tayağı"* olarak tanımlanan kadın, olumlu tip iken diğerleri kısmen gülünçleştirilerek dile getirilmektedir.

Yine *"Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek"* adlı hikâyede de mizahî özelliklere rastlamaktayız. Hikâyede Bamsı Beyrek sevgilisi Banu Çiçek'i istemeye kızın ağabeyi Delü Karçar'a gönderir. Başlı başına mizahî bir tip özelliği çizen Delü Karçar, Dede Korkut'tan olmayacak isteklerde bulunur: Bin at, bin deve, bin koç, bin köpek ve bin pire. Dede Korkut bu malları Delü Karçar'a teslim ederken onu pireleri topladığı ahıra sokar ve son dileğini de yerine getirir. Delü Karçar pirelerin hücumuyla neye uğradığını şaşırıp komik duruma düşer. Dede Korkut'un ona kendisini suya atmasını söylemesiyle kurtulur (Ergin, 2009: 7-10).

Bir başka hikâyede, *"Düha Kocaoğlu Deli Dumrul Hikâyesi"*nde ise Deli Dumrul'un kuru bir çay üzerine köprü yaptırıp geçenden otuz akçe geçmeyenden döve döve kırk akçe alması ironik olduğu kadar aynı zamanda sıra dışı bir uygulama olarak

görenleri şaşırttığı kadar, güldüren bir hal arz ettiği için mizahî bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Ergin, 2009: 11-13).

Halk edebiyatının en önemli sözlü anlatım ürünlerinden olan masallar, içinde pek çok kültürel özellik barındırdığı gibi halkın muhayyilesinin yansıması olarak mizahî özellikler de taşıyabilmektedir. Bu bağlamda Stith Thompson'ın, **Motif Index of Folk-Literature** adlı eserinde motifleri konularına göre A'dan Z'ye alfabetik olarak sıralarken X. maddesinde mizahî ögelere de yer vermesi aslında masalların mizahî ögeler bakımından önemli bulgular taşıdığına işaret etmektedir. Söz konusu eserde her bir harfle bir konunun gösterildiği listede 'X. Mizah' maddesinde; 'rahatsızlığın mizahı, kabiliyetsizliğin mizahı, kahramanlar, mübalağa ve yalanın mizahı' başlıkları ve onlara ait alt başlıklar çerçevesinde mizahî unsurlar değerlendirilmektedir (Şimşek, 2001: 156-158).

Yukarıda da değinildiği gibi masallarda pek çok mizahî ögeye rastlamak mümkündür. Masallarda geçen kahramanlar bu anlamda kendi karakterleriyle somut bazı bilgiler ihtiva ettikleri için başlı başına dikkat çekmektedir. Örnek olarak Türk masallarının temel kahramanlarından biri olan *"Keloğlan"*ın kendisi bile yerine göre kurnazlığı, zekasıyla ciddi bir portre çizse de aynı zamanda gerek fizikî özeliği gerek bazen sergilediği davranış ve yaklaşımlarıyla pekâla mizahî bir kişilik olarak belirmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Esma Şimşek, *"Masalların Sembolik Dili Bağlamında Keloğlan Tipi Üzerine Bir Değerlendirme"* adlı makalesinde Keloğlan'ın ünlü fıkra tipi Nasrettin Hoca gibi, halkı temsil eden genel bir tip olduğunu ifade etmektedir. Onun otoriteye karşı Türk halkının zekası, azmi ve saflığını yansıttığı kadar aynı zamanda en olumsuz anlarda bile mizahın eğlendiren ve düşündüren yanıyla halkın sesi olduğunu şöyle dile getirmektedir: *"Fiziki görünüşü ve zekâsı arasındaki farkla da, toplumda imkânsıza ulaşmak isteyen insanın ideali olan Keloğlan, masallardaki gücün (padişahın) karşısında halkı temsil etmiş, Türk insanının zekâsını, aklını, başarısını, azmini, şansını ve saflığını en güzel şekliyle kendi üzerinde toplamış kişidir. Halkın özlem ve arzusuna bağlı olarak güce, otoriteye karşı –mizah unsurundan da yararlanarak- aklını (bazen şansı da yardım eder) kullanarak zafere ulaşır. "Keloğlan" tipiyle, sembolik anlamda Türk halkının ulaşılmazı, imkânsızı başarmasının büyük arzusu yaşatılmakta, onun şahsında böyle kişiler yüceltilmektedir. O, toplumdaki yanlışları, tuhaf ve eğlendirici şeyleri görebilme ve gösterebilme yeteneğine sahip bir kişidir. Kara mizahı en güzel şekliyle işlemiş, hayatın karanlık ve ümitsiz anlarında bile*

komik ve eğlendirici taraflarına cesaretle bakabilmiş, problemleri gülerek çözmüş 'hümorist' yapıya sahip bir tiptir." (Şimşek, 2006: 71).

Şimşek'in de belirtiği üzere Keloğlan zor ve ümitsiz anlarda bile hayata komik ve eğlendirici bir yönle baktığı için ayrıca dikkat çekmektedir.

Keloğlan, geleneksel yaşam içinde sıradan halk için adeta kendi gönüllerinde yatan padişahlık hakkının temsili mesabesindedir. Daha ciddi ve kanlı bir görünüm arz eden bu padişahlık hakkı, mizahî bir kimlikle Keloğlan'da sembolleşmiştir (Öngören, 1983: 58).

Masallarda ayrıca özellikle tekerleme bölümlerinde, formel ifade biçimlerinde mizahî ögeleri görmek mümkündür: *"Bir varmış, bir yokmuş. Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken…' deyişinde bile bir gülmece öğesinin bulunduğu, ana-baba, büyüklük-küçüklük kavramını daha yeni öğrenmeye çalışan çocuklar, iri iri açılmış, şaşkın şaşkın bakan gözlerle bu sözleri dinlerken düşünülünce, yukarıda örneği verilen söylemin gülmecemsi mantıksal yapısı kendini belli eder."* (Özünlü, 1999: 59).

Aslında masal metinlerinin neredeyse tamamına yakınında az ya da çok, metnin esası veya tali ögesi olarak mizahî ögelerden yararlanılmaktadır. Tekerlemelerin yanında ayrıca bazı formel özelliklerde, kahramanların hal ve hareketlerinde, ödül ve cezalandırma durumlarında da mizahtan yararlanılmaktadır.

Aşağıdaki örneklerde sırasıyla giriş, bağlayış-geçiş ve bitiş formellerinde masal tekerlemesi kullanımı kadar formel olarak da mizahî bir anlatımdan yararlanıldığı görülmektedir. Böylece dinleyici/okuyucuyu güldürmek, şaşırtmak, sıradanlığın dışına çıkararak hem fantastik bir duygu sarmalına taşımak hem de düşündürtmek eğilimi ortaya çıkmaktadır:

"Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içindeyken ben dedemin beşiğini tıngır mıngır sallarken, dedem beşikten düştü, nenem maşayı kapıp kovaladı. İşte o zamanlarda bir… varmış." (Sakaoğlu, 2002: 252).

Yukarıdaki giriş formeline benzer kullanımlardan sonra masal içinde, ara geçişler veya bağlayışlarda da mizahî bir özelliği görmekteyiz:

"Az getmiş, uz getmiş çamaşırcının yanından congalaz (cadı) garısı geçmiş ileriye varmış ve demiş…" (Alptekin, 2002: 383)

Masallar anlatıcılarının mahareti ve yorumlayış gücüne bağlı olarak çok sade bitirildiği gibi bazen de aşağıdaki gibi, tekerlemenin ses ve anlam örgüsüne uygun

olarak daha çarpıcı ve uyaklı bir ses yapısıyla bitirilerek dudaklarda bir gülümseme yaratacak şekilde bitirilebilir:

"Yemişler, içmişler, hoş mırazlarına (muratlarına) geçmişler. Onlara kömür, bizlere ömür. Onnar (onlar) ermiş muradına, biz çıkalım tahtına." (Şimşek, 2001: 418).

Masallarda ayrıca muhtevasının gereği olarak kahramanların ödülendirilmeleri veya cezalandırılmaları durumlarında da gülmecenin gücünden yararlanarak dinleyici/okuyucu üzerinde daha kalıcı bir etki bırakılabilmektedir.

Aşağıda motif sırasına göre verilen ve Yukarıçukurova yöresine ait olan *"Tarlada Bulunan Altın"* adlı masal buna örnek teşkil etmektedir. Masalda, tarlasında bir küp altın bulan çiftçi yolda rastladığı bir adama anlatır. Adam, altınları hile alarak kaçar. Çiftçinin karısı bunu öğrenince yanına iki kızını da alarak adamın peşine düşer. Nihayet kadın hırsızı bulur ve ona; *"Benim Gibi"* ve *"Benden Beter"* isimleri ile tanıttığı iki kızıyla bir oyun oynayıp uyuturlar. Gece yarısı, adamın sakalını kesip yüzünü de boyadıktan sonra altınları alıp kaçarlar. Adam uyanıp yanındakileri göremeyince dışarı çıkıp; *"Benden Beter"* ve *"Benim Gibi"*yi görüp görmediklerini sorar. Ancak çevrediklerin kendisine yardım etmek yerine gülüp alay etmeleri karşısında içeri girip aynanın karşısına geçer ve gerçekleri anlar (Şimşek, 2001: 297-299).

Görüldüğü gibi bu motif sırasıyla verilen masalda suçlu olan kişi cezalandırılırken gülmecenin gücünden yararlanılarak hem güldürme eylemi gerçekleştirilmiş hem de güldürürken toplumsal bir soruna dair eleştirel bir tespitte bulunulmuştur.

Fıkralar, mizahın en önemli ürünlerinden biri olup Türk halk edebiyatında başta Nasrettin Hoca ve Bektaşi fıkraları olmak üzere pek çok fıkra gerek sözlü gerekse yazılı kültür içinde halk mizahının ciddi taşıyıcısı olmuştur. Bu hususta çok sayıda araştırma yapılmıştır. Bunlardan Saim Sakaoğlu'nun, *"Türk Fıkraları ve Nasreddin Hoca"* (Sakaoğlu, 1992) ve Dursun Yıldırım'ın *"Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları"* (Yıldırım, 1999) adlı eseri Türk fıkralarının şekil ve muhteva özelikleri hakkında önemli bilgiler verip tasniflerde bulunmaktadır. İşte sözkonusu bu fıkraların en önemli isimlerinden biri olan Nasrettin Hoca'nın şahsında mizahın iktidar ve otoritenin ciddiyetini nasıl sarstığı şu örnekte görülmektedir: *"Timur'la Hoca hamamdayken Timur: 'Beni kaça alırsın, Hoca?' diye sorar. Nasrettin Hoca da; 'Kırk akçeye" der.*

Timur: 'Ne dersin Hoca! Yalnız benim belimdeki peştamal kırk akçe eder.' deyince, Hoca: 'Ya işte ben de ona kırk akçe değer biçtim!' der." (Çetinkaya, 2006: 28).

Bu fıkrada görüldüğü gibi halkın sözcüsü konumunda olan Hoca, halkın muhayyilesinde aynı dönemde yaşamadığı halde iktidar ve gücün temsilcisi olarak görülen Timur'un karşısına çıkarılıp adeta yönetilenlerin, yöneticiler karşısındaki sesi olmuştur. Bu çerçevede; *"Hoca'nın, hamamda Timur'a paha biçerken, sadece peştamalını dikkate olarak "elli akçe" [kırk akçe] değerinde olduğunu söylemesi, icraatı kötü olan bir yöneticinin hiçbir değerinin olmadığını, halkın nazarında beş para etmediğini göstermesi bakımından önemlidir. O, bu sözüyle sosyal ve siyasi açıdan toplumun en yetkili kişisini 'hiç'leştirmiş, insanların ancak yaptıkları faydalı işlerle var olabileceklerini ima etmiştir."* (Şimşek, 2009: 811-824).

Halk mizahı için önemli bir tür de atasözleridir. Yaşanmış olay, durum ve meseleleri çarpıcı, düşündürücü ve öz olarak anlatan atasözleri, ait oldukları toplumun önemli bir kültür değeri olduğu gibi ayrıca bazen mizah açısından da önemli ögeler taşıyabilirmektedir. Bu çerçevede aşağıdaki örneklerde mizahî anlatımın öne çıktığı atasözlerinde aynı zamanda eleştirel bir özellik de görülmektedir:

"Devletli yanını kaşısa yoksul para verecek sanır."

"Katıra baban kim? demişler; dayım attır, demiş."

"Deveye niçin boynun eğri? demişler; nerem doğru ki, demiş."

"Akıllı sohbetinden, salak gülmesinden anlaşılır"

"Babam bana nasihat ederken öküzün gözünde kırk sinek saydım"

Halk edebiyatında mizah açısından kayda değer alanlardan biri de geleneksel Türk halk tiyatrosudur. Tiyatronun dallarından Karagöz, ortaoyunu, medah, kukla ve köy seyrilik oyunları türlerinde mizah başlı başına bir öge olarak dikkat çekmektedir. Karagöz oyununda mizah, Karagöz ve Hacivat tipleriyle birlikte onlara eşlik eden Tiryaki, Tuzsuz Deli Bekir, Kürt, Yahudi, Laz gibi farklı kişilerle birlikte söz ve hareketlere dayanan bir gülmece atmosferinden beslenmektedir.

Ortaoyunu da Karagöz oyunu gibi söz ve hareketlere dayanan bir komedi ürünü olup bu oyunda Karagöz ve Hacivat'ın yerini Kavuklu ve Pişekâr almaktadır. Ortaoyununu Karagöz'den ayıran en önemli özellik ise ortaoyununun canlı oyuncular tarafından oynanmasıdır (And, 1985: 337).

Ortaoyunu ve Karagöz her iki oyun da esasını *"gülme"* ve *"güldürme"*den aldığı için benzer bir yapının ürünleri olarak geleneksel seyirlik oyunlar arasında

yerlerini alırlar. Doğal olarak ister ortaoyunu olsun ister Karagöz oyunu olsun her iki oyun bu esas öge üzerine inşa ediler. Cevdet Kudret'in deyişiyle can yakıcı gerçeklikler dahi komedi atmosferi içinde seyirciye aksettirilir: *"Hangi konuyu işlerse işlesin, ortaoyununun başta gelen özelliği komedya oluşudur. Bu konuda Karagöz oyunu için söylenen şeyleri ortaoyunu için de tekrarlanabilir. En acıklı konular dahi karagözde olduğu gibi ortaoyununda da komedya havası içine bürünür."* (Kudret, 1973: 86).

Aşağıda *"Bahçe"* adlı ortaoyununda Kavuklu ve Hırbo olarak adlandırılan kişi arasında geçen diyalogda geleneksel halk tiyatrosunun güldürü anlayışı görülmektedir:

"Hırbo- Efendüm, yerli misün? diyom.

Kavuklu- Hayır, değilim.

Hırbo- Nirelüsün?

Kavuklu- İskele malıyım.

Hırbo-Yohsa çöpçü misün?

Kavuklu- Ulan ne ters adamsın be! Bende çöpçü kıyafeti var mı? Bir kere iyi baksan a bana.

Hırbo-Ne bilem nesün. Gıpgızıl geyinmişsün. Neye benziyon, bilemiyorum ki.

Kavuklu- Canım, sen benim nereli olduğuma, ne olduğuma ne bakıyorsun. Sen burada kimi arıyorsun? Buraya neye geldin?

Hırbo-Ha şöyle! Gordün mü, şinci düzeldi.

Kavuklu- Kim?

Hırbo-Lahırdı. Şinci sen benim burada ne aradığumı mı soruyon?

Kavuklu- Ulan ben bunu soralı yarım saat oldu. Sen gevezelikten söylediğimi unuttun. Evet, senin burada ne aradığını soruyorum.

Hırbo-Sen gürmükcü misün……?" (Kudret, 1973: 144).

Bu diyalogta tıpkı Karagöz oyunlarındaki gibi birbirini yanlış anlamadan ya da söylenen kelime veya deyimi bilmemekten kaynaklanan bir durumdan hareketle güldürmek esaslı bir amaç söz konusu edilmiştir.

Yine Karagöz ve ortaoyunundan farklı olarak tek kişilik bir tiyatro esasına dayanan meddahlık geleneğinde de dinleyenleri güldürüp eğlendirmek amacıyla çeşitli mizahî özelliklere başvurulmaktadır. Meddah, yaptığı taklitler, çıkardığı doğa-hayvan taklidi sesler ve anlatım sırasında sergilediği davranışlarıyla mizahtan sıklıkla yararlanmaktadır.

Bütün bu türlerin yanında halk edebiyatının köklü geçmişi ve zengin birikimini yansıtan halk şiiri de bünyesinde barındırdığı pek çok ögenin yanında onun dil, anlatım ve zeka yönünü ortaya koyan mizahî nitelikteki özelliklere de kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda Yunus Emre, Gülşehri, Âşık Paşa gibi şairlerle birlikte Anadolu'da mizah ve edebiyatın kaynaşmaya başladığı bir döneme girilmiş; böylece Anadolu Türkçesine önemli katkılarda bulunulmuştur: *"Yunus'un şiirleriyle başlayan ve Gülşehri ile Âşık Paşa'nın Mevlana'dan aktardıkları manzum hikâyelerle devam eden edebiyat-mizah ilişkisi ise Anadolu Türkçesinin gelişimine ciddi katkılar sağlamış bir vadi olarak belirir."* (Ceylan, 2011: 65).

Bu vadi içinde yüzyılların ardı sıra akışında pek çok şair, değişik şiir türlerinde ilerlemeye devam etmiştir. Bu açıdan tasavvufî halk şiirinde özellikle şathiyeler, ironi ve mizah açısından oldukça önem arz eden şiir türü olarak ayrıca dikkat çekicidir. Çoğunlukla düz bir okumada saçma gibi görünen; fakat derin anlamlı sözcüklerden oluşan ve bir vecd haliyle söylenen bu şiir türünde mizahî perdenin aralanmasıyla aslında görünenin ötesinde zengin bir anlam dünyasına sahip olduğunu görmek mümkündür.

"Çıktım erik dalına anda yidüm üzümi
Bostan ıssı kakıyup dir ne yirsün kozumı

Kerpiç koydum kazana poyraz ile kaynatdum
Ne bu diyüp sorana bandum virdüm özüni

İplik virdüm çulhaya sarup yumak itmemiş
Becid becid ısmarlar gelsün alsun bezini."

(Tatcı, 1997: 621)

Yunus Emre'nin bu dizelerle başlayan ve *"Çıktım Erik Dalına"* adıyla ünlenen şiiri bu türün en önemli örneklerinden biridir. Yunus Emre ilk beyitte şathiyelerde önemli bir öge olan sembol ve mazmunlardan yararlanarak mecazî bir dille hakikati anlatmaktadır. Bu semboller ve mecazlar yorumlanmadan, anlamsal zenginliğe ulaşmak mümkün değildir. Şair, bu sembolleri titizlikle seçerek aslında insanın dünya ve ahiret gerçekliğine dair bir kapı aralamaktadır: *"Yunus Emre'nin bu şiirinde semboller, titiz ve dikkatlice seçilmiş ve burada dünya hayatının girdabında olan veya tasavvuf yoluna giren bir insanın güçlükleri anlatılmak istenmiştir."* (Yakıt, 2009: 35).

Şiirde hâkim olan tema, mutlak hakikate ulaşmak için gönül gözünün açık olması gerektiğidir. İlk beyitteki erik, görünen davranışlarımız, üzüm ise öz olarak yorumlanmaktadır (Öngören, 1983: 142). Ancak *ceviz, bostan sahibi* ve *kakımak* kavramlarıyla bir bütün olarak değerlendirildiğinde henüz ilk dizelerden itibaren çözümlenmeyi bekleyen bir düğüm olduğunu görmekteyiz.

Bu hususta mutasavvıf şairlerden Niyâzî-i Mısrî, Yunus Emre'nin bu şiirini şerh ederken sembollerden hareketle verilmek istenen iletiyi açıklamaktadır. Şiirin ilk beytinde geçen *"erik, üzüm* ve *ceviz"* ile şeriat- tarikat ve hakikate işaret edildiğini beyan ederek devamında eriğin dışının yendiğini, çekirdeğinin yenmeyeceğinden hareketle onun zahirî ibadetlere misal olduğunu; üzüm ise çekirdeği olmakla beraber tümüyle yenir ve ondan sirke, pekmez, reçel gibi türlü nimetler elde edilir. O halde üzüm de batinîdir, tamamen hakikat değildir. Ancak ceviz hakikata misaldir, zira hem yenir hem de türlü dertlere, marazlara deva şifadır. Sonuç olarak Niyâzî-i Mısrî şerhinde der ki; her kim hangi meyveyi talep ederse o meyvenin olduğu ağaçtan, bağdan yararlansın, lakin kim üzümü erikte ararsa o akılla kuru yere zahmet çekmektedir, emeği hebadır. Yani her kim hangi usulle nimete ermek isterse ona müracaat etmelidir, şeriat, tarikat ve hakikat ancak böyle tecelli eder. *"Bostan ısısı"* ise mürşid-i kâmil olup adeta; *"Niçin yersün kozumı"* diyerek her üç ilmin bir uğurda olacağını sanan talibe, müride uyarıda bulunmaktadır (Tatcı, 1997: 621).

İkinci beyitte de yine *"kerpiç* ve *poyraz"* gibi sembollerden hareketle şair, kerpiç ile poyrazın kaynatılamayacağını, poyrazın pişirmek bir yana pişen nimeti donduracağına işaret ederek bundan yemek değil, ancak çamur elde edileceğini söylemektedir. Bu beyite dair Şeyh Ali Nakşibendî şöyle der: *"Kerpiç koyup kazana, poyraz ile kaynatmak, kendü kendüliğiyle amel itmekden ibaretdir; bir mürşidden mâye almaksızın. Öyle olan kimsenün ameli çamura benzer. Vesair kimseye dahi virse midesini bulandırır ve ilhada düşürür. İhtirâz gerekdir."* (Kurnaz-Tatcı, 2001: 220–221).

Son beyitte de yine *"iplik, yumak, bez"* gibi semboller dikkat çekmektedir. Niyâzî-i Mısrî'nin yorumuyla iplik *tefrikayı, farkı;,* yumak *birliği, cem olmayı;* bez ise *bir araya gelerek cemü'l cem olmayı* simgelemektedir (Tatcı, 1997: 621).

Türk halk şiirinin en güçlü şairlerinden olan Yunus Emre'nin yaygın şöhreti ve geniş bir kabul görmesi, sonraki yüzyıllarda başka Yunus'ların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu şairlerden biri de Âşık Yunus olarak bilinen ve neredeyse şiirleri

Yunus Emre şiirleri kadar etkili bir anlatıma gücüne sahip olan bir Âşık Yunus Emre'dir.

Âşık Yunus, aşağıdaki şathiyesinde kendisinden önce şathiyeleri ve lirik şiirleriyle tanınan ustasıyla benzer bir üslupla ve şatahat diliyle gerçekliğe farklı bir noktadan bakmaktadır:

"Denize bir ip serseler
Üstine ceviz serseler
O ipi devşürseler
Ne hoş olur cumburdısı"

(Özcan, 2002: 49)

Şair henüz ilk dörtlükte *"deniz, ip, ceviz, devşirmek ve cumburdu"* kavramlarıyla bir tasvirde bulunmakta, bu somut kavramlar aracılığıyla adeta remizlerle örülü bir tarzda *"dünya, ahiret, ibadet, kulluk ve insan"*ı söz konusu etmektedir. Mutasavvıf Niyaz-i Mısrî bu şerhlerinde buradaki sembollerden yola çıkarak şairin çizdiği tasvirler dünyasını irdelerken şöyle der: *"Denizden murâd, âlem-i ahret; ip'ten murâd, kişinün ömridür. Dünya ma'nâsına dahi gelür. Şeriat ma'nâsına dahi gelür. Üzerine ceviz sermek'ten murâd, nefs-i insânun vücud-ı unsûrisidür. İpin devişürülmesi' kişinün ömr-i nâzenîni reside-i itmâmam irdükde amellerine göre ahret cânibine gitmesidür."* (Tatcı, 2001: 218-219).

Şair, şiirinin diğer dörtlüklerinde de benzer sembolik bir dille bir tasvir yapmakta, son dizede ise; *"Ne hoş olur cangırtısı", "Ne hoş olur şangırdısı", "Ne hoş olur gümbürdüsü" ifadelerinde* görüleceği gibi adı geçen nesnelerden zühura gelen yansıma seslerle hem dinleyenleri şaşırtmakta, hem de dudaklarda bir tebessüm uyandıracak şekilde mizahî bir üslup sergilemektedir.

Şair, mahlasının geçtiği son dörtlükte ise aynı kültür deryasından beslendiği ve halk mizahının güçlü temsilcisi Nasreddin Hoca'nın ünlü *"İpe Un Sermek"* fıkrasına adeta gönderme yaparak mizahî anlatımını pekiştirmektedir:

"Derviş ***Yunus*** *söyler bunı*
Sakın ipe serme unı
Yakundur dünyanın sonı
Kopacak kıyametdür."

(Özcan, 2002: 49)

"Derviş Yunus söyler bunı" ifadesiyle öğüt verici bir edada şair; ipe un serilmemesi yani, ömrün boş yere heba edilmemesi gerektiğini, toplum olarak vaktin, emeğin malayanî işler için heba edilmemesi gerektiğini hatırlatmaktadır. Aksi takdirde fert ve toplum olarak kendi dünyalarının sonunu getireceklerini, düzenin alt üst olup kıyametin kopacağını dile getirmektedir. Böylelikle şair hem kişisel hem de toplumsal hayata dair duygu ve düşüncesini dile getirerek inandığı gerçekleri dile getirmektedir.

Bir başka şair Kaygusuz Abdal ise; *"Cümle Kaplumbağalar"* şiirinde kaplumbağa ile birlikte kertenkele, karınca, çekirge, sivrisinek, ördek gibi hayvanların renkli dünyasından hareketle mizahî ögeler aracılığıyla dünya ve hayat gerçekliğini başka bir açıdan ele almaktadır. Ancak burada görüldüğü gibi adı geçen hayvanlar ve kullanılan ifadeler salt görünen anlamlarıyla değil aynı zamanda pek çok tekerleme ve şathiyede olduğu gibi sembolik anlamlar ve sürrealist ögeler bağlamıyla ele alınmaktadır:

"Kaplu kaplu bagalar
Kanatlanmış uçmaga
Kertenkele dirilmiş
Diler Kırım geçmege.

Kelebek ok yay almış
Ava şikâre çıkmış
Donuzları korkudur
Ayuları kaçmaga."

(Güzel, 2004b: 169)

Yukarıdaki şathiyede şair; olmaz denilenin aslında olabileceğini, aklın bazı gerçekliği algılamada yetersiz kalabileceğini şaşırtıcı unsurlar aracılığıyla gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Şair bunu yaparken de abartı, kurgu, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir atmosferden yararlanmaktadır. Bundan dolayı yukarıdaki dizeleri salt görünen haliyle ve güldürü öğesi olarak değil aynı zamanda sürrealist yaklaşım ve sembolik dil ile mecazî anlatım açısından da değerlendirmekte yarar vardır.

Bilinçaltının ortaya çıkışının bir metodu olarak sürrealizm sayesinde birçok metinde yer alan rüya, hayal, yalan, abartı ve mizah gibi unsurların yorumlanabilmesi mümkün olabilmektedir. Bu sürrealist ögeler sayesinde din, ahlak, otorite ve toplumsal baskı gibi unsurlar karşısında doğrudan değil dolaylı ve remizli bir dille sunulan

gerçeklik ortaya çıkarılabilir (Aytaç, 1999: 199; Çetişli, 1999: 125-128). Yukarıda Söz konusu edilen *"Cümle Kaplumbağalar"* adlı şiirde de abartı, hayal ve bazı hayvanlardan yararlanılarak, gerçek ve gerçeküstü ögeler iç içe sunularak hem bir mizah duygusu uyandırılmak istenmiş hem de madde ve mana alemi arasındaki ilişkinin karmaşıklığı gözler önüne serilmiştir.

Bazı şathiyeler ise eşyanın tabiatına aykırı, saçma gibi görünen, mantığı zorlayan ifadelerin yarattığı tebessüm ve güldürü ögesi ile muhatabı düşünmeye yönlendirir. Görünen anlamıyla sanki deli saçması ya da çocukça deyişler olarak telakkî edilecek bu şathiyeler, aslında insanda tuhaf bir sarsıntı yaratarak onun daha çok şiire eğilmesini ve derinlerdeki anlamı bulması konusunda ayrı bir merak uyandırır.

Şair, şiirin devamında çekirge ve sivrisineğin nasıl birlikte çalışıp emek verdiklerini söyledikten sonra çarpıcı bir örnek daha sunar. Edirne minaresinin nasıl eğilip ırmaktan su içtiğini söyleyen şair, salt insanın değil birçok varlığın da doğa içinde aslında kendilerine özgü niteliklerle varlık dünyasında tecelli ettiklerini betimlemektedir:

"Çekirge buğday ekmiş
Manisa`nın çayında
Sivrisinek derilmiş
Irgat olup biçmeğe.

Ergene'nin köprüsü
Susuzluktan kurumuş
Edirne minaresi
Eğilmiş su içmeğe."

(Semih, 1983: 15)

Şair bütün bu ögelerden sonra şiirini; *"Kaygusuz'un sözleri / Hindistan'ın kozları / Sen de bu yalan ile / Gidem dersin uçmağa."* sözleriyle tamamlayarak neyin doğru neyin yalan olduğu gerçekliğine farklı bir pencereden baktığını ifade etmektedir.

Tasavvuf şiirinin 16. yüzyılda yaşadığı sanılan bir diğer önemli şairi Bektaşi Azmi Baba da ustaları Kaygusuz Abdal ve Yunus Emre çizgisinde yürümeye devam ederek düşüncelerini özgürce dile getirir.

Bu konuda İsmet Zeki Eyüboğlu, *"Gülen Anadolu"* isimli kitabında Azmi Baba'nın katı bağnazlığını eleştirmek amacıyla Tanrı'da var olduğu ileri sürülen

birtakım nitelikleri ele alarak gülmece türünde Tanrı'yı kınamaya koyulduğunu söyler. Yazar ayrıca, Azmi Baba'nın kendi düşünce dünyasıyla Tanrı'yı en güçlü yerinden vurmaya çalışırken tek dayanağının gülmecenin keskin dili olduğunu belirtmektedir (Eyuboğlu, 1977: 175).

Azmi Baba'nın uzunca şiirinden aşağıda yer verdiğimiz bölümlerinde şairin mizahî ögeleri nasıl başarıyla kullandığını görebiliriz:

"Bir iken bin ettin kendi adını
Görmedim senin gibi iş üstadını
Yaşadırsın kurudursun odunu
Sen bahçıvan mısın ormancı mısın

Cebraile perd'ardından söylersin
İnüp Beytüllâh'a kendin dinlersin
Bu ateş-i cehennemi neylersin
Hamamın mı var, ya külhancı mısın

Esirci misin koydun cehenneme Arap
Hoca mısın okur yazarsın kitap
Aslın kâtip midir görürsün hesap
İhtisabın mı var yok hancı mısın"

(Özcan, 2002: 102-104)

Şair, yukarıdaki şiirinde Tanrı ile samimi bir dille konuşmakta, alışılagelmiş bir söylemden farklı olarak esprili bir dille meramını anlatmaktadır. Her dörtlükte ilk üç dizede somut örnekler ve bilinen gerçeklerden hareketle bazı tespitlerde bulunan şair, son dizelerde; *"Sen bahçıvan mısın ormancı mısın / Hamamın mı var külhancı mısın / İhtisabın mı var yok hancı mısın?"* diyerek farklı bir bakış açısı sergilemektedir. Böylece şair, hem kendi inanç dünyasını yansıtmakta hem de mizah ve ironiden yararlanarak Tanrı ve kul arasındaki farkındalığı göstermektedir.

Saz şiirinde ise mizah, tekke şiirine göre hem şiir türü çeşitliliği olarak olarak hem de gerçek hayatla olan bağı gereği daha somut bir gerçekliğe dayanmakta ve daha çok yer bulabilmektedir. 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 hayvanların dünyasına kadar genişçe bir yelpazede farklı konulara dair mizahî ögeler kendine yer bulabilmektedir.

Aşağıda halk şiirinin önemli şairlerinden, ünlü *"Kerem ile Aslı"* hikâyesinin kahramanı Âşık Kerem, bir taşlamasında *"sinek"*le olan mücadelesini güldürü ögeleriyle bezeli olarak dile getirmektedir:

"Gide gide bir sineğe düş oldum
Yakın bildim bu sineğin işini
Tuttum kılıç ile kellesin kestim
Yedi dağ üstüne serdim leşini

Sinek vızıldadı uçtu havaya
Yağın süzdüm üç yüz atmış tavaya
Etin koyduk bin yüz yetmiş tavaya
Peşkeş ettik Kayseri'ye döşünü"

(Özcan, 2002: 107)

Dertli Kerem'in bu şiirinde görüldüğü gibi bazen halk şairleri, bir konuyu gerçek üstü bir tarzda ele almakta, eşyanın tabiatına aykırı bir kurgu ile sunmaktadır. Şiirde sıradan, sevimsiz küçük bir sinekten hareketle görünen gerçeğin kişiyi yanıltmaması, çokça bir çaba ile elde edilen bazı başarıların aslında çok önemsiz olabileceği hususunda göndermeler yapılmaktadır. Henüz ilk dörtlükten itibaren şair, sinekle olan mücadelesini merkeze alarak alaylı bir dille absürd ve abartılı gelebilecek olay ve olguları sıralamaktadır. Sinekle mücadele ettiğini, kılıçla kellesini kestiğini, yedi dağın üstüne serdiğini, ayrıca yağını süzdüğünü, etini kaynattığını, peşkeş ettiğini dile getirerek hem okuyucuyu adeta masal ve tekerlemenin büyülü dünyasına çekmekte, hem de bu abartılı ve saçma sözlerle aslında insanoğlunun dünyadaki mücadelesinin bazen ne kadar kıymetsiz ve olduğundan büyük gösterildiğini anlatmaktadır. Son dörtlükte şair; "*Dertli Kerem söyledi bu yalanı / Ya kim gördü o sineğin eşini"* sözleriyle nasıl ki bu hikâye yalan ise, dünya ve yaşam mücadelesi de aynı şekilde yalan olabilmektedir.

Dördüncü bölümde, *"Saz şiirinde Mizahın Kullanımı"* başlığı altında mizah örneklerine genişçe yer verileceğinden burada tekrar bir değerlendirilme yapmak yerine, halk şiirinin bir diğer kolu olan anomim şiirine ait örnekler üzerinde durulacaktır.

Anonim şiir ve halk müziğinde önemli bir yeri olan türküler, halk kültürü içinde geçmişten günümüze dek önemini yitirmeden ulaşabilen önemli bir kaynak olarak dikkat çekmektedir. Gerek adı, gerek muhteva ve anlatımıyla Türk halkına ait birçok özelliği bünyesinde barındıran bu tür için; Ali Yakıcı, "*Halk Şiirinde Türkü"* adlı eserinde şöyle der: *"Türkü teriminden ilk söz eden ve bugün için bilinen ilk yazılı metin 15. yüzyılın ünlü dil ve edebiyatçısı Ali şir Nevaî'ye aittir. Ali Şir Nevaî "Mîzânu'l-Evzan (Vezinlerin Terazisi)" adlı eserinde 'türkî' terimini açıklamakta, onun bir şarkı türü olup Türkler arasında çok sevildiğini, bu türü güzel söyleyenlerin ise 'türkî-gûy' lakabı ile anıldıklarını söyler."* (Yakıcı 2007: 38).

Türküler acı, keder, sevinç, mutluluk kadar halkın çeşitli olay ve olgular karşısındaki mizahî tutumunu da yansıtmaları bakımından ayrıca dikkate değer ürünlerdir. Ancak Ali Yakıcı'nın yukarıda sözü edilen eserinde türküler, konularına göre aşk, gurbet, ölüm, askerlik, savaş türküleri gibi on sekiz başlık altında toplanıp örnekler verilirken bu başlıklar arasında yergi / alay / eleştiri türkülerine bir örnek gösterilse de nedense mizahî türkülerden söz edilmemiştir (Yakıcı 2007). Burada örneği verilen türkülerde görüleceği gibi bu türde de mizahî ögelere güçlü bir şekilde rastlamak mümkündür.

Türkülerin bazılarının konusunu gerçekte yaşanmış bir takım olayların eleştirel bir şekilde ele alınması oluştururken, bazılarının ise anlamsız gibi görünen bir takım ögelerin eğlendirme amacı ile bir araya gelmesinden ortaya çıktığı bilinmektedir (Manda Yuva Yapmış Söğüt Dalına gibi). Mizahî türküler sadece eleştiri amacına dayanmaz, eğlendirmek, günlük hayatın sıkıntılarından kurtulmak, hoşça vakit geçirmek amacıyla da ortaya konmaktadır (Çetinkaya, 2006: 34).

Aşağıda yaygın olarak bilinen bir türküden alınan bölümde bir kentli için sıradan ama kırsal bir yaşam içinde zor koşullar altında mücadele eden bir halkın kendi mizahî dünyasını kurduğunu görmekteyiz. Bu türküde de önceki örneklerde görüldüğü gibi yaşanan çağın ve koşulların gereği olarak halkın muhayyilesine, mizah dünyasına seslenen bir tarzda icra edilmiştir. Türküde mizah, esas öge olarak belirgin bir şekilde işlenmiştir:

"Manda yuva yapmış söğüt dalına
Yavrusunu sinek kapmış gördün mü?

Amanin yandım
Tiridine bandım
Bedava mı sandın
Para verip aldım
Sabah erken çifte giderken
Öküzüm torbadan düştü gördün mü?

Amanin yandım
Tiridine bandım
Bedava mı sandın
Para verip aldım."

(Özcan, 2002: 217-218)

Kastamonu'nun Tosya ilçesinden derlenen bu türküde anlatılmak istenilenin ne olduğunun anlaşılabilmesi için hem türkünün çıkış nedeni hem de yöresel özelliklerinin bilinmesi gerekmektedir. Bu hususta konservatuar sanatçısı ve öğretim görevlisi olan İrfan Kurt, türkünün hikâyesi için şunları söylemektedir: *"Dönemin beyi tarafından halk ozanlarının yönetim aleyhine söz söylemeleri yasaklanmıştır. Bu yasağın yanı sıra saz çalıp türkü söyleyen ozana bir eğlencede kendilerine türkü çalması emrivakisi yapılmış, bir kenara da önüne kuru ekmeklerden oluşan yemek konmuştur. Bu ortamda bu türkünün çıktığı söylenmektedir.*

Ozan da kendisine yapılan bu haksızlığı onlarla dalga geçerek dile getirmiştir. Şöyle ki: Tosya bilindiği gibi pirinci ile ünlüdür. Çeltik tarlalarının sürülmesinde kullanılan manda yazın sıcağında göletlere yatarak az kıllı olan derisini hem serinletmek hem sineklerden korumak amacıyla çamura bular. Bunun içinde göletlerin ve çeltik tarlalarının kenarlarında bulunan ve dalları da suyun içine kadar uzanan salkım söğütlerin dalları üzerine, gölgesine yatar. İşte mandanın söğüt dalına yuva yapması budur. Yavrusunu Sinek Kapması da yavrunun sinek tarafından ısırılmasıdır. Çünkü yörede kapmak sözü ısırmak anlamındadır. 'Köpek kapar' gibi. Ayrıca 'cız tutmak' diye bir deyim vardır. Bir tür sineğin hayvanların kuyruk altlarına girip ısırması ile oluşan ve hayvanı delirten oradan oraya sıçratan bir olaydır. Ardından

'gördünmü' sözcüğü ile türküye devam edip akıl almaz olayların olduğunu vurgulayıp alay etmektedir."[§]

Bu bilgiler çerçevesinde türküde henüz ilk beyitte dinleyeni/okuru şaşırtan bir betimleye başvurulmuş ve *"gördün mü?"* ifadesiyle de soru sorularak tuhaf bir durum arz eden görüntü dikkatlere sunulmuştur. Yukarıda da söz edildiği üzere görünen haliyle, mandanın söğüt dalına yuva yapması ve yavrusunun da bir sinek tarafından kapılması, vaki olacak bir durum değildir. Ancak burada karşımıza iki şey çıkmaktadır: Ya bu görünen haliyle dinleyene / okura; bu, mantık çerçevesinde olabilecek bir şey değildir; fakat hayatta her şey mantıkla, hesap kitapla anlaşılabilecek bir yapıda değildir, olgusuna işin içine tebessüm de katılarak dikkat çekilmek istenmiş olabilir. Ya da ikinci bir ihtimal daha var ki; bir sinek çeşidi olarak, bazı yörelerde manda sineği olarak tabir edilen bir sinek cinsinin gerçekten sulak yerlerle özdeşleşen söğüt ağacına yuva yaptığı, yavrusunun da bir başka sinek tarafından avlandığı gerçeği gözler önüne serilerek tevriyeli bir kullanımdan yararlanılmaktadır. Yine türküde ikinci dörtlükte; "*Sabah erken çifte giderken / Öküzüm torbadan düştü gördün mü?"* dizeleriyle; Anadolu'da geleneksel köy yaşamı içinde bir çiftçi için önemli bir yeri olan öküzden söz edilmektedir. Hayatta her şeyin planlandığı gibi gitmesinin bazen zor olacağı, umulmadık bir zaman veya mekanda işlerin ters yüz olabileceği gerçeği burada da mizahî bir atmosferle aktarılmaktadır. Anlatımda geçen öküzün torbadan düşmesi, adeta karikatürel bir tarzda ve fantastik bir hayal kurgusu içinde sunulurken aslında bunun hiç de abartılı bir gerçeklik olmadığına da işaret edilmektedir. Zira kırsal yaşamda gerçekten öküzün çitf sürme sırasında yemlenmesi ve sağa sola gitmemesi için başına veya boynuna bir torba geçirilmektedir. İşte bu torbanın düşmesi yukarıda söz edildiği üzere bir anda her şeyin aksayabileceği, planların alt üst olabileceği mesajına götürmektedir.

Bu ve benzeri mizahî tarzı olan türkülere bir de geçmiş dönemin şartları, sosyo-kültürel ortamı çerçevesinde yorumlamak gerekmektedir. Anadolu'da düğün, eğlence, köy meclisleri gibi ortamlarda dillendirilen benzeri türküleri, zaman ve mekandan soyutlayarak yorumlamak bizi yanıltabilir. Bugünün modern kent insanı için çok sıradan, absürt gibi gelen kimi ögeleri, köy yaşamı insanı için pekâlâ mizahî bir özellik gösterebileceği unutulmamalıdır.

[§] http://www.turkuler.com/yazi/halkkulturunde.asp

Anonim halk şiirinde türküler gibi çokça bilinen ve söylenen bir diğer tür de manilerdir. Çok farklı konularda söylenen maniler içerisinde elbette bazılarında mizahî özelliklere rastlamak mümkündür. Geleneksel yaşam içinde duygularını birbirine doğrudan ifade etmekten çekinilen durumlarda duyguların imalara başvurularak anlatımı sırasında mizahî anlatımın öne çıktığı görülmektedir.

Aşağıdaki örneklerde de görüleceği gibi maniler aracalığıyla kişiler, sevgiliye seslenirken hep ciddiyet, niyaz veya iltifat ile mutlu olamadıklarında, kendileri için olumsuz olabilecek olay ve olguları değiştiremeyeceklerinin farkına vararak bu kez eğlenceli sözler ve gülünç ögelerle kendilerini ifade etmektedirler. Böylece gergin ortamı yumuşatmak ve yer yer de gülünçleştirmek yoluyla hem kendilerini teselli etmekte hem de sahip oldukları özgüvenle sevgiliye daha sevimli bir eda ile seslenebilmektedirler.

Aşağıdaki örneklerde de görüleceği gibi, sevgiliye olan ilgi-sevgi, sevgilinin umursamazlığı, ayrılığa dair şikayet, talihe sitem gibi duygulanımlar, muhatapta tebessüm uyandıracak bir şekilde dile getirilmektedir. Her bir dörtlükte konuyla doğrudan ilgili olmasa dahi asıl amaca aracı olmak ve çarpıcı ifadelerin saklandığı son dizelere bir hazırlık yapmak için olabildiğince doğal ve bir o kadar da espritüel ögeler kullanılarak verilmek istenen mesaj, mizahın gücüyle aktarılmaktadır:

"Bağçelerde maydanoz
Maydanozu yoldunuz
Üsküdar'ın kızları
Siz de mi adam oldunuz.

Altın tabakta pekmez
Ben yesem sana yetmez
Senin bana ettiğini
Din ayrı gavur etmez

Baca başı pıtırak
Gelin kızlar oturak
Neye oturak kızlar
Satılak da kurtulak"

(Bayrı, 1932: 12, 14, 16)

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere, hoşça vakit geçirmek, eğlenmek, atışma kültürü içinde karşılıklı söyleşmek, doğrudan söylenemeyen gerçekleri manzum olarak kafiyeli söylemek gibi özellikler manileri, mizah için de önemli kılmaktadır. Dolayısıyla mizahî anlatımın öne çıktığı maniler hem şiir kültürü açısından hem de güldürü dünyamız bakımından dikkate değer ürünler olarak yerini almaktadır.

Anonim şiir dünyasında içinde kayda değer oranda mizahî ögeler barındıran bir diğer önemli tür de tekerlemelerdir. Kafiye, aliterasyon ve secilerlerle sağlanan ses çağrışımlarıyla dikkat çeken tekerlemeler; duygu ve düşüncelerin belli söz kalıpları ve tekrarlarıyla dile getirmesi özellikleri yanında, ayrıca çok geniş bir konu yelpazesine sahip olmalarıyla önem arz etmektedirler (Duymaz, 2002: 21).

Bu örneklerden biri de Pertev Naili Boratav'ın *"Le Tekerleme"* adlı eserinde Yozgat'tan derlenen bir tekerlemesinde, Anadolu insanının diline doladığı eğlenceli sözlerden oluşan bu manzumede yoksulluğunun yansımasını görmek mümkündür:

"Var varadan
Sür süreden
Amasyadan Tireden
Geldi gesdi buradan
Anadolu Kastanbolu
Yalan dersen o da dolu
Hay hay dedim gahdı bi dilki
Tüfengim olaydı vururdum belki
Bit bazarında satılan kurku
Param olaydı alırdım belki
Bir tavum var bir tek cüceli
Gaç yıl dolu çaylah alıp gaçalı
Bir goynum var sırtı keçeli
Âşam yatardım yatahda
Sâdesin diynerdim yatahda
Gapımızın onü ulu gavahda
Lah lah eden goca lâylek nicoldu."

(Boratav, 2000: 198)

Bu tekerlemede de söz kalıpları ve ses çağrışımlarından yararlanarak mübalağa ve mizah esasına bağlı olarak; *"Tüfengim olaydı, param olaydı"* gibi ifadelerden de

anlaşılacağı gibi yoksulluktan söz edilmiş, öncesi ve sonrasında sıralanan sözcükler ve ses çağrışımlarıyla güldürü bağlamında ele alınmıştır. Böylece aslında tekerlemedeki onca eğlenceli ifade arasına yoksulluk mevzusu serpiştirilerek bir nevi değiştirilemeyen akıbet hoş bir eda ile dile getirilmiştir.

Sonuç olarak burada yer verilen örneklerden hareketle denilebilir ki halk edebiyatında mizah, gerek manzum gerekse mensur ürünlerde yergiyle bağlantılı olarak halk gülmecesinin bir yansıması şeklinde yerini almıştır. Bu bağlamda halk şiirinde saz şiirinin dinî-tasavvufî şiire göre mizahî ögelerden daha çok yaralandığı, anonim şiirde ise tekerlemeler ve bazı türkülerin bu anlamda dikkat çekici türler olduğu görülmektedir. Mensur türlerde ise masallar ve yine geleneksel halk tiyatrosu içinde yer alan Karagöz, ortaoyunu ve meddah gibi türlerde mizahtan olabildiğince yararlanılmaktadır. Bu ürünler aracılığıyla aslında halk kültürünün bir yansıması olarak görülen mizah, insanları ciddiyetin soğukluğundan uzaklaştırarak güldürürken aynı zamanda iktidar, otorite ve süregelen yapıya karşı eleştirel bir tutum sergilemesine de aracılık etmektedir. Böylece yergi ve ironi gibi mizah da halk edebiyatında farklı tür ve bağlamlarda önemli bir öge olarak varlığını sürdürmektedir.

1.3.1.2. Divan Edebiyatında Mizah

Divan edebiyatında mizah, halk edebiyatındaki kadar çok ve renkli olmasa da manzum latife, mizahî münazaralar, tehziller, mizahî mektup ve arzuhal gibi kimi türlerde az da olsa kendine yer bulabilmektedir.

Mizah, bu edebiyat dünyası içinde yaşanan dönemin aksaklıklarını türlü yönleriyle şiire taşıyarak adeta bir ayna gibi yansıtmıştır. Bu hususta Salih Seyhan şöyle demektedir: *"Divan edebiyatı içinde mizah, devrin psikolojik, ahlâkî ve sosyal yapısına yönelik aksaklıkları konu edinen şiir kalıbına dökülmüştür."* (Seyhan, 2011: 191). Şiir yanında nesir olarak ise bazı risaleler, münazara metinleri ve letaifnameler dikkat çekmektedir.

Divan edebiyatı temsilcileri, hiciv ve övgü içeren anlatımdan yararlansalar da hiciv ve mizah özelliği gösteren eserler yazmak hususunda pasif kalmışlardır. Bunda; *"İslam dininin insanları aşağılamayı, onlarla alay etmeyi yasaklaması yüzünden divan edebiyatında mizah ögelerine fazla yer verilmedi. Gene de bu dönem şairleri, bazen kıskançlık ve mevki hırsıyla, bazen de şaka yapmak amacıyla mizaha başvurdular."* (Ana Britannica, 1992: 156) ifadesinden anlaşılacağı üzere İslam dininin; kişileri alaya

alan, onları aşağılayan veya gülünç duruma düşüren tutum ve anlatımları hoş karşılamamasının ciddi bir etkisi vardır. Böyle olunca da divan edebiyatı tarihi içinde mizahî eserlerin sayısında nicel olarak bir azlık görülmüştür. Ancak yine de bazı şairler kişisel hırsları, mevki tutkuları veya şakalaşmak adına şiirlerinde mizahî ögelere yer vermiştir.

Divan edebiyatında özellikle nükte, şaka ve fıkraları bir araya getiren ve *"letâifname"* adıyla anılan eserlerde mizahî anlatımın etkisi görülmektedir. Latife kelimesinden türetilen letaifname, Demirel'in deyişiyle; *"Kendi içinde birçok ayrı metinden (hikâye, masal, fıkra ve nükte gibi) oluşabildiği gibi, müstakil bir metin, belli bir olay örgüsünden oluşan uzun soluklu hikâye hâlinde de kaleme alınmıştır."* (Demirel, 2011: 101-103). Bu bağlamda bu tarz eserlerde aşağıda görüleceği üzere nükteden, fıkraya kadar birçok örnekte mizahî ögelere rastlamak mümkündür.

Aşağıda Süleyman Solmaz'ın *"16. Asırda Şu'arâ Tezkirelerinde Nükte"* (Solmaz, 2011) adlı makalesinde naklettiği nükte, bu açıdan ilgi çekici bir örnektir:

"Mevlana Lutfî: Kadılar arasında "Deli Lütfi" olarak bilinen bu şahıs Fatih Sultan Mehmed tarafından kütüphaneci olarak görevlendirilmiştir. Sultan Mehmed ile sohbet eder, aralarında çok latife ve karşılıklı konuşma olurmuş.

Rivâyet ederler ki Sultan Mehmed bir gün kendisine lazım olan bir kitap için kütüphaneye gelmiş. Molla Lüfti'ye; 'Bana şu kitabı getiriver' diye emretmiş. Fakat Molla Lütfî, biraz yüksekte olan kitaba erememiş ve kitapların önünde bulunan bir mermer parçasına basarak kitabı padişaha vereyim demiş. Sultan Mehmed merhum incinmiş ve 'Hay ne yaptın? O taş Hz. İsa'nın mevlididir, o taş üzerine doğmuştur' demiş. Molla Lütfî karşılık vermeksizin kütüphanedeki işine devam edip, hizmet ederken kitapların üstüne örtülmüş ve güveler tarafından delik deşik edilmiş, üstü kapkara toz olmuş bir bez parçası görmüş. Nazik bir şekilde edep ve saygıyla bezi iki elinin iki parmağı ile tutmuş ve yine aynı saygı ve edebli tavrıyla oturmakta olan Sultan Mehmed'in dizinin üstüne koymuş. Padişah, bunu görüp rahatsız olmuş ve 'Bunu benim üzerime niye getirdin?' demiş. Molla Lütfî; 'Devletli padişahım niye huzursuz oluyorsunuz? Bu bez İsa Peygamberin beşik bezidir.' diye karşılık vermiş.

Merhum Sultan Mehmed'in huzurunda söylenmiş bu tür latife ve bediheleri pek çoktur. Muhavere sahibi olduğundan böyle küstahlığa ve bu denli latifeye kudret göterip Sultan Mehmed ile musahib olmuştu." (Solmaz, 2011: 21).

Bu metinde görüldüğü gibi nükteler Osmanlı mizah anlayışına dair önemli ip uçları barındırğı gibi aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel yapısını yansıtması açısından dikkate değer bir türdür.

Nükte, latife ve fıkraları bir araya getiren letâifnâmelerden başka divan edebiyatının omurgasını teşkil eden şiir birikiminde de yer yer mizahî anlatımın yoğunlukta olduğu örnekler görmek mümkündür.

Bu hususta divan şairleri arasında adı az bilinenlerden biri olan Tokatlı Ebubekir Kani Efendi'nin (ö.1792) latifeci kişiliğine binanen bazı mizahî anlatımlar nakledilmiştir. Kırk yaşına kadar Tokat'ta yaşadıktan sonra İstanbul'a geçip orada divan kâtipliğinde bulunan ve sonraları Rumeli'de de katiplik yapan şairin, *Şathiyat* ile *Hırrename* adlı eserlerinden anlaşılacağı üzere latifeyi seven, hicve meyilli bir şair olarak tanınır. Öyle ki latifeciliği ölüm döşeğinde dahi sürecek kadar ileri olan Kani; *"Ben Fatiha dilencisi değilim, mezar taşıma Fatiha yazmayın!"* diye bir nükte dahi söylemiş, ölümünden sonra mezarını yaptıranlar bunu vasiyet bilerek nüktesine karşılık vermişlerdir (Pala, 2012: 137).

Aynı şair için İskender Pala, **İki Dirhem Bir Çekirdek** adlı eserinde, Türkçede deyim özelliği kazanan; *"Kırk yıllık Kani, Olur mu yani?.."* ifadesini açıklarken kaynağının Kani olduğunu belirtip aşağıdaki açıklamasıyla nükte ve mizahla olan bağlantısına açıklık getirmektedir:

"Kani, Silistre'deyken Voyvoda Alexander'ın yanında özel sekreter olarak da hizmet etmiş ve o sıralarda genç bir Rum dilberine gönlünü kaptırmış. Yaşı elliye yaklaşan Kani'nin aşkı da o derece olgun çıkmış ve güzel kız da onu sevmiş. Ne var ki kız bir papaz sülalesinden gelmekte ve tutucu bir hayat yaşamaktadır. Kani, dillere destan olan aşkını mutlu sona erdirmek için kıza evlenme teklif ederse de nafile, kızın ailesinden zinhar olmaz cevabını alırlar. Aşkları bu sefer acıya dönüşür. Sonun da kızın aklına bir çare gelir; Kani'nin Hıristiyan olması. Bu çare üzerine, kızın babası evlenmelerine razı olur ve bir gün Voyvoda'yı ziyarete gittiğinde konu açılır, Kani Bey'i yanlarına çağırırlar. Papa efendi teklifi yapar:

- Kani Bey, bir şartla kızımı sana vereceğim, hemen şimdi dinini değiştirip Hıristiyan olursan!..

Kani Bey'in zihninde şimşekler çakar. O yörelerde sıkça kullanılan Yani adını hatırlayarak der ki:

- *Yapmayın papaz efendi, kırk yıllık Kani, hiç olur mu Yani?!."* (Pala, 2012: 138).

Divan şiirinde 16. yüzyıl şairlerinden Tatavlalı Mahremî tarafından yazılan **Şütür-nâme** adlı eser de mizahî ögeler bakımından dikkat çekmektedir. Eserde Baba şütür adındaki bir devenin başından geçenler alegorik bir şekilde anlatılırken teşhis ve intak sanatı çerçevesinde ilgi çekici bilgiler sunulmaktadır. Bu çerçevede konunun akışına göre hikâyeler, fıkralar ve anekdotlara yer verilmektedir. Öyle ki buna bağlı olarak metinde Nasreddin Hoca ile ilgili iki fıkraya dahi yer verilmektedir (Demirel, 2005: 49-66). Fıkralardan biri şöyledir: *"...'Nitekim Mevlânâ Nasruddin Hoca rahmetullahi ʹaleyh bir gün baş kazırlarmış acırmış meger o esnâda bir deveye yük yükledirmiş deve bagırmış Nasruddin Hoca eyitmiş ʹacebâ şol derd-mend devenün dahı başını mı kazırlar ki güler dimiş' (373a- 21-24)."* (Demirel, 2005: 54).

Divan şiiri bağlamında bu nüktelerin yanında hiciv türünün baş yaptılarından biri oduğu için "Divan Edebiyatında Yergi" kısmında değerlendirilen ve 15. yüzyılda yaşayan Şeyhi'nin yazdığı **Harname** kitabı aynı zamanda ilk ciddi mizahî eser olarak da dikkat çekmektedir:

"Bir eşek var idi zaif u nizâr

Yük elinden katı şikeste vü zâr" beytiyle başlayan bu şiirinde Şeyhi; eşek, öküz vb. gibi sembollerle dönemindeki toplumsal sorunları dile getirmiştir. Bu sembolleri halk ve yöneticilerin içerisinde bulundukları durumu gözler önüne sermek, adaletsizliğe dikkat çekmek için kullanmıştır. Eserinde benzetme ve mübalağa gibi sanatlardan çok fazla yararlanmıştır (Çetinkaya, 2006: 42).

Yine on altıncı yüzyıl şairlerinden Usulî, Figânî ve Fuzulî, dönemin en önemli yergi ve mizah unsuru taşıyan eserlerine imza atmış şairlerdir. Usulî'; *"Yuf"* redifli şiirinde zamanının bütün yöneticilerini eleştirirken, Fuzulî de **Şikayetname** adlı eserinde evkaftan alamadığı geliri için şikâyette bulunmuştur. Bu eserlerde eleştiri ve yerginin yanında mizahî anlatım gibi özelliklerden yararlanılarak bireysel ve toplumsal konulara dair mevut hassasiyet dikkatlere sunulmuştur.

Divan şiirinin en önemli hiciv şairi olan ve daha önce "Divan Edebiyatında Yergi" kısmında da yer verilen Nefi'nin **Siham-ı Kaza** eseri aynı zamanda bünyesinde mizahî ögeleri taşımaktadır. Eserde sert, alaycı hicivlerin yanında yer yer mizah ögelerinden de yararlanarak okuru gülümseten, eğlendiren dizelere rastlamak mümkündür.

"*On yedinci yüzyılda yaşamış olan Nâbî ve Sabit mizahî şiirleri ile tanınan diğer şairlerdir. Özellikle Nâbî'nin Divanındaki şiirlerin çoğu mizahî şiirlerdir. Rüşvet, yolsuzluk, fakir, zengin ayrımı gibi pek çok toplumsal konuyu şiirlerinde ele almıştır.*

"Çok görmüşüz zevalini gaddar olanların
Hengâmı fırsatında dilâzar olanların
Zillettendir kararı eğer sağ olursa da
Kütah olur hayatı sitemkâr olanların"

Yine on sekizinci yüzyılda Osmanzâde T'âib, Bursalı İsmail Beliğ, Nedim, Esrar Dede, Şeyh Galip gibi önemli şahsiyetler divanlarında mizahî şiirlere yer vermişlerdir. Nedim'in Ramazanniyye ve Şitâiyyesi, Şeyh Galib'in Komik Ramazanniyesi, Bülbülle Kaz Hikâyesi, Seyyah Hikâyesi ve "Yuf" redifli şiirleri nükteli şiir örneklerindendir." (Çetinkaya, 2006: 44).

Divan edebiyatında hicivle bağlantılı olarak mizahî anlatımın belirgin olduğu eserler arasında Fuzulî'nin **Şikâyetname'**si, Şeyhi'nin **Harname'**si, Kanî'nin **Hirrename'**si (Kedi Hikâyesi), Nef'i'nin **Siham-ı Kaza'**sı gelmektedir.

Divan edebiyatının son dönemlerinde ise Keçeci İzzed Molla'nın ***Mihnet*-i Keşan'**ı, Enderunlu Fazıl'ın **Defter-i Aşk'**ı, Sünbülzade Vehbi'nin **Şevkengiz'**i, Edirneli Güfti'nin **Tezkire'**si ve Sürûri'nin **Hezeliyat'**ı dikkat çeken eserlerdir (Seyhan, 2011: 65).

Divan şiirinin etkisini kaybetmeye başladığı dönemde bu edebiyata özgü biçim, içerik ve dil anlayışıyla yazılmış Osmanlı manzum mizah edebiyatı, Şair Eşref'le son güçlü atılımını yapmıştır. Bu çerçevde manzum mizah edebiyatı, Cumhuriyet'e devreden son Osmanlı nesilleri arasında da Neyzen Tevfik (Kolaylı), Ali Ekrem (Bolayır), Halil Nihad (Boztepe) ve Nâmdar Rahmi (Karatay) gibi ciddi isimlerin yetişmesine imkan sağlamıştır (Ceylan, 2011: 65).

Adı geçen bu eserlerin yanında divan şiirinin ektisini sürdürdüğü son dönemlere kadar birçok klasik şiirde mizahî özellikleri çağrıştıran unsurlara yer verilmiştir. Ancak 19. yüzyılda divan şiirinin gittikçe zayıflaması ve artık Batı etkisinde modern bir edebiyatın başlamasıyla birlikte mizah varlığını oluşacak bu yeni edebiyat dünyasında daha da pekiştirecektir.

1.3.1.3. Modern Edebiyatta Mizah

Modern edebiyatta Tanzimat dönemiyle birlikte mizah; divan ve halk edebiyatındaki kullanımlarının yanı sıra ayrıca Batı etkisinde gelişen edebiyatın ürünleri olan roman, hikâye ve tiyatro gibi türlerle de görünmeye başlamıştır. Sonraki süreçte ise Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti edebiyatlarıyla birçok edebî türde gelişimini sürdürerek günümüze ulaşmıştır.

Bu süreçte, Edhem Paşa'nın **Mecmua-i Fünun**'da yazdığı ve bir filozofla sokak köpeğinin esprili diyaloğundan oluşan yazı, Türk mizahının geleneksel çizgiden uzaklaştığını gösteren ilk örnek olarak kabul edilir. İlk mizah dergisi ise Teodor Kasap tarafından 1870'de çıkartılan **Diyojen** gazetesidir (Seyhan, 2010: 191).

Diyojen gazetesinde ilk karikatür 1871'de yayımlanıyor. Gazetede ayrıca ironik ve mizahî yazılar yayımlanır. Padişah ve yönetim, gazeteden rahatsız olunca birkaç kez kapatılır. 1876'da ise yayın hayatına tamamen son verilir (Topuz, 2011: 9).

İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla yaşanan kısmî hürriyet ortamında tekrar birçok mizah dergisi yayın hayatına başlar. Sayıları doksan civarında olan bu dergilerden özellikle **Kalem, Cem** ve **Karagöz** gerek içerikleri gerekse uzun ömürlü oluşlarıyla diğerlerinden ayrılırlar (Seyhan, 2011: 192).

Tanzimat döneminin başlıca mizah yazarları Teodor Kasap ve Direktör Ali Bey başta olmak üzere sonrasında Şair Evlenmesi adlı eseriyle Şinasi, Zafername Şerhi ile Ziya Paşa ile gelişen mizahî edebiyat, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti dönemlerinde Cenab Şahabeddin, Hüseyin Rahmi, Fazıl Ahmet Aykaç gibi isimlerle güçlenmiştir (Ana Britannica, 1992: 156).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk mizahı önce yaşanan savaş süreci, sonrasında ise yeni bir düzenin başlangıcı, tartışmalı siyasi ortam, çok partili yaşama geçiş denemeleri, yapılan devrimler sonucu yaşanan etki-tepki meselesi gibi gelişmelerden beslenerek Batılı form ve tekniklerden de yararlanarak gelişimini sürdürmeye, ilerlemeye devam etmektedir.

Aziz Nesin, Mim Uykusuz, Rıfat Ilgaz ve Sabahattin Ali'nin kurduğu ve 1945-1950 yılları arasında çıkan **Marko Paşa** dikkat çeken mizahî bir yayındır. Gazete, dönemin CHP'li politikacılarının yolsuzluklarını, halkı yoksul bırakmalarını, halkı görmezden gelişlerini ve hantallaşan bürokratik yapının yarattığı sorunları ağır bir dille eleştirmektedir. **Marko Paşa** ayrca aynı dönemde Türkiye'ye yavaş yavaş hakim

olmaya başlayan Amerikanlaşma eğilimini ve gittikçe artan karaborsacılığı da mizah diliyle yermekten sakınmamıştır (Arık, 1998:21).

Bu dönemde **Akbaba, Karakedi** gibi mizah dergileri basılı mizah ürünleri olarak yayınlarını sürdürmekte, yaşanan süreci yergi ve eleştirinin de olanaklarından yararlanarak mizahî bir boyutta yorumlamışlardır. Yazdıkları yergili ve mizahî anlatımlı eserleriyle ise Şair Eşref, Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Namdar Rahmi Karatay, Ercüment Ekrem Talû gibi isimler dikkati çekmiştir.

Namdar Rahmi Karatay özellikle şiirlerinde atasözü, deyim gibi sözlü anlatım ürünlerini kullanarak mizahî şiirler yazmıştır: *"Hasan'ın böreğine vaktinde yetişmeli, hiç durmadan gövdeye atıştırıp şişmeli, yanıp da kavrulmadan mükemmelen pişmeli, sonra seni almazlar hiçbir yere çiy diye, geçti Bor'un pazarı sür eşeği Niğde'ye."* (Öngören, 1983: 170).

Cumhuriyet sonrasında, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat, Aziz Nesin, Orhan Murat Arıburnu, Suat Taşer, Özdemir Asaf, Salah Birsel, Ümit Yaşar Oğuzcan mizahî yönü ağır basan şiirler yazmışlardır. Bu şairlerin ürünlerinde sosyal yaşamdaki pek çok olumsuzluk, yoksulluk, iltimas vb. gibi pek çok konu ele alınmıştır (Öngören, 1983: 169-170).

1972'de yayın hayatına başlayan **Gırgır** dergisi, son dönem Türk mizah yayıncılığında ayrıca önem arz etmektedir. Onda siyasetten ekonomiye, spordan sanata kadar geniş bir dünyanın yansıması vardır.

Dergide bazen yazı ağırlıklı çıkmakta, kafiyeli konuşmalar, komik isimler (Rukiye Tencere, Nermin Türkçesigüzel vb.) yer almakta ve yeri geldiğince erotizmden yararlanılmaktadır. Metinlerde işadamları, esnaflar birer soyguncu olarak tasvir edilmekte, halkın sorunlarının kaynağında sınıfsal fark ve gelir dağılımı dengesizliğinin yattığına dair izlenimler sunulmaktadır (Öngören, 1983: 1455). Ayrıca dergi, **Marko Paşa'**nın daha önce ulaştığı tirajı aşarak beş yüz bin sınırına dayanarak halkın dertlerinin ve siyasi otoriteyle olan çekişmesinin ortaya konmasında mizahın/karikatürün aracı olarak kullanımında daha önce hiç sahip olmadığı bir öneme kavuşmaktadır. Bu bağlamda **Gırgır** dergisi adeta, *"halk kültürü"*nün temsilcisi konumundadır (Arık, 1998:37).

Günümüz edebiyatında da mizah, tüm renkliliği ve zenginliğiyle çeşitli sanat dalları ve edebî türlerde varlığını sürdürmeye, derin gerçekçiliğe farklı bir bakış açısıyla değinmeye devam etmektedir.

Mizah dilinde *"benzeşleme"* olarak tanımlanan ve bir iletişim esnasında, alıcı-vericinin sözlerini bilinçli veya bilinçdışı yanlış anlaması ya da benzer sesli kelimeler değiştirmesi, bazen de yanlış anlama üzerine kurulan dil oyunu sayesinde mizah yaratmaktır (Usta, 2009: 138).

Aşağıda Atilla Atalay'ın **Menekşe İstasyonu** (Atalay, 1996) adlı eserinde geçen anne ve kızı arasındaki diyalogta benzeşleme örneğiyle geleneksel Türk halk tiyatrosu oyunu olan Karagöz oyununa göndermeler de yapılarak mizahî bir dil yaratılmaktadır:

"Anne: Şu seçim hayırlısıyla ben sağır olmadan, kafayı yemeden bi bitsin; horoz kesicam horoz…

Sıdıka: Efendim anne, bişi mi dedin. Siroz mu?..

Anne: Ne sirozu kız? Sen de Hacivat-Karagöz yapma anneye." (Atalay, 1996: 89)

Bu örnekte de görüldüğü gibi geleneksel mizah diliyle modern edebiyat metni dili arasında benzer bir dil oyunu aracılığıyla hem kültürel bir aktarım/bağ kurulmuş, hem de mizahî anlatımın köklü geçmişini modern bir anlatı ile yeniden anımsatmak söz konusu edilmektedir.

1.4. Türkçede Yergi, İroni ve Mizahla İlgili Diğer Kavramlar

Türkçede yergi, ironi ve mizah kavramları gerek sosyal yaşam içinde, gerekse kültür-sanat ve edebiyat dünyasında farklı anlamsal çağrışımlarıyla kullanılmakla beraber ayrıca bu kavramlarla ilintili olarak kullanılan başka kavramlar da vardır.

Her ne kadar yergi, ironi ve mizah kavramları farklı çağrışım özellikleriyle birbirinden muayyen sınırlarla ayrılsa da bazen kullanıldıkları bağlamda iç içe geçebilmekte, birbirini etkileyip bir arada sözlü, yazılı veya görsel bir yapı bağlamında yer alabilmektedir. Böylece bu kavramlarla bağlantılı olarak Türkçede öteden beri kullanılagelen başka kavramlar da burada kendine yer bularak doğrudan ve dolaylı olarak bu başlık altında değerlendirilebilmektedir.

Başta yergi kavramının klasik edebiyatta "*hiciv"*, halk edebiyatında "*taşlama",* modern edebiyatta da Batı edebiyatı etkisiyle *"satire"* kelimeleriyle karşılanması bile başlı başına bir ilintili kavramlar kümesi oluşturmaktadır. Yine güldürü ve şaşırtma öğelerine yaslanan mizahın "*nükte", "hezel", "istihza"* gibi kavramlardan yararlanması, ayrıca bir dil ve anlatım estetiği olan ironinin yergi ve mizah

unsurlarından da etkilenerek *"şathiye", "kinaye", "nükte"* gibi kavramlardan beslenmesi bu ilgili kavramlar bağlantısını oluşturmaktadır.

Bu kavramların yanında mizah ve nükte ile bağı olan; ancak bazen nükte içinde bazen de mizah içinde güldürü ögesi olarak kullanılan, günlük yaşamda ve halk edebiyatında da kendine az çok yer bulan *"latife"* veya *"şaka"* adlarıyla bilinen kavrama da değinmek gerekir.

Güldürecek sözler, hikâyeler, eğlendirmek için yapılan hareketler olarak tanımlanan ve çoğunlukla şaka ve espri anlamında da kullanılan latife kavramı, kültürel yaşam içinde gerek gündelik dilde gerekse çeşitli edebî metinlerde kendine yer bulmuştur. Öyle ki edebiyatta manzum ve mensur gülünç fıkra, kısa hikâye ve tanınmış kişilerin hazır cevaplılıklarına dair nüktelere yer veren letaifnameler oluşturulmuştur (Akkuş, 1998: 33). Bu eserler fıkra, nükte ve içerdiği şakalarla mizah kültürüne dair önemli bilgiler ihtiva etmektedir.

Hiciv/taşlamayla bağlantılı olarak son yıllarda ayrıca *"kalaylama"* ve *"boyama"* kavramlarıyla karşılaşılmaktadır. Her iki kavram daha çok mecaz ve argo kullanımlarıyla dikkat çekerek yergili anlatım içindeki yerlerini almaya başlamaktadır.

Kalaylama ya da kalaylamak için temel anlamıyla; *"Bakır ve başka metal eşyanın yüzünü ince bir kalay tabakası ile kaplamak, mecaz anlamıyla; bazı kusur ve hataları örtmeye çalışmak, argoda ise; küfretmek."* (Kaya, 1996: 585) olarak tarif edilir. Ancak genellikle argodaki kullanımı itibariyle küfür etmek, hicvetmek bakımından bazen yergili anlatım özelliği göstermesi yönüyle bağlantılı kavramlar arasında kullanılabilmektedir.

Kalaylama aynı zamanda *"batırma"* olarak adlandırılan şiirlerden daha ağır olup ayaklarında (sin-kaf)'lı sözlere yer veren ve muhatap alınan şahsa küfür edilen şiirlerdir:

"Fakiri görünce halın sormayan
Üzürine kanadını germeyen
Tavuğun altında civciv vermeyen
Yumurtanın sarısını s..yim."

(Kaya, 2010: 403)

Kalaylama kavramıyla ilintili olarak *"boyama"* da temel anlamıyla; *"Boyamak fiili, boya yapma ve renklendirmek; mecaz anlamıyla ise küfretmek, azarlamak, ağzına geleni söylemek."* (Doğan, 1996: 159) anlamına gelmektedir. Bu tarifte de görüleceği gibi daha çok mecaz kullanımıyla azarlamak ve hicvetmek bağlamında yergi kapsamına

girebilecek kullanım özelliği taşıyabilir. Bazı yörelerde kalaylama olarak da bilinen boyamalarda küfür ve hakaret içeren sözler olsa da kalaylamadaki kadar edep sınırlarını zorlayan ağır küfürler yoktur:

"Misafir aldık akrabayı
Altına koysun arpayı
Çaldı kaşığı torbayı
Yürü hırsız eşşolueşşek."

(Kaya, 2010: 173)

Yukarıda da sözü edildiği gibi konumuzu doğrudan veya dolaylı olarak ilgilendiren belli başlı kavramlar örneklerle incelenerek, kimi zaman örtüşen kimi zaman da ayrılan yönleriyle sınırlarını belirlemenin bir hayli güç olduğu kavramlara dair tespitlerde bulunulmaktadır. Böylece bir nebze de olsa süregelen kavramsal belirsizlik ya da karmaşıklığın önüne geçilmek istenmektedir. Bu belirlemelerden sonra ise yergi, ironi ve mizahın kavramsal çerçevesi ve tarihsel gelişimi üzerinde durularak Türk edebiyatında ve özellikle de saz şiiri içindeki kullanım özellikleri irdelenmektedir.

1.4.1. Taşlama

Taşlama, halk şiirinde yergi ve eleştirinin geçtiği bir tür adıdır. Klasik şiirde *"hiciv"*, modern şiirde *"yergi"* kavramlarıyla bağlantılı olarak halk şiirinde de *"taşlama"* kavramı kullanılmıştır.

Bu konuda Pertev Naili Boratav; *"Taşlamalar, hiciv ve sosyal tenkit şiirleri"*dir, (Boratav, 2000b: 21) diyerek bu gerçekliğe işaret etmektedir.

Taşlama, **Türkçe Sözlük**'te şöyle tanımlanmaktadır:

"Halk yazınında bir kimseyi, bir olayı, bir durumu, bir yeri vb. acı, iğneleyici, alaycı bir dille yermek ereğiyle yazılan, biçimsel yönden koşmaya benzeyen şiir." (Püsküllüoğlu, 2003: 946).

Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü'nde ise; *"Halk edebiyatında bir kimsenin, bir topluluğun, bir yerin kusurlarını, kötü ve çirkin yönlerini ortaya dökmek; toplumun bozuk yönlerini eleştirmek amacıyla söylenen şiirler."* (Albayrak, 2010: 517) olarak izah edilmektedir.

Taşlamalar genellikle koşma nazım şeklinde olup içinde bireyden, topluma, dinden sosyal yaşama hemen her konuda yergisel bir anlatımı barındıran şiirler olarak dikkat çekmektedir. Öyle ki bu tür şiirlerde hayatın içinden farklı somut örnekleri

görmek mümkündür: *"Güldürücü ve iğneleyici yönü ağır basan bu şiirlerde rüşvet yiyen memur, dini çıkarlarına alet eden hoca, malını noksan tartan satıcı, başkasının malını gasp eden ağa ve kötü yönetici gibi kişiler âşığın dilinde ve telinde aşağılanıp maskaraya dönerler."* (Yardımcı, 2008: 352).

Böylece halk şairi hem kinâyeli, iğneleyici yönü olan hem de güldürme özelliği olan anlatım tarzından yararlanarak ferdî ve sosyal konulara dair eleştirel yaklaşımını dile getirmiş olur. Ayrıca taşlamalar aracılığıyla dönemin tanığı konumunda olan şairlerin yaşadıkları çağa, topluma, kişilere ve kurumlara karşı protest tutumlarını, eleştirel bakışlarını, reddedici tavırlarını görmek mümkündür:

"Rüşvet ile yazar hâkim hücceti
Hüccet ile alır kadı rüşveti
Halk bilmiyor dini şer'i sünneti
Bozuldu sikkenin tuncuna kaldık

Sene bin iki yüz altmış tamam
Okunur ezanlar boş bekler imam
Seyranî bu nutkun sonu vesselam
İnanın dünyanın ucuna kaldık."

(Atmaca, 2013: 413)

Seyranî'nin yukarıdaki şiirinde yaşanan döneme dair gözlemlenen aksaklıklar dile getirilerek gerek kişilere gerek kurumlara yönelik bir taşlamada bulunulmaktadır. Benzer bir yaklaşımla da Dertli, sazın şeytan işi olduğunu söyleyen kadıyı ve onun bağnazca bulduğu düşüncesini açık ve etkili bir dille taşlamaktadır:

"Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde

(Düzgün, 2011: 230)

Taşlamalarda örneklerde görüldüğü gibi âşıklar çoğunlukla ele aldıkları konuya dair iğneleyici, güldürücü ve alaycı yönü baskın bir dil kullanmakla beraber bazen aşağıda Âşık Ali İzzet Özkan'ın dizelerinde görüleceği gibi eleştiri sınırlarını zorlayan, hakaret ve küfre varacak düzeyde ağır yergilerde de bulunabilmektedir:

"Eli büyük ayı acemi şebek
Gözü kızıl yüzü kara kör köpek
Marifetten bîhabersin ey eşek
Menzil alamazsın aksaksın aksak

Bazı şair olur şiir yazarsın
Ahmet'ten Mehmet'ten alır düzersin
Sahipsiz it gibi köy köy gezersin
Şaşarım aklına ahmaksın ahmak"

(Başgöz, 1994: 109)

Kazak Abdal, Ruhsatî ve Seyranî gibi kimi şairler, yukarıdaki örnekte görüleceği üzere genellikle toplumsal aksaklıkları, yozlaşan değer yargılarını ifşa edip eleştirirken; kimi şairler de, Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Eşrefoğlu Rumî gibi isimler, tasavvufî anlayışla daha çok din ve inanç boyutunda taşlamalarda bulunmaktadır. Kimi şairler Köroğlu, Dadaloğlu gibi gücünü halktan alarak, kavgacı ve direnişçi bir tavırla zulme ve zalime karşı tavır almaktadır. Böylece çağlar boyu halk şairleri taşlamalarıyla geçmişten günümüze değin eleştirel ve yergisel bakış açılarını sürdürerek topluma karşı sorumluluklarını yerine getirmeye çalışmaktadır.

Bu bağlamda taşlama türünde adı öne çıkan belli başlı şairler şunlardır: Dertli, Seyranî, Ruhsatî, Kazak Abdal, Köroğlu, Dadaloğlu, Âşık Mahzunî, Âşık Reyhanî… Günümüzde hâlâ bu türü devam ettiren çok sayıda âşık mevcuttur.

Divan şiirindeki hiciv türünün karşılığı olarak dikkat çeken taşlamalarda yergi, eleştiri ön planda olsa da yer yer mizah ve ironiden de yararlandığı görülmektedir. Ancak taşlamalarda yergi ve eleştiri daha açık ve ağır bir dille yapılırken ironide asıl anlatılmak istenen bu kadar açık, doğrudan ve sert bir tonda verilmez. Mizahta ise güldürü, şaka, nükte gibi ögeler öne çıkarken yergide olduğu gibi kişi veya kurumları aşağılamak, onlara hakaret etmek gibi bariz bir saldırı söz konusu edilmemektedir.

1.4.2. Hiciv

Günümüz Türkçesinde *"yergi"* olarak kullanılan; Arapça *"kazf"* (Sarı, 1975: 225); Fransızca *"satire"* (Ertürk, 1995: 142); İngilizce ise, *"satire, lampoon, irony* (Moran, 1999: 376) kavramları karşılığında kullanılan hiciv, **Osmanlıca Sözlük'**te şu şekilde tanımlanmaktadır:

"Biriyle şiir yoluyla alay etme, şiir yoluyla birini gülünç hâle koyma, yerme." (Devellioğlu, 1986: 439).

Burada, *"şiir yoluyla birini gülünç hale koymak, yermek"* olarak nitelenen hicvin aslında alay ve yergi eksenli olduğu kadar aynı zamanda muhatabını gülünç hale düşürerek yermesi yönüyle mizahla da bağlantılı olduğuna dikkat çekilmektedir.

Türkçe Sözlük'te; *"Arapça isim hecv, yergi; alay yoluyla yermek."* (Türkçe Sözlük, 2009: 888) olarak tanımlanır. **İslam Ansiklopedisi**'nde ise onun için *"hicâ"* kavramı kullanılarak; *"Bazen müteredditbazen müstehzîdir ve küfürlü, hatta müstehcen olabilir."* (Fares, 1997: 473) denilerek küfür ve müstehcenlikle olan bağına da değinilmektedir.

Kelimenin aslı *"hecv-hicâ"* olsa da Osmanlı Türkçesinde galat olarak *"hicv"* şeklinde telaffuz edilmiştir. Şemsettin Sami bu kavram için; *"hezl yoluyla zemm, hicvetmek"* (Sami, 2004: 646) tabirlerini kullanmaktadır.

Bu tanımlardan sonra diyebiliriz ki hiciv; *"kişi, kurum, olay ve olguları konu edinerek şaka, alay veya hakaret yoluyla eleştiren, teşhir eden bir anlatım biçimidir."*

Klasik edebiyatta bu türde yazılmış şiirlere hicviye, hiciv söyleyen şairlere ise heccav veya hecâgû denilmekteydi. Hiciv, halk edebiyatındaki taşlamayla benzerlik gösterse de yapı, kullanılan dil ve anlatım tekniği bakımından farklılıklar arz etmektedir. Günümüz Türkçesinde hiciv, *"yergi"* kavramıyla karşılanmaktır, ancak Ferit Öngeren'in aşağıdaki ifadesinde de belirtildiği üzere hicvin, divan edebiyatında başlı başına bir tür adı olarak kullanıldığı var sayılarak bu kavramın edebiyat terminolojisi içinde yerginin yanında ayrıca kullanılması daha doğru olacaktır.

"Hicviye, Divan edebiyatının gazel, kaside, methiye, münacat gibi özel deyimlerinin, motiflerinin arasında yer alır. Bu nedenle hiciv sözünü olduğu gibi kullanmak gerekiyor. Yine hiciv, taşlamadan yapı olarak ayrıdır." (Öngören, 1983: 138).

Şeyhî'nin **Harname**, Nefi'nin **Siham-ı Kaza** ve Fuzulî'nin **Şikâyetname** adlı eserleri Divan Edebiyatı'nın seçkin hiciv eserleri olarak dikkat çekmektedir.

Nefi, düşmanlarına karşı açtığı söz savaşında *"Siham-ı Kazâ"* olarak nitelediği hicvine güvenmektedir:

"Kimdür benümle fenn-i ma'ânîde bahs iden
Bilsün ana ki hamle-i tab'um belâ yiter
Ol Rüstem-i kemân-keş-i nazmum ki tab'uma
Terkeş mukatta'ât-ı Siham-ı Kazâ yiter."

(Güven, 1997: 315)

Halk edebiyatında hiciv türü örneği sayılabilecek örneklerin çoğu manzum olup *"taşlama"* olarak adlandırılmaktadır. Halk şiirinin güçlü şairlerinden Karacaoğlan tıpkı yukarıdaki hicivde olduğu gibi çağının tanığı olarak esnafları, ustaları ve *"zemane kadısı"* dediği kişileri şu şekilde eleştirmektedir:

"Ustalar yapıyı tersine yapar
Esnaflar işine hiyleler katar
Zemane kadısı altına tapar
Doğru hak şeriat sürülmez oldu"

(Sakaoğlu, 2012: 631)

Halk edebiyatında şiirin yanında geleneksel Türk tiyatrosu içinde yer alan ortaoyunu, karagöz, meddah gibi türlerde de sıklıkla hiciv örneklerine rastlamak mümkündür. Bu bağlamda pek çok oyunda hiciv özelliklerinden yararlanılmıştır.

Heccav yani hiciv ustası ele aldığı konuda kimi veya neyi hicvediyorsa onun iyi, başarılı yönlerini görmezden gelerek kusurlarını görüp ifşa etmeye, yetmezse pek çok kötü niteliği ona yükleyerek onunla alay etmeye çalışır; bazen de küfürlü ve aşağılayıcı bir dille ona hakaret eder. Yani heccavın amacı taşlamak, okla yaralayarak yıkıp geçmektir. Bu anlamıyla; *"Hiciv saldırısı ile özellik kazanıyor. Toplum onu bu yönü ile özetlemek istemiştir. Nitekim hiciv, ilk çağdan bu yana ok ile sembolleştirilmiştir. Hicvin bir silah olarak değerlendirildiğini görüyoruz."* (Öngören, 1983: 137).

Hiciv yani yergi bir yönüyle şaka ve gülünç duruma düşürme özelliği bakımından mizahla bağlantılı olsa da onu mizahın eş değeri veya dalı olarak görmek doğru değildir. Ancak böyle görenler de bulunmaktadır. *"Bu düşüncede olanlar, kin ve nefretten kaynaklanan, muhatabını rezil etmek ve ondan intikam almak için söylenmiş olan hicivlerin de bulunduğunu ya dikkate almayanlar ya da bunları hiciv olarak kabul etmiyorlar."* (Güven, 1997: 8).

Oysa mizah bir dil inceliği, bir söz sanatı olduğu kadar aynı zamanda güldürürken düşündürmeyi amaç edinen bir niteliğe de sahiptir. Onda sempati ile antipati iç içe olup şaka, latife, eğlence niteliği öne çıkarılırken; hicivde ise esas özellik

kusurları sayıp dökmek, eleştirmek olarak görünmektedir. Hatta çoğu hicivde küçük düşürmek, hakaret etmek ve küfre dahi rastlamak mümkündür.

"Hiciv mizahtan ayrı olup hicivde egoizm ağır basar ve ağır bir dil kullanılır." (Pala, 2005: 207). Fakat mizah bundan farklı olarak; kırıcı, aşağılayıcı ve hırpalayıcı bir anlatımın uzağında, bir dil zarafeti özelliği ile kendini gösterir:

"Mizah, bir ince tenkit sanatıdır ki; tezyife yani küçük düşürücü harekete kaçmadan edep dairesinde, zarif bir alay etmektir." (Yücebaş, 2004: 103).

Görüldüğü gibi hiciv, çoğunlukla doğrudan anlatımla, küfür ve müstehcenliğe varacak düzeyde kırıcı ve aşağılayıcı bir tondan yararlanarak kusurları sayıp dökmek esastır. Böylelikle; *"Kusurları, kötü âdet ve alışkanlıkları ortaya çıkardığı için de tenkîdî bir analiz hüviyetini taşır. Amacı ifşâ yoluyla dile düşürmek ve rezil etmektir."* (Kılıç, 2012: 1745). Oysa mizah; kullandığı dil, üslup ve konuya yaklaşım bakımından hiciv gibi sert bir tonda olmayıp hedefe yönelme bakımından doğrudan tahkir edip küfre varacak tarzda bir icrayı tercih etmez. Bu hususta mizah, amacına ulaşmak için özellikle nükteden yararlanarak aynı zamanda ince bir zekâya, estetik bir hazza da hitap etmektedir. Haliyle denilebilir ki hiciv, kavram olarak mizahtan daha çok yergi ile bağlantılı bir anlam ve retoriğe sahiptir.

1.4.3. Hezl / Hezel

Edebiyatımızda hicivle birlikte kullanılan kavramlardan biri olan *hezl* ya da *hezel* sözcüğü, köken olarak Arapça bir sözcüktür. Özellikle Osmanlı döneminde klasik edebiyatta ve Fars edebiyatında hicivle birlikte, yakın bir anlamsal bağ içinde kullanılan bu kavram, **Osmanlıca Sözlük'**te;

"1. Eğlence, alay, şaka, lâtife. 2. ed. Meşhur ve yaygın bir nazmın vezni ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle lâtife tarzında nazım yazma; bu tarzda yazılan nazım." (Devellioğlu, 1986: 431) olarak tanımlanmaktadır. Klasik şiirde bu türde eserlerin toplandığı kitaplara *hezliyat* adı verilmektedir.

Günümüz edebiyat terminolojisinde *hezel* sözcüğü artık pek kullanılmasa da Osmanlılar döneminden Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına kadar olan uzunca bir dönemde; *"Alay, eğlence, şaka anlamına gelen bu sözcük, tür adı olarak bir konuyu alaylı bir söyleyişle işleyen şiirler için kullanılmıştır."* (Özdemir, 1990: 141).

Hezel kavramsal olarak hicivle, *"takılma, alay, yermek"* gibi nitelikler bakımından benzerlikler gösterdiği gibi Şemsettin Sami'nin hiciv maddesi için; *"hezl*

yoluyla zemm, hicvetmek." (Sami, 2004: 646) tanımında görüldüğü gibi bazen bire bir hicivle eşdeğer olarak kullanılmıştır.

"Alay, latife, şaka yoluyla yazılan şiirler kimseyi incitme amacına yönelik değildir. Bu yönüyle hicivden ayrılır." (Pala, 2005: 203). Yine edebiyatta birini yermek, gülünç duruma düşürmek amacı içermesi bakımından latife-şaka ve mizahla da yakın ilişki içerisindir. Ancak bu benzerlik ve ilişkiye rağmen hezel, hiciv ve mizahtan farklı olup ikisi arasında bir konumda yer almaktadır: *"Belirli bir amaca yönelik olarak söylenmesi ve kişileri hedef alarak onları gülünç duruma düşürmesi açısından latifeden daha ağır; sövme ve müstehcenlikten uzak olduğu için de hicivden daha hafif bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır."* (Çıblak, 2008: 5).

Bu konuda Zülküf Kılıç, birbirine yakın üç kavramı (hiciv, medih ve hezel) değerlendirirken hezel için aşağıdaki açıklamayı yaparak ayrıca hezel özelliği taşıyan iki örnek vermektedir:

"Hezel, kaba, müstehcen ve saçma sapan sözleri içermesi, içinde kelamın iffetine riayet edilmemesi ve hakaret içerikli olması gibi nitelikleriyle, hicivle aynı ortak yönlere sahip olmakla birlikte, özellikle güldürü, müstehcen, kaba ve saçma sapan unsurları taşıması, onun en bariz niteliklerdendir.

Şâ'ir olup kişi söz söylemeğe ey Emrî
Bizdeki tab' gerek sencileyin gûl olmaz
Dâd-ı Hak'tır bu sühan her kişinin Bâkî-vâr
Tarz-ı eş-'ârı pesendîde vü makbûl olmaz
Yürü var bulduğun ağaca kaşınma miskîn
Sen anun'çün g.t.nü yırtar isen ol olmaz
(Bâkî Kıt'a 11)

Şular ki âdemîdir halk içinde yiyip içip
Nihâni yerde tekâzâ gelirse def eyler
Bu şimdi şâ'ir olanlar bir iki üç bed-baht
Nihâni yerde yiyip halk içinde sıçarlar
Necâtî Kıt'a 32 (Kılıç, 2012: 1748)

Yukarıdaki örneklerde de görüleceği gibi çoğunlukla klasik şiirde örneklerine rastladığımız *hezel* türü, diğer birçok divan şiiri türü gibi Türk edebiyatına Fars edebiyatından geçmiştir. Genellikle hicivle beraber anılsa da burada bahsedildiği gibi

doğrudan hiciv özelliklerinden ziyade şaka, mizah, yer yer saçma sözler ve müstehcen ifadeleri de bünyesinde barındırması bakımından farklılaşmaktadır.

Ayrıca *hezel* özelliği gösteren bazı şiirlerin belli ciddi bir hedefi olmayıp okurların mevcut edebî ürünlerin yanında komik, saçma, alaysı ve müstehcenlik özelliği olan bu tarz ürünler sayesinde farklı bir tat almalarına olanak sağlanmaktadır. Bu bağlamda eğlence, alay ve şakayla bağlantılı olarak kullanılagelen hezel, aşağıdaki örnekte görüleceği üzere farklı sanatçıların kalemiyle yaşam bulsa da çoğu zaman hicivle karıştırılmıştır: *"Köken olarak biçimli, nükteli 'usturuplu' alay anlamına gelen hezl, zamanla daha kanlı canlı, daha kaba, açık saçık bir eğlenme tarzının adı olmuştur. 19. yüzyılda Ziya Paşa'nın Sadrazam Ali Paşa'yı överek hicveden Zafername'si hezl öğesi içermez; ahlakî bir yargılama tonu taşır. Buna karşılık, Enderunlu Vasıf'ın şiirlerinde siyasal ya da ahlakî bir eleştiriye pek rastlanmaz; neşesi ve kabalığıyla bunlar son dönem hezliyat şiirinin en tipik örnekleridir."* (Ana Britannica, 1993: 386).

Hezel türünde tanımlarda belirtildiği gibi yukarıdaki örneklerin dışında ayrıca bir şiiri veya şiir parçasını şakalı bir anlatıma çevirme esasına dayanan ve tehzil olarak bilinen bir anlatım biçimi de dikkat çekmektedir.

Bu konuda çağdaş edebiyatta adı öne çıkan isimlerden biri olan Ahmet Aykaç, Bayburtlu Zihni'nin "*Sakiler Meclisten Çekmiş Ayağı"* adlı şiirini şöyle tehzil etmektedir:

"Çiftlikte kalmamış sığırla manda
Meradan kaldırmış kurtlar buzağı
Kurnalar boşalmış yıkık hamamda
Ustalar toplamış tası tarağı

Dışımız kalaylı içimiz tavsız
Ateş dedikleri yanar mı kavsız
Türk'ün adını sen yazma vavsız
Tatlısız yenilmez dilber dudağı."

(Özdemir, 1990: 141)

Görüldüğü gibi *hezel* türü birini yermek, gülünç duruma düşürmek amacı içermesi bakımından latife-şaka ve mizahla yakın bir ilişki içindedir. Özellikle bildik bir şiiri tehzil eden hezeller bu bağlamda hicivden ziyade mizah kavramıyla daha yakın bir anlamsal bağa sahiptir. Ancak yine de bu, onun mizahın bir parçası olduğu veya

hicivden tamamen uzak olduğu anlamına gelmemelidir. İkisi arasında kendi başına bir tür olarak değerlendirilmelidir.

1.4.4. Kinaye

Türkçeye Arapçadan geçen bir kavram olan kinaye; **Türkçe Sözlük'**te üç değişik anlamıyla tarif edilmektedir:

"1. Düşünüleni dolaylı olarak anlatan söz.

2. Üstü kapalı, sitemli dokunaklı söz.

3. Edebiyatta sözün gelişiyle, gerçek anlamların dışında bir kavrama değinme sanatı." (Türkçe Sözlük, 2009: 1183).

Kinaye edebî bir söz sanatı olarak gerek klasik şiir ve halk şiirinde gerekse çağdaş şiirde sıkça başvurulan bir anlatım özelliği olarak dikkati çeker. Özellikle; *"Sözün açıkça söylenmesinin hoş olmadığı durumlarda alay, şaka ve sitem için kullanılır. Böylece asıl amaç, dolaylı olarak söylenmiş olur."* (Pala, 2005: 276) ifadesinde de görüleceği üzere kinaye; yergi ve mizaha nazaran ironik bir anlatıma daha yakın durmaktadır, diyebiliriz.

Kinayeler yerine göre övücü veya ayıplayıcı özellikler taşısa da özellikle iğneleyici-ayıplayıcı yönü güçlü olanlarında yergili anlatıma daha çok yer verilmektedir.

Aşağıdaki dörtlükte Yunus Emre; *"N'idem elüm irmez yâre bulınmaz derdüme çâre / Oldum ilümden âvâre beni bunda egler misin?"* diyerek yârden ayrı kalışını dile getirirken karşısında engel olarak gördüğü dağları da ince ince yermektedir:

"Ben toprak oldum yoluna sen aşuru gözedürsin
Şu karşıma gögüs gerüp taş bagırlu taglar mısın

Harâmî gibi yoluma arkurı inen karlu tag
Ben yârümden ayru düşdüm sen yolumı baglar mısın"

(Tatcı, 2005: 290)

Yukarıdaki dizelerde *"taş bağırlı"* ifadesi hem gerçek hem mecaz anlamı çağrıştıracak şekilde kullanılsa da, aslında şair, mecaz anlamı kast ederek karşısındaki varlığı; *"acımasız, sert, merhametsiz"* olma özellikleriyle yermektedir. Şair, aynı zamanda dağları, kendisinin yâre ulaşmasını engelleyen haramî olarak nitelemekte, bu

yönüyle de onun taş bağırlı, halden anlamaz bir varlık olduğunu dile getirmektedir. Böylece kinayeli anlatım pekiştirilmektedir.

Kinayenin ayrıca bir ifadenin/sözün ima ve işaret yoluyla birine dokundurulması çeşidi vardır: *"Kinayenin en ince ve en güzel çeşitlerinden biri de terkip ve cümlelerde görülen tariz olup ortaya ve genele ya da belli birine söylenen sözün bir ucunun bir başka kimseye veya şeye ima ve işaret yoluyla dokundurulmasıdır."* (Karadikme, 2006: 43). Bu kinaye çeşidi için Türkçede, iğneleme, dokundurma ve tariz kavramları kullanılmaktadır.

Kinaye sanatında bazen söylenilenin tam tersi kast edilir. Örnek olarak çok tembel bir öğrenci için; *"O kadar çalışkan ki karnesindeki tüm derslerden aynı notu almış: bir!"* denilerek, onun aslında pek tembel olduğu yüzüne vurulmuş olur.

Âşık Habib Karaaslan, *"İnönü'ye Arzuhal"* adlı şiirinde kinayeden yararlanarak söylenenin tam aksini kast ederek över gibi göründüğü ifadelerde aslında muhatabını tariz yoluyla yermektedir:

"Çankaya'da yaşamaya alıştın
Nice koltuklara kuruldun paşam
Seksen yıldır bu vatana çalıştın
Biraz da dinlensen yoruldun paşam"

(Karaaslan, 1969: 48)

Görüldüğü gibi kinayede maksat açıkça söylenmeyip sitem ya da tariz yoluyla dolaylı olarak söylendiği için denilebilir ki ironiye en yakın kavramlardan biri kinayedir. Her ne kadar bünyesinde ince bir eleştiri olduğu için yergi ve yer yer dudaklarda bir gülümsetme yarattığı için mizahla da bir bağı olsa da esas itibariyle ironik anlatıma yakın durmaktadır.

1.4.5. İstihza

İstihza, Arapçadan Türkçeye geçen bir isim olup özellikle Osmanlı Türkçesinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu kavram **Osmanlıca Sözlük**'te; *"Biriyle eğlenme, alay etme."* (Devellioğlu, 1986: 548); **Türkçe Sözlük**'te ise; *"Gizli veya ince alay; alay etmek, alaya almak."* (Türkçe Sözlük, 2009: 989) olarak tarif edilmektedir.

Yine aynı kavram için **İslam Ansiklopedisi**'nde şöyle denilmektedir: *"Başkasının söz ve davranışlarını kusurlu görmek veya göstermek amacıyla onu alaya alıp küçük düşürmek."* (İslam Ansiklopedisi, 1994: 346) anlamında kullanılmaktadır.

İslam kültüründe istihza; *"alay etmek, biriyle eğlenip küçük düşürmek"* olarak görüldüğü için Kur'an-ı Kerim'de çok sayıda ayetle yasaklanmıştır. Bu özelliğin cahiliye dönemi toplumunun bir alışkanlığı olarak Müslümanlar açısından hoş karşılanamayacağı belirtilmektedir: *"Ey îmân edenler! Bir topluluk diğer bir toplulukla alay etmesin; olur ki, alay edilenler alay edenlerden daha hayırlı olabilirler. Kadınlar da kadınları alaya almasınlar; olur ki, alay edilen kadınlar alay edenlerden daha hayırlı olabilirler. Birbirinizi ayıplamayın ve birbirinize kötü lakaplar takmayın. Îmândan sonra fâsıklıkla adlanmak ne kötü isimdir. Kim tevbe etmezse, işte onlar zâlimlerin ta kendileridir."* (Hucurât, 49/11).

İslam dini ve pek çok manevî öğreti, istihzayı hoş karşılamasa da insanlar gerek sözlü gerek yazılı anlatımda ona başvurmaktan kendilerini alıkoyamamıştır. Birçok edebî üründe, mizah ve nükte ile bağlantılı olarak, bazen de hicvin sınırları içine girerek kendine yer bulmuştur.

İstihzada özellikle mizahla bağlantılı olarak espri, şaka, nükte gibi kavramların izleri olmakla beraber, asıl olarak alay etme, inceden inceye hicvetmek, dalga geçmek gibi unsurlar ayrıca önemli bir yer tutmaktadır.

Aşağıdaki metinde bir âşık karşılaşmasında, iki şairin istihzadan yararlanarak muhatabını nasıl alaya alıp inceden inceye eleştirdikleri görülmektedir. Âşık Püryanî muhatabını; *"Zinciri kopardı girdi ekine*" dizesiyle alaya alıp yererken; Âşık Mevlüt İhsanî ise buna mukabil; *"Sırtına bir semer vurduramadım"* ifadesiyle onunla istihza etmektedir:

"Âşık Püryanî:
Hele bakın âşıktaki hüküme
Sözleri söylüyor böyle dikine
Zinciri kopardı girdi ekine
Ben seni arkadan sürdüremedim

Âşık Mevlüt İhsanî:
Dahi ne söylesin Mevlüt İhsanî
Eğer âşık isen hasmını tanı
Var mı benim sözlerimin noksanı
Sırtına bir semer vurduramadım"

(Kaya, 2000: 225-226)

Türk edebiyatında istihza olarak bilinen bu kavram Batı dünyasında *"irony"* veya Fransızca karşılığıyla *"ironie"* olan kelimeyle karşılanmaktadır. Zira istihzada bazen alenî olsa da çoğunlukla üstü kapalı olarak alay etmek söz konusu olduğu için doğaldır ki ironiyle örtüşmekte, onunla bağlantılı olabilmektedir. Ancak Türkçede son yıllarda ironi kavramı daha belirgin ve özgün anlamıyla kullanıldıkça artık doğrudan istihza ile birlikte anılmaktan uzaklaşmaktadır. Böylece ironi günümüzde başlı başına bir anlatım tarzı olarak kullanılmaya başlarken, istihza ise daha çok klasik edebiyatla bağlantılı bir söz sanatı olarak anılmaya başlamakta ve kullanım itibariyle de yerini yavaş yavaş ironiye bırakmaktadır.

1.4.6. Nükte

Nükte, bir söz inceliği ve dil zarafeti olarak sözlü ve yazılı edebiyatta sıkça başvurulan bir anlatım biçimi olup; Arapça *"mizah, zarif"* (Sarı 1975: 350); Fransızca *"esprit, humuor"* (Ertürk, 1996: 239), İngilizce *"Witticisim, subtle point, nicety"* (Moran, 1999: 708) kavramlarının karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Osmanlıca Sözlük'te; *"Herkesin anlayamadığı ince mânâ, Fransızca esprit (yazıda, sözde, resimde, harekette); ince mânâlı, zarif ve şakalı söz."* (Devellioğlu 1986: 1014) olarak tanımlanan nükte; **Türkçe Sözlük**'te ise espriyle olan ilgisine de değinilerek şöyle tarif edilmektedir:

"Arapça isim. İnce anlamlı, düşündürücü ve güldürücü, şakalı, zarif söz. Eş anlamlısı espri." olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 2003: 719).

Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü'nde nükte için; *"İnce ve ustalıkla ortaya konan dokundurucu ama hoşa giden söz ve fikirlerdir."* (Pala, 2005: 363) denilmektedir. Dolayısıyla nükteler kırıcı, sert, haddi aşan, horlayıcı bir anlatım özelliği gösteren hicivden ziyade şaka ve ince anlatım özelliğiyle mizahî anlatıma yakınlık göstermektedir.

Nükte bir söz sanatı olarak çoğunlukla toplumsal normlar içinde ya baskıdan ya da toplumsal asabiyetten dolayı düşüncelerin açıkça beyan edilmekten çekinildiği durumlarda ortaya çıkar. Bir kişi muhatabını kırmaktan çekindiği için çoğunlukla düşüncelerini açıkça söylemek yerine nükteye başvurarak zarif bir anlatım yoluyla meramını dile getirmeye çalışır.

Sözgelimi, Osmanlılarda Tanzimat Dönemi'nde Kâmil Paşa ve Ziya Paşa arasında cereyan eden bir hadise, nüktenin zarafetini göstermesi bakımından dikkate

değerdir. Kâmil Paşa, kendilerini karşılamaya gelen Ziya Paşa'yı göstererek, merkebine*; "Öp babanın elini"* demiş gülerek, Ziya Paşa da Kâmil Paşa'nın sözlerine karşılık, hafif bir gülümseme ile merkebin başını okşayıp; *"Bilirim, Kâmil hayvandır"* der ve bu kez iki arkadaş birlikte gülümserler (Öngören, 1983: 40).

Türk edebiyatında nüktedanlığı ve mizahî anlatımıyla akla ilk gelen isimlerden biri Nasreddin Hoca'dır. *"Nasreddin Hoca, Türkçeyi en iyi şekilde kullanan, ideal bir insan olduğu için her türlü insanla iletişiminde de başarılı olur ve içine düştüğü hoşnutsuz durumları da dilin kafiye, cinas, ses/söz benzerliği, bilmezden gelme, abartı şeklindeki kullanımlarıyla sevimli, öğretici bir ortama dönüştürür."* (Şenocak, 2007: 83).

Nasrettin Hoca aslında gerçek hayat hikâyelerinden hareketle farkına vardığı gerçekliği, dilin inceliklerinden yararlanmayı bilen kıvrak zekâsının yardımıyla pekiştirerek muhatabını güldürürken aynı zamanda bir nevi kıssadan hisse düşündürmeye sevk etmektedir. Bu da sıradan ve kolay bir şey değildir. Zira *"Mizah, şaka zekâ işidir, çünkü gülünç olmadan güldürmek, kıvrak ve işlek bir zekâ isteyen bir sanattır. İnsanların, alay edeceğim derken bayalığa düşmemesi gerekiyor."* (Solmaz, 2011:18).

Bu yönüyle Nasreddin Hoca'nın fıkraları dikkate değer olup aşağıda ona ait olan; *"Bizde Öyle Âdet Yok!*" adlı metin nükteli anlatımıyla aynı zamanda yergi ve mizahın iç içe geçebilirliğini de göstermesi bakımından önem taşımaktadır:

"Dostlarından biri Hoca'ya konuk olmuş. Yemiş içmiş, söyleşmişler. Sabaha karşı, tam yatacakları sırada konuk:

'Bizim eller bizim eller,
Yatarken üzüm yerler.' demiş.
Hoca bakmış ki yemenin içmenin sonu gelmeyecek:
'Bizde öyle âdet yoktur,
Saklarlar da güzün yerler!' deyivermiş."

(Kabalcı, 1991: 158)

Görüldüğü gibi metinde Hoca, misafirini en güzel şekilde ağırlayıp yedirip içirse de, doyumsuz ve aynı zamanda patavatsız olan misafirini bir türlü memnun edemez. Misafiri onca ilgi ve hizmete rağmen bu kez uyaklı ve manzum sözlerle Hoca'ya mesaj vermeye çalışınca, Hoca onun bu isteğini doğrudan reddetmek yerine nükteli bir anlatımla cevap verir. Muhatabına benzer bir eda ile uyaklı olarak; "*Bizde öyle âdet*

yoktur, saklarlar da güzün yerler!" diyerek karşılık verir. Böylece nükteli anlatımla hem kendi gerçekliğini dile getirmiş, hem de muhatabını inceden inceye yermiş olur.

Doğal olarak nükte bu haliyle mizahla olan bağından dolayı ayrıca bir söz sanatı olarak şaka, latife ve nekre gibi kavramlarla da yakınlık göstermektedir. Ancak bu kavramlar çok ince noktalar bakımından birbirlerinden ayrılmaktadır: *"Latife, şaka, birilerine kırıcı olmayacak şekilde takılma; nükte ise karşımızdaki kişi ya da kişilerden korktuğumuz veya incitmekten çekindiğimiz durumlarda söylemek istediğimizi açıkça değil de üstü kapalı bir şekilde ve esprili tarzda söyleme sanatıdır."* (Çıblak, 2008: 7).

Nükte, nekreyle de gülünçlük, şakayla ilişkili olmak ve ince bir alay taşımak gibi yönlerden yakın bir bağı olsa da, ondan özellikle gülmenin araç veya amaç olup olmaması hususu başta olmak üzere bazı yönleriyle ayrılmaktadır. Bu hususta, Sadık Tural şöyle der: *"Dilimizde nekre, nükte olmak üzere iki kelime var, iki terim... Nekre gramer terimliği dışında bir mânâ taşıyor; nekre, hoşa giden gülünç, tuhaf, ince bir alay taşıyan sözler söylemek, hikâyeler anlatmak mânâsına geliyor."*

Yazar bu açıklamadan sonra, nükteyi de tanımlayarak aralarındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirmektedir:

"Nükte ise, iyi düşünülmüş, ince ve örtülü mânâlar taşıyan, yarı şaka, yarı ciddi sözlerin genel adıdır; nükte de, bir tarafı ile istihza eden veya hesaplaşandır. Buna göre nekrede bir sözü anlatana; onun ses tonu, jest ve mimiği, telaffuz ve anlatımdaki başarısı ve anlattığı şey dâhil, hepsine birden güleriz. Nüktede ise, gülme bir amaç değil araçtır." (Tural, 1993: 115- 117).

Bu açıklamalardan anlaşılacağı gibi öncelikle nükte, şaka ve latifeden konuya yaklaşım ve onu sunum açısından; nekreden ise gülmeyi amaç olarak değil araç olarak görmesi bakımından ayrılmaktadır. Ancak yine de adı geçen kavramlar bir bütün olarak yergiden ziyade ironi ve mizaha yakın türler olarak birbirleriyle ilgili kavramlardır.

Sonuç olarak denilebilir ki nükteler, doğrudan anlatım ve iğneleyici üslubun egemen olduğu yergi metinlerindense; daha çok dolaylı anlatım ve güldürü ögesinin öne çıktığı ironik ve mizahî metinler bağlamında değerlendirilmelidir.

1.4.7. Şathiye

Bu bölümde yer alan kavramlar arasında yergi, ironi ve mizahla bağlantılı olarak özellikle tekke şiiri içinde en dikkat çekici tür, şathiyedir. Hem manzum hem mensur

olarak İslam coğrafyası içinde birçok edebiyatta kendine yer bulabilen şathiyeler, imalı ve mecazlı anlatımlarıyla ilgi çekmektedir.

Arapça asıllı olan kavram, *"şataha"* kökünden türetilerek; sarsılma, yürüme, titreme ve gevezelik etme anlamlarıyla kullanılsa da zaman içinde, *"hezliyat"* ve bununla bağlantılı olarak; *"latife, şaka, eğlence, maskaralık etme"* gibi anlamlarda da kullanılmıştır. Daha sonraları edebî ve tasavvufî bir terim olarak kullanılan kavram, aslında yukarıda sözü edilen anlamlarla olan bağını korumuştur (Kurnaz-Tatcı, 2001:3).

Türkçe Sözlük'te; "*1. Türk Halk yazınında, ciddi bir duyguyu, düşünceyi iğneli, güldürücü, yergili bir biçimde anlatan koşuk. 2. Tekke yazınında, Tanrı'yla şakalaşır gibi yazılan koşuk."* (Püsküllüoğlu, 2003: 915) olarak tanımlanmaktadır.

Bu tanımda şathiye için iğneli, güldürücü ve yergili nitelemeleri doğru olmakla beraber şathiyenin salt koşuk, nazım olarak tanımlanması doğru değildir, zira şathiyelerin manzum örnekleri yaygın olmakla beraber mensur örnekleri de bulunmaktadır.

Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük'te de kavramın iki ayrı anlamı üzerinde durulmuştur:

"1. Alaylı, eğlenceli hikâyeler (hezliyyât) 2. Dudaklarda bir tebessüm uyandırmak maksadıyla söylenen manzume." (Devellioğlu, 1986: 1174).

Burada salt koşuk tanımlamasının şathiyeyi karşılamayacağı gerçeğinden hareketle onun aynı zamanda eğlenceli hikâyeler için de kullanılacağı belirtilmektedir. Fakat bu kez şathiyenin *"dudaklarda tebessüm uyandırmak maksadıyla söylenen manzume"* olarak nitelenmesi onun gerçeği mecazlı, sembolik bir dille anlatan yönüne ve onun tasavvufî ve felsefik yönüne değinmediği için eksik kalmaktadır.

Bu açıklamalardan sonra diyebiliriz ki şathiye; özellikle tasavvuf etkisindeki şairlerin vecd ile bulundukları makamın haline uygun olarak kendi hakikatlerini bazı sembol ve remizlerle dile getirdikleri, ironik ve mizahî yönü olan yergili sözlerdir.

Gerçeği sıra dışı bir tarzda, gerçek üstü bir biçimde, eşyanın mantığına aykırı bir şekilde anlatan şathieyler, aynı zamanda kendini kolay ele vermeyen bir tarzda adeta örtülü ve imalı bir üslubu olduğu için*; "mana dili", "işaret dili"* veya *"kuş dili*" olarak da nitelendirilmişlerdir: *"Yunus bu kuş dilidür bunı Süleyman bilür. / Gerçek eren bu yolda ne didüğin sezerem."* (Kurnaz-Tatcı, 2001:30).

Şathiyeler, edebî bir kavram olarak çoğunlukla dinî-tasavvufî konularda söylenen, remizli ve mecazî bir dili olan şiir türü olarak dikkat çekmektedir. Bu şiir türü

görünüşte bazen saçma ve alaycı yönü olan unsurlar taşısa da şerh edildiğinde son derece mânidâr özelliklere haiz olan yoğun anlatımlı bir özelliğe sahiptir. Ancak bu özelliklerinin yanında yine de şathiyelerde şeriata aykırı gelebilecek yönler, aykırı söz ve deyişler, Tanrı ile şakalı bir tarzda yapılan konuşmalardan dolayı bazı dönemlerde birçok din uleması tarafından küfür olarak değerlendirilmiştir.

Ferit Devellioğlu **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük** çalışmasında şathiyyât başlığı içinde, *"şathiyyât-ı sofiyane"* adı altında şöyle demektedir:

"Bazı meczupların sözlerini taklit suretiyle yazılmış, zâhirde saçma görülen, fakat şerh ve tahlili halinde manidâr olduğu anlaşılan manzumeler hakkında kullanılan bir deyim. (Kaygusuz Abdal'ın şathiyyâtı, dindarlar nazarında küfriyyattan sayılırdı.)" (Devellioğlu, 1986: 1174).

Şathiyelerin pek çoğu düz anlamından öte derin mecazlar ve sembolik bir dille örülü olduğu için bu metinlerin gerçek anlamsal değerleri ancak yorumlama ve incelemeler neticesinde ortaya çıkarılabilmektedir. Hallac-ı Mansur'un *"Ene'l Hakk"* (Ben Hakk'ım) ifadesi başta olmak üzere, ilk İslam Mutasavvıflarının çoğunda Bayezid-i Bistamî'de, Abdülkadir-i Geylanî'de, Sehl-i Tustarî'de, sonraki dönemlerde Yunus Emre, Barak Baba, Kaygusuz Abdal, Azmî Baba gibi pek çok Anadolu erenlerinin dilinde bu tarz yorumlamaya muhtaç incelikli şiir dilini görmek mümkündür.

"Hallac'ın ve benzeri sofilerin bu tür şatahat ifadeleri şuurlu olarak söylenmiş sözler olmayıp vecd halinde iken yani kendine egemen olan bir hal sırasında söylenmiştir. Sofi bu sırada akıl kurallarının dışına çıkar, farklı bir alana geçer. Onu anlamak akıl ötesi alana geçmek ve o alanın kurallarını idrakle mümkündür. Erzurumlu İbrahim Hakkı, Mansur'un 'Ene'l Hakk' sözünü; 'Söyleyen Nasır idi, Mansur andan tercemân olur.' Şeklinde ifade etmiştir. (Nasır: Allah, Mansur: Hallac-ı Mansur demektir.) Ayık iken bu sözler söylenmez. Şuur yerindeyken söylenen ve küfür olarak telakki edilen sözlere 'tammat' veya 'türrehat' (saçma söz) denir." (Kaya, 2010: 681).

Şathiyelerin görünen ve örtülü anlamlarının olduğundan hareketle aslında içerik olarak hepsinin aynı eksende değerlendirilemeyeceği, her birinin farklı özelliklere sahip olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Bu hususta **Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü'**nde şathiyeler içerik yönünden üç grupta izah edilerek açıklanmıştır:

"1. Mutasavvıfların vecd ve istiğrak halindeyken söyledikleri, görünüşte dinî ve şer'î inanışlara aykırı gibi görünen şathiyeler.

2. Sınırsız bir aşkın korkusuz ve ölçüsüz duyarlılığı ile söylenmiş, cennet arzusunu ve cehennem korkusunu aşan, bu duygularla şartlanmış zahit tipini alaya alan ve bu tutumundan dolayı dinî inançlara saygısızlığı ifade ettiği sanılan şathiyeler.

3. İnsanın aklına, eşyanın mantığına aykırı; saçma bir anlatımla insanı güldürmeye ve düşündürmeye yönelten, insanda anlamı araştırmaya ve anlamaya ilgi ve estetik uyandıran şathiyeler." (Albayrak, 2010: 505).

Yukarıdaki gruplandırmada ikinci maddede doğrudan yergi özellikleri ağırlık kazanırken üçüncü gruptaki şathiyelerde ise ironik ve mizahî nitelikler daha çok kullanılmaktadır.

Böylece şathiyelerde ironi ve mizahla iç içe olan bir anlatım tarzı seçilerek adeta dil ve zihin oyunlarına başvurulmakta, aklın ve mantığın sınırları zorlanmaktadır:

"Kıldan köprü yaratmışsın
Gelsin kullar geçsün deyü
Hele biz şöyle duralım
Yiğit isen geç a Tanrı"

(Pala, 2005: 422)

Yukarıdaki dörtlükte Kaygusuz Abdal, Tanrıyla senli benli konuşarak insana yüklenen sorumluluğun ciddiyetini mizahî bir dille eleştirmekte, bir nevi insanın acziyeti karşısında kendisine yüklenen sorumluluğun vahametini sitem yoluyla bizzat Tanrıya arz etmektedir.

Türk halk şiirinin olduğu kadar bir bütün olarak Türk dili ve edebiyatının da en önemli isimlerinden biri olan Yunus Emre'nin aşağıdaki şathiyesi son derece dikkat çekicidir. Şair son beyitinde; *"Yunus bir söz söyledün hiçbir söze benzemez / Münafıklar elinden örter ma'nî yüzüni"* diyerek bir şathiye örneği ile neyi kastettiğini dile getirerek aslında sembol ve mecazlarla bir dil aracılığıyla hakikatin sır perdesini gözler önüne sermek gayesindedir:

"Gözsüze fısıldadum sağır sözüm işitmiş
Dilsüz çağırup söyler dilümdeki sözümi

Bir öküz boğazladum kakıldum sere kodum
Öküz ısısı geldi eydür boğazladun kazumı

Bundan da kurtulamadım n'idesini bilmedüm
Bir çerçi geldi eydür kanı aldun gözgümi

Tosbağaya sataşdum gözsüz sepek yoldaşı
Sordum sefer kancaru Kayseri'ye azimi

Yunus bir söz söyledün hiçbir söze benzemez
Münafıklar elinden örter ma'nî yüzüni."

(Yakıt, 2009: 114)

Yunus Emre yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi ilk dizelerden itibaren belli semboller ve mecazî ifadelerden yararlanmaktadır. Dikkat edilirse şiirde; *"öküz, tosbağa"* gibi hayvanlar yanında ayrıca; *"gözsüz, dilsüz, çerçi"* gibi kişiler ve öykülemeci bir anlatımla adeta zıtların birbiriyle var olduğu, pek çok zorluğun vücut bulduğu, bazen iyi ile kötünün seçilmekte zorlandığı bir madde ve mana âlemi dile getirilmektedir. Bu husuta İsmait Yakıt; **Yunus Emre'de Sembolizm** adlı çalışmasında yukarıdaki dizelere dair şöyle bir şerhte bulunmaktadır:

"Dünya bir tezatlar mekânıdır. Herkes kendinden beklenenin gayrini yapıyor. Bu bir anlamda herkes yapması gerekenin tersini yapıyor demektir. Hak yolunda yapılacak her büyük iş, bazılarınca küçük ve değersiz bir şeymiş gibi itham edilir. İthamların ardı arkası kesilmedi. Hatta hiç yapmadığım şeyler bile bana isnat edildi. Rehberi ehil olmayan, ehl-i dünyaya yol sorduğumda dalâlet yolundan başka bir şey gösteremediler. Beni çıkmaza sürüklediler." (Yakıt, 2009: 114).

Sonuç olarak şathiyelerde insan matığına aykırı, görünüşte saçma gibi görünen ögeler olsa da bu ifadelerden hareketle şairler hem tebessüm ve güldürü özellikleriyle muhtabı düşünmeye yönlendiririr hem de imalı ve mecazlı bir dille ona hakikatin diğer yüzünü göstermeye çalışır.

1.4.8. Tekerleme

Tekerlemeler; *"Vezin, kafiye, seci veya aliterasyonlardan istifade ederek hislerin, fikirlerin, hal ve hayallerin abartma, tuhaf, zıtlık, benzetme, güldürü, kısa tanım yahut çağrışımlar yoluyla ortaya konulduğu bir kısmı ezgili olan basmakalıp sözlere verilen ad."* (Kaya, 2010: 702) olarak tanımlanmaktadır.

Emin Özdemir ise **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü** adlı eserinde tekerlemelerin ses ve sözcük yinelemelerine dikkat çekerek belirli konularının olmadığı yönü üzerinde ayrıca durmakta ve tekerlemeleri; *"Kimi sözcüklerin, seslerin yinelenmesi, ölçü, uyak gibi öğelere bağlı kalınması yoluyla oluşturulan anlamlı ya da anlamsız, belirli bir konusu olmayan söz dizilerine verilen ad."* (Özdemir, 1990: 273) olarak tanımlamaktadır.

Yine **Türkçe Sözlük**'te kavramın, *basmakalıp söz, oyun sayışmacaları, masallarda çoğunlukla başta ve sonda kullanılan uyaklı sözler* gibi birçok anlamı verildikten sonra edebiyatta; *"Saz şairleri arasında yapılan deyiş yarışı."* olarak tanımlanmaktadır (Türkçe Sözlük, 2009: 1936).

Ali Duymaz; **İrfanı Arzulayan Sözler** adlı çalışmasında tekerlemeleri muhteva ve şekil olarak inceledikten sonra şöyle bir tanımda bulunmaktadır: *"Tekerlemeler; sözün gerçeklik, mantık, anlamlılık gibi sınırlamalara bağlı kalmadan ses ve söz oyunlarının rahatlıkla yapılabildiği; hayal, düş, aşkınlık, yalan, mizah veya çocuk zihninden kaynaklanan serbest bir yaratıcılığın ürünleridir."* (Duymaz, 2002: 28).

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere tekerlemeler mantık ve anlamlılık esasına bağlı kalmadan özellikle ses ve ritimden beslenen ürünlerdir. Tekerlemeler aynı zamanda serbest yaratıcılığın olduğu kadar, gerçeküstülüğün ve bilinçaltının da bir yansıması olarak bünyelerinde birçok kültürel ögeyi barındırmaktadır. Bu çerçevede çalışma konumuz olan yergi, ironi ve mizahla olan bağı dolayısıyla da ayrıca dikkat çeken ürünler arasında yer almaktadır.

Tekerlemeler üzerinde en kapsamlı çalışmaların sahibi olan Pertev Naili Boratav, önce **Le Tekerleme** olarak Fransızca kaleme aldığı ve sonradan Türkçeye çevrilen eserinde tekerleme sözcüğünün sözlü Türk edebiyatında birbirlerinden oldukça farklı biçim ve türleri içerdiğini belirtmektedir. Tekerlemelerle ilgili bir tanım yapmanın güçlüğüne değinen Boratav, ona âşık şiirleri, halk şiirleri, masallar, Karagöz ve ortaoyunu gibi farklı türlerde rastlanabileceğini söyleyerek bu türün kulanım özelliklerine dair bilgiler vermeyi tercih eder (Boratav, 2000a: 9).

Gerçekten de birçok saz şiirinde, atışmalarında tekerlemenin eğlenceli yapısından; yalandan bir dünyaya, fanteziye, mizahî anlatıma yatkın olan özelliğinden yararlandığı gibi yine birçok tekke şairi de şathiyelerinde ve bizzat adına tekerleme adını verdikleri şiirlerinde ondan esinlenmişlerdir. Yine özellikle masallar ve geleneksel halk tiyatrosunda da formeller başta olmak üzere muayyen kısımlarda tekerlemeler

sıkça kullanılmıştır. Ayrıca çocuk oyunları ve halk dilinde de tekerleme geçmişten bugüne sıklıkla kullanılagelmiştir.

Yani tekerleme, yukarıda da değinildiği gibi masaldan halk hikâyesine, saz şiirinden tekke şiirine, Karagöz'den ortaoyununa, çocuk oyunlarından âşık atışmalarına dek çok farklı tür ve metinlerde kullanılan veya onlarla ilişkisi olan bir tür olarak dikkat çekmektedir.

Bu tanımlamalar yapılırken bazı araştırmacılar *"tekerleme"* ifadesinin aslında Türkiye Türkçesine ait olduğunu ve bu kavramın son yüzyıl içinde Anadolu'da ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Bu hususta, Doğan Kaya, **Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü** adlı kitabında şöyle demektedir: *"Eski Türk Yazıtlarında ve Divanü lügati't-Türk'te yer almayan 'tekerleme' sözünün Türkiye'de ortaya çıktığına ve yayıldığına şüphe yoktur. Tarama Sözlüğü'nde olmaması da bu sözün, Anadolu'da son yüzyılda ortaya çıktığı ihtimalini artırmaktadır."* (Kaya, 2010: 703).

Türk halk edebiyatının farklı coğrafyalarında elbette masallardan şiire dek tekerlemeler vardır; ancak bu adın Anadolu'da halk edebiyatının farklı türlerinde yaygın olarak yer alması ayrıca önem arz etmektedir. Aslında şu da bir gerçek ki her ne kadar genellikle anonim bir tür olarak değerlendirilse de halk edebiyatında içerik ve biçim olarak bağımsız bir tür olmaktan ziyade masal, bilmece, halk şiiri, ninni, hikâye gibi türler içinde yer alan manzum ve mensur sözlerdir. Bu hususta Doğan Kaya, tekerlemelerin belli bir konularının olmadığını belirtip mani, ninni, ağıt gibi müstakil bir tür gibi kullanılmadığını şöyle ifade etmektedir: *"Anonim halk şiiri içerisinde değerlendirdiğimiz tekerlemelerin pek çoğu, mani, ninni, ağıt gibi müstakil kullanıma sahip değillerdir. Çeşitli vesilelerle bir araya gelindiğinde, oyunlar sırasında, bir dilek-dua sırasında ve daha birçok ortamda kendilerine kullanım alanı bulurlar. Belli bir konuları yoktur. Yapı itibariyle manzum özellik gösterdiğinden, anonim şiir çerçevesinde ele almak gerekir."* (Kaya, 2004: 547).

Onu diğer türlerden ayıran belirgin bir diğer özelliği de ses yinelemelerine, yarı anlamlı yarı anlamsız söz dizileri ve söylenirken kişide hoş bir eda bırakan mizahî bir özelliğe sahip oluşlarıdır. Zira tekerlemeler çoğunlukla belli bir konu bütünlüğünden yoksun olup ses çağrışımlarına dayalı ürünlerdir:

"Bir eşim fındık
Bir eşim fıstık
Yattım yatarım

Tuttum tutarım
Dalda kargalar
Dalı yırgalar
Yerin alçacık
Ali gel sen çık."
(Duymaz, 2002: 104)

Tekerlemeler genellikle çocuk dünyasında masal, oyun ve eğlence tekerlemeleri olarak dikkat çekse de çok değişik yerlerde; törenlerde, oyunlarda, seyirlik oyunlarda ve tabii ki aynı zamanda halk şiiri dünyasında âşık atışmalarında söz cambazlığı niteliğinde ortaya çıkmaktadır. İşte bu kullanımları itibariyle tekerlemeleri bağlı bulundukları tür veya bağımsız oluşlarına göre şu şekilde sınıflandırmak mümkündür: *"a) masal tekerlemeleri, b) oyun tekerlemeleri, c) tören tekerlemeleri, d) bağımsız söz cambazlığı değerinde olan tekerlemeler."* (Albayrak, 2003: 522).

Bu tekerleme türlerinden özellikle bağımsız söz cambazlığı değerinde olan tekerlemelerde yergi ve mizah özelliklerine daha fazla rastlamak mümkündür. Burada birbirine aykırı düşen özellikler, olmayacak şeyler, abartılı veya gülünç gelebilecek kimi ögelere yer verilirken amaç; kafiyeler, ses tekrarları, jest ve mimikler de devreye sokularak dinleyicileri güldürmek ve şaşırtmaktır.

Boratav'ın Hasankale'den derlediği ve *"Tekerleme"* adlı eserinde 76 numaralı metin olarak yer verdiği aşağıdaki tekerlemede halkın adeta pireden yola çıkarak; *"Pireyi deve yapmak"* deyimini bize gösterircesine abartılı ve şaşırtıcı yönü belirgin olan bir mizahî anlatım örneğini sunmaktadır:

"Pire gelir tabur tubbur
Pire değil nallı gatır
Ev sahibi balta getir
Bri budini size götür

Dutdum pirenin ağini
Annına vurdum dağini
On beş batman iç yağini
Mumculara satdım geldim

Dutdum pirenin üçini
Arhadaş dutdi gıçini
Boynuna goydum suçini
Gassaba verdim içini."

(Boratav, 2000a: 161)

Yukarıda da değinildiği gibi tekerlemeler bulunduğu türlere göre ve bağımsız oluşlarına göre çeşitli adlar alarak farklı özellikler taşıdığı gibi aynı zamanda tekke ve saz şiirinde de örneklerine rastlanılmaktadır. Sözgelişi; 13. yüzyılda Mevlana'nın *"Kör, Çıplak, Sağır"* hikâyesi, Yunus Emre'nin şathiyesi, sonraki yüzyıllarda Kaygusuz Abdal'ın *"Bir Kaz Aldım Ben Karıdan"*, yahut *"Kaplu Kaplu Bağalar"* gibi şathiyeleri buna örnektir. Yine kimi halk şairleri mizahî, fikrî, tasavvufî konularda yazdıkları serbest ve laubali bir eda ile söylenmiş eserlerine tekerleme başlığını koymuşlardır: Tekerleme-Kâtip Ali, Tekerleme-Hızrî, Âşık Karşılaşmaları gibi… (Kaya, 2004: 548-549).

Tekerlemelerin şathiyeler ve yine bilmecelerle ilintili olarak kullanılması, karşılıklı birbirlerini etkilemesi, bu türlerde yer yer gerçek ile şakanın, ya da merak ile eğlencenin iç içe geçmesi onların birbirini besleyerek gelişim gösterdiği fikrini de uyandırmaktadır. Özellikle şathiyelerde bunu görmek mümkündür: *"Şathiyelerdeki bazı motifler ve söyleyişler tekerlemelerde de aynen yer almaktadır. Bu durum, şairin 'tekerlemelerden aldığını tekerlemelere vermesi' olarak da yorumlanabilir. Yunus Emre, Kaygusuz Abdal gibi şairlerin şathiyelerinde geçen 'kavağa çıkan balık, hamam giren deve' motifleri bunlara örnek verilebilir:*

"Bir sinek bile kartalı salladı urdı yire
Yalan değül gerçekdür ben de gördüm tozını
...
'Balık kavağa çıkmış zift turşusun yimeğe
Leylek koduk toğurmış bak a şunun sözini"

(Kurnaz-Tatcı, 2001:50-55)

Yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi Yunus Emre, dünya hayatının sıkıntılar ve dertlerle örülü olduğu gerçeğini metafizik bir bağlam içinde değerlendirirken sembollerden olabildiğince yararlanmaktadır. Bu hususta daha önce, *"Halk Edebiyatında Mizah"* ve bu bölümde yer alan, *"Şathiye"* başlıklarında da şathiye,

tekerleme, sembolik anlam ve sürrealizm çerçevesinde yapılan değerlendirmeler, yukarıdaki dizelerin yorumlanışı çerçevesinde ayrıca önem arz etmektedir.

İsmail Yakıt, **Yunus Emre'de Sembolizm** adlı eserinde daha önce birçok kişinin yukarıdaki dizelerin geçtiği şiiri salt tasavvufî perspektifle şerh ettiğini ve söz konusu edilen sembollere spesifik bakarak onların, insan ve tabiat ilişkisi içindeki evrensel yönünü gözden karçırdıklarına dikkat çekmekte ve sırasıyla her iki beyit için şöyle bir yorum getirmektedir:

"Birinci beyit: Dünyada hiçbir şeyi cüssesine bakıp değerlendirmemelidir. Suretten ziyâde sirete önem verilmelidir. Aksi takdirde insan hayal kırıklığına uğrayabilir. Zira bunun çok örneğini gördüm.

İkinci beyit: Dünyada pek çok insan kendinin olmayan (kendi eseri olmayan) sözlerle ve işlerle meşguldürler. Yani bu dünyada göründüğü gibi olan veya olduğu gibi görünen pek az insan vardır. Dolayısıyla herkes kendini olduğundan farklı gösterir." (Yakıt, 2009: 113).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi tekerlemeler gerek ölçülü oluşları, seci ve aliterasyonlardan beslenen ahenkli bir yapılarının oluşu ve gerekse duygu ve düşüncelerin, hayallerin anlatımında abartma, tuhaflık, çarpıcılık ve güldürü ögeleri taşımaları bakımından aynı zamanda başta mizah kavramıyla ilgili olmak üzere bazen de ironi ve yergi kavramıyla bağlantılı olabilmektedir.

1.4.9. Atışma

Halk kültüründe ve âşıklık geleneği içinde önemli bir yeri olan *"atışma"* terimi ayrıca yöreden yöreye; *"deyişme, karşılama, karşıberi, müşaare"* (Artun, 2014: 66) gibi adlarla da bilinmektedir.

Atışma kavramı gündelik dilde; "*Karşılıklı olarak söz söylemek, ağız kavgası yapmak*" anlamında kullanılmaktadır. Saz şiirinde ise; *"Önceden belirlenen bir uyak üzerine karşılıklı deyiş söyleyerek yarışmak, deyişle karşılaşmak, deyişle şaka yollu tartışmak."* olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 2003: 96).

Bir dinleyici topluluğu önünde kahvehanelerde, bozahanelerde, mesirelerde, panayırlarda, kalabalık ve hayran bir dinleyici zümresi karşısında çalıp söyleyen âşıklar birbirleriyle müşaarelerde bulunarak hünerlerini gösterirler (Köprülü, 1934: 31). Bu icra ortamlarında irticalen söylenen şiirler ve yapılan atışmalar aynı zamanda bir âşık karşılaşması olup esas amacı izleyenleri eğlendirmek, onlara doğaçlama bir halk şiiri

ziyafeti vermektir. Kaya'nın belirttiği gibi bu türde esas amaç rakibini alt etmek değildir: *"Atışmada öncelikle eğlence amaçlandığından âşıkların birbirini yenmesi, mat etmesi söz konusu değildir; âşıklar, irticalen söylediği manzum sözlerle rakibinden üstün gözükmeye çalışır."* (Kaya, 2010: 117).

Atışmalar bu yönüyle, aslında bir âşık karşılaşması olsa da özellikle mat etme, rakibini büsbütün küçük düşürüp mağlup etme amacını eksen almayıp eğlenmeyi öne çıkardığı için sıradan âşık karşılaşmalarından farklılık gösterirler.

Atışma, Türk halk şiirinde âşıklık geleneği içinde âşıkların karşılaşmaları esnasında *"Hoşlama/Hoş geldiniz", "Hatırlatma / Canlandırma"* gibi tasniflerden sonra gelip en çok hüner isteyen bölüm olarak dikkat çekmektedir.

Bu konuda Umay Günay muayyen bir icra geleneği olan ve irticalen olması bakımından da kendine özgü yapısı olduğunu belirttiği saz şiiri ve karşılaşmalarına dair şöyle der: *"Halk edebiyatı dışındaki edebiyatlara mensup şairler, şiirlerini ölçülü veya ölçüsüz defalarca düşünce süzgecinden geçirdikten, pek çok müsvedde yaptıktan sonra son şekli ile okuyucu önüne çıkarırlar. Bu hazırlık dönemi bazen günlerce bazen yıllarca sürebilir. Büyük ölçüde sözlü doğup sözlü yaşayan âşık tarzı şiirde ise geleneğe bağlı şekil ve üsluba uygun olarak belirli bir konu ve ayakla âşıktan deyiş istenebilir, bu tarzda deyiş söyleyebilenler âşık olma imtiyazına sahiptirler."* (Günay, 2008: 55).

Görüldüğü gibi bu âşık karşılaşmalarında âşıklar doğaçlama yoluyla muhatabına cevap verip dinleyenler karşısında maharetini göstermeye çalışır. Bu durum dinleyenler için ilginç olsa da âşıklar için hiç de kolay bir şey değildir. Zira *"Âşıklar arasında yapılan şiir atışmalarında birinin okuduğu dörtlüğe veya beyte bir diğeri tarafından aynı vezin ve ayakla cevap verilmesi, âşık edebiyatının en zor ve halk tarafından en çok ilgi gören yarışmalarından biridir."* (Albayrak, 2010: 51).

Âşıklar bir topluluk önünde daha çok iki kişi olarak, bazen de üç hatta daha fazla âşığın katıldığı bir ortamda bir araya gelirler. Âşıklar atışmaya başlarken belli bir gelenek anlayışına göre önce sazlarına düzen vererek *"divan"* okurlar. Bu giriş kısmında *"divan"* türünden başka *"semaî"* ve *"kalenderî"* türlerine de yer verilir. Sonrasında *"muamma", "takılma"* gibi fasıllar devam eder. Bu atışmalarda âşıklar soru-cevap ve tartışma şeklinde birbirlerinin açık taraflarını yakalamaya, kusurlarını görerek rakiplerine karşı üstün gelmeye çalışırlar.

İşte bu yönüyle atışmalar yergi ve ironi başta olmak üzere bazen de ve mizahla bağlantılı özellikler taşıyabilmektedir. Taşıdığı bu özellikler bakımından da saz şiiri içinde taşlama, sicilleme gibi türlerle beraber önem arz eden türlerden biri olmaktadır.

Aşağıda Âşık Tanrıkulu ve Âşık Mevlüt İhsanî arasında geçen bir atışmada mizahî özelliklerin belirgin olduğu bir dil ve anlatımla izleyenlerin eğlendirilmesi amacını görmek mümkündür. Her iki âşık birbirlerine karşı söz ustalıklarını, atışma hünerlerini göstermek için birbirlerinin zayıf yönlerini dikkatlere sunarak ince bir yergide bulunmaktadırlar:

"Tanrıkulu:
Tanrıkulu öten bir dildir sanki
Bahçede yetişen bir güldür sanki
Bu Mevlüt İhsanî bülbüldür sanki
Eşek arısına benzettim seni.

İhsanî:
Gel Mevlüt İhsanî kendini kurtar
Arifler mecliste bizleri tartar
Koyunun kuyruğu arkayı örter
Keçi gerisine benzettim seni."

(Kaya, 2010: 117)

Bir başka âşık karşılaşmasında Âşık Fuat Çerkezoğlu ve Davut Sularî arasında geçen bir atışmadan alınan aşağıdaki bölümde iki âşığın birbirlerine soru-cevap şeklinde verdikleri karşılıklarda taşlama özelliğinin belirgin olduğu bir şiir dilini görmek mümkündür:

"Fuat Çerkezoğlu:
Çırpından kuşa benzersin
Sohbette boşa benzersin
Yamaçta taşa benzersin
Bostanda çuval gibisin.

Davut Sularî:
Yine nefsine aldandın
Rakibin yaşlı mı sandın

Nedendir fazla yıprandın
Seksen beşlik dul gibisin."

(Albayrak, 2003: 52)

Geçmişten günümüze değin halk kültürü ve âşıklık geleneği içinde onca zorluğa rağmen varlığını sürdürebilmeyi başaran âşık atışmaları, halen Anadolu'nun pek çok yöresinde yaşamaya devam etmektedir. Bu anlamda âşık atışmaları, belli başlı âşık bayramları ve şenliklerinde kendine yer bulabildiği gibi ayrıca bazı radyo ve televizyon programlarıyla da geniş kitlelere ulaşabilmektedir.

1.4.10. Satir

Türkçeye Fransızcadan satir ve satirik kullanımlarıyla geçen; ancak köken olarak Yunan mitolojisindeki yarı insan, yarı yaratık olup vaktini Dionysus ile şarap içerek geçiren tanrıdan alan bu kavram için **Türkçe Sözlük**'te şöyle bir tanım yapılmaktadır:

"Fransızca isim; satire. Yergi. Yergi ile ilgili, yergi niteliğinde olan." (Türkçe Sözlük, 2009:1709).

Yukarıdaki açıklamada her ne kadar yergi ve yergi niteliğinde diye tanımlansa da aslında satir, ironi ve mizahla bağlantılı olsa da özellikle hüküm verirken öfke ve kini göstermesi, alay etmek suretiyle birine ya da bir şeye karşı saldırıyı ifade etmesi (Göker, 1993: 48) bakımından ayrılmaktadır. Ama aynı zamanda yumuşak bir üslubu bulunmayan satir, okuyucuyu şoke edici nitelikte, gerçekçi gözükmeye çalışan, komik ve saldırgan bir türdür (Cebeci, 2008:195).

Bu açıklamalar birlikte ele alındığında satir, ister ironi ile ister mizahla ilinti olarak kullanılsın, nihayetinde sanat ve edebiyatta özelde ise şiirde eleştirel nitelikle birlikte ortaya çıkarak klasik şiirde hiciv, halk şiirinde taşlama, günümüz şiirinde ise yergi olarak tezahür etmiştir.

Divan şiirinde Şeyhî'nin **Harname** adlı eseri, Nefî'nin hicivleri; halk şiirinde Seyranî, Ruhsatî, Kazak Abdal gibi şairlerin taşlamaları; modern edebiyatta ise Neyzen Tevfik'in, Orhan Veli'nin bazı şiirleri satirik şiirler için ideal örneklerden birkaçıdır.

Bu tür şiirlerde bir kişi, olay ve durum türlü yönleriyle iğneleyici ve alaycı ifadelerle eleştirilir. Karacaoğlan'ın aşağıdaki şiiri buna güzel bir örnektir:

"Söylerim söylerim sözümden almaz
N'ideyim cahıldı halımdan bilmez

Bu dostluğun senin boyuna sürmez
Anadan atadan soy almayınca

Amana da deli gönül amana
Kalmadı iyi gün devr-i zamana
Cevheri de denk ettiler samana
Yük masnıtın bulmaz tay olmayınca"

(Sakaoğlu, 2012: 378)

Bu şiirde görüldüğü gibi sanatçılar belirli bir durum, sorun veya olgudan hareketle dizelerinde onu bazen ince ince yererken bazen de adeta bıyık altından güldürürcesine ayrı bir tonda ele alıp eleştirir. Çünkü sanatçı ait olduğu toplumun bir ferdi olarak değer ve normlar bütünlüğünden hareketle gördüğü olumsuzlukları dile getirerek toplumsal gerçekliğe katkıda bulunmaktadır. Bu konuda Sadık Tural şöyle demektedir: *"Toplum, etrafında birleşilen, bütünleşilen değer ve normlardan ayrılan bir davranış gördüğünde, bir tepki gösterir, bir cezalandırma uygular. Eğer değer ve normlardan sapmışlık, toplumun büyük kesimini veya tamamını açık şekilde rahatsız ediyorsa, toplum o uygunsuz davranışı yapanı veya yapanları hoş karşılamaz, ayıplar, kınar; bu farklılığa karşı çıkar."* (Tural, 1990: 2). İşte sosyal bir varlık olarak içinde bulunduğu toplumun bir üyesi olan sanatçılar, şairler de bu edimden hareketle uygunsuz davranan kişi veya kurumları, ya da rahatsız edici buldukları olay veya olguları yermeye, satirik bir tarzda eleştirerek bir nevi ayıplamaktadır. Böylece şair, sosyal denetim mekanizmasının yansıması ya da sosyal sorumluluğun gereği olarak aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun sesi konumunda olur.

Bu anlamıyla satirik şiirler hem söyleyenin ve muhatabın hem de topyekün toplumun bir gerçekliği olarak geçmişten günümüze yergi ve mizahı ilgilendirmeye devam etmektedir. Ancak satir, her ne kadar ironi ve mizah ögelerinden yararlansa da aslında bu iki ögedense çoğunlukla kusur buluculuğu, eleştirel ve yerici özellikleriyle yergi ile daha çok bağlantılı olarak kullanım alanı bulmaktadır.

1.5. Yergi, İroni ve Mizah Terimlerinin Karşılaştırılması

Yergi, ironi ve mizah; başta edebiyat olmak üzere müzik, tiyatro, sinema, resim gibi birçok sanat dalında değişik bağlamlarda kullanılmaktadır. Bu üç kavram farklı çağrışım özellikleriyle birbirinden muayyen sınırlarla ayrılsa da bazen kullanıldıkları

bağlamda iç içe geçen ögeler olarak kullanılırken bazen de birbirinden ince çizgilerle ayrılan özellikler çerçevesinde bağımsız olarak yer alabilmektedir. Bu çerçevede daha önce yapılan çalışmalarda bu kavramlardan kimi zaman her üçü, kimi zaman da ikisi eş değerde görülerek birbirinin devamıymış gibi eklemlenerek aynı bütünün parçaları olarak ele alınmaktaydı. Burada ise daha önce de değinildiği gibi her üç kavramın ayrılan yönleri üzerinde durularak ayrıca onlarla bağlantılı olan diğer kavramların birbiriyle olan ilişkisi değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda yergi, ironi ve mizahın birbirinden ayrılan yönleri şöyle değerlendirilebilir:

Yergi kavramı, halk şiirinde *"taşlama",* divan edebiyatında *"hiciv",* Batı edebiyatında ise *"satire"* kelimesiyle karşılanarak kullanılan; içinde gülmece ve kinayeden dolayı ironik ve mizahî unsurlar bulunsa da çoğunlukla ele aldığı kişi, kurum, olay veya olguyu türlü özellikleri bakımından doğrudan bir dille eleştiren, kusurlarını sayıp döken bir anlatım şeklidir.

Yergili anlatımda yani hiciv ve taşlama olarak da tezahür eden anlatımda, ironideki gibi gerçeği anlamak için satır arasını okumaya gerek yok, verilmek istenen ileti doğrudan dile getirildiği gibi bazı durumlarda da bu gerçeklik olabildiğince açık, net ve fütursuzca ifade edilebilmektedir. Ancak yine de gerek yergi gerekse ironi olsun, her iki anlatım tarzında da gerçekliğe kusurlarla örülü yollardan geçerek varmak ve muhatabını eleştirerek sarsmak amacı olduğu için bir yakınlık da söz konusudur.

Yergi ve ironi arasındaki ilişki aynı şekilde mizahî anlatımın görüldüğü metinlerde de kendini göstermektedir. Her iki anlatım özelliği edebî eserlerde bazen iç içe geçmekte, birbirini besleyip esere anlatım zenginliği katabilmektedir. Bazen yergili anlatımlarda mizahtan yararlanılırken bazen de mizahî eserler aynı zamanda eleştirel bir bakış açısı sergiledikleri için bir nevi yerginin sınırlarına da girebilmektedir. Fakat mizahta güldürerek ve gülünçleştirerek otoritenin ciddiyetini sarsmak esas iken, yergide bu esas amaç değildir, onda eleştiri ve yergi okları iktidara/güce doğrudan doğruya yöneltilir. İma ve gülünçleştirmekten öte kusurlarını sayıp dökerek küçültmek, hatta hakaret etmek dikkat çekmektedir.

İroni ise yergiye göre eleştirisini doğrudan bir yol yerine imalarla örülü, incelikli ve zekice bir dil kullanımı üzerine inşa etmektedir. Bu yönüyle ironi, gerçeğe varmak adına yergi gibi o da bünyesinde eleştirel özellikler barındırdığı gibi kimi durumlarda da gülmece dilinden izler taşıyabilmektedir. İronide çoğu zaman aslında ciddi olmayan bir

şeyi ciddi olarak göstererek aktarma yoluna başvurulduğu için bir nevi gerçekliğe doğrudan değil dolaylı bir bakış açısıyla ilgi gösterilmektedir.

Bu konuda Christopher R. Reaske okurlara seslenerek şöyle der: *"İronik tavır, yazarın söyler gibi olduğu sözcükler ile onların gerçek anlamları arasındaki zıtlığa bağlıdır. Gerçek anlamı kavramak için satırlar arasını okumak zorundayızdır."* (akt. Fedai, 2009: 1000).

İroni ile beslenen metinler, dil ve anlatım olanaklarından yararlanarak kusur ve zaaflarla örülü bir dünyanın ardındaki erdemliliğe ulaşmayı yeğlerken bunu olabildiğince estetik bir tarzda ve dil zarafeti ile başarmak arzusundadır.

Mizah ise geçmişten günümüze kadar, şaka, latife, eğlence, gülmece gibi kavramlarla birlikte değerlendirilmiş ve bir anlatım şekli mi, yoksa başlı başına bir tür mü olduğu üzerine tartışılmıştır. Sözlüklerde ve bazı kaynaklarda geçen gülmece-mizah tanımlarının açık, sınırlarının belirgin ve doyurucu olmamasından dolayı çoğu zaman şaka, eğlence, latife, nükte gibi kavramların aynıymış gibi değerlendirilmiştir. Böyle olunca da mizahın sınırları ya büsbütün daraltılmış ya da iyice genişletilip belirsizleştirilmiştir. Oysa mizah (humor), yalnız güldürü olmayıp aynı zamanda güldürürken düşündüren, eleştiren, alay eden, yeren bir özelliğe de sahip olduğu için yergi ve ironi gibi derdi olan bir anlatım tekniğidir.

Yine mizahı bir anlatım tarzı olarak değil de roman, hikâye, şiir gibi edebî bir tür olarak gören bir anlayış da vardır. Bu hususta farklı görüşlerin olması olağandır. Ancak 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 türünde) kullanılmaktadır.

Yergi, ironi ve mizahın bu ilişkisi yanında ayrıca onlarla bağlantılı olarak kullanılan başka kavramlar da çalışmada değerlendirilmiştir. Bu çerçevede; *"taşlama, hiciv, kalaylama, boyama, satir, kinaye, nükte, hezel, istihza, şathiye, tekerleme, atışma"* gibi türler hem birbirleriye hem de yergi, ironi ve mizahla olan bağ çevresinde ele alınıp benzeyen ve ayrılan yönler bakımından kritik edilmiştir.

Bu bağlamda adı geçen kavramları yergi, ironi ve mizaha olan yakınlıklarına göre şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

Yergiyle ilgili olarak genellikle en hafifinden ağırına kadar, farklı tonda icra edilen *taşlama*, *hiciv*, *kalaylama* ve *boyama* türleri; ironi için ince bir dokundurma ve iğnelemeyi esas alan *satir* ve *kinaye* gibi türler öne çıkmaktadır. Mizah için ise güldürü

ve şaşırtma ögelerine yaslanarak gülmeyle beraber düşündürtmeyi önceleyen *nükte* ve *hezel* türleri dikkat çekmektedir. Ancak bir de hem ironi hem de mizah çerçevesinde ele alınabilecek; *istihza, şathiye, tekerleme* ve *atışma* gibi türler bir arada değerlendirilebilir.

Sonuç olarak; yergi, ironi ve mizah bütün katmanları ve farklılıklarıyla pek çok sanat eserinden olduğu gibi edebiyatta ve tabii ki saz şiirinde de türlü kullanımlarıyla yer alarak benzeyen ve ayrılan yönleriyle birbirini tamamlamakta/zenginleştirmektedir.

1.6. Yergi, İroni ve Mizah Üzerine Yapılan Çalışmalar

Yergi, ironi ve mizah üzerine yapılan çalışmalarda her geçen gün bir artış görülse de hâlâ bu alanda yeteri kadar müstakil çalışmaların yapıldığını söylemek güçtür. Her ne kadar edebiyat ve diğer sanat dallarına dair bir dizi çalışmalar yapılmışsa da doğrudan şiir ve halk şiirine dair yapılan çalışmalar yeterli düzeyde değildir. Ayrıca konuyla ilgili olarak yapılan araştırmalara bakıldığında yergiyle ilgili olan çalışmaların ironi ve mizaha göre nicel olarak daha yoğun olduğu görülmektedir.

Burada edebiyat ve halk şiiri, özellikle saz şiiri esas olmak üzere yergi, ironi ve mizah üzerine yapılan çalışmalardan belli başlı çalışmaları tanıtıp geri kalan çalışmaları da liste halinde vermenin yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Kitaplar

Yergi, ironi ve mizah çerçevesinde halk edebiyatı, halk şiiri veya saz şiiri üzerine Cumhuriyet sonrası dönemde önce belli başlı antolojik çalışmalarla bir duyarlılık gösterilmeye başlanmış, sonrasında adı geçen kavramlarla bağlantılı olarak son yıllarda bazı çalışmalarda nispeten bir artış gözlemlenmiştir.

Burada sırasıyla yergi, ironi ve mizahla ilgili hazırlanan kitaplar kendi içinde kronolojik bir sıraya uygun olarak tanıtılmıştır.

Yergiyle ilgili yayınlar Cumhuriyet sonrasından itibaren kayda değer bir artış göstermiştir. Bu hususta Hilmi Yücebaş; **Hiciv Edebiyatı Antolojisi** (1955) adlı kitabında halk şiiri ve divan şiirinden günümüz şiirine kadar geniş bir mecrada gelişim gösteren Türk şiirindeki belli başlı hiciv örneklerini bir araya getirerek bir antoloji çerçevesinde ele almaktadır. Benzer bir çalışmada ise bu kez Mehmet Semih; **Türk Şiirinde Hiciv, Taşlama, Yergi** (1983) kitabında adından da anlaşılacağı üzere divan şiirinde hiciv, halk şiirinde taşlama ve Batı etkisindeki yeni edebiyat dönemine ait

ürünlerde ise yergi örneklerini kronolojik bir sıra çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu çalışmada konuyla ilgili ürünlere yer verilse de, metinlerde hiciv-taşlama ve yerginin kullanım özelliğini gösteren incelemelere pek değinilmemektedir.

Rıza Zelyut'un kaleme aldığı **Halk Şiirinde Başkaldırı** (1989) kitabı her ne kadar başkaldırı kavramına odaklansa da aslında halk şiirinde yergi ve eleştiri kültürüne dair analiz ve örneklerle dikkat çekmektedir. Ayrıca çalışmada, halk şiirinin gelişimi, başkaldırı kültürü, eleştiri dünyasına değinilerek örnek metinlere yer verilmektedir.

Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece), (2002) çalışmasında Ömer Özcan, yergi ve gülmece kavramlarına değinerek bu iki kavramın Türk edebiyatındaki tarihsel gelişimini irdelemiştir. Sonraki bölümlerde ise yazar, bir antoloji çerçevesi içinde geçmişten günümüze değin halk edebiyatı, divan edebiyatı ve son dönem Türk edebiyatından örnekler sunmuştur. Ayrıca bazı metinlere dair farklı araştırmacı ve yazarların şerhlerine de yer vererek kitaba ayrı bir zenginlik katmıştır.

Nilgün Çıblak'ın **Âşık Şiirinde Taşlamalar** (2008), kitabı hem bir tür olarak doğrudan yergiyle ilgili olarak taşlamaları değerlendirmesi hem de dolaylı olarak ayrıca ironi ve mizahı da ilgilendiren ürünlere yer vermesi bakımından önem arz etmektedir. Çıblak, çalışmasında taşlama ve benzer türleri tanıttıktan sonra taşlamaları biçim, içerik ve dil ve üslûp özellikleri bakımından değerlendirmektedir. Yine çalışmasında taşlamaların sosyo-kültürel işlevlerini ele alarak bu türün önemli temsilcilerine ve örneklerine yer vermektedir.

İroniyle ilgili çalışmalarda Richard Rorty'nin **Olumsallık, İroni ve Dayanışma** (1995), adlı çalışması Mehmet Küçük ve Alev Türker'in çevirileriyle Türkçeye kazandırılarak bu alanda önemli bir boşluğun doldurulması açısından dikkat çekici bir gelişmedir. Çalışma, *"Olumsallık", "İronizm ve Teori", "Zalimlik ve Dayanışma"* adlı üç bölümden müteşekkildir. Özellikle kitabın ikinci kısmında, ironinin yaratılma biçimi, Proust, Nietzsche, Heidegger ve Derrida gibi filozoflarının ironiye bakışına dair ilginç tespitler önem arz etmektedir.

İroniyle ilgili olarak son yıllarda dikkat çeken çalışmalardan biri olan Soren Kierkegaard'ın **İroni Kavramı** (2004), adlı kitabı da Sıla Okur tarafından Türkçeye çevrilerek sanat ve edebiyat dünyasına kazandırılmıştır. Kierkegaard eserinin ilk kısmında Antik Yunan'da Ksenephon, Platon, Aristophanes ve Sokrates'ten başlayarak retorik, ironi ve gerçeklik kavramları çerçevesinde bir değerlendirme yaptıktan sonra ikinci kısımda, *"İroni Kavramı"* başlığı altında ironini tarihsel gelişimini irdelemekte

ve *"Yoluna Koyulmuş Bir Uğrak Olarak İroni"* başlığıyla ironin günümüz sanat ve edebiyatındaki seyrini değerlendirmektedir.

İroniyle ilgili önemli bir diğer çalışma ise, Ebru Şenocak'ın 2007 yılında yayımlanan **İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca,** adlı kitabıdır. Yazar, çalışmasında önce Türk edebiyatında fıkra türü, mizah, kara mizah ve ironi kavramlarına dair bir giriş yapmakta sonrasında Nasreddin Hoca'nın hayatı ve edebî kişiliği üzerinde durmaktadır. Çalışmanın özünü oluşturan bölümlerde ise Nasreddin Hoca fıkralarında bireyleşme yolundaki insan konusuna ve yine bu fıkralarda toplumsal hayat ve dünden bugüne miras kalan ironik mesajlara genişçe yer vermektedir.

Yergi ve ironiyle bağlantılı olarak mizahla ilgili çalışmalarda son yıllarda kayda değer bir artış görülmektedir. İlk çalışmalar çoğunlukla antoloji şeklinde hazırlanmıştır. Bu anlamda Sunullah Arısoy'un **Türk Gülmece ve Yergisinden Seçmeler** (1977), adlı eseri yergi ve mizahla ilgili olan bazı örnek metinlere yer vermektedir. Kitapta halk edebiyatıyla ilgili olarak, Nasrettin Hoca, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Nesimî, Dertli, Seyranî'den örnekler yanında, divan edebiyatı ve modern edebiyattan da bazı şair-yazarlardan ürünler de antolojik bir çerçevede değerlendirilmektedir.

İsmet Zeki Eyüboğlu, **Gülen Anadolu** (1977), kitabında anonim veya söyleyeni belli olan halk edebiyatının en önemli ürünlerini değerlendirmektedir. Nasreddin Hoca'dan Bektaşî fıkralarına, Bekrî Mustafa'dan İncili Çavuş'a, âşıklardan tasavvuf şairlerine kadar geniş halk mizahının önemli ustalarından örneklere yer veren yazar, ayrıca bu metinlere dair değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Söz konusu bu çalışmaların yanı sıra mizahın kuramsal yapısı ve mizahın sanat ve edebiyattaki tarihsel gelişimini merkeze alan bazı önemli kaynak eserler de yayınlanmaya başlamıştır. Bu bağlamda Cemil Göker'in **Gülme ve Güldüren Sanat Türleri** (1983), adlı kitabı kayda değer bir çalışmadır. Yazar eserinde, gülmenin ne olduğuna dair bilgiler vererek onun gündelik yaşamdan çeşitli sanat dallarına dek kullanıldığı yerleri tanıtmaktadır. İki bölümden oluşan kitapta, *"Gülme" ve "Güldüren Sanat Türleri"* başlıkları altında; *"komik, espri, ironi, humor, satir"* kavramları irdelenmektedir.

Ünsal Özünlü, **Gülmecenin Dilleri** (1999), kitabında birinci bölümde gülmeceye dair kuramsal bilgiler kapsamında gülmecenin kökeni, tarihi, tanımı, kuramları ve dil-kültür-yaşam ve eğitimle olan ilişkisine değinmektedir. İkinci kısımda

ise gülmecenin uygulama alanı içinde yer alan baz metinlerden hareketle dilin kullanımı, ses, biçim, anlam bilgisi, söylem, deyiş, bağdaştırmalar çerçevesindeki yansıması üzerinde durmaktadır.

Halk edebiyatıyla ilgili çalışmalarıyla tanınan Mehmet Bayrak da; **Halk Gülmecesi, İnceleme-Örnekleme** (2001), kitabında halk edebiyatının gülmece ve yergi geleneğinin önemli ustaları ile kahramanlarının oluşturduğu ürünleri incelemektedir. Çalışmada halkın mizahî anlayışını yansıtan halk şiiri ürünleriyle halk edebiyatı ve geleneksel halk tiyatrosu örneklerine yer verildiği gibi Cumhuriyet dönemi ve sonrası çağdaş edebiyat ürünlerine yansıyan halk mizahına ait örneklere de yer verilerek bir incelemede bulunulmaktadır.

Mizahla ilgili akademik bir çalışma yapan Çiğdem Usta, **Mizah Dilinin Gizemi** (2009), adlı eserinde gülmenin kimliği, çeşitleri üzerinde durmakta, sonrasında mizah/gülmecenin kimliği, toplumsal işlevi ve tarihî gelişimi hakkında bilgi vermektedir. Yazar, gülmece kuramlarına genişçe yer vererek onların metinlere yansımasına dair örnekler sunmaktadır. Ayrıca bazı seçilmiş metinler çerçevesinde gülmece dilinin mukayeseli bir uygulamasını yapmakta, hangi ses-anlam ve üslup özelliklerinden yararlanıldığı hususunda somut ögeler üzerinde durmaktadır.

Bir başka akademik çalışma da Gülin Öğüt Eker'in **İnsan Kültür Mizah,** üst başlığı ve **Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah** alt başlıklı kitabı insan gerçekliği, kültürel dinamikler ve mizahın kuramsal yapısına dair önemli bilgiler ihtiva etmektedir. Eserde ayrıca kapitalist dünya içinde her geçen gün gelişim gösteren eğlence endüstrisinde mizahın medya, sanat, edebiyat ve hayat içindeki konumu ve rolü somut örnekler aracılığıyla irdelenmiştir.

Sonuç olarak, Cumhuriyet döneminden günümüze doğru, özellikle son yıllarda yergi, ironi ve mizah üzerine yapılan çalışmaların sayısında nicel ve nitel olarak kayda değer bir gelişme olduğu görülmektedir. Ayrıca birçok yüksek lisans ve doktora tez çalışması, makale ve sempozyum bildirileriyle de bu konuya önemli katkılar sağlayan çalışmalar yayınlanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK SAZ ŞİİRİNDE YERGİNİN KULLANIMI

Halk şiiri ve divan şiirinde *"taşlama"* ve *"hiciv"* kavramlarıyla bağlantılı olarak sıklıkla kullanılan yergi, günümüzde de çağdaş edebiyatın farklı tür ve biçimlerinde varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Halk edebiyatı içinde konumuz olan saz şiiri, yüzyılların birikimiyle pek çok konuya değinip farklı anlatım biçimi ve yöntemlere yer verdiği gibi yeri geldikçe yergili anlatımlardan da yararlanmıştır. Bu anlamda saz şiiri, çağlar boyu gelişimini sürdürürken var olduğu coğrafya ve zamanla birlikte kendini halkın muhayyilesi ile adeta yeniden var etmiştir. Her bir şairle şiir deryasına sevgi, aşk, hasret, gurbet, özlem, ölüm, yurt, yiğitlik, doğa, yaşam gibi pek çok konuyu kattığı gibi aynı zamanda bu şiir dilinde övgünün gerekliği kadar yeri geldiğince yergiden de önemli bir tematik öge olarak yararlanagelmiştir.

Saz şairleri, dinî yaşamdan, siyasete, ekonomik yaşamdan feleğe, doğadan hayvanlara kadar pek çok konuda, yaşadığı çağın tanığı olarak taşlamalarda bulunmuş, yerginin olanaklarından yararlanmıştır. Zira âşık ya da saz şairi, içinde bulunduğu toplumun bir ferdi olarak salt bireysel duygulanımlarına yer veren, sosyal hayattan uzak, yaşanan sürecin dışında bir varlık değildir. Olay ve olgulara, kişi ve kurumlara dair bir yorumu, eleştirisi, tepkisi de olan varlıktır. Bu bağlamda insan, dünyada olup bitene karşı kayıtsız kalmayıp gerektiğinde müdahil olan bir varlıktır. Arkonaç'ın deyişiyle salt algılayıcı değil, aynı zamanda yaşanan gerçekliğe dahil olan varlıklarız: *"Biz sosyal hayatın dışında durup olayların üzerine sebepleri, faillerin üstüne yargıları raptiyeleyen 'algılayıcı' denilen varlıklar değiliz. Bizler dünyada neler olup bittiğine kafası karışarak, kavga ederek, tartışarak dâhil olan varlıklarız."* (Arkonaç 2001: 155). Haliyle bazı olay ve olgulara karşı eleştirel bir tavır takınabilir, yerici ifadelerde bulanarak itiraz edebiliriz. Kaldı ki halk şairi adından da anlaşılacağı gibi ferdi olduğu toplumun sesi olarak bu konuda daha çok söz sahibi olmaktadır.

Böylelikle yergi aracalığıyla hasım görülen kişiye, âşığın rakipleri olan ağyara, ham sofuya, ikiyüzlü din adamlarına, insanı türlü zahmetlere sürükleyen feleğe, dünyanın gidişatına, topluma, siyaset ve erk sahibi kimselere türlü yönlerden bir tepki

gösterilmiştir. Bu tepkisellik iğneleme, alay, kınama hatta bazen sövgü biçiminde ortaya çıkarak kendini var etmektedir.

Hülasa yergili anlatım, saz şiirinin uzun geçmişi içinde farklı şairler tarafından değişik zaman ve mekânlarda çeşitli konu başlıklarıyla kendine yer edinirken aslında halkın eleştirel duyarlılığının nitelik ve nicelik olarak ne kadar renkli olduğunu da göstermektedir. Öyle ki şairler, ferdî konulardan sosyal konulara kadar, siyasetten ekonomiye, dinden feleğe, doğadan hayvanlara kadar geniş bir yelpazede pek çok konuya dair rahatsızlık duydukları, olumsuz gördükleri, yanlış buldukları hususlarda yergide bulunmaktan sakınmamışlardır.

Bu bağlamda saz şiirinde yergi, ironi ve mizahın konulara göre kullanımına dair araştırmacılar farklı sınıflandırmalarda bulunmuştur. Bu bağlamda Rıza Zelyut, yergi çerçevesinde şöyle bir sınıflandırma yapmıştır:

1. Toplumsal yergiler
2. Feleğe yönelen yergiler
3. Kişilere yönelen yergiler
4. Güzel ya da sevgili yergileri
5. Kişisel yergiler
6. Hayvanlarla ya da doğa güçleriyle ilgili yergiler (Zelyut, 1982: 78).

Saz şiiriyle ilgili çalışmalarda bulunan Mehmet Yardımcı ise taşlamalar bağlamında Rıza Zelyut'un sınıflandırmasına benzer bir tasnifte bulunmuştur:

1. Toplumla ilgili taşlamalar
2. Felek ve kader kavramı ilgili taşlamalar
3. Kişilerle ilgili taşlamalar
4. Sevgili ilgili taşlamalar
5. Hayvanlarla ilgili taşlamalar
6. Doğa ilgili taşlamalar (Yardımcı, 1998: 282).

Konuyla ilgili olarak Erman Artun, yukarıdaki sınıflandırmalara göre nispeten daha genel bir gruplandırmada bulunarak dört başlık altında değerlendirmede bulunmuştur:

1. Toplumsal taşlamalar
2. Feleğe yönelen taşlamalar
3. Kişilere yönelen taşlamalar
4. Sevgiliye yönelen taşlamalar (Artun, 2005: 186).

Nilgün Çıblak ise Âşık Şiirinde Taşlamlar adlı eserinde farklı yüzyıllardan alınan metinler bağlamında taşlamaları aşağıdaki başıklar dahilinde bir araya getirmiştir:

1. Sosyal hayatla ilgili taşlamalar
2. Siyasî hayatla ilgili taşlamalar
3. Ekonomik hayatla ilgili taşlamalar
4. Askerî hayatla ilgili taşlamalar
5. Bürokrasi ile ilgili taşlamalar
6. Dinî ve ahlakî hayatla ilgili taşlamalar
7. Felekle ilgili taşlamalar
8. Sevgiliyle ilgili taşlamalar
9. Bireysel taşlamalar
10. Hayvanlarla ilgili taşlamalar
11. Doğa olaylarıyla ilgili taşlamalar (Çıblak, 2008: 70).

Sonuç olarak yukarıda adı geçen araştırmacıların yaptıkları sınıflandırmalardan hareketle saz şiirinde yergi, ironi ve mizahın kullanımına dair farklı dönem ve şairlerden alınan metinler on dört başlık ve ilgili alt başlıklar altında şu şekilde değerlendirilmiştir:

1. Sosyal hayatla ilgili yergi / ironi / mizah
   1.1. Yaşanan dönemden şikâyetle ilgili yergi / ironi / mizah
   1.2. Kültürel yabancılaşma, yozlaşmayla ilgili yergi / ironi / mizah
   1.3. Ahlâkî değerlerle ilgili yergi / ironi / mizah
2. Dinî hayatla ilgili yergi / ironi / mizah
3. Siyaset ve bürokrasiyle yergi / ironi / mizah
4. Ekonomi ve yoksullukla ilgili yergi / ironi / mizah
5. Eğitimle ilgili yergi / ironi / mizah
6. Medya ile ilgili yergi / ironi / mizah
7. Güvenlik ve asayişle ilgili yergi / ironi / mizah
8. Aile hayatıyla ilgili yergi / ironi / mizah
   8.1. Kadınlarla ilgili yergi / ironi / mizah
   8.2. Erkeklerle ilgili yergi / ironi / mizah
   8.3. Ailenin diğer üyeleriyle ilgili yergi / ironi / mizah
9. Kişilerle ilgili yergi / ironi / mizah
   9.1. Saz şairlerinin kendileriyle ilgili yergi / ironi / mizahı

9.2. Saz Şairlerinin çevresindeki kişilerle ilgili yergi / ironi / mizahı

9.3. Saz Şairlerinin sevgiliyle ilgili yergi / ironi / mizahı

10. Felekle ilgili yergi / ironi / mizah

11. Ayrılıkla ilgili yergi / ironi / mizah

12. Ölümle ilgili yergi / ironi / mizah

13. Doğa ve doğa olaylarıyla ilgili yergi / ironi/ mizah

14. Hayvanlarla ilgili yergi /ironi / mizah

Saz şiirinde farklı dönem ve anlayışların yansıması olarak yergi, belirli alt başlıklar dahilinde değerlendirilmektedir:

2.1. Sosyal Hayatla İlgili Yergiler

Saz şairleri, yaşadıkları dönemin tanıkları olarak salt ferdî konuları değil aynı zamanda toplumu ilgilendiren pek çok konuyu da şiirlerine taşıyarak adeta halkın hislerine tercüman olmuşlardır. Sosyal hayat içinde karşılaştıkları olumsuzlukları, aksaklıkları, haksızlıkları, yozlaşmaları şiirlerine konu edinmiş; eleştirel bir yaklaşımla çeşitli taşlamalarda, yergilerde bulunmuşlardır. Çünkü şairler, kendilerini yaşadıkları çağa ve topluma karşı sorumlu hissetmişlerdir. Bu çerçevede kendilerini içinde yaşadığı topluma karşı sorumlu hissederek görüşlerini dile getirmişlerdir: *"Âşık, halkın uğradığı her türlü haksızlığı, zulmü, yoksulluk, kıtlık ve hastalıktan duyduğu acıları ve şikâyetlerini şiirlerinde yansıtır. Bunlar kamuoyunun görüşlerinin yansıtılmasıdır."* (Artun, 2009: 109).

Kamuoyunun görüşlerinin daha çok yansıtıldığı sosyal hayatla ilgili şiirler doğal olarak halk şiirinin çıkış kaynağı olan İslam öncesi dönemden günümüze dek varlığını sürdüregelmiştir. Ancak ilk dönem ürünlerine dair yazılı kaynak olmadığı için Türklerin İslamiyet'e geçişi sonrasında ilk yazılı kaynaklarda nihayet İslamî dönem halk şiiri ürünlerine yer verilmeye başlanmıştır.

İşte bu eserlerden biri olan **Divanü Lügati't Türk'**te aşağıdaki dizelerde görüleceği üzere mal sevgisi yüzünden sosyal hayat içinde yaşanan bozulma eleştirelmektedir:

"Eren kamuğ artadı nengler adhu
Ta war körüp uslayu eske çukar
-Mal yüzünden adamlar hep bozuldu;
Mal gördüklerinde kartal gibi leşin üzerine inerler

"Mala tama etmek yüzünden halkın ahlakı bozuldu
Bir mal gördüklerinde, kartalın leşe konduğu gibi konarlar"

(Atalay, 1993: 566)

Mal düşkünlüğü ve dünya tamahı yüzünden adeta leşe konan kartallar gibi olumsuz bir görüntü çizen kişiler eleştirilmiş, bu tip kimselerin ahlakî değerler bakımından bir bozulma içinde oldukları gerçeği dile getirilerek sosyal hayata dair yergide bulunulmuştur.

Anadolu sahasında ise özellikle saz şiirinin güç kazanmaya başladığı 15. ve 16. yüzyıllarla birlikte sosyal hayata dair eleştirel bir bakışı sergileyen şiir örneklerine rastlanılmaya başlansa da bu konunun 18. ve 19. yüzyıl şairlerinin şiirlerinde daha çok ele alındığı görülmektedir.

Sosyal hayata dair ilk önemli örneklerden birini daha çok lirik şiirlerle tanınan Karacaoğlan'da görmekteyiz. Karacaoğlan çoğunlukla aşk, ayrılık, gurbet, doğa gibi kavramlara değinse de bazı şiirlerinde zaman zaman toplumsal içerikli konulara da yer vererek çeşitli yergilerde bulunmuştur. Aşağıdaki şiirinde de rüşvetin yaygınlaşmasını, kadıların haksız kazanç elde etmesini, meslek sahiplerinin işlerine hile karıştırmasını, toplumsal yapının yozlaşmaya başlamasını eleştirmektedir:

"Hey ağalar ben bir hayrette kaldım
Tanrının ödüncü verilmez oldu
Olanca malımı döksem mezada
Erenler yanında bilinmez oldu"

(Sakaoğlu, 2012: 631)

Şair henüz ilk dörtlükte; *"Hey ağalar ben bir hayrette kaldım"* diyerek dikkatleri üzerine çekerek artık zekatın verilmediğini, mal sevgisinin gittikçe arttığını, cömertlik yapılsa da bazı kimselerin yine de kadir kıymet bilmediklerini dile getirmektedir.

İkinci dörtlükte; *"Şimdiki beylerin sazı çalınmaz"* diyerek kendi kültürel argümanına uygun olarak sazı çalınmamak deyiminden hareketle yaşanan yozlaşmaya atıfta bulunmaktadır. Zira rüşvetin başını alıp gittiği bir toplumda dinî değerlerin bile artık bilinmez olduğu, zekâtın verilmemesi gibi namazın da kılınmaması tespitinden yola çıkarak sosyal hayata dair yergisine devam etmektedir:

"Şimdiki beylerin sazı çalınmaz
Az rüşvet versen o da alınmaz
Boynumuza farzdır beş vakit namaz
Tanrının namazı kılınmaz oldu."

(Öztelli, 2003: 399)

Karacaoğlan bir başka şiirinde gördüğü haksızlıklar karşısında sesini yükselterek itiraz etmeye devam eder. *"İğneden İpliğe Sorulur Bir Gün"* adlı şiirinin aşağıdaki dörtlüğünde; *"Yeme el malını, er geç verirsin / İğneden ipliğe sorulur bir gün"* diyerek yoksul Anadolu halkının diline tercüman olur. Şair, hayat içinde helali, haramı ayırt etmeyip kul hakkına kast eden, haksız kazanç elde ederek yaptığının yanına kâr kalacağına inanan kişilere yönelik olarak vicdanının sesiyle haklının yanında olduğunu şöyle dile getirmektedir:

"Bu dünyada adam oğluyum dersin
Helali, haramı durmayıp yersin
Yeme el malını, er geç verirsin
İğneden ipliğe sorulur bir gün"

(Özcan, 2002: 127)

Sosyal hayata dair konular sonraki dönemlerde daha çok şairin gündemine girmektedir. 18. yüzyıl şairlerinden Kabasakal Mehmed, uzunca destanında aşağıda yer verilen dörtlüklerde görüleceği gibi Osmanlı Devleti'nin artık gerilemeye başladığı dönemin sosyal yaşamına dair kesitler sunmaktadır. Henüz ilk dörtlükte fukara kulların halini dile getirmekle kendini yükümlü sayan şair, halkın halinin perişan olduğunu, çocukların okula gidemediğini, *"efendim"* diye seslendiği devrin Osmanlı paşası Fazıl Ahmet Paşa'ya şikâyet yoluyla arz etmektedir:

"Fukara kulların arz-ı hâl kıldı
Ahvaller ziyade perişan oldu
Masumlar mektepte okumaz oldu
Masumlar duasın alın efendim

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 86)

Şair sonraki iki dörtlükte de sorunlara değinmeye devam etmektedir. Özellikle ardı arkası kesilmeyen savaşlar neticesinde sosyal dokunun gittikçe bozulması, eğitim kurumlarının yozlaşması, güçlü kişilerin halka zulüm etmesi ve adalet duygusunun sarsılması gibi sorunları dile getirmektedir:

"Mektebin önünde ahır yapıldı
Hep okuyan sıbyan geri çekildi
Etme diyenlerin evi yıkıldı
Bunun ilacını görün efendim.

Akşam olur yiyiciler derilir
Fukara kulların kusurun bulur
Haftada hem üç yüz kuruşun alur
Keyfiyyet halimiz bilin efendim."

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 87)

Saz şairleri arasında gerek sosyal ve dinî hayat, gerekse ekonomik hayat gibi bütün bir toplumu ilgilendiren konularda çok sayıda yergili anlatım özelliği taşıyan şiirler söyleyen şairlerin başında Seyranî gelmektedir. *"Seyranî, güçlü bir yerme ustası olduğu kadar, sanat değeri güçlü kişiliktir aynı zamanda. Dilin olanaklarını kullanmadaki ustalığı, yeni buluşları şiirine yedirmedeki pratikliğiyle de çağdaşları içerisinde öne çıkan ve bütün bir edebiyat tarihimiz açısından dikkatleri üzerinde yoğunlaştıran biridir."* (Turan, 2009: 91).

19. yüzyılda pek çok yer gezip dolaşan, imparatorluğun merkezi İstanbul'da da uzun yıllar yaşayan şair, haliyle tanık olduğu sosyal aksaklıklara dair şiirler söylemiş, gördüğü olumsuzlukları yermiştir.

Aşağıdaki şiirde de Seyranî, sosyal hayatı olumsuz etkileyen önemli bir soruna değinerek kadıların ve mahkemelerin rüşvet çarkı içerisinde nasıl yozlaştıklarını, görevi adaleti icra etmek olan bu kişi ve kurumların zengin ve güçlü kişileri nasıl kayırdıklarını, fakir ve cahil kişilerin ise nasıl hak kaybına uğradıklarını gözler önüne serip eleştirmektedir:

"Eyvah fukaranın beli büküldü
Medet ticaretin gücüne kaldık
Eyiler âlemden göçtü çekildi
Bizler zemanenin piçine kaldık

Rüşvet ile yazar hâkim hücceti
Hüccet ile alır kadı rüşveti
Halk bilmiyor dini şer'i sünneti
Bozuldu sikkenin tuncuna kaldık."

(Atmaca, 2013: 413)

Seyranî ile birlikte dönemin özellikle sosyal hayata dair yergili şiirleriyle tanınan bir diğer önemli şairi de Ruhsatî'dir. Şair, aşağıdaki şiirinde açıkça belirttiği üzere yaşadığı çağın, zamanın bozulduğunu işlemekte, sosyal dokunun gün geçtikçe nasıl dumura uğratıldığını irdelemektedir. İlk dörtlükte bozulan sosyal yapı içinde artık, kimin mert kimin namert olup olmadığının artık kestirilemediğini, sorunlarla boğuşan insanların dertlerinin ve çarelerinin dahi belli olmadığını dile getirmektedir:

"Belli bir vakte erdi ki bizim günümüz
Yiğit belli değil mert belli değil
Herkes yarasına derman arıyor
Da'va belli değil dert belli değil.

(Kaya, 1994: 337)

Ruhsatî, aşağıdaki dörtlüklerde de benzer sorunlara işaret ederek adaletin kalmadığını, dünyanın gidişatının iyi olmadığını anlatırken, koyun ile kurt belli değil ifadesinden yararlanmaktadır. Sonraki dörtlükte ise bozulan çarkın dişlileri arasında mücadele eden fakirlerin halini aktarmak isterken çaresizliğini belirtmek için ne kalem belli, ne hat belli diyerek örnekleme yoluna başvurmaktadır:

"Adalet kalmadı hep zulüm doldu
Geçti şu baharın gülleri soldu
Dünyanın gidişi acayip oldu
Koyun belli değil kurt belli değil

Çarh bozulmuş dünya ıslah olmuyor
Ehl-i fukaranın yüzü gülmüyor
***Ruhsatî** de ne dediğin bilmiyor*
Kalem belli değil hat belli değil."

(Kaya, 1994: 337)

Âşık Ruhsatî gazel tarzında yazdığı bir başka şiirinde de benzer hassasiyetlerle yaşadığı dönemde gördüğü sosyal aksaklıklardan söz edip toplumsal düzenin bozulmasını eleştirmektedir.

Şair aşağıdaki ilk dizede, dünyayı kurt girmiş bir koyuna benzeterek, ondan sorumlu olan kişilerin yokluğunu ise, *"çoban hani ya"* ifadesiyle dikkatlere sunmaktadır. Devamında da adalet duygusunun yitirilmeye başladığını, eski güzel günlerin geride kaldığını, kimsenin bir çare ortaya koyamadığını eleştirmektedir:

"Kurt girmiş koyuna döndü dünya çoban hani ya
Kalktı adalet kapısı bilen aman hani ya

Hakkında hadis eşittim yevmül-beterdir deyu
Kime kılalım şikâyet eski devran hani ya"

(Kaya, 1994: 231)

Ruhsatî, sosyal hayattaki aksaklıklara dair şiirinde bu kez dedikodu ve fitnenin çoğalmasını, kimsenin ahireti düşünmemesini dikkatlere sunarak *"ulu divan hani ya"* ifadesiyle yaşananlardan şikâyet etmektedir:

"Nerde bir meclis var ise koğ gıybet fisk u fücur
Ahret için konuşacak kâmil insan hani ya

Bir vakte erdi günümüz baş ayak belli değil
Âlem hep nefsine tabi ulu divan hani ya."

(Kaya, 1994: 232)

20. yüzyılda sosyal konulara dair yergili şiirlerde halk şairleri geçmiş yüzyıl şairlerinden farklı olarak aile ve toplum hayatını alt üst eden kumar gerçekliğini de eleştiri oklarına hedef yapmışlardır. Âşık Müdamî'nin şiirinden aşağıya aldığımız bölümünde gittikçe yaygınlaşan kumarın kötü bir alışkanlık olduğu gerçeğini merkeze alarak onun verdiği zararları yermektedir:

"Aman Allah ne âfettir
Almış ağza gemi kumar
Mikrobundan ziyarettir
Kaplamış âlemi kumar

(Aslan, 1978: 244)

Âşık Müdamî aşağıdaki dizelerinde memurundan esnafına, garsonundan şefine kadar pek çok farklı kesimden insanın kumar illetine tutulduğunu belirtmektedir. Sonraki bölümde ise şair, kumarın ayrıca pek çok kavga, cinayet ve rezaletin de doğrudan veya dolaylı sebebi olduğunu dile getirerek yergisine devam etmektedir:

"Memurunda esnafında
Garsonunda hem şefinde
Yurdumun her tarafında
Başka iş yok cemi kumar

Her cinayet hâza bunda
Yakalansa ceza bunda
Döğüş boğuş niza bunda
Rezaletin az mı kumar."

(Aslan, 1978: 245)

Saz şairlerinin sosyal hayata dair eleştirel şiirlerinin niceliği ve niteliği dikkate alındığında oldukça geniş bir konu yelpazesine sahip olduğu görülmektedir. Ancak yukarıdaki örneklerin yanında şiirleri, değindikleri konu bakımından çeşitli alt başlıklar dâhilinde ele almak mümkündür:

2.1.1. Yaşanan Dönemden Şikâyetle İlgili Yergiler

Saz şairleri pek çok sosyal konuya değindikleri gibi yaşadıkları dönemi eleştiren şiirler yazarak zamandan şikâyetçi olmuşlardır. Gittikçe yozlaşan yapı içinde rahatsızlıklarını dile getirmeye çalışan şairler, dönemin olumsuz koşullarını gözler önüne sermişlerdir.

Âşık Efkârî'nin aşağıdaki dörtlüğü bir saz şairinin yaşadığı dönemi, değişen zaman çerçevesinde eleştirdiğine dair dikkat çekici bir örnektir. Şair, bilen ve bilmeyenin iç içe geçtiği, eğri ve doğrunun belli olmadığı bir zamanı yermektedir:

"Öyle bir zaman geldik yetiştik
Ne bilmeyen belli ne bilen belli
Her şeyi dinledik şaştık da kaldık
Ne eğri, ne doğru, ne yalan belli"

(Yazıcı, 1992: 39)

Âşık Sefil Selimî ise yaşadığı dönemin bozukluğundan söz ederken sosyal adaletsizlikten yana şikâyetçi olup yoksul ve zayıf insanların zulme uğradığını, açlığın had safhaya ulaşmasına rağmen devletin bu haksızlıklar karşısında sorumluluğunu yerine getirmediğini eleştirmektedir. Şair, öteden beri kullanılan klişe bir ifadeyle *"devlet baba"* derken aslında halkın nazarında onun bir baba gibi davranıp yurttaşlarını koruyup kollaması gerektiğini, ancak onun hiç de öyle olmadığını, güvenin boşa çıkarıldığına dair yergide bulunmaktadır:

"Şu kesim o kısım evsiz ayazda
Can çekişiyor inler insaf yok sizde
Devlet baba yardım edecek sözde
Açlık ses kısıyor göz yumuyoruz."

(Kaya, 2001: 72)

Aynı yüzyılın üretken şairlerinden Ali İzzet Özkan ise aşağıdaki şiirinde görüleceği gibi yaşadığı zamandan şikâyet etmektedir. Sosyal yaşamda görülen aksaklıkları konu edinen şair, sürüp giden kargaşa ortamını dile getirerek adalet mekanizmasının işlememesini, yoksulluğun gün geçtikçe artmasını eleştirmektedir. Şair bu olumsuzluklar karşısında ise bütün umudunu Atatürk gibi bir kurtarıcı lidere bağladığını ifade ederek; *"Ahir zamanın kahramanı Atatürk"* demektedir:

"Ahir zamanın kahramanı Atatürk
Türkiye'nin hali yaman oldu gel
Fitne fesat ellerinde kaldı mülk
Kardaşlar kardaşa düşman oldu gel"

(Başgöz, 1994: 113)

Âşık Ali İzzet Özkan bu anlayışıyla aslında genel kabul olarak Ortadoğu toplumlarının, özelde ise ferdi olduğu Anadolu halkının zor durumlarda beklenen *"kurtarıcı lider"* arayışına paralel bir tavır sergilemektedir. Böylelikle yaşanan süreçten duyduğu rahatsızlığı dile getirirken aynı zamanda siyasî düşüncesinin tezahürü olarak da mevcut yöneticileri eleştirmekte, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'e olan bağlılığını da belirtmiş olmaktadır:

"Asil Türk evladı ceza görüyor
Hainin hırsızın işi yürüyor
Kıtlık geldi açlık hüküm sürüyor
Acı soğan derde derman oldu gel."

(Başgöz, 1994: 113)

Âşık Ali İzzet Özkan, yukarıdaki dizelerinde belirttiği üzere ülkenin gittikçe kötüye giden durumdan kurtulması için Atatürk'e ihtiyaç duyulduğunu dile getirmektedir. Şair, yaşanan sürece dair eleştiride bulunurken aynı zamanda sorunların çözümü olarak ona güvendiğini ifade etmektedir.

Sosyal hayata dair günümüz halk şiirinin son dönem güçlü seslerinden olup birçok şiiri bestelenerek müzik dünyasına kazandırılan ünlü ismi Âşık Mahsunî Şerif de önemli sorunlara değinmiştir. Pek çok toplumsal konuya dair yergilerde bulunan şair, lirik içerikli şiirler kadar politik söylemi olan, toplumsal gerçekçi yönü belirgin olan şiirler de ortaya koymuştur. Bunlardan biri de *"Yuh"* adlı şiiridir:

"Uzaktan yakından yuh çekme bana
Sana senin gibi baktım ise yuh
Efendi görünüp bütün insanlara
Hakk'ın kullarını yıktım ise yuh

Yuh yuh soyanlar, soyup kaçıp doyanlara
İnsana kıyanlara yuh, nefsine uyanlara yuh"

(Özcan, 2002: 359)

Şair, yukarıdaki dizelerinde güçlünün ve haksızın karşısında yoksul ve mazlum halkın kavgasını vermektedir. Öncelikle kendini merkeze alarak bir özeleştiri anlamında yaşanan süreçte bir hatası, kusuru varsa, insanları aldatmışsa, güçlünün yanında yer alıp zayıfı ezmişse, namussuzluğa boyun eğmişse kendisine de yuh olsun demektedir. Sonraki dörtlükte ise özellikle; "*Kuvvetliyi tutup tutup zayıf ezmedim"* dizesinde görüleceği üzere, zulmün yanında yer almadığını belirterek yergisine şöyle devam etmektedir:

"Ben hoca değilim muska yazmadım
Ben hacı değilim Arap gezmedim
Kuvvetliyi tutup tutup zayıf ezmedim
Namussuza boyun eğdim ise yuh."

(Özcan, 2002: 359)

Âşık Mahsunî Şerif her iki dörtlükten sonra da kavuştak olarak yinelenen dizelerde ise taşlamalarını net olarak dillendirerek; soyanlara, soyup kaçanlara, insanlara kıyanlara, nefsine uyup zulm edenlere yuh diyerek adeta tok sesli bir eda ile zulme ve zalime karşı sesini yükseltmektedir.

Saz şiirinden alınan bu örnekler aracılığıyla görülüyor ki şairler içinde bulundukları devre adeta bir ayna tutarak gözlemledikleri türlü sorunları, şikayetçi oldukları olumsuzlukları gözler önüne sermiştir.

2.1.2. Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşmayla İlgili Yergiler

Son dönem saz şairleri, önceki yüzyıllardan farklı olarak 19. yüzyıldan itibaren yaşadıkları toplumun ferdi olarak sosyal konulu şiirlerine yeni bir konu daha ilave etmişlerdir: *"Kültürel yabancılaşma, yozlaşma."* Zira önceki yüzyılın hemen başında yıkılmaya yüz tutmuş bir devletin bakiyesi olarak Doğu ve Batı kültürü arasında bocalamaya başlayan bir sürecin yansıması başlamıştır. Sonrasında ise yeni bir devletin payesi olarak Batılılaşma sürecinin etkileri sonucu kendi öz değerlerinden uzaklaşıp kültürel bir yabancılaşmaya doğru evirilen gelişmeler yaşanmıştır. Doğal olarak yaşanan bu gelişmeler halk şiirimizde de karşılık bulmuş, söz konusu edilmiştir.

İşte 19. yüzyılın en önemli şairlerinden olan Seyranî, yaşadığı dönemle ilgili olarak birçok şiirinde eleştirilerde bulunup devrin aksaklıklarından söz etmektedir. Şair, aşağıdaki şiirinde; bilgili ve nitelikli kişiler yerine liyakatsiz kişilerin yönetime söz sahibi olmasından şikâyetçi olup şahit olduğu bu olumsuzluklar karşısında adeta baş kaldırmakta, bu haksızlığı sert bir dille yansıtarak halka duyurmak derdindedir:

"Asırda acayip işler çoğaldı
Bilmem bu işleri kimler ediyor
Dünyayı hep rezil köpekler aldı
Gelen ümeraya karşı gidiyor

Biraz bahsedeyim ehl-i zamandan
Yahşiler aşağı düştü yamandan
Aralık itleri olmuş kumandan
Uyuz it kurtlara kumand'ediyor."

(Atmaca, 2013: 415)

19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında yaşayan ve âşıklık geleneğinin güçlü olduğu Erzurum-Kars-Artvin yöresinde yetişen Âşık Efkârî ise aşağıdaki dizelerinde yaşadığı dönemdeki kültürel yabancılaşmayı konu edinmiştir. Şair, ilk dörtlükte devleti temsil eden memurların halka yardımcı olmamasını, gençliğin adeta

yırtıcı doğanlar gibi saldırgan davranmasını ve fırsatını bulanların da halkı soğan gibi soymasını yermektedir:

"Memurda değenek millet bir enek
Gençlik bir vurucu, doğan gibiyiz
Hele bugün için bulduk bir inek
Elimizde külek sağan gibiyiz"

(Yazıcı, 1992: 129)

Âşık Efkârî aynı şiirinde aşağıdaki dizelerde kilim ve keçenin kalmadığını, ilim gücümüzün tarihe karıştığını, artık kızlarımızın mini etekli, açık göğüslü olduğunu dile getirdikten sonra da çarpıcı bir benzetme ile yahniye soyulan soğan gibiyiz diyerek somut bazı örnekler aracılığıyla özünden uzaklaşan, yozlaşmaya yüz tutan bir topluma dair eleştirilerde bulunmaktadır. Son dörtlükte ise toplumun özünden uzaklaştığını, artık kimsenin kimseye inancının kalmadığını dile getirip aslında toplum olarak dar bir düşünce girdabı içinde adeta kabımıza-kabuğumuza çekildiğimiz eleştirisini yapmaktadır:

"Ne kilim kalmıştır ne de keçemiz
Tarihe karıştı ilim gücümüz
Eteğimiz mini, açık göğsümüz
Yahniye soyulmuş soğan gibiyiz

Haçan yel esende benzeriz kuşa
Şimdi kim inanır üç ile beşe
Efkârî sığmazken dağ ile taşa
Çekildik kabına sığan gibiyiz."

(Yazıcı, 1992: 129)

Bu konuda bir başka halk şairi, Âşık Hacı Karakılçık ise aşağıdaki taşlamasında, Batı kültürünün kıskacında yozlaşmaya başlayan toplumun gelenek ve göreneklerinden uzaklaşmaya başladığını dile getirmektedir. Şair, yeni nesil insanların Batı hayranlığı ile kendi değerlerine yabancılaştıkları gerçeği karşısında eleştirel bir dil kullanmakta ve tüm bunların müsebbibi olarak *"namus simsarı-hırsız"* diye tanımladığı Avrupa'yı suçlamaktadır:

"Namus simsarları hırsız Avrupa
Benliğimi benden çaldı götürdü
Şimdi onlar sahip benim yavruma
Aklını fikrini aldı götürdü"

(Alptekin, 1993: 123)

Âşık Hacı Karakılçık; taşlamasının ikinci dörtlüğünde ifade ettiği gibi kendisinin mensubu olduğu Doğu kültür ve medeniyetinin bir zamanlar Avrupa'ya medeniyet götürürken, artık; *"Geline hizmetçi şimdi kaynana"* ifadesiyle yaşanan sürecin hiç de iç açıcı olmadığından yakınmaktadır. Şair, ayrıca bu durumun toplumun terbiye ve ahlakî değerleri için sakıncalarla dolu olduğu gerçeğini dile getirip yermektedir.

"Uygarlığı biz yaymıştık
Geline hizmetçi şimdi kaynana
Lambada dansıyla Roza Maryana
Terbiye koymadı sildi götürdü."

(Alptekin, 1993: 123)

Dönemin önemli halk şairlerinden Âşık Feymanî ise kültürel yabancılaşma konusunda bu kez kendi para birimi yerine yabancı para birimlerinin kullanılmasından yana şikâyet ederek şöyle demektedir:

"Mangıra çevirip Türk lirasını
Doların onsuna umut bağladık
Dıskalife edip İslamiyet'i
Elin Lions'una umut bağladık

İslam'ın yoluna yürüdük yan yana
Çıkmadı bu işi baştan anlayan
Toto loto derken altılı ganyan
Yılbaşı şansına umut bağladık."

(Artun, 1996: 327)

Şair bu dizeleriyle toplumun her geçen gün dinî değerlerinden uzaklaşmaya başladığını, şans ve kumar oyunlarının toplumda kültürel bir erozyona neden olduğunu ifade ederek sürüp giden yoz yapıyı yermektedir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere özellikle 19. yüzyıldan başlayarak günümüzü de kapsayacak şekilde gittikçe Batı kültür ve medeniyet karşısında özünden uzaklaşan, kültürel bir dejenarasyona uğrayan bir gerçeklik söz konusudur.

Bu hususta 20. yüzyılda, Cumhuriyet'in ilanından sonra Beş Hececilerin önemli şairlerinden olan Faruk Nafiz Çamlıbel'in *"Sanat"* adlı şiiri, Türk aydınının değerlerinden uzaklaşarak Batıya körü körüne bağlanışını eleştiren ve artık Anadolu'ya yönelişin zamanının geldiğini irdeleyen özüyle dikkate değer bir şiirdir:

"Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz."

(Çamlıbel, 2008: 91)

Şiirde, kültürel yozlaşmanın önüne geçebilmek için öze dönüşün kaynağı olarak Anadolu gösterilmektedir. Anadolu, millî ve manevî değerlerin kaynağı olarak ele alınmakta, değerlerine sırt dönen insanlarla birlikte yola çıkılamayacağı düşüncesinden hareketle artık değerleriyle barışık olan insanlarla öz bir kültür-sanat anlayışının ortaya konulabileceği hedeflenmektedir.

"Sanat" şiiri, "Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda, Türkiye ile Avrupa'yı, güzel sanatlar alanında, karşılaştırmaya izin veren ve gerek duyan bir zihniyetin ürünüdür. Bu satırların arkasında ulus devlet hâlinde yaşama düşüncesi ve anlayışı yer almaktadır." (Aktaş, 2009: 245).

Sonuç olarak, *"Sanat"* şiirindeki izlekte de görüldüğü üzere kültür ve değerler dünyası için kaynak Anadolu ve tabii ki halkın kendi öz dinamikleridir. Bu bağlamda halk şairleri yabancılaşma ve yozlaşmaya karşı yukarıdaki hassasiyetlerle paralel bir anlayışla kendi değerler dünyasıyla barışık insanların sesi olmuşlardır.

2.1.3. Ahlâkî Değerlerle İlgili Yergiler

Sosyal hayatla ilgili olarak saz şairleri, yaşanan dönemden şikâyet, kültürel yabancılaşma, yozlaşmayla bağlantılı olarak ahlâkî değerlere de dikkatle eğilmiş, onu şiirlerine konu edinmişlerdir.

Konuyla ilgili olarak halk şiirinin önemli şairlerinden olan Seyranî, aşağıda yer alan şiirinde şeriat hükümlerinin uygulanmadığı, din adamlarının görevlerini layıkıyla yapmadığı, rüşvet ve yolsuzluğun alıp başını gittiği bir ortamda haklı ile haksızın ayırt

edilemediği bir dönem ve anlayışı yermekte; pek çok insanın inancında samimi olmadığı tespitinde bulunmaktadır.

"Niçin garip oldu hükm-i şeriat
Kadının müftünün yediği rüşvet
İçkide zinada cahile nevbet
Vermiyor hafız-ı Kur'an olanlar

Hiç kimse kimsenin gayretin gütmez
Anınçün Hak sözün tutup işitmez
Meyhaneye gider camiye gitmez
Kadısı müftüsü şeytan olanlar."

(Atmaca, 2013: 426)

Şair, Osmanlı Devleti'nin yıkılmaya başladığı; askerî, siyasî ve ekonomik yapısının gittikçe zayıfladığı bir dönemde dinî ve ahlakî değerlerin de yozlaşmadan nasibini aldığına dikkatleri çekerek şahit olduğu aksaklıkları yergili bir anlatımla aktarmaktadır. Özellikle şiirin son iki dizesinde din adamlarına yönelik olarak; *"Kadısı müftüsü şeytan olanlar"*ın olduğu bir toplumda halkın camiye değil meyhaneye gittiğini ve böylece ahlakî bir çöküntünün başladığına işaret etmektedir:

Son dönemin güçlü temsilcilerinden Âşık Veysel ise, değişim ve dönüşümün gerisine düşen ve ahlâki bakımdan çöküntü içine giren sosyal yapıyı eleştirmektedir:

"Yetişmeyecek yere elin uzatma
Ben bilirim diye halkı aldatma
Manasız mantıksız kem laf sarfetme
Boş sözler kavganın dili sayılır."

(Semih, 1983: 93-94)

Âşık Veysel, cahil olan biriyle tartışmanın zorluğuna dikkat çekerek, bir tülü gerçeği kabullenemeyen, sürekli ben bilirim havasında olup halkı aldatmaya çalışan, kimseyi uyararak, kavganın değil barışın dilini kullanması gerektiğini ifade etmektedir.

Âşık Ferrahî, din ve ahlâk çerçevesinde özellikle sosyal hayat içinde sorumluğunu yerine getirmeyen kişileri şiirine konu edinerek duyduğu rahatsızlığı somut örneklerle dile getirmektedir:

"Zamanı yaklaştı çoğaldı bina
Genci kocası ediyor zina
Müminler mahşerde halimiz fena
Zamane bozuldu zamansız kaldık."

(Atılgan, 1997: 33)

Âşık Ferrahî, bu değişen yapı içinde geleneklerin, inancın, genel geçer kuralların sarsılmaya başladığı bir dönemde halkın, mondernite ve değişim karşısında aciz kaldığını, özünden uzaklaşarak manevî bir çöküntüye doğru yol aldığını gözler önüne sermektedir. Binalaşmanın çoğalmasıyla birlikte zinanın artmaya başladığı bir zamandan şikâyet ederek son dizede şöyle bir teşhisle yergisini tamamlamaktadır: *"Zamane bozuldu zamansız kaldık."*

Âşık Arguvanlı Balı, yalan söyleyen, helal ve haram gözetmeyen, insanları aldatan kişileri şöyle eleştirmektedir:

"Hak'tan hicap etmez söyler yalanı
Bulmuş zalim iblis kârın yolunu
Yemin kasseminen satar malını
Çürük çarık satar yalancı şeytan"

(Emir, 2004: 340)

Âşık Balı, yukarıdaki dizelerde özellikle ticarette dürüst davranmayıp çürük-çarık mal satan, yalan yere yemin edip bundan çıkar sağlayan kişilerin toplumsal ahlâktan yoksun olduğunu somut örnekler araclığıyla dile getirmektedir. Şair, böyle kişilerin insan olmaktan çıkıp adeta yalancı birer şeytan olduğu nitelemesinde bulunarak yergisine son vermektedir.

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere saz şairleri sosyal doku içerisinde önemli bir yer edinen ahlâkî değerleri önem vermekte, bu hususta yeri geldiğinde eleştirel bir tutum ve yergili anlatımdan olabildiğince yararlanmaktadır.

2.2. Dinî Hayatla İlgili Yergiler

Saz şairleri, şiirlerinde toplum hayatı içinde önemli bir olgu olarak var olagelen din ve inanışa dair konulara da sıklıkla yer vermişlerdir. Toplum içinde yozlaşan, değer yargılarını yitiren, dinî inanışlardan kopan ya da dini kendi çıkarları için kullanan kişi veya zümreleri şiirleri aracılığıyla yergi ve eleştirinin hedefi haline getirmişlerdir.

Halk şiirinin özellikle tasavvufî şiir kolu gerek dünya görüşü gerekse hitap ettiği zümre gereği dinî hayata dair, lâdinî bir anlayışın yansıması olarak tezahür eden saz şiirine göre elbette daha çok dikkat çekmektedir. Ancak yine de saz şiirinde farklı yüzyıllarda oluşan şartlara ve değişen olgulara göre dinî ve ahlâkî konular çerçevesinde baş gösteren problemler, yozlaşan değerler; ham, kaba ve cahil olarak görülen kişiler yergi dahilinde değerlendirildiği için bu şiir kültürü de ayrıca önem arz etmektedir.

Bu bağlamda gerek tekke şiiri kültürüne ve gerekse saz şiirinin lâdinî özelliklerine yakın duran şairi, Pir Sultan Abdal, aşağıdaki şiirde görüleceği gibi dinî ve ahlakî yaşamı ilgilendiren bir konuyu irdelemektedir. Şair, dizelerinde Osmanlı yönetiminde dinsel sistematik içinde önemli bir konumu olan kadıların dini nasıl kendi çıkarlarına doğrultusunda kullandıklarını yergili bir dille eleştirmektedir:

"Koca başlı koca kadı
Sende hiç din iman var mı
Haramı helâli yedi
Sende hiç din iman var mı"

(Bezirci, 1992: 320)

Şair, haram ve helali hiçe sayan, verdiği fetvaları yalan-dolan olan kadıları eleştirmeye devam ederken bu kez onlara çok sert sözlerle saldırmakta; dağda dolanan domuza, sırtına palan vurulan binek hayvanına benzetmektedir:

"Fetva verir yalan yulan
Domuz gibi dağda dolan
Sırtına vururum palan
Senin gibi hayvan var mı?"

(Bezirci, 1992: 320)

Pir Sultan Abdal'la aynı çağda yaşayan şairlerden olan Âşık Kerem ise bir şiirinde bu kez dinî sorumluluklarını yerine getirmeyen, dinin özünden kopuk olan cahil kişileri yergi konusu yapmaktadır. Ancak şair, eleştiri konusu yaptığı bu kişileri adeta üçüncü tekil kişinin portresinde toplayarak somutlaştırmakta; böylece onu daha kolay ifşa etmektedir. Söz konusu edilen bu kişilik; genel geçer kurallardan yoksun, abdest almaz, namaz kılmaz ancak yine de camiye gidip minber beğenmeyecek kertede densiz biridir:

"Adamı hayvanı tanıyıp bilmez
Vakıtlar gelende abdestin almaz
Ezanlar okunur namazın kılmaz
Camilere gider minber beğenmez"

(Arısoy, 1995: 61)

Şair, bu dizelerden sonra aşağıdaki dörtlükte bu kez konuşmayı bilmeyen, ancak söz ustası olmaya yeltenen bir kişiyi yermekte, onun içine düştüğü trajikomik hali çarpıcı bir ifadeyle; *"Kâmiller önünde şiir beğenmez"* şeklinde özetlenmektedir:

"İçem rakıyı mest olam deyi
Konuşur eşekle dost olam deyi
İki söz bellemiş usta olam deyi
Kâmiller önünde şiir beğenmez."

(Arısoy, 1995: 61)

17. yüzyıl âşıklarından Kâtibî de yine *"beğenmez"* redifli şiirinde gerçek gönül ehli insanların değerinin bilinmediğini, din ve ahlâk erdeminden yoksun olan kaba cahillerin insanları nasıl kandırmaya çalıştıklarını eleştirmektedir.

Kâtibî, edep-erkân bilmeyen böyle kişilerin kemâl sahibi olamayacaklarını dile getirirken; *"Sofuluk satar bazı eşek uğrusu"* gibi ağır ithamlarla bu tip kişileri yerdiği gibi ayrıca, "*El içinde bilip gören şâkirtler / Üstâdını dahi pirin beğenmez"* ifadesinde görüldüğü üzere şakirt (öğrenci-çırak)-üstâd-pirden hareketle daha ince bir yergide de bulunmaktadır:

"Ot kökü balta sapının eğrisi
Yine gitmez yüreğimin ağrısı
Sofuluk satar bazı eşek uğrusu
Âşıkların aşk eserin beğenmez."

Mârifette kâmil olan yiğitler
Mağrur olmaz kendi nefsin öğütler
El içinde bilip gören şâkirtler
Üstâdını dahi pirin beğenmez."

(Öztelli, 1955: 21-22)

Dinî hayata dair eleştirel bakış, 19. yüzyılın önemli şairlerinden olan Dertli'nin şiirlerinde de önemli bir özellik olarak görülmektedir.

"Söylentiye göre, Dertli'nin saz çalıp deyişler söylemesine kızan Beypazarı kadısı, kendisine bir haber yollayarak sazın haram olduğunu, saz çalmayı terk etmesini ve sazını kırıp atmasını öğütler." (Özdemir, 1993: 89).

Bu duruma çok içerleyen Dertli, *"Şeytan Bunun Neresinde"* adlı taşlamasıyla cevap verir. Şair, sazın şeytan işi olduğuna inanan kadıyı hedef alarak onun güzel sanatlardan mahrum anlayışını ve bağnazca bulduğu düşüncesini yalın ama etkili bir dille şöyle yerer:

"Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde"

(Düzgün, 2011: 230)

Dertli, aşağıdaki dörtlüğünde yine benzer bir üslupla itirazda bulunarak, softa insanlarca şeytan olarak adlandırılan sazının telinin Venedik'ten geldiğini, kolunun ağaçtan olduğunu belirtmektedir. Sonrasında da, *"Be Allah'ın sersem kulu"* diye seslendiği kadıya, şeytan bunun neresindedir, diyerek eleştiride bulunmaya devam etmektedir:

"Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde"

(Düzgün, 2011: 230)

20. yüzyılda da âşıklar önceki yüzyıllarda olduğu gibi din ve ahlak bağlamında eleştirel şiirler yazmaya devam etmişlerdir. Özellikle korku ve dayatmalarla verilen dinî eğitimin aksaklıklarını dile getiren şairler, ikiyüzlü davranan, bilgi ve donanımları zayıf olan din adamlarını yermişlerdir.

Halk şiirinin son dönem güçlü temsilcilerinden Âşık Veysel de bu konuda; *"Bir Softaya"* adlı şiirinde değişen dünya şartlarında bilim-tekniğin, bilgi paylaşımının her geçen gün ilerlediği bir ortamda çağın gerisine düşerek hayatı yorumlamaktan aciz kalan bazı din adamlarının içine düştükleri durumu eleştirip *"Sen mi attın dünyanın temel taşını"* diyerek hadsize her şeye burnunu sokan, hüküm veren, ama özünde cahil olan kişileri yermektedir:

"Sen mi attın dünyanın temel taşını
Ne bilirsin yaradanın işini
Görsene dünyanın yürüyüşünü
Burda söylen Vaşington'da duyulur"

(Dostlar Beni Hatırlasın, 2001: 207-208)

Âşık Veysel bu dizelerden sonra aşağıdaki dörtlüklerde de bir tülü gerçeği kabullenemeyen cahil bir kişiyi *"dikenli çalı"*ya benzetmektedir. Cahil kişilere yönelik eleştirisine devam eden şair, her şeyi ben bilirim havasına girip halkı aldatmaya çalışan kimseyi uyararak, kavganın değil barışın dilini kullanması gerektiğini ifade etmektedir:

"Cahil ile sohbet etmek zor olur
Kulağı sağırdır gözü kör olur
Her sözünde kavga niza var olur
Cahiller dikenli çalı sayılır"

(Dostlar Beni Hatırlasın, 2001: 207-208)

Âşık Ali İzzet Özkan ise aşağıdaki şiirinde adeta şathiye ustası Yunus Emre'ler, Kaygusuz Abdal'lar çizgisinde gelişen bir Alevi-Bektaşî anlayışının takipçisi olarak; *"Tanrı, ahiret, cennet-cehennem"* kavramlarının bazı din adamlarınca nasıl dar kalıplar içerisine sokularak korku merkezli bir inanca dönüştürüldüğünü eleştirmektedir:

"Hoca'fendi bizi korkutup durma
Ahiret ejderha marhane midir
Nâr-ı cehennemi bana gösterme
Kim görmüş kim yanmış narhane midir"

(Başgöz, 1994: 184)

Şair, dinin-inancın sevgi, hoşgörü yönünü anlatmayıp hep korku üzerine tesis edilen anlayışı yansıtan din adamlarını eleştirmektedir. Ahiret ejderha yurdu, marhane (yılan evi) veya narhane (ateş evi) olarak anlatılırken şair; dini sömüren hocaların para veren kimseyi sırattan geçirip ona kevser suyu içirmeye çalışmasını ise trajikomik bir şekilde aktararak yermektedir:

"Para vereni sırattan geçirdin
Cennetlik ettin uçmaktan uçurdun
Kimisine âb-ı Kevser içirdin
Orası inhisar meyhane midir?"

(Başgöz, 1994: 184)

Âşık Ali İzzet Özkan'ın üslubundan farklı olarak çağdaşı bir diğer âşık Arguvanlı Âşık Balı da, *"Yalancı Şeytan"* adlı şiirinde yine dinî inancı eksen alarak; "*İslam olan birbirini aldatmaz"* ifadeleriyle dürüst davranmayan, helal ve haram gözetmeyen, insanları aldatan kişileri eleştirmektedir:

"İslam olan birbirini aldatmaz
Yalan söylemeye tenezzül etmez
Helal kazancına haramı katmaz
Çürük çarık satar yalancı şeytan"

(Emir, 2004: 340)

Aynı yüzyılın bir başka âşığı Âşık Ferrahî ise bu kez din adamları ve belli çevrelerden ziyade genel olarak dinî yükümlülükleri olduğu halde bunu yerine getirmeyen kişileri eleştirmektedir. Şair, aşağıdaki dizelerinde bu eleştirileri yaparken kendini dışarıda tutmayarak birinci çoğul kişi ağzıyla hem kendini hem de parçası olduğu toplumu hedef alarak eleştirel tutumunu sergilemektedir:

"Gözümüz doymuyor yoktur sadakat
Anneye babaya yoktur itaat
Okunan Kur'an'a yoktur itikat
Hakikate karşı gümansız kaldık"

(Atılgan, 1997: 33)

Değişen dünya koşullarında artık imparatorlukların yıkılmaya başlayıp ulus devletlerin ortaya çıktığı, burjuvazinin ve seküler bir algının daha etkin olduğu bir yüzyılda, modernitenin artık hayatın her aşamasında kendini gösterdiği bir evrede şair, haklı olarak bu yeni sürecin muhafazakâr toplum üzerinde yarattığı sorunlara işaret etmektedir. Dinî ve ahlakî değerlerin gün geçtikçe yozlaşmasına dair, sadakatin kalmadığı, anne-babaya itaatin olmadığı, Kur'an'ın hükümlerine uyulmadığı, hakikatin dikkate alınmadığı gibi tespitlerde bulunmaktadır.

2.3. Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili Yergiler

Saz şairleri, şikâyetçi oldukları pek çok aksaklık ve haksızlığın müsebbibi olarak erk sahibi olan siyaset mekanizmasını ve onun yansıması olan yönetici ve bürokrasiyi hedef alarak yergiye çokça başvurmuştur.

16. yüzyılda halk şiirinde siyaset mekanizmasının eleştirilmesi/yerilmesi henüz güçlü bir konumda olmasa da özellikle Alevi-Bektaşî kültürü içinde merkezî yönetime

karşı mesafeli olunduğu görülmektedir. Yine söz konusu zümrelere mensup halk şairleri yaşadıkları coğrafyada merkezî yönetimin temsilcisi olarak gördükleri bey ve paşaların kendilerine haksızlık yaptığına inanarak onlar üzerinden Osmanlı yönetim erkine karşı eleştirel bir tutum sergilemiştir. Özellikle bu yüzyılda Pir Sultan Abdal'ın taşlamaları başta olmak üzere dilden dile yayılan şiirlerde bu anlayışın yansımasını görmek mümkündür: *"Alevi-Bektaşî geleneğine göre tekke kültüründe yetişen ve 'pir' aşamasına ulaşmış olan âşık, bu tarz şiirlerinde kendisini tutsak ettiren, ardından hakkında idam fermanı veren Osmanlı padişahını, bu fermanı uygulayan Hızır Paşa'yı taşlama konusu yapmıştır."* (Çıblak, 2008: 72).

Bu bağlamda aşağıdaki şiirde Pir Sultan Abdal, hem Hızır Paşa'yı zalim olarak görmekte hem de açık bir şekilde Osmanlı padişahını *"Masumlar boğduran padişahım var"* ifadesinde görüleceği üzere suçlamaktadır:

"Hızır Paşa'nın zulümü var ise
Ne yapayım benim de ahım var
Senin tuğlu padişahın var ise
Benim arkam kal'em bir Allah'ım var

Şol icra tanrısı yatmaz uyumaz
Kimsenin hakkını kimsede komaz
Hünkâr sağır olmuş ününü duymaz
Masumlar boğdurur padişahım var."

(Eyuboğlu, 1983: 137)

Şairin bu şiirde padişah ve Hızır Paşa için sert ifadeler eşliğinde taşlamalarda bulunmasının nedenlerini yorumlamak için metni salt içerik ve anlatım bağlamında değil, aynı zamanda şiirin ortaya çıktığı dönemi de dikkate alarak okumak gerekir. Zira 16. yüzyılda Osmanlı-İran ilişkileri, Doğu Anadolu'da Osmanlı-Safevi devletleri arasındaki mücadele ve Sünni ve Şii/Alevi inanışları arasındaki ilişkiler, şiirdeki yerginin alt yapısını anlamamızda yardımcı olabilir.[5]

[5] İranda kurulan Şii Safevî Devleti'nin ortaya çıkmasıyla birlikte Sünni Osmanlı Devleti temelde aynı dine mensup ancak farklı mezhebî yapıları dolayısıyla birbirine düşman olan iki kutuplu bir dünya meydana gelmiştir. Bu keskin kırılma ve kutuplaşmayla beraber Osmanlılar açısından Safevî Devleti hem Anadolu'daki Sünni muhit ile Asya'daki Sünni muhit arasına girerek bir engel teşkil etmiş, hem de her iki devletin de Doğu Anadolu ve Kafkasya üzerindeki siyasî hesaplaşmaları dolayısıyla Safevî Devleti'nin kendileri için tehdit olarak algılanmıştır (Uluerler, 2012: 128-129).

Haliyle bu süreçte Sünni İslam anlayışına sahip olan Osmanlı Devleti ile Anadolu'daki Alevi-Kızılbaş Türkmen ve Kürtlere ilgi gösteren Şii Safevî Devleti arasındaki gerek siyasî gerek dinî mücadele devam etmiştir. Özellikle Doğu Anadolu ve Orta Anadolu'da azımsanmayacak bir oranda Safevî taraftarı oluşmuş; Osmanlı Devleti'ne karşı Pir Sultan Abdal'ın şiirlerinde ve felsefesinde görüleceği gibi bu insanlar kendilerini şah nezdinden Safevilere yakın görmüştür. Bu durum yukarıda da belirtildiği gibi mezhep kaygılarından kaynaklı olsa da sadece onunla sınırlandırılmamaktadır. Bu hususta Halil İnancık'ın tespitleri önemlidir.[6]

Bu tarihî hadise ve bilgiler odağında mevut etkenler bir bütün olarak değerlendirildiğinde bazı Alevi-Bektaşî şairler, yereldeki yöneticilerin adil olmadıkları ve kendilerine haksızlık yaptıkları düşüncesinden hareketle rahatsızlık duydukları görülmüştür. Bu durum, mezhep farklılığı yüzünden merkezî yönetime karşı mesafeli duran Alevi toplumunda var olan muhalif tavrın daha da güçlenmesine zemin hazırlamıştır. Öyle ki bu muhalif anlayışı, siyasî ve toplumsal hadiselerde görmek mümkün olduğu gibi onu sözlü anlatılar ve saz şiiri örneklerinde de görmek mümkündür. Bütün bu dinamikler Pir Sultan Abdal'ın da içinde yer aldığı pek çok Alevi aşiretini, Osmanlı yönetiminden daha da uzaklaştırarak Şah İsmail'e yakınlaşmaya ve hatta merkezî yönetime karşı baş kaldırmaya kadar götürmüştür.

İşte böyle bir ortamda Pir Sultan Abdal da, çeşitli yöreleri dolaşarak propaganda faaliyetlerine katıldığı ve İran'a gidip geldiği için Sivas valisi Hızır Paşa tarafından tutuklanmış, bir süre hapse atılmış, İstanbul'dan gelen fermanla da idam edilmiştir (Öztelli, 1996: 15).

Pir Sultan'ın idamından sonra Anadolu'da halk arasında *"Deli"* lakabıyla anılan Hızır Paşa'nın zalim biri olduğuna dair birçok rivayet dilden dile dolaşır. Bu rivayetlere göre, Hızır Paşa dedikleri kişi daha önce Pir Sultan Abdal'ın müridi olup sonraki zamanlarda İstanbul'a gidip orada paşa olur. Ancak Sivas'a vali olarak atanınca Pir

---

[6] İnalcık'a göre 16. yüzyıl başlarında Anadolu içinde bazı kaynamalar söz konusu olmuştur. Bir yandan Safevî dervişlerinin yürüttüğü propagandalar, bir yandan II. Bayezıd yönetiminin pasif politikaları ve bir türlü asayişi sağlayamaması, öte yandan eski toprak sahibi ailelerle dirliğini yitirmiş askerlerin kötü koşulları gibi etkenler Osmanlı'ya karşı bir tepkinin oluşması sürecine zemin hazırlamıştır. Özellikle Türkmen zümreleri göçebe bir karaktere sahipti ve Şamanist inançlarına dayalı unsurları yaşam biçimlerinde devam ettirmekteydiler. Bu insanlar bir yandan devletin merkeziyetçi anlayışına karşı durdukları gibi, bir yandan da Sünni geleneğe dayalı, yerleşik hayatın koşullarına uymak istememekteydi. İşte bu ve benzeri etkenler de Osmanlı yönetimindeki bölgelerde Safevî etkisinde muhalif bir zümrenin oluşmasına neden olmuştur (İnalcık, 2003: 36-37).

Sultan Abdal'ın kendisine itaat etmediği, asi olduğu gerekçesiyle onu idam eder. Aslında bu söylencelerin hedefinde Hızır Paşa'yla beraber onu himaye ettiğine inanılan mekezî yönetim de yerilmiştir. Bu çerçevede aşağıdaki şiirde Pir Sultan Abdal'ın Hızır Paşa'yı ve dolaylı olarak da onun bağlı olduğu Osmanlı padişahı III. Murad'ı taşlamasına hedef olarak koyup her iki otoriteyi yerdiğini görmekteyiz:

"Yürü be Hızır Paşa
Senin de çarkın kırılır
Güvendiğin padişahın
O da bir gün devrilir

Nemrud gibi anka n'oldu
Bir sinek havale oldu
Davamız mahşere kaldı
Yarın bu senden sorulur."

(Gölpınarlı, 1995: 37)

Osmanlı Devleti'nin önce duraklama devresine girmesi, ardından 18. yüzyıldan itibaren gittikçe gerilemeye başlaması o yüzyılda yaşamış halk şairlerinin şiirlerine de yansımıştır. Devrin tanığı olarak saz şairi Âşık Sadık, aşağıdaki şiirinde yerici bir tarzla tarihsel gerçekliğe uygun olarak gittikçe zayıflayan, yozlaşan ve bürokratik anlamda eski gücünü kaybeden bir imparatorluğun dramını şiirine konu edinmiştir. Şair özellikle Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecini ordu-devlet yapısı bağlamında irdeleyip yaşanan olumsuzlukları birinci dörtlükte şöyle sıralar:

"Bölük sipâhileri otluk satar
Ordu-yı hümâyûn mandaya bakar
Paşalılar çadırda yahni kapar
Yahn(i) kapma kârımız bil Pâdişâhım"

(Köprülü, 2004: 404)

Şair, sonraki dörtlüklerde de ordudaki bozulmayı, sürüp giden düzensizliği dile getirmektedir. Ordunun adeta çarşı pazara döndüğü, komutanların başına buyruk olduğunu söyleyen şair, asıl eleştirisini tarihte adı sapkınlıkla anılan Lût kavmine gönderme yaparak, askerlerin adeta Lûtî olup çıktığını söyleyerek arz etmektedir. Yaşanan vehameti padişaha duyurmak isteyen şair, ayrıca askerlerin ordudaki aslî

görevini unutup kendilerini hamamdaki tellak olarak görmelerine de değinerek yergisine devam etmektedir:

"Orduyu seyrettim bir çarşı Pazar
Serdengeçt(i) ağaları ormanlık gezer
Lût kavmi döğüşür put kavmi bozar
Askerin lûtî'dir bil Pâdişâhım

Okundu ezanlar gelmedi imam
Tevarihler yazar vakitler tamam
Orduda yapmışlar keçeden hamam
Asker(in) tellak'tır bil Pâdişâhım."

(Köprülü, 2004: 404-405)

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin genel seyrinin pek parlak olmadığı, türlü ekonomik sıkıntılarla sosyal aksaklıkların baş gösterdiği bir dönemdir. Yönetimin kötüye gidişi, halkın gün geçtikçe çaresizliğe sürüklenişi artık halk şiirinin ilgi odağındadır.

Daha önceki devirlerde de yer yer yöneticileri hedef alan siyasî taşlamalar söylenmiştir, ancak bu tarz eleştiriler ya belirli bir zümreye mensup âşıklar arasında sınırlı sayıda kalmış ya da yönetimin baskısı nedeniyle genellikle sosyal hayatla ilgili bozuklukları dile getiren taşlamalar içerisinde ve yüzeysel nitelikte yapılmıştır. Oysaki 19. yüzyılda yöneticilerin, hatta padişahın dahi doğrudan, sert bir üslupla âşıkların hedefi haline geldiği görülmektedir. Denilebilir ki; sonraki yüzyılda örneklerini sıkça göreceğimiz siyasî taşlama geleneği asıl olarak 19. yüzyılda başlamaktadır (Çıblak, 2008: 88).

Yukarıda söz konusu olan bu durum yüzyılın en önemli saz şairlerinden biri olan Seyranî'yi de etkilemiştir. Sultan Abdülmecit'in tahta olduğu dönemde İstanbul'da yaşayan ünlü şair, yöneticilerin koğuşturma, sürgün ve ölüm cezası gibi yaptırımlarına rağmen siyasî aksaklıkları dile getirmekten sakınmamış, doğrudan padişahı hedef alıp onun baskıcı yönetimini eleştirmiştir. Böyle olunca da; *"Bu taşlamalar karşılığını bulacak ve Seyranî hakkında tehlike belirmeye başlayacaktır. Bunun farkına varan Sultana yakın hemşerileri, özellikle de Mavi Ağa durumdan Seyranî'yi haberdar edip İstanbul'dan uzaklaşmasını ve 1839'da Halep'e kaçmasını sağlar. Halep'te kısa bir müddet kaldıktan sonra, Bağdat'a (1840) geçer. Bir süre burada hayatını sürdürdükten*

sonra, 1843 yılında memleketi Develi'ye (Kayseri) döner ve ömrünü burada tamamlar." (Turan, 2009: 90-91).

Seyranî tüm bu zorluklara rağmen aşağıdaki kısa, ama etkili şiirinde görüleceği gibi sözünü sakınmamaktadır. Tanrının vekili olarak halifelik makamında bulunan kişinin, sultanın adil olması gerektiğini söyleyerek ardından, padişahın yaptığı zulümden utanan paranın bile yüzünün kızardığını dile getirip kinayeli bir anlatım sergilemektedir. Zira o dönemde hem paraya bakır katılarak hem paranın değer kaybedişi ima edilmekte hem de yaşanan ekonomik ve sosyal sıkıntılara da bir göndermek yapılmak istenmektedir:

"Zulmünden vekil-i Âl-i Resul'ün
Hicaptan sikkenin kızılı çıktı
Şer'in ahkâmından zevil ukulun
Reylerinden âlem usandı bıktı"

(Atmaca, 2013: 422)

Yine şiirde, aşağıdaki dörtlüklerde zikredildiği gibi; *"Bu zulüm sirkesi küpünü sıktı"* dizesiyle halk dilinde; *"Keskin sirke küpüne zarar"* olarak deyimleşen ifadeye gönderme yapılmakta; egemenlerin halka nasıl zulm ettiği dile getirilmektedir. Seyranî ayrıca, mazlumun hakkını gaspederek kendisini Tanrı gibi gören kimselerin aslında bu dünyada bile Hak'ın deryasında çamura battıklarını dile getirip yergisini şu şekilde tamamlamaktadır:

"Varsa söyle zulmün boyun bükmezin
Hul ehl-i irfanın çile çekmezin
Adalet küpünün döküp pekmezin
Bu zulüm sirkesi küpünü sıktı

Seyranî mazlumun malın yiyenin
Mertebem Tanrı'dan yüce diyenin
Dünyada Tanrılık tacın giyenin
Hak derya çamurun ağzına tıktı."

(Atmaca, 2013: 422)

Yine Seyranî'ye ait aşağıdaki şiirde şair, özellikle kadılık üzerinden adalet sistemindeki bozulmayı ele alarak artan rüşvet ve yolsuzlukları, haksızlıkları eleştirmektedir:

"Mahkeme meclisi icad olduğu
Çeşme-i rüşvetin akmaklığından
Kaza belâ ile âlem dolduğu
Kazların kadıya uçmaklığından

Selefin rüşvetle hüccet yazması
Halefin anlayıp hükmün bozması
Yıkılan binanın birden tozması
Asıl sermayenin topraklığından.

Asıl sermaye-yi niyabetleri
Emval-i eytamdır ticaretleri
Davet-i rüşvete icabetleri
Sıdk ile gönlünün alçaklığından."

(Atmaca, 2013: 419)

Seyranî baştan sona yergili bir eda ile yazdığı şiirin son dörtlüğünde zulm edenlere yönelik olarak tespitlerde bulunmaya devam eder. Şair, niyabet (vekalet, kadılık, naiblik) kavramıyla yetim mallarını yiyen zümreyi, haksız kazanç elde eden yöneticileri ve rüşvete icabet eden kimseleri eleştirerek onları alçaklıkla suçlamaktadır.

19. yüzyılın bir diğer önemli şairi Dadaloğlu ise Osmanlı Devleti'nin Türkmen aşiretleri politikasını sert bir dille eleştirmiştir. Özellikle merkezi yönetimin kendilerini zorla yerleşik yaşama geçirip daha çok vergi yükü altına sokacak olan anlayışına karşı ciddi bir itirazda bulunmuş, halkın adeta sesi olmuştur. Şair, varoluşlarını sürdürdükleri göçebe hayatın düzenine borçlu saydığı aşiretlerle birlikte Osmanlı yönetimine karşı direnmiş ve bunu şiirlerine de taşımıştır (Turan, 2009: 49).

Şair, yaşanan süreci meşhur şiirinde; *"Ferman padişahın dağlar bizimdir"* diyerek yukarıda zikredilen iskan politikasına göndermede bulunarak buna riayet etmeyeceklerini, hatta bu uğurda koç yiğitler olarak ölmeye bile hazır olduklarını ifade etmektedir:

"Belimizde kılıcımız kirmani
Taşı deler mızrağımın temreni
Hakkımızda devlet vermiş fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir.

Dadaloğlu yarın kavga kurulur
Öte tüfek davulbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür kalan sağlar bizimdir."

(Turan, 2009: 49)

Dadaloğlu yaşadığı çağın sosyal yaşamındaki aksaklıkları aktarırken henüz ilk dörtlükte o günün yönetim ve iktidarından söz ederek devrin şartlarının somut gerçekliğini yergisel bir tutumla irdelemektedir. Dünyayı Osmanlı'dan ibaret sandığını söyleyen şair, yedi iklim dört köşe dolandığını ve aslında dünyanın her tarafta aynı olduğunu, insanlığın gün geçtikçe kötüye gittiğini ve mamur sandığı dünyanın da aslında çürümeye başladığını dile getirmektedir. Son dörtlükte de eleştirilerini sürdüren şair, âlimlerin ilmiyle amel etmediği, kitapların-hukukun hükmünün kalmadığı ve zalimlerin emek hırsızlığıyla zenginleştiği bir sosyal hayatın kusurlarını sayıp dökmektedir:

"Yedi iklim dört köşeyi dolandım
Meğer dünya her tarafta bir imiş
Ben dünyayı Âl-Osman'ın sanırdım
Meğer dünya dört sultanlık yer imiş

İrili ufaklı insan piç oldu
Onlar doğdu geçinmesi güç oldu
Altı Arap atlı şahbaz nic'oldu
Mâmur sandım yalan dünya çürümüş

Okuttuğun tutmaz oldu âlimler
Kalktı da kitaptan arttı zulümler
Terlemeden mal kazanan zâlimler
Can verirken soluması zor imiş"

(Özdemir, 2007: 344)

Aynı yüzyılın ünlü bir diğer saz şairi ve özellikle **Sergüzeştname-i Zihnî** adlı eseriyle tanınan Bayburtlu Zihni ise yukarıdaki şiirlerden farklı olarak bu kez eleştiri oklarını yönetim ve bürokratik yapının bir yansıması olan mahkeme kurumuna yöneltmektedir:

"Bana ettikleri bu zulüm ve hakaret ya Rab
Olmadı kimseye âlemde ne zulmettir bu
Ki ne Bağdat'a Helâgû ne Sivas'a Timur
Arabistan'a ne Haccac ne melâmettir bu

Ulemadan şuaradan zürefadan olayım
Kalayım zar-ü perişan ne sefalettir bu."

(Yücebaş, 1955: 177)

Şair, İstanbul'da bulunduğu zamanlarda, kendisini dava eden karısının davayı kazanması üzerine, hakkaniyetli davranmadığına inandığı mahkemeyi eleştirmektedir.

20. yüzyılın ilk yıllarında önceki yüzyıllarda olduğu gibi padişah ve onun yönetim anlayışı genel olarak eleştirilmiştir. Ancak ilerleyen yıllarda, özellikle 1945'ten sonra taşlama geleneği farklı bir boyut kazanmış ve âşıklar, gazete, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla yakından takip ettikleri siyasilerden kusurlu bulduklarını açıkça adlarını vererek çok sert bir dille eleştirmeye başlamışlardır (Çıblak, 2008: 110).

Bu konuda dönemin dikkat çeken âşıklarından Habib Karaaslan birçok şiirinde siyasî ve bürokratik konulara değinerek gördüğü aksaklıkları eleştirmekten kaçınmamıştır. Siyaset ve yönetim kurumuna dair eleştirel şiirleriyle tanınan şairin, aşağıdaki şiirinde, *"Biraz da dinlensen yoruldun paşam"* dizesinde görüldüğü üzere bazı ifadelerde ironik söylemden yararlanılsa da genel olarak İsmet İnönü'yü doğrudan yerdiğini görmekteyiz:

"Çankaya'da yaşamaya alıştın
Nice koltuklara kuruldun paşam
Seksen yıldır bu vatana çalıştın
Biraz da dinlensen yoruldun paşam

Elimizde sopanızdır altı ok
Partileri çoğalmakta fayda yok
Devrinizde sefaletle baskı çok
Neden bu millete kırıldın paşam."

(Karaaslan, 1969: 48)

Görüldüğü gibi Habib Karaaslan, Cumhuriyet'in ilanından sonra uzun yıllar tek parti yönetimi ile iktidarda kalan siyasi partiyi ve liderini korkusuzca eleştirmiştir. Şair birçok şiirinde kendisinin Demokrat Parti'yi desteklediğini saklama gereği duymamıştır. Hatta İsmet İnönü'yü hakaret ettiği gerekçesi ile hapse dahi atılmıştır. Ancak Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte umutlansa da birkaç yıl içinde hayal kırıklığına uğramış ve bu kez aksi bir şekilde o çok sevdiği partisinin yönetim anlayışını hedef almıştır (Başgöz, 1986: 87).

Aynı dönemde Âşık Ali İzzet Özkan da aşağıdaki şiirinde görüleceği gibi Halk Partisi iktidarını eleştirmiş, lideri İnönü'yü; *"Kral öldü, put kırıldı"* ifadeleriyle yermiştir. 1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti'yi ise *"Mehdi demokrasi"*yi getirdi diyerek adeta yere göğe sığdıramaz:

"Kral öldü put kırıldı
Halas olduk cehaletten
Zulmün sarayı yıkıldı
Kurtulduk esaretten

Çıktı Mehdi Demokrasi
Zalimin kesildi sesi
Allahuekber nidası
Bugün indi semavattan."

(Başgöz, 1994: 143)

Yukarıdaki şiirde Demokrat Parti'yi yere göğe sığdıramayan Âşık Ali İzzet Özkan, Demokrat Parti'nin iktidarında beklediği demokratik ve refah dolu yönetim anlayışına kavuşmayınca bu defa da yergi dolu oklarını en sert haliyle Demokrat Parti iktidarına yöneltmektedir:

"Demokrat Parti'yi güzel kız sandık
Çirkin çıktı kahpe çıktı dul çıktı
Alnım açık yüzüm ağ dedi kandık
Yüzü kara çıktı başı kel çıktı

Hırsızı vatandan sürek dediler
Köylünün dileğin verek dediler
Son zamanda bir gün görek dediler
Afat çıktı tufan çıktı yel çıktı."

(Başgöz, 1994: 87)

Âşıklar siyaset kurumu ve yönetimle ilgili eleştirel şiirlerinde yukarıdaki bazı örneklerde görüldüğü gibi yer yer propagandist bir içerikle ideolojik davrandıkları gibi bazen de herhangi bir ideolojik tutum içinde olmaksızın salt gördükleri aksaklıkları, yönetim zafiyetlerini, halkın içine düştüğü çaresizlikleri dile getiren şiirler de yazmışlardır. Temiz bir siyaset özlemi içinde şairce, halk diliyle eleştirel bir tarzda gördüklerini, sezdiklerini halkla paylaşmışlardır. Aşağıdaki şiirde Dertli Kâzım kendisi ve içinde yaşadığı toplum için temiz bir siyaset özlemi ile şöyle demektedir:

"Şu çirkin siyaset ne kötü imiş
Allah razı olsun dediniz mi siz
Ya vuruyor vurgun ya da yakını
Temiz bir siyaset istiyoruz biz

Siyasetten bıktık artık el-aman
Tabanın sesine ses versin tavan
Halka dövmesinler içi boş havan
Temiz siyasetçi istiyoruz biz."

(Atılgan, 1998: 121)

Âşık Huzurî de *"Bugün Git Yarın… Destanı"* adlı aşağıdaki şiirinde siyaset kurumunun ve bürokratik yapının kıskacında hantallaşan yapıyı, yetkililerin sorumsuzluklarını, devlet mekanizmasının kamu yararı söz konusu olduğunda ağır kalışını eleştirmektedir. Şair, her dörtlüğün sonunda; *"soğuk cümle", "tehlikeli fena"* ve *"neticesiz dalga"* ifadeleriyle *"bugün git yarın [gel]"* olarak özetlenen baştan savmacı, hantal anlayışı somut örnekler aracılığıyla yermektedir:

"İmanıma karşı aldı yetişir
Ne demek acaba bugün git yarın
Tekrar eyledikçe beynim karışır
Soğuk cümle zira bugün git yarın

Benzemiyor maydanoza tereye
Bazen dertlileri dize sıraya
Mikrop gibi girmiş her daireye
Tehlikeli fena bugün git yarın

Şairleri sever uzağa gitmez
Toprağa bir çuval ekilse bitmez
Yüzü bir arada beş para etmez
Neticesiz dalga bugün git yarın."

(Gökalp, 2001: 72)

Görüldüğü gibi farklı dönemlerde ve yerlerde yaşamış olan âşıklar, şiirlerinde gerek divan şiiri gerekse tasavvuf şiiri şairlerine göre siyasî ve bürokratik konulara daha çok değinmiş, bu konularda yerginin imkanlarından olabildiğince yararlanmışlardır. Özellikle Osmanlı Devleti'nin gerilemeye başladığı son iki yüzyıl başta olmak üzere ve yine Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sonrasında başlayan tek parti yıllarından başlayarak bugüne doğru devrin siyasî, bürokratik ve yönetim anlayışına ait pek çok aksaklık şiirlere konu edilerek hem eleştirilmiş hem de yeri geldiğince sert bir dille yerilmiştir.

2.4. Ekonomi ve Yoksullukla İlgili Yergiler

Saz şairleri, toplumu doğrudan veya dolaylı olarak ilgilendiren birçok konu gibi ekonomi ve onunla bağlantılı olarak yoksulluğa dair yergi ve eleştiri içerikli şiirler de ortaya koymuşlardır.

2.4.1. Ekonomiyle İlgili Yergiler

Toplumu ilgilendiren konulardan biri de ekonomiyle ilgili sorunlar olup nicel olarak diğer konular kadar saz şairlerini çokça meşgul etmese de özellikle Osmanlı Devleti'nin gerilemeye başladığı dönemlerden itibaren halk şiirinde artık kendine daha çok yer bulabilmiştir.

Türk halk şiirinin duru halk diliyle ve inandığı Şii-Batını anlayışı güçlü bir inançla dile getiren Pir Sultan Abdal'ın şiirlerinde pek çok lirik, pastoral ve epik yönü baskın olan şiirler kadar satirik yönü öne çıkan ve yaşadığı dönemin sosyo-ekonomik koşullarını sorgulayan bir şiir dünyası da vardır. Bu konuda araştırmacı Abdülkadir Gölpınarlı için şöyle der: *"Şiirleriyle inancını yaymaya çalışan, inancı için can veren*

bir şair olmakla beraber, tasavvuf onda pek geride kalır. Kendi yaşayışı, başına gelenler, Anadolu ve dünya, yaşama sevinci, sazı ve köylüsü, köylünün öküzü; her şey onda dile gelir. Şiirlerinde o kadar lâdinleşir, o kadar insancıl bir hal alır ki insan şaşırır kalır." (akt. Özcan, 2002: 101).

İşte aşağıdaki şiirde ise Pir Sultan Abdal gibi Alevi-Bektaşî geleneğinden gelen ve cönklerde adına az da olsa rastlanan, Abdal Pir Sultan mahlasını kullanan bir başka şair de, Abdülbaki Gölpınarlı'nın belirttiği gerçekliği en somut ve en yalın haliyle bizimle paylaşmakta, yaşanan ekonomik sıkıntılara karşı sesini yükselterek itiraz etmektedir. Şair, ilk dörtlükte hâlâ yaygın bir kabullenişle varlığını koruyan bir gerçekliğe değinerek, servet sahibi insanların halk nezdinde kıymetli oldukları, yoksul kimselerin ise adeta bir delinin gördüğü muameleyle ilgi ve itibardan mahrum bırakıldığını dile getirmektedir:

"Eğer malın varsa halk seni bilir
O yerler yakın gittiğin olur
Yoksulluğa düşen hep deli kalır
Yoksulun halini kimse sormuyor"

(Behram, 2001: 34)

Şair, sonraki dörtlüklerde de benzer bir yaklaşımla yoksul kimselerin ne sözüne inanıldığı ne de toplum içinde bir yerlerinin olduğundan hareketle aslında kimsenin yiğitliğe bakmadığı, kişinin sahip olduğu zenginliğe göre değerlendirildiği anlayışından şikayet edilmektedir. Son iki dizede de belirtildiği gibi, fakir bir kimsenin yüzünün soğuk bir göl olup kimsenin soyunup ona dalmadığı örneğinden hareketle değer yargılarının ne denli değiştiği ve artık her şeyin para ve yarar odaklı olduğu bir yaşam algılayışına dair yergide bulunulmaktadır:

"Fukara özünü teslim eylese
İnse hakikat gönlünü boylasa
Kitaba yakışır bir söz söylese
Şimdiki zamane onu almıyor

***Abdal Pir Sultan**'ım bu nasıl haldir*
Yiğidi meydana getiren maldır
Fukaranın yüzü bir soğuk göldür
Soyunup da ona kimse dalmıyor ."

(Behram, 2001: 34)

Şair Kabasakal Mehmed ise yaşanan ekonomik sıkıntıları Osmanlı'nın artık gerilemeye başladığı 18. yüzyılı esas alarak dile getirmektedir. Osmanlı Devleti'nin gerilemeye başladığı, birçok cephede savaşlarla boğuştuğu, ekonominin gittikçe kötüye gittiği ve ağır vergilerle halkın gittikçe fakirleştiği bir dönemin sesi olarak, şair; *"efendim"* seslenişinde görüldüğü üzere yaşananları dönemin padişahına, yönetici sınıfına arz etmektedir:

"Fukara kulların arzı hal kıldı
Ahvaller ziyade perişan oldu
Mâsumlar mektepte okumaz oldu
Masumlar duasın alın efendim"

(Öztelli, 1955: 24)

Kabasakal Mehmed, orduda görev alan, asker-ozan olarak tanınan bir şair olarak yaşanan sürecin bir tanığı edasıyla aşağıdaki şiirinde sosyal yaşamda görülen aksaklıkları, yoksulluk ve yolsuzluktan kaynaklanan sorunları somut örneklerle sunmaktadır. Halkın fakirleştiği, çocuklarının okula gidemediği, hallerinin perişan olduğundan söz eden âşık, özellikle ikinci dörtlükte değinildiği üzere rüşvetin başını alıp gittiği, vergilerin ağırlaştırıldığı bir süreçten şikayet etmekte ve son dörtlükte de yaşanan sıkıntılardan dert yanarak inceden inceye bir yergide bulunmaktadır:

"Yiyiciler akça ister cereme
Verilen malımız gelmez kaleme
Perişanlık şâyi oldu âleme
Kullarına imdâd kılın efendim

Akşam olur yiyiciler derilir
Fukara kulların kusurun bulur
Haftada hem üç yüz kuruşun alur
Keyfiyyet halimiz bilin efendim."

(Öztelli, 1955: 24-26)

19. yüzyıl âşıklarından Nigârî *"Aşar Destanı"* adlı uzunca şiirinde aşağıya aldığımız dörtlüklerde görüleceği gibi Osmanlı yönetimi tarafından halka dayatılan vergilerin yarattığı sıkıntıları dile getirmektedir. Şair gittikçe zorlaşan koşullar altında yaşayan köylülerin artık emeklerinin karşılıklarını alamadıklarını, türlü sorunlarla

boğuştuklarını eleştirel bir dille ifade ederek *"kanlı zalim"* olarak gördüğü vergi koyucuları eleştirmektedir:

"Bütün malımı aldın ey kanlı zalim
Şikâyet ederim Huda'ya seni
Garip Mecnun gibi perişan halimi
Şu fani dünyada ağlattın beni

Helal haram demez aldığın yudar
Bu kadar eşyayı bilmem ki n'ider
Hemen marifeti vurgunluk eder
Aldı ben fakirin eldeki varı"

(Köprülü, 2004: 540)

Aynı yüzyılın en dikkat çeken şairlerinden biri olan Ruhsatî ve Seyranî de yaşadıkları dönemin ekonomik koşullarından söz ederek yoksul halkın gündelik yaşam içindeki sıkıntılarını, yaşam mücadelelerini dile getirmektedirler.

Ruhsatî aşağıdaki şiirinde henüz ilk dizede; *"Zenginin züğürdün vasfın edeyim"* sözleriyle karşılaştırmalı ve somut örneklere dayalı olarak *"zengin"* ve *"züğürt"* iki insanın, adaletsiz bir dünya içindeki konumlarını ele almakta, bundan yola çıkarak da süregelen adaletsizliği yermektedir. Birinci dörtlükte zengine baklava-börek ikram edilirken züğürt olan kişinin ise en temel besin maddesi olarak buğday ekmeği bir yana, darı veya arpadan yapılmış ekmekten dahi mahrum olduğunu dile getirmektedir:

"Zenginin züğürdün vasfın edeyim
Züğürt nere varsa han da bulamaz
Zengine baklava börek çekilir
Züğürt arpa darı nan da bulamaz"

(Kaya, 1994: 529-530)

İkinci ve sonraki dörtlükte de şair, yine halkın iki zümreye farklı baktığını gösteren çarpıcı kullanımlardan yola çıkarak yergisine devam etmekte; zenginlerin en güzel kıyafetleri giyip her türlü saygı ve ikrama mazhar iken züğürt insanın aksine üstünde doğru dürüst kıyafeti dahi olmayıp her nereye gitse işinin harap olduğu gerçeğini ifade etmektedir:

"Zenginin yoluna çıkarlar karşı
Aralıkta kalır züğürdün başı

Zenginler giyerler kutnu kumaşı
Züğürt bacağına don da bulamaz

Zenginin yoluna olurlar türab
Züğürt nere varsa her işi harap
Zenginler giyerler kundura çorap
Züğürt ayağına gön de bulamaz."
(Kaya, 1994: 529-530)

Seyranî ise aşağıdaki şiirde yaşadığı yüzyılda şahit olduğu kıtlık yıllarını, kötüleşen yaşam koşulları sonucu bozulan ekonomik hayatı ele almaktadır. Şair, yaşanan sürece dair umutsuzluğunu eleştirel bir dille şöyle dile getirmektedir:

"İş böyle giderse kopacak fesat
Yaklaşmadı gitti şu vakt-i hasat
Sanatlar işlemez ortalık kesat
Boşadır çalışmak gayret bu sene."
(Uyguner, 1991b: 73)

Ekonomik hayatla ilgili olarak vergiler ve zamlarla birlikte türlü zorluklar çeken halkın yaşamı da pek çok şair için esin kaynağı olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eser vermeye başlayan Âşık İhsanî, yönetimdekilerin gelir elde edebilmek için sürekli olarak her şeye zam yapmalarını, bu tür uygulamalar sonucunda halkın çektiği sıkıntıları çarpıcı bir şekilde dile getirmiştir (Çıblak, 2008: 116).

Şair, dar gelirli ve orta sınıf vatandaşın korkulu kabûsu olan zam olgusunu, yavrusu alındığı için büsbütün öfkelenen bir canavara benzetip somutlaştırarak halkın ne denli zor bir durumla karşı karşıya olduğu gerçeğine dikkat çekmiştir. İkinci dörtlükte de zamın, halkın yaşamını nasıl alt üst ettiğinden söz ederek adeta yüreklerde yaralar açtığını ifade edip ekonomik koşullara dair yergide bulunmaktadır:

"Yıkılası rahat yüzü beklerken
Karşımıza çıka çıka zam geldi
Yavrusu alınmış canavar gibi
Üstümüze çöke çöke zam geldi

Bakın şu düzene ne etti bize
Yüzümüzü kalmadı kadına kıza
Yürekte açılan her yaramıza
Bir avuç tuz eke eke zam geldi."

(Âşık İhsanî, 2002: 48)

Bir başka saz şairi, aynı zamanda öğretmen olan Âşık Hatipoğlu ise 1970'li yılların Türkiye'sinde yaşanan ekonomik dar boğazı irdelemekte, dar gelirli insanların çektiği zorlukları dile getirip yaşanan sıkıntıları eleştirel bir dille ifade etmektedir. Şair, aşağıdaki dörtlüklerde yaşadığı döneme dair bir tespitte bulunarak siyasî ve sosyal yaşamın bir portresini çizmekte, sonrasında esnafın içinde buldunduğu dar boğazdan söz etmekte, hayat pahalılığının başını alıp gittiğini dile getirmektedir.

"Bindokuzyüzyetmişüç senesinde
Türkiye siyasi alana döndü
Aşırı vaadler çıktı pazara
Parçalandı oylar talana döndü

Esnaf ne halt etsin yüzde yüz kira?
Una, tuza bile dayandı sıra
Şeker yedi buçuk, gaz yetmiş lira
Yahşi günlerimiz yaman döndü"

(Kalkan, 1991: 230)

Âşık Hatipoğlu son dörtlükte ise ak günler vaat edenlerin halka kara günler yaşattığı benzetmesinden hareketle yenilik, umut, esenlik için hükümete gelenlerin halka karanlık, umutsuzluk ve zorluk dolu günler getirdiği gerçeğine değinilerek ince bir yergide bulunmaktadır:

"Sümerbankın malı bir misli arttı
Bir çift ayakkabı yüzkırka çıktı
Ak günler diyenler çamura yattı
Karardı yüzleri dumana döndü"

(Kalkan, 1991: 230)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi âşıklar, toplumu ilgilendiren konuların başında gelen ekonomik hayata dair duyarsız kalmayarak şiirlerinde bu konuya da dikkat çekmişlerdir. Ancak bu konu da saz şiirinde diğer pek çok toplumsal konu gibi

daha çok Osmanlı'nın son iki yüzyıllık dönemine tekabül eden dönemde işlenmiş, yerginin odağına alınmıştır. Her ne kadar şiirlerde ekonomiyi ilgilendiren bazı hususlara dair eleştirel bir yaklaşım söz konusu edilse de bu, üretim-dağıtım-tüketim dengesi veya arz-talep politikasını dikkate alan ve ekonomik gücün yansımasıyla oluşan sınıfsal yapıyı irdeleyen/sorgulayan bir bilinç düzeyinde ortaya çıkmamış, ortalama bir halkın karşı çıkışı, serzenişi şeklinde tezahür etmiştir.

2.4.2. Yoksullukla İlgili Yergiler

Saz şiirinde sıkça işlenen konulardan biri de yoksulluk olgusudur. Şairler, içinden çıktıkları halkın sosyal ve ekonomik bir gerçekliği olan yoksulluğu şiirlerine taşımış, onun zorluklarını dile getirerek yermişlerdir. Öyle ki ünlü halk şairi Karacaoğlan'ın aşağıdaki şiirinde görüleceği gibi; *"Üç derdim var birbirinden seçilmez: bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm"* ifadesiyle yoksulluk; ölüm ve ayrılık kadar dikkat çekici bir gerçeklik olarak önemsenmektedir. Zira bu üç dert şairi, gide gide bir kara taşa, yani bahtsızlığa götürerek eş-dostuna hasret bırakmakta ve gözünden kanlı yaşlar akıtmaktadır:

"Vara vara vardım ol kara taşa
Hasret kodun beni kavim kardaşa
Sebeb gözden akan bu kanlı yaşa
Bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm."

(Sakaoğlu, 2012: 507)

Karacaoğlan yukarıdaki ve sonraki dörtlüğün son dizesinde yinelediği gibi ayrılık ve ölümle beraber insanlar için ciddi bir problem olan yoksulluktan dert yakınmaktadır. Nice sultanları tahtan indiren, gül benizleri solduran ve insanları uzak diyarlara gönderen gerçekliği dikkatlere sunmaktadır. Sonraki dörtlükte ise ifade ettiği gibi bu üç olgunun; nice sultanları tahttan indirdiğini, güzellerin benzini soldurduğunu ve nice kimseleri ise zorlu yollara gönderdiğini dile getirerek bu durumu yermektedir:

"Nice sultanları tahttan indirdi
Nicesin gül benzini soldurdu
Nicelerin gelmez yola gönderdi
Bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm"

(Sakaoğlu, 2012: 507)

Karacaoğlan bir başka şiirinde yine yoksulluğun kendi yaşamında ne gibi değişiklikler yaptığına değinerek, onun yüzünden türlü dertlere düştüğünü, yurdunu terk edip sılaya gittiğini söylemekte, ona yönelik sitemli bir dille yergisine devam etmektedir. Henüz ilk dizede; *"Ezel biz de binerdik arab ata"* diyerek önceden hali vaktinin yerinde olduğunu, iyi cins bir ata binerek türlü nimetlere sahip olduğunu; ancak sonraki süreçte gurbet ele çıkınca kendisi için zor günlerin başladığını dile getirmektedir:

"Ezel biz de binerdik arab ata
Türlü nimet çekilirdi sumata
Terk ettim sılayı çıktım gurbete
Altı arab atlı beyler perişan"

(Boratav, 2000c: 105)

Karacaoğlan, aşağıdaki dörtlükte de dünyanın fenalığından söz ederek, iyi günlere erişemediğini; kendisini ilini terk eden benli bir sunayla ve ardında bıraktıklarını ise ördeği gülmeyen göllerin perişanlığı örnekleriyle ifade etmektedir:

"Fenadır dünyanın ötesi fena
Biz de erişmedik bir iyi güne
Terk etmiş ilini bir benli suna
Ördeği gülmeyen göller perişan."

(Boratav, 2000c: 105)

Saz şiirinin önemli temsilcilerinden ve yergi şiirinin güçlü seslerinden Seyranî ise aşağıdaki şiirinde zengin ve fakir insan arasındaki farkı gözler önüne sererek yoksul insanların çektikleri sıkıntılara dikkat çekmektedir. Şair; özellikle; *"Ağniya (zengin) olursan derler gel beri / Fukaraya yoktur rağbet"* diyerek iki sınıf arasındaki ayrıma vurgu yapmaktadır. Bu hususta toplumun zengine itibar edip fakire ise rağbet göstermemesini şöyle yermektedir:

"Koymuşam havana bu garip seri
Sefa mı sürülür ah şimden geri
Ağniya olursan derler gel beri
Fukaraya yoktur rağbet"

(Uyguner, 1991b: 73)

Seyranî bir başka şiirinde, aşağıdaki dörtlüklerde görüleceği üzere zenginlerin merhametsiz oluşunu dile getirip yoksulluğun insanları kırıp geçirdiğinden, artık insanların bir çaresinin kalmadığından yakınmaktadır. Fukara halkın halini yaratıcıya şöyle arz etmektedir:

"Fukaranın hali Mevlaya belli
Merhamet yok ağniyada ezeli
Buğdayın bir mutu oldu yüz elli
Muhtekire düştü fırsat bu sene

*Bu **Seyranî** sahih sohbet söylesin*
Naçar olan fukaralar neylesin
Rica niyaz edin halas eylesin
Mevlamız beladan millet bu sene."

(Uyguner, 1991b: 73)

Geçmiş yüzyıllara ait bu örneklerin yanında 20. Yüzyıl halk şairlerinin şiirlerinde de yoksulluk konusu çokça işlenmiştir. Şairler özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sonrası Anadolu halkının daha da yoksullaştığını, zengin ve fakir arasındaki uçurumun iyice derinleştiğini ele almışlardır.

Ali İzzet Özkan da aşağıdaki şiirinde İkinci Dünya Savaşı döneminde halkın yaşadığı sıkıntıları, sefaleti konu edinerek savaş yıllarının Anadolu halkına yansımalarını gözler önüne sermiştir. İlk dizede 1942 yılına göndermede bulunarak o zaman zarfında nice tüccarın, zenginin dara düştüğünü; köylünün, çiftçinin elinde mal kalmadığını, samanın dahi tükendiğini belirterek hayvanların aç kaldığı tespitinde bulunmaktadır:

"Bin dokuz yüz kırk ikinin yılında
Nice tüccar nice zengin aç kaldı
Mal kalmadı ireşberin elinde
Tükendi samanlar hayvan aç kaldı

(Başgöz, 1994: 81)

Şair, aynı şiirinde bu kez koşumsuzluktan çiftlerin sürülmediğinden, tohumsuzluktan tarlaların boş kaldığından, arpasızlıktan nice atların, küheylanların bakımsız kaldığından söz ederek yaşanan aksaklıkları yermektedir:

"Çiftler sürülmedi koşumsuzluktan
Tarlalar boş kaldı tohumsuzluktan
Çok atlar tay attı bakımsızlıktan
Arpa yoktur has küheylan aç kaldı."

(Başgöz, 1994: 81)

Bir başka son dönem âşıklarından Arguvanlı Âşık Balı da şiirinde sosyal yaşam içindeki aksaklıklarla ilgili olarak doğrudan olmasa da dolaylı olarak özellikle yoksul insanları sömüren zümreleri eleştirmektedir. Aşağıdaki dizeleriyle kapitalist bir dünya içinde her şeyin kâr marjlı olduğu, insanların ise her ne şekilde olursa olsun paraları ellerinden alınacak tüketiciler olarak görüldüğü bir anlayışın yansımasını sunmaktadır:

"Kurmuş tezgâhını ne namus ne ar
Çürük çarık satar yalancı şeytan
Doğruluk yok işi gücü dubara
Çürük çarık satar yalancı şeytan"

(Emir, 2004: 340)

Âşık Balı aynı şiirinde halkı dolandıran, halka kötü mallar satan, hilekâr esnafları, fırsatçı kişileri; *"yalancı şeytan"* adlandırmasıyla ifşa etmekte ve onu halk nazarında yermekte ve şöyle demektedir:

"Fabrika yapıldı marka vuruldu
Tüccarlar da fırsat buldu sarıldı
Bozuk düzen müşteriye verildi
Çürük çarık satar yalancı şeytan."

(Emir, 2004: 340)

Bu dizelerle şair, ilk dörtlükteki gibi yine halkı kandırmaya çalışan işverenleri, esnaf ve tüccarları hedef alarak haksızlık karşısında sesini yükseltmektedir. Böylece şair, bağrından çıktığı toplumun sorunlarını dile getirerek hem sosyal sorumluluğunu yerine getirmekte, hem de halk şiirinin hayatla olan somut bağını ortaya çıkarmaktadır.

2.5. Eğitimle İlgili Yergiler

Saz şiirinin temsilcileri geçmişten günümüze kadar sosyal, siyasal, kültürel ve dinî hayata dair birçok ürün verdiği gibi aynı zamanda eğitimi ilgilendiren konulara da yer vermişlerdir. Bu çerçervede özellikle 19. yüzyıldan itibaren ciddi bir hassasiyet oluştuğu görülmektedir.

Şairler birçok sosyal aksaklığa değindikleri gibi yaşadıkları dönemde eğitimle ilgili olumsuzlukları da gözlemleyerek bu konuya taşlamalarında yer vermiştir. Bu konuda dikkat çeken şiirlerden birinin altında Âşık Zülalî'nin adını görmekteyiz.

Kars'ın Posof ilçesinden olan ve son dönem halk şiirinin etkili adlarından olan Âşık Zülalî, medreselerde Arapça ve Farsça verilen eğitim anlayışının Türk halkına bir yarar sağlamadığını, okullarda Türkçe eğitim verilmediği sürece eğitim seviyesi bakımından diğer milletlerden geride kalacağımızı belirtmektedir. Şair, bu medrese sistemiyle yetişen kişilerin de aslında kendi kültürlerinden uzak yetiştirildikleri için halktan kopuk olduklarını ve yeteri kadar bilgi sahibi olamadıklarını, eleştiri konusu yapmıştır (Çıblak, 2008: 107).

Âşık Zülalî, aruz ölçüsüyle yazdığı aşağıdaki şiirinde taşlama geleneğine uygun olarak eğitimle ilgili mevut yaklaşımı mevzu bahis etmekte ve Kars gibi kadim bir kentte Ermeni ve Rum gibi azınlıklar Türkçe ve Rusça eğitim gördüğü halde neden Türk çocuklarının kendi dillerinde eğitim alamadıklarını dile getirip eleştiride bulunmaktadır. Öyle ki; acaba Türk hattı, alfabesi göğe mi çıktı da görünürde yok, diyerek konuya ayrıca kinayeli bir yaklaşım göstererek bu durumu kabullenemediğini dile getirmektedir:

"Şu Kars'ta yok mu bir kimse bulunsun bu himayette
Neden bir dar'ül enam yok kocaman bir vilâyette

Bütün Ermeni Rumlar okur Türkçe Rusçayı
Yazık değil mi Türk evlâdı kalsın her esarette

Ki Kars'ın köylerin derler yazan yok bir satır Türkçe
Acep Türk hattı çıktı da gezer mi şol semavette"

(Aslan, 1978: 107)

Şair devamında halkın diğer milletlere göre ne denli geri kaldığını ifade ederek Türk halkının bunu hak etmediğini belirtip eleştirisine şöyle devam etmektedir:

"Diğer milletlere göre ne denli geride kaldık
Aman kardaş ne fark vardır bizim ile camadatda

Şu Posof medresesinden dilenciler çıkarmakla
Der Zülalî kurtulur mu vatan kalmış cehalette."

(Aslan, 1978: 107)

Âşık Zülalî, yukarıdaki dizelerinde görüleceği üzere son beyitte, Posof medreselerinin değişen dünya şartlarına ayak uyduramadığını ve ancak dilenci

çıkardıklarını söyleyerek istihzayla karışık bir edayla bu şekilde ülkenin cehaletten kurtulamayacağına dikkatleri çekip yergisini tamamlamaktadır.

Bir başka saz şairi Âşık Halil Karabulut, birey ve toplum hayatındaki pek çok aksaklığın temelinde eğitimsizliğin olduğunu ve dolayısıyla onunla bağlantılı olarak cehaletin; *"İlim kıymet bulmaz cahilin elinde*", kötülüğün; *"Şer susturur adaleti, âlimi"* ve zorbalığın ise; *"Kuvvet hak üstüne yapar talimi"* (Kalkan, 1991: 333) tespitleri doğrultusunda toplumsal dokuyu nasıl dumura uğrattığını yerici bir tarzda dile getirmektedir. Şair sonrasında ise çözüm için şöyle demektedir:

"Bakılırsa hasta sağa dönüşür
Bakılmazsa bahçe dağa dönüşür
Emek ile kekik yağa dönüşür
İmbiklerde ıtır olur efendim"
(Kalkan, 1991: 333)

Âşık Halil Karabulut bu dizeleriyle; *"Bakarsan bağ olur, bakmazsan dağ olur"* atasözü gerçekliği çerçevesinde eğitim ve emekle geçmişten beri süregelen sorunların giderilebileceğini ve böylece esenlik dolu yarınların hiç de uzak olmayacağını dikkatlere sunmaktadır.

Saz şiirinde şairler, birçok sosyal ve kültürel konuya değindikleri gibi yukarıdaki örneklerde görüleceği üzere özellikle 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nin yıkılma dönemine rast gelen dönemde eğitim konusuna önceki dönemlerden farklı olarak daha çok ilgi göstermeye başlamış ve bunu şiirlerine taşıyarak kamuoyu oluşturmaya çalışmıştır.

2.6. Medyayla İlgili Yergiler

Saz şairleri son yüzyılda sosyal konularla ilgili eleştirel şiirlerinde toplum hayatında gün geçtikçe önem arz eden medyaya da yer vererek dikkatleri bu konuya çekmişlerdir. Genellikle bir yerde daimi olarak kalmayıp diyar diyar, şehir şehir gezerek farklı yerlerde âşık fasıllarına katılan şairler, hem halk arasında bir iletişim aracı konumundadırlar hem de gezip gördükleri yerlerdeki iletişim / medya anlayışına dair çeşitli izlenimlere sahiptirler. Bu açıdan önemli bir misyonları vardır. Özellikle eğitim konusunda saz şiirinde 19. yüzyıldan itibaren ciddi bir hassasiyet oluştuğu görülmektedir.

Âşıklar, zamanının ve yaşadığı toplumun tanığı olarak yazılı ve görsel basın-yayın organlarının halka sosyal, kültürel bir bilinçlenme kazandırmak, onları eğitmek ve bilgilendirmek yerine halkı yanlış yönlendirmesini, kültürel bir erozyona sebebiyet vermesini yermişlerdir. Şairler, içi boşaltılmış bir kuruma dönüştürülen medyanın, kamuya yarar yerine zarar getirdiğine inanarak şiirlerinde buna değinmişlerdir.

Âşık Sefil Selimî bu hassasiyetler doğrultusunda özellikle televizyon programlarının insanı nasıl kendi kültürüne yabancılaştırdığını, gerçekleri manipüle ederek halka yanlış bilgiler verdiğini aşağıdaki şiirinde açıkça eleştirmektedir. İlk dörtlükte şair, yansıma kökenli sözcükler ve ses benzerliği taşıyan ifadelerden hareketle Batı tarzında icra edilen pop müziğini istihzayla karışık bir edayla yermektedir:

"Cazırtı cızırtı dırıltı pek çok
Şov kurşunu yeyip oluyoruz şok
Herhal Türkiye'de Türkçe bilen yok
Her an dış kaynaklı tip müziği var"

(Kaya, 1996: 188)

Şair, aşağıdaki dörtlüklerde de; *"Kanal düğmesine korkarak dokun"* dizesinde görüldüğü üzere halkın değer yargılarının uzağında olan programlara yer veren televizyon yayıncılığına dair yergide bulunmaya devam etmektedir. Yayınların seyircilerin hem gönüllerine hem akılarına zarar verecek bir düzeysizlikte olduğu gibi aynı zamanda insanları saatlerce meşgul ederek onları millî ve manevî değerlerinden uzaklaştırdığını dile getirmektedir:

"Kanal düğmesine korkarak dokun
Gözünden gönlünden olursun sakın
Aklımızı oynatmamız çok yakın
Çünkü yutturmaca şap müziği var

Aslını kaybeden kudurur azar
Azan öz geçmişin şeklini bozar
Bir saat beş saat on saat uzar
Tap da tap tap da tap müziği var."

(Kaya, 1996: 188-189)

Günümüz halk şairlerinden Kenan Erzurum da kamuya karşı sorumluluk ilkesi içinde olması gereken medya mensuplarının adeta silahşör edasıyla kalemşörlük

yaparak belli başlı köşeleri tuttuklarını, halkın sesi olmak bir yana gerçekleri nasıl çarpıttıklarını dile getirip onları şu şekilde yermektedir:

"Kimi kalemşörler köşe tuttular
Neler denmedi ki, atıp tuttular

Bando ile kalkıp sazla yattılar
Yazımıza, sözümüze bulaştı"
(Erzurum, 2011: 132)

Bu ve benzeri örneklerde görüldüğü gibi halk şairleri, eleştirel baktıkları pek çok konu gibi medya konusunda da ciddi itirazlarda bulunmuşlardır. Saz şiirinde özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren ve 20. yüzyılda ayrıca medya / iletişim konusu da dikkate alınmış, bu hususta da bir bilinç düzeyi gelişmiştir. Özellikle 19. yüzyılda İstanbul başta olmak üzere bazı büyük şehirlerde oluşturulan âşık kahvehanelerinde birçok âşık, aynı zamanda yönetim ve halk arasında bir iletişim görevi görmekte, devlet ve millet arasında kaynaştırıcı bir rol de üstlenmektedir.

Unvanı ozan, âşık veya saz şairi olan bu halk sanatçıları, genellikle medyanın temel ilkesi olan/olması gereken; *"haber kutsal, yorum hürdür"* düsturundan hareketle sanatlarını icra etmek ve doğru olanı şiirlerine/destanlarına yansıtmak istemişlerdir. Fakat zaman zaman bu arzularını yerine getirememiş, kendilerine destek veren ya da üzerlerinde etkili olan güçlerin emir ya da istekleri doğrultusunda hareket etmek durumunda kalmışlardır. Bunun açık örnekleri Batılılaşma sürecinin resmî olarak başlatıldığı 19. yüzyılda görülmektedir. Bu dönemde, hükümetin yaptığı uygulamalara övgüde bulunan âşıklar ödüllendirilip el üstünde tutulurken karşı olan ya da kimi uygulamaları olumsuz biçimde eleştiren âşıklar ise etkisiz kılınmışlardır (Yakıcı, 2011: 365-371).

Sonuç olarak âşıklar, halk ve yönetim arasında bir iletişim aracı olarak önemli roller üstlenmiş, özgün yaklaşımlarıyla bazen yönetim nezdinde hoş karşılansalar da bazen de siyasî gücün etkisiyle türlü zorluklarla karşı karşıya bırakılmışlardır. Ancak her şeye rağmen pek çok konuya dair şiirlerinde yergi ve eleştiri kültüründen vazgeçmemişlerdir. Gerek eğitim gerekse medyayla bağlantılı olarak somut örneklerden yola çıkarak parçası oldukları toplumun sesi olmuş, adeta şiirle halkın gerçekliği arasında köprü görevi üstlenmişlerdir.

2.7. Güvenlik ve Asayişle İlgili Yergiler

Saz şaileri pek çok sosyal konuda olduğu gibi güvenlik ve asayişle ilgili konularda da eleştirel tarzda şiirler söylemişlerdir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren artan güvenlik kaygıları, yaşanan iç karışıklıklar, orduda görülen aksaklıklar, bazı halk şairlerinin de dikkatinden kaçmamıştır. Bu konuda 1768–1774 yılları arasında süren Osmanlı-Rus savaşlarına dair söylediği destanıyla bilinen Âşık Sadık'ın aşağıdaki şiiri yaşanan güvenlik sorununu, ordudaki dağınıklığı dile getirmesi bakımından dikkate değerdir. Şair gördüğü askaklıkları öyküleyici ve betimleyici bir tarzda padişaha seslenerek arz etmektedir. Birinci dörtlükte orduda bir düzensizliğin olduğundan söz eden şair, Şam'dan Halep'e namı olan bir ordunun neferlerinin maddî sorunlardan dolayı aslî görevi olan askerliği yapmayıp adeta seyyar satıcılar gibi şerbet-salep-pestil satıcılığı yaptığını dile getirmektedir:

"Orduda kurmuşlar bir döner dolap
Namımız çağrışır Şam ile Halep
Kulların çağrışır şerbetle salep
Asker pestilcidir bil padişahım"

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 80)

Âşık Sadık, sonraki dörtlüklerde de yine ordu mensuplarının içinde bulunduğu sıkıntılara dikkatleri çekerek tasvirle anlatmaya devam etmektedir. Şair, başında poşusu, sırtında yükü, elinde biber turşusu olan ve yoğurtçuluk yapan bir asker profili çizmektedir. Trajikomik tasvirlerle askerlerin devletin bekası ve geleceklerinin temini için orduda olması lazımken, bir seyyar satıcı gibi türlü işlerle meşgul olmasını yermektedir. Son dizede ise; *"Söz yalan değildir bil padişahım"* ifadesiyle mevzu bahis ettiği sıkıntıları padişaha arz edip kendisine inanmasını beklemektedir.

"Başına sarınır Bağdat poşusu
Sırtına yüklenmiş mısır çarşısı
Elinde gezdirir biber turşusu
Asker yoğurtçudur bil padişahım

Bunu böyle diyen Sâdık kulundur
Dilersen affeyle dilersen öldür
İnanmazsan orduya casus gönder
Söz yalan değildir bil padişahım."

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 80-81)

Saz şairleri yine son yıllarda ülke içinde güvenliği aksatan sorunlara değinerek ayrıca sürüp giden çatışmaları da şiirlerine konu etmişlerdir. Bu hususta toplumsal hassasiyetleri dikkate alarak gerek etnik gerekse mezhepsel çekişme ve çatışmaları eleştirmişlerdir.

20. yüzyıl âşıklarından Âşık Hüdaî aşağıdaki şiirinde bu şiddet sarmalı içinde toplum güvenliği ve düzenini sarsan anarşi ve terör gibi olgulara yönelik eleştirilerde bulunarak buna zemin hazırlayanları *"Zehrini saçarak gezenler vardır"* diyerek eleştirmektedir. Özellikle ikinci dörtlükte aslında özgürlüğe düşman olup taktığı maskelerle gerçek yüzünü saklayıp insanları fitneye düşüren ve milletin birliğine kast eden kişi veya zümreleri yermektedir:

"Şaştım kaldım cehaletin işine
Gaflet deryasında yüzünler vardır
Takılıp da soysuzların peşine
Gerçekten ayrılıp azanlar vardır

Milletin birliğini bölene bakın
Hürriyete düşman olana bakın
Kaldırıp maskesin yılana bakın
Zehrini saçarak gezenler vardır."

(Saz Şairlerinden Deyişler, 1968: 6)

Aynı yüzyılın bir diğer ozanı Âşık Sefil Selimî ise son yıllarda artan mezhep ve etnik yapıya göre genellemelere dayalı ve önyargılarla örülü anlayışlardan rahatsız olan şairlerdendir. Âşık, toplumsal barış ve güvenliği zedeleyici olarak gördüğü bu olumsuz tutum karşısında özellikle mezhep farklılığından dolayı kendisinin de mensubu olduğu Alevileri dışlayan kişileri hedef alarak onlara yönelik yergilerde bulunmakta, esasında aynı inanç dünyasının yansımalarını taşıdıklarını dile getirmektedir:

"Muhammed severdi o yüzden sevdim
Dışladılar beni Alici diye
Ancak bin yönünden birini övdüm
Taşladılar beni Alici diye

Gerek Aleviler gerek Sünniler
Duymak ister avutucu ninniler
Yüreği kirliler eli kanlılar
Boşladılar beni Alici diye."

(Kaya, 2001: 7)

Âşık Sefil Selimî bu taşlamasında her dörtlüğün sonunda yinelediği gibi kendisinin *"Alici"* denilerek dışlanmasından yakınmaktadır. Özellikle ikinci dörtlükte belirtiği gibi gerek Alevi olsun gerek Sünni olsun her iki toplumsal grubun da artık avutucu sözler duymak yerine daha etkin olmalarını, barış içinde yaşamalarını temenni etmekte, aksi taktirde *"Yüreği kirliler"* ve *"Eli kanlılar*"ın ayrımcılığı körükleyerek toplumsal dokuya zarar vereceklerini dile getirmektedir. Şair, bu konudaki hassasiyetini eleştirel bir tutumla dikkatlere sunmaktadır.

Saz şairleri bireysel ve sosyal konular kadar yukarıdaki örneklerde görüleceği gibi toplumun güvenlik ve asayişiyle ilgili konulara da ayrı bir önem vererek bu hususstaki eleştirel görüşlerini beyan etmiştir. Sözkonusu örneklerde şairler, gerek iç gerekse dış tehditlere karşı toplumsal hassasiyetleri göz önünde bulundurarak güvenliğin önemine dikkat çekmiştir.

2.8. Aile Hayatıyla İlgili Yergiler

Saz şiirinde toplumsal yapının çekirdeğini oluşturan aile hayatı farklı yönleriyle şiirde ele alınmıştır. Bu hususta övgü veya durum tespiti içeren ürünler kadar şairlerin eleştirel bakış açılarını yansıtan yergili şiirler de söylenegelmiştir.

Aile hayatına dair bu şiirlerde başta eş olarak kadın ve erkek olmak üzere ailenin diğer fertleri, çocuklar bazen de ataerkil bir ailenin diğer üyeleri olan büyük babalar ve büyük annelere dair yergili örneklere yer verilmektedir.

2.8.1. Kadınlarla İlgili Yergiler

Saz şiirinde şairlerin neredeyse tamamına yakının erkek olması ve geçmişten günümüze doğru süregelen kültürel yapının erkek egemenli olmasından dolayı bu başlık altında ele alınan şiirlerde kadınlarla ilgili yergilerin erkekler ve ailenin diğer fertlerine oranla daha çok olduğu görülmektedir. Bu anlamda halk şiirinin ilk örneklerinden günümüz saz şiiri ürünlerine kadar kadınlar farklı yönleriyle yerginin oklarına hedef olmuştur.

Halk şiiri içinde her ne kadar tasavvufî şiir bağlamında değerlendirilse de gerek kadını konu edinmesi, gerekse bu konu aracılığıyla Dede Korkut Hikâyleri'nde sözü edilen kadın tiplerine göndermelerde bulunması sebebiyle Kaygusuz Abdal'a ait *"Eksik Avradın Kötüsü"* adlı şiiri burada değerlendirilmektedir. Şiirde, Kaygusuz Abdal, tembelliği ve sorumsuzluğuyla dikkat çeken bir ev kadınını türlü olumsuz örneklerle eleştirip ilk iki dörtlükte şöyle demektedir:

"Eksik avradun kötüsi
Dizini diküp oturur
İşün kolayın bilmez
Yüzüni yıkup oturur

Boğaza takmış akiğin
Aşına bulmaz kekiğin
Yeni donunun söküğin
Dizine takıp oturur"

(Kurnaz-Tatcı, 2001: 94)

Bu taşlamaya dikkat edilirse henüz birinci dizede; *"Eksik avradın kötüsü"* denilerek olumsuz olarak görülen bir kadın tipi söz konusu edilerek bize **Dede Korkut Hikâyeleri**'nin girişinde sözü edilen dört kadın tipini anımsatmaktadır: *"Dede Korkut dilinden ozan aydur: Karılar dört dürlüdür. Birisi solduran sopdur. Birisi tolduran topdur. Birisi ivün tayağıdur. Birisi niçe söyler isen bayağıdur."* (Ergin, 2009: 76).

Adı geçen bu dört kadın tipinden yalnızca; *"Ayşe-Fatıma soyundan gelen"* olarak nitelenen ve *"Evin tayağı"* olarak tanımlanan kadın, olumlu tip iken diğerleri yerilmektedir. Hikâyelerde geçen kadın tipleri şöyle değerlendirilmektedir: *"Bu hikâyelerdeki kadınların bir kısmı, göçebe evin diregini yıkmaya başlayan, lânet ve nefretle anılan kadın tipleridir. Bir kısmı da kahramanlar gibi asil ve yigittirler. Hatta duygusal anlamda daha da yücedirler. Aynı zamanda iyi anne, iyi kardeş, iyi eştirler."* (Şen, 2003: 125).

İşte *"Evin tayagı"* (dayanağı) olan kadın dışında kalan diğer üç tip nasıl **Dede Korkut Hikâyeleri**'nde eleştirilmişse yukarıdaki şiirde de Kaygusuz Abdal, olumsuz bulduğu bir kadın tipini somut örnekler aracılığıyla yermektedir. Gerek yukarıdaki dizelerde ve gerekse aşağıda yer alan dizelerde görüleceği üzere şiire konu edilen kadın, ev işlerinde tembel, tembel olduğu kadar sakar, sakar olduğu kadar da sevimsiz bir tip

olup özellikle son dörtlükte belirtildiği gibi ne atılır ne satılır biri olarak şair için adeta bir beladır:

"Yata yata karnı şişer
Eşiğin başında işer
Bitler kanatlanıp uçar
Sirkeye bakup oturur

Kaygusuz aydur atılmaz
Bâzara çeksen satılmaz
Soyunup koynuna yatılmaz
Bir manda çöküp oturur."

(Kurnaz-Tatcı, 2001: 94-95)

Bu şiirdeki taşlamaya benzer bir taşlama da yine Kaygusuz Abdal tarzı bir ekolden gelen ve Alevi-Bektaşi edebiyatının önemli şairlerinden olan Kul Himmet'e ait olan şiirdir. Pir Sultan Abdal'ın müridi olduğu bilinen Kul Himmet de yukarıdaki taşlamaya paralel olarak aşağıdaki şiirinde kadını tasavvufî algılar bağlamında değil, aile ve toplum içinde yaşayan somut bir varlık olarak yerginin merkezine alıp eleştirmektedir. Şairin uzunca şiirinden bir bölüme bakmak, kadın algısı hakkında bilgi edinmemize yetecektir:

"Kıyamet kopsa kov söyler unutmaz
Eli değip kendi başın kaşımaz
Yükün çözüp içeriye taşımaz
Alçaktan yüceye çıkar avratlar.

Okuyam fermanı bildirem deyü
Cihanı kendime güldürem deyü
Düşürem erimi öldürem deyü
Derin derin kuyu kazar avratlar."

(Aslanoğlu, 1997: 113)

Görüldüğü gibi burada da kıyamet kopsa umrunda olmayan, söz dinlemez, utanmaz bir kadın eleştirilmiştir. Söz konusu edilen kadın; *"Cihanı kendime güldürem deyü"* ve *"Düşürem erimi öldürem deyü"* dizelerinden anlaşılacağı gibi hem kendisini hem de eşini zorda bırakacak şekilde sorumsuzca davranılması bakımından yerilmiştir.

20. yüzyılın Malatyalı halk şairlerinden Arguvanlı Âşık Balı şiirlerinde sosyal aksaklıklara değinirken aile hayatında önemli bir yeri olan kadını ihmal etmemiştir. Şair, aşağıdaki şiirinde görüleceği gibi gelenek ve inanç bağlamında önem verdiği olumlu imaja sahip kadın portresini överken, aksi özellikleri taşıyan kadını da çeşitli örnekler üzerinden eleştirmekten geri durmamaktadır:

"Kocasından gizli gider gezmeye
Kafa dengi bulup ara düzmeye
Vesvese düşünüp sinir bozmaya
Sinsi sinsi gezer bazı tangolar

Kimi yeşil giyer kimisi pembe
İyi dikkat eyle sözüme sen de
Evde durmaz gezmelerde her gün de
İkrar iman bilmez bazı tangolar."

(Emir, 2004: 290)

Âşık Balı, yukarıdaki dizelerde erkek egemenli bir kültürle şekillenen toplumun sözcüsü olarak karşı cinse, kadına, sorgulayıcı bir nazarla bakmaktadır. Erk sahibi biri olarak erkekçe bir bakışla, kadını hedef tahtasına koyup eleştirmektedir. Onun kendi kültüründen uzaklaşarak giyim-kuşamında farklılaşmaya başladığını, ev dışında daha çok vakit harcadığını, aile içi sorumluklarını yerine getirmediğini dile getirmekte ve ağır bir dille yermektedir.

Âşık Balı'yla benzer bir bakış açısıyla son dönem halk şairlerinden Âşık Ferahi de *"Sapkın Kadınlar Hakkında"* adını verdiği şiirinde henüz ilk dörtlükte, erkek egemenli bir bakış açısıyla, hesap soran bir edada sapkın olarak addettiği kadınlara seslenmektedir. Kendisini hakikati gören biri olarak addeden şair, sapkınlık içinde olduğunu söylediği kadınların durumu için; *"Bilmemkine neden azıyor bunlar"* diyerek soruna dair bir çözüm önerisinde bulunmak bir yana, sorunun kaynağıyla ilgili bir bilgisinin olmadığını dile getirmektedir:

"Bazı kadınlara sözüm var benim
Bilmemkine neden azıyor bunlar
Hakikati gören gözüm var benim
Bir sonsuz hayatta yüzüyor bunlar

Birçoğu bilmiyor nâmusu arı
Randevu evinde topalı körü
Utanmaz sıkılmaz hayâsız karı
Gördüğü erkeği süzüyor bunlar"

(Atılgan, 1997: 85-86)

Şair, yukarıdaki şiirde ilk dörtlükten sonra bahsettiği kadınların durumuyla ilgili olarak somut örnekler sunmakta; onların namus ve ardan yoksun, utanmadan randevü evlerinde gördükleri her erkeği süzen kişiler olarak tanımlamaktadır. Ancak bu kadınları sömüren, onları metalaştırarak randevu evlerine hapseden yapıyı, toplumu ve en önemlisi karşı cinsiyeti-erkeği- eleştirisine konu etmeyip tek yanlı bir bakış açısıyla sadece kadın yerilmektedir.

2.8.2. Erkeklerle İlgili Yergiler

Aile hayatıyla ilgili olarak kadını yeren şiirler yanında bu kurumun diğer önemli ferdi olan erkeği, babayı konu alarak onu çeşitli yönleriyle eleştiren şiirler de mevcuttur. Bu konuda son dönem âşıklarından Âşık Ferrahî aşağıdaki şiirinde olduğu gibi olumsuz kişilik özelliği gösteren, ailesini, eşini ve çocuklarını ihmal eden, gözü dışarıda olan erkekleri hedef tahtasına yerleştirip ağır bir dille yermektedir:

"Dışlık vermez evindeki eşine
Düşer gezer bir kahpenin peşine
Çok belalar gelir bir gün başına
Nefsinin peşinde gezer oldular

Haftalarca gezer evine gelmez
Nasıl insan bunlar utanmak bilmez
Bu yolda gezerler hiç iflah olmaz
Sağa sola dudak büzer oldular"

(Atılgan, 1997: 140-141)

Şair yukarıdaki dörtlüklerde sırasıyla olumsuz davranış özelliği gösteren aile babasını; evindeki eşine ilgi göstermeyip nefsine uyarak başka kadınlara ilgi göstermesini, haftalarca evine gelmemesini, bütün bunlara rağmen umarsız tavırlar sergilemesi bakımından eleştirmektedir. Her iki dörtlüğün son dizelerinde ise onları; "*Nefsinin peşinde gezer oldular"* ve *"Sağa sola dudak büzer oldular"* ifadeleriyle

yermeye devam ederek sonraki dörtlükte ise bu kez iffet ve sadakatten uzaklaşmasını eleştirmektedir. Evli olmasına rağmen zevki uğruna kadınlar peşinde koşan, batakhane olarak bilinen uygunsuz yerlere giden ve böyle yaparak yuvasını bozan erkekleri ima yoluyla değil açıkça ve sert bir tonda taşlamaktadır:

"G*ençliğe kapılıp birden coşarlar*
Karı diye dört bir yana koşarlar
Yuvasını bozup zevke düşerler
Batakhanelerde gezer oldular."

(Atılgan, 1997:140-141)

Yukarıdaki örneklerin yanında halkın sözlü edebiyatında önemli bir ihtiyacı karşılayan maniler de bu bakımdan dikkate değer örnekler ihtiva etmektedir. Manilerde pek çok konuya yer verildiği gibi aile hayatını yansıtan, ona yergili bir bakışla değinen örneklere de rastlamak mümkündür:

"Çamdan sakız alınmaz
Dul adama varılmaz
Dul adamın çocuğu
Kucaklara alınmaz"

(Kaya, 2004: 95)

Bu örnekte görüldüğü gibi toplumsal deneyimlerden yararlanan mani anlatıcısı, aile hayatına dair tespitlerde bulunmakta; hâkim olan erkek otoritesine rağmen sonuç olarak cesurca bir tespitte bulunarak; *"Dul adama varılmaz"* demektedir.

Saz şairlerinin kahır ekseriyetinin erkek olması ve toplumsal dinamiklerin erkek egemenli bir yapı üzerine inşa edilmesinden dolayı bu başlık altındaki örneklerin kadına yönelik yergi şiirlerine oranla hem nicelik hem de nitelik olarak daha zayıf olduğu görülmektedir.

2.8.3. Ailenin Diğer Üyeleriyle İlgili Yergiler

Şairler aile hayatıyla ilgili yergilerinde yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi çoğunlukla eş olarak kadını ve sonrasında kocayı eleştiri konusu yaparken aşağıdaki örnekte görüleceği gibi az da olsa aile kurumunu bir bütün olarak ele alıp diğer üyeleri de mevzu bahis etmektedir.

İşte bu hususta; *"Zamanede Bazı İnsanlara"* başlığını taşıyan şiirde olumsuz davranış özellikleri gösteren ebeveynler ve çocuklar eleştirilirken aynı zamanda aileler

ve akrabalar arasındaki ilişkinin niteliği de eleştirilmektedir. Âşık Ferahî, henüz ilk dörtlükte şair, aile içinde değişen hayat şartları içinde babaya hürmette kusurlu olan evladı ve yine gün geçtikçe zayıflayan akrabalık müessesesini ele alarak yergide bulunmaktadır:

"Evlât babasına hürmet etmiyor
Onun gösterdiği yola gitmiyor
Akraba hatırı kimse gütmüyor
Arada bağlılık çözülür oldu"

(Atılgan, 1997: 151-154)

Şair, sonraki dörtülüklerde ise, karı-koca ve baba-evlat ilişkisinin yanında ayrıca akrabalık ve komşuluk bağını, özellikle ataerkil aileler içinde önemli bir yeri olan gelin-kaynana çekişmelerini de ele alıp bunlara dair yergilerde bulunmaya devam etmektedir:

"Baba evlâdını kovuyor diye
Evlât babasına sövüyor diye
Gelin kaynanasın dövüyor diye
Her gün gazetede yazılır oldu

Komşu komşunun hakkın gözetmez
Karı kocasının sözünü tutmaz
Gelin kaynanaya itaat etmez
Bu işe yürekler ezilir oldu."

(Atılgan, 1997: 151-154)

Âşık Ferrahi bu kez, *"Bekar Kızlar Destanı"* adlı şiirinde aile fertlerinden bir kız ve anne arasındaki diyalogdan söz etmektedir. İlk dörtlükte kız, bir türlü evlenmesine izin verilmeyerek evde tutulmasına dair annesine hitaben sitemini şöyle dile getirmektedir:

"Benim yaşıtlarım hep gelin oldu
Her birisi ikiz çocuk doğurdu
Babam beni acep oğlu mu sandı
Hatun anam etme ere ver beni"

(Atılgan, 1997: 111)

Kızının kendisi ve eşine yönelttiği eleştirilere cevaben anne, ebeveyn olarak haklılıklarını dile getirmeye çalışmaktadır. Kızının henüz küçük yaşta olduğunu, evlilik vaktinin gelmediğini somut örnekler aracılığıyla dile getirmektedir:

"Almanın dalını daim budamam
Çoban olup her gün seni güdemem
Küçüksün babayın göynün edemem
Bu sene de evde kal hatun kızım."

(Atılgan, 1997: 111)

Başka bir örnekte, Şükrü Günbulut'un Sivas Şarkışla'dan derlediği türküde de benzer bir şekilde ailenin diğer fertlerinden söz edilmektedir. Bu kez bir annenin dilinden oğlu ve gelinin eleştirilmesi konu edilmektedir. Yaşlanan kadın, çaresizliğini; *"Armut ağacı da boynun eğiyor"* ifadesiyle pekiştirerek kendisine kötü davranan, hatta onu evden kovan oğluyla geline sitem etmekte, onların zulmünden yana çok zor durumda kaldığını dile getirmektedir.

Bu şiir bağlamında dikkat çeken bir başka hususiyet de alışılanın aksine annenin, gelinden ziyade oğlunu taşlamasın hedefine alarak onu eleştirmesi, sonra da onun üzerinden gelinine yüklenmesidir. Zira oğlu kendisine kötü davrandığı gibi ayrıca ticaretinde dürüst olmayıp topluma karşı da hilekâr davranmaktadır. Böylece ataerkil aile yapısı içinde gittikçe göz ardı edilen bir annenin dilinde oğlunun ve gelininin yerilmesi söz konusu edilmektedir:

"Armut ağacı da boynun eğiyor
Eller oğlum diyor bana değiyor
Tek oğlan da beni evden kovuyor
Şaştım yolun hangisine gideyim
Gelin evden kovdu kime gideyim?

İki batman unun birini satar
Yalandan gerçekten bir defter tutar
Çarşıdan geleni kaz gibi yutar
Şaştım yolun hangisine gideyim
Gelin evden kovdu kime gideyim?"

(Günbulut, 2002: 323)

Saz şiirinde ailenin diğer fertleri, kadın-erkek ilişkisi, aile, sevgili ve kişiler gibi diğer başlıklar bağlamında ayrıca ele alındığı için bu konuya dair örnekler birlikte ele alındığında aslında gerek nicelik gerekse nitelik olarak aile fertlerine dair hiç de azımsanmayacak bir oranda yergi şiirleri olduğu görülmektedir. Burada sadece belli bir alt başlık altında toplanan şiirler yer aldığı için nicelik olarak diğer konulara göre daha vasat bir durum arz etmektedir. Ancak yine de bu şiirlerde âşıkların gözüyle dönemin şartları ve anlayışına göre aile kurumunun bir parçası olan bireylere dair önemli bilgiler yer aldığından yergi için ayrıca önem taşımaktadır.

2.9. Kişilerle İlgili Yergiler

Şairler, eserlerinde kendileri için esas esin kaynağı olan sevgiliye doğal olarak daha çok yer verseler de ayrıca bazı şiirlerinde kendileriyle beraber çevrelerindeki diğer kişileri de değerlendirmişlerdir. Onları gerek fizikî yapıları, kılık-kıyafetleri gerekse mizaçları, davranışları bakımından türlü yönlerden eleştirmiş; gördükleri kusurları, olumsuz özellikleri şiirlerine konu ederek taşlamışlardır.

Bu hususta kişilerle ilgili yergilerde dikkat çeken taşlamaların başında daha çok tekke şairi olarak anılan Kazak Abdal'ın meşhur, *"Beğenmez"* redifli şiiri gelmektedir. Şair bu şiirinde mevzu bahis ettiği kişiye dair her dörtlüğün sonunda *"beğenmez"* redifiyle birlikte bazı tespitlerde bulunmaktadır. Zira bu kişi; "*Selam vermek için kesan beğenmez, berbere gelir de dükkân beğenmez, camiye gelir de erkân beğenmez, şehristana gelir ezan beğenmez, kahvede fağfuri fincan beğenmez, Rumel yenicesi duhan beğenmez, bedestene gelir kaftan beğenmez"* ve son olarak da*; "İnci yakut ister mercan beğenmez."* der.

Kazak Abdal aşağıda bir bölümüne yer verdiğimiz bu taşlamasında olumsuz bir kişi olarak gördüğü kaba, cahil ve *"sonradan görme"* olarak tanımladığı bir kişilik tarzını somut örnekler eşliğinde yermektedir. Henüz ilk dörtlükte; her dörtlüğün sonunda yinelenen *"beğenmez"* redifinden de anlaşılacağı gibi üçüncü bir kişiden söz edilerek onun üzerinden bir eleştiriye gidilmektedir. Bu kişi, ormanda büyüyen ve adaptan yoksun olduğu halde çarşıya-pazara çıktığında insan beğenmeyen ve yine mektep-medrese kaçkını olduğu halde selam vermek için kimseyi beğenmeyen biri olarak tanıtılmakta, böylece ne kadar ham ve görgüsüz biri olduğu adeta ifşa edilmektedir.

Sonraki dörtlükte de eleştirilen kişiye dair somut örneklerden yararlanılmaktadır. Şair, adeta halk deyimi tadında öz bir anlatımla; el kapısında burnu sümüklü, gözü yaşlı bir karavaş-köle olup ancak bayramdan bayrama tıraş olan bu kişinin kendi kusurunu görmeyip uğradığı berber dükkânını beğenmemesi yerilmektedir:

"Ormanda büyümüş adam azgını
Çarşıda pazarda insan beğenmez
Medrese kaçkını softa bozgunu
Selam vermek için kesan beğenmez.

Elin kapısında karavaş olan
Burunu sümüklü gözü yaş olan
Bayramdan bayrama bir tıraş olan
Berbere gelir de dükkân beğenmez."

(Özdemir, 2006: 113)

Kazak Abdal, uzunca olan bu şiirinin aşağıya alınan diğer iki dörtlüğünde ise yine can alıcı örnekler üzerinden yergisine devam etmektedir. Şair, henüz okur-yazar olmayıp dağda-bayırda gezen ve bir elife dahi dili dönmeyen bir kişinin şehre gelip ezanı beğenmemesi ve sonraki dörtlükte ise yine benzer bir densizlikle elinden hiçbir iş gelmeyen, hiç menevişli hare kumaş giymeyen, mekkârede (yük hayvanı) gömleği sandıksız duran kişinin pazara gelip kaftan beğenmemesi gibi gözlemlediği örnekler üzerinden görgüsüz insanları yermektedir:

"Dağlarda kırlarda gezen bir yörük
Kimi tımar sipah kimisi bölük
Bir elife dili dönmeyen hödük
Şehristana gelir ezan beğenmez.

İş gelmez elinden gitmez bir kâre
Aslında neslinde giymemiş hare
Sandığı gömleksiz duran mekkâre
Bedestene gelir kaftan beğenmez."

(Özdemir, 2006: 114)

Kazak Abdal'ın bu taşlamasının yanında ayrıca, Âşık Kerem, Âşık Katibî ve Dertli gibi âşıkların da *"beğenmez"* redifli şiirleri vardır. O şiirlere "*Dinî Hayatla İlgili*

Yergiler" kısmı başta olmak üzere, *"Âşıkların Çevresindeki Kişilerle İlgili Yergiler"* gibi bazı diğer başlıklarda ayrıca değerlendirildiği için burada tekrar yer verilmemiştir.

"Beğenmez" redifli bu şiirin yanı sıra Kazak Abdal'ın aynı zamanda halk müziği tarzında bestelenerek icra edilen meşhur; *"Eşeği Saldım Çayıra"* adlı taşlamasında da bireyden hareketle toplumsal dünyaya dönük eleştirilerde bulunulmaktadır.

Şair, henüz ilk dizede; *"Eşeği saldım çayıra"* diye başlayarak adeta; *"Saldım çayıra, Mevla'm kayıra"* halk deyimine bir göndermede bulunarak vurdumduymazlık gösteren kişilere karşı o kadar dolmuştur ki artık onlara küfür edecek bir raddeye gelmiştir:

"Eşeği saldım çayıra
Otlıya karnını doyura
Gördüğü düşü hayıra
Yoranın da avradını"

(Semih, 1983: 33)

Şair, sonraki dörtlüklerde de ilk üç dizede söz konusu ettiği fesat ve cimri kişilerden o kadar bıkmıştır ki onların cenaze namazını dahi kılanlara küfür edebilecek bir hale gelmiştir. Son dörtlükte de kendi mahlasını zikrederek cümle halkı dahi eleştirdiğini, onlara karşı sitemkâr olduğunu söyleyerek kendisinin bu sözlerini soranlara da küfredeceğini söyleyip sert tondaki taşlamasını tamamlamaktadır:

"Müfsidin bir de gammazın
Malı vardır da yemezin
İkisin meyyit namazın
Kılanın da avradını.

Kazak Abdal *söz eyledi*
Cümle halkı dahleyledi
Sorarlarsa kim söyledi
Soranında avradını."

(Semih, 1983: 33)

Saz şiirinde şairler, kendileri ve çevresindeki kişiler başta olmak üzere gözlemledikleri birçok kişiye dair dair yergili anlatım özelliği gösteren şiirler söyleyerek hem kendi dünyalarıyla ilgili olarak hem de yaşanan dönem ve topluma dair

önemli bazı ipuçları sunmuşlardır. Bu şiirler kişisel yergi içerdikleri kadar toplumsal yergi bağlamında da ayrıca dikkate değer ürünlerdir.

Bu bağlamda kişilere dair söylenen bu şiirleri, seslendikleri kişilerin farklılığına göre: âşıkların kendileriyle ilgili yergileri, âşıkların çevresindeki kişilerle ilgili yergileri ve âşıkların diğer âşık-şairlerle ilgili yergileri olmak üzere üç alt başlık altında incelemek mümkündür:

2.9.1. Saz Şairlerinin Kendileriyle İlgili Yergileri

Türk saz şiirinin güçlü sesi ve 17. yüzyılın en önemli âşıklarından olan Karacaoğlan, aşağıdaki dörtlükte bu hususta merkeze başka birisini değil bizzat kendisini alarak yergide bulunmaktadır. Halk şiirimizin güzelliğe, aşka olan tutkusu ve hovarda bir gönle sahip olması yönüyle dikkat çeken Türkmen âşığı, kendisinin bu yönünü bilerek bir türlü uslanmayan gönlünü eleştirmekte; artık kendi gönlünün derdini kendisinin bile çekemeyecek bir raddede olduğunu dile getirmektedir:

"Deli gönül gezer gezer gelirsin
Arı gibi her çiçekten alırsın
Nerde güzel görsen orda kalırsın
Ben senin derdini çekemem gönül."

(Sakaoğlu, 2012: 475)

Aynı yüzyılın bir diğer şairi Gedaî de geçimini sağlayabilmek için her işi denediği halde bir türlü başarılı olamayışı sebebiyle içine düştüğü durumu ele alarak kendisini eleştirmektedir. Şair, ilk dörtlükten itibaren sırasıyla kalaycı olup tavaları kırdığını, hekim olup ilaç verirken insanları zehirlediğini; ikinci dörtlükte ise bu kez bakkal olsa da bezirgânların kendisinden yüz çevirdiğini, ortalığın sıçanlarla dolup taştığını dile getirerek içinde bulunduğu koşulları gözler önüne sermektedir:

"Kalayc(ı) oldum kalayladım kapları
Hep kırıldı tavaların sapları
Hekim oldum düzdüm ecza hapları
Yeyen zehirlendi ilaç ederken

Bakkal oldum oldu mekânım kapan
Yüz çevirdi bizden cümle bezirgân
Bala yağa düştü üç beş bin sıçan
Fıçıların ağzın açıp kaparken"

(Zelyut, 1982: 117)

Gedaî, son dörtlükte ise bu kez art arda sırasıyla ciğerci-paçacı ve gemici olsa da bütün bu işlerde ya türlü sakarlıklardan ya da şansızlıklardan ötürü bir türlü başarılı olamadığını söyleyerek aslında hem kendisini hem de bu süreci yermektedir. Daha doğrusu bu süreci yaratan koşulları, meslek sahiplerini, onların işlerine hile katmalarını, insanları aldatmalarını, ticarî ahlakın kaybedilmesini yermektedir. Böylece denilebilir ki şair, topluma karşı olan sorumluğunu da yerine getirmektedir:

"Ciğerc(i) oldum ciğer döndü al kana
Paçac(ı) oldum bir kelp düştü kazana
Gemic(i) oldum çıktım bahri ummana
Gemiyi batırdım yelken açarken."

(Zelyut, 1982: 117)

20. yüzyılda Gedaî'yle benzer bir yaklaşımla Çukurovalı Âşık Kara Mehmet de türlü işlerde çalıştığını ancak bir türlü istediği sonucu alamadığını şöyle dile getirmektedir:

"Pamuk ekdim dolu vurdu gurudu
Alsam razı idim tam yarısını
Karpuz ekdim yetişmeden çürüdü
Ne küçüğün sattım ne irisini

Mevlam başkasına verme bu derdi
Gelen belaların tükenmez ardı
Biraz çiçekçilik yapdım don vurdu
Ne kırmızı koydu ne sarısını."

(Çukurovalı Âşık Kara Mehmet Şiirleri, t.y.: 70)

Şair yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi geçimini sağlayabilmek için çok farklı işlerde çalışsa da hiçbir işte başarılı olamaz. Pamuk eker olmaz, karpuz eker olmaz, çiçekçilik yapar yine olmaz. Bu durum karşısında ümitsizliğe kapılarak hem kendini eleştirmekte burada hem de zimnen de olsa şans faktörünü yermektedir. Bütün

bunlardan sonra da; *"Mevlam başkasına verme bu derdi"* diyerek içinde bulunduğu zor durumu açıkça beyan etmektedir.

Halk şairleri yaşadıkları dönemde kişisel ve toplumsal pek çok konuyu farklı yönlerden değerlendirdiği gibi, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere aynı zamanda yeri geldiğinde eleştiri ve yergi oklarını kendilerine doğrultmuşlardır. Böylece öz eleştiri yoluyla kendilerini de yermekten sakınmayıp adeta iğneyi kendine, çuvaldızı başkasına batırmışlardır.

2.9.2. Saz Şairlerinin Çevresindeki Kişilerle İlgili Yergileri

Saz şairleri, kişilere yönelik eleştiri şiirlerinde kendilerinin yanında bir de rakip olarak gördükleri bazı şairlere ve tanık oldukları diğer kişilere dair eleştirel şiirler söylerek onları yermişlerdir.

Saz şairleri içinde bulundukları şiir dünyası gereği diğer şairlerle-âşıklarla karşılaşmış, bazen örtüşen değer yargıları etrafında birleşseler de bazen de farklı bakış açıları ve birbirleri için rakip olmaları sebebiyle ters düşmüşlerdir. İşte bu durumlarda âşıklar gerek âşık karşılaşmaları sırasında icra ettikleri şiirler ve gerekse diğer şiir türleri aracılığıyla birbirlerine karşı çeşitli taşlamalarda bulunmuşlardır.

Ünlü saz şairi Bayburtlu Zihni **Sergüzeştname-i Zihnî** adlı eserinde "*Fatin Tezekeresi Müellefine"* başlıklı şiirinde bir âşık ve şairden ziyade bir tezkire yazarı olan kişiyi eleştirmekte, kendisini ve sanatını görmezden gelen bir müellifi yermektedir.

Şair, tezkiresinde kendisine itibar etmeyip hiç hak etmediği halde bazı kişileri yücelten bir tezkire yazarını, adını zikretmeden eleştirmektedir. İstanbul merkezli şairlerin adeta göğe kaldırılarak kayrıldığını, ancak kendisi gibi taşra kökenli şairlerin ise yerin sanki suyun dibine daldırılarak gözden kaçırıldığını dile getiren şair, sonrasında aynı yazara hitaben; "*Hüner İstanbul'a mı mahsustur"* sorusuyla hem sitemini hem de eleştirel tutumunu açık bir dille aktarmaktadır. Son dizelerde de belirttiği üzere tezkire yazarıyla tanışmadığı halde onun kendisine neden haset ettiğini anlayamadığını söyleyip duygusal bir iç döküşle yergisini tamamlamaktadır:

"(Fatin Tezekeresi müellefine)
Hezeyanlar edeip âmalinde
Herkesin tercüme-i hâlinde
Kimini esfeledek indirmiş
Kimini arşa kadar bindirmiş.

Şehri şairlerini kaldırmış
Taşra şairlerini daldırmış
Hüner İstanbul'a mı mahsustur

Bizi de sanki paşam kaydetmiş
Şiri bir Laup ile sadetmiş
O beni, ben anı bilmem ebedi
Neden icab ede bilmem hasedi."

(Yücebaş, 1955: 177)

Âşıklar, kendileri ve çevrelerindeki bireylerin yanında ayrıca rakipleri olarak gördükleri diğer âşıkları da yermekten geri kalmamışlardır. Özellikle âşık karşılaşmalarında bu tarz yergilere rastlamak mümkündür. İşte Âşık Şenlik de böyle bir âşık karşılaşması sırasında âşıklar meclisinde kendisini tanımayan Âşık Kılıççı Mustafa'yı Doğu Anadolu Bölgesi'nde yaygın olan şeki/sicilleme şiir biçimiyle ağır bir dille eleştirmektedir:

"Mademki dilin lâl imiş ne üçün alıfsan sazsı
Derununda derc eyleyif düşünüf deseydin sözü
Özünü bilmez bed asıl cismime salıfsan közü
Ustadına tân edenin hemişe karadır yüzü
Ham tay kimi çifte atıp dumana gatardın tozu
Ala karga kör yapalak berrana keçel kerkezi
Cibilyetin fitnekârdı neslin galleş kendin cazı."

(Aslan, 1992: 87)

Aşağıda, 20. yüzyıl âşıklarından Ali İzzet Özkan'ın *"Evrakı Bozuk"* adlı uzunca taşlamasından alınan bölümde şair; *"Sen"* diye hitap ettiği kişiyi, eleştiri sınırlarını zorlayıcı ifadelerle ve yer yer küfür ve aşırı hakarete varacak düzeyde yermektedir. Genelde yergilerde orta halli bir dil tercih edilirken bazen bu şiirde olduğu gibi küfür ve hakaret dolu bir üsluba da rastlanır. Şair, henüz ilk dörtlükte muhatabına sert sözlerle yüklenerek şöyle demektedir:

"Sen âşık değilsin evrakı bozuk
Sazın sesin çirkin horlaksın horlak
Sana lanet olsun soyuna yazık
Din iman yoksulu kavlaksın kavlak"

(Başgöz, 1994: 109)

Bu ifadelerden sonra şair, muhatabının Müslüman görünse de puta tapan biri olduğunu ve Atatürk'e dil uzatan bir hain olarak niteleyip eleştiri sınırlarını daha da zorlayan üslubuyla taşlamasına devam etmektedir. Sonraki dizelerde de adı zikredilmeden yerilen kişi için; soysuz, sesi çirkin, lanet edilesi, din-iman yoksunu gibi olumsuz nitelikler sıralandıktan sonra ağır tondaki taşlamasına devam etmektedir. Özellikle; *"Bazı kız alırsın avrat satarsın"* dizesinde görüldüğü gibi ahlak sınırlarını aşan hakaretlerle muhatabına eşek ve köpek denilerek taşlamaya devam edilmektedir:

"Müslüman görünür puta taparsın
Türk'üm dersin Atatürk'e atarsın
Bazı kız alırsın avrat satarsın
Şöyle bir baldırı çıplaksın çıplak

Eli büyük ayı acemi şebek
Gözü kızıl yüzü kara kör köpek
Marifetten bihabersin ey eşek
Menzil alamazsın aksaksın aksak"

(Başgöz, 1994: 109)

Âşıkların birbirlerini hedef aldığı taşlamaları çoğunlukla bir topluluk önünde kahvehane, köy odaları ve düğün gibi etkinliklerde âşık karşılaşması sırasında icra edilir. Bu karşılaşmalarda âşıklar, karşılıklı olarak dörtlükler eşliğinde taşlama tarzında şiirlerini söylemektedir.

Aşağıdaki taşlama örneğinde Âşık İmamî ve Âşık Hacı Karakılçık arasında geçen diyalogda Âşık İmamî, muhatabını cahil olmak ve yol yordam bilmemekle eleştirirken, Âşık Karakılçık da cevaben, Âşık İmamî'nin özenti içinde olduğunu söyleyerek taşlamaya, taşlama ile karşılık vermektedir:

"Âşık İmamî:
Köyden gelmiş Hacı Ağa
Sokak bilmez yol bilmezsin

Bu şehir benzemez dağa
Yatacak otel bilmezsin

Âşık Karakılçık:
Köylü yurdun efendisi
Edep erkân yol var bizdedir
Behey şehir sosyetesi
Her evde otel var bizdedir."
(Alptekin, 1993: 185)

Saz şiirinde genellikle iki âşık arasında olmakla birlikte az da olsa üç hatta daha çok âşık arasında da yapılagelen atışmalarda da yergi içerikli özelliklere rastlamaktayız. Aşağıda Âşık Şeref Taşlıova, Âşık Deryamî ve Âşık Murat Çobanoğlu arasında geçen bir atışmadan yergiyle ilgili olan bir bölümü görmekteyiz:

"Taşlıova: - *Mademki benimle çıktın meydana*
Sözümü söylersem kızmayacaksın
Karga deyip hitap edersem sana
Çöplüğün üstüne tozmayacaksın.

Deryamî: - *Kızma bu sözüme fazla darılma*
Sonra tatlı candan bezmeyeceksin
Sen benim yanımda bir fino misal
Benimle beraber azmayacaksın

Çobanoğlu: - *Dikkat et sözüme ey Taşlıova*
Dostun kuyusunu kazmayacaksın
Büyükten küçüğe bir nasihat
Gücün yettiğini ezmeyeceksin."
(Albayrak, 2010: 52)

Bu örneklerden anlaşılacağı gibi âşıklar diğer âşıkları taşlamaktan geri durmamış, bunu eleştirel bir tavırla belli bir gelenek içinde icra etmişlerdir. Ancak önceden de belirtildiği gibi âşıklar aynı zamanda çevrelerinde olumsuz özellikleriyle dikkat çeken, kendilerine zararı dokunan kişileri yermekten de sakınmamış, hatta bazen küfür ve aşağılamaya varacak düzeyde hakaret içeren şiirler dahi söylemişlerdir.

İlk olarak halk edebiyatında adı, *"Kerem ile Aslı"* hikâyesinin kahramanı olarak ünlenen ve 16. yüzyılda yaşamış olan Âşık Kerem'in bir şiirine bakalım. Şair, taşlamasında yaşadığı dönem tanık olduğu, ama adını vermediği bir kişiyi insanı, hayvanı tanımayan, abdestsiz namazsız olup camiye gidip de minber beğenmez gibi türlü somut örnekler ve nitelikler aracılığıyla yermektedir:

"Adamı hayvanı tanıyıp bilmez
Vakitler gelende abdestin almaz
Ezanlar okunur namazın kılmaz
Camilere gider minber beğenmez"

(Özcan, 2002: 106)

Âşık Kerem, sonraki dörtlükte ise bahsettiği kişiyi, bu kez içki içip mest olmak isterken haddi aşıp cahilce konuşan ve kâmilleri beğenmez bir densize dönüştüğü için yermektedir:

"İçer rakıyı mest olam deyi
Konuşur eşekle dost olam deyi
İki söz bellemiş usta olam deyi
Kamiller önünde şiir beğenmez"

(Özcan, 2002: 106)

19. yüzyıl şairlerinden Âşık Şenlik ise aşağıdaki dörtlüklerde belirtileceği gibi yaşadığı dönemde Hoşaret köyünde Mahmut adlı bir kişiyi, kaba oluşu, temizliğe dikkat etmeyişi ve görgüsüzce davranışı sebebiyle ağır bir dille yermektedir:

"Hoşaret köyünde bir hayvan gördüm
Yüzü kara hacaletli itoğlit
İsmi Mahmut Tilki Tahir'in oğlu
Bir acayip rezaletli itoğlit

Ağ oda yaptırıp tavanı şirli
Tak Yunus misali devletli varlı
Ayağ çarıklı yakası kirli
Boynu isli goynu bitli itoğlit."

(Aslan, 1992: 53)

Kendi çevresinde olumsuz kişilik özelliği gösteren bireylere dair yergi şiiri örneklerinden biri de halk şiirimizin kavgacı, yiğit edalı şairi Dadaloğlu'nun yaşadığı coğrafyada bir Türkmen beyi olan Memicioğlu'nu eleştirdiği şiirdir. Dadaloğlu mensubu olduğu Avşar aşiretinin Osmanlı merkezi yönetimiyle olan iskân sorunlarını fırsat bilen Memicioğlu'nun ihanetçi olmasını, kendi yaylaları olan Lorşun ve Hunu'yu ele geçirmesini yermektedir (Görkem, 2006: 113).

Dadaloğlu mensubu olduğu aşiret kültünün bir ferdi olarak birçok şiirinde halkın sesi olmayı başarmış bir ozandır. Aşağıdaki şiirinde de Memicioğlu'nun kendilerine ihanet ederek Osmanlı Devleti'nin merkezî yönetimi yanında yer almasını sert bir dille eleştirmektedir. Şair bu vesileyle varlık sebebi olarak gördüğü Lorşun ve Hunu yaylalarından vazgeçmeyeceğini dile getirmektedir. Doğrudan Memicioğlu'na seslenerek onun kendi özüne sahip çıkmasını, mensubu olduğu Türkmen aşiret kültürüne uygun davranmasını, Avşarları aldatmamasını hatırlatarak sözlerine devam etmektedir:

"İp kalmadı salıncağa takacak
İt kalmadı Binboğa'ya çıkacak
İskân mıdır başımıza kakacak
Arkasından yetişiyor sağları

Bire Memicioğlu'm unutma bunu
Lorşun benim derdin hanıya Hunu
Unuttun mu kuzum geçen günleri
Yalman kalpak geyer idi beyleri"

(Albayrak, 1999: 96-97)

Dadaloğlu, Avşarların aleyhine attınız diyerek, yapılan haksızlıklara kanmayacaklarını dile getirip mücadelelerinde kararlı olduklarını vurgulamaktadır. Özellikle son dörtlükteki bu toprakların nice zulümler, baskınlar gördüğünü ancak yine de pes etmediğini, Yavuz Sultan Selim'in dahi buraları tekrar kendilerine iade ettiğini söyleyerek ona ve mensubu olduğu yönetime de boyun eğmeyeceklerini yüksek sesle ve yergi dolu ifadelerle dile getirmektedir:

"Yalanları gerçeklere kattınız
Kumaş diye çulunuzu sattınız
Avşarların alyehine attınız
Unuttun mu gök kır atlı ağ'ları

Koca payas bu oyunu çok gördü
Yedi dağ üstüne ordusun kurdu
Yavuz Sultan Selim korkup da verdi
Bey baban zorundan aldı tuğları"

(Albayrak, 1999: 96-97)

Yine halk şiirinin önemli şairlerinden olup Osmanlı Devleti'nde çeşitli kademelerde görevler almış eğitimli şairi Bayburtlu Zihnî'nin **Sergüzeştname** adlı eserinde de eleştirel şiir örneklerine rastlamaktayız.

Aşağıda bu eserden alınan birkaç dörtlükte şairin, çevresindeki kişilere yönelik olarak çeşitli eleştirilerde bulunmaktadır. İlk dörtlükte şair, adını belirtmediği ancak; *"Bizi de sanki paşam kaydetmiş"* dizesinde görüldüğü üzere bir tezkire yazarından söz ederek birbiriyle tanışmadıkları halde onun kendisine neden haset ettiğine anlam veremediğini beyan etmektedir.

"Bizi de sanki paşam kaydetmiş
Şiri bir riLaup ile saydetmiş
O beni, ben anı bilmem ebedi
Neden icab ede bilmem hasedi"

(Semih, 1983: 47)

İkinci dörtlükte de bahsi geçen yazara dair eleştirilerine devam eden şair, onun Voyvoda kâtibi bir eşek olduğunu söylecek kadar sert tonda taşlamada bulunmaktadır. Bayburtlu Zihnî son dörtlükte meramını daha açık bir şekilde dile getirip; hünerli ve fazilet sahibi vezirler kâtibi bir şair olduğu halde kendisinin kıymetinin bilinmediğinden yana dert yanarak taşlamasını sürdürmektedir:

"Eylemiş terceme-i halime şek
Voyvoda kâtibi yazmış o eşek
Hem bir âlâ gazelim kaydederek
Bazı eş´arı da vardır diyerek

Her geçip fazlımı inkâr etmiş
Mazhar'i hecvim olup kâr etmiş
Hâlbuki her hüneri hâviyim
Vüzera kâtibi divanıyım."

(Semih, 1983: 47)

Son dönem âşıklarından Âşık Feryadî de aşağıdaki taşlamasında; "*Eskisinden artık derdim / Kör olsun sebebin gözü*" dizeleriyle ona huzur yerine daha fazla dert veren, kendisine gün yüzü göstermeyen eşini konu edinip yermektedir.

"Evlendim de ne gün gördüm
Aldığım bir çoban kızı
Eskisinden artık derdim
Kör olsun sebebin gözü"

(Pürlü-Özen, 1996: 168-169)

Evlendiği kadını, çoban kızı diyerek küçümseyen şair, hiç mutlu olmadığını aşağıdaki dörtlüklerde dile getirdiği somut örneklerden yola çıkarak bu kez şöyle yermektedir:

"Emeklerim gitti zaya
İki gözüm döndü çaya
Otuz beş ölçek buğdaya
Akıttı bir helke gazı

Unluk buğday gaz olur mu
Beş kilo gaz az olur mu
Buna itiraz olur mu
Dahi yalan söyler cazı."

(Pürlü-Özen, 1996: 168-169)

Âşık Feryadî yukarıdaki dizelerde karısını eleştirirken somut bir örnekten yola çıkarak adeta onu hedef tahtasına oturtmaktadır. Böylece şair, kendisine hediye edilen gaz yağını dökerek hem gazı hem de gazın dökülmesi sonucu kullanılamaz hale gelen buğdayı heba eden beceriksiz eşini sakar, yalancı ve kaba oluşu bakımından yermektedir.

Sonuç olarak *"Kişilerle ilgili yergiler"* başlığı altında saz şairlerinin kendileriyle ilgili yergi örneklerinin, şairlerin çevresindeki kişilere dair eleştirilerini yansıtan

örneklere göre daha az olduğu görülmektedir. Bu bağlamda şairler, kendilerinden ziyade çevresindeki kişileri ve bir sonraki başlıkta görüleceği üzere sevgiliyi merkeze alarak eleştiride bulundukları dikkatlerden kaçmamaktadır.

2.9.3. Saz Şairlerinin Sevgiliyle İlgili Yergileri

Saz şiirinde şairlerin konu olarak üzerinde durdukları temaların başında sevgili ve ona dair özellikler gelmektedir. Sevgili onun şiirinin şah damarıdır. Onun güzelliği, yüceliği, zarafeti, cilvesi, nazı şair için çok önemli bir esin kaynağıdır. Ancak sevgili bütün bu olumlu niteliklerinin yanında aynı zamanda şairler için bazen acı, ıstırap, gurbet, hasret, cefa, ilgisizlik, ayrılık gibi özelliklerin de taşıyıcısı olabilmektedir. Âşıklar sevgilinin peşinde koşmaktan usandığında, çekilen çileler karşısında yorulduğunda, onca gayret ve himmetlerine rağmen bir türlü muhabbet ve vefa iklimine ulaşamadığında sevgiliye dair şikâyet ve sitem niteliği taşıyan taşlamalar da söylemişlerdir. Haliyle şairler, sevgiliye dair övgüler kadar yergiler de içeren şiirler söylemekten geri durmamışlardır.

Âşıklık geleneği esasına göre oluşturulan halk şiirinde sevgili, divan şiirinde ve tekke şiirinde olduğu gibi genel olarak soyut bir sevgili olmayıp daha çok somut özelliklere sahip ete kemiğe bürünen bir varlık olarak gerçekçi özelliklere sahiptir. Karacaoğlan'ın sevgili anlayışı ile Fuzulî veya Kaygusuz Abdal'ın sevgili anlayışı birbirinden farklı özellikler göstermekte, somut ve soyut özellikler bağlamında yer yer birbirinden uzaklaşmaktadır. Ancak divan ve tekke şiiri etkisiyle sonraki yüzyıllarda özellikle şehirli âşıklar başta olmak üzere birçok âşığın soyut yönü ağır basan sevgiliye dair şiirler, taşlamalar yazdıkları görülmektedir.

Bir başka şair, Pir Sultan Abdal aşağıdaki şiirinde sevgiliyi vefasız oluşu, kadir kıymet bilmez oluşu gibi özelliklerinden dolayı eleştirmekte, ondan şikâyetçi olmaktadır. Aynı zamanda halk türküsü olarak da söylenen bu eserde şair, henüz ilk dizede sitem etmeye, *"Sevilecek yâr mı var",* dercesine sevgili konusunda yergide bulunmaktadır:

"Nasıl yâr diyeyim ben böyle yâre
Mecnun edip çöle saldıktan sonra
Âlemin bağına bülbüller konmuş
Nidem benim gülüm solduktan sonra

Coşkun çaylar gibi çağlamayan yâr
Gönlünü gönlüme bağlamayan yâr
Benim bu halime ağlamayan yâr
Daha ağlamasın öldükten sonra"[7]

Şair ilk dörtlükte sevgili için; *"Nasıl yâr diyeyim ben böyle yâre"* diyerek sitem etmekte, başkalarının mutlu olduğu halde kendisinin ise gülünün solduğunu söylemektedir. Yine kendisine gönülden bağlanmadıktan sonra, haliyle hemhal olmayan bir kimsenin kendisi için yâr olamayacağını dile getirerek; *"Daha ağlamasın öldükten sonra"* dizesiyle eleştirel tavrını devam ettirmektedir.

17. yüzyılın önemli saz şairlerinden Gevherî ise sevgilisinin kendisine çektirdiği dert ve sıkıntılardan dolayı şikâyet yoluyla sitem etmektedir. Aşağıdaki dizelerde görüleceği üzere şair, kendisini arzulamasına rağmen bir türlü muradına ermediğini dile getimekte ve sonunda ondan zalim olarak söz etmektedir:

"Gevherî der dostlar gayri ne çare
Dilek ettim geçmez ol sitemkâre
Arzıhal ideyim ganî Settâr'e
Bir kanlı zalimden şikâyetim var."

(Elçin, 1998: 305)

Aynı yüzyılın güçlü şairlerinden Karacaoğlan da aşağıdaki dörtlüğünde sevgilinin güzelliğinden söz ederken huy güzelliğinden yoksun olan bir güzelliğin kıymetsiz olduğu gerçeğini eleştirel bir dille aktarmaktadır:

"Karac'oğlan *der ki yiğitler öğer*
Açılmış meyvanın dalını eğer
Güzelik kıymatı bin altın değer
N'itmeli güzeli huy olmayınca"

(Sakaoğlu, 2012: 378)

Halk şiirinin lirizmde en başarılı temsilcilerinden biri olan Erzurumlu Emrah, halk şiiri geleneği içinde seven ve sevilen bağlamında aşk konusunu çokça işleyen şairlerdendir. Şair, aşağıdaki şiirinde *"nazenin"* olarak adlandırdığı sevgilinin kendisine olan ilgisinden yana emin değildir, onun kararsızlığını dize sonlarındaki yinelemelerden hareketle dile getirerek sitem ile iç içe bir yergide bulunmaktadır:

---

[7] www.siirleri.org/sair/199/Pir+Sultan+Abdal.html

"*Bir nazenin bana gel gel eyledi*
Varmasam incinir varsam incinir
Nazik miyanından ince belinden
Sarmasam incinir sarsam incinir

Kaşına çekilmiş kudret kalemi
Görmemiş dünyada derd ü elemi
Her sabah her sabah verir selamı
Almasam incinir alsam incinir."

(Aksan, 1998: 223-224)

Yine halk şiirinin tok sesli şairi olup destansı bir eda taşıyan varsağıları, koçaklamaları ile tanıdığımız şairi Dadaloğlu; *"Dinleyin Ağalar Bir Söz Edeyim"* diye başlayan şiirinde sevgilisini eleştirmektedir. Şair, lirik bir tonda; *"Söz verdi de geri döndü sözünden"* şeklinde nitelediği sevgilisine sitem edip onu şöyle eleştirmektedir:

"Dinleyin ağalar bir söz edeyim
Bir güzel beni dilinen kandırdı
Söz verdi de geri döndü sözünden
Kötüleri üstümüze güldürdü"

(Semih, 1983: 44)

Dadaloğlu aynı şiirinde aşağıdaki dizelerde, sevgilisi için allar giyinip uzak yolları aştığını, nice zahmetler çektiğini söyler. Ancak sevgilisi için; *"Heves güves getirdiğim gülleri / Korkuyorum bir soysuza yoldurdu"* ifadeleriyle de endişesini dile getirmekte, ona dair örtülü de olsa bir yergide bulunmaktadır. Şiirinin son iki dizesinde ise yaşadıklarından sonra; güzel yüzlü sevgililerin tatlı yüzüne aldanılmaması gerektiğini, çünkü o haliyle birçok seveni serseriye döndürdüğü tespitinde bulunarak taşlamasını tamamlamaktadır.

"Senin için geyeceğim alları
Irak idi yakın ettim yolları
Heves güves yetirdiğim gülleri
Korkuyorum bir soysuza yoldurdu

***Dadaloğlu**'m der ki bakın halime*
Değirmen dönüyor çeşmim seline
İnanmam güzelin tatlı diline
Çokça beni serseriye yeldirdi."

(Semih, 1983: 44)

Daha önceki yüzyıllarda sevgiliye yönelik eleştiri ve yergilerde sevgilinin vefasızlığı, merhametsizliği, âşığına karşı olan ilgisizliği gibi temalar işlenirken, sevgili olağanüstü özelliklerle mücehhez biri olarak görülüp daha çok soyut yönleriyle şiirde yer almaktaydı. Ancak 19. yüzyılda artık sevgiliye yönelik eleştirilerde somut niteliklerin belirgin olmaya başladığı, yaşanan dönemin sevgililerine ait gözle görülür, gerçekçi eleştirilerde bulunulmaktadır. Nitekim bu yüzyılda yaşamış âşıklardan Tokatlı Nuri, aşağıdaki şiirinde görüleceği gibi içinde bulunduğu dönemin güzellerinin dikkat çeken kusurlarını, paraya pula önem vermelerini, kişileri sömürmelerini eleştirmektedir. Henüz ilk dörtlükte zamanın güzellerine güvenilmemesi gerektiğini, zira insanı bir anda ters yüz edebilecekleri uyarsında bulunmaktadır:

"Zemâne hûbuna meylini verme
Kışın zemheride yaz eder seni
Hakikatli sanıp sakın inanma
Ganîlik vaktinde hazzeder seni"

(Köprülü, 2004: 499)

Tokatlı Nuri aynı şiirinde samimiyetin kaybolduğu, kadın-erkek ilişkisinin çıkara dayandığı, kadınların bu ilişkiden maddi bir kazanç elde etmek çabasında olduğu gerçeğini görerek eleştirilerini somut bir şekilde dile getirmektedir. Şair, her iki dörtlüğün son dizelerinde de belirttiği üzere, kişiyi bazen yolunacak kaz, bazen de eğlenecek saz olarak görüp sömüren kadınlara dair yergisini çarpıcı ifadelerle şiire yansıtmaktadır:

"Merhaba demeden eksik buyurur
Senden alır gayrilerin doyurur
Yahşi yahşi sîm ü zerden ayırır
Sanki yolunacak kaz eder seni

Nurî sen söylesen fakirliğini
Zira hiç anlamaz tıkırlığını

Eğer fark ederse cıbırlığını
Her gün eğlenecek saz eder seni."

(Köprülü, 2004: 499-500)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi 20. yüzyıl âşıklarının şiirlerinde de sevgiliye dair artık daha gerçekçi, somut bir eleştiri söz konusu olmakta, sevgiliye yönelik olarak belirgin özellikte bir yergide bulunulmaktadır. Aşağıdaki şiirde Âşık Balı, sevgiliye yönelik olarak; *"Üç sene anlaştın benimle kış yaz / Sözünde durmadın muhannet dilber"* ifadelerinde görüleceği gibi somut yaşanmışlık çerçevesinde bir tepkide bulunulmakta, ona karşı eleştirel bir tavır takınılmaktadır:

"Neydi bu adavet neyidi bu garaz
Haniya o sevgi cilve ile naz
Sunam vicdanın hiç yok muydu biraz
Sözünde durmadın muhannet dilber

Yürü kuş beyinli kanayak tavus
Aşka susamıştın goncaydın henüz
Üç sene anlaştın benimle kış yaz
Sözünde durmadın muhannet dilber."

(Emir, 2004: 307)

Burada yer verilen örnekler değerlendirildiğinde görüldü ki saz şiirinde sevgili, salt sevilen, övülen, yüceltilen, her daim peşinde koşulan bir varlık olmayıp aynı zamanda yaşanan gerçekliğin de bir gereği olarak yerine göre eleştirilen, kusurları sayılıp dökülen, hatta taşlamanın hedefi olan bir kişi de olabilmektedir. Zira halk şiiri, sevgi ve sevgiliyi bir yanıyla güzelleme ve övgü bakımından ele alan bir şiir kültürü olduğu kadar diğer yanıyla taşlama ve eleştiri yönüyle konu edinen bir şiir anlayışıdır.

2.10. Felekle İlgili Yergiler

Halk şairleri ilk dönem sözlü ürünlerden günümüze dek pek çok şiirde felek ve onunla bağlantılı olarak zaman, kader, baht, şans ve talih gibi konulara sıklıkla değinmişlerdir. Çoğunlukla da felekle ilgili olarak suçlayıcı ifadelerde bulunmuş; onu yaşadıkları pek çok sıkıntının kaynağı görüp çeşitli şekillerde yermişlerdir.

Pek çok dünya edebiyatı ürününde sıkça kullanıldığı gibi divan edebiyatında da çokça karşılaştığımız felek, her bir kültür ve sanat dünyasında, edebî metinde farklı olarak yorumlanagelmiştir. Bu anlamda halk şiirinde de türlü özellikleriyle işlenmiştir.

"Feleğin en çok zikredildiği, sitem ve şikâyetlerin edildiği yer ise halk şiiridir. Hemen hemen bütün âşıkların dilinde felekten şikâyet vardır. Kötü kaderi, zamaneyi, acımasızlıkları içine alan felek, birçok şiirin vazgeçilmez konusu olmuştur. Hayatın güzelliklerinin, olumlu yanlarının Allah'tan geldiğine inanan halk şairlerimiz, başlarına gelen her türlü kötülüklerin, olumsuzlukların, acıların, üzücü olayların müsebbibi olarak feleği görürler. Böylece, hemen hemen bütün manzumelerde bir tarftan bahşettiği güzellikler için Allah'a şükredilirken diğer taraftan yaşadıkları olumsuzluklar için feleğe sitem, şikâyet ve beddualar edilir." (Şimşek, 2009: 37).

Türk halk şiirinde genişçe yer bulan felek konusu özellikle saz şiirinde daha çok işlenmiş olsa da ilk sözlü ürünlerden sonraki dönemlere dek pek çok şiirde söz konusu edilmiştir. Fakat Anadolu sahasından önce İslam öncesi dönemi kapsayan halk şiiri ürünlerinin çoğunlukla sözlü olduğu ve onlara dair yazılı kaynaklar son derece sınırlı olduğu için nasıl bir tematik yaklaşım olduğuna dair kesin bilgiler söylemek zordur. Sonraki süreçte Türklerin İslamiyet'e geçişleriyle birlikte yazılan ilk Türk-İslam dönemi yazılı kaynaklarında az da olsa geçmiş dönemlere ait şiirlere yer verilmektedir.

İşte bu eserlerden biri de **Divanü Lügati't Türk**'tür. Eserde özellikle Alp Er Tunga'nın ölümünü dile getiren ünlü ağıtta ölüm acısı anlatılırken aynı zamanda dünya ve felek kavramlarından yergi dolu ifadelerle söz edilmektedir. Felek; öc alan, tuzak kuran, fırsatçı ve kötü olarak nitelendirilmekte; iyi ve yiğit insanlara kıyan olumsuz öge olarak sunulmaktadır:

"Alper Tonga öldi mü	*Alper Tonga öldü mü*
İsiz ajun kaldı mu	*Kötü dünya kaldı mı*
Ödlek öçin aldı mu	*Zaman öcünü aldı mı*
Emdi yürek yırtılır	*Artık yürek yırtılır*
Ödlek yarağ közetti	*Felek fırsatı gözetti*
Ogrı tuzak uzattı	*Gizli tuzak attı*
Begler begin azıttı	*Beylerbeyi şaşırttı*
Kaçsa kalı kurtulur	*Kaçsa nasıl kurtulur*

Ödlek arık kevredi *Zamane hep bozuldu*
Yungıç yavuz tovradı *Zayıf tembel güçlendi*
Erdem yeme savradı *Erdem yine azaldı*
ajun begi çertülür *Dünyanın beyi yok oldu"*

(Ercilasun, 1985: 126)

Türklerin İslamiyet'e geçişi ve Anadolu'ya yerleşmesi sonucu bu sahada gelişimini sürdüren halk şiirinde felekle ilgili yergili anlatımda Pir Sultan Abdal, Âşık Ömer, Dertli, Erzurumlu Emrah, Sümmanî, Âşık Veysel gibi isimler dikkat çeken şairler olarak görülmektedir.

Pir Sultan Abdal aşağıdaki şiirinde dünyanın faniliğini anlatıp onca varlığın gelip geçici olmasını işlerken daha ilk dörtlükte; *"Kahbe felek bizi çarha çalıyor"* dizesiyle felekten yana bahtının gülmediğini dile getirmektedir. Düşmanlarının sinsi sinsi gülerek kendisine ölüm dilemesine içerlenen şair, aslında böyle davranmalarına gerek olmadığını zira feleğin kimsenin gözünün yaşına bakmayacağını ima ederek, bir gün herkesin saçını başını yolup kendilerine kastedeceğini söylemektedir. Böylece hem felek hem de haset eden insanlar yergi ve sitemden payını almaktadır.

"Şu yalan dünyaya geldim geleli
Kahbe felek bizi çarha çalıyor
Ecel gömleğimi taktım eğnime
Aldayıp da yüzümüze gülüyor

Gidi düşman uğrun uğrun gülersin
Size sağlık bize ölüm dilersin
Bir gün olur saçın başın yolarsın
Nicesinin malı mülkü kalıyor."

(Öztelli, 1996: 414)

Saz şairleri felekle ilgili taşlamalarında onun kendilerine karşı adil olmadığından, acımasız davranmasından dem vururken bazen de sevgililerinden ayrılmalarının müsebbibi olarak görürler. 17. yüzyıl âşıklarından Gevherî'nin aşağıdaki şiirinde ol

duğu gibi feleği bazen beddualarla anmaktadır:

"Nice ah itmeyem senin elinden
Ağlamayı bana kâr ettin felek
Gül yüzlü yârimi aldın elimden
Benden başkasına yâr ettin felek

Bir zaman yâr ittin lebi mercan
Bülbül ittin beni gonce fidana
Bir zaman sığmazdım ben bu cihana
Şimdi de başıma dar ittin felek."

(Elçin, 1998: 136)

Aynı yüzyıl şairlerinden Âşık Ömer ise aruzla yazdığı aşağıdaki taşlamasında felek kavramını dünya kavramıyla birlikte, eş değer düzeyde ele alarak, onun pek çok insana iki yüzlü davrandığını, türlü cefalar verdiğini dile getirmektedir. Şair, dünyayı; *"misafirhane" "virane"* ve *"efsane"* olarak gördüğünü, ona güvenen insanın ondan vefa, kalıcılık ve gerçeklik beklemesinin ise kuru bir efsaneye bel bağlamak gibi olduğunu söyleyerek yergisine devam etmektedir:

"Ne canlardan geri kalmış misafirhânedir dünya
Harâb ender harâb olmuş yatur virânedir dünya

Harâb olmuş dü-rûyine dualar yüzü suyuna
Nazar kıl hây ü hûyine kuru efsanedir dünya."

(Elçin, 1999: 57)

18. yüzyılın önemli âşıklarından Hükmî de diğer şairler gibi feleğe dair sitemde bulunmuş, çektiği sıkıntıların müsebbibi olarak onu görüp şikâyette bulunmuştur. Şair, feleğe zalim ve kahpe sıfatını yakıştırarak onun cevrinden artık takatlerinin kalmadığını, terk-i diyar edip türlü dertlere gark olduklarını söylemektedir. Öyle ki felek elinden nice ocakların ıssız olduğunu, adeta viraneye döndüğünü dile getirip onu taşlamaktadır:

"Behey zalim felek elinden aman
Bu cevri çekmeye kalmadı aman
Terk-i diyar olduk gelmemiz güman
Durmasın ağlasın analarımız.

Hükmî ne çekersin derd-i firakı
Kırıldı cümlenin dalı budağı
Kahbe felek ıssız kodun ocağı
Tamir olmaz viran hanelerimiz."

(Öztelli, 1955: 10)

Saz şiirinin dikkat çeken şairlerinden Dertli de adeta mahlasıyla müsemma olacak şekilde sahip olduğu dertlerin ve yaşadığı türlü sıkıntıların kaynağını olarak feleği görmüş ve dolayısıyla onu aşağıdaki dörtlüğünde görüleceği gibi *"kara baht"* olarak niteleyip eleştirmiştir:

"Girdab-ı mihnette kapandın kaldın
Gelmedi bir yandan ses kara bahtım
Anladım gafilsin uykuya daldın
Deli poyraz gibi es kara bahtım."

(Düzgün, 2011: 243)

Burada Dertli, özellikle *"kara baht"* ifadesini tercih etmektedir. Bu tamlamada geçen *"kara"* renginin halk kültüründeki çağrışım dünyasından yararlanarak meramını anlatmak istemektedir. Zira *"kara"* renk olarak kötü, uğursuz, zor, hain gibi anlamları barındıran bir olumsuzluk ögesi olarak kullanılmaktadır. Bu ifadeyi *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de; *"Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı"*nda; oğlu kızı olmayanın *kara atağa* kondurulup, altına *kara* keçe döşenip önüne *kara* koyun yahnisinden getirilmesinde *"kara"'* renginin uğursuzluk veya önemsenmezlik sembolü olarak geçmektedir (Ergin, 2009:78). Aynı hikâyede *"kara"*yla ilgili olarak başka bir örnekte ise; *"Kara ölüm geldiğinde…"* (Ergin, 2009:94) ifadesinde ölüm için kara ön adının kullanılması, kara veya kara-nlık arasındaki ilişkiyle de bağlantılı olarak belirsizlik, zor, bilinmezlik anlamlarını çağrıştırarak olumsuz bir anlamda kullanılması dikkat çekicidir. Yine bir başka hikâyede ise "*kara*"nın; hain, uğursuz, kötü anlamlarına karşılık olarak kullanıldığını görmekteyiz: Kazan, düşman elinde esirken düşman için; "*Kara kılıcını çal boynuma kes başımı"* der (Ergin, 2009:236). Bu kullanımların yanında yine halk arasında; *"kara gün, kara bayram, kara baht"* anlamlarıyla paralellik gösteren bir anlayışın hakim olduğunu görmek mümkündür.

İşte bütün bu çağrışımlardan yararlanarak feleğin, kendisine zor günler yaşattığını anlatmak isteyen Dertli; şiirinin sonraki dörtlüklerinde bir zamanlar aslana, kaplana meydan okurken feleğin esiri olarak artık bir tilkiye bile pes diyecek hale

geldiğini, yine önceleri mes-pabuç beğenmezken artık çarığa talim ettiğini dile getirip sitemle karışık bir tarzda yergide bulunmaktadır:

"Âlemde bir candan korkulmaz iken
Pençenden kimseler kurtulmaz iken
Aslana kaplana yırtılmaz iken
Dedirtir tilkiye pes kara bahtım.

***Dertli** ya çıkar mı bu işin ucu*
Şimdi fark eden yok altını tuncu
Evvel beğenmezdin mesi pabucu
Verirdin çarığa mes kara bahtım."

(Düzgün, 2011: 243)

20. yüzyılda da âşıklar karşılaştıkları zorlukların, gördükleri aksaklıkların sebebi olarak feleğe sitem etmeye devam etmiş; onu bazen doğrudan felek olarak bazen de *"zaman, baht, dünya, devran"* gibi tanımlarla bağlantılı olarak taşlamalarına konu etmişlerdir.

"Yüzyıl içerisinde bu tür şiirler içerik bakımından gelenekteki genel özelliklerini korumaya devam ederken zamanla feleğin daha somut bir yapı kazandırılarak eleştirildiği görülmektedir." (Çıblak, 2008: 119).

Ali İzzet Özkan, köylülere kötü davranan, zalimce bir tavır sergileyen muhtarı eleştirirken o muhtara *"felek"* adının zihinlerdeki olumsuz çağrışımlarını düşündürecek şekilde *"Köy Muhtarı Felek'e"* adlı şiiriyle selenmektedir Şair böylece hem muhtarı yermekte, hem de felek kavramını somutlaştırarak halkın nazarına sunmaktadır.

Şair, henüz ilk dizede hakaret içeren ifadelerle; *"alçak, kalleş, kel"* sıfatlarını yakıştırmakta, devamında da onun bir kimseye iyilikte bulunmak bir yana adeta mazlumun gözünü oyduğunu dile getirmektedir.

"Alçak felek kalleş felek kel felek
Aslanı tilkiye boğduran sensin
Su vermez kimseye boş delik külek
Mazlumun gözünü oyduran sensin"

(Başgöz, 1994: 155)

Sonraki dörtlükte ise şair, daha somut ifadelerle muhtarı taşlamaya devam etmekte, onun sahtekâr, fitneci ve iki yüzlü biri olup din-imandan mahrum olarak halkı birbirine kırdırttığını söyleyip ona yönelik taşlamalarda bulunmaktadır:

"Gündüz külahlısın gece silahlı
Köyün en sahtekârı şeytan külahlı
Din iman yoksulu kızıl bayraklı
Halkı birbirine kızdıran sensin."

(Başgöz, 1994: 155)

Aynı yüzyılın bir diğer şairi Âşık Zülalî de feleği genel kullanıma uygun olarak sitem edilen, dert yakılan ve çekilen türlü sıkıntıların kaynağı olarak yermektedir. Şair, feleği; kendilerini gurbete düşüren, zulme uğratan, dağlar-ovalar aşırtan, perişan eden varlık olarak anlattıktan sonra somut bir örnekle şöyle yorumlamaktadır: Kişiyi bağban edip haraç alan, sonra da onu gülden ayıran kötü bir varlıktır.

"Felek bizi gurbet ile düşürdün
Başım kaldırmadın zulümden felek
Nice tağdan ovalardan aşırdın
Pek perişan ittin yolumdan felek

Ahiri Zülalî gurbete saldın
Ab-ı feryad ile canımı aldın
Gâh bağban eyledin gâh harac aldın
Hâsılı ayırdın gülümden felek."

(Gözükızıl, 2000: 281)

Felek kavramı yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi saz şiirinin en çok değinilen konularından biridir. Pek çok şiirde türlü yönleriyle ele alınıp yerilmiş, farklı bakımlardan değerlendirilmiştir. Âşıklar için yâre kavuşamamanın müsebbibi, çekilen türlü dertlerin kaynağı felek olduğu için düşman olarak görülmüş, yerden yere vurulmuştur.

2.11. Ayrılıkla İlgili Yergiler

Saz şiirinde dikkat çeken konulardan biri de ayrılık olup şiirlerde başta sevgiliden ayrı düşmek olmak üzere, sıladan, dosttan uzak kalmak gibi hususiyetler birçok yönüyle ele alınıp değerlendirilmiş, yerine göre yerilmiştir.

Saz şiirinin güçlü şairlerinden biri olan Karacaoğlan, *"Yol verin dağlar sılama varayım"* redifli şiirinde bülbül, felek, dağlar kavramları bağlamında sıladan uzak kalışını özellikle sevdiğinin gözünün yollarda oluşu ifadesiyle dile getirmektedir. Feleğin yüzüne gülüp aldatması, dağların ise yol vermemesi şairin, ayrılıktan yana şikâyetçi olmasına zemin hazırlamaktadır:

"Bülbülün mekânı daldan daladır
Felek yüzümüze güler aldatır
Şimdi sevdiğimin gözü yoldadır
Yol verin dağlar sılama varayım."

(Yener, 1973: 50)

Hayatı hakkında pek bilgi sahibi olunmayan ancak, 16. yüzyılda ünlü Osmanlı denizcisi Turgut Reis'in ölümüne dair yazdığı şiiriyle bilinen Âşık Oğuz Ali, söz konusu şiirinde aşağıdaki görüleceği üzere sıladan ayrı düşmeyi dikkatlere sunmaktadır:

"Mevlâm sılaya gurbete
Düşürdü bizi firkate
Malta Adası'n almaya
Eremedi elim demiş"

(Sevengil, 1965: 93)

Kendisinin de denizci olduğu sanılan Âşık Oğuz Ali, Malta Adası'nın alınması için sıladan ayrılıp gurbet ellere gidildiğini, ancak ne adanın alınabildiğini ne de firkat-ayrılık derdine çare bulunabildiğini dile getirmektedir.

Şair Gevherî ise *"Biri firkat biri gurbet biri aşk"* tekrar dizesiyle tanınan şiirinde yaşadığı pek çok sıkıntının kaynağını; ayrılık, gurbet ve aşka bağlayarak sırayla, aşkın kendisini sevdalara saldığını, firkat-ayrılığın cevr û cefa ile sinesini dağladığını ve gurbetin ise gözünden kanlı yaşlar akıttığını şu dizeleriyle dile getirmektedir:

"Aşktır beni sevda ile söyleten
Firkattir cevr ile sinem dağlayan
Gurbettir gözümden kanlar akıtan
Biri firkat biri gurbet biri aşk"

(Güzel-Torun, 2007: 277)

Bu örneklerin yanında son dönem âşıklarından Mevlüt İhsanî de yine nazlı yârden ayrı kalışı esas alarak ondan gelen gözyaşı dolu mektupların kendisini üzdüğünü

ve hasretliğin, ayrılığın adeta her bir azasında kendisini hissettirdiğini şu dizeleriyle dile getirmektedir:

"Mevlüt İhsanî'yi düşürdü gama
Hasretlik yerleşti her bir azama
Bugün nazlı yardan aldım bir nâme
Üstünde gözyaşı pul üzdü beni"

(Düzgün, 19977: 81)

Gerek Âşık Mevlüt İhsanî'nin yukarıdaki dörtlüğü gerekse diğer örneklerde görüldüğü gibi âşıklar, ayrılık konusunda duygularını aktarırken genellikle sitemkâr bir dil ve eleştirel bir tutumdan yararlansa da, kısmen yerici ifadelerden de yararlanarak bu konuyu okurların-dinleyicilerin dikkatlerine sunmuşlardır.

2.12. Ölümle İlgili Yergiler

İnsan yaşamında doğum, evlilikle birlikte üç önemli eşikten biri olan ölüm gerçeği, doğal olarak halk şairlerini de derinden etkilemiş, şiirlerde kendine yer bulabilmiştir. Divan edebiyatında *"mersiye",* halk edebiyatında ise *"ağıt"* olarak ünlenen şiirler bu anlamda ölümle ilgili dikkat çekici ürünlerdir.

Ağıt; *"insanoğlunun ölüm karşısında veya canlı-cansız bir varlığını kaybetme, korku, telâş ve heyecan anındaki üzüntülerini, feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini düzenli-düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türküler."* (Elçin, 1986: 209) şeklinde tarif edilmektedir. Ancak sadece ağıtlarda değil farklı şiir türlerinde de ölüm gerçeğinin işlendiği görülmektedir. Ölümle ilgili endişeler, korkular, acılar, yas ve hüzün gibi duygular ön plana çıkmakla beraber bazen yergi dolu ifadelere de rastlanılmaktadır.

Dünyanın fani, ölümün mukadder olduğuna inanan Karacaoğlan, yaşamın değerinin bilinmesi ve anın değerlendirilmesi gerektiğini söyleyerek şöyle demektedir:

"Bire ağalar, bire beyler
Ölmeden bir dem sürelim
Gözümüze kara toprak
Girmeden bir dem sürelim"

(Bilgegil, 2012: 126)

Bu dizeleriyle kara toprağa girmeden dünyadan bir tat alınması hususunda uyarılarda bulunan şair, ardından; *"Ölüm, ardıma düşüp de yorulma"* dizesiyle onun

ağızların tadını bozan ve her dem bizi ele geçirmek derdinde olan somut bir varlığa benzetmektedir. Bu hususta şair, ölümden yana şikâyetçi olup onu yermektedir.

Âşık Veysel ise, ünlü *"Dostlar Beni Hatırlasın"* şiirinde ölüm karşısında insanın acziyetini dile getirirken günden güne artan dertlerle beraber garipliğinin sebebini ölüme bağlayıp dolaylı da olsa aslında onu yermektedir:

"Ne gelsemdi ne giderdim
Günden güne arttı derdim
Garip kalır yerim yurdum
Dostlar beni hatırlasın"

(Arısoy, 1985: 317)

Bir başka saz şairi Âşık Murat Çobanoğlu ise; *"Bu nasıl bir yalan dünya"* dizesiyle başlayan şiirinde, her dörtlüğün sonunda; *"Gelen gider giden gelmez"* tekrarıyla dikkatleri ölüm gerçeğine çekmektedir. Şair bu anlamda aşağıdaki dörtlükte hem bir ikazda bulunmakta hem de ölümün insan için kaçınılmaz son oluşu hususunda yergide bulunarak şöyle demektedir:

"Şah olsan belin bükülür
Bir gün temelden sökülür
Ömür yapraktır dökülür
Gelen gider giden gelmez"

(Kafkasyalı, 1998: 186)

Şair, yukarıdaki dizeleriyle şah olsa da kişinin ölüm karşısında belinin bükületeceğini, yaşam binasının temelinden sökületeceğini ve ömür yapraklarının er geç döküleceğini dile getirerek gelenin gideceği, gidenin ise bir daha dönemeyeceği gerçeğini dile getirmektedir. Bu ve benzeri örneklerde âşıklar, ölüm realitesi karşısında her ne kadar kısmen de olsa yerici ifadelerle onu dizelerine aktarsa da aslında çoğunlukla sitem, korku, acı, hüzün, teslimiyet ya da kabullenememe gibi duygularla kendilerini ifade etmişlerdir.

2.13. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili Yergiler

Şairler doğayla ilgili yergilerinde kişileştirme yoluyla doğayla konuşurcasına söyleşmekte, zaman zaman ona övgü dolu ifadelerle yöneldikleri gibi bazen de onu türlü yönlerden yererek kendi gerçekliklerini ifade etmektedirler. Şiirlerde doğanın

gücü, azameti karşısında insanın düştüğü acziyet işlenirken aynı zamanda inceden inceye bir doğa yergisi de yapılmaktadır.

18. yüzyıl âşıklarından Mecnunî aşağıdaki şiirinde aslında doğayla ilgili bir öge olan rüzgârdan dem vurup yergide bulunurken aynı zamanda kelimeyi tevriyeli bir anlatımla kullanarak zaman-devran-felek gerçekliğini de yermektedir. Feleğin adeta bir rüzgâr olup kimini mutlu ederek konup göçürdüğünü söyleyen şair, kendisi içinse muhalif eserek hayatını ters yüz ettiğini söylemektedir. Özellikle ikinci dörtlükte kendisini sevdaya bağlayarak uzaklara salan, ömrünü heba eden feleğe seslenen şair, sitemli bir eda ile onun gücünün ancak kendisine yettiğini dile getirmektedir:

"Bana aşkın peymânesin içirdin
Şimdi ben olmuşum mestin rûzigâr
Kimini şad edüp konup göçürdün
Bana mı muhalif esdin rûzigâr?

Ne yaman bend ettin beni sevdaya
Ömrümün hâsılın verdin hebaya
Hışm eyleyüp beni saldın ferdâya
Bana mı erişti destin rûzigâr?"

(Öztelli, 1955: 38)

Yine Âşık Veysel'in *"Kızılırmak Seni Seni"* adlı taşlaması doğayla ilgili en güzel örneklerden biridir. Şair, Kızılırmak nehrini eksen alarak doğanın insan üzerindeki tahakkümünü dile getirmektedir. Şair, Kızılırmak'ın baharda sel olup taştığını, gece-gündüz demeden uyumayıp pek çok insanın canını aldığını şöyle ifade etmektedir:

"Bahar gelir kudurursun
Kızılırmak seni seni
Ne uyursun ne durursun
Kızılırmak seni seni.

Gelin yedin kızlar yedin
Nice ela gözler yedin
Seksen doksan yüzler yedin
Kızılırmak seni seni."

(Alptekin, 2011: 161-162)

Âşık Veysel, Kızılırmak'ın onca kişinin canını almasına rağmen hiç kimseye hesap vermediğini söyleyerek bunu bir türlü kabullenemektedir. Şair, bu haksızlık karşısında elinden gelebilseydi onu cehenneme sürmek istediğini belirterek yergisini devam ettirmektedir:

"Gençler yersin koca yersin
Gündüz yersin gece yersin
Hâkim benden sormaz dersin
Kızılırmak seni seni.

Üzerine köprü kursam
Arzum yerine getirsem
Seni cehenneme sürsem
Kızılırmak seni seni."

(Alptekin, 2011: 161-162)

Âşık Veysel yukarıdaki taşlamasında doğanın bir parçası olan Kızılırmak'ı taşlamasına konu ederken bir başka örnekte ise Âşık Feryadî, onca çabasına rağmen emeğinin karşılığını bir türlü alamadığı için tarlasından yana dertlidir. Şair, yeteri kadar mahsul alamadığı tarlasını eleştirip adeta sözcükten taşlarıyla onu taşlamaktadır. Dosta düşmana karşı mahcup olan şair, onun yüzünden el içine çıkamaz bir hale geldiğini şu dizeleriyle anlatmaktadır:

"Ekinim var diye güvendim sana
Sanki ambarımı doldurdun tarla
Ektiğim tohumu bile vermedin
Düşmanları bize güldürdün tarla

Hey utanmaz tarla niçin bitmedin
Şu ekinler gibi bitip bitip yetmedin

Gene bizi el içine katmadın
Südünü mayanı bildirdin tarla."

(Pürlü-Özen, 1996: 188)

Şairler, doğaya karşı duydukları sevginin yanında ayrıca çevre konularında da duyarlı olup özellikle şehirleşmeyle birlikte artan çevre kirliliğine dikkatleri çekerek türlü olumsuzlukları eleştirmişlerdir. Bu konuda duyarlı şairlerden biri olan Dertli Kâzım, aşağıdaki şiirinde cadde ve sokakların çöple dolup taşmasını ele alarak sorumsuz davranan kişileri yermektedir.

"Sokaklara bir bakın yığın yığın duruyor
Zannedersin buralar belediye çöplüğü
Gazete kâğıtları parçalanmış atılmış
Zannedersin buralar belediye çöplüğü"

(Atılgan, 1998: 107)

Şair, yukarıdaki dizelerinde belirttiği gibi sokakların çöp yığınına döndüğü, gazete kağıtları ve boş şişelerin rastgele atıldığı, adeta her sokak başının birer belediye çöplüğüne döndüğünü dikkatlere sunmaktadır. Sonraki dörtlükte de benzer şekilde kirli bir çevre tablosunu gözümüzün önüne getirerek insanlarda çevre bilinci oluşturmayı hedeflemektedir:

"Bir tarafa atılmış içilmiş boş şişeler
Her yere pislik saçar köşedeki gişeler
Çökmüş karasinekler çöpçü gelir kişeler
Bakarsın ki her köşe belediye çöplüğü."

(Atılgan, 1998: 107)

Çevre konusundaki duyarlı şiirleriyle öne çıkan aynı şair, bir başka şiirinde ise bu kez dikkatleri erozyon tehlikesine çekmektedir. Her dörtlüğün sonunda yinelediği; *"bir gün"* ifadesiyle gerekli tedbirlerin alınmaması halinde ekolojik dengenin bozulacağı, yeşil ortamın zarar göreceği, barajların toprakla dolacağı zamanın yakın olduğunu dile getirmektedir:

"Şu bizim vefakâr yeşil dünyamız
Hazan harap edip solacak bir gün
Bu erozyon derdi böyle giderse
Dereler de toprak dolacak bir gün

Tedbir alıp buna dur diyenler yok
Acıyandan fazla acımayan çok
Bazı vatandaşlar geçiriyor şok
Barajlar da toprak dolacak bir gün."

(Atılgan, 1998: 111)

Şair, şiirinde yeşil alanların gün geçtikçe tahrip edilmesini, erozyona dair tedbir alınmazsa tehlikenin her geçen gün daha da büyüyeceğine dair endişelerini dile getirmektedir. Ancak ikinci dörtlükte de belirttiği üzere bu konuda yetkililerin tedbir almadığını, kamuoyunun ise konuya ilgi duymadığını söyleyerek yergilerine devam etmektedir.

Bu başlık altında değerlendirilen örneklerden hareketle saz şairlerinin, kendileri için hep ilgi odağı olan doğayı beğeni, hayranlık ve varlıklarının bir parçası olarak görmenin yanında, aynı zamanda onu ele aldıkları birçok konu gibi yermekten de geri durmamışlardır. Doğanın gücü karşısında duyulan acziyet, sürüp giden doğal felaketler neticesinde şairler, onu eleştirmeye, kusurlu görüp taşlamaya başlamışlardır. Haliyle birçok şiirde doğa ve parçası olan varlıklara dair çeşitli yergi unsurları kullanılarak insanların dikkatleri doğaya çekilmek istenmiştir.

2.14. Hayvanlarla İlgili Yergiler

Saz şiiri, bireysel ve toplumsal ögeler taşıdığı kadar aynı zamanda doğa ve onun bir parçası olarak hayvanlara ait kimi özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır. Pek çok âşığın şiirinde hayvanlar kimi zaman bir tasvir unsuru olarak kullanılmakta, kimi zaman esas konu olarak işlenmektedir. Âşıklar, aynı zamanda hayvanlardan yararlanarak sembolik bir dil aracılığıyla doğrudan eleştirmekten çekindiği kişileri rahatlıkla yerebilmekte, mizahî bir anlatımla da komik bir duruma düşürebilmektedir.

Bu anlamda genelde halk şiirinde özelde ise saz şiirinde bazen sembolik anlam ve mizahî bir çerçevede değerlendirilen hayvanlar, aşağıdaki şiirlerde olduğu gibi gerçek yaşamdaki bağlamıyla ve yergili sözlerle de ele alınabilmektedir. Ancak hayvanlarla ilgili yergilerin önemli bir kısmı mizah ve ironi ağırlıklı olduğu için burada doğrudan yergi özelliği taşıyan birkaç örnekle yetinmekteyiz. Diğer örnekler; ironi ve mizah bölümlerinde ayrıca değerlendirilecektir.

Halk şiirinin önemli şairlerinden olan ve taşlama yeteneğiyle bilinen âşık Ruhsatî, pek çok konuya değindiği gibi bazı şiirlerinde hayvanlarla ilgili taşlamalarlıyla

da tanınır. İşte bu şiirlerden birinde şair, yaşadığı dönemde kendisine bir türlü rahat vermeyen fareleri şiirine konu ederek yermektedir.

Ruhsatî, evde, tarlada, bağda-bahçede kendilerine türlü zararları dokunan fareleri somut örneklerle yermektedir. Henüz ilk dizede farelerin elinde çaresiz kaldığını söyleyen şair, onlardan dolayı karakollara ihtiyaç duyulduğunu, öyle ki neredeyse evlerin dahi terk edilme raddesine geldiğini söylemektedir:

"Hemen göçü yükletelim
Ya bu fareler durur ya biz
Karakollar bekletelim
Ya bu fare durur ya biz"

(Kaya, 1994: 539)

Şair, bir sonraki dörtlükte ise kendisine türlü zararlar veren farelerin yetmiyormuş gibi bu kez tarlalarına dadanıp ekinlere zarar verdiklerini dile getirerek taşlamasını sürdürmektedir:

"Damımız ardı tarladır
Ekin yok bize zorlatır
Karanlıkta göz parlatır
Ya bu fareler durur ya biz."

(Kaya, 1994: 539)

Benzer bir bağlamda bu kez Âşık Feryadî aşağıdaki şiirinde evine dadanan, eşyalarına, sazına zarar veren fareleri konu edinmektedir. Evindeki farelerden usanan şair, özellikle çok sevdiği sazının ve giymeye henüz kıyamadığı mesinin farelerce tahrip edilmesine çok içerlemiş olacak ki bu durumu şiirine yansıtmıştır. Şair, ilk dörtlükte sazından üç teli keserek zarar veren, ikinci dörtlükte ise henüz giymeye kıyamadığı mesini delik deşik eden farelerden bazısının akıllı bazısının deli olarak iki kısımdan müteşekkil olduklarını söyleyerek yergisini sürdürmektedir:

"Sazımdan kesmişler üç tane teli
Yüce yere nasıl yetişmiş eli
Bazısı akıllı bazısı deli
Bizim evde iki kısım fareler

Meşinden yaptırdım ama giymedim
Hele eskimesin diye kıymadım

Ne zamanlar kestiğini duymadım
Delik deşik etmiş mesim fareler."

(Pürlü-Özen, 1996: 182)

Aynı âşık bir başka şiirinde ise bu kez yaşadığı dönemde, köy ortamında bir çiftçi için çok önemli görevler üstlenen bir öküzü gerçek yaşam içindeki somut bağlamıyla ele almakta, adeta onunla konuşur gibi sitem etmekedir. Henüz ilk dizede *"Boz öküz yediğin zehirler"* olsun diyerek ondan hoşnut olmadığını beyan etmektedir:

"Boz öküz yediğin zehirler olsun
Kırdın kanadımı kolumu öküz
Ohaa… deme ile yola gitmiyon
Ardından ayırmam elimi öküz"

(Pürlü-Özen, 1996: 182)

Şair bu dizelerden sonra, aşağıdaki dörtlükte tarlasını sürmek için komşusundan ödünç aldığı ama işe yaramaz gördüğü inatçı öküzü taşlamaya devam etmektedir. Güvendiği öküzünün onu yarı yolda bıraktığını, adeta kendisinin kolunu kanadını kırdığını belirttikten sonra gerek inadı gerekse beceriksizliğiyle artık canından bezdiğini *"Seni süren ister ölümü öküz"* ifadesiyle dile getimektedir:

"Seni buldum arayarak sorarak
Sahibiniz verdi huyun kararak
Yola giden adım adım durarak
Seni süren ister ölümü öküz"

Yıkıl düş ederek tarlaya vardım
Öğleyecek ancak bir evlek sürdüm
Ohaa.. diye diye nefesim yordum
Koymadın bi çare halimi öküz."

(Pürlü-Özen, 1996: 182)

Âşık Feryadî yukarıdaki şiirinde şikayetçi olduğu hayvan için; *"Koymadın bi çare halimi öküz"* diyerek aslında kendisinin içinde bulunduğu durumu açıkça gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi saz şairleri, pek çok konuya yer verdikleri gibi, doğa içinde insanların hep dikkatini çekmiş olan hayvanları da şiirlerine konu etmişlerdir. Bu çerçevede hayvanlar da ele alınan diğer konular gibi

türlü yönleriyle işlenirken aynı zamanda yeri geldiğinde ya doğrudan ya da dolaylı olarak yerilmiştir. Ancak şiirlerde söz konusu edilen hayvanlar genellikle gerçek yaşamdaki bağlamla değil, mizah ve ironi çerçevesinde sembolize edilerek alındığı için, doğrudan yergi özelliği taşıyan şiirlerin sayısı haliyle daha azdır. Ayrıca söz konusu edilen örneklerde geçen hayvanlar bazı olumsuz özellikleri bakımından yerilirken az da olsa onlar aracılığıyla bazı insanî kusurlar da değerlendirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SAZ ŞİİRİNDE İRONİNİN KULLANIMI

Görünüşte bir şey söylerken başka bir şeyi kastetmek olarak tanımlanan ironi sayesinde sanatçılar, hem eserlerini anlatım bakımından daha ilgi çekici kılmakta hem de okuyucuları, görünenin ötesindeki gerçekliğe yönlendirebilme imkânına sahip olabilmektedir.

"Düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma." (Tuğlacı, 1971: 1236), olarak da tanımlanan ironi, terim olarak Batı sanat ve edebiyat dünyasından Türk edebiyatına geçmiştir.

Fransızcadan Türkçeye geçen (ironie) bir sözcük olan ironi, Osmanlıcada her ne kadar istihza sözcüğüyle karşılanmışsa da bu terimin tam olarak ironi kavramını karşılamadığı görülerek sonraki süreçte ironi sözcüğü Türkçede gerek sanatsal dilde gerekse gündelik dilde kullanılmaya başlar.

Saz şiirinde yergi bölümünde görüldüğü gibi kimi zaman şairler eleştirel bir eda ile bazı gerçekliklere dikkat çekmiş; şiirlerinde çeşitli kişi, kurum, olay ve olguları yermişlerdir. Bazı öğütleme şiirlerinde ise doğrudan, dolaylı ve ironik anlatım şekillerini kullanmışlardır. Bu açıdan öğütleme şiirleri, didaktik şiirin doğasına uygun kuru bir anlatıma sahiptir. Böyle olunca da şairler, kimi zaman öğütle yergi iç içe olduğundan bazen bundan sıyrılarak inceden inceye örülü imalarla dolaylı bir anlatımı seçerler (Artun, 2002: 111).

Bu bağlamda halk şiirinde ironik anlatım açısından âşıklar için ters öğüt destanları, mutasavvıf şairler için ise şathiyeler ayrı bir önem arz etmektedir. Burada değerlendirmeye alınan örneklerin kahir ekseriyeti bu tarz şiirlerden oluşmaktadır.

Ters öğüt destanlarında; *"Bir nâsihâtım var zamana uygun / Tut sözümü yattıkça yat uyanma / Meşhûr bir kelâmdır sen kazan sen ye / El için yok yere âteşe yanma."* (Âşık Huzurî) dizelerinde görüleceği gibi bir ifadeyi söyleyip tam tersini kastetmek bakımından ironik söylemlidirler. Bunun yanında şathiyelerde de; *"Sırat kıldan incedir / Kılıçtan keskincedir / Varup anın üstüne / Evler yapasım gelir."* (Yunus Emre) ifadeleri sembolik anlatım ve remizlerdeki çağrışımlardan dolayı ironik söylem özelliği taşımaktadır.

Bu örneklerde de görüldüğü gibi şairler ince imalar ve zekice nüansları içinde barındıracak bir şekilde benimsedikleri ironik bir tavırla eserleri aracılığıyla okura satır aralarındaki öteki gerçekliği yansıtmaya çalışırlar. Bu konuda Christopher R. Reaske okurlara seslenerek şöyle der: *"İronik tavır, yazarın söyler gibi olduğu sözcükler ile onların gerçek anlamları arasındaki zıtlığa bağlıdır. Gerçek anlamı kavramak için satırlar arasını okumak zorundayızdır."* (akt. Fedai, 2009: 1000). Böylece ironi, yergiye göre daha imalı bir dil tercih ederek ondan ayrılırken burada söz konuus edilen satırlar arasındaki anlamın mesafesine göre de mizahla ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Zira yazar ve okur arasındaki mesafe ironide daha uzaktır. *"Humourda (mizah) ise bu mesafe daha kısadır, zira onun anlaşılabilirliği daha fazla, anlamının ihtiva ettiği 'trajik durum' daha azdır."* (Fedai, 2009: 1000).

İroni ve mizahın sıkça karıştırılmasının, bazen iç içe geçip ayrıştırılamamasının sebebi işte bu satır aralarının okunması ve yorumlanması sırasındaki algıdaki yanılsamadan kaynaklanıyor olsa gerektir. Bu bağlamda ironi, mizah ve eleştiri arasındaki ayrımın belirlenmesi ve aşağıdaki satırlarda belirtildiği üzere her birinin yerli yerinde kullanılması ayrı bir önem arz etmektedir:

"Ülkemizde ironi ile mizah birbirine karıştırılıyor sanıyorum. O kadar ki, Türk Dil Kurumu'nun internet sitesinde 'ironi'nin birinci açıklaması, 'gülmece', ikinci açıklaması: 'Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme.' İkinciye itirazım yok, evet ironi böyle de tanımlanabilir. Ama ya ilk seçenek? İroniye gülmece dersek vay halimize, o zaman Oğuz Atay'a bir gülmece yazarıydı diyeceğiz demektir! Tüm bu söylediklerim ne 'gülmece'yi küçümsememden, ne de gülmecenin içindeki eleştiri öğesini dışlamamdan. Ama dilin nüanslara çok şey borçlu olduğunu, kavramların o nüanslar sayesinde birbirinden bağımsızlaşarak kendilerine ait bir hayat sürdüklerini düşünüyorum. Hatta bu sayede ironinin de gülmecenin de, eleştirinin de hakkını verebileceğimize inanıyorum." (Zileli, 2012: 8).

Özlem Fedaî, ironi ve humour (mizah) eksenli yazısında Garip Şiiri ve İkinci Yeni Şiirine dair kaleme aldığı makalesinde ironi, mizah ve yergi kavramlarının birbirleriyle olan ilişkisini, örtüşüp ayrıştıkları ince yönü şu şekilde açıklamaktadır: *"Humour'u veya hicvi yapan daima eleştirdiği kişi/durumdan üstündür. İronide ise, ironist, eleştirdiği duruma zaman zaman yabancılaşarak dışarıdan bakabilir, kendi durumuyla empati kurabilir. Bu hâliyle ironi, 'parodi'ye dönüşebilir. İronist, zekice ve belli etmeden –hattâ anlaşılmadan- ironi yapabilir; bu hâliyle ironik metinlerin içe*

kapanıklığı su götürmez. Bu metinlerin sanat değerleri humour'u kullanan metinlerden daha sağlamdır yargısı da yanlış olmaz." (Fedai, 2009: 1001).

Sonuçta her üç anlatım zenginliği yergi, ironi ve mizah; bazen bir eserde ayrı ayrı etkin bir anlatım tarzı olarak öne çıkarken bazen de iki veya her üç öge bileşeniyle bir bütün olarak aynı eserde kullanılarak yazar-eser-okur üçlüsünde dil ve anlatım kodu olarak yerini alabilmektedir. Modern şiirde olduğu gibi bu özelliği saz şiiri ve divan şiirinde de görmek mümkündür. Ancak dikkat edilirse çalışmamızda ironi ve mizahın yergiye göre nicel olarak daha az olduğu ve belli başlı şairlerde biraz daha yoğunluklu olarak kullanıldığı görülmektedir.

Saz şiirinde yergi bağlamındaki eleştirel şiirin çokluğu yanında ironi ve mizahın daha az olması konusunda Doğu ve Batı dünyasının olay, olgu ve var olan gerçekliği anlama ve anlatma yöntemlerinin farklığının önemli bir yeri olsa gerektir. Bu bağlamda aşağıda Doğu ve Batı dünyasının ironiye yaklaşımın beslendikleri kültürel ortam ve dinamiklerle bağlantılı olarak farklılık arz ettiğine dikkat çekilmektedir: *"Batı dünyasının sanat ve düşünce alanlarında, ironinin bir anlama ve anlatma yöntemi olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Hıristiyanlığın sunduğu hayat tarzı, yani verili bir dünyanın içine doğmuş olmak, Batılı sanatçı için benlik sorunlarını çözmemiştir. İroni, işte bu noktada, humourun veremeyeceği bir bakış açısını sanatçıya vermiş; onun hem sığınma vasıtası olmuş hem de saldırı biçemini oluşturmuştur. Doğu dünyasının ise ironik tavra mesafeli olduğu, humouru tercih ettiği söylenebilir. Bu dünyanın, edebiyatı ve düşünceyi hayatın daima içinde tutan yaklaşımı, edebiyat ve felsefeyi akademiye hapseden Batı dünyasına nazaran ironiyi daha az gereksinmiştir."* (Fedai, 2009: 1001).

Bu ifadeler eşliğinde saz şairinde ironik anlatımın daha önce yergi bölümünde değerlendirilen konu başlıklarıyla paralel olarak farklı şairlerden alınan örneklerle yüzyıllara göre nasıl bir yol izlediği ele alınacaktır.

3.1. Sosyal Hayatla İlgili İroniler

Şairler, yaşadıkları toplumun bir ferdi olarak halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olarak birçok sosyal konuyu da şiirlerine taşımıştır. Gördükleri haksızlıkları, sürüp giden aksaklıkları, yozlaşan değer yargılarını, düzensizlikleri şiirlerine taşımakla kalmayıp bunları ironi ve mizahın dilinden yararlanarak yermekten geri durmamışlardır.

Âşık Gevherî, aşağıdaki şiirinde zor durumda olan kişilere kimsenin yardımının dokunmadığını, hiçbir niteliği olmayan kişilerin kendilerini üstün görmelerini, birikim sahibi kişilerin ise bu cahil kişilerin elinde kalmalarını eleştirerek şöyle der:

"Hey ağalar zaman azdı
Düşmüşe el üşer oldu
Küllükte sürünen eşek
Cins atla yarışır oldu"

(Elçin, 1998: 544)

Gevherî ilk dörtlükte, zamanın azdığını, düşene el uzatılmadığından yakınarak devamında ironik bir dille şöyle seslenmektedir: *"Küllükte sürünen eşek / Cins atla yarışır oldu."* Şair, bu ifadesiyle *"eşek"* ve *"at"*ın temsil ettiği çağrışımlardan hareketle, aslında her ikisinin bir tutulamayacağı gerçeğini yansıtmaktadır. Kaldı ki biri küllükte sürünürken, diğeri makbul bir cins olarak bilinmektedir. Şair, diğer dörtlükte yergisine şöyle devam etmektedir:

"Palas üstünde yatmayan
Bıyığına pala batmayan
Porsuk ardından yetmeyen
Ceylana ulaşır oldu."

(Elçin, 1998: 544)

Gevherî, iğneleyici bir edayla bu doğrultuda, *"Porsuk ardından yetmeyen / Ceylana ulaşır oldu"* ifadeleriyle bu kez de kıyaslamaya başvurmaktadır. Şair, hiçbir yeteneği olmayan, aciz ve sıradan kimselerin hak etmedikleri halde nasıl yüksek mevkilere talip olabileceklerinden yakınmakta, böyle kimseleri had bilmezlikle eleştirmektedir.

Bir diğer örnekte son dönem âşıklarından Dertli Kâzım, *"Yağcılık"* adlı şiirinde yaşadığı dönemin bir tanığı olarak sosyal yaşama dair eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Âşık, sekiz dörtlükten oluşan şiirinde her bir dörtlükte önce ilk üç dizede gördüğü olumsuzlukları çoğunlukla doğrudan bir yergiyle ve açık seçik bir şekilde gözler önüne sermektedir. Son dizede ise dilek-şart kipi çekimli bir fiille; *"Yağ yakmasını bilir isen"* diyerek öncesinde sıralanan kusurların, olumsuzlukların görmezden gelineceğini söylemektedir.

Aşağıdaki iki dörtlükte görüleceği gibi şair, bu kez ilk üç dizede kusurları, yanlışlıkları sıralarken doğal olarak yergide bulunmakta, ancak söz konusu eksiklikleri

eleştirirken salt doğrudan ifşa etmek yerine ironinin muhatabını ters yüz eden gücünden yararlanarak adeta dilek-emir kipi çekimli fiilerle şöyle demektedir: Dostlarını karalama, kimseyi haksız yere suçlama, ekmeğini bölüş ama yaralama, işçi-memur-usta olarak ilkelice, dürüstçe çalışmaya devam edip yağcılığa yeltenme.

"İş dostunu çok karala
Yok suçları var sırala
Ekmeğini böl yarala
Yağ yakmasını bilir isen

İşçi isen çal kapıyı
Memur isen yırt tapıyı
Usta isen yık yapıyı
Yağ yakmasını bilir isen"

(Atılgan, 1995: 275)

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi pek çok şiirde saz şairleri, yaşadıkları dönemin gerçekliğiyle sosyal hayata dair eleştirel şiirler söyleyerek gerek nicel gerekse de nitel olarak farklı konulara değinmişlerdir. Bu konuda çok sayıda şiir vardır. Bu şiirleri ait oldukları konulara göre beş alt başlık dâhilinde incelemek mümkündür:

3.1.1. Yaşanan Dönemden Şikâyetle İlgili İroniler

Sosyal hayatı konu edinen saz şairleri, yaşadıkları dönem ve yer bağlamında birçok olay ve olguya değinerek eleştirel yaklaşımlarını dile getirmiş, adeta toplumun nabzını tutan çağın tanıkları olmuşlardır. İşte bu şairlerden biri de son dönem âşıklarından olan Âşık Huzurî, aşağıdaki şiirinde yaşadığı döneme dair ince bir yergide bulunmaktadır.

Şair, *"Kime ey(i) dersen darılır söğer"* ve *"Her nereye gidersen eyle talanı"* ifadeleriyle başladığı dörtlüklerde tanık olduğu haksızlıklar ve sürüp giden vurdumduymazlıkları iğneleyici bir dille, ironik bir ifade biçimiyle dile getirmektedir. Bunu yaparken de ironik dilin aynı zamanda içinde yergi barındırdığı ve yer yer kara mizaha varan bir gülmece yönü de olduğu gözden kaçmamaktadır:

"Kime ey(i) dersen darılır söğer
Merhamet zamanı değilmiş meğer

Yanında birini kesseler eğer
Bir hançer de sen vur sonra utanma"

(Başgöz, 1956: 193)

Şair, bu dizeleriyle insanların değer yargılarının alabildiğine yozlaştığını, vurdumduymazlık, düzensizlik ve zulmün gün geçtikçe yaygınlaştığını halkın dikkatine sunmak için doğrudan bir taşlama yerine dolaylı ve iğneli bir dilden yararlanarak ironik söylemi tercih etmiştir. İlk dörtlükte insanları memnun etmenin çok zor olduğunu bazı somut örneklerle dile getiren âşık, sonrasında daha çarpıcı bir ifadeyle sitemini ifade edercesine, zorda kalan birisine yardım etmek şöyle dursun, ona bir hançer de kendimizin atmasını istemiştir. Oysaki yaşanan süreçten ve sürüp giden haksızlıktan şikayetçi olan sanatçı, aslında bu dizeleriyle dikkatleri çekmek istemiştir. Benzer bir şekilde sonraki dörtlükte de ironiden yararlanmayı ihmal etmeyen Âşık Huzurî, seslendiği kitleye; talan eyleyin, güleni ağlatın, çokça yalan söyleyin diyerek aslında bu tür olumsuzluklardan kaçınılması gerektiğini belirtip duyarlılığını ortaya koymuştur:

"Her nereye gidersen eyle talanı
Ele yık ki ağlatasın güleni
Bir saatta söyle yüz bin yalanı
Her doğru söz söyleyene inanma."

(Başgöz, 1956: 193)

Bir başka şair, Âşık Sefil Selimî ise yaşadığı dönemin bozukluğundan söz ederken hırsızlığın, haksızlığın, zulmün arttığına dikkatleri çekmek için ironik bir dille soyguncuların kibar (!) olduğunu, felaketlerin nazik (!), arsızlıklarının ise zarif (!) olduğunu belirterek yaşanan süreci inceden inceye eleştirmektedir. Aslında şair, sözünü ettiği bu olumsuzluklar ile müsebbiplerinin hukuk ve ahlak çerçevesinde hoş karşılanması gerekirken aksine sanki toplum içindeki itibarlarının gittikçe arttığını, kimsenin onları kınamadığını görmekte ve bu yaşananlara da sanatçı duyarlılığıyla karşı çıkarak kinayeli bir dille tepkisini ortaya koymaktadır:

"Kibar soyguncular asrî hırsızlar
Nazik felaketler zarif arsızlar
Şeytanî tüylüler yolsuz pirliler
Çok ağır basıyor göz yumuyoruz."

(Kaya, 1996: 72)

Âşık Karamehmet ise aşağıdaki şiirinde sosyal yaşam içinde görülen aksaklıklara dikkati çekerek bu gerçekliği çeşitli somut örneklerle gözler önüne sermektedir. Şair, şiirinde sıraladığı olumsuzlukları genelde doğrudan bir anlatım yoluyla eleştiri yoluna gitse de aşağıda görüleceği gibi üçüncü dörtlükte; *"Camiler süs için yapılır oldu / Müezzinden başka cemaat yoktur"* diyerek ironik anlatıma başvurmaktadır:

*"**Karamehmet** bilmem bu bize n'oldu*
Demek ki dünyanın sonu az kaldı
Camiler süs için yapılır oldu
Müezzinden başka cemaat yoktur."

(Çukurovalı Âşık Karamehmet Şiirleri, ty.: 173)

Yukarıda heceyle yazılan bu şiirlerin yanı sıra âşıkların zaman zaman hece yerine aruzu, dörtlük yerine beyiti, yalın halk dili yerine de Osmanlıcayı tercih ederek çeşitli şiirler söyledikleri görülmektedir. Saz şiirinde özellikle eğitim görüp kentlerde çeşitli görevlere gelen âşıklar, divan şiiri formlarından yararlanarak bu hususta da hünerlerini göstermek istemiştir. Doğal olarak âşıklar, diğer şiir türlerinde olduğu gibi bu tarz şiirlerde de yergi, ironi ve mizah özelliği taşıyan unsurlara yer vererek saz şiiri anlayışına göre meramını dile getirmişlerdir.

İşte bu örneklerden birini ortaya koyan Ruhsatî, yaşadığı döneme eleştirel bir gözle bakarak ironik bir dille; "*Nefis nefis oldu âlem her kişi hayrettedir"* ifadesiyle aslında yaşadığı dönemde şartların gittikçe fenalaştığını, "*nefs"*in hâkimiyetiyle artık kimsenin kimseye itibar etmediğini eleştirmektedir.

Şair, ilk beyitte devletin bürokratik yapısının sağlıklı işlemediğini, liyakat ve verimliğin önemsenmediği teşhisinde bulunarak sonraki dizelerde; kimsenin kimseye hayrının olmadığı, lütuf ve iyiliğin hiçe sayıldığı, cehalet ve görgüsüzlüğün hüküm sürdüğü bir dönemi işaret edip adeta ahir zamanın yaşandığını dile getirmektedir:

"Ey gönül ayân-ı devlet içre himmet kalmadı
Kimden umarsın vefa ehl-i mürüvvet kalmadı

Nefis nefis oldu âlem her kişi hayrettedir
Kimseden kimseye hiç ferman ü takat kalmadı

Gel zuhur et kandesin ey Mehd-i ahır zaman
Kim cihanda zahir olmadık alâmet kalmadı

Câhil nâdân olagör diler isen mertebe
Kim kemâl ehline ***Ruhsat*** *şimdi rağbet kalmadı"*

(Kaya, 1994 : 271)

Ruhsatî, haksızlık, zulüm ve türlü alâmetlerle ahir zamanın gelip çattığını söyleyerek beklenen kurtarıcı Mehdî'yi çağırmaktadır. Son beyitte ise kendi mahlasıyla da uyum oluşturacak şekilde kendisi gibi *"ruhsat"*ı olan, kemâl ve liyakat ehli kimselere artık rağbet edilmediğini, aksine cahil ve görgüsüz kimselerin tercih edilerek mertebe kazandıklarından dert yanarak meramını ironik bir şekilde ifade etmektedir.

Saz şiirinin burada yer verilen örneklerinde görüldüğü üzere şairler içinde yaşadıkları çağın ve toplumun tanığı olarak elbette rahatsızlık duydukları birçok sosyal sorunu şiirine taşımış ve bunu eleştirmekten sakınmamışlardır. Bu anlamda saz şiirinin nitelik ve nicelik olarak geçmiş yüzyılların sosyal dokusuna dair önemli bilgiler aktardığı gibi aynı zamanda şiirin hayattan kopuk olmadığı gerçeğini de göz önüne sermiştir.

3.1.2. Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşma

Saz şairleri, yaşadıkları toplumun sesi olarak kendi kişisel duygulanımları kadar halkın hassasiyetlerini de dikkate alarak yaşanan değişim ve dönüşüm sonucu görülen olumlu gelişmeleri destekledikleri nispette ortaya çıkan olumsuzlukları, kültürel yabancılaşma ve yozlaşmayı eleştirmişlerdir.

Saz şiirinin Alevi-Bektaşî geleneğinden gelen ve şiirlerinde sıkça bu kültürel dünyanın yansımalarına yer veren güçlü şairi Pir Sultan Abdal, aşağıdaki şiirinde görüleceği gibi yaşadığı 16. yüzyıla ait bazı bilgiler de vermektedir. Bu dönemde kendisinin de içinde bulunduğu inanç dünyasında Alevi dedelerinin yozlaşmasına, halkı sömürmesine, paraya pula önem verip özlerinden uzaklaşmalarına dair gözlemlediklerini aşağıdaki dizeleriyle şöyle yermektedir:

"Çok keramet gördüm sarı kürkünde
Dedelik nişanı vardır börkünde
Altın mıdır, gümüş müdür
Bire dede, yağmadan mı gelirsin"

(Öztelli, 1996: 400)

Pir Sultan, Aleviler için oldukça önem arz eden dedelik makamının nasıl yozlaştırıldığına dair itirazda bulunmakta, bunu eleştirmektedir. Dedeliğin nişanı olan sarı kürk ve başlarındaki börk adı verilen başlıktan söz ederek, onlarda çok keramet gördüğünü söylerken aslında ironi yapmaktadır. Zira aksi bir durumu ima etmektedir ki dizelerin devamında, onların terkilerinde (heybelerinde) çokça altın gümüş gördüğünü bunun keramet (!) nişanesi olduğunu söylemektedir. Aynı şiirinin devamında şöyle demektedir:

"Tarikatten marifete geldiniz
Hakikat emrinde vardır yurdunuz
Beş düğeyi de kasılıp yediniz
Bire dede, yağmadan mı gelirsin"

(Öztelli, 1996: 400)

Yine şair ikinci dörtlükteki; *"Tarikatten marifete geldiniz / Hakikat emrinde vardır yurdunuz"* derken ironik bir anlatımla aksi bir durumda olduklarını ima etmekte, zira onların dertlerinin yeme içme olduğunu görmektedir. Şair asıl ironisini ise son dörtlükte zirveye çıkararak*; "Hasım olsun hırkanızla postunuz"* dizesi ile sahte dedelik yapanları, dedelik giysisi olan hırka ile postun düşman olmasını söyleyerek utandırmaktadır:

"Pir Sultan'ın bu sözüne küsdünüz
Hasım olan hırkanızla postunuz
Talipleri damızlıktan kesdiniz
Bire dede, yağmadan mı gelirsin."

(Öztelli, 1996: 400)

Pir Sultan Abdal, son olarak; *"Talipleri damızlıktan kesdiniz"* dizesi ile kendilerine güven talipleri, halkı soyduklarını, adeta soylarını kuruttuklarını dile getirerek eleştirisini tamamlamaktadır.

Saz şiirinin 17. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Ömer de aşağıdaki şiirinde yaşadığı dönemde gözlemlediği ve rahatsızlık duyduğu bir konuda, başta ilim-irfan ehli olmak üzere bilgi ve kültür dünyasının yozlaştığından, toplumdaki çoğu kişinin değerlerinden uzaklaştığından yakınmaktadır:

"Uyup cürm ile şeytana isyanda
Nefis nefse bir acâib seyranda

Kurdular meclis-i demi devranda
Dünya nedir ahret nedir bilmezler"

(Elçin, 1999: 32)

Âşık Ömer yukarıdaki dizelerinde, söylemek istediğini doğrudan dile getirmekte, *"kurdular"* fiilindeki şahıs kipinden anlaşılacağı üzere, *"onlar"* dediği bir zümreyi eleştirmekte ve o zümrenin ne dünyadan ne ahiretten anlamayan kimseler olduğunu dile getirmektedir. Ancak ikinci dörtlükte dikkat edilirse bu kez şair, henüz ilk dizede kendi mahlasını da zikrederek; *"Ömer der ehl-i irfan meclisi bunlar"* diyerek aslında yukarıda zikredildiği üzere söylediğinin aksi bir durumun gerçek olduğunu ima edip ironi yapmaktadır. Zira gerçekte irfan ehli, adından da anlaşılacağı gibi ilim-irfandan haberdar olan, arife tarif gerekmez deyişinde zikredildiği gibi hakikatin farkında olan kimselerdir. Devamında da bu insanların, ne söylediği inci gibi değerli sözlerden anladıklarını, ne de türkü müfred dese ondan haberdar olduklarını söyleyerek yermektedir:

"Ömer der ehl-i irfan meclisi bunlar
Derilmiş gelmişler merhaba canlar
Dürr-i meknûn söylesem de kim anlar
Türkü nedir müfred nedir bilmezler"

(Elçin, 1999: 32)

Seyranî aşağıda yer verilen bir şiirinde bu kez sosyal hayatı olumsuz etkileyen önemli bir soruna değinerek kadıların ve mahkemelerin rüşvet çarkı içerisinde nasıl yozlaştıklarını, bozulduklarını özellikle dörtlüklerin son dizelerindeki; *"Kazların kadıya uçmaklığından"* ve *"Asıl mayesinin topraklığından"* ifadeleriyle ironik bir dille aktarmaktadır. Zira şair adeta şöyle demektedir: Mahkemelerde kaza ile belanın onca artıp âlemi sarmasının sebebi kaz gelecek yerden tavuk esirgenmemesi misali, kadıların kendi çıkarları için hak hukuku kurban etmeleridir. İkinci dörtlükte de mizahî bir anlatımı da çağrıştıracak şekilde, *"Yıkılan onca binanın tozması"* yani yerle bir olup toz oluvermesinde şaşılacak bir durum yok(!); zira asıl mayası zaten toprak değil midir? Görüldüğü bu şiirde ironi ve mizahtan beslenen bir eleştirel bakış söz konusudur:

"Mahkeme meclisi icat olduğu
Çeşme-i rüşvetin akmaklığından
Kaza bela ile âlem olduğu
Kazların kadıya uçmaklığından

Selefin rüşvetle hüccet yazması
Halefin anlayıp hükmün bozması
Yıkılan binanın birden tozması
Asıl mayesinin topraklığından"

(Atmaca, 2013: 419)

Yukarıdaki bu örneklerin yanında özellikle 19. yüzyıldan itibaren âşıkların başvurduğu heceyle veya aruzla yazıkları sicilleme tarzındaki taşlamalarda da ironik dile başvurulmaktadır.

Aşağıda tek bentten oluşan ancak bir bölümüne yer verilen sicillemede Âşık Polatoğlu, ironinin olanaklarından yararlanarak toplumsal eleştirisini yapmaktadır. İlk dizelerden itibaren *"Feşmekistan"* adını verdiği ve türlü garipliklerin olduğu, özden kopuşların yaşandığı, vicdanların başkalaştığı bir yeri eleştirmektedir:

"Burası Feşmekistan adı dillere destan
Başladı özden kopuş bozuldu edep erkân
Kurnazlık akıl oldu tarif değişti iz'an
Akıllar değişince akla gelmiyor mizan
Sözün özü velhasıl bir başkalaştı vicdan
Bakınız her tarafa buna göredir her yan"

(Kaya, 2000: 126)

Âşık Polatoğlu, asıl eleştirel tavrını ise ironiden yararlanarak aşağıdaki dizelerde Batıya körü körüne bağlanan, ancak kaplumbağa hızında sürüp giden bir eğitim sistemiyle ilerlemek bir yana, yozlaşarak daha da kötü bir hale bürünen ülke insanlarına yöneltmektedir. Şair, eğitimle ilgili ciddi sorunlar varken türban meselesinin sorun haline dönüştürülmesi, Türk aydınlarının cami ve kilise arasında gidip gelmesini, ayrıca teknolojinin ihmal edilerek kozmetik siparişlerle hamle yapılmasını eleştirmektedir. Aydınlanmanın sadece şekle ve modaya indirgenmesi, aşırıya varan tören ve kutlamalarla halkın kaynaklarının talan edilmesi, farklı loca-dernek ve kuruluşların adeta saman altından su yürüterek toplumu aldatması örnekleriyle de ülke gerçekliğini iğneleyici ifadelerle yermektedir:

"Kaplumbağa hızında maarif denen kervan
Çözmüş de her işini tamam da ilim irfan
Şimdi yegâne işi kızımızdaki türban
Yasağa uymak şart da serbest mi Hakk'a isyan

Camiyle kilisenin arasında bir mekân
Bizim enteller burada eder dururlar seyran
Batı'ya mahkûmluğun sonu kocaman hüsran
Kozmetik siparişle bir hamle yaptık aman
Bu mudur atlanan çağ bu mu beklenen devran
Yerli teknoloji mi yok o sahada beyan
Şekle bağlanmışlar kopamıyorlar el'an
Bol merasim bol tören çelenk çiçek ısırgan
Dokunulmazlık taşır buna ayrılan zaman
Yedi yerinden kırık yetmiş yıllık imtihan
Çözdükçe dolaşıyor kör düğümlü bir urgan
Birbirine payanda sistem ile Manukyan
Nice Mişon Salamon nice sonu yan yan yan
İnsanı çıldırtıyor düşünmek zaman zaman
Kulüp ve locaların altı su üstü saman"

(Kaya, 2000: 126-127)

Âşık Polatoğlu bu dizelerden sonra; *"Öz yurdunda gariplik yaman hem nasıl yaman"* dizeleriyle başlayan bölümde görüleceği gibi tarihî ve kültürel köklerinden koparılarak kendi öz yurdunda garip bırakılmanın ne demek olduğunu şöyle dile getirmektedir:

"Öz yurdunda gariplik yaman hem nasıl yaman
Karanlık güçler gibi ne gün kalkar bu duman
Ayasofya bizimse ne diyor Rum ve Yunan
Haklıyız beklemekle yeniden bir Mehmet Han
"Yurtta sulh cihanda sulh"sözüne olduk hayran
Sulhün olduğu yoktur hep biz edildik kurban
Yurtta sus cihanda sus bunun adı bu insan"

(Kaya, 2000: 128)

Polatoğlu, şiirin son dizelerinde ironiyle bezeli eleştirisini sürdürerek; yurtta sulh, cihanda sulh anlayışının adeta yurtta sus, cihanda sus olarak algılandığını ifade etmiştir. Bu yanılgı neticesinde milletin iyi niyetinin suistimal edildiğini ve kendi gerçekliğinden uzaklaştırıldığını gören şair, bunu içine sindiremediğini dile getiririp kinayeli ve ustaca bir dille eleştirmiştir.

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere saz şairleri sosyal hayat başlığı altında ayrı bir önem verdikleri kültürel değerlere dair duyarlılık göstermiş, bu anlamda değişim ve dönüşüm sonucu görülen olumlu gelişmeleri destekledikleri nispette ortaya çıkan olumsuzlukları, kültürel yabancılaşma ve yozlaşmayı ise eleştirmekten geri kalmamıştır. Şairler gerek doğrudan yergi diliyle gerekse burada olduğu gibi ironinin klişeleri ters yüz eden iğneleyici ve dolaylı anatlımından yararlanarak konuyu farklı yönleriyle işlemiştir.

3.1.3. Ahlâkî Değerlerle İlgili İroni

İnsanlar bireysel olduğu kadar toplumsal yaşam içinde de belli ahlâkî değerler çerçevesinde yaşamını idame ettirirler. Bu anlamda birçok halk şairi, yaşadıkları dönemin koşulları ve kültürel yozlaşmayla birlikte dikkate değer bir diğer konu olarak ahlâk konusunu da şiirlerine yansıtarak ironik bağlamda değerlendirmişlerdir.

19. yüzyılda, taşlamalarıyla dikkat çeken şairlerden Seyranî'nin aşağıda yer verilen dörtlüğünde yaşadığı dönemde görülen aksaklıklar yergisel bir tutumla eleştirilirken özellikle son dizedeki; *"'Söğütte kavakta biter nar' dese"* ifadesiyle ironik bir bakış açısı sergilenmiştir. Seyranî; herkesin bildiği basit bir gerçeklik olan; söğütte, kavakta narın bitmeyeceği olgusundan hareketle aslında yozlaşan ve kokuşan bir topluma dair tespitlerde bulunmuştur. Şair, hak ve hakkaniyetin nasıl zedelendiğini, deforme edildiğini söğüt-kavak ve nar metaforlarından yararlanarak somutlaştırmıştır. *"Nar"* burada hem meyve hem de ateş anlamıyla kullanılmıştır. Yine narın; ateş anlamı da çağrıştırılarak söğüt ve kavağın bir nevi onunla yani ateşle yok olabileceğini ima etmiştir:

"Sanma zengin dengin yolda kodurur
Malı ile günah kirin yudurur
Hacıya hocaya 'belî' dedirir
Söğütte kavakta biter nar dese"

(Uyguner, 1991b: 109)

Saz şiirinin son dönem şairlerinden Âşık Karamehmet ise, yaşadığı dönem içinde değer yargılarının değiştiği, haram ve helalin iç içe geçtiği, kimsenin kimseye itimadının kalmadığı, haksızlık ve zulmün artarak devam ettiği bir zamandan söz ederek ters yüz olan süreci adeta şöyle özetlemektedir: *" Hırsız mal sahibini suçlu çıkardı."* İronik olarak adeta hem suçlu hem güçlü olan kimselerin topluma hâkim olduğunu gözler önüne sermek istemektedir:

"Dost var iken el gayratı güdüldü
Helal varken haramlara tadıldı
Emanete hıyanetlik edildi
Kardaştan kardaşa itimat yoktur

Herkes birbirine bir tuzak kurdu
Kimisi tutuldu kimi kurtardı
Hırsız mal sahibini suçlu çıkardı
Yapılan hataya nedamet yoktur"

(Çukurovalı Âşık Karamehmet Şiirleri, ty.: 173)

Bir başka saz şairi, Ali İzzet Özkan *"Zırıltı"* adlı şiirinde toplumsal ahlaka dair ironik bir anlatımla dikkatleri üzerine çekmektedir:

"Mağrurun hakkında lanetullah var
Senden de benden de büyük Allah var
Allah sizi komaz kulda nizah var
Gevezenin sermayesi derildi

*Sahtekâr Tanrı'ya kul olma'**Al' İzzet***
Münafığın cahal sözü cinayet
Köyü bir eşeğe ettik emanet
Şimden sonra eksik olmaz zırıltı"

(Başgöz, 1994: 198)

Özellikle; *"Köyü bir eşeğe ettik emanet / Şimden sonra eksik olmaz zırıltı"* ifadesinde ince bir eleştiri söz konusu edilerek köyü yöneten kişi, yani muhtar ince ince yerilmektedir. Şair, kendini büyük gören, halka tepeden bakarak küçümseyen bu kişi için mazlumun ahının onu alaşağı edeceğine inanarak, sahtekârlıklarıyla Allah'a kul olunamayacağını, yaptıklarının münafıklık olduğunu hatırlatarak yergisine devam etmektedir.

Saz şairlerinin sosyal hayatla bağlantılı olarak yaşanan dönemden şikayet ve kültürel yabancılaşma-yozlaşmayla beraber dikkate aldıkları bir diğer başlık da toplumda ahlâkî değerlerde gürlen bozulmalardır. Şairler, ironinin dikkat çeken anlatımıyla bu konuyu şiirlerine taşıyarak hem halk nezdinde bir kamuoyu oluşturmak hem de diğer sanatçı, aydın ve duyarlı insanların ilgisini çekmek istemiştir.

3.2. Dinî Hayatla İlgili İroniler

Saz şiirinde özellikle taşlamalarda dinî hayata dair yergili anlatımdan sıkça yararlanılsa da ironik anlatımlı şiirlere çoğunlukla Alevi-Bektaşi geleneği etkisindeki tekke şairlerinin şathiyelerinde rastlamak mümkündür. Bu şiirlerde şairler; *"İnançlı, fakat mutaassıp değilerdir. İkiyüzlüğü, kaba sofuluğu yererler."* (Artun, 2009: 109).

Bu hususta başta Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal gibi şairler olmak üzere çok sayıda tekke şairi, ironik söylemi öne çıkan şathiyelerle dikkat çekse de saz şiiri temsilcileri de bazı taşlamalarında ironiden yararlanmayı ihmal etmemişlerdir.

Saz şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan Kangallı Âşık İlhamî, *"Huzura Cezalı Gelen Kim İdi?"* adlı şiirinde*, "Bir Sual"*, alt başlığı çerçevesinde ve *"kim idi?"* redifinde de görüleceği üzere insan ve din gerçeğini ele almaktadır. Şair, Kur'an-ı Kerim ve diğer semavî dinlerin kutsal kitaplarında da mevzu bahis edilen insanın yaratışılışı, dünyaya gönderilişi, Hz. Adem ve oğulları Habil ve Kabil, peygamberler, mucizeler ve menkıbeler gibi konuları şiir diliyle irdeleyerek, günümüz insanının bu gerçekleri unuttuğunu varsayarak ironi çerçevesinde sözünü ettiği hususları anımsatarak, adeta bu iyi veya kötü nitelikli gerçeklerin kaynağının insan olduğunu yeniden dikkatlere sunmaktadır. Şair ilk dörtlükte şiirine bir sualle başlayacağını dile getirip ardından şiirin bütün dörtlüklerinde farklı menkıbe ve dinî gerçekleri anımsatmaya yönelik olarak sorular sormaktadır:

"Bir suâl sorayım gücenmez isen
Mühr-i Süleymân-ı çalan kim idi
Dâvete icâbet etmeyip küsen
Huzûra cezâlı gelen kim idi"

(Apaydın-Çavuşoğlu, 2004: 105-106)

Şair, bu ifadelerden sonra ise aşağıdaki dörtlüklerde Hz. Süleyman, Hz Eyüp, Hallac-ı Mansur ve adını doğrudan zikretmese de Nil'in on ikiye bölünmesi hadisesini anımsatarak Hz Musa gibi peygamber ve dervişlere dair söylenegelen hakikatleri günümüz insanının gündemine taşımak derdindedir:

"Eyyûb'un derdine kim oldu çâre
Mansûr'u ne için çektiler dâra
Bülbül niçin zâr eyliyor gülzâra
Pervâsız odlara dalan kim idi

Bir kuş var ki kuma sokar başını
Önce kim öldürdü öz kardaşını

Bilir misin akbabanın yaşını
Nil'i on ikiye bölen kim idi"

(Apaydın-Çavuşoğlu, 2004: 105-106)

Âşık İlhamî bu şiir bağlamında, insanların gerçeklerden kaçışını ironik bir şekilde; *"Bir kuş var ki kuma sokar başını"* dizesinde belirttiği gibi trajikomik olarak somutlaştırmaktadır.

Saz şiirinin son yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden olan Âşık Veysel, halk şiirinde ironik anlatımın belirgin olduğu şathiye türünün etkisiyle söylediği *"Senin"* redifli şiirinde din ekseninde dünya ve hayat gerçekliğine dair şöyle seslenir:

"Bu âlemi gören sensin
Yok gözünde perde senin
Haksıza yol veren sensin
Yok mu suçun burda senin"

(Güneş, 2003: 191)

Âşık Veysel yukarıdaki dizeleriyle kudretiyle her şeyi kuşatan ve her şeyden haberdar olan Tanrı inancına sahip olduğu için yaşanan haksızlıklar karşısında duyduğu rahatsızlığı ironinin, söylenenin aksini çarpıcı bir dille yansıtması özelliğinden yararlanarak dikkatlere sunmaktadır. Şair, bu anlayışla insanî bir refleks çerçevesinde aslında yaşanan haksızlıklara isyan etmekte ve *"Haksıza yol veren sensin / Yok mu suçun senin"* diyerek bir vecd hali içinde Tanrıya yönelmektedir.

Şair, son dörtlükte; *"Veysel neden aklın ermez"* dizesiyle adeta baştan beri şiirinde anlatmaya çalıştığı hakikatin öyle kolay kolay çözümlenemeyeceğini dile getirip öz eleştiride bulunmaktadır. Dünya ve hayatın salt madde ve fizik çerçevesinde değerlendirilemeyeceğini, insanın henüz idrak edemediği pek çok şeyinTanrının sırrı olarak yorumlanacağını söylemektedir:

"Veysel neden aklın ermez
Uzun kısa dilin durmaz
Eller tutmaz gözler görmez
Bu acaip sır da senin"

(Güneş, 2003: 192)

Sonuç olarak denilebilir ki; âşıklar, birçok sosyal konuya değindiği gibi, ferdî ve toplumsal yaşam için oldukça önem arz eden dinî hayata dair ciddi anlamda eleştirel bir tutum geliştirmişlerdir. Şiirleri aracılığıyla dini yanlış yorumlayan, onu menfaatleri

için kullanarak halkı sömüren anlayışı, hurafe ve taassupları kinaye ve ironinin iğneli dilinin olanaklarından yararlanarak eleştirmiş, böylelikle ciddi bir kamuoyu oluşturmuşlardır.

3.3. Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili İroniler

Şairler, yaşadıkları döneme dair birçok haksızlık ve düzensizliğin sebebi olarak çoğunlukla siyasî otoriteyi ve bürokratik yapıyı sorumlu tuttukları için şiirlerinde kimi zaman doğrudan doğruya kimi zaman da dolaylı olarak bu kurumları eleştirmekten-yermekten sakınmamışlardır.

Saz şiirinin güçlü temsilcisi Seyranî, İstanbul'da kaldığı süre zarfında gördüğü yanlışlıkları, aksaklıkları dile getirmekten çekinmemiş, padişah ve idaresindeki yöneticileri yermeye devam etmiştir. Bu yüzden saray çevresi tarafından soruşturmalara tabi tutulmuş, türlü sıkıntılar yaşamış, sonunda da daha fazla dayanamayıp İstanbul'dan kaçmak zorunda kalmıştır. Aşağıdaki şiirde şair yaşadığı o süreçte kötüye gidişin sorumlusu olarak gördüğü yöneticileri ve sadrazamı ironik bir anlatımla eleştiri oklarının hedefi haline getirmekte ve önce ilk dörtlükte bir durum tespitinde bulunmaktadır:

"Sene bin iki yüz atmış sekizde
Alâmet dumanı çöktü çökecek
Dikilecek kudret kalmadı dizde
Ecel belimizi büktü bükecek"

(Başgöz, 1956: 134)

Seyranî bu dizelerden sonra harmanın iyisinin bitmemesi, erik ve kayısının hurma tadı vermesi ifadelerinden hareketle eleştiride bulunduğu mevzuya hazırlık yapmaktadır. Siyasi ve bürokrasi yapı içinde önemli bir yeri olan sadrazamlığın, hak etmeyen kişilerin eline geçişini bir seyise verilmiş gibi somutlaştırarak bu durumu şöyle iğnelemektedir: Seyis biri sadrazamlığa getirilirse, ehliyet ve liyakat yoksunu olacağından, adeta işini nal sökmekmiş gibi görerek bu uğurda ölmüş eşek aramaya koyulacaktır. Böylece şair, vermek istediği mesajı *"seyis-nal-ölmüş eşek"* kavramları çerçevesinde ironik bir bağlamda dikkatlere sunmaktadır.

"Bitmez oldu harmanların eyisi
Hurma tadı verir erik kayısı

Sadrazam etsen eğer seyisi
Ölmüş eşek arar nalın sökecek."

(Başgöz, 1956: 134)

Seyranî bir diğer taşlamasında yaşadığı dönemi eleştirirken o günün koşulları içinde rüşvet, yolsuzluk ve haksızlığın boy gösterdiği bürokrasiden, adalet kurumu olan kadılığın nasıl bozulduğundan söz etmektedir. Özellikle; *"Kazların kadıya uçmaklığından"* dizesinde şair, ince bir ironi ile *"Kaz gelen yerden tavuk esirgenmez"* ifadesine gönderme yaparcasına, *"Kazların uçmaklığı"* deyimini kullanmaktadır. Bu vesileyle şair, bozulan düzen içersinde düşkünlerin âdeta kaz gibi yolunduğu gerçeğini işaret etmektedir:

"Mahkeme meclisi icad olduğu
Çeşme-i rüşvetin akmaklığından
Kaza belâ ile âlem dolduğu
Kazların kadıya uçmaklığından."

(Atmaca, 2013: 419)

Seyranî, ikinci dörtlükte, son iki dizede; *"Yıkılan binanın tozması / toz olması"* ifadelerinde ise ironik bir anlatımla, aslında sermaye odaklarının binadan ziyade, toprağı amaçladıklarını dile getirmektedir. Yani, toprak sahibi olmak isteyen sermaye sahipleri, güç odakları elbette ki binaların yıkılmasından memnun kalacaktır, demektedir:

"Selefin rüşvetle hüccet yazması
Halefin anlayıp hükmün bozması
Yıkılan binanın birden tozması
Asıl sermayenin topraklığından."

(Atmaca, 2013: 419)

19. yüzyılda dönemin zor koşullarını, siyasî sorunlarını dile getiren bir başka şair de Ruhsatî olup o da Seyranî gibi memleketin içinde bulunduğu kötü hayat şartları için veziri, hatta padişahı, onların halktan kopuk yönetim anlayışını eleştirmekten çekinmemiştir (Çıblak, 2008: 89).

Şair aşağıdaki şiirde yönetim için; *"Memleketin tutarı kalmadı / Düzmek vecibe-i zimmetinizdir"* ve *"Sormadan verirsin rütbe nişanı"* gibi ironik ifadelerle aslında yöneticilerin vecibelerinin tam aksi istikamette, halka hizmet yerine halka karşı basiretsiz bir yönetim anlayışı sergilediklerini belirtmektedir:

"Şevketlü bir defa tebdili kiyafet
Gezmek vecibe-i zimmetinizdir
Memleketin bir tutarı kalmadı
Düzmek vecibe-i zimmetinizdir"

(Aşkun, 1944:106)

Şair, sonraki dörtlükte de eleştirisine devam ederek kimseye sormadan herkese rütbe dağıtıldığından yakınmaktadır. Bu hususta yapılan icraatların usulsüzce olduğuna kanaat getiren şair, bunu zimmetine gerçirmek, deyimini hatırlatmak istercesine ima yoluyla dikkatlere sunmaktadır:

"Sormadan verirsin rütbe nişanı
Görelim içinde var mı imanı
Vezirlerin islahına fermanı
Yazmak vecibe-i zimmetinizdir."

(Aşkun, 1944:106)

Siyaset ve bürokrasi ile ilgili taşlama ve eleştiri ağırlıklı şiirler 20. yüzyılda artarak devam eder. Bu yüzyılla birlikte saz şairleri değişen dünya ve Türkiye koşullarına uygun olarak şiirlerinde çok daha çarpıcı, gerçekçi, somut ögelere yer vermeye başlar. Bu hususta Nilgün Çıblak şöyle demektedir: *"Yüzyılın ilk yıllarında, bir önceki yüzyılda olduğu gibi, padişah ve onun yönetim anlayışı genel olarak eleştiri konusu edilmiştir. Ancak ilerleyen yıllarda, özellikle 1945'li yıllardan sonra taşlama geleneği farklı bir boyut kazanmış ve âşıklar, gazete, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla yakından takip ettikleri siyasileri, onların beğenmedikleri yönlerini açıkça adlarını vererek çok sert bir şekilde eleştirmeye başlamışlardır."* (Çıblak, 2008: 110).

Ayrıca söz konusu bu dönemde, Osmanlı'nın yıkılıp dağılmaya başladığı bir süreçte Âşık Efkârî, son padişah Vahdettin döneminde yurdun işgalini, halkın savaş ve zor koşullar altında perişan olan halini şiirine konu edinmektedir. Şair, *"Yaşasak ne olur, ölsek ne olur"* diyerek sitemini şöyle dile getirir:

"Saltanat elinden yurt kayıp oldu
Ağlasak ne olur gülsek ne olur
Dinleyen yok dava dert kayıp oldu
Yaşasak ne olur ölsek ne olur"

(Rayman, 1998: 268)

Âşık Efkârî aynı şiirinde bu kez, *"Aferin o yüzü ağlarımıza / Koydu yâd avcıyı bağlarımıza"* diyerek dönemin padişahı ve diğer yöneticilerini ironik bir anlatımla yermektedir:

"Aferin o yüzü ağlarımıza
Koydu yâd avcıyı bağlarımıza
Dahi güneş çalmaz dağlarımıza
Açılsak be olur solsak ne olur."

(Rayman, 1998: 268)

Bu yüzyılın yergi şiirleriyle öne çıkan sanatçılarından biri de günümüz âşıklarından olup birçok şiiri değişik sanatçılar tarafından yeni tekniklerle halk müziği tarzında yorumlanan ünlü saz şairi Âşık Mahzunî Şerif'tir. Şair, aşağıdaki şiirinde 1980 öncesi ve sonrası dönemin önemli siyasetçileri olan Süleyman Demirel'i; *"Suntalar kralı yeğen Yahyalar / Servetiynen malıyınan kayboldu"* dizeleriyle ironik olarak yerip şöyle demektedir:

"Çiftliğinde döner idi kâhyalar
Burnumuza gelmez oldu reyhanlar
Suntalar kralı yeğen Yahyalar
Servetiynen malıyınan kayboldu"

(Zaman, 2005: 59)

Âşık Mahzunî Şerif ikinci dörtlükte bu kez bir diğer siyasetçi Necmettin Erbakan'ı ise; *"Bir hoca vardı tespih çekerdi / Yalan koymaz yeryüzüne dökerdi"* ifadeleriyle yermektedir. Şair söz konusu ettiği her iki siyasetçiye göndermeler yapılarak onların olumsuz özellikleri sırasıyla okura nakletmektedir:

"Bir hoca vardı tespih çekerdi
Yalan koymaz yeryüzüne dökerdi
Gizli şarap içer haramdı derdi
Yalanıynan falıyınan kayboldu."

(Zaman, 2005: 59)

Siyasî hayatla ilgili ironik yergilerde milletvekillerine dair eleştirel şiirlere de rastlamaktayız. Âşık Çıtak, milletvekillerinin kamunun yararı yerine sadece kendi çıkarlarını düşünüp türlü yolsuzluk ve haksızlıklara başvurmasını eleştirmektedir. Aşağıdaki bölümde milletvekillerinden söz ederken iğneleyici bir ifade biçimiyle;

"Mebuslar köylüye ikram ederler / Edin babam edin devran sizindir" diyerek sonraki dizelerde de onlara yönelik ironik eleştirilerine devam etmektedir.

Şair; *"Layühsal dağına çama gitmek"* ifadesiyle de aslında *"layüsel"* olarak bilinen kavrama gönderme yapmaktadır. Zira layüsel kavramı; yaptığı işlerden hesap sorulmayan, istediği gibi hareket eden, hükmü elinde olan kimseler için kullanılır. Layüsellik ilahî bir özelliktir; ancak kendisini ilah gibi gören kişiler de kendilerinin böyle olduklarını inanarak her türlü zorbalığı, keyfiyeti hak olarak görmektedir. Öyle ki şair, *"Köroğlu devrini savuştuk şimdi"* ifadesiyle bir göndermede bulunup zorbalık, zulüm ve umursamazlıkla kargaşa ortamının Köroğlu destanında dillendirilen dönemden daha beter bir hal aldığını dikkatlere sunmaktadır. Şair, aşağıda özellikle altı çizili dizeleriyle ironik bir anlatımla söylenin aksini ima ederek salt kendi çıkarlarını düşünüp halkı göz ardı eden siyasetçileri yermektedir:

"Mebuslar köylüye ikram ederler
Edin babam edin devran sizindir
Layühsal dağına çama giderler
Kesin babam kesin orman sizindir

Köylülere banka açılsın dendi
Ulaştı mebuslar üstüne kondu
Köroğlu devrini savuştuk şimdi
Vurun babam vurun kervan sizindir."

(Zelyut, 1982: 268)

Aşağıda, Ali İzzet Özkan'ın *"Şahna Destanı"* adlı şiirinde siyaset, yönetim ve bürokrasiyle ilgili yergi unsurları dikkat çekmektedir. Şair, aşağıdaki dizelerinde liyakat sahibi olmayıp haksız bir şekilde yönetici olan kişilere dair hoşnutsuzluğunu şöyle dile getirmektedir:

"Su içme bilmeyen çay ağas' oldu
Yedi Kayganayı pay ağas' oldu
Giyindi paltoyu köy ağas' oldu
Horladılar kıza geline dula"

(Başgöz, 1994: 63- 64)

Şair bu dizelerinden sonra bu kez kendisini kast ederek; *"Al' izzet ürüşvet bir bardak aldı / İçmedim suyunu ben güle güle"* diyerek ironik olarak aslında toplumun

rüşvet aracılığıyla nasıl bozulmaya yüz tuttuğunu, kendisinin bile bu kötülükten etkilendiğini dile getirmektedir. Ancak; *"Güle güle içmedim"* diyerek bunu yadırgadığını, tasvip etmediğini de ayrıca ima etmektedir:

"Okuyup yazma bilmeyen hep memur oldu
Ne yapalım iş ta baştan bozuldu
***Al' izzet** ürüşvet bir bardak aldı*
İçmedim suyunu ben güle güle."

(Başgöz, 1994: 63- 64)

Yüzyılın ilerleyen yıllarında çok partili yaşama geçen Türkiye'de âşıklar, Demokrat Partili yıllara tanık olmuş, bu yönetimi öven şiirleri kadar, yeren şiirler de söylemişlerdir. Âşık Habib Karaaslan'ın daha önce "Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili Yergiler" başlığında yergiyle olan ilgisi sebebiyle yer verilen ve burada da aynı zamanda içinde barındırdığı ironik ifadelerden dolayı yer verilen *"Paşam"* redifli şiiri ayrıca dikkate değerdir. Aşağıdaki dizelerde görüleceği üzere şair, Demokrat Partili yılları memnuniyetle karşılar, sonrasında İsmet İnönü'nün tekrar siyasî yaşam içine dönüşünü yadırgar, onu ve yönetim anlayışını eleştirir. Aşağıdaki şiirde, özellikle; *"Seksen yıldır bu vatana çalıştın / Biraz da dinlensen yoruldun paşam"* dizeleriyle ince bir ironiyle İnönü'yü yermektedir:

"Çankaya'da yaşamaya alıştın
Nice koltuklara kuruldun paşam
Seksen yıldır bu vatana çalıştın
Biraz da dinlensen yoruldun paşam"

(Karaaslan, 1969: 48)

Şair, aynı şiirinin bir diğer dörtlüğünde bu kez, İnönü'nün temsilcisi olduğu parti amblemindeki altı oku kastederek; *"Elinizde sopanızdır altı ok"* ifadesiyle aslında onun ve partisinin halka karşı zorba bir yönetim anlayışı sergilediğini dile getirip ince bir yergide bulunmaktadır:

"Elinizde sopanızdır altı ok
Partileri çoğalmakta fayda yok
Devrinizde sefaletle baskı çok
Neden bu millete kırıldın paşam"

(Karaaslan, 1969: 48)

Saz şairleri birçok siyasî, bürokratik konuya değindiği gibi yaşadıkları dönemde tanık oldukları ve kamunun yakından ilgilendiği güncel siyasî konulara da ilgi göstermiş, onlara dair eleştirel fikirlerini şiir yoluyla halkla paylaşmışlardır.

Âşık Nizamî, yakın dönem Türkiye tarihinde *"Susurluk Kazası"* olarak bilinen ve yasadışı polis-mafya-aşiret ilişkilerinin iç içeliğini gösteren skandala bir saz şairinin eleştirel bakışını sergilemektedir. Şair hâlâ aydınlatılamayan bu elîm olaya dair tepkisini; *"İşte Susurluk Olayı"* adıyla şiirleştirip şöyle seslenmektedir:

"Yedi başlı deve döndü
İşte Susurluk Olayı
Çoklarının farı söndü
İşte Susurluk olayı"

(Kayacan, 1999: 41)

Âşık Nizamî yukarıdaki dizelerde doğrudan eleştiri yerine imalarla örülü, ironik bir dili tercih ederek yaşanan siyasal süreci yermektedir. İlk dörtlükte şair bu hadise için; *"Yedi başlı deve döndü" ve "Çoklarının farı söndü"* diyerek göndermelerle hem kazayı hem de kaza sonucu ortaya çıkan karanlık ilişkileri ironi çerçevesinde eleştirmektedir.

Âşık Nizamî, şiirin devamında eleştirisine şöyle devam demektedir:

"Ölenler rahmetlik oldu
Bütün suçlar onu buldu
Dili dönen şahit oldu
İşte Susurluk olayı

Sözlerimde yoktur hilaf
Söz değil bir muamma laf
Çözülüyor konusu saf saf
İşte Susurluk olayı"

(Kayacan, 1999: 41)

Şair, yukarıdaki dörtlüklerde; dili dönenlerin şahit olmasını, bütün suçun ölenlere havale edilmesini ve ölülere dahi hiç huzur verilmemesini inceden inceye yermektedir. Sonuç olarak şair; adeta bir muammaya dönüşen Susurluk hadisesi için kullandığı benzeri ifadelerde ironik anlatımın inceliklerinden yararlanarak meramını dile getirmektedir.

Bu başlık altında işlenen konu saz şairlerinin ironi çerçevesinde en çok ele aldıkları konulardan biridir. Şairler, içinde yaşadıkları toplumun ferdi olarak tanık oldukları birçok sorunun kaynağında siyasî erki ve bürokratip yapıyı gördükleri için bu konuyu şiirlerinde kimi zaman doğrudan eleştirse de bazen de ironinin kıvrak diliyle irdelemiştir. Bu ortamda sanatçılar yönetim mekanizmasının siyasî baskısından kaçınmak ve yine konuyu yavanlıktan kurtarıp kamunun gündemine taşımak adına ironik anlatımı tercih nedeni olarak kabul etmiştir.

3.4. Ekonomi ve Yoksullukla İlgili İroniler

Halkın ekonomik sorunları ve onunla bağlantılı olarak ekonomi ve soysal hayatının önemli bir gerçekliği olan yoksulluk konusu ironik anlatım çerçevesinde de işlenegelmiştir.

3.4.1. Ekonomiyle İlgili İroniler

Saz şiirinde ekonomik hayata dair eleştirel şiirler özellikle 18. yüzyıldan itibaren ve yoğun olarak da 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin zayıflayıp gittikçe gerilediği bir dönemde görülmeye başlar. Bu yüzyıllardan önceki halk şiirinde gerek saz şiirinde ve gerekse tekke şiirinde ekonomik hayatla ilgili yergi ve ironi ağırlıklı şiirler neredeyse yok denecek düzeydedir. Zaten tekke şiiri dünyaya bakış açısısı ve içeriği gereği ekonomiye mesafeli, saz şiiri ise ancak 16. yüzyılda kendi doğal mecrasını bularak gelişim kaydeder.

Bu bağlamda yukarıda da belirtildiği ekonomik hayata dair duyarlılıkla ilgili güçlü örnekleri aşağıdaki şiirlerde görüleceği gibi 19. yüzyıl saz şiirinde görmekteyiz. Âşık Ruhsatî ilk dörtlükte, içinde bulunduğu devri ele alırken, artık kimin yiğit olup olmadığı, neyin dert, neyin deva olduğunun belli olmadığını dile getirerek yergide bulunmaktadır:

"Belli bir vakte erdi ki bizim günümüz
Yiğit belli değil mert belli değil
Herkes yarasına derman arıyor
Da'va belli değil dert belli değil"

(Kaya, 1994: 337)

Âşık Ruhsatî ikinci dörtlükte de yaşanan devrin bozukluğundan söz ederken özellikle ekonomik olarak fakir olan insanların yüzünün hiç gülmediği gerçeğini

anlatmaktadır. Üçüncü dizede; *"Âşık Ruhsat dediğin bilmiyor"* diyerek aslında ironik olarak aksine kendisinin gerçeklerin farkında olduğunu beyan etmektedir. Son dizede; "*Yazı belli değil hat belli değil"* ifadeleriyle ise, hem kendi mahlası olan Ruhsat'a (Ruhsatî) göndermede bulunmakta hem de kavramın uzak anlamını çağrıştırarak yetkililerce verilen ruhsatın, izin belgesinin ne yazısının ne hattının belli olmadığını ironik bir dille yermektedir:

"Çarh bozulmuş dünya ıslah olmuyor
Ehl-i fukaranın yüzü gülmüyor
Ruhsatî de ne dediğin bilmiyor
Kalem belli değil hat belli değil."

(Kaya, 1994: 337)

Halk şiirinin son yüzyıldaki öenmli şairlerinden Âşık Efkâri de bir şiirinde ekonomik hayatın belirleyici kriteri olan, *"para"* ve *"zenginlik"* üzerinden eleştirel yaklaşımını ortaya koymaktadır. Dürüstlük ve çalışkanlığın hak ettiği değeri görmediğinden yakınan şair, hile ve yalanın revaçta olduğu saptamasını dikkatlere sunmak için, adeta ters öğüt yoluyla, söylediğinin aksi bir gerçekliğe işaret etmektedir. Bu bağlamda, eğri olanların çalışmadan pay sahibi olup bay/zengin olacakları, doğru olanların ise vay hallerine dercesine yoksun kalacaklarını ifade etmektedir. Yine ikinci dörtlükte ironiden yararlanmaya devam ederek huzur ve esenlik dileyen kişinin paraya dayanmasını; dürüstlükle hedefe ulaşmak isteyenlerin karaya vurmaması için yelkenleri suya indirmelerini yani ödünler vermeleri gerektiğini dile getirerek aslında böyle bir algının mevcudiyetine dair iğneleme yoluyla eleştiride bulunmaktadır:

"Hile ile çalış ister isen pay
Doğuru olur isen başına vay vay
Eğri oldu bay, doğru oldu zay
Kazanan da olur batan da olur

Her işte bir engel girer araya
İndir yelkenini vurma karaya
Selâmet istersen dayan paraya
Uzansan elini tutan da olur"

(Yazıcı, 1992: 109)

Bir başka şiirde ise Ali İzzet Özkan da ticaret ve esnaflık çerçevesinde değişen değer yargılarını irdelemektedir. Aşağıda bir bölümüne yer verilen metin aslında daha uzun olup daha önce bir bölümüne yergiyle ilgili metinler arasında yer verilmiştir. Ancak bu dizelerde şair, ekonomik hayatla ilgili eleştiride bulunurken az da olsa ironik anlatım özelliğinden yararlanmaktadır:

"Bin dokuz yüz kırk ikinin yılında
Nice tüccar nice zengin aç kaldı
Mal kalmadı ireşberin elinde
Tükendi samanlar hayvan aç kaldı

Ekmek İsa oldu göğe çekildi
Nice nazlı kızlar otlar yayıldı
Yolcular yoruldu düştü bayıldı
Kesildi dermanlar insan aç kaldı

Camuzlar mâ dedi baktı samana
Öküzler inekler meledi dana
Başka zaman değil hele bu sene
***Âşık Ali İzzet Özkan** aç kaldı."*

(Başgöz 1994: 81-82)

Şiirde mevcut koşullar çerçevesinde yaşanan sıkıntılar dile getirilerek esnafından rençberine, kadınından erkeğine, köylünün kendisinden hayvanına kadar geniş bir tabakanın mağduriyet içinde oldukları dikkatlere sunulmaktadır. şair özellikle; *"Ekmek İsa oldu göğe çekildi"* dizesinde görüldüğü üzere Hz. İsa'nın gökyüzüne çıkartılması hadisesine gönderme yaparak yoksul insanlar için yaşamın ne kadar zor olduğuna ve ekonomik koşulların gittikçe kötüye gittiğine dair bir imada bulunmaktadır.

Burada yer verilen örnekler bağlamında saz şairlerinin ekonomik sorunlara karşı duyarlı oldukları, bunu şiirlerinde ironinin iğneleyici diliyle irdeleyip halkın dikkatine sundukları görülmektedir.

3.4.2. Yoksullukla İlgili İroniler

Ayrılık, yoksulluk ve ölüm, şairler için başlıca dertlerdendir. Ancak âşıklar, yoksulluk konusuna çokça yer vermesine rağmen bunu ironi ve mizah çerçevesinden

ziyade doğrudan bir eleştirinin hedefi haline getirerek taşlama yoluna gitmiş; yerici ifadelerle mevzu bahis etmişlerdir. Haliyle birçok konu gibi bu konu da ironik anlatım bakımından çokça değerlendirilmemiştir.

Bu konuda Posoflu Zülâlî, *"Çay"* adlı şiirinde; *"Çay takımı oldu kapkara oğul"* ve *"Kaynadı su döndü pınara oğul"* dizelerinde görüldüğü üzere *"oğul"* kavramı üzerinden samimi bir seslenme biçimiyle okura/topluma seslenerek yoksulluk temasına değinmektedir. Şair bu ifadelerden hareketle fakirler bağında baykuşların öttüğü tasvirini yaptıktan sonra, çay ve fincan takımlarının yüz üstü kala kala kapkara olduğu, semaverdeki suyun kaynayıp pınara döndüğü örneklerinden hareketle ironik bir dille adeta çaya-kahveye dahi muhtaç olunan bir yoksulluğun yaşandığını somut örnekler aracılığıyla dikkatlere sunmaktadır:

"Fakirler bağında baykuşlar öter
Bu nasıl zamandır gün günden beter
Billurlar fincanlar yüz üstü yatar
Çay takımı oldu kapkara oğul

Der Zülâlî tiryakilik bilindi
Gözlerimin ışıkları silindi
Bu sebepten semaverim delindi
Kaynadı su döndü pınara oğul"

(Sakaoğlu, 1989: 231)

Zülâlî henüz ilk dizede; *"Fakirler bağında baykuşlar öter"* dizesiyle yoksulluğunu gözler önüne sermekte, devamında da şiirine ad olan tutkusu, çaydan söz ederken; *"Billur fincanlar yüz üstü yatar"* diyerek ironik bir söylemle çaysız kaldığını, fincanların adeta yüz üstü bırakılan bir yakını gibi gelmektedir ona. Yine çay takımının kapkara olması, semaverin delinmesi gibi ifadeler aracılığıyla şair, gittikçe zorlaşan koşullardan yakınmakta, bunu dolaylı bir biçimde oğluna aşikâr etmektedir.

Saz şiirinde sosyal ve ekonomik hayat açısından önemli bir yer tutan yoksulluk sorunu ve onunla bağlantılı olarak ortaya çıkan sınıfsal farklılıklar, gelir dağılımındaki dengesizlikler, adaletsizlik konusu da şiirde yer almıştır. Bu hususta Âşık Sefil Selimî'nin aşağıda bir bölümü yer alan *"Paslanmış"* adlı şiiri örnek teşkil etmektedir:

"Ne desem ne derler neyden ne çıkar
İnsanın kulağı gözü paslanmış

Kimi sehpa kurar kimi ip takar
Sinem çökmüş kara yere yaslanmış"

(Âşık Sefil Selimî, 1989: 83)

Şair, yaşadığı dönemde gözlemlediği sorunlar için ilk dörtlükte insanların gerçeklikten uzak yaşadığını, her birinin bir diğerinin sonunu hazırlamak için elinden geleni yaptığını söylemektedir. *"Kimi sehpa kurar kimi ip takar"* ifadesiyle aslında insanların birbirlerini yok etmek için el ele verdiklerini dile getirmektedir. Yine ifadelerinde ince iğnelemeler ve somut örneklemelerden yola çıkarak yaşanan tutarsızlıklara işaret etmektedir. Şair, sonraki dörtlüklerde şöyle demektedir:

"İğne iplik çanak çömlek boş dolu
Zayıfın düşmanı güçlünün kulu
Sersemin kazancı kurnazın malı
Elden ele geçe geçe pislenmiş

Kim nasıl kazandı kim nasıl yedi
Renkten renge soktu başka ad kodu
Meyveye ters düştü meyvenin tadı
Tatlılar acımış acı paslanmış"

(Âşık Sefil Selimî, 1989: 83)

Âşık Sefil Selimî yukarıdaki bu dizelerde; iğne, iplik ve çanak-çömleğin boş olması, zayıfa karşı olup güçlüden yana olunması, haksız kazancın başını alıp yürümesi örnekleriyle yaşananları dikkatlere sunmaktadır. Son bölümde ise adeta; meyveye, meyvenin tadının ters geldiği bir zeminde artık her şeyin ters yüz olup hayatının tadının kaçtığını beyan ederek eleştiride bulunmaktadır.

Bir başka saz şairi Âşık Reyhanî ise, Âşık Veysel'in meşhur; *"Benim Sadık Yârim Kara Topraktır"* şiirine göndermede bulunarak yoksulluktan yana ironik bir söylemle şöyle dert yanmaktadır:

"Veysel demiş kara toprak yarimdir
Kara toprak neden benim yarimdir
Yoksulluk ve sabır şükür kârımdır
Kara toprak neden benim yârimdir"

(Düzgün, 1997 :229-230)

Âşık Reyhanî yukarıdaki dizelerinde yoksulluğa dair eleştirisini Âşık Veysel'in dost olarak gördüğü *"kara toprak"* sembolü üzerinden yapmakta ve buna ince bir iğneleme yoluyla itiraz etmektedir. Şair, kara toprağın yâri olmadığını, yoksulluk ve sabrın kendi kârı olduğunu dile getirip sonraki dörtlükte şöyle der:

"Suda boğulursam mezarım kayıp
Bir taşım bile yok olamam sahip
Toprak yârim desem olmaz mı ayıp
Kara toprak neden benim yârimdir"

(Düzgün, 1997 :229-230)

Şair, bu dizeleriyle biraz gülmece biraz ters yüz eden bir ifade biçimiyle suda boğulacak olursa bir mezar taşına dahi sahip olamayacağı ihtimalini dile getirip böyle bir durumda toprağa yâr demenin mümkün olmadığını, aksine ayıp sayılacağını belirtmektedir. Söz konusu bu örnek aracılığıyla kendi mülkiyetsizliğini, yoksulluğunu dikkatlere sunmaktadır.

Yukarıdaki metinlerde görüleceği üzere saz şiirinde şairler, birçok sosyal konuya değindiği gibi ekonomiyle bağlantılı olarak ayrıca yoksulluk konusuna da duyarlılık göstermiştir. Ancak bu konuda ironinin dolaylı ve inceden inceye eleştiriyi öne çıkaran eleştirel örneklerinin önceki bölümde yer alan ve doğrudan eleştirinin öne çıktığı yergi şiirlerine oranla daha az olduğu görülmektedir.

3.5. Eğitimle İlgili İroniler

Saz şiirinde diğer konular kadar yoğun olmasa da eğitime dair eleştirel tarzdaki şiir örneklerine rastlamak mümkündür. Ancak bu çerçevede ironik anlatımlı şiirlerin sayısının işlenen diğer konulara göre daha az olduğu görülmektedir.

Saz şairleri, fertleri olduğu kadar toplumsal yaşamı da yakından ilgilendiren eğitim konusuyla ilgili olarak tespit ettikleri olumsuzlukları şiirlerine taşıyarak eleştirmişlerdir.

Bu konuda son dönem şairlerinden Âşık Zülalî'nin, daha önce; *"Sosyal Hayatla İlgili Yergiler"* başlığında da ele alınan şiiri ironik ögeler taşıdığı için burada da ayrıca değerlendirilmiştir. Şair, aşağıdaki dizelerde medreselerde Türkçe yerine Arapça ve Farsça eğitim verildiğini, Türkçenin ihmal edildiğini gözlemlemesi sonucu önce doğrudan ifadelerle yergide bulunmuş, daha sonra da ikinci beyitte ince bir ironi yaparak şiirini tamamlamıştır:

"Bütün Ermeni Rumlar okur Türkçe Rusçayı
Yazık değil mi Türk evlâdı kalsın her esarette

Ki Kars'ın köylerin derler yazan yok bir satır Türkçe
Acep Türk hattı çıktı da gezer mi şol semavette

Diğer milletlere göre ne denli geride kaldık
Aman kardaş ne fark vardır bizim ile camadatda."

(Aslan, 1978: 107)

Şair, yukarıdaki dizelerinde özellikle; "*Ki Kars'ın köylerin derler yazan yok bir satır Türkçe / Acep Türk hattı çıktı da gezer mi şol semavette?"ifadesinde* görüleceği gibi adeta Türkçenin yeryüzünden çekilip gökyüzüne gitmişçesine yaşanan gelişmelerden uzak bir halde olduğunu dile getirilmektedir. Böylece şair, ironik bir dille Türkçenin hak ettiği ilgiyi göremediğinden yakınmakta, yöneticilere inceden inceye bir eleştiride bulunmaktadır.

Günümüz halk şairlerinden Kenan Erzurum da *"Memlekete Hırsız Gerek"* adlı şiirinde her bir dörtlükte farklı bir gerçeklik üzerinden ülkede sürüp giden hırsızlığa dair eleştiride bulunmakta ve aşağıdaki dörtlükte ise bu kez *"okul", "tahsil"* gibi kavramlar aracılığıyla eleştiride bulunmaktadır:

"Okul dendi, tahsil dendi
İşte buraya gelindi
Çare aranırmış şimdi
Memlekete hırsız gerek"

(Erzurum, 2009: 6)

Şair, yukarıdaki dörtlükte aslında eğitimin birçok sorunun çözüm mercii olması gerektiği yerde aksine yanlış uygulamalar neticesinde adeta *"Memlekete hırsız gerek"* ifadesinde görüldüğü gibi ironik bir söylemle başka bir problemin varlığına sebebiyet verdiğini dile getirmektedir.

Saz şiirinde eğitim konusu daha çok doğrudan yergi bağlamında ele alındığı için ironik söylem açısından çok da zengin bir durum arz etmemekte, ancak yine de yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bazı metinlerde kendine yer bulabilmektedir.

3.6. Medyayla İlgili İroniler

Medya, özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren modernleşme ile beraber toplumsal yaşamda gün geçtikçe önem kazanınca haliyle halk şiirine de yavaş yavaş yansımaya başlamıştır. Bu çerçevede şairler, şiirlerinde bu konuya yer vererek halkı bilinçlendirmek istemişlerdir.

İşte bu şairlerden biri olan Âşık Selimî, sosyal hayat içinde medya, özellikle de görsel medyaya dair eleştirel bir tutum geliştirerek dikkatleri bu konuya çekmeyi başarmıştır. Şair, televizyon programlarının niteliksizliğini, toplumu eğitmesi gerekirken aksine onu kendi değerlerine yabancılaştırması gerçeğini çarpıcı bir şekilde eleştirip *"Herhal Türkiye'de Türkçe bilen yok"* dizesiyle başlı başına kinayeli bir söyleyişle ironik dilin imkânlarından yararlanarak medyayı yermiştir:

"Cazırtı cızırtı dırıltı pek çok
Şov kurşunu yeyip oluyoruz şok
Herhal Türkiye'de Türkçe bilen yok
Her an dış kaynaklı tip müziği var

Soytarılar tez tez eyliyor kem küm
Bilinmeli onu körükleyen kim
Geleneği etti ecnebiye yem
Programda tepiş dep müziği var."

(Kaya, 1996:188)

Âşık Selimî, yukarıdaki şiirinde *"cazırtı, cızırtı, dırıltı, kem küm"* gibi yansıma kökenli sözcüklerden yararlanarak ciddiyetle değerlendirilmesi gereken televizyon yayıncılığının ne yazık ki dil, anlatım ve konu bakımından nitelikli bir durum arz etmediğini dikkatlere sunmaktadır. Şair, ayrıca Türkçenin ihmal edilip çoğunlukla yabancı dillere yer verilmesi ve geleneksel değerlerin bir kenara itilip başka kültürlere özenilmesi gibi hususlara da değinerek bu konuda daha duyarlı davranılması gerektiğini dile getirmektedir.

Saz şiirinde tıpkı eğitim konusu gibi medya da ironik çerçevede yeteri kadar ele alınmamıştır. Medyanın saz şiirindeki geçmişi zaten çok eski olmadığı gibi saz şairlerince eleştirel olarak değerlendirilişi daha çok yergi kapsamında olduğu için ironide kendine pek yer bulamamıştır.

3.7. Güvenlik ve Asayişle İlgili İroniler

Güvenlik ve asayiş konusu, tasavvufî şiir ve anonim şiirin niteliği ve mecrası gereği bu iki halk şiiri şubesinin ilgi odağında pek yer almamıştır. Saz şiirinde ise diğer sosyal meselelere kıyasla daha az işlenmekle birlikte yine de kendine yer bulabilmiştir. Saz şiirinde, bu konu ironi ve mizahın penceresinden ziyade, doğrudan eleştirinin etkin olduğu yergili anlatımdan yararlanarak ele alınmıştır. Haliyle ironik ve mizahî ögelerin yer aldığı şiirlerin nispeten daha az olduğu tespit edilmiştir.

Saz şiirinin 18. yüzyıldaki temsilcilerinden Âşık Sadık, şiirinin tamamında ironik anlatıma başvurmasa da aşağıda yer verilen bölümünde ironiyi andıran ince iğnelemelere başvurmaktadır. Şiirinde redif olarak olarak; *"bil padişahım"* ifadesini kullanarak şikayetini devletin en üst karar merciine arz edip şöyle der:

"Kudretten yaratmış onu bâri'si
Gelmemiş cihana bunun sânisi
Sabah kahvaltısı dana yahnisi
İk'okka kimyonla bil padişahım"

(Sakaoğlu, 1989: 175)

Yukarıda verilen dizelerden önce şiirde, *"Danacı Vezir"* adıyla tanıtılan bir kişi olumsuz yönleriyle eleştirilip ondan yana dert yakınılmıştır. Buradaki dizelerde de bunun devamı olarak ilk dörtlükte görüleceği gibi ironik bir söylemle ve alaycı bir ifade ile ondan; Yaradan'ın onu adeta özene bezene yarattığı, biricik olduğu, kimsenin ona yetişemeyeceğinden söz edilerek onun sabah kahvaltısında dana yahnisi ile tanınan bir zat olduğu dile getirilmektedir. Sonraki dörtlükte şair, eleştirisine şöyle devam etmektedir:

"Bölük sipahileri otluk satar
Ordu-yı hümâyûn mandaya bakar
Paşalılar çadırda yahni kapar
Yahn(i) kapma kârımız bil padişahım"

(Sakaoğlu, 1989: 175)

Şair, aynı şiirde orduda onca sıkıntı ve yokluk baş göstermişken *"Danacı Vezir"* o ve onun gibi *"paşalılar"* olarak nitelediği üst düzeydeki kişilerin çadırda yahni kapmaya çalışmasını, *"Yahni kapma kârımız"* diyerek bir nevi aşikâr etmektedir. Şair böylece bu ifadeler aracılığıyla yer yer ironik yer yer de mizahî bir eda ile bu durumu eleştirmekte ve bunu padişaha duyurmaktadır.

Bu başlık altında saz şiiri içinde zaten çok az ele alınan güvenlik ve asayiş konusu çoğunlukla doğrudan eleştiri içeren yergili anlatımla işlendiği için doğal olarak ironik metinler oldukça az bir yer tutmaktadır.

3.8. Aile Hayatıyla İlgili İroniler

Saz şiirinde aile ile ilgili şiirde ironik ve mizahî ögelerden ziyade, doğrudan bir eleştiriyi hedef alan ve bazen sert bir dilin kullanıldığı taşlamalar tercih edilmektedir. Bu konuda ironik anlatımlı şiirler oldukça az olup bunlar da çoğunlukla kadın alt başlığına dair şiirlerdir.

3.8.1. Kadınlarla İlgili İroniler

Şairlerin kahir ekseriyeti erkek olduğu için kadınla ilgili şiirlerde üst perdeden konuşan ve tek sesliliğin hâkim olduğu bir ses duyulmaktadır. Bu ses de eleştirel anlatımda mizah ve ironiden yararlanmak yerine çoğunlukla daha açık ve sert bir tonun baskın olduğu taşlama dilini kullandığı için ironik şiirlerin sayısı da haliyle çok az olmaktadır.

Aşağıda, halk şiirinde çoğunlukla Alevi-Bektaşî geleneğine göre genellikle dinî içerikli şiirler söyleyen Kul Himmet' ait şiir, kadın konusunu ironik bir bakışla sunması bakımından dikkat çekicidir.

Şair, aşağıda tamamına yer verdiğimiz bu şiirinde kadına tekke şiiri anlayışı ile salt soyut bir bakışla değil aile ve toplum içinde somut bir varlık olarak yaşayan kadını ele almakta, onu ironik bir dille yermektedir.

İlk dörtlükte eleştiri oklarına hedef olarak; şeytanın atına binen ve peygamber sözünden çıkan olumsuz kadın karakterinden söz edilmektedir. Sonraki dörtlükte de bu olumsuz kadın tiplerine dair birisi içeride başını bağlar, birisi dışarıda obayı kollayıp atların kuyruğunu teller diye tasvir edilirken bazısı da adeta şeytanın sancağını çeken avratlar olarak tasvir edilip adeta şeytanla bağdaştırılarak yerilmektedir:

"Her sabah her sabah kalkar silkinir
Şeytanın atına biner avratlar
Hışm ile erinin yüzüne bakıp
Peygamber kavlinden çıkar avratlar

Birisi içerde başını bağlar
Birisi taşrada obayı kollar

Atların kapıda kuyruğun teller
Şeytanın sancağın çeker avratlar"

(Aslanoğlu, 1997: 112)

Şiirin devamında da yine benzer tarzda kadınlara yönelik olarak iğneleyici ifadelere başvurulmaktadır. Bu hususta kadının evin işlerini aksattığı, temizliğe riayet etmediği, tembellik yapıp kendine dahi özen göstermeyip paspal olduğu ifade edilerek eleştirilmekte ve adeta şeytanın dersini alan kişiler olarak nitelendirilmektedir:

"Çıkmış yücesine engine bakar
Ayağına bakmaz başına bakar
Hocadan gelmiş hep cümle kızlar
Şeytanın dersini alır avratlar

Kıyamet kopsa kov söyler unutmaz
Eli değip kendi başın kaşımaz
Yükün çözüp içeriye taşımaz
Alçaktan yüceye çıkar avratlar"

(Aslanoğlu, 1997: 112-113)

Kul Himmet, bu ifadelerden sonra bu kez, oraktan eğri olarak nitelediği kadınlar için, eşini görünce titreyen, ama ardınca onu mahcup etmek için türlü kuyular kazıp şeytanı aratmayan kişiler olarak niteleyip eleştirmektedir:

"Pek azgın bed ile avradın feyli
İyisin sorarsan oraktan eğri
Yârini görünce titirer canı
Şeytanın âlemin çeker avratlar

Okuyam fermanı bildirem deyü
Cihanı kendime güldürem deyü
Düşürem erimi öldürem deyü
Derin derin kuyu kazar avratlar"

(Aslanoğlu, 1997: 112-113)

Şair, son dörtlükte ise söz konusu edilen kadınlar için kinayeli ifadeleri daha da ileri götürerek; onların üstatlarının şeytan olduğunu ve bulardan yalnızca birinin koca bir şehri yıkabileceğini söyleyip şeytan sancağı taşıyıcıları olarak yermektedir:

*"Sefil **Kul Himmet**'im necatsız eri*
Şeytandır avratın üstadı piri
Yalınız bir şehri yıkıyor biri
Şeytanın sancağın çeker avratlar."
(Aslanoğlu, 1997: 112-113)

Yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi şiirin ilk dörtlüğünden itibaren daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere sadece halk edebiyatının değil genel olarak Türk edebiyatının en önemli kaynak eserlerinden biri olan **Dede Korkut Hikâyeleri**'nde sözü edilen dört tip kadını bize anımsatmaktadır. Söz konusu bu dört kadın tipi daha önce yergi kapsamında değerlendirildiği gibi ayrıca ironik bir anlatımı da içinde barındırdığı için burada da dikkate alınmaktadır. Dede Korkut dilinden dört tip kadın şöyle dile getirilmektedir: *"Dede Korkut dilinden ozan aydur: Karılar dört dürlüdür. Birisi solduran sopdur. Birisi tolduran topdur. Birisi ivün tayağıdur. Birisi niçe söyler isen bayağıdur."* (Ergin, 2009: 76).

İşte adı geçen bu dört kadın tipinden yalnızca *"Evin tayağı"* olarak tanımlanan kadın olumlu bir tip iken diğer üç tip olumsuz özeliklere haiz olup yerilmektedir. Burada da Kul Himmet, *"evin tayağı"* dışında kalan kadınlara dair somut örnekler aracılığıyla eleştiride bulunmaktadır. Şiirde birçok dörtlükte kadınlar şeytan kavramıyla birlikte ele alınarak olumsuz nitelemelerde yerilmiştir: "*Şeytanın atına biner avratlar", "Şeytanın sancağın çeker avratlar", "Şeytanın dersini alır avratlar", "Şeytanın âlemin çeker avratlar"* ve *"Şeytandır avratın üstadı piri"*.

Yine şiirde bu olumsuz kadın tipi için; öncesinde bazı nitelemelerde bulunduktan sonra ironik bir anlatımla adeta şiiri özetleyen bir ifadeyle; *"Alçaktan yüceye çıkar avratlar"* diyerek aslında tam tersinin kast edildiği bir anlatım tarzıyla çarpıcı bir iğnelemede bulunulmaktadır.

Saz şairleri, kadını sevgili, eş, anne olarak şiirine konu ederken yukarıdaki örneklerde görüleceği üzere kimi zaman onu eleştirinin, yerginin hedefi haline getirmiştir. Ancak daha önce de değinildiği üzere bu hususta ironiden ziyade çoğunlukla doğrudan ve sert bir tonun baskın olduğu taşlama dilini kullandıkları için ironik şiirlerin sayısı da haliyle daha az olmaktadır.

3.8.2. Erkeklerle İlgili İroniler

Saz şiirinde daha önce; "Aile Hayatıyla İlgili Yergiler" başlığında da değinildiği üzere aile kurumuna yaklaşımda erkek egemenli bir bakışın güçlü tesirinden dolayı şiirlerde erkeklere nazaran kadınlar daha çok yergi ve eleştirinin konusu yapılmıştır. Geleneksel anlayış doğrultusunda aile reisi olarak konumlanan erkek, doğal olarak kendisini kadınlara hükmeden bir özne olarak gördüğü için onları kendi doğruları çerçevesinde sorgulayıp kritize etmektedir.

Bu bağlamda Âşık Efkârî'nin aşağıdaki dörtlüğünde söz konusu ettiği gibi ekonomik koşullar ve geçim sıkıntısından söz edilirken dahi; *"İş başında yüzde doksan kadın"* ifadesiyle kendine göre bir tespitte bulunmakta ve hemcinslerine seslenerek şükür ki adınız Mehmet, Ahmet'tir diyerek aslında ironik bir anlatımla hiç de bunun öyle olmadığını ima edip erkeklerin mağdur oldukları bir yapıyı eleştirmektedir:

"Şükür et Mehmet'tir Ahmet'tir adın
Eğer memur isen işte muradın
İş başında yüzde doksanı kadın
Sokakta boş kalmış kişi yok mudur?"

(Yazıcı, 1992: 76108)

Bu örnekte de görüldüğü üzere âşıkların nerdeyse tamamına yakınının erkek olmasından dolayı aile kurumu bağlamında baba ve erkek çocuklardan ziyade kadınlar ve kız çocukları eleştiri ve yerginin hedefi haline getirilip değerlendirilmektedir. Kaldı ki çok az mevzu bahis edilip ele alınan erkeğe eş veya baba olarak yapılan eleştirilerde de ironik anlatım yerine doğrudan taşlama özelliği gösteren bir eleştiri anlayışı baskın olduğundan bu başlık altında ayrıca bir değerlendirme yapılamamaktadır.

3.8.3. Ailenin Diğer Üyeleriyle İlgili İroniler

Aile hayatına dair şiirlerde gerek yergi ve mizah şiirlerinde olsun gerekse burada söz konusu edilen ironik şiirlerde olsun erkek egemenli bir halk şiiri varlığının tezahürü olarak genellikle aile içinde eş ve anne olarak kadın daha çok söz konusu edilmiştir. Aile bireyi olarak aşağıdaki dörtlükte az da olsa çocuklardan, gençlerden söz edilerek eleştiri yapılmaktadır:

"Tersleyin atın dışarı
Şu moruk, aklı şaşarı

Yaparsanız çok başarı
Söve söve yiyin yavrum"

(Erzurum, 2009: 122)

Şair Kenan Erzurum, henüz ilk dizede söylenenin tam aksini ima ederek ironik bir tutumla eleştiride bulunmaktadır. Şair, zamanla yaşlanıp elden ayaktan düşen veya düşecek olan kendisinden hareketle; *"Tersleyin atın dışarı"* ve *"Söve söve yiyin yavrum"* ifadelerinde görüldüğü gibi çocuklarına / gençlere seslenip aslında onların aile büyüklerine yeteri kadar değer vermediklerini dikkatlere sunmak istemektedir.

Bir başka halk şairi, Âşık Gufranî ise değişen dünya şartları içinde gitikçe yozlaşan aile kurumuna dair şöyle bir eleştirilerde bulunmaktadır:

"Dinleyin efendiler bakın ağlar
Hakk'a dua hayır dilek nerde var
Sabaha dayanmaz oldu boğalar
Tosun yapan cesim inek nerde var"

(Sakaoğlu, 1989: 231)

Şair; *"boğa", "tosun", "inek"*lerden söz ederek hayvanlar dünyasında bile artık olumsuz koşulların hâkim olduğunu aktararak kimsenin büyüğe hürmet etmediğini dile getirip sözü insanoğluna getirir ve şöyle der:

"Bakmıyor evlatlar ata sözüne
Sözü işlemez karısına kızına
Hem sırtarır karşı gelir yüzüne
Şimdi muti misl-i melek nerde var"

(Sakaoğlu, 1989: 231)

Âşık Gufranî bu dizelerinde, aile içindeki düzenin bozulduğunu, evlatların ata kıymeti bilmediğinden, aile reisi olan babanın karısı ve kızına sözünün geçmediğinden yakınmakta; itaatkâr, "*melek misli"* aile fertlerinin kalmadığından söz ederek iğneleyici bir tarzda inceden inceye aile kurumunu yermektedir.

Saz şairleri aile bağlamında çoğunlukla anne ve babayı ya da konumuna göre göre eş olan bireyleri değerlendirmiştir. Çocuklar ve gençler daha az ele alınımıştır. Bu çerçevede genellikle doğrudan bir yergi özelliği taşıyan anlatımdan yararlanıldığı için haliyle ailenin diğer üyelerine dair ironik anlatımlı örneklerin sayısı daha az olmaktadır.

3.9. Kişilerle İlgili İroniler

Saz şiiri taşlamalarında kişilerle ilgili olarak genellikle ince anlamlı anıştırma ve çağrışımlarla beslenen ironik bir anlatımdan ziyade doğrudan bir eleştirinin egemen olduğu yergili bir anlatım tercih edildiği için bu başlık altındaki örneklerin sayısı da haliyle azdır.

3.9.1. Saz Şairlerinin Kendileriyle İlgili İronileri

Şairler, zaman zaman kendilerini merkeze alarak yergi içerikli şiirler söyleseler de bu yergilerinde ironiden yararlandıkları şiir sayısının son derece az olduğu görülmektedir.

Saz şiirinin 18. yüzyıl temsilcilerinden olan Âşık Kâmil, "*Esnaf Destanı"* adlı taşlamasında kendisini merkeze alarak bir nevi özeleştiride bulunmaktadır. Şair, girdiği onca işte bir türlü tutunamayışını, her defasında başarısız oluşunu ironinin ve gülmecenin inceliğinden yararlanarak medenî bir cesaret doğrultusunda mevzu bahis etmektedir.

Âşık Kâmil önce nalbant olduğunu ancak katırı nallarken acemilikten olsa gerek çenesini teptiğini, berberlik yaparken ustası kel başı tıraş ederken kendisinin yaz sıcağıyla kokan kelleri tıraş etmekten usandığını dile getirmektedir.

"Nalbant oldum kırdım nalı çoğuna
Bir katır nalladım dinle oyunu
Bilmem acemiymiş bilmem huyunu
Çenemi teperdim nalın sökerken

Berber oldum doldu dükkâna iller
Şer'an tıraş ederken kel başı berber
Ağustos gelince pek kokar keller
Usandım başını tıraş ederken"

(Köprülü, 1984: 389)

Şair, sonraki dizelerde bu kez avcı olduğunda kuşların havaya uçtuğunu, hırsızlık yaptığında kemerin boynuna geçtiğini, gemici olduğunda ise teknenin battığını anlatırken satır arasında aslında hep bahtsızlıktan, sürüp giden aksiliklerden yana dertli olduğunu ifade etmektedir. Bütün bu aktarımlardan sonra şair, son dörtlükte adeta kendinden yola çıkarak içinde yaşadığı toplumu hedef alıp aslında hiçbir şeyin

göründüğü gibi olmadığını, kendisinin beceriksizliğinden daha beter olan şeyin insanların dürüst davranmadığını, iki yüzlülüğün hüküm sürdüğünü ima edip inceden inceye eleştiride bulunmaktadır:

"Avcı oldum kuşlar havaya uçtu
Hırsız oldum kemer boynuma geçti
Gemici oldum gemim engine düştü
Hele ben kurtuldum tekne batarken

İmam oldum kaba sofu çoğaldı
Eski beynamazlar camiye döküldü
Lerze oldu bir gün cami yıkıldı
Abdestli abdestsiz namaz kılarken"

(Köprülü, 1984: 389)

Âşık Kâmili'nin yukarıdaki dizelerinden hareketle diyebiliriz ki halk şairleri bu tarz şiirlerinde görüldüğü üzere aslında kendini merkeze alıp eleştirirken aynı zamanda adeta, *"kızım sana söylüyorum, gelinim sen anla",* düsturuyla bir bütün olarak toplumu inceden inceye yermekte; toplumsal bir sorumluluğu da yerine getirmektedirler.

Son dönem halk şairlerinden Âşık Yaşar Reyhanî ise ilk dörtlüğünde kendi bahtsızlığına dair bir yakınmada bulunarak hiçbir kabahati olmadığı halde yetimler gibi horlanıp kakıldığını, abartılı bir ifadeyle de adeta doğmadan öldüğünü söyleyerek eleştirisine devam etmektedir:

"Gülerken ağladım ağlarken güldüm
Yetim gibi suç etmeden dövüldüm
Ebedi yaşadım doğmadan öldüm
Tabibin verdiği devayı n'edim

İnsan oldum insanlığa ne verdim
Doluya aklımca boş mana verdim
Reyhani'yim kur'ağaca su verdim
Kokusu olmayan goncayı n'edim."

(Düzgün, 1997: 176)

Âşık Reyhanî, ikinci dörtlükte ise bu kez eleştiri oklarını kendisine yöneltmekte ve ilk dizede; *"İnsan oldum insanlığa ne verdim"* ifadesiyle her ne kadar kendisine

yüklense de aslında ironik bir söylemle çevresindeki insanlardan, zamandan yana bir ince sitemde bulunmaktadır. Yine doluya boş mana, kuru ağaca ise su verdiğini söyleyerek bütün çabasına rağmen bir neticeye varamadığını belirtip hem kendisini hem de yaşadığı zamanın insanlarını eleştirmektedir.

Burada söz konusu edilen örneklerden anlaşılacağı üzere saz şairleri türlü yönleriyle başkalarını eleştirip ironinin incelikli diliyle yerdikleri gibi bazen bir özgüven duygusu ve öz eleştiri anlayışıyla kendilerini şiire taşıyıp eleştiri oklarının hedefi haline getirebilmektedir. Şairler aslında böylelikle kendinden hareketle topluma dolaylı da olsa seslenmekte, yanlış gördükleri hususta adeta bir yol göstericilik rolünü ifa etmektedir.

3.9.2. Saz Şairlerinin Çevresindeki Kişilerle İlgili İronileri

Anadolu'nun güçlü şairlerinden olan Pir Sultan Abdal'ın dilinden dökülen ve bugün halk türküsü olarak dilden dile dolaşan, aşağıda yer verilen bölümlerinde ironik anlatımın; *"Şu ellerin taşı bana değmez / İlle dostun attığı gül yaralar"* dizelerindeki imgesel çağrışımla nasıl derin ve etkili bir ifade zenginliğiyle aktarıldığı görülmektedir.

Yaşadığı dönemin zorluklarına göğüs germiş, inancı ve felsefesi uğruna ölümü göze almış şairi aslında halinden pek şikâyet etmez, onca zulüm ve haksızlığa rağmen yalvarmaz yakarmaz. Kendisini idama götüren Hızır Paşa'ya boyun eğmez. Asılacağı gün herkes onu taşlasın diye, Hızır Paşa'dan emir çıkmış. Pir Sultan'ın musahibi de emre itaate mecbur kalmış, fakat taş atmaya kıyamayıp yerine ona gül atmış. Ancak bu durum bile Pir Sultan'ı üzmeye yetmiş, adeta dost gördüğü kişilerin, yakınlarının zor günde belli olmasını, bazılarının kendisini yarı yolda bırakmasını, ya da hiçbir şey olmamış gibi davranmasını kabullenemez. Şair bütün bu duygu yoğunluğu içerisinde şu dizelerle seslenir:

"Dar günümde dost düşman bell'oldu
On derdim var ise şimdi ell'oldu
Ecer fermanı boynuma bend oldu
Gerek asalar gerek vuralar beni

Pir Sultan Abdal'ım can göğe ağmaz
Hak'tan emr olmazsa irahmet yağmaz

Şu ellerin taşı bana değmez
İlle dostun gülü yaralar beni."

(Artun, 2010: 205-206)

Aşağıdaki şiirde ise son dönem âşıklarından Âşık İlhamî, taşlamasında San'atî'nin kendisine yeteri kadar ilgi göstermediğini, *"Hemen dış kapıdan baktı da gitti / Böyle imiş hasta görmek âdeti"* ifadeleriyle ironik bir dille eleştirmekte, onun örf ve âdetleri bilmediğini dile getirmektedir:

"Beni yoklamaya geldi San'atî
Hemen dış kapıdan baktı da gitti
Böyle imiş hasta görmek âdeti
İzinin üstüne çıktı da gitti"

(Apaydın – Çavuşoğlu, 2004: 100)

Şair, ironik eleştirilerini ikinci dörtlükte de sürdürerek onun aslında ölgün hastaları ziyaret ederken yolcu arar gibi olduğunu, adeta onları ölüme yolculamak derdinde olduğunu dile getirmekte, bu haliyle azdıran bir yüzüyle uğursuzluk ve kötülük getirici olduğunu ima etmektedir:

"Kasabayı günde on kere tarar
Ölgün hastaların hâtırın sorar
Maksadı açıktır bir yolcu arar
Azdırdı yüzünü yıktı da gitti

Ufacık dağları görmez gözleri
Ziyâreti memnûn etti bizleri
Düşenin dost'olmaz atasözleri
Vurdu dudağını büktü de gitti"

(Apaydın – Çavuşoğlu, 2004: 100)

Son dörtlükte de imalı, söylenenin ötesindeki gerçekliğe işaret eden diliyle eleştirilerine sürdüren şair şair, kendisinden umudu kesip gitmek üzere olan aynı kişinin, bu kez paltosuna göz diktiğini görmüştür. Bunun üzerine onu şu dizelerle yermiştir:

"Dikkatle bakarak süzdü gözünü
Bunda iş yok dedi astı yüzünü

Demek ki paltoma dikmiş gözünü
***İlhamî**'ye çelme taktı da gitti"*

(Apaydın – Çavuşoğlu, 2004: 100)

Aynı yüzyılın bir diğer âşığı Ardanuçlu Âşık Efkârî de aşağıdaki şiirinde toplum içinde kendisi gibi haksızlığa uğrayanlar için gittikçe zorlaşan koşulları dile getirmekte, bu olumsuzluğa sebep olan kişileri ise ad vermeden ima yoluyla eleştirmektedir. Daha ilk dörtlükte şair, birinci çoğul kişi ağzıyla konuşarak yalnız kendi adına değil ait olduğu toplum adına da seslenmekte; *"Aferin o yüzü ağlarımıza / Koydu yad avcıyı bağlarımıza"* diyerek kinayeli bir dille sitem etmektedir.

"Aferin o yüzü ağlarımıza
Koydu yad avcıyı bağlarımıza
Dahi güneş çalmaz dağlarımıza
Açılsak ne olur solsak ne olur

Dahi kıymet almaz bir güle döndük
Eli kolu bağlı bir kula döndük
Her yelken işleyen göle döndük
Boşalsak ne olur dolsak ne olur"

(Rayman, 1998: 268- 269)

Şiirin son dörtlüğünde ise haksızlık ve sıkıntılar karşısında artık son raddeye gelindiğini belirtip kemiğin bıçağa dayandığı gerçeğini; *"Yaşasak ne olur ölsek ne"* diyerek noktalamaktadır:

"Kurtlar zapt olur mu bir bağ içinde
Kırılır oynayan parmak içinde
***Efkarî** canımız bir ağ içinde*
Yaşasak ne olur ölsek ne olur"

(Rayman, 1998: 268- 269)

Kişilerle ilgili ironik anlatımlı şiirlerde âşık karşılaşmalarında söylenen şiirler ayrıca dikkate değerdir. Aşağıda günümüz âşıklarından Âşık Mevlüt İhsanî ve Âşık Püryanî arasında geçen bir karşılaşmadan alınmış örnekte Âşık Mevlüt İhsanî muhatabına; *"Güzden hazırladım epey bir arpa / Dişlerin yok idi kırdıramadım"* diyerek dolaylı olarak hakaret eder:

*"*Âşık Mevlüt İhsanî:

Küçükken yetişkin körpesin körpe
Âşıklara bakın bu nasıl çaba
Güzden hazırladım epey bir arpa
Dişlerin yok idi kırdıramadım"

(Kaya, 2000: 225)

Âşık Püryanî de ona ironik bir dille şöyle cevap verir: *"Zinciri kopardı girdi ekine / Ben seni arkadan sürdüremedim."* Âşık Püryanî bu ifadeleriyle adeta muhatabını bir hayvana benzetmekte, kendisini de onun sahibi göstererek üstünlük taslmaktadır:

"Hele bakın âşıktaki hüküme
Sözleri söylüyor böyle dikine
Zinciri kopardı girdi ekine
Ben seni arkadan sürdüremedim"

(Kaya, 2000: 225)

Aynı âşık karşılaşmasında bu kez Âşık Mevlüt İhsanî; kendisini âşıkların hası görürken muhatabını, sırtına semer vurulacak hayvan olarak niteleyip iğnelemektedir:

"Dahi ne söylesin Mevlüt İhsanî
Eğer âşık isen hasmını tanı
Var mı benim sözlerimin noksanı
Sırtına bir semer vurduramadım"

(Kaya, 2000: 225-226)

Bu ifadelere karşılık olarak bu kez Âşık Püryanî, aslında kendisinin asil biri olduğunu, ona kötü söz söyleyen Mevlüt İhsanî'nin ise adeta çamura düşüp bocaladığını ve onu kuyruğundan tutup bir türlü kaldıramadığını söyleyerek aynı tonda bir taşlamayla karşılık vermektedir:

"Püryanî'yim bağlı büyük Emire
Oduna gönderdim bazı kömüre
Dere kötü idi düştün çamura
Kuyruğundan tutup kaldıramadım"

(Kaya, 2000: 225-226)

Bir başka âşık karşılaşmasında ise bu kez Âşık Kul Mustafa ve Âşık Feymanî arasında geçen atışmalarda yine ironik ifadelere rastlanılmaktadır. Âşık Feymanî; "*İrfan*

meclisinde kalın incelir / Haddini aşıp da kırılmayasın" ifadeleriyle dolaylı olarak muhatabını kaba olmakla eleştirmektedir:

"Kenarda dolaşma gel deryaya gir
Muhabbet cenginde gönül aşkla bir
İrfan meclisinde kalın incelir
Haddini aşıp da kırılmayasın"

(Artun, 2000: 341)

Bu dörtlükten sonra Âşık Kul Mustafa da; "*Babasız tecelli edip dünyaya / İs' olup çarmıha gerilmeyesin"* ifadeleriyle karşılık vermektedir. Şair, muhatabı için babasız olarak doğmak sözüyle aslında dolaylı olarak hakaret etmekte, ayrıca çarmıha gerilmek ifadesiyle de onun türlü zorluklara maruz kalacağını dile getirmektedir:

"Senede bir gidermişsin Konya'ya
Bir de âşık yazdırmışsın künyeye
Babasız tecelli edip dünyaya
İs' olup çarmıha gerilmeyesin"

(Artun, 2000: 341)

Aynı karşılaşmada iki âşık arasında inceden inceye taşlamalar sürerken Âşık Feymanî, muhatabını gayr-i Müslimlerin kâbesi benzetmesi çerçevesinde Efes'e tavafa durmak ifadesiyle şöyle iğnelemektedir:

"Nasrettin Hoca'nın heybesi gibi
Nüktedan sözlerin söbesi gibi
Gayrımüslümlerin kâbesi gibi
Efes'e tavafa varılmayasın"

(Artun, 2000: 342)

Bu dizelere karşılık Âşık Kul Mustafa da muhatabının kendisini üstün görüp mürşit dergâhının postu olmakla övünmesi üzerine ona, sakın beynamaz, yani namaz kılmaz bir kişinin evine serilmeyesin diyerek aynı incelikle yermektedir:

"Söylenen sözlerden üstün diyorsun
Hal ehli olana dostum diyorsun
Mürşit dergâhına postum diyorsun
Beynamaz evine serilmeyesin."

(Artun, 2000: 342)

Âşık karşılaşmalarında her iki âşık da sözün ve sazın estetiğine uygun olarak hem meramını dile getirmekte hem de muhatabını ince ince yererek hünerini göstermektedir. Böylece gerek bu tarz şiirlerde gerekse diğer saz şiiri türlerinde şairler, çevresindeki kişilere dair eleştiri ve yergilerde bulunurken aynı zamanda kişisel olduğu kadar toplumsal birçok konuya da dolaylı da olsa değinmişlerdir. Doğal olarak bu şiirler aracılığıyla şairlerin birbirleriyle olduğu kadar, yaşadıkları dönemle de ilgili önemli bilgilere ulaşmak mümkündür.

3.9.3. Saz Şairlerinin Sevgiliyle İlgili İronileri

Saz şiirinde sevgili, çoğunlukla övgü konusu edilse de yergi bölümünde görüldüğü gibi yeri geldiğinde eleştirilmekte, sitem dolu ifadelerle yerilmektedir. Şairler, âşık şiiri anlayışına bağlı olarak kendileri için bazen hasret, gurbet, acı, ıstırap gibi birçok zorluğun kaynağı olan sevgiliyi doğrudan yermekten sakınmamış, türlü yönlerle eleştirmişlerdir. Ancak yergiye göre daha dolaylı ve ince bir dokundurmanın söz konusu edildiği ironide aynı nicel zenginliği burada görememekteyiz. Şairler, şiirlerinde sosyal hayat, siyaset, din, birey gibi konularda ironiden yararlandığı nispette yararlanmayıp eleştirilerini çoğunlukla doğrudan taşlama tarzında icra etmişlerdir.

Saz şiirinin daha çok epik şiirler söyleyen ve çoğunlukla üst perdeden seslenen şairi olarak bilinen Dadaloğlu, *"Dinleyin Ağalar Bir Söz Edeyim"* adlı şiirinde bu kez lirik bir tarzda sevgiliyi inceden inceye eleştirmektedir. Şair, ilk dörtlükte; *"Dinleyin ağalar biz söz edeyim / Bir güzel beni dilinen kandırdı"* ifadesiyle sevgilisinin kendisini kandırmasını bir sohbet meclisinde beylere, dostlarına şikayet edercesine doğrudan eleştirmektedir.

"Dinleyin ağalar bir söz edeyim
Bir güzel beni dilinen kandırdı
Söz verdi de geri döndü sözünden
Kötüleri üstümüze güldürdü"

(Semih, 1983: 44)

Bu dizelerden sonra şair, ikinci dörtlükte bu kez sevgilisi için pek çok zorluklara katlandığını, uzak yolları yakın kıldığını; ancak *"Heves güves yetirdiğim gülleri / Korkuyorum bir soysuza yoldurdu"* ifadesiyle imalı bir deyişle onun kendisine ihanet ettiğini belirtmektedir. Dizelerde *"soysuza yoldurmak"* ifadesinde de görüleceği gibi

onun gidip bir başkasına ilgi gösterebileceğinden, vefasız olabileceğinden endişe etmekte ve bunu ironik bir söylemle yansıtmaya çalışmaktadır:

"Senin için geyeceğim alları
Irak idi yakın ettim yolları
Heves güves yetirdiğim gülleri
Korkuyorum bir soysuza yoldurdu"

(Semih, 1983: 44)

Saz şiirinin önemli şairlerinden olan Gevherî, içinde divan şiiri etkisiyle Arapça, Farsça sözcük ve tamlamaların sıkça kullanıldığı, ancak lirik olduğu kadar bir o kadar da ironik söylemiyle dikkat çeken şiirinde sevgilisini ince ince yermektedir. Şair, henüz ilk dizede; *"Âferin şânına ey perî-peyker", yani;* ey ay yüzlü sevgili şanına aferin, diyerek görünürde takdir belirten ifadesinde hemen sonraki dörtlüğe bakılırsa aslında bunun böyle olmadığı, aksine sevgiliye sitem edildiği görülmektedir:

"Âferin şânına ey perî-peyker
Hakikat olunca böyle gerektir
Âhir güldü bize adû-yı ebter
Sadâkat olunca böyle gerektir

Ne biz kez hâtırım teselli kıldın
Ne hâlimi sorup yüzüme güldün
Gittikçe dembedem cefâkâr oldun
Mürüvvet olunca böyle gerektir"

(Elçin, 1998: 366-367)

Aynı şiirde bu iki dörtlükten sonra aşağıdaki yer alan dörtlüğe bakıldığında ise adeta sevgili; kulu olan aşıkını mutlu etmiş, aşk tekkesinde aydınlatmış; onu akıl, gönül ve ruhtan azat eylemiş, zira pek merhametlidir. Oysa yukarıdaki ikinci dörtlükte geçen ifadelere bakılırsa, sevgili; aşıkının hatrını sormamakta, teselli vermemekte, yüzüne gülmemekte, üstelik gün be gün ona cefa eylemektedir. Böylece bir bütün olarak metne bakıldığı takdirde ironinin, söylenenin aksini ima eden incelikli diliyle sevgili, örtülü bir şekilde yerilmekte; sadakat, mürüvet ve merhametten yoksun olmakla eleştirilmektedir.

"Gevherî kulunu dilşad eyledin
Tekke-i aşkında irşad eyledin

Akl-ü dil ü rûhu âzad eyledin
Merhamet olunca böyle gerektir."

(Elçin, 1998: 366-367)

Sevgiliye olan sitemini dile getiren bir başka şair Ruhsatî ise, *"Vardım Nazlı Yârin Ziyaretine"* adlı *"dedi-dedim"*li diyaloglardan örülü şiirinde ironin gücünden yararlanmaktadır:

"Vardım nazlı yârin ziyaretine
Dedim kalk gidelim dedi varamam
Dedim bu kadar mı vazgeçtin benden
Dedi vazgeçmedim ama varamam.

Dedim ***Ruhsat*** *mıdır elde iradın*
Dedi ki mahşere kaldı muradın
Dedim beni kabirde mi aradın
Dedi arıyorum ama varamam"

(Semih, 1983: 45)

Yukarıdaki şiirin diğer dörtlüklerinde doğrudan bir yerme yoluna başvurulsa da burada yer verilen bölümde, son dörtlükte az da olsa kinayeli anlatımdan yararlanılmaktadır. Birinci dörtlükte sevgiliye seslenen şair, ondan *"Vazgeçmedim ama varamam"* karşılığını alınca bir sonraki dörtlükte kendi mahlası olan *"Ruhsat"* sözcüğünden yararlanarak elinde irad (gelir, kazanç) mıyım, diyerek ince bir dille sitem etmekte, ironinin gücünden yararlanmaktadır. Çünkü ironik tavır sayesinde hem anlatım daha ilginç kılınmakta hem de okuyucuya satır arasında gerçek ve görünen arasındaki ince fark hissettirilerek zimnî bir mesaj da verilmektedir. Zira gerçek anlam aşağıdaki ifadelerde belirtildiği üzere bir nevi satır aralarında saklıdır:

"İronik tavır, yazarın söyler gibi olduğu sözcükler ile onların gerçek anlamları arasındaki zıtlığa bağlıdır. Gerçek anlamı kavramak için satırlar arasını okumak zorundayız. Satırlar arasında okurla yazar arasında çok uzak bir mesafe varsa, ironi anlaşılmamış demektir." (Fedai, 2009: 100).

Bir şey söylenirken satır arasında başka bir şeyi kastetme amacı olan ironi aracılığıyla şair, ince ince yergisine devam etmektedir. Aynı dörtlükte; *"Dedim beni kabirde mi aradın ifadesiyle"* sitemini sürdürmekte ve ima yoluyla onun adeta kendisini ölmüş biri gibi görerek gidip kabirlerde aramasını eleştirmektedir. Son dizelerde de

sevgilisinin dilinden; *"Dedi arıyorum ama varamam"* sözleriyle de içinde bulunduğu duygu birikiminin kaynağını açıklamakta, böylece şiir anlam ve anlatım olarak tamamlanmış olmaktadır.

19. yüzyıl şairlerinden Âşık Ferkî, şiirinde bülbülün feryadını dikene sor, pervanenin nara tutulmasını ise nara sor, bilir diyerek ironik bir dille aslında bu dertlerin kaynağının sevgilisi olduğunu ima etmektedir:

"Sebep neden bülbül eder feryadı
Güle reyha veren hare sor bilür
Pervanenin daim yanmak muradı
Şemasında olan nâre sor bilür"

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 99)

Âşık Ferkî bu dörtlükten sonra aşağıdaki dizelerinde görüleceği üzere bu kez Hallac-ı Mansur'un idam edilmesine atıfta bulunarak onun ölümü için her ne kadar dara sor denilse de görünenin ötesinde âşığı ölüme götüren kaynağa dikkat çekmektedir:

"Ehl-i âşkın gönlü görünmüş serrac
Anınçün Hakk'ıyla etmişler mirac
Enel-Hak buyurdu Mensurî Hallac
Bu al-i esrarı dâre sor bilür."

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 99)

Bir başka saz şairi, kadın âşıklardan Fatma Taşkaya ise *"Gelmesin"* adlı şiirinde sevgiliye sitem ederken ironinin imalı ve iğneleyici dilinden yararlanmaktadır:

"Al ürüzgâr sana var müracatım
Tez götür canana söyel gelmesin
Yıllar boyu ben aşkınla hasretim
Sevdiğim sultana söyle gelmesin"

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 428)

Şair yukarıdaki dizelerde sevgilinin kadir kıymet bilmemesi, kendisine karşı umarsız davranması üzerine artık gelmesin diyerek ironik bir dille eleştiride bulunmaktadır. Şair, sevgiliye halini arz etmek için sitem ve iğneleme yoluyla, gelme diyerek aslında bir an evvel gelmesini salık vermektedir.

Bu başlık altında yer verilen örneklerde görüldüğü üzere saz şairleri, şiirlerinin temel izlekelerinden biri olan olan sevgili için çoğunlukla olumlayıcı bir tarzda övücü, yüceltici ifadelerle dolu şiirler söylediği gibi, yeri geldiğinde özellikle ironinin

gücünden de yararlanarak sitemli bir edayla onu inceden inceye yeren, eleştiren ürünler de ortaya koymuşlardır.

3.10. Felekle İlgili İroniler

Saz şiirinde şairler, yaşadıkları pek çok sıkıntının kaynağı olarak kimi zaman sevgiliyi, kimi zaman yöneticileri, kimi zaman toplumu, kimi zaman tanıdıkları kişileri hedef olarak görmüşlerdir. Bunun yanında bazen de ya doğrudan güçlerinin yetmedikleri kişi ve kurumlar karşısında suçu başka bir kavrama yöneltme eğilimiyle ya da gerçekten derin bir kaderci anlayışla *"zaman-dünya-baht"* gibi kavramlarla da bağlantılı olarak *"felek"*i suçlamış, onu yermişlerdir.

Alevi-Bektaşi şiir geleneğinin güçlü sesi Pir Sultan Abdal birçok şiirinde iktidara, zorbalara, haksızlıklara karşı sesini yükselttiği gibi neredeyse pek çok şair için sitem kaynağı olan feleğe karşı da yükseltmiş, onu yermekten geri durmamıştır. Aşağıdaki ilk dörtlükte yergi ağırlıklı bir eleştiriyle felek konulu birçok şiirde olduğu gibi burada da aynı kavram; kahpe, hain, sözünde durmaz, umarsız bir varlık olarak tanıtılmıştır. Son dizedeki *"Yüzümüze gülme bari"* ifadesiyle birlikte sonraki dörtlüğe geçiş yapılmakta ve ironiye kapı aralamaktadır:

"Yürü bire kahpe felek
Gafil gafil gelme bari
Biz de doğduk ölmek için
Yüzümüze gülme bari"

(Bezirci, 1992: 394)

Şair, yüzüne gülmeyen feleğe sitem edip ilk dörtlükte, onu doğrudan doğruya sert bir dille yererken aşağıdaki dörtlükte ise bu kez eleştirisini daha dikkat çekici bir şekilde dile getirmektedir:

"Sen bir feleksin sözün yok
Yola gidersin izin yok
Kimi görmeye gözün yok
Kimisini görme bari"

(Bezirci, 1992: 394)

Şair burada; *"Biz de doğduk ölmek için / Yüzümüze gülme bari"* ifadesinde olduğu gibi ironik bir anlatımdan da yararlanarak tam aksi bir anlamı dile getirmek niyetiyle onun kendi yüzüne hiç gülmediğini söyleyip artık gülmesini arzulamaktadır.

Bu hususta 17. yüzyıl âşıklarından Âşık Ömer aşağıdaki şiirinde kendisine dert, ayrılık, meşakkat getirdiği için felekle bağlantılı olarak yaşadığı dönemi ironik bir anlatımla yermektedir. Şair, felek-zaman için *"rûzigâr"* kavramını kullanarak; *"izzeti çok rûzigâr"* ve *"rağbeti çok rûzigâr"* diyerek ironik bir anlatımla aslında ona tam aksi bir anlam yüklemektedir. Zira söz konusu edilen kavramın, ilk dizede ayrılığı çok olan ve üçüncü dizede ise hilesiyle insanları aldatan varlık olarak tanımlanması ifadeleri dörtlüğün bütünü düşünüldüğünde aslında aksettirilmek istenen anlama kapı aralamaktadır:

"*Ah elinden neyleyim ey firkati çok rûzigâr*
Kimlere kıldın cihanda izzeti çok rûzigâr
Mekr ile aldar imişsin âdemi bildim seni
Ol sebepten etmez oldum rağbeti çok rûzigâr"

(Elçin, 1999: 87)

Bir başka saz şairi Kağızmanlı Hıfzî'nın bir şiirinde ise felek mutsuzluğun sorumlusu olarak görülür. Şair; *"Kahpe felek beni çarktan geçirdi / Yaslıyım yeşilim allarım yoktur"* diyerek feleğin kendisini çarktan geçirdiğini özellikle vurgulamaktadır. Yani insanoğlunun türlü dertler, acılar ve zorluklar yaşadıktan sonra adeta pişip kemale erme sürecinin somut ifadesidir bu (Şimşek, 2009: 38).

Yine, saz şairi yaşanmışlığın göstergesi olarak; *"Yaslıyım yeşilim allarım yoktur"* ifadesiyle feleğin çemberinden geçiş sürecinin zor olduğunu dile getirmektedir. Bunun için de yas tuttuğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Esma Şimşek, Hıfzî'nin dizelerini renk bağlamında yorumlarken şunları söylemektedir: *"Türk kültüründe yasın işareti 'kara' rengidir. 'Al-yeşil' ise mutluluğun, sevincin işaretidir, aynı zamanda bayramın rengidir. Çektiği yastan dolayı karalara bürünen Hıfzî, bu mısralarla; neşeden, sevinçten uzak kaldığını ve bunun müsebbibi olarak da feleği gördüğünü ima eder."* (Şimşek, 2009: 38).

Görüldüğü gibi Âşık Kağızmanlı Hıfzî; *"kahpe felek"* adlandırmasıyla doğrudan doğruya hakaret içeren bir niteleme ile feleği hedef almakta ve onun kendisini çarkıyla adeta sindirdiğini söyleyip yermektedir. Bu ifade biçimiyle mizah ve ironinin ima ve espriden beslenen anlatımı yerine taşlamanın yalın ve açık anlatımı tercih edilmektedir.

Ancak ikinci dizede ise belirtildiği üzere renklerin kültür dünyamızdaki kullanımından ve dinleyici/okuyucuda uyandırdığı çağrışımlardan yararlanarak feleğin kendisinde yarattığı tahribat inceden inceye ironik bir eda ile verilmektedir.

3.11. Ayrılıkla İlgili İroniler

Saz şiirinde aşk, gurbet, özlem, sıla, ölüm gibi konuların yanı sıra ayrılık konusu da sıkça ele alınmıştır. Şairler, ayrılığı konu edinirken genellikle onu sevgili ve sılayla bağlantılı olarak değerlendirmişlerdir. Ancak bunu ironi ve mizahtan ziyade doğrudan bir eleştiriyi-yergiyi içeren taşlama tarzında yapmıştır. Bu bakımdan ironik anlatımlı örnekler nispeten daha azdır.

Saz şiirinin önemli şairlerinden biri olan Karacaoğlan, kendisine karşı ilgisiz davranarak ondan uzak duran sevgilisine sitem ve ironiyle karışık bir edayla seslenmektedir. Öyle ki şair, kendisinden ayrı düşen sevgilisiyle hiç görüşemedikleri için onun adını dahi unuttuğunu söyleyip ilgisizliğine dair ironi çerçevesinde ince bir yergide bulunmaktadır:

"Mendili yudun arttım
Gülün dalında kuruttum
İsmin ne idi unuttum
Sorulmayı sorulmayı"

(Bilgegil, 2012: 123)

Bir başka saz şairi Kul Mustafa ise bir şiirinde ilgiyle baktığı, sevdiği kadının başkalarına karşı ilgili oluşuna, onlarla düşüp kalkmasına içerleyerek eleştiride bulunmaktadır. Ancak şair, bunu ince bir sitem içinde, adeta onu iğneleyerek, söylediği ifadenin satır arasında, ele karşı cömert, kendisine karşı ise adeta ihtiyacı yokmuş gibi davranıp minnet etmeyişini eleştirmektedir:

"Kaşların çatarsın gözün süzersin
Her bakışta ciğerciğim üzersin
Yâdlar ile yiyip içip gezersin
İstiğnâ satarsın bize gelince"

(Köprülü, 2004: 143)

Saz şiirinin kadın âşıklardan Fatma Taşkaya *"Gelmesin"* adlı şiirinde sevgiliye sitem ederken ayrılığın kendisini üzüntülere gark edişini ironinin imalı dilinden yararlanarak dile getirmektedir:

"Ruhumdan doğuyor bendeki acı
Olmuşum dünyada aşkın muhtacı
Bu tür yaraların olmaz ilacı
Zülfü perişana söyle gelmesin."

(Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 428)

Şair, sevgilinin kendisine karşı ilgisiz davranması üzerine artık gelmesin diyerek ironik bir dille eleştiride bulunmaktadır. Aslında şairin dertlerinin kaynağı, sevgiliye olan uzaklıktı, sevgilinin kendisine karşı umarsız davranışı, yıllar süren hasretini bir türlü gideremeyişidir. Böylece sevgiliye halini arz etmek için sitem ve iğneleme yoluyla, gelme diyerek, aslında bir an evvel gelmesini istemektedir.

Saz şairleri ayrılığı ele alırken genellikle onu ima ve söylenenin ötesinde ince bir anlam barındıran ironik bir bağlamda değil, doğrudan bir eleştiri kapsamında yergili bir anlatımla değerlendirmişlerdir. Bundan dolayı ironiyi esas alan örneklerin yergi kapsamında değerlendirilen örneklere göre daha az olduğu görülmektedir.

3.12. Ölümle İlgili İroniler

Şairlerin üzerinde derin bir etki uyandıran temel gerçekliklerden biri de ölümdür. Bu anlamda ölüm düşüncesi ve duygusunun algılanışı, şiirde insanın önemli bir trajedisi olarak yerini almıştır. Şairler bu gerçeği çoğunlukla üzüntü, korku, yas, endişe, hüzün gibi temel duygulanımlarla karşılasa da bazen onu, ironinin ince imalarla örülü diliyle dikkatlere sunmuştur.

İşte bu anlamda Garip şiiri şairlerinden Orhan Veli, sıradan, sade bir kişi olan Süleyman Efendi için; *'uyandı, uyanamadı'* biçiminde bir ifadeyle ölümün kabulünü de sıradanlaştırarak bu konuya dair salt hüzün, acıma, ya da reddedişle bakmamaktadır. Şair, *"Kitabe-i Seng-i Mezar"*da, ölümü ironik bağlam ve mizah arasında bir noktada ele alarak aslında köklü bir geçmişi olan mersiye ve ağıt geleneğinin sıradan bir kişinin hayatına uyarlandığında aslında ironin çarpıcılığına kapı araladığını göstermektedir. Şair, söz konusu ettiği bu mütevazı kişi için anonim bir ifadeden yararlanarak onun ölümüne dair, *"Ölüm Allah'ın emri, / Ayrılık olmasaydı"* diyerek ölümün yakıcı gerçekliğinin nasıl anonimleştirilip adeta sıradanlaştığını dile getirmektedir (Kanık, 1998: 46-47).

İşte bazı âşıklar da şiirlerinde kısmen de olsa ölümü doğrudan bir anlatımla sunmak yerine onu ironik bir çerçevede ele alabilmektedir. Bu örneklerden birinde Âşık

Efkârî, *"Ortada bir tabut bu nasıl düğün"* diyerek aslında her ölümün bir düğün, her düğünün bir ölüm merasimine benzediği, her birisinin bir seremoninin devamı olduğunu anımsatmaktadır. Ayrıca cenaze ve yas töreni için bu nasıl bir düğün diyerek ölümün de doğum ve düğün/evlilik gibi insan yaşamının üç önemli eşiğinden biri olduğuna dikkat çekerek onun da kalabalıklar içindeki bir törenle nihayete varacağını dile getirmektedir:

"Efkâri sen gamsız kalmazsın bir gün
Ortada bir tabut bu nasıl düğün
Her kimin yüzüne baktıysam bugün
Çekilir yürekler içler ağlıyor"

(Makal, 1978: 86)

Bir başka şair, Âşık Reyhanî ise ölüme dair, *"Bir Abdullah vardı öldü dediler"* dizesinde görüleceği gibi tıpkı Orhan Veli'nin *"Süleyman Efendi"*si gibi sıradan, mütevazı bir kişi üzerinden ölümü irdelemektedir:

"Bir Abdullah vardı öldü dediler
Ne ey oldu kardeş öldün kurtuldun
Kefenin komşular aldı dediler
Ne ey oldu kardeş öldün kurtuldun"

(Çelik, 2008: 334-335)

Şair, kefenini komşularının aldığı Abdullah için, *"öldün kurtuldun"* diyerek ironik bir söylemle yoksul insanların, yaşamak şöyle dursun adeta ölerek dertlerinden kurtulacağını dile getirip ölümün bir başka yönüne kapı aralamaktadır. Sonraki dörtlükte de şair, söz konusu ettiği kişi için, üç yüz altmış beş gün oruç tutup yılda bir defa iftar ettiğini ve eti gördüğünde çiğnemeden yutacağını söyleyerek ironisini güçlendirmektedir:

"Üç yüz altmış beş gün oruç tutardın
Senede bir defa iftar ederdin
Et görseydin çiğnemeden yutardın
Ne ey oldu kardeş öldün kurtuldun"

(Çelik, 2008: 335)

Günümüz halk şairlerinden Kenan Erzurum ise *"Çilem"* adlı şiirinde aşağıdaki dizelerde görüleceği üzere ölüm gerçekliğine dair doğrudan bir eleştiri yapmak yerine ironk anlatımla şöyle demektedir:

"Azrail haber etmedi
Ölüm yardıma yetmedi
Çabalarım kâr etmedi
Gene de bitmedi çilem"
(Erzurum, 2009: 139)

Yukarıdaki dizelerde özellikle, *"Ölüm yardım etmedi"* ifadesine görüldüğü üzere şair, Âşık Efkârî'nin *"Abudallah"*ı gibi ölümü kurtarıcı gördüğünü dile getirerek aslında ironi çerçevesinde kendilerine yaşamı dar edip çileye dönüştüren her şeye karşı bir tepkide bulunmaktadır.

Sonuç olarak yukarıdaki örneklerde saz şairleri, ölümün soğuk yüzünü ironinin ters yüz eden zekice yaklaşımıyla dikkatlere sunmaktadır. Böylece metinler aracılığıyla eleştirel bir bakış açısı sergileyip konuyla ilgili olarak farklı bir bilinç düzeyi oluşturulmaktadır.

3.13. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili İroniler

Doğa, saz şiirinde geçmişten günümüze dek önemli bir konu olarak sıkça kullanılmış; gerek övgü gerekse de yergi şiirlerinde önemli bir rol almıştır. Ancak yergi ve mizah ağırlıklı şiirlere göre ironik anlatımlı şiirlerde daha az yer bulabilmiştir.

İronik anlatımlı şiirlerde imalı ve ters yüz eden çarpıcı kullanımlar için doğayla ilgili ögeler yerine çoğunlukla insana ait olay, olgulardan ve niteliklerden yararlanılmakta, bazen de bunları karşılamak adına eğretilemeler ve semboller aracılığıyla hayvanlar kullanılmaktadır. Çok az şiirde ironik bir anlatım için doğa kendi gerçekliğiyle esas öge olarak kullanılmaktadır.

Pir Sultan Abdal, uzunca şiirinde soru cevap tarzında öyküleyici bir biçimde doğadaki uyumu, düzeni salt bilinen gerçeklerle, basmakalıp ifadeler yerine biraz da ironi ve mizahtan yararlanarak dikkatlere sunmaktadır. *"Gitme giden gitme bir daha soram"* geçiş ifadesi ile her bir dörtlükte birbirine bağlı zincir sorularla muhatabından *"Vallahi billahi ben onu gördüm"* ifadeleriyle başlayan ilginç cevaplar alır.

"_ Gitme giden sual sorayım
Ya ne bu dünyanın üstünde durur
_ Vallahi billâhi ben onu gördüm
Dünya Sar(ı) Öküz'ün üstünde durur

_ Gitme giden gitme bir dahi soram
Ya bu öküz neyin üstünde durur
_ Vallahi billâhi ben onu gördüm
Ökzü de bir salın üstünde durur"

(Bezirci, 1992: 266)

İlk dörtlükte; dünyanın neyin üstünde durduğu sorusu sorulmakta, buna karşılık; *"Dünya Sar(ı) Öküz'ün üstünde durur"* cevabı verilerek yaygın olarak bilinen anlayış hatırlatılmaktadır. Ancak sonraki dörtlükte bu kez; *"Öküz neyin üstünde durur"* sorusuna; *"Öküz de bir salın üstünde durur"* cevabıyla aslında hakikatte bunun böyle olmasının akıl alır bir yanı olmasa da imalarla ikrar ve iman boyutuna dair göndermede bulunulmaktadır. İronik anlatım aracılığıyla bu derin gerçekliğin anlaşılmasının öyle sanıldığı kadar kolay olmadığı dikkatlere sunulmaktadır.

Sonraki dörtlüklerde de yine benzer bir anlatım tarzıyla sırasıyla sal, balık, derya ve ikrarla ilgili olarak soru-cevaplı ifadelerle hayatın ve hakikatin öte yakasına dair incelikli yorumlar yapılmaktadır:

"_ Gitme giden gitme bir dahi soram
Ya bu sal neyin üstünde durur
_ Vallahi billâhi ben onu gördüm
Sal da bir balığın üstünde durur

_ Gitme giden bir dahi soram
Ya bu balık neyin üstünde durur
_ Vallahi billâhi ben onu gördüm
Sal da bir balığın üstünde durur

_ Gitme giden bir dahi soram
Ya bu balık neyin üstünde durur
_ Vallâhi billâhi ben onu gördüm
Balık da deryânın üstünde durur

_ Gitme giden bir dahi soram
Ya bu deryâ neyin üstünde durur

_ Vallâhi billâhi ben onu gördüm
Deryâ da ikrarın üstünde durur"

(Bezirci, 1992: 266)

Yukarıda değinildiği üzere dünyanın sarı öküzün üstünde durduğu inancının aslında bir düğümler sarmalıyla birbirine bağlandığı görülmektedir. Zira sarı öküz bir salın üstünde, sal bir balığın üstünde, balık bir deryanın üstünde, deryanın ise ikrar üstünde durduğu inancı ifade edilmekedir. Son dörtlükte ise aslında varlığın imanın üzerinde vücut bulduğu anlayışı şu ifadelerle dile getirilmektedir:

"_Gitme giden gitme bir dahi soram
Ya bu ikrârın neyin üstünde durur
*_ **Pir Sultan**'ım der ki ben onu gördüm*
İkrâr da imanın üstünde durur."

(Bezirci, 1992: 266)

Şair, burada ilk dizelerden itibaren bir soru-cevap şeklinde sürüp giden örüntüde ironi ve imalardan sonra; *"İkrar neyin üstünde durur"* sorusuna; *"İkrar da imanın üstünde durur"* ifadesiyle madde ve mananın, her varlığın iman hakikati üzerinde anlam kazandığı hükümüne varmaktadır.

Âşık Feryadî'nin *"Tarla Destanı"* adlı şiiri gibi bazı metinler bu yönüyle az da olsa ironiyi anımsatan kullanımları bünyesinde taşıyabilmektedir. Şair, kişileştirerek seslendiği tarladan yana dertli olduğunu, kendisinin emeğine karşılık ürün vermediğini dile getirdikten sonra, kurbağa ve fareden ırgat getirip kendisini zorda bırakması düşüncesini mizahî bir bağlam çerçevesinde aşağıdaki dörtlükte şöyle ifade etmektedir:

"Tarla dinin imanını yitirdin
Biten ekinleri geri batırdın
Kurbağdan fareden ırgat getirdin
Hemen tezden biçip kaldırdın tarla"

(Pürlü – Özen, 1996: 188)

Âşık Feryadî tarlasına seslendiği bu şiirinde özellikle; yıkarıdaki dörtlüğün sonunda yer verdiği *"Hemen tezden biçip kaldırdın tarla",* ve aşağıdaki her iki dörtlüğün sonunda da; *"Dört kıblaya namaz kıldırdın tarla", "Südünü, mayanı bildirdin tarla"* ifadelerde yine kişileştirme yoluna başvurarak ona karşı duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Şair, kendisini mahcup eden tarlası için bu kez şöyle seslenmektedir:

"Gine bugün beni ettin avara
Biraz buğdayı da verdin davara
Param yok ki bari verem zavara
Dört kıblaya namaz kıldırdın tarla

Hey utanmaz tarla niçin bitmedin
Şu ekinler gibi bitip bitip yetmedin
Gene bizi el içine katmadın
Südünü mayanı bildirdin tarla."

(Pürlü – Özen, 1996: 188)

Âşık Feryadî, dikkat edilecek olursa bu dizelerde doğrudan bir yerme yerine, biçimsel olarak aktarılan ifadenin tam tersi bir anlamı ima etmektedir. Şair, aslında tarlasının mahsül vermeyip onu kurbağaya-fareye yedirdiğini, zaten az olan buğdayını da davara vererek kendisini avare kıldığını ve son olarak el içinde başı dik olması gerekirken onun yüzünden sağa sola koşuşturan çaresiz biri haline geldiğini ifade etmektedir.

Bu başlık altında yer verilen bu ve benzeri şiirler aracılığıyla saz şairleri, konuyla ilgili olarak doğrudan eleştiri ve taşlamalar yanında bazen incelikli bir dil işçiliği ve zeka ürünü olan ifadelerle muhatap aldığı doğayı ironi yoluyla yererek meramını dile getirmektedirler.

3.14. Hayvanlarla İlgili İroniler

Saz şiirinde hayvanlar gerek yergi, gerek ironi ve mizah ögeleri bakımından şairlerce sıkça kullanılmıştır. Özellikle doğrudan anlatım sonucu iktidar ve güç odakları tarafından hedef olmaktan kaçmak isteyen şairler, hayvanların alegorik özellikleri ve yüklendikleri çağrışımlardan yararlanarak eleştirilerini örtülü olarak sürdürmeye çalışmıştır. Burada yer verilen şiir gibi aslında hayvanlarla ilgili şiirler bu başlık altında değerlendirilebildiği gibi bazen de hedefledikleri anlam değerleri bakımından diğer pek çok başlıkla da ilgili olabilmektedir.

Pir Sultan, *"Oldu"* redifli bu şiirinde hayvanların türlü özelliklerinden, ona bahşedilen niteliklerden dolayı başına gelen sıkıntılardan yola çıkarak bazı eleştirel tespitlerde bulunmaktadır. Şair, ilk dörtlükte, arı ve bal ilişkisinden hareketle, türlü

nimetler ve güzelliklere sahip olan kimselerin kendisine var olan bu niteliklerden dolayı başından belanın eksik olmadığını ifade etmektedir:

"Dağlara taşlara lâlesin verdi
Kâfire hisarın kalesin verdi
Arıya bal verdi belâsın verdi
Arı ağlar bana balımdan oldu"

(Bezirci, 1992: 272)

Pir Sultan Abdal bu dizelerinde ve aşağıdaki dörtlüklerde görüldüğü üzere vermek istediği iletiyi yerginin salt eleştiren, doğrudan yıkan, döken, kıran yapısı yerine gerçeğe ince bir yergiyle, ima ile varmak isteyen ironiden yararlanmaktadır. Zira arının ağlayışı balından, ördeğin ağlayışı gölünden, bülbülün feryadı ise gülünden gibi tespitlerle adeta bazen nimetlerin külfete, külfetlerin nimete yol olabileceği anlayışını dikkatlere sunmaktadır:

"Sulağında yad avcılar bulundu
Arkamızdan tor şahinler salındı
Ayrılık elinden ciğer delindi
Ördek ağlar bana gölümden oldu

Silkini silkini gitme işine
Hayır eyle yârânına eşine
Çığrışarak gelir konar başına
Bülbül ağlar bana gülümden oldu."

(Bezirci, 1992: 272)

Bir başka saz şairi Kul Himmet de uzunca şiirinde ustası Pir Sultan Abdal gibi hayvanların bazı özelliklerinden hareketle hayata ve toplumsal gerçeklere yönelik eleştirilerde bulunmaktadır. Hayat ve dünyayı anlatırken somut, sıradan ve bilinen tarzda ifadeler yerine, mecazî ve soyut anlamın öne çıktığı, ilk bakışta kendini ele vermeyen bir aktarım şekli tercih edilmektedir. Mesela henüz ilk dörtlükte yer altında olan sarı bir öküzden söz edilerek manası merak edilmekte ve dünya ile olan bağı sorgulanmaktadır:

"Yer altında sarı öküz
Hak bilir kaç yaşındadır

Ver anın manâsın bana
Dünya anın peşindedir"

(Aslanoğlu, 1997: 175)

Kul Himmet, insanlığın geçmişinde bazı söylence ve sözlü anlatımlara da yansıyan, dünyanın sarı öküzün boynuzları üzerinde olduğu inancını anımsatarak aslında bunun bir sembol olduğu, hakikatte her gerçeğin somut olarak açıklanamayacak kadar derin olduğu gerçeğini dile getirmektedir.

Diğer dörtlüklerde de bu öküz örneği üzerinden insanın hayata ve dünyaya bakışının aslında sanıldığı kadar kolay olmadığı, olay ve olgulara sıradan bakanlara ironik bir anlatımla; *"Ver anın manâsın"* denilerek öte gerçeğin farkına varılması salık verilmektedir. Aşağıdaki dörtlükte bu anlamda söz konusu edilen öküz için sakar olup kulağını dikip baksa da onun da can korkusu içinde olduğu, o cüssesine rağmen pekâlâ bir sineğin saldırısı karşısında aciz kalabileceği şöyle dile getirilmektedir:

"Alnı sakar önü sakar
Kulağını dikmiş bakar
O da candır korku çeker
Bir sinekcik döşündedir"

(Aslanoğlu, 1997: 175)

Kul Himmet, aynı şiirinde adı geçen öküz sembolü üzerinden üç yüz elli ayağı olup her birinin bir yaşında olduğu ve kimsenin bu sırrı kolayca çözemeyeceğini anlatmak istercesine bazı tespitlerde bulunup sonunda; *"Hikmet anın işindedir"* diyerek yaratıcının hikmetinden sual olunmaz gerçeğini ifade etmektedir:

"Alnı yardır önü yardır
Sargısı mısırı şardır
Üç yüz elli ayağı vardır
Her biri bir yaşındadır

Kul Himmet*'im gevher-kânı*
Dağlardan kalındır gönü
Çitfe koşa idim anı
Hikmet anın işindedir."

(Aslanoğlu, 1997: 175)

Bir başka saz şairi Sefil Selimî; *"Söyleyin"* adlı şiirinde bu açıdan hayvanlarla ilgili ironilere yer vererek aslında toplumsal bir ileti vermektedir. Şiirde bazı hayvanlara

yer vererek onların aksettirdiği çağrışımlar veya sembolik değerler aracılığıyla gerek kişilere gerekse toplumun bütüne yönelik bir eleştiri getirip şöyle demektedir:

"Kurbağa bülbüllük şahinlik taslar
Uçtuğunu gören var mı söyleyin
Tosbağa aslanlık kaplanlık taslar
Beyler gözleriniz kör mü söyleyin

Çekirgeyi gören deve kaçıyor
Yarasa ağzından ateş saçıyor
Böcekler fillere savaş açıyor
Kim kimi alt eder zor mu söyleyin"

(Kaya, 2001: 42)

Şair; *"kurbağa, bülbül, şahin, tosbağa, aslan, çekirge, deve, yarasa, böcek, fil, koç, pire, bit"* gibi türlü hayvanları kendi bağlamı içinde karşılaştırarak acziyet ve kabiliyet özellikleriyle değerlendirmekte ve insanlara somut örnekler sunarak hakikati bu şekilde daha kolay dile getirmektedir. Yine her dörtlüğün sonunda; *"Beyler gözünüz kör mü söyleyin", "Kim kimi alt eder zor mu söyleyin"* ve aşağıda şiirin son dizesinde de; *"Kötü ben kötüyüm der mi söyleyin"* ifadeleriyle varmak istediği amacı, bu ifadelerin aksini ima ederek okura onaylatma gayretindedir. Şair, yaptığı tahlili dile getirdikten sonra şiirini şu dizelerle tamamlamaktadır:

"Koça özeniyor pirelerle bit
Ey ***Sefil Selimî*** *iyi tahlil et*
Fenalıktan vazgeç doğruları tut
Kötü ben kötüyüm der mi söyleyin."

(Kaya, 2001: 42)

Son dönem halk şairlerinden Âşık Halil Karabulut da tekerleme tarzında icra edilen şiirlerde sıkça ele alınan hayvanlardan biri olan sineği, *"Beyaz Sinek Destanı"* şiirinde ironi ve gülmece bağlamında ele almaktadır. Şair, daha ilk dörtlükte söylenenin aksini kast edercesine, ne yiyip içecek kadar aciz görülen sineğin aslında pek yaman olduğunu, yine sonraki dörtlüklerde artistlerin, anarşistlerin onun şöhretini kıskandıklarını söyleyip aslında ne denli kendilerine musallat olduklarını şöyle dile getirmektedir:

"Bir minicik, zerre kadar küçücek
Gören der ki bu ne yiyip içecek

Sanmış idik konuk geldi göçecek
Vatan tuttu burada kaldı ak sinek

Meşhur oldu dilden dile geziyor
Gazeteler harıl harıl yazıyor
Hep artistler, anarşistler kızıyor
Onların şöhretin sildi ak sinek"[*]

Şair, aynı şiirinin son dörtlüğünde ise ak sineğin girdiği yerden çıkmayıp mücadeleci olmasını ifade ederek oradan hareketle ince bir ironiyle hâlâ dünya gündeminde yer edinenen Filistin sorununa göndermede bulunarak İsrail'in Filistin halkına reva gördüğü zulme yönelik eleştiride bulunmaktadır:

"Âşık Halil der kimseyi takmıyor
Mücadele ile yitip bıkmıyor
Girdiği topraktan daha çıkmıyor
İsrail'den örnek aldı ak sinek"

Bu başlık altında değerlendirilen örneklerde söz konusu edilen hayvanların algı ve çağrışım dünyasında yarattıkları etkiden yararlanılarak görünürde hayvanlara dair bir eleştiri-iğneleme yapılıyor görünse de aslında onlar aracılığıyla insana ve ait olduğu topluma yönelik örtülü bir eleştiri yapılmaktadır. Böylece ima ve güldürü unsurunun iç içe olduğu bir dille hayvanlar söz konusu edilmek suretiyle hem çekinilen otorite ve iktidar karşısında bir emniyet çemberi yaratılmakta hem de doğrudan kişi veya kurum adları verilmediği için insanlara ve topluma yönelik eleştiri daha kolay yapılabilmektedir.

[*] http://turkulerle.wordpress.com/2013/02/26/asik-halil-karabulut-siirleri-4/(09-11-2013)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TÜRK SAZ ŞİİRİNDE MİZAHIN KULLANIMI

Mizah, güldürürken aynı zamanda düşündürmeyi amaçlayan, olay ve olguların farklı yönlerini ortaya koyan bir anlatım özelliği olarak pek çok sanat dalında kullanılagelmiştir.

Gerçekliğe ciddiyetin sınırlarına mahkûm olmadan, gülmenin olanaklarından yararlanarak bakan mizah, bireysel ve toplumsal pek çok konuya dair eleştirel bir tavır ortaya koyduğu gibi aynı zamanda bir sosyo-kültürel denetim biçimi olarak da kendini var etmektedir. Toplumsal yapı içinde uyumsuzluk, çatışma ve kültürel değerlere aykırılık gibi durumlarda doğal bir tepki olarak gülme/gülünç bulma olgusu ortaya çıkmaktadır. Peki ya gülme veya gülünç bulma nasıl tezahür ediyor ve bunun kültürel dinamiklerle bağı nedir? İşte bu hususta Sadık Tural, **Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler**, adlı eserinde şöyle demektedir: *"Bir milletin mensuplarından her biri, kültürün oluşturduğu hayat içinde, ruh ve zihin bakımından uyumsuzluk, dikkatsizlik ve bedence uygunsuz hareket görünce, gülmek şeklinde bir sosyal kontrol mekanizması işletiyor. Gülme gülünç bulma, kültürün iç dinamiklerinden doğan bir sosyal denetim şeklidir."* (Tural, 1992: 35).

Böylece mizah, sosyal bir denetim biçimi olarak, gülme/gülünç bulma eyleminden hareketle gündelik yaşamdan, sanat ve edebiyata dek pek çok alanda hem psiko-sosyal bir gereksinim olarak hem de kültürel bir eleştiri/yergi aracı olarak önemli rol oynamaktadır.

Sosyal yaşam ve sanat dalları içinde doğrudan bir yergi dili ve anlatımından farklı olarak rol alan mizah, gündelik dile müdahale etmekte, kendine özgü bir varoluşsal durum ortaya koymaktadır. Bu bakımdan şiir diliyle benzeşse de pratikte birbirinden farklı bir durum arz etmektedir.

Çiğdem Usta, **Mizah Dilinin Gizemi** adlı eserinde şiir dili ve gülmece dilinin her ikisinin de gündelik dile müdahale ederek adeta başka bir dil ortaya koyduklarını söyleyerek ardından bu ortak özelliklerine rağmen ikisi arasındaki yorumlayış farkını açıklar (Usta, 2005: 80).

Şiir ve gülmece dili, görünüşte iki uç noktada durur. Biri, kişiyi fevkalade hislendirip zaman zaman ağlatırken diğeri güldürür. Bu yüzden böyle bir iddia şaşırtıcı

gelebilir. Aslında her iki alan, günlük dile benzer şekilde müdahale etse de insanda uyandırdıkları duygu değerleri onları birbirinden farklı kılmaktadır. Şiir dilinde duygu değeri ön plana çıkarılarak okuyucu üzerinde güçlü bir etki yaratılmaya çalışılır, duygusal bir atmosfer yaratılır. Gülmecede ise, aksine kişinin olaya belli bir uzaklıktan bakması, hissiz bir şekilde yaklaşması esas alınır. Yani normalde kişiyi ağlatan ölüm, yaralanma, cinayet gibi hadiseler, ancak bu şekilde komik hale getirilebilir. İşte seyirciyi/okuyucuyu uzaklaştırma görevi, mizah ustasına aittir. Mizahçı bunu kurgu ve dille sağlar, bunu yaparken de şairin aksine dilinde duygu değerini, tamamen geri plana atar. Onun cümlelerinde ölüm; heyecan, üzüntü gibi duygular yaratmaz (Usta, 2005: 80-81). Yani şiir dilinde duygu değeri öne çıkarılırken mizah dilinde bu hissedilmeyecek derecede geri plana itilip şaşırtma, güldürme ögeleri ile dikkat çekilir.

Mizah, gerek şiir gerekse diğer sanat dalları gibi varlığı içinde bulunduğu hayat ve toplumla anlam kazanacağı için haliyle ilintili olduğu hayatın gerçekleri ve toplumun değerleriyle kendini geliştirmekte, evirilip varlığını pekiştirmektedir.

Mizah, ait olduğu toplumun kültürel dinamikleriyle bağlantılı olarak bir gelenek çerçevesinde gelişerek geçmişten günümüze değin ilerleme kaydetmiştir. Yaşam ile arasında sıkı bir bağıntı vardır. Bu bağıntının simgesi de insandır. İnsanlar sıkıntılarını, üzüntülerini, eleştirilerini, yergilerini, mutluluklarını, sevinçlerini zaman zaman gülmece yoluyla başkalarına iletirler. Bu durumda gülmece yani mizah, insanın duygularının bir boşalma kanalıdır. Yani kısaca söylemek gerekirse gülmece yani mizah bir bakıma insanın genel kültür odağındaki yansımasıdır (Özünlü, 1999: 37).

Geçmişten günümüze ait olduğu toplumun kültürel yansıması olarak bireysel ve toplumsal pek çok soruna değinen ve ezberi, klişeyi, statükoyu sarsmaya çalışan bir tür olarak halk şiiri için de önemli bir kaynak olmuştur.

Türk halk şiiri ve özelde saz şiiri, yüzyılların birikimiyle geniş bir coğrafya ve kültürden süzülerek günümüze kadar ulaşırken mizah ve güldürü unsurlarının gücünden yararlanmayı ihmal etmemiştir. Halk şairleri, mizahın gücünden yararlanarak iktidar ve toplumsal sınırlamalara karşı bir koridor yaratarak hem güldürmeyi hem de düşündürmeyi başarabilmiştir. Şiir örneklerinde görüleceği gibi bastırılan bir duygu ve düşünce yansıtılmasında güldürü ögesi baskın olan bir sembolden yararlanılarak hedefe ulaşılmaya çalışılmıştır. Semboller aracılığıyla Feedman'ın aşağıda belirttiği üzere saldırganlık gerçek hedef yerine başka bir hedefe yönlendirilerek meram dile getirilmektedir: *"İnsanlar sık sık birbirleri tarafından engellenir ya da rahatsız*

edilirler, fakat karşılık vermezler; çünkü engelleyen kişi ya çok güçlüdür ya ulaşılmazdır ya da engellenenler çok kaygılı ve çekingendirler. Böyle bir durumda boşalma gereksinimleri birçok başka yoldan giderilebilir. Bu yollardan biri, saldırganlığı gerçek hedefin yerine geçen başka bir hedef üzerine boşaltmaktır ki, buna yön değiştirme denir." (Freedman, 1998: 272).

İster sembolik dilden yararlansın, ister dilin çokanlamlılık ve dilsel sapmalarından yararlansın mizah sayesinde anlatıcı, hem kendisinin sanatsal yaratısını ortaya koymakta hem de ait olduğu toplumun bilinçaltına dair önemli ipuçları sunmaktadır: *"Yaratıcılık ve yaşam tarzı mizahta kendini en yalın haliyle göstermektedir. Aynı zamanda mizah toplumun bilinçaltını ortaya koymaktadır."* (Çetinkaya, 2006: 3).

Saz şiiri bağlamında yüzyıllara göre mizahî anlatımın kullanıldığı şiirlere dair örnekler belirlenip uygun başlıklar altında değerlendirilmiştir. Ancak mizahî ögeler içeren metinlerin tasnifi yapılırken bazı metinlerin hem mizahî özellikler hem de yergi ve ironi özellikleri taşımasından dolayı bir zorlukla karşılaşılmıştır. Bu açıdan değerlendirmeye alınan bir metin yerine göre mizah, ironi veya yergi ile bağlantılı olabildiği gibi bazen de sosyal, ekonomik, siyasî ve bürokratik hayatla bağlantılı olabilmektedir. Bundan dolayı bazı metinleri taşıdıkları bu özelliklerinden dolayı kesin çizgilerle ayırmak mümkün olamamaktadır. Bu hususta bazı zorluklarla karşılaşılsa da yine de öne çıkan konu başlığına ve ögeye göre çeşitli tasnifler yapılmakta, ona uygun içerikler verilmektedir.

4.1. Sosyal Hayatla İlgili Mizah

Saz şairleri, yaşadıkları toplumun bir bireyi olarak şiirlerinde pek çok konuya değindikleri gibi sosyal hayatla ilgili birçok konuyu ele almışlardır. Genellikle yergi ve ironi ağırlıklı olsa da yer yer mizahî bir dille de sosyal konuları eleştirmişlerdir.

Saz şiirinin son dönem temsilcilerinden Âşık Efkârî, ferdî duygular kadar içinde yaşadığı toplumun sosyal dokusuna dair duygu ve düşüncelerini de dile getirmiştir. Bu kapsamda şair bir düğünden hareketle insanların türlü trajikomik hallerini şiirine yansıtarak gülünçlük çerçevesinde eleştirmektedir. Bunu yaparken de elbette ince ince dokundurmaların görüldüğü dizelerde; *"Komşu kapısında düğün kurulur / Bazı divaneler çalmadan oynar"* ifadeleriyle ironik bir eleştiri de yapılmaktadır. Ancak aşağıdaki dörtlüklerde görüleceği üzere davulsuz-zurnasız bilmeden oynamak,

çalmadan oynamak, ensesini salayı belini bükmek, kara kartla gibi kollarını açıp mendilsiz oynamak gibi tasvir ve ritüeller aracılığıyla cahil ve görgüsüz kişilerin sosyal ortamdaki halleri çoğunlukla gülünçlük bağlamı içinde gözler önüne serilmektedir:

"Komşu kapısında düğün kurulur
Bazı divaneler çalmadan oynar
Efsane anlamaz zurna sesinden
Davulsuz, zurnasız bilmeden oynar

Sallar ensesini büker belini
Sağa sola kırıştırır dalını
Kara kartal gibi açar kolunu
Eline bir mendil almadan oynar"

(Yazıcı, 1992: 84)

Şair, sonraki dörtlüklerde de düğün ortamındaki farklı kişileri değerlendirmekte, özellikle düğün meydanında oynayan bir kadının gülünç hareketlerini eleştirmektedir. Gözlemlerini mizahın incelikleriyle birleştirerek yansıtan şair, şiirinin bazı dizelerinde *"Derler kim kaldırdı itin kızını"* ifadesinde olduğu gibi hakarete varacak düzeyde bir yergi söz konusu edilirken yine, *"Vurdukça çıkarır evin tozunu"* sözleriyle aynı zamanda ince dokundurmalarla ironiden yararlanılmaktadır. Söz konusu dörtlüklerde genel olarak halk gülmecesi çerçevesinde *"itin kızı"* olarak adlandırdığı bir kadını şaka yoluyla tasvir etmektedir. Şair onu tasvir ederken oyun kültürü, temizlik anlayışı ve sergilediği davranışlar bakımından *"divane"* olarak niteleyip gülünçleştirmektedir:

"Terledikçe kir kapatır gözünü
Derler kim kaldırdı itin kızını
Vurdukça çıkarır evin tozunu
Bu koca divane durmadan oynar

Gah ileri gider gahi de geri
Bugün izinlidir kırmış yuları
Efkârî meteyler divaneleri
Divane meydanı bulmadan oynar"

(Yazıcı, 1992: 84)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi saz şairleri sosyal konulara dair mizahî içeriği olan şiirler söylerken zamandan şikâyet, yoksulluk, kültürel değişim, yozlaşma, güvenlik, eğitim, medya gerçeği gibi farklı konulara değinmişlerdir.

4.1.1. Yaşanan Dönemden Şikâyetle İlgili Mizah

Şairler, zamandan, yaşanan süreçten, hayat şartlarından söz ederken olumlu gördükleri hususlarda nasıl övgüyle söz etmişlerse elbette yanlış buldukları durumlarda da yerici bir anlatımdan yararlanmışlardır. Bazen yergilerini doğrudan yaptıkları gibi bazen de aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi mizahî ögelerden yararlanarak dile getirmektedirler.

Örnek olarak 20. yüzyıl şairlerinden Âşık Sefil Selimî, kendi döneminde giderek bozulan toplumsal yaşam içinde niteliksiz kişilerin hak etmedikleri yerde olmalarını bazı hayvanlardan örnekler vererek yermektedir. Şair, mecazî anlamları da çağrıştıracak şekilde kurbağanın bülbüllük-şahinlik taşlaması, ancak uçtuğunu gören kimsenin olmaması; kaplumbağanın aslanlık-kaplanlık taslaması, ancak bunu görenin olmaması üzerine herkesin haddini bilip liyakatine göre davranması gerektiğini eleştirel bir tarzda şöyle dile getirmektedir:

"Kurbağa bülbüllük şahinlik taslar
Uçtuğunu gören var mı söyleyin
Tosbağa aslanlık kaplanlık taslar
Beyler gözleriniz kör mü söyleyin"

(Kaya, 2001: 42)

Şair bu dizelerden sonra bu kez pirelerle bitin koça özenmesi, ancak bunun imkansızlık taşıması kıyası üzerinden eleştirel yaklaşımını ortaya koymaya devam etmektedir. Zira şair, bu adını andığı hayvanların genel geçer özelliklerinden yararlanarak, haddini bilmeyip hak etmediği değerleri talep eden kimseleri yermekte ve son dizedeki ifadesiyle; *"Kötü ben kötüyüm der mi söyleyin"* diyerek meramını dile getirmektedir:

"Koça özeniyor pirelerle bit
Ey sefil Selimî iyi tahlil et
Fenalıktan vazgeç doğruları tut
Kötü ben kötüyüm der mi söyleyin"

(Kaya, 2001: 42)

Şair, burada görüldüğü gibi liyakat ve hakkaniyet açısından uygun görmediği kişilerin toplumsal yapı içinde söz sahibi olduklarını görünce onları gülünç duruma düşürmek için hayvanlardan yararlanır. Şiirde hayvanlar acalığıyla yaşanan süreç adeta gözler önüne serilmekte, süregelen haksızlıklar güldürünün gücüyle dikkatlere sunulmaktadır.

4.1.2. Kültürel Yabancılaşma, Yozlaşmayla İlgili Mizah

Kültürel yabancılaşma, yozlaşmayla ilgili olarak çoğunlukla doğrudan yergili anlatım ve bazen de ironik söylemden yararlanılmakta, bu konuda mizahî anlatımlı örneklerin daha az olduğu görülmektedir.

Bu konu başlığında saz şiirinin son dönem önemli şairlerinden olan Âşık Yaşar Reyhanî'nin aşağıdaki dizeleri kültürel yozlaşmaya dair dikkat çekici örneklerdendir. Sık sık yurt dışına giderek bazı etkinliklere katılan şair, özellikle Almanya'daki Türk göçmenlerin yaşam koşullarını gözlemleyerek gülmece diliyle ve elbette özellikle son dizedeki *"sebebi muzdur bilirim"* ifadesine görüldüğü üzere ironinin söylenenin ardındaki aksi anlamı ima etmesi, gerçekliği başka bir somut gösterge üzerinden dile getirmesi özelliğinden de yararlanarak şöyle bir eleştiride bulunmaktadır:

"Almanya'ya geleli başka hal oldu
Ben burada şaşırirem galirem
Son doğan çocuklar şımarık oldu
Onun da sebebi muzdur bilirem"

(Kaya, 2001: 42)

Yukarıdaki dizelerde görüldüğü üzere şair, kendi yöresinin, Erzurum'un ağız özelliğini kullanarak ilk dörtlükte Almanya'ya gittiğinden beri şaşırıp kaldığını dile getirmektedir. Özellikle son kuşak çocuklarının pek şımarık olduğunu gözlemlediğini, bunun da sebebini, gülünç gelecek bir gerekçeye, muza dayandırmaktadır. İkinci dörtlükte ise bu kez şöyle seslenmektedir:

"Gayet çoh şımardı ah çocuklar ah
Terbiye düzeni bozuldu eyvah
Çocuhlarnan hızlı gonuşmak yasah
Çünki Kindergelt'ten para alirem"

(Kaya, 2001: 42)

Şair, bu dizeleriyle yine gurbetteki Türk çocuklarının yoz bir kültürde büyüdüklerinden yakınıp terbiye düzeninin bozulduğunu, onlara kızmanın ya da onlarla yüksek sesle konuşmanın yasak olduğu bir ortamdan söz etmektedir. Son dizede bu kez yine dudaklarda bir gülümseme bırakacak tarzda, kendisinin de artık bu yozlaşmadan etkilendiğini, ilkelerinden taviz verdiğini ima eden şair, aksi taktirde Alman devletinin kendisi gibi göçmenlere verdiği yardımı parasını iptal edeceğinden çekinmektedir.

Çıldırlı Âşık Şenlik de *"itoğlit"* redifli şiirinde misafir gittiği ama kendisine karşı Anadolu insanının köklü misafirperveliği geleneğine riayet etmeyip ilgisiz davranan bir kişiyi eleştirmektedir. Söz konusu edilen kişi kısmen mizahî bir anlatımla kısmen de küfre varacak bir sertlikte yergi dilinden yararlanılarak halka şikâyet edilmektedir. Aşağıda ayrı ayrı değerlendirilen dörtlükler bir bütün olarak dikkate alındığında mizahî ögeler nicelik bakımından zayıf olsa da nitel yönden gülünç bir bağlamda yergide bulunulmaktadır:

"Allah'ın misafiri gelmiştim size
Firar ettin görünmedin hiç göze
Yalan yere yattın döndün keyifsize
Hilesiz emrazsız çorsuz itoğlit"

(Aslan, 2007: 242)

Âşık Şenlik, yukarıdaki dizelerde söz konusu ettiği kişiyi sonraki dörtlüklerde de benzer bir tarzda gülünçleştirip itibarısızlaştırmaktadır. Şair, ayıca kendisine değer vermeyen bu kişiyi sövgülü bir dille yermekten geri kalmamaktadır:

"Danzot'a gelende ögrendih seni
Dediler ağadır, el hanedanı
Bizden esirgedi bir lokma nanı
Ekmeksiz peynirsiz Şorsuz itoğlit"

(Aslan, 2007: 243)

Sonuç olarak gerek Anadolu'da olup kendi kültürel dünyasından uzaklaşan ya da farklı bir coğrafya ve kültürel ortamda yetişip orada gün geçtikçe kendi değerlerinden uzaklaşan insanlar üzerinden söz konusu olumsuzluklar mizahî bir anlatımla dile getirilmektedir.

4.1.3. Ahlâkî Değerlerle İlgili Mizah

Şairler, yaşadıkları dönem içinde şiirlerinde pek çok konuya değindikleri gibi sosyal ve kültürel hayatın önemli yapı taşlarından olan ahlâkî değerlere dair duygu ve düşüncelerini dile getirmişlerdir. Bu konular özellikle dinî-tasavvufî etkinin güçlü olduğu tekke şiirinde ve az da olsa özellikle 16. yüzyıldan başlayarak günümüze değin gelişen saz şiirinde de mizah ve ironiyle bağlantılı olarak kısmen kendine yer bulmuş, dikkate alınmıştır.

Bu bağlamda saz şiirinde ise daha çok yergi ve ironik bir çevrede ele alınan bu konu için, Çıldırlı Âşık Şenlik, *"Molla"* adlı şiirinde söz konusu ettiği kişiyi gülünçleştirerek yerse de aşağıdaki dörtlükte görüleceği üzere küfür ve hakarete varan ifadeleri kullanmaktan imtina etmemiştir:

"Hiyanetden kalbin fesat pazarı
Maymundan oyunbaz simsin sansarı
Lehçende görünür Moskof nazarı
Oldun benesferden bed sıfat molla"

(Aslan, 2007: 192)

Şair, onu İblis'ten nasihat alan, kalbi ihanet dolu, konuşması Ruslara benzeyen, kötü sıfatlı ve maymun edalı olarak gösterip hem hakaretvarî bir üslup kullanmakta hem de bu ögeler aracılığıyla muhatabını gülünç halde tasvir edip yermektedir:

"Mazarratdan fitne Nemrut'tan asi
Çingeneden azma posa bozması
Fikrinde var uğba cadı yığvası
Din İslam düşmanı hiyanet molla"

(Aslan, 2007: 192)

Yukarıdaki dörtlüklerde görüldüğü üzere şair, sosyal hayat içinde ahlâki değerlerden yoksun olduğuna inandığı kişi veya kişileri eleştirirken onları hem gülünçleştirip itibarsızlaştırmakta hem de yöresel deyiş ve küfürlerden de yararlanarak eteğindeki taşları dökmekte, halka sesini duyurmaktadır.

4.2. Dinî Hayatla İlgili Mizah

Şairler toplumsal yaşam içinde yozlaşan değerler ekseninde dinî ve ahlakî çöküntüyü irdelerken aslında ironi ve güldürü ile bezenmiş bir mizahî dil kullanarak hem eleştirel bir tutum sergilemiş hem de ait oldukları topluma karşı sorumluluklarını

yerine getirmeye çalışmışlardır. Özellikle Alevi-Bektaşî geleneğinde yetişen tekke veya saz şiiri şairleri dinî ve ahlakî çöküntüyü irdelerken aynı zamanda özellikle Sünni inancın etki alanını kırarak dinî konulara daha esnek bir çerçevede bakmaya çalışmıştır. Erman Artun bu bağlamda âşıkların-saz şairlerinin biçimsel/zahirî din anlayışının sınırlarında hapsolmayarak kaba softalığa karşı korkutan değil sevecen, asık suratlı değil gülümseten bir anlayışın portresini çizdiklerini şöyle belirtmektedir: *"Âşıklar, biçimsel din anlayışına karşı çıkmışlardır. Allah'a yaklaşımları diğerline göre farklılık göstermiştir. Şiirlerde güçlü, büyük, kahredici, korkutucu, asık yüzlü Allah portresi yerine sevecen, gülümseyen, can veren, temel gücü diriltme olan, yardımsever bir portre çizilir. Bu anlayış, âşıkların az veya çok tarikat çemberinden geçmeleri sonucunda olmuştur. Âşıklar, bazı şiirleriyle kaba softalığa, ikiyüzlüğe, kendileri için verilen fetvalara başkaldırmışlardır."* (Artun, 2009: 110).

Bu vesile ile bazı şiirlerinde kendilerince yüzeysel ve dar görüşlü gördükleri çeşitli olay, olgu ve kişileri mizahtan yararlanarak yerme yoluna gitmişlerdir.

"Kıldan köprü yaratmışsın
Gelsin kullar geçsün deyü
Hele biz şöyle duralım
Yiğit isen geç a Tanrı"

(Pala, 2005: 422)

Kaygusuz Abdal'ın şathiyesinden alınan dörtlükte, şair din ve inanç bağlamında Tanrı'ya yakarmak yerine onunla konuşur ve şakalaşır bir tarzda dinsel bir figür-sembol olan sırat köprüsü gerçekliğini mizahî bir söylemle irdelemektedir.

Çıldırlı Âşık Şenlik aşağıda bir bölümüne yer verilen *"molla"* redifli şiirinde söz konusu ettiği kişiden hareketle dinî ve ahlakî değerlerin nasıl yozlaştığını, iki yüzlü bir kişinin dine nasıl zarar verdiğini bazen hakaretvarî bir dille bazen de gülünçlük ögeleriyle irdelemektedir:

"Haşa âlimlerden etmesin keder
Olupsan âleme rezalet molla
Sana âlim deyen hataya yeter
Zemane deccali nedalet molla"

(Aslan, 2007: 192)

Şair, gerçek âlimleri, sözü meclisten dışarı olmak babında müstesna tutarak Hüseyin adında ve Cemal mahlaslı bir kişi/şair olarak söz ettiği muhatabını gülünç

olduğu kadar aynı zamanda nezaket ve saygı sınırlarını aşan bir ifade tarzıyla yergisine devam etmektedir:

"Nedaret ilmine eylemez emel
İsmi Hüseyin'di mahlası Cemal
Ancah olur puştta bu kadar kemal
İblisten alıpsan nasihat molla"

(Aslan, 2007: 192)

Halk şiirinin önemli isimlerinden Âşık Ferahi de yine kendini dindar göstermeye çalışan, ancak hiç de öyle olmayan bir kişiyi eksen alarak eleştiride bulunmaktadır. Şair, ilk dörtlükte aşağıdaki dizelerinde de doğrudan yergili bir anlatımı tercih etse de kısmen de olsa ironi ve mizahın inceliğinden yararlanmaktadır:

"Yokluk kabul etmez o süslü odan
Avanta bulursan kaz gibi yudan
Zenginlik süsüyle Kâbe'ye giden
Söz verip ikrarda duran kalmadı"

(Atılgan, 1997: 51)

Şair, ilk dörtlükte söz konusu ettiği kişi üzerinden eleştirisine devam ederek özellikle şükrün parayla olması halinde onu bile demeyecek kadar cimri olan, ama elinde tesbihi olup zikir eden bir tipi gülünç bir bağlamda değerlendirmek suretiyle dikkatlere sunmaktadır:

"Düşünüp dünyaya eylerim fikir
Elinde tesbihi ediyor zikir
Parayınan olsa söylemez şükür
Ne yazık engini gören kalmadı"

(Atılgan, 1997: 52)

Yukarıdaki dizelerde şair, dinî vecibelerini yerine getirdiğini sanan kişilerin bu hususta aslında dürüst davranmadıklarına dair eleşitiride bulunmaktadır. Sadelik ve mütevazılıktan uzak bir şekilde gösteriş içinde yaşayan kişileri eleştirirken ikinci dörtlükte ise elinde tesbihiyle zikir eden bir kişi için parayla olsa onu dahi söylemez ifadesiyle ironi ve mizahî anlatımın zihinde yarattığı çağrışımın gücünden yararlanıp yermektedir.

4.3. Siyaset ve Bürokrasiyle İlgili Mizah

Saz şairleri, halkın sesi olarak çoğunlukla muhalif bir duruş sergileyerek toplumsal yaşam içinde gördükleri aksaklıklar ve yanlışlıkların kaynağı olarak siyasî ve bürokratik yapıyı sorumlu tutmuşlardır. Bu konuda özellikle mizahın, maskeleri düşürerek gerçekleri ifşa eden özelliği sayesinde şairler, erk sahibi iktidarın ciddiyetini sarsıp adeta ezilen halkın özgüven kazanımına aracılık etmektedirler. Çiğdem Usta bu hususta, mizahın halkı egemenler karşısında güçlü kıldığını, özgüven kazandırdığını belirterek şöyle demektedir: "*Mizah, 'varsılın elinde kamçı, yoksulun sırtında kırbaç' olan düzene karşı bir silahtır. Bu etkili silah, kötü düzenin koruyucu maskesini zedeler; gerçek yüzünün ortaya çıkmasını sağlar. Ezenleri alaya alır. Kitlelerin karşısında gülünç hale düşen; itibarından, gücünden bir şey kaybeder. İtibarını kaybeden, üstten halkın seviyesine, aşağıya iner. Böylece halk, eşitlendiği egemenler karşısında kendine güvenir ve başkaldırır. Bunu yapamazsa bile avunur; bunalımından kurtulur."* (Usta 2005: 31).

Bu özgüven ve eşitlenme hissi ile kendini halka karşı sorumlu hisseden şairler eserlerinde yönetim ve iktidarı hedef alarak onların kusurlarını ifşa etmek için mizahî ve sembolik dilin olanaklarından yararlanmayı ihmal etmemişlerdir.

Osmanlı toplumunda kendisini halife olarak gören iktidar anlayışı ve İslam'ın mizaha karşı mesafeli oluşu uzun süre onun gelişimini olumsuz etkilemiş ve gülmece çerçevesinde toplum sorunlarına eleştirel bir yönelim getirilmesini geciktirmiştir: *"Hükümdarın din kaynağından güç alan mutlak otoritesi Osmanlı toplumunda kendisine hiçbir eleştiri yöneltilmesine olanak vermemiştir. Yönetimin bütün aşamaları da bu bağışıklıktan yararlanmıştır. İslam öğretisinin 'kader' kavramı, kurulu düzenin olduğu gibi benimsenmesine de ortam hazırlamıştır. Böylece egemen kesimde ve onu kuşatan çevrede gülmece de gülmecenin toplum sorunlarına yönelmesi de engellenmiştir."* (Ertop, 1977: 13).

Ertop, bu koşullarda şair ve yazarların gülmece için uygun bir ortam bulamadıkları için hayvanları kullandıklarını ve böylece eleştirinin imkânlarından yararlanabildiklerini söylemektedir (Ertop, 1977: 14). Pek çok halk şairi de bu hususta şiirlerinde hayvanları kişileştirerek insanların ve onlara ait değer dünyasının olumsuz yönlerini ortaya dökmeye çalışmıştır.

Aşağıdaki şiirde 19. yüzyıl şairi Hengâmî, özellikle askerî gücüyle ayakta duran, ancak 17. yüzyıldan itibaren pek çok cephede yenilgiler alarak gittikçe kan kaybeden Osmanlı Devleti'nin durumunu ele almaktadır.

Şair Hengâmî, ilk dörtlükte ayrık kökünden, bin parça soğandan, mısır darısı ve pek çok gülden bir gemi yaptırdığını ve bununla Firengistan'ı yani Avrupa'yı fethedeceğini söyleyerek başlı başına bir gülmece atmosferi kurarak bu şekilde hem mevcut donanmanın haline dair bir ince yergide bulunmakta hem de Avrupa karşısında kan kaybedişe bir göndermede bulunarak dikkatleri çekmektedir:

"Bir gemi yaptırdım ayrık köküyle
Bin pare dizdim taze sovanı
Mısır darısından hesapsız gülle
Niyetim fethetmek Firengistan'ı"

(Zelyut, 1982: 177-178)

Şair, sonraki dörtlüklerde de bu gülmece örgüsü içinde mürettebatı kargalar, örümcekler, serçeler, leylekler ve sivrisineklerden kurulu olan gemiyle pek çok yeri gezdiklerini, sonunda da Bağdat çöllerinde bir liman bulduklarını söyleyerek inceden inceye nasıl da yaşanan hakikatlerden uzaklaşıldığıyla ilgili olarak eleştiride bulunmaktadır:

"Bin karga götürdüm gemiye bekçi
Örümcek ağası bile yedekçi
Yüz bin serçe yazdım tüfekçi
Sivrisinek oynar kılıcı kalkanı

Bulmadık engini gezdik karayı
Yulaf tarlasında yedik borayı
Leylek kaptan çekip makarayı
Bağdat çöllerinde bulduk limanı."

(Zelyut, 1982: 177-178)

Bütün bu dizeler bağlamında şair, Osmanlı'nın birçok cephede yenilerek kan kaybetmesiyle bozulan sosyal ve ekonomik dokunun gerekçelerini askerî ve bürokratik yapıya dayandırmakta ve bu yapıyı eleştirmektedir. Yukarıdaki dizelerde görüldüğü üzere bunu yaparken de; *"Kitlelerin karşısında gülünç hale düşen ve düşürülenler, itibarlarından, güçlerinden bir şeyler kaybederler"* gerçeğinden hareketle muktedir olanın gücünü adeta gülünçleştirerek sarsmayı, sarsarak da kamouoyunun nezdinde dikkatleri çekmeyi hedeflemektedir. Bunun için de şair, söz konusu bu destanında, askerî ve siyasî sorumluların niteliksizliğini ortaya dökmek için kişiler yerine

hayvanların sembolik kullanımlarından ve güldürü ögelerinden olabildiğince yararlanmaktadır.

4.4. Ekonomi ve Yoksullukla İlgili Mizah

Saz şairleri pek çok toplumsal konu gibi ekonomik hayat ve onun bir yansıması olarak tezahür eden yoksulluk konusuna da dikkatle eğilmiş, bu hususta eleştirel ve mizahî yaklaşımlarını şiirlerine yansıtarak dikkatleri üzerine çekmiştir.

4.4.1. Ekonomiyle İlgili Mizah

Saz şiirinin etkili olduğu 19. yüzyılda adı diğer âşıklar kadar bilinmese de şiirlerinde yergi ve mizah unsurlarına sıkça yer veren Âşık Celâlî, *"Destan"* adlı uzun eserinde yaşadığı dönemin ekonomi dünyasından, esnafların yaşamlarına dair çarpıcı örnekleri mizahî bir anlatımla dile getirmektedir.

Şair ilk dörtlükten itibaren mizahî bir ortam içinde demirci-kalaycı ve mehter dilberlerinin işleriyle bağlantılı olarak ne kadar ilginç haller sergilediklerini dile getirmektedir. Bu dilberlerden birincisinin demir kaynatır gibi olduğunu, ikincisinin kıçını oynattır gibi oynadığını, sonuncusunun da adeta usülünce on iki makamı bir zurnaya sokar gibi davrandığını gülünç bir çerçevede aktarmaktadır:

"Demirci dilberi demir kaynatır
Kalaycı dilberi kıçın oynatır
Mehter dilberi usul- danadır
On iki makamı sokar zurnaya"

(Kudret, 1980: 266)

İkinci ve üçüncü dörtlüklerde de yine belli başlı zanaat erbaplarının dilberleri gülünçleştirilerek hem onların iş ve aile ortamına dair örnekler verilmekte hem de esnaflığın inceliklerine dair bilgiler sunulmaktadır. Aşağıdaki dizelerde canbaz dilberinin boyundan, dülger (marangoz) dilberinin huyundan, kalafatçı (zift işi ustası) dilberinin de ziftle oyunundan; bir diğer bölümde ise bu kez Urum (Rum-Anadolu) dilberinin rumuzdan, Yahudi dilberinin göz koyuculuğundan, tüccar dilberinin de kurnazlığından tanındığını söyleyen şair, böylece hem esnaflara hem de onların içinde bulundukları sosyo-kültürel ortama önemli detayları mizahî çerçevede aktarmaktadır:

"Canbaz dilberinin gördüm boyunu
Dülger dilberinin aldım huyunu

Kalafatçı dilberinin ziftle oyunu
İşledikçe üst baş döner muşambaya

Urum dilberini rumuzdan bilir
Yahudi dilberi aşımdan alır
Tüccar dilberi pek kurnaz olur
Çalışır üç beş para kapmaya"

(Kudret, 1980: 266)

Bu konuda son dönem âşıklarından Âşık Çırakman ise *"Kaldık Bakalım"* adlı şiirinde yaşadığı ekonomik sıkıntıları yavan bir dille anlatmak yerine, mizahî özelliklerden yararlanarak öykülemeci bir anlatımla aktarmaktadır.

Şair, ilk dörtlükte deliye benzeterek anlattığı bir çift çarığı güç bela aldığını, ancak bir hafta keyif ve heyecanla giydikten sonra çarıksız kaldığını dile getirmekte ve bunu adeta çocuk dilinde, doğal bir gülünçlük ve yalınlık içinde aktarmaktadır:

"Bir çift çarık aldım kırk beş liraya
Gon şurada dursun benzer deliye
Bir hafta geyince döndüm geriye
Tarlada çarıksız kaldık bakalım"

(Türk Halk Ozanları…, 2002: 27)

İkinci dörtlükte de gönlünün yaslı olduğunu dile getiren şair, ekonomik koşullarının kötü olduğunu elindeki para-pulla tasını kalaylattığını dile getirmekte ve zenginlerin hali vakti yerindeyken kendisinin türlü güçlükler içinde boğuştuğunu ifade etmektedir:

*"**Çırakman** gitmedi gönlümün yası*
Elli lira galeylettin bir tası
Zenginin sırtında kumaşın hası
Pederi tarlaya saldık bakalım"

(Türk Halk Ozanları…, 2002: 27)

Aynı yüzyılın bir diğer şairi, Âşık Karanî *"Gecekondu"* adlı şiirinde açıkça olmasa da ekonomik hayata dair yergide bulunmakta, mizahî ögelerden yararlanarak zor koşullar altında yaşayan insanların koşullarından söz etmektedir. Şair, bunu somut bir gösterge olan gecekondu ile okura yansıtırken henüz ilk dizelerde, isminin haliyle örtüştüğünü söylemekte ve sistemin onu inceden inceye soyduğunu ifade etmektedir:

"İsmin güzel uymuş
Gecekondu gecekondu
Seni soyan kibar soymuş
Gecekondu gecekondu"

(Türk Halk Ozanları.., 2002: 394)

Âşık Karanî, sonraki dörtlüklerde de gecekondularda yaşayan insanların yaşam mücadelesine dair biraz tebessüm, biraz ince bir yergi çerçevesinde yaklaşmaktadır:

"Ara sıra yağar yağmur
Tozlu yolun olur çamur
Somun ekmek hamur hamur
Gecekondu gecekondu

Belediyen taşlar dizer
Dizdiğini geri bozar
Vebalini sana yazar
Gecekondu gecekondu"

(Türk Halk Ozanları.., 2002: 394)

Âşık Karanî, şiirde yoksulluğu ve sosyo-ekonomik geri kalmışlığı *"gecekondu"* sembolüyle sunarken, *"gece-kondu"* tanımlamasından başlayarak ardından onu soyanları, yağan yağmurla çamura bürünen yollarını, hamurlaşan ekmeğini, yerel yönetimlerin aymazlıklarını mizahî bir formla betimlemektedir. Böylece hem somut gerçekliğin tespiti yapılmakta hem de gülünç bir halle sunumu yapılarak dolaylı bir eleştiride bulunulmaktadır.

Saz şiirinde bireyi ve toplumu doğrudan etkileyen etkenlerin başında gelen ekonomi konusu aslında sıkça ele alınmıştır. Ancak yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere mizahî bir çerçevede değerlendirilişi yoğun olarak 19. üzyıldan itibaren görülmekte ve son dönem şiirlerinde bu etki kendisini daha çok hissettirmektedir.

4.4.2. Yoksullukla İlgili Mizah

Her çağda halk için ciddi bir sorun olan yoksulluk, gündelik dile yansıdığı gibi doğal olarak halkın dili ve kültürel birikimi aracalığıyla saz şiirine de yansımıştır. Ekonomi ve sosyal hayatla bağlantılı olarak zaman zaman şiirlerde kendine yer bulan

yoksulluk konusunda Âşık Reyhanî'nin *"Kara Toprak Neden Benim Yârimdir?"* adlı şiiri bu hususta dikkat çekici özellikler taşımaktadır.

Âşık Reyhanî, Âşık Veysel'in meşhur; *"Benim Sadık Yârim Kara Topraktır"* şiirine göndermede bulunup kâh ironiden kâh gülmecenin dilinden yararlanarak yoksulluktan yana şöyle dert yanmaktadır:

"Eğer Veysel yâr demişse toprağa
Mutlaka sahiptir bahçeye bağa
Arısı var bal doldurmuş tabağa
Kara toprak neden benim yarimdir"

(Düzgün, 1997: 229-230)

Şair bu dizeleriyle Âşık Veysel'in bağı-bahçesi olduğunu, tabağını balla dolduran arısı var ki, kara toprağa yâr diye sarıldığını belirterek dudaklarda gülümseme oluşturacak tarzda bir espri anlayışı ile meramını dile getirmektedir. Kendisinin ise bunlardan yoksun olduğu için kara toprağa yâr gözüyle bakmadığını paylaşmaktadır:

"Havaya bakınca hava alırım
Toprağa bakınca mahzun kalırım
Mezarım bile yok nerde ölürüm
Kara toprak neden benim yârimdir"

(Düzgün, 1997: 229-230)

Âşık Reyhanî yukarıdaki şiirinde mevcut halini dikkatlere sunmak için, *"hava almak"* deyiminden yararlanarak mülksüzlüğünü, *"Mezarım bile yok nerde ölürüm"*, diyerek çarpıcı bir ifade biçimiyle dile getirmekte ve son dizede de bütün dörtlüklerin sonunda tekrarladığı gibi; kara toprağın yâri-dostu olmadığı gerçeğini beyan etmektedir.

Bir başka saz şairi Çıldırlı Âşık Şenlik de henüz ilk dizede; *"Dinleyin ağalar tarif eyliyim",* diyerek dünyayı çekip çeviren şeyin para-pul olduğunu, ondan mahrum olan kişilerin ise türlü zahmetler içinde başkasının insafına-merhametine terk edildiğini dile getirmektedir:

"Dinleyin ağalar tarif eyliyim
Devleti dalında el dolandırır
Yağın bil galhıfdı insaf merhamet
Ey bil ki dünyayı pul dolandırır"

(Aslan, 2007: 178)

Âşık Şenlik, ikinci dörtlükte ise yukarıdaki dizelerde belirttiği gibi tarif etmeye devam ederek bu kez elinden hiçbir iş gelmeyen, dünyadan bîhaber olan bir kişiyi ele almaktadır:

"Köprü goyup köprüleri geçmeyen
Dünya şarabından bir cem içmeyen
Evde arvadına sözü geçmiyen
O da muhtar oluf köy dolandırır."

(Aslan, 2007: 178)

Şair, bu dizeleriyle söz konusu ettiği kişinin muhtar olup yoksul köylüleri dolandırmasını gülünçlük bağlamında sunmakta ve bunu evde karısına dahi söz geçmeyen bir kişi olarak yansıtmaktadır.

Hülasa saz şairleri yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere yoksulluğa karşı duyarsız kalmamıştır. Ancak yine de bu konu çoğunlukla ironinin iğneleyici, yerginin de keskin diliyle ele alındığı için mizahî bir bakışla dile getirilen şiirlerin nispeten daha az olduğu görülmüştür.

4.5. Eğitimle İlgili Mizah

Saz şiirinde eğitim konusu, çoğunlukla doğrudan doğruya bir eleştiri ve yergi çerçevesinde ele alınmış olup pek mizahî bir perspektifle pek değerlendirilmemiştir. Ancak konuyla ilgili olarak nadir de olsa bazı örneklerde şairler, eğitimle ilgili düşüncelerini mizahî bir tutumla yansıtmıştır.

İşte bu şairlerden biri de, son dönem halk şairlerinden Kenan Erzurum olup *"Bizim Hocalar"* adlı şiirinde öğretmenlerin her geçen gün özünden uzaklaşarak nitelikçe zayıflamaya başlaması üzerinden eğitimdeki aksaklıkları gülmece çerçevesinde ele almıştır. Şair, öğretmenler için, onların sanki okuma bilmez olduklarını zira kitapla işlerinin olmadığını söyleyip kütüphaneye gitmemelerini alaylı bir tarzda şöyle ifade etmektedir:

"Bizim hocalar demen
Onlar okuma bilmezler
Kitaplardan bıkmış gibi
Kütüphaneye gelmezler"

(Erzurum, 2011: 150)

Aynı şiirde şair, yine öğretmenleri eksen alarak eğitimdeki yozlaşmaya dair kısmen satirik bir tarzla iç içe olacak şekilde mizahî çerçevedeki eleştirisine devam etmektedir:

"Koştururlar biteviye
Sormayın nasıldır diye
Yeni şey öğrenir diye
Öğrenciyi de salmazlar"
(Erzurum, 2011: 150)

Şair, yukarıdaki dizelerde öğretmenlerin biteviye çalıştıklarını belirttikten sonra, yeni bir şey öğrenirler diye öğrencileri salmadıklarını söyleyerek onlara dair eleştirisini gülünçleştirme bağlamı içinde yapmaktadır. Böylece eğitimle ilgili olarak gözlemlediği sorunları, onun icracısı konumunda olan öğretmleri eksen alarak dikkatlere sunmaktadır.

Yukarıda da değinildiği üzere saz şairleri eğitim konusuna dair eleştirel yaklaşımlarını mizahî bir çerçevede aktarmak yerine çoğunlukla taşlama dilini tercih ettikleri için bu başlık altındaki örneklerin sayısının daha az olduğu görülmektedir.

4.6. Medyayla İlgili Mizah

Medya konusu saz şiirinde genel olarak diğer konulara göre daha az ele alınmış, mizahî bir anlatımla ise neredeyse hiç değerlendirilmemiştir.

Aşağıdaki örnekte ise halk şiirine ait olan bir türkünün nasıl yaşanan sürece paralel olarak medya aracılığıyla yeniden yorumlanıp işlerlik kazandığını görmekteyiz. *"Esmerim Biçim Biçim"* adlı türkünün sözleri değiştirilerek; *"Derslerim biçim biçim"* yapılmış ve şiire güldürü ögeleri katılarak farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Böylece hem güldürme ögesinden yararlanılmış hem de bu vesile ile işlenen konuya dair eleştirel bir tavır sergilenmiştir:

"Derslerim biçim biçim
Ölürüm bir beş için / bir not için
Hocam bana düşmandır
Sınıf geçtiğim için
Hele loy loy loy
Kibar zarif derslerim

Bir not attım havaya
Düştü kara tahtaya
On beş hoca kandırdım
Bir paket malboraya

Hele loy loy loy
Kibar zarif derslerim."
(Kaya, 1999: 631)

Bu örnekte görüldüğü gibi bilinen bir şiir formu değiştirilerek gülmece dilinin kullanımından yararlanılması sonucu hem eğitim sisteminin ana unsurları olan öğrenci-öğretmen ve ders konusuna dikkatler çekilmiş hem de konuya mizahî bir tarzda bakılarak daha çok kişinin ilgisi çekilmiştir. Henüz türkünün ilk bendinde, sevgiliye dair olan; *"Esmerim biçim biçim / Ölürüm esmer için"*; ifadesi kendi bağlamından çıkarılarak öğrenci dünyası içinde yeni bir forma uyarlanmış; amaç; dersler ve onun semeresi olan notlara yöneltilmiştir. Benzer aktarımlar, yani metnin yeniden inşa edilip reel veya lirik bağlamından alınıp güldürü atmosferine çekilmesi okur/dinleyici açısından daha güçlü bir etki uyandırmaktadır. Bir yandan güldürü ögesi belirirken öte yandan verilmek istenen mesaj daha etkili bir şekilde aktarılmış olmaktadır.

4.7. Güvenlik ve Asayişle İlgili Mizah

Saz şiirinde kısmen yergili anlatım bakımından taşlama niteliğinde ele alınmıştır. Ancak ironik veya mizahî anlatım bakımından saz şiirinde de bu konu tıpkı eğitim konusu gibi neredeyse hiç işlenmemiştir.

18. yüzyıl âşıklarından olup hayatı hakkında çok az şey bilinen Âşık Sadık'ın aşağıdaki şiirinden de anlaşılacağı gibi orduda bulunduğu ve bu vesileyle Osmanlı-Rus savaşına dair gözlemlerini şiire yanısttığı görülmektedir. Şair, ordudaki asayiş ve düzenin bozulduğuna dair eleştiride bulunmakta ve bunu padişaha seslenerek dile getirmektedir:

"Orduda kurmuşlar bir döner dolap
Nâmımız çağrışır Şam ile Halep
Kulların çağrışır şerbetle salep
Asker(in) pestilcidir bil padişahım"
(Sakaoğlu, 1989: 176)

Âşık Sadık, aslî görevinin dışına çıkarak maişet derdi için türlü işlerle uğraşan, kimisi şerbet-salep satan, kimisi de elinde biber turşusuyla çarşı-pazar dolaşan, yoğurtçu olan ve kimisinin de adeta orduda keçeden bir hamam yaparak orada tellaklık yapan ordu mensuplarının trajikomik hallerini şu dizeleriyle yansıtmaktadır:

"Başına sarınır Bağdat poşusu
Sırtına yüklenmiş Mısır çarşısı
Elinde gezdirir biber turşusu
Asker(in) yoğurtçudur bil padişahım

Okundu ezanlar gelmedi imam
Tevârihler yazar vakitler tamam
Orduda yapmışlar keçeden hamam
Asker(in tellaktır bil padişahım."

(Sakaoğlu, 1989: 176)

Yukarıdaki dizelere bakıldığında şair, ordudaki yozlaşmayı, düzenin bozulmasını mizahî bir betimleme ile gözler önüne sererek bu olumsuzluğu ciddiyetin soğuk ikliminde değil, güldürünün sıcaklığı çerçevesinde dile getirmektedir. Gözlemlediği olumsuzlukları da her dörtlüğün sonunda yineleyerek; *"Bil padişahım"* ifadesiyle en yetkili merciye arz etmektedir.

4.8. Aile Hayatıyla İlgili Mizah

Saz şiirinde sosyal hayatla bağlantılı olarak aile kurumuyla ilgili yergi içerikli şiirler de mevcuttur. Ancak saz şairleri aile kurumuyla ilgili eleştirilerinde ironik ve mizahî anlatımdansa doğrudan eleştirinin hakîm olduğu taşlamaları daha çok tercih etmişlerdir. Mizahî anlatım sosyal hayat, siyaset, birey ve hayvanlarla ilgili konularda yoğunlaştığı kadar aile kurumu ile ilgili şiirlerde sıkça kullanılmamıştır. Bu bağlamda anne ve eş olarak kadın, baba ve koca olarak erkek ve tabii ki ailenin diğer fertleri olarak çocuklar ve gençler şiire konu edilmiştir.

4.8.1. Kadınlarla İlgili Mizah

Saz şairlerinin neredeyse tamamına yakınının erkek olması ve mensubu oldukları toplumun da erkek egemenli bir bakışın tesiri altında olması hasebiyle bu şiir

dünyasında doğal olarak kadına yaklaşım ve onu ele alış biçiminde erkekçe bir sesin baskın gücü süregelmiştir.

Bu konuda son dönem halk şairlerinden Âşık Efkâri, aşağıdaki şiirinde evlenme noktasında kadını ele alıp değerlendirmektedir. Şair, şiirde evlenmeyi çok istediğini, ancak gerek içinde bulunduğu koşullardan ve gerekse de evlenecek uygun kişiyi bulamadığından dolayı bir türlü muradına eremediğini mizahî bir anlatımla şu şekilde ifade etmektedir:

"Sorman arkadaşlar yamandır işim
Eve gidiyorum evde yok eşim
Ceplerimde kaldı sekiz kuruşum
Nereden evlenem, nerden evlenem"

(Yakıcı, 2007: 51)

Âşık Efkârî, ilk dörtlükte halinden hoşnut olmadığını bunun sebebinin de eve gidince kendisini karşılayan bir eşinin olmayışına bağlamaktadır. Her dörtlüğün sonunda yinelediği; *"Nereden evlenem, nerden evlenem"* ifadesi ile arayış içinde olduğunu; ancak bir türlü emeline ulaşamadığını dile getirmektedir. Sonraki dörtlüklerde ise bu içine düştüğü zor durumu güldürü bağlamında ele alarak hem meramını tatlı bir dille aktarmak hem de güldürerek derdine çare arayışına dikkat çekmek istemektedir:

"Yalnızlık nidem beni açmıyor
Dul kadınlar boykot etmiş göçmüyor
Mini eteklere sözüm geçmiyor
Nereden evlenem, nerden evlenem

Evde diken oldu andir döşeğim
Ne koyun kuzu var ne de şişeğim
Kız alsam cebimde boya param yok
Nereden evlenem, nerden evlenem"

(Yakıcı, 2007: 51)

Başka bir şiirde ise bu kez evlenemeyen bir kişinin derdini güldüren bir tarzda aktarışını değil, aksine evlilikten yana, hem de iki eşli bir evlilikten yana sıkıntılı olan bir erkeğin derdini mizahî bir şekilde dile getirişini görmekteyiz. Şükrü Günbulut'un derlediği metinde bir kocanın, iki karısının elinden gördüğü eziyeti trajikomik bir

şekilde dile getirilmektedir. İlk dörtlükte, *"Onlar iki ben bir tene"* dizesinde belirtildiği üzere iki eşliliğin aslında hiç de imrenilecek bir yönünün olmadığı güldürü çerçevesinde adeta dikkatlere daha çok sunulmak istenmektedir:

"Avrat beni döveyazdı
Kaburgamı kırayazdı
Onlar iki ben bir tane
Farş' malamat olayazdım"
(Günbulut, 2002: 147)

Aynı şiirin ikinci dörtlüğünde ise halini arz eden koca, erkek egemenli bakışın hakim baskısına rağmen medenî bir cesaretle birisinin kazan karası, diğerinin ciğer yarası olarak tanımladığı eşlerinden dayak yediğini itiraf etmektedir:

"Büyüğü kazan karası
Küçüğü ciğer yarası
Allah ikisini de alsın
Yandım ik'avrat elinden"
(Günbulut, 2002: 147)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi şairler, içinde bulundukları ya da şahit oldukları bazı gerçekleri doğrudan dile getirmek yerine *"Yanlış yapan bireye gülme yolu"*yla kusurlu olan ferde veya bu kusurda payı olan fertlere yanlışı göstererek soruna dikkati çekmek istemektedirler (Usta, 2009: 44). Böylece hem bir durum tespiti yapılmış olunmakta hem de mizahın eğiticilik işlevine binaen toplumsal bir ileti verilmektedir.

4.8.2. Erkeklerle İlgili Mizah

Aile ile ilgili şiirlerde yergi ve ironiye dair metinlerde belirtildiği gibi bu konuya eleştirel bakan şiir sayısı zaten sınırlıyken söz konusu bu metinlerde de mizah ve ironiden yararlanmak yerine daha açık ve sert bir tonun baskın olduğu taşlama dilinden yararlanılmaktadır. Örnek olarak Âşık Ferrahî'nin daha önce yergi bölümünde yer verilen şiirinde aşağıdaki dörtlükte söz ettiği gibi olumsuz kişilik özelliği gösteren, ailesini, eşini ve çocuklarını ihmal eden, gözü dışarıda olan erkekleri doğrudan hedef alıp ağır bir dille yermiştir:

"Dışlık vermez evindeki eşine
Düşer gezer bir kahpenin peşine
Çok belalar gelir bir gün başına
Nefsinin peşinde gezer oldular

(Atılgan, 1997: 140)

Âşık Ferrahî bu kez yukarıdaki sert üslubunun aksine bir başka şiirinde iki eşli olan bir erkeği şiirine taşıyarak onun türlü kusurlarını ortaya döküp gülünç bir atmosfer içinde eleştirmektedir. İlk dörtlükte söz konusu edilen kocanın, dışarıdaki palavralarının aksine evinde hükmünün geçmediği, öyle ki yatakta değil yerde yattığı, altına çulunun dahi serilmediği koşullarda yaşadığını dile getirmektedir. İkinci dörtlüktede benzer ifadelerle aynı kişinin adeta kılıbık erkek rolüyle iki eşli olmasına rağmen üstünün başının kir-pas içinde olduğunu belirtip yergisine devam etmektedir:

"Ben erkeğim diye çalım satarsın
Dışarıda palavra atarsın
Serilmez yatağın yerde yatarsın
Altına serilmez çulun ik'evli

Dersin bu belaya ben düştüm nerden
Bıkarsın hayattan geçersin serden
Mintanın yakası görünmez kirden
Daha çok perişan olun ik'evli"

(Atılgan, 1997: 46)

Âşık Ferrahî son dörtlükte ise mizahî anlatımdan daha çok yararlanarak hayatından bıkan iki eşli kocayı; avluyu süpüren, kapkacağı yıkayan taze bir geline benzeterek gülünç bir şekilde tasvir etmektedir:

"Kötü sözler söylerler dişin sıkarsın
Usanırsın hayatından bıkarsın
Avluyu süpürür gabı yıkarsın
Sensin herhâl taze gelin ik'evli"

(Atılgan, 1997: 46)

Bir başka saz şairi Çıldırlı Âşık Şenlik de tıpkı Âşık Ferahî gibi iki eşliliği konu edinerek mizahî bir bağlam içerisinde değerlendirip şöyle bir eleştiride bulunmaktadır:

"Küçükle yatanda büyüğü küser
Mennen ne gördün der musibet yasar
Sonra ikisinnen sözünü keser
Her gece birinnen iltifat kurar"

(Aslan, 2007: 245)

Şair, yukarıdaki ifadelerde görüldüğü gibi şiirinin tamamında hep iki eşlilik üzerinden bir kocayı/erkeği mevzu bahis ederek çektiği türlü sıkıntıları biraz da gülünçleştirerek dikkatlere sunmaktadır. Öyle ki şiirinin diğer kıtasında yaşanan gerçekliği özetlercesine; *"İki avrad alan beynava kullar / Ahret azabını dünyada çeker"* diyerek çok eşliliği eleştirmekte, tek eşlilikten yana olduğunu belirtmektedir.

Sonuç olarak saz şairleri aile hayatıyla bağlantılı olarak kadına yer verdikleri kadar olmasa da saz şiirinin egemen sesi olan kendi hemcinsini de mizahî bir çerçevede ele almış, inceden inceye eleştirmekten geri kalmamıştır.

4.8.3. Ailenin Diğer Üyeleriyle İlgili Mizah

Ailede anne ve babanın dışında başta çocuklar olmak üzere ataerkil ailelerin diğer fertleri olarak anne ve bababın birinci dereceden yakınlarından bazıları da olup bu kişiler de türlü halleriyle şiire konu edilmekte hatta yergi ve mizahın hedefi olabilmektedir.

Çıldırlı Âşık Şenlik'in, *"Gelinle gız vasfı imtihan oldu"* dizesiyle başlayan ve adeta mani atışması biçiminde sürüp giden şiirinde, ata erkil aile yapısı içinde aynı evde yaşayan bir gelin ve kızın hayata bakış açılarındaki farklılığı dile getirmektedir. Şiirde yergi ve mizah unsurları birlikte kullanılarak biri bekar, diğeri evli olan iki aile ferdini konuşturmaktadır. Aşağıdaki ilk dörtlükte önce kızın kendinden övgüyle söz ettiğini, keyfinin sultanı olduğunu, adeta han olup ne vezir ne şah tanıdığını söyleyip geline karşı üstünlük kurmaya çalışmaktadır:

"Kız der ki ne güzel nevreste canam
Nakşı münakkaşta bezaslan sinem
Öz keyfime hem sultanam, hem hanam
Tanımam veziri, şahı, hünkârı"

(Aslan, 2007: 198)

Bu ifadelere karşılık olarak bu kez gelin söz alıp ondan deneyimli olduğunu, hem bekarlığı hem evliliği bildiğini dile getirir. Kızın bilip bilmeden konuşmasından yakınan gelin şu dizeler aracılığıyla eleştiride bulunmaktadır:

Gelin der ki nahak söyleme haşa
Senden evvel men tüşmüşem o işe
Bir günde edersen beş yüz endişe
Hep artar fikrinin gamı, efkârı"

(Aslan, 2007: 198)

Sonraki dörtlüklerde bu üstünlük kurma mücadelesi devam etmekte ve kız, gelinden daha çok ilgi gördüğünü, pek çok kişinin kendisi için malını-mülkünü yollarına serdiğini ifade etmekte ve bunu adeta atışan iki âşıkın güldürürken düşündüren, iğnelerken de haddi aşmayan edası biçiminde söylemektedir. Bu kez gelin ona karşılık vererek benzer bir tonda hafif bir istihza ve iğnelemeyle onun meydanda alınıp satılan bir mal olmadığını, para-pulla iftihar eden kimsenin bu zenginliği hiçbir yere götüremeyeceğini dile getirip yergide bulunmaktadır.

"Kız der ki, elçiler tüşüp dalıma
Rıca eyler ulusuma elime
Çohlar emlâkini goyup yoluma
Görünmez gözüne devleti, malı

Gelin der, insana fiyet mi olu
Meydanda satarlar hayvanı, malı
Eğer götürmezsen aldığın pulu
İrüsvay eylerler o iftiharı"

(Aslan, 2007: 199)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere saz şiirinde bu başlık altında çok sayıda örnek olmasa da aile fertleri yergi ve ironi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Burada yer verilen örneklerde mizahî anlatımdan yararlanılarak aile içinde veya toplumsal yaşamda hem karşılıklı atışma ve şakalaşmalar aracılığıyla bir sohbet ortamı yaratılmış hem de bu sayede kişiler arasında bir güldürme fonksiyonu oluşturularak iletişim ortamı yaratılmıştır.

4.9. Kişilerle İlgili Mizah

Şairler, toplumsal konular kadar yaşadıkları dönemde haz etmedikleri kişileri, tanıdıklarını eleştirmiş, bazen sert dille bazen de mizahî bir dille yermişlerdir. Bu kişilerle yaşadıkları özel sorunlar ya da o kişilerin toplum içindeki cehaletleri, yobazlıkları veya ahlaksızlıklarına dair çeşitli yerici ifadelerde bulunarak şiirine konu etmişlerdir. Şairler bu çerçevede başta kendileri olmak üzere sonra çevrelerindeki kişileri şiirlerine taşıyarak aynı zamanda kamuoyu oluşturmuşlardır.

4.9.1. Saz Şairlerinin Kendileriyle İlgili Mizahı

Saz şiirinde şairler; salt kendi dışındaki kişi, olay, olgu veya kurumları eleştirmemiş, aynı zamanda kendilerini de eleştirmişlerdir. Bunu yaparken çoğunlukla ironik ve mizahî bir dilden yararlanarak hem güldürmeyi hem de inceden inceye düşündürme ilkesinden yararlanmışlardır.

Bu konuda Âşık Tahirî'nin bir nevi özeleştiri anlayışı ile söylediği; *"Esnaf Destanı"* adlı şiiri dikkat çekicidir. Şair, bu şiirinde kendini merkeze alarak girdiği onca işte bir türlü tutunamayışını mizahî bir dille ifade etmektedir. Henüz ilk dizede ne kâr/iş eylesem diyerek bir türlü karar veremediğini, sonrasında ise ekmekçi olduğunu; ancak yol-yordam bilmediğinden tutunamadığını mizahî bir atmosfer içinde yansıtmaktadır:

"Bilmem bu şehirde ne kâr eylesem
Yitirdim aklımı başım dererken
Dedim başım alıp firar eylesem
Bir kimse rast geldi çıkup giderken.

Ekmekçi oldum tuttı muhtesib beni
Ateşlere yaktı bu can u teni
Eksiğim tutuldı yedim sekseni
Amanı unuttum tövbeler derken"

(Kaya, 2004: 550)

Âşık Tahirî, aynı şiirinde bu kez tabakçı/derici olduğunu ancak bu defa da serdiği derileri, "*akçasını vermişmiş peşin"* istihzasıyla anlattığı köpeklerce yiyip bitirildiği için başarılı olamadığından dert yanmaktadır:

"Tabak oldum serdim bir iki meşin
Köpekler akçasını vermişmiş peşin

Yeyip bitirmişler kurusun yaşın
Üstlerine vardım ağzın yalarken"

(Kaya, 2004: 550)

Son dörtülükte de benzer bir talihsizlikle karşılaşan şair, çiftçi olmaya karar verdiğini, ancak onda da çift sürerken öküzleri öldüğü için istediği sonucu alamadığını dile getirerek trajikomik halini arz etmektedir:

"Sözün tuttum hele dinledim anı
Varup bir köşede ettim ettim mekân
Çiftçi oldum aldım ele sabanı
Öküzlerim öldü düğen sürerken."

(Kaya, 2004: 550)

Bütün bu dörtlüklerde görüldüğü üzere şair, sırasıyla türlü işlere giriştiğini, ama ya beceriksizliğinden ya şanssızlığından ya da devrin-şartların bozukluğundan bir türlü muradına eremediğini gülünç halleriyle birlikte dile getirmektedir. Bu vesile ile hem talihten yana dert yakınmakta hem kendi acziyeti ile devrin yaşam koşullarını yansıtmaktadır.

4.9.2. Saz Şairlerinin Çevresindeki Kişilerle İlgili Mizahı

Şairler, içinde yaşadıkları toplumun sesi olarak kendilerini bile eleştirirken elbette hayatın her aşamasında olumsuz yönleri veya gülünç halleriyle dikkat çeken kişileri de eleştirmekten sakınmayacaklardır.

Bu şairlerden biri de Sivas'ta dünyaya gelen ünlü halk şairi Ruhsatî'dir. Şair, *"Destan"* adlı şiirinde *"Seyyit Efendi"* adında bir kişiyi ele almaktadır. Hiç hazzetmediği bu kişiyi eleştirirken zaman zaman hakarete varan bir dili tercih etmekle birlikte yeri geldiğinde güldürü ögelerinden de yararlanarak ince ince yermektedir. Her dörtlükte uyaklı bir biçimde; *"Şasasın Seyyit Efendi"* diye başlayarak sonrasında diğer dörtlüklerde aynı kişiyi; *"şişesin", "eşesin", "düşesin" ve "yaşasın"* şeklindeki ifadelerle kâh gülünç halleriyle kâh türlü aymazlıklarıyla taşlamaktadır.

Ruhsatî ilk dörtlükte *"şaşasın"* ve *"şişesin"* ifadeleriyle seslendiği Seyyit Efendi adlı bir kişiyi istihza ve gülünçlükten yararlanarak şöyle yermektedir:

"Sana bir destan söyleyem
Şaşasın Seyyit Efendi

İntizar bilmem ki diyem
Şişesin Seyyit Efendi"
(Özcan, 2002: 192)

Sonraki dörtlükte şair, aynı kişi için kendisini türlü hilelerle aldattığı için önceki ifadelerde geçen sözcüklerle ses uyumu içinde bu kez; katran kazanını eşesin ifadesiyle biraz daha sert bir tonda yüklenmektedir:

"Uçtun özeni özeni
Bana ettin bu düzeni
Mekânın katran kazanı
Eşesin Seyyit Efendi"
(Özcan, 2002: 192)

Şair, aynı şiirde aşağıdaki dizelerde Seyyif Efendi için bu kez hakaretin dozunu artırarak babasını saymadığını, onu da ayıya benzettiğini söyledikten sonra açtığı kuyuya kendisinin düşmesini dilemektedir. Son dizelerde de onu şeytanla bir tuttuğu için; *"Yaşasın Seyyit Efendi"* dizesiyle görünüşte övgüde bulunsa da ironi ve istihzadan yararlanarak aslında ölmesini dilemektedir:

"Babanı saymam sayıya
Seni benzettim ayıya
Kendi ektiğin kuyuya
Düşesin Seyit Efendi

Ruhsatî*'ye emin buldun*
Bir kez buldun iyi oldun
Şeytanlıkta bir sen kaldın
Yaşasın Seyyit Efendi"
(Özcan, 2002: 192)

Bir başka saz şairi, Âşık Feryadî ise yine benzer bir şekilde çevresindeki bir kişiyi eleştirmektedir. Neden mi? Zira şair bir düğün için gittiği Ulaşlı ilçesinin Aylı köyünde, hediye olarak işlemeli bir çorap alır ve çorabı giderken almak üzere ev sahibi Gücük Mehmet'e emanet bırakır. Ancak düğün telaşı içinde bunları evine dönerken yanına almayı unutur. Aradan bir süre geçtikten sonra yine düğün için Aylı köyüne gidip aynı eve konuk olduğunda çoraplarını Gücük Mehmet'in ayaklarında görür ve aşağıdaki taşlamayı söyler (Pürlü-Özen, 1996: 184).

Âşık Feryadî ilk dörtlükte ev sahibine biraz güldürü, biraz da sitem edası içinde seslenerek çoraplarını ne ettiğini sormakta ve onu hainlikle suçlamaktadır. Sonraki dörtlükte de bu kez ismiyle ona hitap ederek misafirin emanetine ihanet ettiği için onu günahkâr olmakla itham etmektedir:

"Sana derim ev sahibi
N'ettin çorabı çorabı
Hain görmedim sen gibi
N'ettin çorabı çorabı

Misafire hizmet sünnet
Etmiyenler bulmaz cennet
Mistangilin Gücük Memmet
N'ettin çorabı çorabı"

(Pürlü-Özen, 1996: 184-185)

Şair, son dörtlükte ise taşladığı muhatabı için daha ağır sözler sarf ederek, onun altmış yaşında olmasına rağmen hâlâ hırsızlık peşinde koşan ve şeytandan geri kalmayan biri olduğunu söyleyip hedef tahtasına oturtmaya devam etmektedir:

"Kendin altmış yaşındasın
Şeytanların hoşundasın
Hırsızlığın peşindesin
N'ettin çorabı çorabı"

(Pürlü-Özen, 1996: 184-185)

Kişilerle ilgili mizahî şiirlerde doğrudan çalışma konumuz olmasa da halk şiiri içinde söyleyeni belli olmayan ve anonim ürünler arasında yer alan şiirlerden olan;*"Bekçi Destanı"* adlı şiir ayrıca dikkat çektiği için burada değerlendirilmektedir. Özellikle Osmanlı döneminde İstanbul'da mahalle bekçilerinin ayrı bir yeri olup birçok hikâye ve romana konu olduğu gibi aynı zamanda pek çok halk şiirine de konu edilmiştir. Bu bağlamda aşağıda bir bölümüne yer verilen şiirde adeta bir konuşma havası içinde anlatılan bir bekçinin yaşadıkları güldürü ögeleri çerçevesinde ele alınmıştır. İlk dörtlükte bekçinin bir yol çıkıp gelmesi ve paçacının da ateşi yakmasıyla başlayan olaylar zinciri, sonraki dörtlükte ise bekçinin kazana düşmesi ve paçacının kafasına kepçeyi vurmasıyla devam etmektedir. Bu sırada mizah ve ironi arasında gidip

gelen bir ifade biçimiyle paçacı; *"Ne ararsın onda / Sahanın taşrada durur"* denilerek bekçiye görevini hatırlatmak istercesine yerini ima etmesi dikkat çekicidir:

"Bekçi bir yol dalar çıkar
Paçacı ateşi yakar
Bekçi başlarken feryada
Paçacı da döner bakar

Bekçiyi kazanda görür
Başına kepçeyi vurur
Der ki ne ararsın onda
Sahanın taşrada durur"

(Kudret, 1980: 266)

Destanın sonraki kısımlarında mizahî ve hayalî bir kurgu çerçevesinde sürüp giden bu tasvirde, fokur fokur kaynayan kazanda bekçinin eli-ayağı yanar, kendisi hoplar, paçacı da onun oynadığını sanarak kazanı hemen döker, ardı sıra da bekçiye bir sille vurup dışarı atıverir. Son dörtlükte adeta üçüncü bir anlatıcı kişi devreye girerek; *"Bekçiniz kaçar gülerek"* ifadesinde görüldüğü gibi *"sizin bekçiniz"* yani *"otoriteniz"* kaybetti ve zor şartlarda kaldı denilerek bir sonuca varılmaktadır. Son dizede ise; ona bahşiş gerek, sözleriyle de bir oyun kurgusunun sonuna gelindiğini belirtircesine bir kapanışla noktalanmıştır:

"Kazan fokur fokur kaynar
Bekçinin eli ayağı yanar
Bekçi hop hop hop sıçrar
Paçacı sanır ki oynar

Paçacı kazanı döker
Vâfir karîb zarar çeker
Bir sille vurur bekçiye
Bekçi düşer teker meker

Bekçiniz kaçar gülerek
Sizlere geldim yelerek

Ağam efendim sultanım
Bekçinize bahşiş gerek."

(Kudret, 1980: 266)

Yukarıda şiirde bekçinin yaptığı işler şakalı dille ve öykülemeci bir yolla anlatılırken gerek halk şiirinde *"destan"* türünde, ganonim şiirlerde, türkülerde ve geleneksel halk tiyatrosunda bildik bir tip olarak sıkça işlenen *"bekçi",* burada da türlü gülünç halleriyle verilmektedir. Peki neden bekçi? Çünkü bekçi hem devletin-emniyetin temsilcisi, hem otoritenin halka yansıyan uç birimi, hem de aynı zamanda mahallelinin eli kolu olan, herkesin başı sıkıştığında başvurduğu kişidir. Osmanlı döneminde bekçi bu özelliğinden dolayı mahallelinin olmazsa olmazıdır adeta: *"Eskiden İstanbul'da toplum hayatında mahalle bekçilerinin özel bir yeri vardı. Bütün mahalleli, bekçilere; 'Bekçi Baba' diye seslenirdi. Bunlar, bekçilikten başka haber iletmek, ramazanda davul çalmak gibi işler de yaparlardı."* (Özcan, 2002: 218-219). Bu özelliklerinin yanında bekçi aynı zamanda bazen de kendisine sitem edilen, yerine göre de mizahî bir bağlamda muhabbet duyulan kişidir.

İşte bu çerçevede gerek bu şiirde gerekse diğer halk şiiri türlerinde sıkça ele alınan *"bekçi",* hem bir meramı anlatma aracı hem de otorite ve halk arasındaki iletişimin görünen yüzü olarak mizahî bir çerçeve içinde değerlendirmiştir. Bu şiirde de yukarıda söz edildiği üzere dikkat edilecek olursa şiir, adeta manzum bir komedi biçiminde oluşturulmuş, sırasıyla bekçinin başından geçenler Paçacı adındaki bir diğer kişiyle birlikte bir olay örgüsü biçiminde, öyküleyici ve betimleyici bir anlatımla gülünçlük temelinde kurgulanarak sunulmuştur. Böylece hem güldürmek hem de güldürürken düşündürtmek esasında mizahî ögeler aracılığıyla çeşitli kişiler eleştirilmiş, onların eleştirilmesi yoluyla da halka bir bilinç kazandırılmak istenmiştir.

4.9.3. Saz Şairlerinin Sevgiliyle İlgili Mizahı

Saz şiirinde şairlerin değindikleri konuların başında sevgili ve ona duyulan ilgi olsa da aynı nicel zenginliği sevgilinin mizahî açıdan ele alınması hususunda görmek kolay değildir. Zira âşıklar, şiirlerinin esin kaynağı olan, varlığıyla huzur buldukları ya da bazen hüzünlendikleri, bazen iltifatlarıyla yücelttikleri bazen de tatlı sitemleriyle ince ince yerdikleri kişiyi, alışılmışın dışına çıkarak ciddiyetin içinden çekip güldürü ögesinin baskın olduğu mizahî dünyaya dâhil etmeyi tercih etmemiştir. Bundan dolayı

övgü ve yergi içeren anlatımlara göre mizahî anlatımın hâkim olduğu sevgili şiirleri nicel olarak daha azdır.

19. yüzyılda yaşamış olan Tokatlı Nuri, aşağıdaki şiirde, zamanın güzellerine meyledilmemesini, güvenilmemesi gerektiğini, sevgilerinin gerçek olmadığını, zengin olana ilgi gösterdiklerini dile getirmektedir:

"Zamâne hûbuna meylini verme
Kışın zemheride yaz eder seni
Hakikatli sanıp sakın inanma
Ganîlik vaktinde hazzeder seni"

(Köprülü, 2004: 409-500)

Şair, ikinci dörtlükte de yine zamane güzellerine dair eleştirisini dudaklarda gülümsetme bırakacak bir eda ile ifade etmektedir. Onların sevgisinin gerçek olmadığını, kendilerine güvenenleri adeta yolunacak kaz gibi sömürdüklerini belirtmekte ve devamında böylelikle kandırdıkları kimselerin elindeki altın ve gümüşü dahi alacaklarını dile getirmektedir:

"Merhaba demeden eksik buyurur
Senden alır gayrilerin doyurur
Yahşi yahşi sîm u zerden ayırır
Sanki yolunacak kaz eder seni"

(Köprülü, 2004: 409-500)

Âşık Nurî son dörtlükte ise zamanın güzellerinin yokluktan anlamadıklarını ve bunu fark etmeleri halinde o kişiyi adeta eğlenilecek saz gibi görecekleri uyarısında bulunmakta ve sonrasında tıkırlık ve cıbırlık kavramlarını da kullanarak konuya yaklaşımında yavanlıktan kurtulmak için gülünç ögelerden de yararlanmayı ihmal etmemektedir.

"Nûrî sen söylesen fakirliğini
Zira hiç anlamaz tıkırlığını
Eğer fark ederse cıbırlığını
Her gün eğelenecek saz eder seni"

(Köprülü, 2004: 409-500)

Böylece şair, sevgiliye dair övgü ve iltifat dolu seslenişinin dışına çıkarak mizahî bir bağlam içinde inceden inceye yergisini yaptığı gibi aynı zamanda konuyu ciddiyetin soğuk gölgesinden çıkarıp gülmecenin sıcak ortamına çekmektedir.

Halk şiirinin yergili şiirleriyle tanındığı kadar şiirlerinde mizahî ögelerden de yararlanmayı ihmal etmeyen usta seslerinden biri olan Ruhsatî bu kez aşağıdaki şiirinde sevgiliyi, kadını, aşkı lirik çerçevenin dışına taşarak yer yer erotik betimlemeler ve güldürü unsurlarıyla birlikte ele almıştır:

"Emine, Rabia, Esme gitme gel bayramlaşak
Hatice, Mihri, Benefşe, Fatma gel bayramlaşak
Mevsim-i yazbahar olmuş asılmış meyvelerin
Müşterisin bulmadıkça satma gel bayramlaşak"

(Kaya, 1994: 321-322)

Şair ilk dörtlükte; *"Emine, Rabia, Esme, Hatice, Mihri, Benefşe, Fatma gel bayramlaşak"* ifadeleriyle gönlünde isimleri farklı olsa da her bir güzelin etkisiyle adeta Karacaoğlanvarî bir eda ile duygularını terennüm etmektedir. Şiirde yine yaz mevsimi ve meyveler bağlamından hareketle de hem mizahî bir sunum hem de şehvet uyandıran bir seslenişle şöyle demektedir:

"Gün tepeye dikilende kıymetin kalmaz yarın
Şimdi tufanda vaktinde hem şirinsin hem narin
Fitrene bir şeftali ver orucun bulsun yerin
Kerem eyle başın için etme gel bayramlaşak"

(Kaya, 1994: 321-322)

Bu ve benzeri dizeleriyle gördüğü güzellere seslenen âşık, her bir dörtlükte farklı isimler ve onların türlü özelliklerini sayarak içindeki arzuları somut örnekler aracılığıyla dışa vurmaktadır. Tabiattaki güzellik unsurlarından yararlanarak güzellere seslenen şair, son derece yalın ve içtendir.

Görüldüğü üzere bu ve benzeri şiirlerde şairler, sevgiliye yaklaşımlarında alışılagelen klişe bir tarzda seslenmenin dışına çıkarak övgü dolu ifadeler kadar, yergi içerikli anlatımlardan da yararlanmış, ciddiyet kadar yeri geldiğince gülünç ögelerden de yararlanarak konuya farklı açılardan yaklaşabilmişlerdir.

4.10. Felekle İlgili Mizah

Felek ve felekle ilgili kavramlar saz şiiri içinde doğrudan ve dolaylı yollarla sıkça işlenen konuların başında gelmiştir. Yergi ve ironi bölümünde de değinildiği gibi âşıklar birçok şiirde kendi talihsizliklerinin ve sevgiliden ayrı düşmelerinin sebebi olarak hep onu sorumlu tutmuş, ona sitem etmişlerdir. Yine toplumsal yaşam içinde gördükleri pek çok aksaklık veya haksızlığın sebebi olarak hep onu yermişlerdir. Âşıklar, felekle ilgili yaklaşımlarında çoğunlukla sitem, hakaret, isyana varan seslenişlerde bulunmuş; nadiren onu mizahî bağlamda güldürü ögelerinden yararlanan bir anlatımla da eleştirmişlerdir.

Ruhsatî'nin bir insanın zaman ve felek karşısında her geçen yıl nasıl bir değişim geçirdiğini, adım adım yaşlılığa, sonra da ölüme yaklaştığını bir şiirinde uzun uzadıya ele almaktadır. Şair, bu süreci anlatırken bütün bu olanlara rağmen feleğe isyan edip hakaret etmek yerine dudaklarda gülümsetme bırakan bir eda ile onu inceden inceye eleştirmektedir:

"On beşinde çilesini doldurur
On altıda kendisini bildirir
On yedide ma'şukunu öldürür
Göz ucuyla bakar gider yel gibi"

(Kaya, 1994: 279–280)

Şair, ilk dörtlükte on beş yaşından itibaren sırasıyla önce çilesini dolduran sonra on altısında kendisini bulan, on yedisinde sevgilisini göz ucuyla öldürüp yel gibi kaçan bir güzelliğin şahsında hayatı-zamanı dile getirmektedir. Sonraki dörtlüklerde de yine belli yaş evrelerinde hayat, şartlar ve beklentiler çerçevesinde insanda görülen değişimi irdeleyen somut örneklere yer vererek yüz yaşına kadar sürüp giden bir hayatı irdelemektedir:

"Kırk beşinde kızıl düşer gülüne
Ellisinde yokuş gelir yoluna
Elli beşte bak dünyanın haline
Tozar gayri sermayesiz kül gibi

Yetmiş beşte söyler söyler usanmaz
Sekseninde her ne etse utanmaz

Seksen beşte yatar gayri uyanmaz
Ne söylersen haber vermez lal gibi.

Doksanında hazır eyle bezini
Doksan beşte kimse çekmez nazını
Yüz yaşında teslim eder özünü
Ey Ruhsatî felek yine dul gibi."

(Kaya, 1994: 279–280)

Ruhsatî bu şiirinde on beş yaşından yüz yaşına kadar olan bir evreyi ele alırken son dörtlükte ise bütün yaşananların müsebbibi olarak gördüğü feleği kendisine kast edip hayatta kalan dul bir kadına benzetmekte ve dolayısıyla çektiği sıkıntıların kaynağı olarak ona yüklenmektedir.

20. yüzyıl âşıklarından Âşık Karamehmet ise aşağıdaki taşlamasında girdiği onca işte bir türlü başarılı olamayışını anlatmakta; feleğin, talihin kendisine bir türlü gülmediğinden yakınmaktadır. Şair bu kişisel gerçekliğini henüz ilk dörtlükten itibaren türlü somut örnekler aracılığıyla bize yansıtmaktadır:

"Dediler fasulye ekersen iyi
Talih belki bunda olacak sahi
Elime geçmedi bideri dahi
Ne yeşilin sattım ne kurusunu"

(Çukurovalı Âşık Kara Mehmet Şiirleri, t.y.: 70)

Şiirde yergi özellikleri belirgin olarak göze çarpsa da mizahî özelliklerden az da olsa yararlanıldığı görülmektedir. Türlü işlerde çalışmasına rağmen, bazen sakarlığı bazen de talihsizliği yüzünden trajikomik bir sondan kurtulamayan bir kişinin hali göz önüne serilmektedir. Her ne kadar şiirde felek adı doğrudan verilmese de aslında ondan talih, kısmet kavramlarıyla bağlantılı olarak söz edilmekte ve "*Bilemedim bu talihin kasdını"* diyerek ondan duyulan rahatsızlık dile getirilmektedir.

"Koyun aldım beslemekde beterim
Yalnız güdemezsem çoban tutarım
Dedim belki bu kurbanda satarım
Hırsız çaldı getti hep sürüsünü

Bilemedim bu talihin kasdını
İncitmez bellerdim dostu dostunu
Biraz aldım sattım dilkli postunu
Kandırıp vermişler it derisini"

(Çukurovalı Âşık Kara Mehmet Şiirleri, t.y.: 70)

Şiirde, her bir dörtlükte türlü işlerde çalışan, başarılı olmak için gayret eden âşık; fasulye eker, ancak ne yeşilini satabilir, ne kurusunu; koyun beslemeye çalışır, ancak onu da hırsıza çaldırır; son dörtlükte de tilki postu alıp satmak ister onda da it derisi verilerek kandırılır. Bütün bu işlerin sonunda ise şair, içine düştüğü durumu gülünç bir hal ile dile getirirken hem talihten yana hem de kendi beceriksizliğinden yana şansının dönmediğini, bir türlü muvaffak olamadığını belirtmektedir.

4.11. Ayrılıkla İlgili Mizah

Şairler, değindikleri konulara dair duygu ve düşüncelerini bazen doğrudan ve ciddi bir aktarımla dile getirirken bazen de ciddiyetin soğuk yüzünü aşıp güldürünün eğlendiren ama aynı zamanda düşündüren yönünden yararlanmak adına mizahî anlatımları tercih edebilmektedir. Bu anlamda ayrılık konusu her ne kadar genellikle sitem, şikâyet, eleştiri çerçevesinde ele alınsa da aşağıda görüleceği gibi bazen mizahî bir atmosfer içinde de dile getirilebilmektedir.

Saz şiirinin önemli şairlerinden olan Gevherî, sevgilisini kuzu, kendisini ise kurt olarak tanımlayıp ondan ayrı kalışını mizahî bir anlatımla dikkatlere sunarak, kuzuyu kurttan sakınırcasına onu kendisinden sakındığını ifade etmektedir:

"Gevherî der ben bir merdim
Yüreğimden çıkmaz derdim
Sen bir kuzu ben bir kurdum
Seni benden sakınurum."

(Bilgegil, 2012: 123)

Bir başka saz şairi, Karacaoğlan ise bu kez, sevgilisinden ayrı kalışının sebebi olarak kendisini suçlamakta ve bunu da ciddi bir tonda değil, adeta okuyucuda bir tebessüm uyandıracak şekilde mizahî bir tutumla aktarmaktadır. Fırsatı değerlendirip onu kaçırmadığı için kendisini değil dövmek, öldürmek gerektiğini söyleyerek meramını daha etkili olarak dile getirmektedir:

"Karac'oğlan der ki yiyip içmedim
Yiyip içip ak göğsünü açmadım
Fırsat elde iken alıp kaçmadım
Beni öldürmeli döğmeli değil"

(Bilgegil, 2012: 124)

Bir başka saz şairi, Ruhsatî ise sevdiğine seslenip artık onunla bayramlaşmayı arzuladığını söyleyip konuya dikkat çekmek için doğrudan bir aktarım yerine, insanda sevgi, gülümseme ve şiirsel bir tat bırakan bir anlatımla şöyle demektedir:

"Ağyarın iftirasıyla küsme benden sevdiğim
İnanırsan el kitaba basma benden sevdiğim
İhtiyar deyi ümidi kesme benden sevdiğim
Ruhsatî'yi pek yabana atma gel bayramlaşak."

(Kaya, 1994: 321-322)

Ruhsatî yukarıdaki bu dizeleriyle sevgilisine seslenerek, başkalarının sözüne kanıp kendisinden küsmemesini ve onu ihtiyar görüp ümidini kesmemesi gerektiğini ifade ediyor ve sonrasında gel bayramlaşalım, diyerek meramını bir temenni ile arz etmektedir.

4.12. Ölümle İlgili Mizah

Ölümün verdiği acı ve ıstırabın dile getirildiği şiirlerde veya ağıt türündeki metinlerinde mizahî anlatım elbette konunun çağrışım değerleri dikkate alındığında pek tercih edilmemektedir. Ancak yine de bazı metinlerde ölüm gerçeği anlatılırken bazen mizahî bir olgu, olay veya karakter yararlanarak ıstırabı hafifletme çabası görülmekte ya da trajik bir kavram zıttı olan komiklikle daha çok görünür kılıp dikkatlere sunulmak istenmektedir. Bu bağlamda İsmail Görkem, *"Anadolu-Türk Ağıtlarının Mizahî Karakteri Hakkında Bir Değerlendirme"* adlı makalesinde Fahri Bilge'nin derlemesini[§§] naklederek ölüm ve mizaha dair şöyle bir beyanda bulunmaktadır:

"Dadaloğlu, [Osmaniye ili] Kars-Kadirli'nin Eşkiler/Ekşiler köyünde fakr u zarûret hâlinde, kendi hâlinde yaşayan Göde Ali nâmında bir şahsın vefâtında o köyde bulunmuş. Göde Ali'nin karısı güya ağıt söylüyormuş. Lâkin ağıtı beceremediğini biliyormuş. Dadaloğlu'nu öteden beri âşık olarak tanıdığı için, Göde Ali hakkında

[§§] Fahri Bilge'nin Sarız (Kayseri) Afşar Türkmenlerinden Anber Eroğlu'dan 22 Temmuz 1942 tarihinde kaydettiği metindir.

kendisinin de bir şey söylemesini rica etmiş. Dadaloğlu, bunun üzerine şöyle demiştir:

"Malatya'ya gider yolu
Parlıyor atının nalı
Ayakta çuha şalvarı
Buna Ali Ağa derler"

Bundan memnun kalan Göde Ali'nin avradı 'Sadâna kurban olayım Dadaloğlu! Böyle değil miydi? Allah'ını seversen doğru söyle' deyince de Dadaloğlu, 'Mademki Allah'ın adını karıştırdın. Doğrusunu da söyleyim' der:

"Gelir alt baştan oturur
Lokması batman götürür
Oturdu(ğu) sofra (yı) batırır
Buna Göde Ali derler"

(Görkem, 2006b: 157-158)

Görüldüğü üzere bir yas töreninde, ağıtların söylendiği ortamda dahi bazen ironi ve mizahın iç içe olduğu söylemler olabilmektedir. Bu hususta çokça örnek olmasa da bazı halk şiiri metinlerinde buna benzer anlatım özelliklerini görmek mümkündür.

Günümüz halk şairlerinden Kenan Erzurum bu anlamda, *"Öldüm"* adlı şiirinde ölümün trajik yönüne yaşadığı sürecin zorluklarını katarak dikkat çekmektedir. Ancak bunu doğrudan bir sitem ve yergi yerine, kısmen istihza ve dudaklarda ince bir tebessüm bırakan bir edayla yansıtmakta ve *"ezile ezile öldüm"* diyerek meramını aktarmaktadır:

"Laf geliyor samır samır
Benim için herkes amir
Vallahi dayanmaz ömür
Ezile ezile öldüm."

(Erzurum, 2009: 14)

Aynı şiirde şair, *"büzüle büzüle, üzüle üzüle, sızıla sızıla, vezile vezile, kızıla kızıla"* gibi ikilemelerden yararlanarak ölümü trajik ve gerçekçi boyutundan alarak mizahî bağlamda değerlendirmeye devam etmektedir. Eleştirilerini trajikomik tezatlıklara dayandırarak şöyle dile getirmektedir:

"Talebenin tavırına
Üstlerimin zavırına
Müslümanın gavırına
Bozula bozula öldüm."

(Erzurum, 2009: 15)

Bir başka saz şairi Âşık Kara Mehmet ise bir *"yalanlama"* tarzı olarak bilinen şiirinde ölümü, karagücük olarak nitelediği eşeğinin ölümü üzerinden, mizahî bir dille şu şekilde anlatmaktadır:

"Yola sürsem hep giderdi harınan
Çalışırdı yağmurunan karınan
Değişmezdim yedi tane tırınan
Öldü benim karagücük eşşeğim"

(Arı, 1998: 55)

Şair, pek çok insanın hor gördüğü ama kendisi için pek çok kolaylığın aracı olan, çok sevdiği eşeğin ölümünü dile getirerek aslında ölümün acısının ne kadar yakıcı olduğunu ifade etmektedir. Ancak şair bu hakikati, adeta yağmur ve karla çalışıp neredeyse masrafsız olması ve yedi tıra dahi değişilmeyecek özelliklere sahip olması gibi özelliklere dayandırarak komik bir bağlamda aktarmaktadır. Bu bağlamdan hareketle bırakın bir insanın ölümünü, sıradan bir hayvanın ölümünün dahi varlık dünyasında kayda değer bir kayıp olduğu ve aslında her bir kaybın da insan ve dünya için trajik bir sonun tekrarı gibi durduğu dikkatlere sunulmaktadır.

4.13. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili Mizah

Saz şairleri birçok konuya değindikleri gibi, kendileri için önemli bir esin kaynağı olan doğayı da türlü özellikleriyle şiirlerine konu edinerek insanlara mesaj vermiştir. Çoğu zaman doğa aracılığıyla kendilerini ifade etmiş ve onunla farklı duygulanımlarını dile getirmiştir. Şairler şiirlerinde; *"Doğayı, ağacıyla, çiçeğiyle, hayvanlarıyla, dağlarıyla anlatır. Doğa, âşığa sevgilinin niteliklerini, güzelliklerini anlatma aracıdır. Dağ, âşık için gurbettir, engeldir. Sevgilisinden ayrı kalan âşık, aradaki uzaklığı, özlemini, gurbeti dağlara anlatır."* (Artun, 2009: 110). Ancak bütün bu anlatımlara rağmen âşıkların, onu mizahî yönle değerlendirip konu edinmelerine pek az rastlanılmaktadır.

Aşağıdaki örnekte son dönem âşıklarından, Âşık Feryadî *"Tarla Destanı"* şiirinde bir türlü verim alamadığı tarlasını eleştirirken aynı zamanda mizahî ögeler aracılığıyla onu sitemkâr bir tarzda yermektedir:

"Tarla dinin imanını yitirdin
Biten ekinleri geri batırdın

Kurbağalar fareden ırgat getirdin
Hemen tezden biçip kaldırdın tarla"

(Pürlü-Özen, 1996: 188)

İlk dörtlükte, tarlaya sesleniş biçimi, kurbağa ve farelerin ırgat olarak çalışıp ekini kaldırmaları gibi ifadeler güldür atmosferi içinde dile getirilmektedir. Sonraki dörtlükte ise şair, kendisine türlü zahmetler yaşatan tarla için bu kez şöyle demektedir:

"Gine bugün beni ettin avara
Biraz buğdayı da verdin davara
Param yok ki bari verem zavara
Dört kıblaya namaz kıldırdın tarla."

(Pürlü-Özen, 1996: 188)

Âşık Feryadî bu şiirinde tarlayla olan mücadelesinde onun galebe çalması karşısında kendisi için olumsuzluk yaratan bu durumdan hareketle onu muhatap alıp güldürü atmosferi içinde yermektedir. Onun dininin-imanının olmadığını söylemekte, kurbağa ve fareleri ırgat tutarak ekini biçip kaldırmasını ise gülünç bir şekilde dile getirmektedir. Şikâyetçi olduğu tarlası, kendisini fakir bırakmakta, buğdayını davara vermekte, hepsinden önemlisi dört kıbleye namaz kıldırtıp onu derde tasaya salmaktadır.

Çukurova yöresi âşıklarından Âşık Kara Mehmet, *"Pamuk"*[*] adlı yalanlama ve mübalağa örneği olan şiirinde pamuk yetiştiriciliğinin zorluklarına dikkatleri çekmek için var olan gerçeği kendi düzleminden çıkarıp mizahî bir form içinde aktarmaktadır. İlk dörtlükte şair, tarlalarında yetişen ve boyu kırk metreyi bulan, görenleri şaşkına çeviren olağanüstü bir pamuktan bahsederek hemen dikkatleri üzerine çeken bir mübalağa ile şiire giriş yapmaktadır:

"Bir pamuk büyüdü bizim tarlada
Dallarına ben de şaştım duydun mu?
Çıktım da üstüne toplayım derken
Kırk metre yerden düştüm duydun mu?"

Şair, bu dizelerden sonra sonraki iki dörtlükte de aynı pamuktan söz etmekte, benzeri mübalağa örnekleriyle aslında anlattıklarına kimsenin inanmasını

[*] turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php (12.07-.2014)

beklemediğini, ancak bunları dudaklarda bir gülümseme yaratabilmek ve dikkatleri çekmek için yalanlama tarzında arz ettiğini dile getirmektedir:

"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?"

Şair, yukarıdaki dörtlüklerde henüz ilk dizelerde tarlasında yetişen ve boyu kırk metreyi bulan pamuktan söz ederek sonraki dörtlüklerde de abartı/yalanlama çerçevesinde buna paralel bir anlayışla dinleyenlerin/okurların dikkatini çeken tarzda pamuktan hareketle insan ve doğa arasındaki mücadeleyi ifade etmektedir.

Söz konusu örneklerden anlaşılacağı üzere saz şairleri doğa ve doğa olaylarına kayıtsız kalmamıştır. Daha önce yergi bölümünde belirtildiği gibi çoğunlukla doğa olumlu ve olumsuz yönleriyle şiire taşınmış, kimi zaman sevgi ve övgüyle anlatılırken kimi zaman da yerilmiş, eleştirilmiş veya mizahî özellikler çerçevesinde ele alınmıştır. Ancak doğa yergi ve ironiye nazaran mizahî yönden daha az işlenmiştir.

4.14. Hayvanlarla İlgili Mizah

Saz şairleri, şiirlerinde mizahî anlatım sırasında sembolik bir dille hayvanlarla ilgili anlatımlara yer vererek hem halkı güldürmeye hem de bu vesileyle dolaylı bir dille de olsa eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Bu mizahî anlatımlarda hayvanları alegorik bir bağlamda ele alan şairler, hem kendi hoşgörülerini güldürü unsuru ile yansıtmakta hem de halkın hayvanlara karşı daha anlayışlı olmaları hususunda etkin bir rol üstlenmektedir.

Şairler, hayvanlardan yararlanarak her ne kadar satirik ve mizahî yönü dikkat çeken şiirler söyleyip bunları da destan veya tekerleme tarzında icra etseler de bu konuda Pertev Naili Boratav, halk şairlerinin aslında bu şiirlerde çok da özgün ve gerçekçi olamadıklarını dile getirerek şöyle bir eleştiride bulunmaktadır: *"Destanlar dahi, hadiselerin, vaziyetin müsaadesi nispetinde hikâyesinden çok, hayatın muayyen*

bazı hadiselerinin mizahî veya satirik bir şekilde –fakat bir zaman ve mekâna bağlı kalmadan- ifadesini verirler. Züğürtlük destanı, pire destanı vs bu mahiyette destanlardır. Halk şairi, fakir şehir ahalisinin sıkıntılarını hangi zaman, hangi belli yere ait olduğuna ehemmiyet vermeden anlatmaktadır. Bunun içindir ki, halk şairinin bu türlü mahsülleri çok taklit olunmuş, hayideleşmiştir [bayatlamıştır, köhneleşmişti]). Şair, kendi zaman ve muhitini aksettirmeyince sanat eserinin de aynı mazmunların, aynı ifade kalıplarının, birkaç değişiklik ile iktifa edilerek [yetinilerek], tekrarlanmasından ibaret kalması tabiidir." (Boratav, 2000c: 89).

Boratav, yukarıdaki eleştirisinde bazı örneklerde görüleceği gibi halk şairlerinin yaşadığı somut gerçeklikleri zaman ve mekana bağlı kalmadan çok genel geçer bir kurgu ve kalıplaşmış ifade tarzı ile sunması hususunda haklı olsa da bu, destanların hepsinin aynı şekilde yaşanan devirden tamamen kopuk olup basmakalıp ifadelerle kurulduğu anlamına gelmez.

Bu bağlamda saz şiirinin önemli şairlerinden, *"Kerem ile Aslı"* hikâyesinin kahramanı Âşık Kerem'in bir *"sinek"*le olan mücadelesini güldürü unsurları çerçevesinde aktardığı şiiri kayda değerdir:

"Gide gide bir sineğe düş oldum
Yakın bildim bu sineğin işini
Tuttum kılıç ile kellesin kestim
Yedi dağ üstüne serdim leşini"

(Özcan, 2002: 107)

Şair, hayatla olan mücadelesini anlatıp türlü zorlukları aştığını göstermek için kanıt olarak çok güçlü bir varlıktan değil, aksine çok sıradan hatta basit ve gülünç gelen bir ögeden yararlanarak dile getirmektedir. Bir sineğin kellesini kılıçla kesip leşini de yedi dağın üzerine serdiğini söyleyen şair, bu ifadeleriyle aslında her insanın kendine göre bir kahramanlığı olduğunu ve her birinin türlü sıkıntıları aşarak hayata tutunduğunu biraz da gülünçleştirerek dikkatlere sunmaktadır. Sonraki dörtlükte de aynı şekilde gülünçlük bağlamıyla sürrealist bir çerçevede sineği nasıl yendiğini, yağını süzüp etini tavalar içinde ikram ettiğini belirterek adeta bir çizgi film kahramanı edasıyla dikkatleri üzerine çekmektedir:

"Sinek vızıldadı uçtu havaya
Yağın süzdüm üç yüz atmış tavaya

Etin koyduk bin yüz yetmiş tavaya
Peşkeş ettik Kayseri'ye döşünü"

(Özcan, 2002: 107)

Âşık Kerem'in bu şiirinde görüldüğü gibi bazen saz şairleri bir konuyu gerçek üstü bir tarzda ele almakta, eşyanın mantığına aykırı bir kurgu içinde abartıyla sunmaktadır.

Mizahı sağlayan en önemli unsurlardan birisi de mübalağadır. Sanatçılar olanı göründüğünden daha abartılı göstermek yoluyla gerçekliği, abartının çizgileriyle iyice belirginleştirerek daha çok dikkat çekmeyi başarmıştır. Ancak bu, bazen gülünç olmanın ötesine çıkarak absürt bir durum olarak tezahür edebilmektedir: *"Gülmece metinlerindeki mizah dünyası, bir mübalağa sathına oturtulmuştur. Tipler, karikatürde olduğu gibi kalın ve büyütülmüş hatlarla çizilir; hadiseler, zaman zaman saçmaya kadar uzanan bir abartı taşır."* (Usta, 2009: 134).

Bu şiirde henüz ilk dörtlükten itabaren şair, sinekle olan mücadelesini merkeze alarak alaylı bir dille absürt ve abartılı gelebilecek olay ve olguları sıralamaktadır. Sinekle mücadele ettiğini, kılıçla kellesini kestiğini, yedi dağın üstüne serdiğini, ayrıca yağını süzdüğünü, etini kaynattığını, peşkeş ettiğini dile getirerek hem okuyucuyu adeta masal ve tekerlemenin büyülü dünyasına çekmekte, hem de bu abartılı ve saçma sözlerle aslında insanoğlunun dünyadaki mücadelesinin bazen ne kadar kıymetsiz ve olduğundan büyük gösterildiğini anlatmaktadır. Son dörtlükte şair; "*Dertli* ***Kerem*** *söyledi bu yalanı / Ya kim gördü o sineğin eşini"* sözleriyle nasıl ki bu hikâye yalan ise, dünya ve yaşam mücadelesi de aynı şekilde yalan olabilmektedir.

Âşık Kerem şiirde sıradan, sevimsiz küçük bir sinekten hareketle görünen gerçeğin, kişiyi yanıltmaması, çokça bir çaba ile elde edilen bazı başarıların aslında çok önemsiz olabileceği hususunda göndermeler yapmaktadır.

Bu örneklerin yanında aşağıda yine saz şiirinin çok güçlü olduğu 19. yüzyıla ait örneklerde de hayvanların nasıl mizahî bir anlatımla şiire girdiklerini görmekteyiz.

Serdarî, bu şiirinde daha önce de değinildiği gibi bazı tekerleme ve destan tarzı şiirlerdeki gibi ele aldığı tazıyı mecaz veya sembollerle örülü bir anlam dünyası içinde, muayyen bir zaman ve mekân bağlamından uzakta değil bizzat yaşamın içinden alarak anlatmaktadır. Şair, ilk dörtlükte çocuklaradan ekmek kapan, kadınlardan çalıp çırpan ancak ava giderken sapan bir tazıdan söz ederek, sonraki her dörtlüğün sonunda yinelediği gibi; *"Memi bu tazı senin mi?"* dizesiyle de merakını dile getirmektedir:

"Ava gider iken sapar
Çocuklardan ekmek kapar
Avratlardan çalar çırpar
Memi bu tazı senin mi?"
(Zelyut, 1982: 218)

Serdarî aşağıdaki dörtlüklerde yine aynı tazıdan söz ederek adeta sırtında çuluyla etrafı silip süpüren gözü doymaz biri olduğunu, ve yine kurnazlığıyla insanları canından bezdirdiğini dile getirip güldürü bağlamında sunmaktadır:

"Sırtında durmuyor çulu
Seyirtmeye yoktur hali
On beş günde yer bir yağlı
Memi bu tazı senin mi?

Serdarî çarığın saklar
Eline geçirse haklar
Issız odaları yoklar
Memi bu tazı senin mi?"
(Zelyut, 1982: 218)

Serdarî bu şiiriyle köy yaşamı içinde başta çobanlar olmak üzere birçok köylü için vazgeçilmez bir hayvan olan tazının aslında kimi zaman çevreye ve insanlara nasıl rahatsızlık verebileceğini türlü somut örnekler aracılığıyla mizahî bir çerçevede aktarmaktadır.

Ruhsatî ise yine Serdarî'nin yukarıdaki şiirinde olduğu gibi ev ve köy yaşamı içinde insanların sıkça karşılaşabileceği bir hayvanı eleştirmektedir. Bu kez tazı, köpek gibi yararlı evcil bir hayvan yerine, insanların pek hazzetmediği ve kendilerine zararı dokunan bir hayvan, fare mizahî dille konu edinilmektedir.

Şair, evindeki yiyeceklerini aşıran, eşyalarını kemiren, kendisini bezdiren bir fareden dert yanmaktadır. Zira bu fare, kuyruğunu yay edip evdeki una-bulgura dadanmaktadır:

"Kuyruğunu ediyor yay
Unu bulguru etti pay
Aman komşular bize hay
Ya bu fare durur ya biz"
(Kaya, 1994: 539)

Sonraki dörtlükte de aynı farenin arsız ve nursuz olduğu kadar gözü kara bir hırsız olup insanı canından bezdirdiği anlatılmaktadır:

"Dahi yoktur böyle nursuz
Utanmaz budaksız pirsiz
Ne gözümdür kara hırsız
Ya bu fare durur ya biz."

(Kaya, 1994: 539)

Ruhsatî'nin yukarıdaki iki dörtlüğüne dikkat edilecek olursa, fare kişileştirme yoluyla ele alınarak kötü bir insana ait olan bazı niteliklerle güldürü çerçevesinde değerlendirilip yerilmektedir.

Aynı yüzyıl şairlerinden Sümmanî de Ruhsatî'yle benzer bir üslupla yine erzakına, yiyecek ve giyeceğine zarar veren bir fareyi mizahî bir dille yermektedir:

"Sen de bildin ben bu derde düşmüşüm
Hükmedip üstüme gelirsin fare
Isıtmanın alevinden yanmışsam
Zemmedip üstüme gelirsin fare"

(Albayrak, 2001: 113)

Sümmanî, ilk dizede; *"Sen de bildin ben bu derde düşümüşüm"* dizesinde görüldüğü gibi yine kişileştirme sanatı bağlamında fareyi muhatap alarak ona seslenmekte ve devamında onun kendisine rahat yüzü göstermediğinden yana şöyle şikayet etmektedir. Sonraki dörtlüklerde de şair, farenin türlü olumsuzluklarını sayıp döktükten sonra insanda bir gülümseme bırakacak bir üslupla; *"Sen de benim gibi bade mi içtin"* diyerek hem yermekte hem de onu kendisi gibi mest göstererek mizahın yumuşak diliyle dikkatlere sunmaktadır. Şair, sonuçta farenin kendi fesini de yiyip bitirdiğini ve yetinmeyerek yüzüne güldüğünü beyan edip aslında onunla girdiği mücadeleyi kaybettiğini ifade etmektedir:

"Görmedim sen gibi kalbi pakılı
Mevlâm sana vermemiştir akılı
Görmedin mi burada bunca tahılı
Yedin de fesimi gülersin fare

Zâlim bu dağları sen nerden aştın
Sen de benim ile bâde mi içtin

Sümmanî dedeye düşman mı düştün
Yedin de fesimi gülersin fare."

(Albayrak, 2001: 113)

20. yüzyıl saz şairlerinde de hayvanlarla ilgili şiirlere, taşlamalara sıkça rastlamak mümkündür. Bu yüzyılda şairler, hayvanları gülünçlük bağlamında ele alarak onlardan hareketle insanlar ve toplumsal hayata dair çeşitli eleştirilerde bulunmaktadırlar. Bu anlamda Nilgün Çıblak'ın aşağıda belirttiği gibi aslında hayvanlar, şiirde sembolleştirilerek gülünçlük bağlamında ele alınmaktadır: *"Halkın günlük yaşamında belirli bir yeri olan hayvanları, kimi zaman özelliklerini abartarak kimi zaman da gülünç hale getirerek taşlama konusu yapmıştır. Bununla birlikte âşıkların, hayvanları sembolleştirerek aslında toplumsal aksaklıkları eleştirdikleri de olmuştur."* (Çıblak, 2008:126).

Âşık Feryadî *"Tilki Destanı"* adını verdiği uzunca bir şiirinde köylerine girmeyi alışkanlık haline getirerek evcil hayvanlara zarar veren bir tilkiyi hedef alıp mizahî ögelerle yermektedir. Şiirde adeta bir çete harbi ile tavuk alayına girmeye çalışan ve düşman olarak görülen bir tilkinin nasıl kendi eliyle sonunu hazırladığı, derisine kül bastırdığı gerçekliği, bir güldürü atmosferi içinde anlatılmaktadır:

"Tilki niçin geliyorsun köylere
Yoksa şaşırdın mı azdın mı tilki
Köyümüze geldin çete harbine
Tavuk alayların bozdun mu tilki"

(Pürlü-Özen, 1996: 189)

Şair, bu dörtlükte diğer örneklerde olduğu gibi kişileştirerek ele aldığı bir hayvana, kurnazlığıyla ünlenen tilkiye seslenmektedir. Onu çeteci-savaşçı, tavukları da bir alaya benzeterek değerlendiren şair, sonraki dizelerde bu kez onu bir ikindi vaktinde kümese dadandığı için aklı başından gitmiş bir deli olarak nitelemektedir. Böylece Âşık Feryadî, adeta bu şiiriyle zorbalık, aç gözlülük ve kurnazlıkla her zaman istenilen bir netiyece ulaşılamayacağı gerçeğini, akıbeti dersine kül bastırılan bir tilki sembolüyle dikkatlere sunarak mizahî bir çerçevede aktarmaktadır:

"Başında akıl yok olmuşsun deli
İkindi vaktinde şaşırdın yolu

Sonunda derine bastırdın külü
Elinle postunu yüzdün mü tilki."

(Pürlü-Özen, 1996: 189)

Âşık Feryadî bir başka şiirinde bu kez tilki gibi yabanî bir hayvanı değil, evcil olan ve kendisinin yararlanmak istediği; ancak işe yaramaz ve inatçı bir öküzü yermektedir.

Şair, *"Boz Öküz Destanı*" adını verdiği bu şiirinde tarlasını sürmek için komşusundan ödünç aldığı öküzden şikâyet ederken; *"Abdest almaz emme namaza başlar"* ifadesinde görüldüğü gibi onu kişileştirerek yol-yordam bilmez bir insan gibi değerlendirip mizahî bir biçimde anlatmaktadır:

"Boz öküz yediğin zehirler olsun
Kırdın kanadımı kolumu öküz
Ohaa.. deme ile yola gitmiyon
Ardından ayırmam elimi öküz

Öküzün gözünden akıyor yaşlar
Abdest almaz emme namaza başlar
Evlekler ekili topluyor kuşlar
Kuşa yağm'ettirdin malımı öküz"

(Pürlü-Özen, 1996: 182)

Posoflu Zülalî ise bir başka hayvanı, eşeği hedef alıp onun yaşamını mizahî bir dille ele almaktadır.

Bilindiği gibi eşek, birçok darb-ı mesel veya deyimde adından genellikle olumsuz olarak söz edilen, türlü yönlerden hicvedilen, mizahî bakımdan ele alınan bir hayvandır. Ayrıca Zülalî'nin aşağıdaki şiiri ister istemez aklımıza klasik Türk şiirinin en önemli eserlerinden biri olan Şeyhî'nin *"Har-nâme"* mesnevisini çağrıştırmaktadır:

"Har-nâme, konusunu Arap ve İran edebiyatında sık karşılaşılan bir darb-ı meselden almıştır. 'Boynuz elde etmeyi arzulayarak gitti ve kulaklarını da kaybetmiş olarak döndü' veya buna benzer cümlelerle ifade edilen bu darb-ı mesel çeşitli hikâyelerde söz konusu edilmiştir. Elinde olandan daha fazlasını elde etmek için yola çıkan fakat elinde olanı da kaybeden kişilerin durumunu anlatmak için kullanılan bu darb-ı meseli, Türkçedeki 'Dimyata pirince giderken evdeki bulgurdan olmak' sözüne karşılık gösterebiliriz." (Güven, 1997: 232).

Harnâme'de; *"Herkesin yaptığı işin değeri kadar refaha layık olduğu"* fikri işlenirken; hak ettiğinden daha fazlasını isteyenlerin düşebilecekleri durum nasıl mizahî bir dille hicvediliyorsa aşağıdaki şiirde de şair, yine bir eşeği konu edinerek onun içine düştüğü türlü halleri mizahî bir ortam içinde dile getirmektedir. İlk dörtlükte şair, bir türlü arlanmayan, türlü aksilik ve sakarlıklarıyla insanların nazarında gülünç duruma düşen eşeği şöyle anlatmaktadır:

"Asla unutmazsın ne arlanırsın
Herkese olursun kul kara eşek
Pıskırır tıksırır yuvarlanırsın
Her nerde görürsen kül kara eşek"

(Aslan, 1978: 56)

Şair, aşağıdaki dörtlükte ise aynı eşekten söz ederken onun gençliğinin hoppa, kocalığının ise yaman olduğunu söyledikten sonra onu yine bir gülünçleştirme unsuru olarak görüp yediği dayağın hadde hesaba gelmeyeceğini söylemektedir:

"Kocalığın yaman gençliğin hoppa
Günde istihkakın bir kilo arpa
Hesaba mı gelir yediğin sopa
Böyle yaşamaksa öl kara eşek."

(Aslan, 1978: 56)

Burada yer verilen örneklere bakıldığında mizahî anlatımda teşhis yani kişileştirmeden olabildiğince yararlanılmaktadır. İnsana ait olan birçok özellik bitki veya hayvanlara aktarılarak yeni bir bağdaştırma ile dikkatlere sunulmaktadır. Bunu Çiğdem Usta şöyle ifade etmektedir: *"Bilgi birikiminde insana ait olarak yer alan birtakım özelliklere bitki veya hayvanlarda rastlayan birey, bir çatışma yaşar. Bu çatışma, acı, nefret, merak vb. herhangi bir hisse neden olmazsa, gülmeyle neticelenir."* (Usta, 2009: 161).

Mizahçı bunun farkında olduğu için espri ve gülmece unsurlarından hareketle her düzeyden kişinin rahatlıkla kavrayabileceği teşhis sanatından yararlanarak hem insanların dikkatini çekmeyi hem de onlara vermek istediği iletiyi ciddiyetin katılığından kurtarıp aktarabilme imkanına kavuşmaktadır. Böylece bütün bu başlık altındaki şiirlerde görüldüğü gibi hayvanlar aracılığıyla insanlara bazı göndermelerde bulunulmakta, türlü yönleriyle yerilen hayvanlar kullanılarak insanda var olan bazı kusurlar somutlaştırılarak göz önüne serilmektedir.

Bu kullanım özelliğinin yanında ayrıca mizahın etkisini gösterebilmesi açısından alışılmışın dışına çıkılarak yapılan bağdaştırmalar da ayrıca önem arz etmektedir.

Ferit Öngören'in **Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi (1923-1983)** adlı eserinde belirtildiği gibi öncelikle mizahın ortaya çıkabilmesi için ilgisiz iki sınıfın-unsurun (gölü mayalamak görüntüsünde göl ve maya gibi) yan yana getirilmesi ve bunun alışılmadık bir görüntü oluşturması gerekmektedir. Ayrıca bu bağdaştırmada ortaya çıkan sonucun da somut toplumsal bir olgu veya olaya işaret etmesine dikkat edilmelidir. Yazar, devamında şöyle demektedir: *"Bu anlamda toplumsal ilişki bölümüne bakarak o halkın sosyal yapısı ile bağlantılı sonuçlara varabiliriz. Sözgelimi, Hoca fıkraları, hindisi ile karakaçanı ile yoğurdu ile yerleşik düzene yeni geçmiş bir toplumun yapısını bize tanıtacaktır. Karagözdeki toplumsal ilişkiler, bize Osmanlı döneminin yapısını tanıtan değerli belgelerdir. Traktörleri ile yedek parçaları, bürokrasisi ile Aziz Nesin hikâyeleri, sanayi toplumuna geçişin ilk karmaşık günlerini bize tasvir edecektir.*

Toplumsal ilişki, halkın her önemli değişim döneminde kolayca eskiyebilir. Bugün şehir yaşantısı içinde doğup büyümüş kuşaklar için Hoca'nın motifleri, kendi çağındaki anlamlarını ve etkilerini yitirmiş sayılırlar." (Öngören, 1983: 32-33).

O halde her bir eser ait olduğu dönem ve bağlam içinde değerlendirilmediği taktirde günümüz insanı için bu eserler absürt ya da uzak çağrışımlı metinler olarak görülebilir ki bu durum pekâlâ bizi yanılgıya düşürebilecektir.

Sonuç olarak saz şiirinde mizah; yergi ve ironiyle de bağlantılı olarak kişiler, aile, toplumsal hayat, ekonomi, siyaset, din, doğa, hayvanlar, ayrılık ve ölüm gibi farklı pek çok konunun aktarımında önemli bir rol üstlenmiştir. Şiirlerde semboller, dilsel sapmalar, söz sanatları, remiz ve sürrealist ögelerden yararlanılarak işlenen konunun incelikleri ve farklı yönleri okurun dikkatine daha etkili biçimde sunulabilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. ÖRNEK METİNLER*

5.1. Yergiyle İlgili Metinler

1.

Dinleyin ağalar zamane azgın
Yiğidin başında döner bir kuzgun
Tohumu almış da tarlası bozgun
Yiğit de ne desin day olamayınca

Söylerim söylerim sözümden almaz
N'ideyim cahıldır halimden bilmez
Bu dostluğun senin boyuna sürmez
Abadan atadan soy olmayınca

Âmâna da deli gönül âmâna
Kalmadı eyi gün devr-i zamana
Cevheri de denk ettiler samana
Yük masnatı bulmaz tay olmayınca

Karac'oğlan der ki yiğitler öğer
Açılmış meyvenin dalını eğer
Güzelin kıymatın bin altın eder
N'etmeli güzeli huy olmayınca

(Öztelli, 2003:52)

* Bu bölümde yer alan şiirler ilk bentlerin (beyit, dörtlük vd) son dize kafiyesinin son harflerine göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

2.

Ekinim var diye güvendim sana
Sanki ambarımı doldurdun tarla
Ektiğim tohumu bile vermedin
Düşmanları bize güldürdün tarla

Ekinin yok ama gayet çok taşın
Bir yanın pınardır çayırdır başın
Zoruma gidiyor bu senin işin
O yana bu yana yeldirdin tarla

Tarla dinin imanını yitirdin
Biten ekinleri geri batırdın
Kurbağdan fareden ırgat getirdin
Hemen tezden biçip kaldırdın tarla

Keseğiler hep içinde yaylamış
Herkes kapışmışlar bütün paylamış
Bunlar hissesini yere kuylamış
Ben gelmeden nasıl böldürdün tarla

Gine bugün beni ettin avara
Biraz buğdayı da verdin davara
Param yok ki bari verem zavara
Dört kıblaya namaz kıldırdın tarla

Hey utanmaz tarla niçin bitmedin
Şu ekinler gibi bitip bitip yetmedin
Gene bizi el içine katmadın
Südünü mayanı bildirdin tarla

Feryadî'yim bir kez derdim sormadın
Sen yazınki ikrarında durmadın
Ektiğim tohumu bari vermedin
Bir şelek de bize yoldurdun tarla
(Pürlü – Özen, 1996: 188)

3.

Ne canlardan geri kalmış müsâfirhânedir dünyâ
Harâb ender harâb olmuş yatur virânedir dünyâ

Harâb olmuş du-rûyine duâlar yüzü suyuna
Nazar kıl hây û hûyine kuru efsânedir dünyâ

Şirâr-ı mekrine yanma yüzüne güler inanma
Sen anı âşinâ sanma sakın bîgânedir dünyâ

Ne semtte kullanırsan at felek eyler sen âhır mat
Mücerret zehri kat kat dolu peymânedir dünyâ

Ömer el çek safâsından vefâ umma vefâsından
Hazer eyle cefâsından fenâdır ya nedir dünya
(Elçin, 1999: 57)

4.

Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde

Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde

İçinde mi dışında mı
Burgusunun başında mı
Göğsünün nakışında mı
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
(Uyguner, 1991a: 84-85)

5.
Muhammet severdi o yüzden sevdim
Dışladılar beni Alici diye
Ancak bin yönünden birini övdüm
Taşladılar beni Alici diye

Gerek Aleviler gerek Sünniler
Duymak ister avutucu ninniler
Yüreği kinliler eli kanlılar
Boşladılar beni Alici diye

Gönül katlanmıyor gözüm görüyor
İnsan ne yitirmiş neyi arıyor
Sefil Selimî'ye herkes vuruyor
Haşladılar beni Alici diye
(Kaya 2001: 7)

6.

Zulmünden vekil-i Âl-i Resul'ün
Hicaptan sikkenin kızılı çıktı
Şer'in ahkâmında zevil ukulun
Reylerinden âlem usandı bıktı

Varsa söyle zulmün boyun bükmezin
Bul ehl-i irfanın çile çekmezin
Adalet küpünün döküp pekmezin
Bu zulüm sirkesi küpünü sıktı

Seyranî mazlumun malın yiyenin
Mertebem Tanrı'dan yüce diyenin
Dünyada Tanrılık tacın giyenin
Hak derya çamurun ağzına tıktı
(Uyguner,1991b: 137)

7.

Koca başlı koca kadı
Sende hiç din iman var mı
Haramı helali yedi
Sende hiç din iman var mı

Fetvâ verir yalan yulan
Domuz gibi dağa dolan
Sırtına vururum palan
Senin gibi hayvan var mı

İman eder amel etmez
Hakk'ın buyruğuna gitmez
Kadılar yaş yere yatmaz
Hiç böyle bir şeytan var mı

Pir Sultan'ım zatlarınız
Gerçektir şöhretleriniz
Haram yemez itleriniz
Bu sözümde ziyan var mı
(Pir Sultan Abdal, 1966: 176)

8.

İp kalmadı salıncağa takacak
İt kalmadı Binboğa'ya çıkacak
İskân mıdır başımıza kakacak
Arkasından yetişiyor sağları

Bire Memicoğlum unutma bunu
Lorşun benim derdin hanıya Hanı
Unuttun mu kuzum geçen günleri
Yalman kalpak gayer idi beyleri

Yalanları gerçeklere kattınız
Kumaş diye çulunuzu sattınız
Avşarların aleyhine attınız
Unuttun mu gök kır atlı ağ'ları

Koca Payas bu oyunu çok gördü
Yedi sağ üstüne ordusun kurdu
Yavuz Sultan Selim korkup da verdi
Bey baban zorundan aldı tuğları

Ahırdağı'ndan da kara beyazın
Bir yazın ağlattı bir de bu güzün
Karbeyaz'ı alırsak Şam' acak bizim
Şam' a kadar gider ulu dağları

Emmin Hacı Osman böyle söyledi
Altı Türkmen beyi Avşar yediydi
Firenk barutlu da Macar tüfekli
Ölen öldü hesap edin sağları

Âşık **Dadaloğlu** doğruyu sever
Her zaman koyağa mazı mı yağar
Adamın aslanı Avşar'dan doğar
Yine yapar al çarpılı evleri
(Öztelli, 1984:180)

9.
Kızılırmak

Bahar gelir kudurursun
Kızılırmak seni seni
Ne uyursun ne durursun
Kızılırmak seni seni

Gelin yedin kızlar yedin
Nice ela gözler yedin
Seksen doksan yüzler yedin
Kızılırmak seni seni

Gençler yersin koca yersin
Gündüz yersin gece yersin
Hâkim benden sormaz dersin
Kızılırmak seni seni

Yakının var ırağın var
Zemheride bir çağın var
Bir de buzdan tuzağın var
Kızılırmak seni seni

Atı sürdü Mehmet Özbek
Yüzü tutmuş sandı buz pek
Az kaldı ki olacak helak
Kızılırmak seni seni

Parça parça etsem seni
Fabrikaya tutsam seni
Deniz olsam yutsam seni
Kızılırmak seni seni

Zerine köprü kursam
Arzun yerine getirsem
Seni Cehennem'e sürsem
Kızılırmak seni seni

Söyler **Veysel** sözü sana
Yılda kıyan üç beş cana
Selleri eylen bahane
Kızılırmak seni seni
(Alptekin, 2004:161-162)

10.

Zemâne hûbuna meylini verme
Kışın zemheride yaz eder seni
Hakikatli sanıp sakın inanma
Ganîlik vaktinde hazzeder seni

Merhaba demeden eksik buyurur
Senden alır gayrilerin doyurur
Yahşi yahşi sîm u zerden ayırır
Sanki yolunacak kaz eder seni

Nûrî sen söylesen fakirliğini
Zira hiç anlamaz tıkırlığını
Eğer fark ederse cıbırlığını
Her gün eğlenecek saz eder seni
(Köprülü, 2004: 499-500)

11.

Dokuz yüz 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 selattan 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
On beş lira aldım yüz daha 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 kaçak

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 yağlı börekler
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 şairlik yap
Böyle riyakârlık senden çok uzak

(Aslan, 1978:87-88)

12.

Sen âşık değilsin evrakı bozuk
Sazın sesin çirkin horlaksın horlak
Sana lanet olsun soyuna yazık
Din iman yoksulu kavlaksın kavlak

Müslüman görünür puta taparsın
Türk'üm dersin Atatürk'e atarsın
Bazı kız alırsın avrat satarsın
Şöyle bir baldırı çıplaksın çıplak

Eli büyük ayı acemi şebek
Gözü kızıl yüzü kara kör köpek
Marifetten bihabersin ey eşek
Menzil alamazsın aksaksın aksak

Bazı şair olur şiir yazarsın
Ahmet'ten Mehmet'ten alır düzersin
Sahipsiz it gibi köy köy gezersin
Şaşarım aklına ahmaksın ahmak

Hayını hırsızı arar bulursun
Bazı sağcı bazı solcu olursun
İyi insanlara tuzak kurarsın
Aynı baban gibi zırlaksın zırlak

Ali İzzet'in mallarını satarsın
Sorsa bir ehl-i din inkâr edersin
Meyhanede kerhanede yatarsın
Kumarbazın biri alçaksın alçak

(Başgöz, 1994: 109)

13.

Şu yalan dünyaya geldim geleli
Şakıyıp gülmedim hey zalim felek
Her ne tuttum ise aldın elimden
Nice bir divane dolanam felek

Eller göçün çekti bense göçmedim
Yâr elinden dolu bâde içmedim
Bilmem hata ettim kusur işledim
Cahilim kıymatın bilmedin felek

Karac'oğlan der ki ezelden ezel
Duruldu suyun da kazıldı mezer
Ellere yâr verdin el ele gezer
Her daim bana mı garezin felek

(Öztelli, 2003: 115)

14.

Mangıra çevirip Türk lirasını
Doların onsuna umut bağladık
Dıskalife edip İslamiyet'i
Elin Lions'una umut bağladık

Haramın küpüne taktık kurnayı
Göle değil çöle sardık turnayı
Unuttuk halayı davul zurnayı
Soysuzun dansına umut bağladık

İslam'ın yoluna yürüdük yan yana
Çıkmadı bu işi baştan anlayan
Toto loto derken altılı ganyan
Yılbaşı şansına umut bağladık

Tarihten utanıp düzelecektik
Zalimin hakkından biz gelecektik
Ali'den Hasan'dan el etek çektik
Alman'ın Hans'ına umut bağladık

Sunuculuk oldu dümbük tereslik
Sanalı şöhreti hepsi bir eslik
Kanunlaştı gitti ateşperestlik
Nevruz'a sinsine umut bağladık

Hayatın mutluluk endişesinin
Bekliyeni olduk gam köşesinin
Ekranda bir reklam fahişesinin
Gözünün lensine umut bağladık

Feymanî fitneler azdıkça azdı
Suçunu yüzüne deyince kızdı
Her zaman yağcılık sanatımızdı
Bugün veryansına umut bağladık
(Artun, 1996: 327)

15.
Gezdirir gurbet elleri
Yol ettirir bu yoksulluk
Ayırır kavim kardaştan
El ettirir bu yoksulluk

Fukarayı kim kayırır
Her gelen yumuş buyurur
Fakirhaneden ayırır
Del'ettirir bu yoksulluk

Sabah olur yola revan
İş bulmaz gezer avan
Aç kalır ekmeği yavan
Bal ettirir bu yoksulluk

Kahve köşesinde yatar
Bunalır yorganı satar
Hanesi burnuna tütür
Gel'ettirir bu yoksulluk

Aslında bellidir beylik
Vicdan olan eder eylik
O da sen de dokuz aylık
Kul ettirir bu yoksulluk

Talibî Hakk'a güvenci
Bu zaman da çok düzenci
Altın olsa da kazancı
Pul ettirir bu yoksulluk.

(Kalkan, 1991: 222)

16.

Belli bir vakte erdi ki bizim günümüz
Yiğit belli değil mert belli değil
Herkes yarasına derman arıyor
Da'va belli değil dert belli değil

Fark eyledik âhır vaktin yettiğin
Merhamet çekilip göğe gittiğin
Gücü yeten soyar gücü yettiğin
Papak belli değil börk belli değil

Adalet kalmadı hep zulüm doldu
Geçti şu baharın gülleri soldu
Dünyanın gidişi acaib oldu
Koyun belli değil kurt belli değil

Başım ayık değil kederden yastan
Ah ettikçe duman çıkıyor festen
Haraba yüz tuttu bezm-i gülistan
Yayla belli değil yurt belli değil

Çarh bozulmuş dünya ıslah olmuyor
Ehli fukaranın yüzü gülmüyor
Ruhsatî de ne dediğin bilmiyor
Yazı belli değil hat belli değil
(Kaya,1994: 337)

17.

Sicilleme

Ey yanşak düşün sözünü seni müşkül hal eylerem
Gurudur nutku nefesin elfazını lal eylerem
Min tümenlik fiyetini endirir bir pul eylerem
Cenk gurur imtihan olur ezim galmagal eylerem
El içinde itkin salar meskenini çöl eylerem
Kâfdar küskü sinirrisen gışdarını şil eylerem
Ormanda meşe samsarıçıngılda çakal eylerem
Ters pelenk yapılı gaban ağzı bağlı mal eylerem
Geh atar sahrayı düze geh nahırda kal eylerem
Geh deyer torbakeş deve geh galtaban fil eylerem
Gatar hayvan zümresine har himara döl eylerem
Cismine vurar palana endemini çul eylerem
Bend eder tavlahanaya yem suyunu bol eylerem
Boynuna tahar yuları çalbadara gul eylerem
Enter maymun şebek zozo çarpanını zil eylerem

Eri ölmüş avrat kimi döydürerem dizderine
Bekâr goca garı kimi melül goyar dul eylerem

Mademki dilin lal imiş ne üçün alıfsan sazı
Derununde dere eyleyif düşünüf deseydin sözü
Özünü bilmez bed asıl cismime salıfsan közü
Ustasına tan edenin akıbet kör olur gözü
Ham tay gibi çifte atıp dumana gatardın tozu
Ala garga kör yapalak berrena keçel kerkezi
Cisilyetin fitnekârdır neslin gallaş gendin cazı
Mecliste zenne sayarlar sen teki nanecif gızı
Açma hicab perdesini likap altta sakla yüzü
Olupsan cilveli kadın başına dolasan bezi
Sufatın guzey tülküsü cesaretin aran gazı
Hozannarda sıçan eşif tozahta süresen izi
Ne çaposan ne de zağar ne gırıhsan ne de tazı
Baharda tüyün dökülür onuçün sevmersen yazı
Gasaphanada çoh olar galbi mel'un salahana
Seni gatar o tayfaya nafaganı yal eylerem

İdraki noksan kem hayal elfazın yetmez imlâya
Fani dünye ehdacından yoksul hizmet eder baya
Beş yüz min yıldız cem olsa baş endirir bir tek aya
Meh iken hacelet çeker şemside görende ziya
Perli peykân tergi töhmet oh kimi enifdi yaya
Tohunuf delse cismini ecep halin varar neye
Sana sükût durmah yarar elfazın varıfdır zaya
Zifaf olmuş kedi kimi bağırıf düşme vay vaya
Beli gırıh şahmar kimi indi sallam hakipaya
Bir hoyrat gurbağa denli sende yohdu abır haya
Ona gene tü deyende atılıyer düşer çaya
Veranada napek baykuş mağallahda yersiz goya
Uçursam on gün gedersen çıngıllara deye deye

Baharda tüyün tökende benzersin bir gırgıh taya
Akrap olsan esma ohur döndererem tosbağaya
Gül **Şenlik**'in bu töhmeti dohunsa dağı eritir
Zebun kestenkele kimi süysününü gıl eylerem
(Kaya, 2000: 129-130)

18.

Gör şu felek bize âhır neyledi
Danacı Vezir'i zebûn eyledi
Yedi bin dana salyane eyledi
Kalmadı danamız bil Pâdişîhım

Bir yanı Babadağ bir yanı İster
Ya Rab bize bunun vüs' atin göster
Sabah kahvaltısı dört dana ister
Aç kaldık elinden bil Pâdişîhım

Kudretten yaratmış anı Bârî'si
Gelmemiş cihâna bunun sânîsi
Sabah kahvaltısı dana yahnisi
İk(i) okka kimyonla bil Pâdişîhım

Bölük sipâhîleri otluk satar
Ordu-yı hümâyûn mandaya bakar
Paşalılar çadırda yahni kapar
Yahn(i) kapma kârımız bil Pâdişîhım

Orduyu seyrettim bir çarşı Pazar
Serdengeçt(i) ağaları ormanlık gezer
Lût kavmi döğüşür put kavmi bozar
Askerin Lûtî' dir bil Pâdişâhım

Poşu' nun saçağı topuğun döver
Oturmuş kahvede kendini döver
Taburu görünce dağlara iver
Asker(in) pestilcidir bil Pâdişîhım

Orduda kurmuşlar bir döner dolap
Nâmımız çağrışır Şam ile Halep
Kulların çağrışır şerbetle salep
Asker(in) pestilcidir bil Pâdişâhım

Başına sarınır Bağdat poşusu
Sırtına yüklenmiş Mısır çarşısı
Elinde gezdirir biber turşusu
Asker(in) yoğurtçudur bil Pâdişîhım

Esir ettik biz askerin gencini
Bize atar misket ile zinciri
Kulların çağrışır taban inciri
Kulların bakkaldır bil Pâdişîhım

Okundu ezanlar gelmedi imam
Tevarihler yazar vakitler tamam
Orduda yapmışlar keçeden hamam
Asker(in) tellak'tır bil Pâdişîhım

Bunu böyle diyen **Sâdık** kulundur
Dilersen afveyle dilersen öldür
İnanmazsan orduya casus gönder
Söz(üm) yalan değildir bil Pâdişîhım

(Köprülü, 2004: 404-405)

19.

Kaldık bakalım

Hayat pahalılığı boydan aşıyor
Bu nasıl iş oldu aklım şaşıyor
Parası olanlar rahat yaşıyor
Böyle bir zamana kaldık bakalım

Yeni moda çıktı bu nasıl biçim
Uçtu göğe çıktı fakirde geçim
Nasıl rahat etsin sıkılır içim
Mani hülyalara daldık bakalım

Eti keki cabı mahdudu fiet
Bildiğine satar nerede heyet
Yeme yok içme yok tam olduk diyet
Bu sefer payınız böldük bakalım

Bir çift çarık aldım kırkbeş liraya
Gon şurada dursun benzer deliye
Bir hafta geyince döndüm geriye
Tarlada çarıksız kaldık bakalım

Çırakman gitmedi gönlümün yası
Elli lira galeylettin bir tası
Zenginin sırtında kumaşın hası
Pederi tarlaya saldık bakalım

(Türk Halk Ozanları... 2002: 27)

20.

Girdab-ı mihnette kapandın kaldın
Vermedin bir yandan ses kara bahtım

Anladım gafilsin uykuya daldın
Deli poyraz gibi es kara bahtım

Âlemde bir candan korkulmaz iken
Pençenden kimseler kurtulmaz iken
Aslana kaplana yutulmaz iken
Dedirttin tilkiye pes kara bahtım

Dertli' ya çıkar mı bu işin ucu
Şimdi fark eden yok altını tuncu
Evvel beğenmezdin mesti pabucu
Verdirdin çarığa mes kara bahtım

(Uyguner, 1991a: 65)

21.

Nesini söyleyeyim canım efendimiz
Gayri düzen tutmaz telimiz bizim
Arzuhal eylesem deftere sığmaz
Omuzdan kesilmiş kolumuz bizim

Sefil irençberin yüzü soğuktur
Yıl perhizi tutmuş içi koğuktur
İngeği davarı iki tavuktur
Bundan gayrı yoktur malımız bizim

Rençberin sanatı bir arpa tahıl
Havasın bulmazsa bitmiyor neylesin pahıl
Tecelli olmazsa neylesin akıl
Dördü bir okkalık dolumuz bizim

Benim bu gidişe aklım ermiyor
Fukara halini kimse sormuyor
Padişah sikkesi selam vermiyor
Kefensiz kalacak ölümüz bizim

Evlat da babanın sözün tutmuyor
Açım diye çift sürmeye gitmiyor
Uşaklar çoğaldı ekmek yetmiyor
Başımıza bela dölümüz bizim

Zenginin sözüne belî diyorlar
Fukara söylese deli diyorlar
Zemane şeyhine veli diyorlar
Gittikçe çoğalır delimiz bizim

Sekiz ay kışımız dört ay yazımız
Çalığından telef oldu bazımız
Kasım demeden 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
Döğülecek çorbası balımız bizim

Sedarî halimiz böyle n'olacak
Kısa çöp uzundan hakkın alacak
Memurlar yakılıp viran olacak
Akıbet dağılır ilimiz bizim
(Arısoy, 1995: 274)

22.

Şu yalan dünyada benim yüzüm gülmedi
Biliyorum gader denen zalimden
Bu garip halimi kimse bilmedi
Biliyorum gader denen zalimden

Aradım âlemi bulamadım ilim
Genç yaşta büküldü eyvahlar belim
Kırıldı kökünden tutacak dalım
Biliyorum gader denen zalimden

Fatma'nın talihi gamlı karalı
Gönlü can evinden derin yaralı
Dertlerim düzüldü sıra sıralı
Biliyorum gader denen zalimden
(Taşkaya 2003: 77)

23.

Bilmem bu şehirde ne kâr edeyim
Yitirdim aklımı başta dururken
Dedim bu yerlerden firar edeyim
Rasgeldi bir kimse çekip giderken

Sözün tutup hele dinledim anı
Varıp bir köşede tuttum mekânı
Çiftçi oldum ele aldım sabanı
Öküzlerim öldü tohum ekerken

Kalayc(ı) oldum kalayladım kapları
Hep kırıldı tavaların sapları
Hekim oldum düzdüm ecza hapları
Yeyen zehirlendi ilaç ederken

Bakkal oldum oldu mekânım kapan
Yüz çevirdi bizden cümle bezirgân
Bala yağa düştü üç beş bin sıçan
Fıçıların ağzın açıp kaparken

Ciğerc(i) oldum ciğer döndü al kana
Paçac(ı) oldum bir kelp düştü kazana
Gemic(i) oldum çıktım bahri ummana
Gemiyi batırdım yelken açarken

Yeniden kendime bir sanat buldum
Çapayı kazmayı elime aldım
Varup bir şehirde bahçıvan oldum
Şehri suya boğdum bostan sularken

Terzi oldum kesemedim çuhayı
Balıkç(ı) oldum balık yuttu oltayı
Kasap oldum ele aldım baltayı
Parmağımı kestim gerdan kırarken

Yeniden kendime bir sanat buldum
Bu kuru kavgadan ben de usandım
Bir sabah namazı camiye vardım
Papucum çaldırdım namaz kılarken

Berber oldum çok kulaklar kaptırdım
Çok kelleye yıldızları saydırdım
Çulha oldum dedim işim uydurdum
İki kolum çıktı mekik atarken

Dabak oldum serdim bir iki meşin
Köpekler vermişler parasın peşin

Yiyip kurutmuşlar kurusun yaşın
Rasgeldim üstüne ağzın silerken

Hayırsız olduğum benim bildiler
Beni şehirlerden taşra sürdüler
Çoban oldum üç beş koyun verdiler
Hepisin kurt yedi çakal koğarken

Gedaî'yim dedim âlem inandı
Pasban oldum çarşı büsbütün yandı
Tellal oldum alışveriş kapandı
Katırı çaldırdım eşek satarken

(Zelyut, 1982: 117-118)

24.

El çek tabib el çek yaram üstünden
Sen benim derdime deva bilmezsin
Sen nasıl tabibsin yoktur ilacın
Yaram yürektir sara bilmezsin.

İçerim yanıyor kendim hayali
Çekmiyen ne bilir aşkı sevdayı
Yıktın viran oldu kalbim sarayı
Çünkü bir taşını koyabilmezsin.

Emrah'ım dinledin benim sözlerin
Muhabbetin can evimde gizlerim
Ne duruyon ağlasana gözlerim
Bir daha yârini görebilmezsin.

(Semih, 1983: 41)

25.

Ah elinden neyleyim ey firkati çok rûzigâr
Kimlere kıldın cihanda izzeti çok rûzigâr
Mekr ile aldar imişsin âdemi bildim seni
Ol sebepden etmez oldum rağbeti çok rûzigâr

Vermeyim hiç gönlümü dünya sana şimdengerü
Her yerin gam ocağı her cânibin mihnet yeri
Ben vefânı bulmayıp minnetten el çektim yürü
Eyleyenler sana bulsun minneti çok rûzigâr

Akl irişmez sana mâil olanın tedbirine
Gösterüp bir dem safâ semler sunarsın yerine
Bir iki gün yüzüne güler bakarsın seyrine
Önün ardınca ararsın fırsatı çok rûzigâr

Âkıbet **Âşık Ömer** nûş etdi zehrinden senin
Hâtır-ı mahzûnu dönmezse mihrinden senin
Hâsılı yandım yakıldım nâr-ı kahrından senin
El-âmân ey râhatı yok mihneti çok rûzigâr

(Elçin, 1999: 87)

26.

Her sabah her sabah kalkar silkinir
Şeytanın atına biner avratlar
Hışm ile erinin yüzüne bakıp
Paygamber 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 dersini alır avratlar.

Kıyamet kopsa kov söyler unutmaz
Eli değip kendi başın kaşımaz
Yükün çözüp içeriye taşıma
Alçaktan yüceye çıkar avratlar.

Pek azgın bed ile avradın feyli
İyisin sorarsan oraktan eğri
Yârini görünce titirer canı
Şeytanın âlemin 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 piri
Yalınız bir şehri yıkıyor biri
Şeytanın sancağın çeker avratlar.

(Yardımcı, 2008: 357)

27.

Yürü bire Hızır Paşa
Senin de çarkın kırılır
Güvendiğin padişahın
O da bir gün devirilir

Nemrud gibi anka n'oldu
Bir sinek havâle oldu
Dâvamız mahşere kaldı
Yarın bu senden sorulur

Şahı sevmek suç mu bana
Kem bildirdin beni Hâna
Can için yalvarmam sana
Şahenşah bana darılır

Hafîd-i Peygamber'im has
Gel Yezid Hüseyn'imi kes
Mansurum beni dâra as
Ben ölünce il durulur

Ben Musa'yım sen Firavun
İkrarsız şeytan-ı lâin
Üçüncü ölmem bu hain
Pir Sultan ölür dirilir

(Gölpınarlı, 1995: 37-38)

28.

Ey hocam karışma Hikmetullaha
O derya derindir giren boğulur
Allah birdir inanmışız Allah'a
İki diyen o dergâhtan kovulur

Aslım Türk'tür Elhamdullah Müslüman
Şükür Amentüye etmişiz iman
Kalbime yaraşmaz şirk ile gümân
Kalbimiz nur ile dolu sayılır

Karışma hikmete halini konuş
Müşkülün varsa üstad bul danış
Bu sırrın aslına eren olmamış
Bir ermiş varsa veli sayılır

Sen mi attın dünyanın temel taşını
Ne bilirsin yaradanın işini
Görsene dünyanın yürüyüşünü
Burda söylen Vaşington'da duyulur

Yürü ileriye bakma geriye
Nasıl işler bakmaz mısın arıya
Nar-d' Allahın Nur-d' Allahın nurriye
Cehennem yobazın yolu sayılır.

Cahil ile sohbet etmek zor olur
Kulağı sağırdır gözü kör olur
Her sözünde kavga niza var olur
Cahiller dikenli çalı sayılır

Yetişmeyecek yere elin uzatma
Ben bilirim diye halkı aldatma
Manâsız mantıksız kem lâf sarfetme
Boş sözler kavganın dili sayılır

Baykuş gibi durup durma yuvada
İnsanlar kuş olmuş gezer havada
Giriş **Veysel** kollarını sıva da
Çalışan Allah'ın kulu sayılır.

(Semih, 1983: 93-94)

29.

Bir zamanlar at oynatan ağalar
Dizginiyken nalıyınan kayboldu
Viskiden sulanan o yeşil bağlar
Yaprağıynan dalıynan kayboldu

Çiftliğinde döner idi kâhyalar
Burnumuza gelmez oldu reyhanlar
Suntalar kralı yeğen Yahya'lar
Servetiynen malıyınan kayboldu

Bir hoca vardı tesbih çekerdi
Yalan koymaz yeryüzüne dökerdi
Gizli şara içer haramdı derdi
Yalanıynan falıynan kayboldu

Bölmek için gürler dururdu dedi
Vatanı neresi memleket nesi
Kurt beslerdi bizim köyün fitnesi
Köpeğinen yalıynan kayboldu

Mahzuni Şerif'im sonu bu muydu?
Tarih baba neler yıkadı yudu
Olanaksız nice günlert umudu
Bir bilinmez diliynen kayboldu

(Zaman, 2005: 59-60)

30.

Hey ağalar zaman azdı
Düşmüşe il üşer oldu
Küllükte sürünen eşek
Cing atla yarışır oldu

Palas üstünde yatmayan
Bıyığına pala batmayan
Porsuk ardından yetmeyen
Ceylana ulaşır oldu

Evlerinin önü yazı
Yayılır turnası kazı
Yaşına yetmedik kuzu
Koyunla vuruşur oldu

Gevherî der işler hata
Katırlar baskındır ata
Olur olmaz maslahata
Çocuklar karışır oldu
(Elçin, 1998: 544-545)

31.

Okullar sınıflar adres değişti
Yüzüne gözüne çıkar bulaştı
Talebe yollarda niye yozlaştı
Sermaye sınıfı başardı bunu

Özel okullara para yağıyor
Uyanık aydınlar davar sağıyor
Sınıfta sırada neler doğuyor
Yollar mayınlandı nerede konu

Sınıflarda silah bıçak konuşur
Kitaba deftere kanlar bulaşır
Yaralılar kucaklarda dolaşır
Önemsemez kimse n'olacak sonu

Süt köpüğü gibi kaynadı taştı
Eğitim düzeyi yüzde yüz düştü
Elini kolunu sıvayan koştu
Cumhuriyet diyor ne oldu konu

Düzen de bozuldu biz de bozulduk
Güç kalmadı içe dışa ezildik
Paslı eleklerden geçtik süzüldük
Takıldı kancaya yırtıldı donu

Arının inine çöpü dürttüler
Arı gömleğini çekip yırttılar
Masaya sıraya türban örttüler
Güneş diyor YÖK de neylesin bunu
(Çıblak, 2008: 229-229)

32.

Sokaklara bir bakın yığın yığın duruyor
Zannedersin buralar belediye çöplüğü
Gazete kâğıtları parçalanmış atılmış
Zannedersin buralar belediye çöplüğü

Bir tarafa atılmış içilmiş boş şişeler
Her yerde pislik saçar köşedeki gişeler
Çökmüş karasinekler çöpçü gelir kişeler
Bakarsın ki her köşe belediye çöplüğü

Sokaklara atılır poşet poşet çöp türü
Kedi köpek birikir üzerine bir sürü
Dağılır çöplük olur o caddenin her yeri
Sanki buralar hepten belediye çöplüğü

Lokantacı sokağa döker bulaşık suyu
Kasabın üstlü kanlı sanki kesmiş bir koyun
Vatandaşlar oynuyor belediyelerle oyun
Bazı cadde sokaklar belediye çöplüğü

Her yıl derler bir defa çevreyi temiz tutun
Üç beş gün daha sonra bu kuralı unutun
Bir manavın önünden geçerken bir kez bakın
Her tarafı olmuştur belediye çöplüğü

Esnaflar dükkânını süpürürler caddeye
Sanki vatandaşa der gel şu hale bak diye
Karakargalar gelir dağıtırlar gak diye
İnanın bazı yerler belediye çöplüğü

Şu seyyar satıcılar çok düzensiz bazıları
Tablasının üstünde karasinek vızılar
Sokaklarda dolaşır kedi köpek tazılar
Memleketin her yeri belediye çöplüğü

Dağda ağaç kalmıyor kökünü kese kese
Kulaklar hasret kaldı ormandaki her sese
Bazılarını koyduk reklam için kafese
Ormanlar bile oldu belediye çöplüğü

Doğamız kirleniyor piknik adı altında
Bu işin bir çaresi bulunmaz mı vaktında
Yoksa böyle bir kanun yok mu devlet hakkında
Piknik yerleri sanki belediye çöplüğü

Her yerde karasinek arı gibi uçuyor
Onların pis şerrinden kuşlar bile kaçıyor

Fabrika artıkları halka ölüm saçıyor
Her yer yığın yığın çöp belediye çöplüğü

Çevreciler nerede bunları görmüyor mu?
Niçin yaptınız diye bir hesap sormuyor mu?
İyice tembih edip bir akıl vermiyor mu?
Çok insanın kapısı belediye çöplüğü

Dertli Kâzım derdin çok yazmakla bitiremem
Herkes böyle alışmış sen yola getiremen
Memlekette pek çoktur bu işe gönül veren
Hem şehirler hem köyler belediye çöplüğü

(Atılgan, 1998: 107-109)

33.

Zenginin züğürdün vasfın edeyim
Züğürt nere varsa han da bulamaz
Zengine baklava börek çekilir
Züğürt arpa darı nan da bulunmaz

Zenginin yoluna çıkarlar karşı
Aralıkta kalır züğürdün başı
Zenginler giyerler kutnu kumaşı
Züğürt bacağına da bulamaz

Zenginin yoluna olurlar türap
Züğürt nere varsa her işi harap
Zenginler giyerler kundura çorap
Züğürt ayağına gön de bulamaz

Zenginin faytonu dağlardan aşar
Züğürt düz ovada yolundan şaşar

Zenginin helvası bal ile pişer
Züğürt herlesine un da bulamaz

Zenginin iki üç kat olur damı
Gece şule vermez züğürdün mumu
Kızılırmak gibi zenginin demi
Züğürdün damarında kan da bulamaz

Zengin nere varsa rahat olur
Züğürdün her işi kabahat olur
Zenginin kefeni dokuz kat olur
Züğürt kefenine yen de bulamaz

Ruhsat bu güftarı yazar bitirir
Züğürdün vasfını yazar bitirir
Zengin zemherinde terler oturur
Züğürt ağustosta gün de bulamaz
(Kaya, 1994: 530)

34.
Ormanda büyüyen adam azgını
Çarşıda pazarda adam beğenmez
Medrese kaçkını softa bozgunu
Selam vermek için kesan beğenmez.

Elin kapısında karavaş olan
Burunu sümüklü gözü yaş olan
Bayramdan bayrama bir tıraş olan
Berbere gider de dükkân beğenmez.

Âleme ta'neder yanına varsan
Seni yanıltır bir mesele sorsan

Bir cim çıkmaz eğer karnını yarsan
Camiye gelir de erkân beğenmez.

Dağlarda kırlarda gezen bir yörük
Kimi tımar sipah kimisi bölük
Bir elife dili dönmeyen hödük
Şehristane geler ezan beğenmez.

Bir çubuğu vardır gayet küçücek
Zu'm-u fasidince keyf getirecek
Kırık çanağı yok ayran içecek
Kahvede fağfuri fincan beğenmez.

Yaz olunca yayla yayla göçenler
Topuz korkusundan şehre kaçanlar
Meşe yaprağını kıyıp içenler
Rumel yenicesi duhan beğenmez.

Kazak Abdal söyle bu türlü sözü
Yoğurt ayran ile hallolmuş özü
Köyden şehre inse bir köylü kızı
İnci yakut ister mercan beğenmez
(Semih, 1983: 31)

35.
Adamı hayvanı tanıyıp bilmez
Vakitler gelende abdestin almaz
Ezanlar okunur namazın kılmaz
Camilere gider minber beğenmez

Günde seyyah eder dağ ile taşı
Aklına getirmez cehennem ateşi

Balta ile tıraş ederler başı
Şehre gelende berber beğenmez

İnsansız dağlardır senin otağın
Cahillik yoluna kaynamış yağın
Evinde bulunmaz bir kat yatağın
Kahvelere gider minder beğenmez

İçer rakıyı mest olam deyi
Konuşur eşekle dost olam deyi
İki söz bellemiş usta olam deyi
Kamiller önünde şiir beğenmez

Sefil **Kerem** çeker ah ile zarı
Ana yardım etsin Yaradan bari
Acep kim getirmiş bu sert hımarı
Koparmış yuları urgan beğenmez

(Arısoy, 1955: 60-61)

5.2. İroniyle İlgili Metinler

1.

Geldi m'ola Bozarmut'un postası
Mehmed Mustaf(a) derler akıl hastası
Kırdırarak söyler bir laf ustası
Pek ayrı yürüyor Mehmed Mustafa

Bir eli kaymakta bir eli balda
İstanbulcu gelmiş Almancı yolda
Kimisi sağında kimisi solda
Bir devrân sürüyor Mehmed Mustafa

Masrafı çok ağır böyle alışmış
İstanbul'un Kuştepe'de dolaşmış

Lisanı çok kibar orda gelişmiş
Ham adam arıyor Mehmed Mustafa

Eli açık fakat varmaz paraya
Bir toy adam bulur alır araya
Kendini çok öğer bak dubaraya
Azıya vuruyor Mehmed Mustafa

Senede bir kilo şeker eridir
Bu masrafı hangi gelir korudur
Yiyin ağam bugün bayram günüdür
Arkada duruyor Mehmed Mustafa

Kürd'ün Hatçe gibi kendini öğer
Beş kuruş harcasa dizini döğer
Yemeden içmeden açarsan eğer
Partal yuvarlıyor Mehmed Mustafa

Komşulara bir gün misafir gelmiş
Gitmiş misafirin hatırın sormuş
Misafir bal yerken ağzında görmüş
Ne diye soruyor Mehmed Mustafa

Şekeri pirinci çarşıda görür
Kırk para üstüne kırk düğüm vurur
Babalanır bir de kendini kurur
Servetin eriyor Mehmed Mustafa

İlhamî yârenlik bu kadar yeter
Öğünme babında laf katar katar
Eğer inanırsan deveyi yutar
Gümrük mü veriyor Mehmed Mustafa

(Apaydın-Çavuşoğlu, 2004: 61-62)

2.

Kırk üç yılı şahna tayin ettiler
Her biri bir köye oldu hökela
Bolca rak ‘içtiler kuzu yuttular
Çiftçinin başına oldular bela

Kontrol haftada bir defa geldi
Bekçiler göz yumdu köylüler çaldı
Bazı zavallıdan başlı başl’ aldı
Bazı arsızlar da verdiler sile

Harman bekçileri gece geziyor
Mühürlü çeçleri vurup bozuyor
Ölçü memurları ceza yazıyor
Para almak için düzdüler hile

Şu hain memurlar çok hile etti
Köylüler kocaman tığı zaptetti
Anbar memurları toz toprak kattı
Temiz arpa buğdaya bile bile

Su içme bilmeyen çay ağas’ oldu
Yedi Kayganayı pay ağas’ oldu
Giyindi paltoyu köy ağas’ oldu
Horladılar kıza geline dula

Sıra ile memurları gördüler
Aş yerine sini börek verdiler
Altlarına kutnu döşek serdiler
Çoğu hasret idi evinden çula

Yüzde yirmisi devlet hissesi
Kimi başlı aldı kimi silesi
Kiminin de geldi anbar fazlası
Verdiler onları yağ ile bala

Okuyup yazma bilmeyen hep memur oldu
Ne yapalım iş ta baştan bozuldu
Al' izzet ürüşvet bir bardak aldı
İçmedim suyunu ben güle güle
(Başgöz, 1994: 63- 64)

3.

Benim bir destanım vardır zamana uygun
Yattıkça yat kardaş asla uyanma
Bir meşhur cevaptır sen kazan sen ye
El içinde beyhude ateşe yanma

Ananın erine çağırma peder
Ahırında sana kötülük eder
Kemlik et elinden geldiği kadar
Ey'lik edip sakın düşman kazanma

Kime ki ey(i) dersen darılır söğer
Merhamet zamanı değilmiş meğer
Yanında birini kesseler eğer
Bir hançer de sen vur sonra utanma

Her nereye gidersen eyle talanı
Ele yık ki ağlatasın güleni
Bir saatta söyle yüz bin yalanı
Her doğru söz söyleyene inanma

Hediye namile bir şey gönderme
Âdet edip hiç misafir kondurma
Komşun evi yanar iken söndürme
El kârı için bir adım da uzanma

Beyhude Mevlâ'dan eyleme dilek
Asla zihnin yorup çekme boş emek
Babanın hayrına verme bir emek
Aç kalıp da kapı kapı dilenme

Bir yetim görürsen vur dök dişini
Çalış ki bozasın halkın işini
Günde yüz adamın vur kır başını
Bir yareyi sarmak için dolanma

Keyfin bozma altı için beş için
Çekme kahır olur olmaz iş için
Canın feda eyle bir sarhoş için
Kuru sofuların sözüne kanma

(…)
Huzurî neylersin dünya ülfetin
Kesme doğruluktan meyli muhabbetin
Cenab-ı Mevlâ'dan iste izzetin
Her şaşkının sözüne de inanma
(Başgöz, 1956: 193-194)

4.
Kurt girmiş koyuna döndü dünya çoban hani ya
Kalktı adâlet kapısı bilen aman hani ya

Hakkında hadis eşittim yevmül-beterdir deyi
Kime kılalım şikâyet eski devran hani ya

Sabır kıl eski haline ne gelir elden gönül
Korkma daha azdıramaz kaçtı şeytan hani ya

Nerde bir meclis var ise koğ gıybet fisku fücur
Ahret için konuşacak kâmil insan haniya

Pây ü ser gaflet içinde bir uyanık kimse yok
Rüşvetsiz da'va görülmez sahip iman hani ya

Niyazım Rabb'im Te'ala nefsimiz ıslah ede
Okuyan çok dinliyen yok hükm-i Kur'an hani ya

Kime kılalım şikâyet bari Hak ilham ede
Fikredüp mahşer gününü olan pişman hani ya
Öpecek el arıyorsan bus et kendi elini
Varup halin arz etmeye pâ-i damen hani ya

Bir vakte erdi günümüz baş ayak belli değil
Âlem hep nefsine tâbi ulu divan hani ya

Ey **Ruhsatî** Mehdi'ye kaldı bu asrın gidişi
Eflatun katmaz elini gitti Lokman hani ya
(Kaya, 1994: 231-232)

5.
Şu Kars'ta yok mu bir kimse bulunsun bu himayette
Neden bir dar'ül enam yok kocaman bir vilayette

Bütün Ermeniler Rumlar okur Türkçe Rusçayı
Yazık değil mi Türk evlâdı kalsın her esarette

Ki Kars'ın köylerin derler yazan yok bir satır Türkçe
Acep Türk hattı çıktı da gezer mi şol semavette

Diğer milletlere göre ne denli geride kaldık
Aman kardaş ne fark vardı bizim ile camadatda

Şu Posof medresesinden dilenciler çıkarmakla
Der **Zülalî** kurtulur mu vatan kalmış cehalette
(Aslan, 1978: 107)

6.

Ey gönül ayân-ı devlet içre himmet kalmadı
Kimden umarsın vefa ehl-i mürüvvet kalmadı

Nefis nefis oldu âlem her kişi hayrettedir
Kimseden kimseye hiç ferman ü takat kalmadı

Ey diriga lutf u ihsan kapısını yaktılar
Zikri hayrolsun denir ehl-i sa'adet kalmadı

Gel zuhur et kandesin ey Mehd-i ahır zaman
Kim cihanda zahir olmadık alâmet kalmadı

Câhil nâdân olagör diler isen mertebe
Kim kemâl ehline **Ruhsat** şimdi rağbet kalmadı
(Kaya, 1994: 271)

7.

Demokrat Parti'yi gözel kız sandık
Çirkin çıktı kahpe çıktı dul çıktı
Alnım açık yüzüm ağ dedi kandık
Yüzü kara çıktı başı kel çıktı

Hırsızı vatandan sürek dediler
Köylünün dileğin verek dediler
Son zamana bir gün görek dediler
Afat çıktı tufan çıktı yel çıktı

Bakın hallerine şu milletlerin
Açın kapısını adaletlerin
Mehdi diye gözlediğimiz zatların
Koltuğundan haç put çıktı nal çıktı

Bunların mevki kazanmak fikiri
Düşünen kim bizim gibi fakiri
Has kumaşık dedi bize her biri
Kendir çıktı keten çıktı çul çıktı

Söz milletin dedi kendi söyledi
Hürriyet var dedi zulüm eyledi
Altın paraların 'ettin' eyledi
Hazineden bakır çıktı pul çıktı

Ali İzzet ne dersin git sazını çal
Hikmete karışma tez gelir zeval
Celallenip Celala gelen Celal
Fitne çıktı Deccal çıktı mal çıktı

(Başgöz, 1994: 87)

8.

Yedi başlı deve döndü
İşte Susurluk olayı
Çoklarının farı söndü
İşte Susurluk olayı

Har yükseldi boyu aştı
Ocaktaki kazan taştı
Nice foyaları açtı
İşte Susurluk olayı

Bakın olay nokta nokta
Milletim bütün merakta
Kurnaz tilki fark tuzakta
İşte Susurluk olayı

Ucu girdi Avrupa'ya
Arz ile uzaya aya
Haber oldu şu medyaya
İşte Susurluk olayı

Siz yaptınız onu çete
Kendine sor gitme öte
Vardı da dayandı MİT'e
İşte Susurluk olayı

Susurluk'ta kaza oldu
Buna kamyon sebep oldu
Şoförü kahraman oldu
İşte Susurluk olayı

Mecliste oldu konu
Suçladılar onu bunu
Ört bas olacak sonu
İşte Susurluk olayı

Ölenler rahmetlik oldu
Bütün suçlar onu buldu
Dili dönen şahit oldu
İşte Susurluk olayı

Sözlerimde yoktur hilaf
Söz değil bir muamma laf

Çözülüyor konusu saf saf
İşte Susurluk olayı

Nizamî der yalan yoktur
Ölüye hiç huzur yoktur
Daha diyecek çoktur
İşte Susurluk olayı
(Kayacan, 1999: 41)

9.

Ey zahit şaraba eyle ihtiram
Müslüman ol terk et bu kıyl ü kâli
Ehline helâldir nâ-ehle haram
Biz içeriz bize yoktur vebali

Sevaba girmekçün içeriz şarab
İçmezsek oluruz dûçâr-ı azab
Aklın ermez senin bu başka hesab
Meyhanede bulduk biz bu kemali

Kandil geceleri kandil oluruz
Kandilin içinde fitil oluruz
Hakk'ı göstermeye delil oluruz
Fakat kör olanlar görmez bu hali

Sen münkirsin sana haramdır bâde
Bekle ki içesin öbür dünyada
Bahs açma **Harabî** bundan ziyade
Çünkü bilmez haram ile helali
(Albayrak, 2010: 505)

10.

Şu kanlı zalimin ettiği işler
Garip başa bir hal gelse zamanda
Yağmur gibi başıma yağar taşlar
Dostun bir fiskesi yaralar beni.

Dar günümde dost düşmanım bell'oldu
On derdim var ise şimdi ell'oldu
Ecel fermanı boynuma takıldı
Gerek asa gerek vuralar beni.

Pir Sultan Abdal'ım can göğe ağmaz
Hak'tan emr olmazsa irahmet yağmaz
Şu illerin taşı bana değmez
İlle dostun gülü yaralar beni.

(Artun, 2010: 205-206)

11.

Âşık Karşılaşması: Âşık Efkârî-Âşık Huzurî

Geldi bizim ile girdi meydana
Bugün baş belası Âşık Huzurî
Beher türlü zerzevatı karışmış
Aşure çorbası Âşık Huzurî

Hata olmaz âşıkların sözünde
Baksan sazı vermek vardır gözünde
Sana bir kız versem üç otuzunda
Bozuktur kurnası Âşık Huzurî

Altmış beşte âşık benden kız ister
Eğri kabul etmez doğru düz ister

Bu nişana gözleme göz ister
Çetindir vurması Âşık Huzurî

Efkari sözlerim her sözün hası
Hasım bizden sürer aşkın davası
Gayette eskimiş çıkmıyor sesi
Yusufel zurnası Âşık Huzurî
(Rayman, 1998:279)

12.

Beni yoklamaya geldi San'atî
Hemen dış kapıdan baktı da gitti
Böyle imiş hasta görmek âdeti
İzinin üstüne çıktı da gitti

Buyur dedim işi çokmuş durmadı
Tenezzülen hâdiseyi sormadı
Anlaşılan herhâl önem vermedi
Elini cebine soktu da gitti

Kendi de hast'olmuş altı ay önce
İyi olmuş kalkmıştı bizler duyunca
Bir töhmet savurdu yersizdi bence
Başıma bir kakıç kaktı da gitti

Kasabaya günde on kere tarar
Ölgün hastaların hâtırın sorar
Maksadı açıktır bir yolcu arar
Azdırdı yüzünü yıktı da gitti

Ufacık dağları görmez gözleri
Ziyâretti memnûn etti bizleri
Düşenin dost'olmaz atasözleri
Vurdu dudağını büktü de gitti

Bilmem kafasında hangi yel esti
Elinde kandili doldurmak kastı
Bazı ahbab var ki iyi gün dostu
İçini boşalttı döktü de gitti

Dikkatle bakarak süzdü gözünü
Bunda iş yok dedi astı yüzünü
Demek ki paltoma dikmiş gözünü
İlhamî'ye çelme taktı da gitti
(Apaydın – Çavuşoğlu, 2004: 100)

13.
Çankaya'da yaşamaya alıştın
Nice koltuklara kuruldun paşam
Seksen yıldır bu vatana çalıştın
Biraz da dinlensen yoruldun paşam

Elinizde sopanızdır altı ok
Partileri çoğalmakta fayda yok
Devrinizde sefaletle baskı çok
Neden bu millete kırıldın paşam

Millet üşümüştür izinden saptı
Yeni teşkil eden partiye taptı
Çorçil'den ders alın bak neler yaptı
Sense bir partiye sarıldın paşam

Günümüzde millet almadı nefes
İstifa vermeni istiyor herkes
Devri sabık yaratmadı Menderes
O zaman su gibi arındın paşam

Hakkıcığım diye Tonguç seslendin
Nice methiyeci şair besledin
Toprak reformunu çok heveslendin
Niçin çiftçilere kırıldın paşam

İntikamda ihtirasta yellisin
Paralarda resmi ile bellisin
Evvel milli idin şimdi dillisin
Saltanat peşinde yoruldun paşam

Der **Habip Karaaslan** çok şeyler dedin
Eski dostun mareşali sevmedin
Partiler üstünde bir kuvvet idin
Fakat ihtirasa kapıldın paşam
(Karaaslan, 1969: 48)

14.

Suçsuz diye berat verme hakim bey
Ben ifade veremedim suçluyum
Yalancı şahidi görme hakim bey
Sana rüşvet veremedim suçluyum

Felaket şanıma layık görüldü
Cüzdanıma resmi mühür vuruldu
Çarşı memuruydum yetki verildi
Bir fukara soyamadım suçluyum

Amirsiz planı çizmek devrinde
Teftişsiz defteri yazmak devrinde
Özgürsüz fakiri ezmek devrinde
Ben bir yetim dövemedim suçluyum

Reyhani'yim kayıp olmuş sayım var
Boş boşuna övünmekte huyum var
Akıl ermez bir acayip huyum var
Haksızlığa uyamadım suçluyum
(Düzgün, 1997: 187)

15.

Sicilleme

Burası Feşmekistan adı dillere destan
Başladı özden kopuş bozuldu edep erkân
Kurnazlık akıl oldu tarif değişti iz'an
Akıllar değişince akla gelmiyor mizan
Sözün özü velhasıl bir başkalaştı vicdan
Bakınız her tarafa buna göredir her yan
Kaplumbağa hızında maarif denen kervan
Çözmüş de her işini tamam da ilim irfan
Şimdi yegâne işi kızımızdaki türban
Yasağa uymak şart da serbest mi Hakk'a isyan
Camiyle kilisenin arasında bir mekân
Bizim enteller burada eder dururlar seyran
Batı'ya mahkûmluğun sonu kocaman hüsran
Kozmetik siparişle bir hamle yaptık aman
Bu mudur atlanan çağ bu mu beklenen devran
Yerli teknoloji mi yok o sahada beyan
Şekle bağlanmışlar kopamıyorlar el'an
Bol merasim bol tören çelenk çiçek ısırgan
Dokunulmazlık taşır buna ayrılan zaman
Yedi yerinden kırık yetmiş yıllık imtihan
Çözdükçe dolaşıyor kör düğümlü bir urgan
Birbirine payanda sistem ile Manukyan
Nice Mişon Salamon nice sonu yan yan yan
İnsanı çıldırtıyor düşünmek zaman zaman
Kulüp ve locaların altı su üstü saman

Öz yurdunda gariplik yaman hem nasıl yaman
Karanlık güçler gibi ne gün kalkar bu duman
Ayasofya bizimse ne diyor Rum ve Yunan
Haklıyız beklemekle yeniden bir Mehmet Han
"Yurtta sulh cihanda sulh" sözüne olduk hayran
Sulhün olduğu yoktur hep biz edildik kurban
Yurtta sus cihanda sus bunun adı bu insan
Bin kere rezil olduk bir kez olmadık pişman
Artık anlaşıldı ki bize önce biz düşman
Ne zaferi kazandık zafer değilse Lozan
Sen bağımsız oladur ferman bağımlı ferman
Umutlarla beraber orda başlamış hazan
Bakınız orta doğu perişan mı perişan
Yerliler sefil çünki burda yadlar hükümran
Orak-çekiç kayboldu çekiç güç'ündür meydan
Neden ise çekiçten kurtulamıyoruz bir an
Sukün huzur arıyor Şırnak, Hakkarı, Muş, Van
Kulağa sanki müzik Bosna'daki feveran
Sağların dili tutuk konuşan yer kabristan
Kıbrıs, Kerkük bir başka Gümülcine'de figan
Tesir tayin salipte hilale düşen hicran
Bu zilleti kırmaya yok mudur yani imkân
Kaynaşsın birbirine ilim metot ve iman
Doğduysa anasından gelsin artık kahraman
Onu bekliyor millet onu bekliyor zaman

(Kaya, 2000: 126-128)

16.

Nalbant oldum kırdım nalı çoğuna
Bir katır nalladım dinle oyunu
Bilmem acemiymiş bilmem huyunu
Çenemi teperdim nalın sökerken

Berber oldum doldu dükkâna iller
Şer'an tıraş ederken kel başı berber
Ağustos gelince pek kokar keller
Usandım başını tıraş ederken

Hamamc(ı) oldum hamam göçtü başıma
Tellak oldum bak şu benim işime
Çuldan bir kese pek gitti hoşuma
Yağır ettim birin kese sürerken

(…)
Avcı oldum kuşlar havaya uçtu
Hırsız oldum kemer boynuma geçti
Gemici oldum gemim engine düştü
Hele ben kurtuldum tekne batarken

(…)
Balıkç(ı) oldum balık ağa girmedi
Asla dör paraya elim ermedi
Dilenci oldum kimse para vermedi
Büyük kapılarda boyun eğerken

İmam oldum kaba sofu çoğaldı
Eski beynamazlar camiye döküldü
Lerze oldu birgün cami yıkıldı
Abdestli abdestsiz namaz kılarken

Ben bu san'atları bir bir dolaştım
Tekrar gelip şairliğe bulaştım
Kâmil'i mürşidin destine düştüm
Tekye-i aşk içre çile çekerken

(Köprülü, 1984: 389)

17.

Âşık Karşılaşması

Âşık Müdamî:
Çobanoğlu, eyle yoluna dikkat,
Sapa yerden gidip tozlanmayasın
Burası Konya'dır, ayağın denk at
Kokuşup sonradan tuzlanmayasın.

Âşık Çobanoğlu:
Âşık Müdamî ben, uyarım yola
Sen kendin ağır tut, hızlanmayasın
Posoflu hayranın çok var mecliste,
Onlara güvenip yüzlenmeyesin.

Âşık Müdamî:
Bura er meydanı şaşırmak da var
Çelme atıp yere düşürmek de var
Aşk odunda bağrı pişirmek de var
Köze düşüp cız cız cızlanmayasın

Âşık Çobanoğlu:
Sen bu şişmanlıkla aşkı n'idersin
Közde kebap bulsan alıp yudarsın
Yar peşine hayal kurup gidersin
Kır bayırda gezip yozlanmayasın

Âşık Müdamî:
Boyun çok uzamış aklını bilmem
Ağlatırsam gözün yaşını silmem
Ham tosun harmanda doğru çekmez gem
Müdam Modoluy'la bizlenmeyesin.

Âşık Çobanoğlu:
Çobanoğlu gönül kırmam yaparım
Cenab–ı Mevlâdır daim siperim
Yaşça büyüğümsün, elin öperim
Gel barışak, dersem nazlanmayasın.
(Kafkasyalı, 1998: 350)

18.
Kurbağa bülbüllük şahinlik taslar
Uçtuğunu gören var mı söyleyin
Tosbağa aslanlık kaplanlık taslar
Beyler gözleriniz kör mü söyleyin

Çekirgeyi gören deve kaçıyor
Yarasa ağzından ateş saçıyor
Böcekler fillere savaş açıyor
Kim kimi alt eder zor mu söyleyin

Yılan ben cennette bekçiyim diyor
Fare kedileri sansarı yiyor
Kör kösnü dozere meydan okuyor
Değer yargıları bir mi söyleyin

Tilkiler çakallar hampa arıyor
Baskın yapmak için çete kuruyor
Sinek kendisini kral görüyor
Sineklerle kral yar mı söyleyin

Koça özeniyor pirelerle bit
Ey **Sefil Selimî** iyi tahlil et
Fenalıktan vazgeç doğruları tut
Kötü ben kötüyüm der mi söyleyin
(Kaya 2001: 42)

19.

Yer altında sarı öküz
Hak bilir kaç yaşındadır
Ver anın manâsın bana
Dünya anın peşindedir

Alnı sakar önü sakar
Kulağını dikmiş bakar
O da candır korku çeker
Bir sinekcik döşündedir

Alnı yardır önü yardır
Sargısı mısırı şardır
Üç yüz elli ayağı vardır
Her biri bir yaşındadır

Tüyünün üstü nur tutmuş
Tırnakları taşa batmış
Burnu Hindistan'ayetmiş
Elbistan bir dişindedir

Kul Himmet'im gevher-kânı
Dağlardan kalındır gönü
Çitfe koşa idim anı
Hikmet anın işindedir.
(Aslanoğlu, 1997: 175)

20.

Mebuslar köylüye ikram ederler
Edin babam edin devran sizindir
Layühsal dağına çama giderler
Kesin babam kesin orman sizindir

Kime ne söylesem 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

Dost diye derildik başlarınıza
Akıl yatmaz oldu işlerinize
Yunan papazını döşlerinize
Sarın babam sarın yaran sizindir

İstanbul'da Florya'nın plajı
Kız oğlan denize atar kulacı
Çıplaklara bakıp yutun ilacı
Yatın babam yatın yorgan 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
Apartman 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

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

(Zelyut, 1982: 268-269)

5.3. Mizahla İlgili Metinler

1.

Sen de bildin ben bu derde düşmüşüm
Hükmedip üstüme gelirsin fare
Isıtmanın alevinden yanmışsam
Zemmedip üstüme gelirsin fare

Görmedim sen gibi kalbi pakılı
Mevlâm sana vermemiştir akılı

Görmedin mi burda bunca tahılı
Yedin de fesimi gülersin fare

Nerden geldin behey zâlim budağa
Gözlerin bakıyor sol ile sağa
Sanki kâr eyledim ben bağa
Yedin de fesimi gülersin fare

Kediler kalbinden seni dilerler
Seni yer de ağzın burnun silerler
Köye gitsek üstümüze gülerler
Yedin de fesimi gülersin fare

Zalim bu dağları sen nerden aştın
Sen de benim ile bâde mi içtin
Sümmânî dedeye düşman mı düştün
Yedin de fesimi gülersin fare
(Albayrak, 2001: 113)

2.

Pamuk ekdim dolu vurdu gurudu
Alsam razı idim tam yarısını
Karpuz ekdim yetişmeden çürüdü
Ne küçüğün sattım ne irisini

Dediler fasulye ekersen iyi
Talih belki bunda olacak sahi
Elime geçmedi bideri dahi
Ne yeşilin sattım ne kurusunu

Mevlam başkasına verme bu derdi
Gelen belaların tükenmez ardı

Biraz çiçekcilik yaptım don vurdu
Ne kırmızı koydu ne sarısını

Koyun aldım beslemekde beterim
Yalnız güdemezsem çoban tutarım
Dedim belki bu kurbanda satarım
Hırsız çaldı getti hep sürüsünü

Avcılık takıldı aklıma birden
Bir kısmet çıkmadı topaldan körden
Güreşeyim dedim kalkmadım yerden
Yıkıldım yıkmadım hiç birisini

Bilemedim bu talihin kasdını
İncitmez bellerdim dostu dostunu
Biraz aldım sattım dilki postunu
Kandırıp vermişler it derisini

Yarab n'olur **Karamehmet** de gülsün
Razıyım gelenler hep senden gelsin
Dostlar zengin olmuş daha da olsun
Benimde başıma ver darısını
(Çukurovalı Âşık Kara Mehmet Şiirleri, t.y.: 70)

3.
Gide gide bir sineğe düş oldum
Yakın bildim bu sineğin işini
Tuttum kılıç ile kellesin kestim
Yedi dağ üstüne serdim leşini

Sinek vızıldadı uçtu havaya
Yağın süzdüm üç yüz atmış tavaya

Etin koyduk bin yüz yetmiş tavaya
Peşkeş ettik Kayseri'ye döşünü

Sineği meydana tutup attılar
Beş yüz kese akça yağın sattılar
Kemiklerinden bir köprü çattılar
Hesap ettik iki bindir yaşını

Karşıladım yedi karış dizi var
Yüz otuz harmandan büyük gözü var
Seksen kantar iç yağının hası var
Yazın görmüş zemherinin kışını

Derisini çadır edip oturduk
Etin kestik dört köşeye yetirdik
Gürcistan'a Mirahur'a götürdük
Açtık biz ağzını saydık dişini

Ol sineği gören kaçtı geriye
Karşı koydu yüz bin atlı çeriye
Kanatların yelken ettik gemiye
Fil burnundan uzun gördüm başını

Ben bilirim karanlıkta geleni
Gelip benim tatlı canım alanı
Dertli **Kerem** söyledi bu
Ya kim gördü o sineğin eşini

(Özcan, 2002: 107

4.

Asla unutmazsın ne arlanırsın
Herkese olursun kul kara eşek
Pıskırır tıksırır yuvarlanırsın
Her nerede görürsen kül kara eşek

Keyfe gelip bağırınca aslansın
Hayvanlardan en aşağı hayvansın
Ne kadar süslensen adı yamansın
İpekten örtünsen tül kara eşek

Kocalığın yaman gençliğin hoppa
Günde istihkakın bir kilo arpa
Hesaba mı gelir yediğin sopa
Böyle yaşamaksa öl kara eşek

Dağlar devirirsin görünce kancık
Niçin utanmazsın ey mersivacık
Kulağın taksalar altından boncuk
Tanımazsın nedir pul kara eşek

Zülalî der huyun tuyun merkeptir
Kulakların uzun kuyruğun denktir
Her nereye getsen adın eşektir
Ben diyemem soyun şol kara eşek

(Aslan, 1978: 56)

5.

Kime arz edeyim ben bu halimi
Ya ilahi yandım avrat elinden
Yıllarca sürdürdüm kalmakalımı
Ya ilahi yandım avrat elinden
Yağ yerine ciğerimi eritti
Beni haktan hakikatten farıttı
Üç oğlumu dört kızımı çürüttü
Ya ilahi yandım avrat elinden

Mana okur iken uzandı yattı
Bütün eserimi çöplüğe attı

Sırlarımı komşulara anlattı
Ya ilahi yandım avrat elinden

Halı aldım hasır yerine sardı
Eşya aldım üç gün demeden kırd
Vallahi külümü göğe savurdu
Ya ilahi yandım avrat elinden

Ben dost buldum oysa düşman kazandı
Kumaş aldım üç gün giydi bezendi
Beddua ettikçe ömrü uzandı
Ya ilahi yandım avrat elinden

Evleneyim dedim çıktım sokağa
İki sola haber saldı bir sağa
Kesildi nefesim düştüm ayağa
Ya ilahi yandım avrat elinden

Kahveler oteller dükkânlar açtım
Kaçtı oğullarım şaşırdım şaştım
Sebep avrat idi bahtına düştüm
Ya ilahi yandım avrat elinden

Duyun Reyhani'yi erenler zatlar
Hep böyle çürümüş ehli sanatla
Bize nasihata geldi kavatlar
Ya ilahi yandım avrat elinden
(Düzgün, 1997: 193-194)

6.

Hayat pahalılığı boydan aşıyor
Bu nasıl iş oldu aklım şaşıyor

Parası olanlar rahat yaşıyor
Böyle bir zamana kaldık bakalım

Yeni moda çıktı bu nasıl biçim
Uçtu göğe çıktı fakirde geçim
Nasıl rahat etsin sıkılır içim
Mani hülyalara daldık bakalım

Eti keki cabı mahdudu fiet
Bildiğine satar nerede heyet
Yeme yok içme yok tam olduk diyet
Bu sefer payınız böldük bakalım

Bir çift çarık aldım kırkbeş liraya
Gon şurada dursun benzer deliye
Bir hafta geyince döndüm geriye
Tarlada çarıksız kaldık bakalım

Çırakman gitmedi gönlümün yası
Elli lira galeylettin bir tası
Zenginin sırtında kumaşın hası
Pederi tarlaya saldık bakalım
(Türk Halk Ozanları.., 2002: 27)

7.

Bilmem bu şehirde ne kâr eylesem
Yitirdim aklımı başım dererken
Dedim başım alıp firar eylesem
Bir kimse rast geldi çıkup giderken

Sözin tuttım hele dinledim anı
Varup bir köşede ettim mekânı
Çiftçi oldum aldım ele sabanı
Öküzlerim öldi düğen sürerken.

Etmekçi oldum tuttı muhtesib beni
Ateşlere yaktı bu can u teni
Eksiğim tutuldı yedim sekseni
Aman unuttum tövbeler derken

Çörekçi oldum ciğerim döndi püryana
Paçacı oldum bir kelb düşti kazana
Gemici oldum çıktım Bahr-i Ummân'a
İpleri kaçırdım yelken açarken

Manav oldum ben de geçtim dükkâna
Gelmez oldu elma ile kestane
Bekrî oldum yerim oldu meyhane
Geldi ağa bastı bade içerken

Bakkal oldum oldu mekânım kapan
Benden yüz çevirdi cümle bezirgân
Bala yağa düştü bir iki sıçan
Fıçıların ağzın açıp kaparken

Boyacı oldum edemedim boyayı
Terzi oldum kesemedim çukayı
Hallaç oldum çekemedim o yayı
Kolumu çıkardım tokmak sallarken

Dellâl oldum hayli alış eyledim
Kehle Bazarı'nda savaş eyledim
Berber oldum bir kel tıraş eyledim
Başı koptu sakalını tararken

Hamamc(ı)-oldum hele hasıl-ı kelâm
Bir sabah başıma yıkıldı hamam

Bir topal kâfirdi külhancı cudam
Kendi kendin yakmış ateş yakarken

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
Tellerini kırdım çöğür çalarken

Canbaz oldum edemedim taltayı
Balıkç(ı)-oldum balık yuttu oltayı
Kasab oldum ele aldım baltayı
Başım yardım bir gerdanı kırarken

Tabak oldum serdim bir iki meşin
Köpekler akçasını vermişmiş peşin
Yeyip bitirmişler kurusun yaşın
Üstlerine vardım ağzın yalarken

Bilmem ne kâr etsem hayrette kaldım
Anunçün deryâ-y efkâra daldım
Varup bir diyârda bağçevan oldum
Şehri suya verdim bostan sularken

Acep şu âlemde ne kâr edeyim
Ahvalim demeğe ne âr edeyim
Dedim sarrâflıkta karar edeyim
Bir cingâne kaptı akça sayarken

Gezerken **Tahirî** ben de piyade
Hasrette kalmışım dar-ı fenada
İbadet eyledim bab-ı Hüda'da
Cümle maksuduma erdim ararken.

(Boratav, 2000: 138-140)

8.

Beş dakika gülmesine aldanma
Yüzü gülse içi gülmez tembelin
Bir hafta otursa osanır sanma
Kıçı sandalyadan yılmaz tembelin

Eğer çiftçi ise vaktında ekmez
Ele akıl verir işine bakmaz
Sabah öndüç alsa akşama çıkmaz
Eli bulsa cebi bulmaz tembelin

Yardım kesilir ahbaptan dosttan
Alacağın olsa bin kere isten
Piyangodan bekler birde mirastan
Başka güvencesi olmaz tembelin

Bazı zaman zengin olur düşünde
Binbir çeşit hayal döner başında
Hergün üç beş alacaklı dışında
Kimse kapısını çalmaz tembelin

Karamehmet derde hal nere geder
Çalışmaz kazanmaz bahane gader
Oğlu kızı dua etmez küfreder
Ölünce mirası kalmaz tembelin

(Çukurovalı Âşık Karamehmet Şiirleri, ty., 144)

9.

Komşu kapısında düğün kurulur
Bazı divaneler çalmadan oynar
Efsane anlamaz zurna sesinden
Davulsuz, zurnasız bilmeden oynar

Sallar ensesini büker belini
Sağa sola kırıştırır dalını
Kara kartal gibi açar kolunu
Eline bir mendil almadan oynar

Terledikçe kir kapatır gözünü
Derler kim kaldırdı itin kızını
Vurdukça çıkarır evin tozunu
Bu koca divane durmadan oynar

Oynar oyununu coştukça coşar
Oturan cemaat hep ona şaşar
Açılır başından yazması düşer
Bu koca divane görmeden oynar

Oynar oyununu nidem bitirmez
Nasıl oyun ise sona yetirmez
Karnı acıkmamış dahi oturmaz
Eğer bir kalktıysa sormadan oynar

Gah ileri gider gahi de geri
Bugün izinlidir kırmış yuları
Efkârî meteyler divaneleri
Divane meydanı bulmadan oynar.

(Yazıcı, 1992: 84)

10.

Her nere gitimse nasıl ettimse
Baktım gördüm başta gelen paradır
Tellalın yanına şöyle sokuldum
Duydum ağzındaki ilan paradır

Yorulmuş öküze tekme attıran
Totoda da tam on üçü tutturan
Hakimi savcıya kaş göz ettiren
Avukatta olan plan paradır

Bir ölünün cemati az ise
Mutlak parası yok harçlığı kısa
Bir ölünün cemaati çok ise
Ölen insan değil ölen paradır

Parasız insana söz mü verirler
Yol mu gösterirler hız mı verirler
Keloğlan'a saçlı kız mı verirler
Paşanın kızını alan paradır

Gönlümün gözüne bakan geliyor
Tesbihine püskül takan geliyor
Fesini bir yana yıkan geliyor
Ramazanda hafız olan paradır

Fakiri bilirim lafta bulunur
Korkusundan hep hilafta bulunur
Camide de arka safta bulunur
İmamın sağında kılan paradır

Âşık Reyhani'yim söz mü çalarım
Elli mi çalarım yüz mü çalarım

Perde inletir de saz mı çalarım
Unutma ki sazı çalan paradır
(Düzgün, 1997: 226-227)

11.

Bir işim düştü de sandığın açtım
Duyunca kaçtılar sesim fareler
Kitap görünce kendimden geçtim
Gene arttırdılar yasım fareler

Hele bakın bizim hain kediye
Sırçaları serbest koymuş odaya
Ya bir rüşvet almış ya bir hediye
Şimdi kedi ile kalsın fareler

Sazımdan yaptırdım ama giymedim
Hele eskimesin diye kıymadım
Ne zamanlar kestiğini duymadım
Delik deşik etmiş mesim fareler

Bir tek bize düşman köyün içinde
Gece gündüz gezer evin içinde
Baktım içeceğim suyun içinde
Hemen elden düştü tasım fareler

Rüşvetle kediden almışlar izin
Kemseler çekemez cilvesin nazın
Kazanılmış mala dikmişler gözün
Bizim üstümüze kesim fareler

Bu yerde eğleşir düşman alayı
Bulgura yarmaya eder hileyi

Yoksa terk ederim sılayı
Feryadî'yim bana hasım fareler
(Pürlü-Özen, 1996: 171)

12.

Hoca Efendi bizi korkutup durma
Ahiret ejderha marhane midir?
Nar-ı cehennemi bana gösterme
Kim görmüş kim yanmış narhane midir?

Katran kazanlarım kaynıyor dersin
Sırat u mizanda kimi tartarsın
Her adama kırk tane kız verirsin
Yoksa cennet'âlâ kerhane midir?

Para vereni sırattan geçirdin
Cennetlik ettin uçmaktan uçurdun
Kimisine âb-ı kevser içirdin
Orası inhisar meyhane midir?

Bir dudağı yerde birisi göğde
Doğru söyle zebanilerin nerde
Azap sorgu sual yok mudur burada
Mahkeme ceza evi dershane midir?

Ulu Tanrı ulu dersin amenna
Kısmet veren bir Huda'dır cihana
Ali İzzet der hocam gel uy zamana
Kutup haktır özün şerhane midir?
(Başgöz, 1994: 184)

13.

İsmin güzel uymuş
Gecekondu gecekondu
Seni soyan kibar soymuş
Gecekondu gecekondu

Bakkal manavla kasabın
Karma karışık hesabın
Yirminci asra ayıbın
Gecekondu gecekondu

Ara sıra yağar yağmur
Tozlu yolun olur çamur
Somun ekmek hamur hamur
Gecekondu gecekondu

Belediyen taşlar dizer
Dizdiğini geri bozar
Vebalini sana yazar
Gecekondu gecekondu

Düz yolun yok çoğu bayır
Çekilir mi bunca kahır
Görümüne denmez şehir
Gecekondu gecekondu

Karanî halin yamandır
Hayat yolun toz dumandır
Nice garibe mekândır
Gecekondu gecekondu

(Türk Halk Ozanları…, 2002: 394)

14.

Bir kaz aldım ben karıdan
Boynu da uzun borudan
Kırk abdal kanın kurutan
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Sekizimiz odun çeker
Dokuzumuz ateş yakar
Kaz kaldırmış başın bakar
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Kaza verdik birçok akça
Eti kemiğinden pekçe
Ne kazan kaldı ne kepçe
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Kaz değilmiş be bu azmış
Kırk yıl Kaf Dağı'nı gezmiş
Kanadın kuyruğun düzmüş
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.
Kazı koyduk bir ocağa
Uçtu gitti bir bucağa
Bu ne haldir hacı Ağa
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Kazımın kanadı sekli
Dişi koyun emmiş tilki
Nuh nebiden kalmış belki
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Kazımın kanadı sarı
Kemiği etinden iri
Sağlık ile satma karı
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Kazımın kanadı ala
Var yürü git güle güle
Başımıza kalma bela
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.

Suyuna biz saldık bulgur
Bulgur Allah deyü kalkur
Be yarenler bu ne haldir
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.
Kaygusuz Abdal n'idelim
Ahd ile vefa güdelim
Kaldırıp postu gidelim
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz.
(Semih, 1983: 10-11)

15.
Boz öküz yediğin zehirler olsun
Kırdın kanadımı kolumu öküz
Ohaa… Deme ile yola gitmiyon
Ardından ayırmam elimi öküz

Seni buldum arayarak sorarak
Sahibiniz verdi huyun kararak
Yola giden adım adım durarak
Seni süren ister ölümü öküz

Yıkıl düş ederek tarlaya vardım
Öğleyecek ancak bir evlek sürdüm
Ohaa… diye diye nefesim yordum
Koymadın biçare halimi öküz

Öküzün gözünden akıyor yaşlar
Abdest almaz emme namaza başlar

Evlekler ekili topluyor kuşlar
Kuşa yağm'ettirdin malımı öküz

Öküz kör olasın gözün görmeye
Ayağın kırıla kimse sarmaya
Bana verdi başkasına vermeye
Ettin türlü türlü zulümü öküz

Bir baş dürüst gitmez her yana yatar
Sana güvenenin ocağı batar
Bastığın tarlada ekin mi biter
Bugün benim kırdın belimi öküz

Feryadî'yim seni koşmaz olaydım
Bugün bu tohumu saçmaz olaydım
Uğursuz eline düşmez olaydım
Ne sarpa uğrattın yolumu öküz
(Pürlü- Özen, 1996: 182)

SONUÇ

Bir milletin varlık ve kültürel kimliği yüzlerce, binlerce yıllık bir serüvenle günümüze ulaşan değerler dünyası sayesinde ortaya çıkarılabilir. Bu bakımdan özellikle bir halkın bağrından çıkararak var ettiği, kendi öz diliyle yoğurduğu, onunla hayatı ve dünyayı dillendirdiği halk şiiri ayrıca önem arz eder.

Halk şiirinde Türk halkının hayatı ve hakikati algılayışını, olay ve olguları değerlendirişini, inancını, duygu ve düşünce birikimini, kısaca halkın kendisini görmek mümkündür. Bu şiir dünyasında halkın kabulleri, sevinçleri, umutları ve beğenileri kadar aynı zamanda yergileri, eleştirel ve mizahî bakışları da görülmektedir.

Çalışmamızda halk şiirinin geniş kültür havzası içinde oldukça önemli bir yer tutan ve neredeyse bu havzanın esasını oluşturan saz şiiri eksen alınarak metinlere dayalı bir değerlendirmede bulunuldu. Bu bağlamda metinler yergi, ironi ve mizah çerçevesinde incelenmeden önce Türkçede bu kavramlara dair bir karmaşanın olduğu tespit edilerek öncelikle bu konuya bir açıklık getirildi. Daha önce yapılan çalışmalarda yergi, ironi ve mizah kavramlarından kimi zaman her üçü, kimi zaman da ikisi eş değerde görülerek birbirinin devamıymış gibi eklemlenerek aynı bütünün parçaları olarak ele alınmaktaydı. Burada ise söz konusu kavramlar; yergi, ironi ve mizaha olan yakınlıklarına göre şu şekilde sınıflandırıldı:

Yergiyle ilgili olarak genellikle en hafifinden ağırına kadar, farklı tonda icra edilen *taşlama, hiciv, kalaylama* ve *boyama* türlerinin; ironi için ince bir dokundurma ve iğnelemeyi esas alan *satir* ve *kinaye* gibi türlerin öne çıktığı tespit edilmiştir. Mizah için ise güldürü ve şaşırtma ögelerine yaslanarak gülmeyle beraber düşündürtmeyi önceleyen *nükte* ve *hezel* türlerinin dikkat çektiği görülmüştür. Ancak bir de hem ironi hem de mizah çerçevesinde ele alınabilecek; *istihza, şathiye, tekerleme* ve *atışma* gibi türlerin bir arada değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Yergi, ironi ve mizahın birbiriyle örtüşen ve ayrılan yönleri ele alındıktan sonra bu konuya dair terminolojik bilgiler verilmekte, daha sonra ise ilgili kavramların tarihsel süreç içindeki gelişimleri ve edebiyattaki kullanımları detaylı olarak irdelenmektedir.

Saz şiirinin farklı dönem ve koşullarda ortaya konan şiirleri değerlendirildiğinde görüldü ki o metinler bünyelerinde barındırdıkları yergi, ironi ve mizah ögeleri yönüyle zengin olup bu unsurlar tarihî, sosyolojik, dinî ve millî değerlerle birlikte ele alındığında

özü itibariyle oldukça kayda değer bilgiler ihtiva etmektedir. Dolayısıyla bu şiir birikiminde kodlanan bu gerçekliğin ortaya çıkarılmasıyla geçmiş ve bugün arasındaki kültürel bağ daha güçlü olarak tesis edilebilmektedir.

Bu bakış açısıyla ele alınan saz şiirinde tespit edilen yergi, ironi ve mizah ögeleri belli bir sistem içinde değerlendirilmiş, gerek metinler gerekse şair ve devirler bağlamında elde edilen bilgiler ışığında geçmiş yüzyıllardaki değer yargılarına dair sonuçlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece halkın geçmiş dönemlerde mevcut olay, olgu ve gerçeklik karşısındaki tutum ve beklentisiyle bugünün değerler dünyasına egemen olan bakış açısı arasındaki benzerlik ya da farklılık gözler önüne serilerek, halkın zaman içinde nasıl bir kültürel değişim ve dönüşümden geçtiği görülebilmiştir.

İşte bu çerçevede incelediğimiz saz şiiri ürünleri aracılığıyla *"sosyal hayat, dinî hayat, siyaset ve bürokratik hayat, ekonomi ve yoksulluk, eğitim, medya, güvenlik-asayiş, aile hayatı, kişiler, felek, ayrılık, ölüm, doğa ve doğa olayları, hayvanlar,"* gibi konu başlıkları tespit edilerek yergi, ironi ve mizah çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Yergi çerçevesinde değerlendirilen şiirlerde, özellikle sosyal hayat, dinî hayat, siyaset ve bürokratik hayat, felek gibi konular daha çok yoğunluk kazanırken; ekonomi, doğa ve hayvanlarla ilgili konuların ise nispeten daha zayıf kaldığı görülmüştür. Yine yerginin bazı örneklerde daha yumuşak bir tonda kullanıldığı görülürken bazı metinlerde ise olabildiğince sert olduğu, hatta küfür ve hakarete varacak bir düzeyde ifade edildiği tespit edilmiştir.

İroni ile ilgili şiirler değerlendirildiğinde ise söz konusu edilen metinlerin nicel olarak yergi bölümündeki şiirlere göre daha zayıf olduğu; ancak yine de başta ters öğüt destanları olmak üzere şathiyeler, taşlamalar ve bazı şiir türlerinde ironiden sıklıkla yararlanıldığı hususu dikkat çekmiştir. Bu bölümde sosyal hayatı ilgilendiren konularla dinî ve ahlakî hayat, siyaset, yönetim ve bürokratik hayat ile hayvanları konu alan şiirlerde ironik anlatım etkin iken; ekonomik hayat, sevgili, felek, ölüm, doğa ve aile hayatında da erkeği/kocayı önceleyen şiirlerde ise ironik anlatımdan daha az yararlanıldığı tespit edilmiştir.

Saz şiirinin mizahî bağlamda ele alındığı bölümde ise bu şiir anlayışının dinî-tasavvufî halk şiiriyle divan şiirine göre daha zengin bir kültürel ortama sahip olduğu görülmüştür. Ancak mizahî anlatımın hakim olduğu saz şiiri ürünleri, yergi ve ironinin etkin olduğu şiirlerle karşılaştırıldığında nicel olarak daha zayıf bir görünüm arz ettiği dikkatlerden kaçmamıştır. Mizahî anlatım bakımından genellikle atışmalar ve tekerleme

tarzındaki destanlar, diğer türlere göre daha çok göze çarpmıştır. Değerlendirmeye alınan konular bakımından ise mizah dilinin en çok hayvanları konu alan şiirlerde, sonrasında kişiler, siyaset, yönetim ve bürokrasi gibi konularda yoğunlaştığı; özellikle dinî hayat, sevgili, doğa ve ölümü konu alan şiirlerde ise mizahî ögelerin daha az olduğu görülmüştür.

Saz şiirini yergi, ironi ve mizah ögeleri bakımından incelediğimiz bu çalışma ayrıca farklı dönem ve anlayışların yansıması olan örnek metinlerle desteklenmiştir. Böylece hem saz şiirinin tarihî süreç içindeki genel seyri göz önüne serilmiş hem de diğer bölümlerde değerlendirilen metinlerle birlikte bir bütün olarak bu şiir dünyasının zenginliğine dair oluşan yargı daha da pekiştirilmiştir.

Sonuç olarak saz şiiri ürünleri birer edebî eser, sanat eseri olduğu kadar aynı zamanda içinden çıktığı toplumun sosyal, siyasal ve kültürel özelliklerini de yansıtması bakımından ayrıca önem arz etmektedir. Bu eserleri incelemek suretiyle Türk halkının şiir dünyasına akseden kültürel zenginliğini görmek mümkün olabildiği gibi, ayrıca bu zenginliğin dilsel kodları ve anlamsal katmanlarının tespiti sayesinde geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantının tesisine dair bir katkıda bulunulmuş olacaktır.

EKLER

Ek 1. Orijinallik raporu

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Okan ALAY
Öğrenci Numarası	092213201
Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Doğrudan Doktora
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK
Tez Başlığı (Türkçe)	Türk Saz Şiirinde Yergi, İroni ve Mizah

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam …399…… sayfalık kısmına ilişkin, …20…/…05…/…2015….. tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 15….. 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar hariç/dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet BURAN
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla **%10**, "alıntılar dâhil" **% 30'u** geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

KAYNAKÇA

AKALIN, L. Sami (1972); **Türk Manilerinden Seçmeler I-II,** Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

AKKUŞ, Metin (1998); **Nef'î ve Sihâm-ı Kazâ**, Akçağ Yayınları, Ankara.

AKSAN, Doğan (1998); **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,** Şafak Matbaacılık, İstanbul.

AKSAN, Doğan (2005); **Halk Şiirimizin Gücü,** Bilgi Yayınevi, İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (2009); **Şiir Tahlili, Teori-Uygulama,** Akçağ Yayınları, Ankara.

ALBAYRAK, Nurettin (1991); "Âşık", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.3, İstanbul, s. 547-549.

ALBAYRAK, Nurettin (1998); "Hiciv-Halk Edebiyatı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.17, İstanbul, s. 452.

ALBAYRAK, Nurettin (1999); **Dadaloğlu,** Timaş Yayınları, İstanbul.

ALBAYRAK, Nurettin (2001); **Sümmânî,** Timaş Yayınları, İstanbul.

ALBAYRAK, Nurettin (2010); **Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul.

ALPTEKİN, Ali Berat (1993); **Âşık Hacı Karakılçık, Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler**, Kültür Ofset, Hatay.

ALPTEKİN, Ali Berat (2002); **Taşeli Masalları,** Akçağ Yayınları, Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat (2004); **Âşık Veysel, Türküz Türkü Çağırırız,** 1.b., Akçağ Yayınları, Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat-Saim SAKAOĞLU (2008); **Türk Saz Şiiri Antolojisi (14-21. Yüzyıllar),** Akçağ Yayınları, Ankara.

ALPTEKİN, Ali Berat (2011); "Âşık Şiiriyle İlgili Bazı Sorunlar", **IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyum Bildirileri 22-24 Aralık 2011(Muğla),** Muğla, s.799-804.

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1992); "Yergi", C. 22, Ana Yayıncılık, İstanbul.

AND, Metin (1985); **Geleneksel Türk Tiyatrosu,** İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

APAYDIN, Mustafa (2001); **Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

APAYDIN Yunus-Alin ÇAVUŞOĞLU (2004); **Kangallı Âşık İlhamî ve Şiirleri,** Akçağ Yayınları, Ankara.

ARAT, Reşit Rahmeti (1965); **Eski Türk Şiiri,** Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

ARAT, Reşit Rahmeti (1974); **Kutadgu Bilig,** TTK Yayınları, Ankara.

ARI, Bülent (2009); **Adana'da Geçmişten Bugüne Âşıklık Geleneği,** Altın Koza Yayınları, Adana.

ARIK, Bilal (1998); **Değişen Toplum Değişen Karikatür**, İstanbul.

ARISOY, M. Sunullah (1995); **Türk Halk Şiiri Antolojisi,** 1. b., Bilgi Yayınevi, İstanbul.

ARISOY, M. Sunullah (1995); **Türk Halk Şiiri Antolojisi,** 2. b., Bilgi Yayınevi, İstanbul.

ARTUN, Erman (1996); **Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymanî**, Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Adana.

ARTUN, Erman (2002); **Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı,** Akçağ Yayınları, Ankara.

ARTUN, Erman (2005); **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı,** 2. b., Kitabevi Yayınları, İstanbul.

ARTUN, Erman (2009); **Türk Halk Edebiyatına Giriş,** 5. b., Kitabevi Yayınları, İstanbul.

ARTUN, Erman (2010); **Türk Halk Edebiyatı,** 3. b**.,** Maya Akademi Yayınları, Ankara.

ARTUN, Erman (2009); **Aşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı,** 3. b., Kitabevi, İstanbul.

ARTUN, Erman (2011); **Aşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı, Edebiyat Tarihi / Metinler,** 4. b., Karahan Kitabevi, Adana.

ARTUN, Erman (2014); **Ansiklopedik Halkbilimi / Halk Edebiyatı Sözlüğü, Terimler-Motifler-Kavramlar,** Karahan Kitabevi, Adana.

ASLAN, Ensar (1978); **Doğu Anadolu Saz Şairleri**, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum.

ASLAN, Ensar (1992); **Çıldırlı Âşık Şenlik: Hayatı-Şiirleri-Karşılaşmaları-Hikâyeleri,** Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Diyarbakır.

ASLAN, Ensar (2007); **Çıldırlı Âşık Şenlik: Hayatı-Şiirleri-Karşılaşmaları-Hikâyeleri,** 4. b., Maya Akademi Yayınları, Ankara.

ASLANOĞLU, İbrahim (1997); **Kul Himmet,** Ekin Yayınları, İstanbul.

ASLANOĞLU, İbrahim (2000); **Pir Sultan Abdallar,** 3. b., Can Yayınları, İstanbul.

ATALAY, Besim (1991); **Bektaşilik ve Edebiyatı,** Ant Yayınları, İstanbul.

ATALAY, Besim (1993); **Divanü Lügati't Türk**, TDK Yayınları, Ankara.

ATALAY, Besim (2006); **Divanü Lügati't Türk III**, TDK Yayınları, Ankara.

ATMACA, Ömer (2013); **Seyranî Divanı,** Develi Belediyesi Yayınları, Develi.

ATMACA, Tayyib (2014); **Âşıklar Meclisi,** Açı Yayınları, İstanbul.

Âşık İhsanî, Bıçak Kemikte-Şiirler (2002); Berfin Yayınları, İstanbul.

Âşık Sefil Selimî, Kul Yanmasın (1989); Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Âşık Veysel, Dostlar Beni Hatırlasın, Hayatı ve Bütün Şiirleri (1966); İnkılâp Yayınları, İstanbul.

AŞKUN, Vehbi Cem (1944); **Büyük Halk ve Saz Şairi Âşık Ruhsatî,** Kâmil Kitabevi, Sivas.

ATILGAN, Halil (1995); **Âşık Dertli Kâzım**, Hayatı-Şiirleri II, Fersa Metin Ofset, Adana.

ATILGAN, Halil (1997); **Ceyhanlı Âşık Ferrahî**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ATILGAN, Halil (1998); **Âşık Dertli Kâzım**, Hayatı-Şiirleri III, Fersa Matbaacılık, Ankara.

AYDOĞAN, Filiz (2004); **Medya ve Popüler Kültür,** MediaCat-Kapital Medya Yayınları, İstanbul.

AYTAÇ, Gürsel (1999); **Genel Edebiyat Bilimi,** Papirüs Yayınları, İstanbul.

AYTÜR, Ünal (1968); "Bazı Hiciv Türleri Üzerine", **Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Dergisi**, Ankara, s.135-149.

BAKIRCIOĞLU, Niyazi (2007); **Halk Şiirimiz**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

BANARLI, Nihad Sami (2004); **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi,** C.1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

BARNAR, Malcolm (2002); **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür,** Ütopya Kitapevi, Ankara.

BAŞGÖZ, İlhan (1956); **İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi**, A.H. Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul.

BAŞGÖZ, İlhan (1977); "Karacaoğlan mı, Pir Sultan mı Halkın Dilinden Konuşuyor, Halk mı onların Dilinden Konuşuyor?", **Milliyet Sanat,** S.:2, s.6.

BAŞGÖZ, İlhan (1986); **Folklor Yazıları**, Adam Yayınları, İstanbul.

BAŞGÖZ, İlhan (1994); **Âşık Ali İzzet Özkan**, Indiana Üniversitesi Türkçe Programı Yayınları-Pan Yayıncılık, İstanbul.

BATUR, Enis (2005); **Kara Mizah Antolojisi**, Sel Yayınları, İstanbul.

BAUDLAIRE, Charles (1997); **Gülmenin Özü,** (Çev.: İrfan Yalçın), İris Yayınları, İstanbul.

BAYRAK, Mehmet (2001); **Halk Gülmecesi**, **İnceleme-Örnekleme,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BAYRI, Halit (1932); **Maniler**, İktisat Matbaası, İstanbul.

BEHRAM, Nihat (2001); **Türk Halk ve Dünya Edebiyatından Başkaldırı Şiirleri,** Alfa Yayınları, İstanbul.

BEKKİ, Salahaddin (2008); "Anadolu Sahasında Halk Şiirinde Kafiye: Tespitler Ve Öneriler", **Millî Folklor,** S.: 78, Yıl: 20, s.55-67.

BERGSON, Henri (1989); **Gülme,** (Çev. Mustafa Şekip Tunç), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BİLGEGİL, M. Kaya (2012); **Saz Şiirinin Kadroları,** Salkımsöğüt Yayınları, Konya.

BİLGİNER, Recep (1991); **Türk Dili Yunus Emre Özel Sayısı,** TDK Yayınları, Ankara.

BORATAV, Pertev Naili (1982); **Folklor ve Edebiyat,** Adam Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1983); **Folklor ve Edebiyat II,** İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (1992); **Zaman Zaman İçinde,** Adam Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (2000a); **Tekerleme,** Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (2000b); **İzahlı Halk Şiiri Antolojisi**, (Haz. Metin Turan), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili (2000c); **Halk Edebiyatı Dersleri,** Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

BUDAK, Selçuk (2000); **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

BUTLER, Thomas (1989); **Memory: History, Culture and the Mind,** Basil Blackwell, İnstitute for Culturel Memory, New York. (http:// www.cimec.ro).

CANTEK, Levent (2001); **MarkoPaşa/Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi,** İletişim Yayınları, İstanbul.

CEBECİ, Oğuz (2008); **Komik Edebî Türler / Parodi, Satir ve İroni,** İthaki Yayınları, İstanbul.

CEBECİOĞLU, Ethem (1991); **Hacı Bayram Veli,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

CEYLAN, Ömür (2011); "Yaşayan Osmanlı Tebessümü Cem Dilçin ve Mizahî Şiirleri", **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu**, (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, s.65-74.

CHRISTOPHER, R. Reaske (1988); **Mirrors: An Introduction to Literature,** (İlgili bölümleri Çev. Özlem Fedai), 3rd ed., Harper and Row, New York.

COŞKUN ÇIBLAK, Nilgün (2009); **Âşık Devaî, Hayatı, Sanatı ve Şiirleri,** Ajansfener Reklam Matbaa, Mersin.

CUNBUR, Müjgân (2008); **Karacaoğlan / Koşmalar, Varsağılar, Semailer, Destanlar, Türküler,** Çağrı Yayınları, İstanbul.

ÇAMLIBEL, Faruk Nafiz (2008); **Han Duvarları-Toplu Şiirler,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÇELİK, Ali (2008); **Türk Halk Şiiri Antolojisi,** Timaş Yayınları, İstanbul.

ÇETİNDAĞ, Gülda (2005); **Elazığ Türküleri (Metin-İnceleme),** Elazığ, (Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ÇETİNKAYA, Gülnaz (2006); **Gırgır Dergisinin Türk Halkbilimi Açısından İncelenmesi,** Ankara, **(**Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ÇETİŞLİ, İsmail (1999); **Batı Edebiyatında Akımlar,** Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇIBLAK, Nilgün (2008); **Türk Halk Şiirinde Taşlama,** Ürün Yayınları, Ankara.

ÇINAR, Sevilay (2008); **Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar,** İstanbul, (İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi).

ÇOBANOĞLU, Özkul (1999a); **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş,** Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇOBANOĞLU, Özkul (1999b); "Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği, Bölgemizde Çukurova Âşıkları Üzerine Tesbitler", **3. Çukurova Uluslar arası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri,** Adana, s.51--58.

Çukurovalı Âşık Kara Mehmet Şiirleri (t.y.); Ekrem Ofset Matbaacılık, Adana.

DEMİREL, Şener (2005); "16. Yüzyıl Divan Şairlerinden Tatavlalı Mahremî ve Şütür-Nâmesi", **Millî Folklor,** S.: 65, s.49-66.

DEMİREL, Şener (2011); "Letaif-nâme Adlı Eserin Roman Tekniği Açısından İncelenmesi", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** Volume 6 /3 Summer 2011, p.101-117.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1986); **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara.

DİLÇİN, Cem (1983); **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi,** Ankara.

DİZDAROĞLU, Hikmet (1969); **Halk Şiirinde Türler,** Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

DOĞAN, D. Mehmet (1996); **Büyük Türkçe Sözlük,** İz Yayınları, İstanbul.

DOĞANAY, Ezeli (1999); **Kadın Halk Ozanları Antoloji,** Ürün Yayınları, Ankara.

DOĞANAY, Ezeli (2003); **Kızılbaş Kadın Şairler Antoloji,** İtalik Yayınları, Ankara.

Dostlar Beni Hatırlasın, Âşık Veysel, Hayatı ve Bütün Şiirleri, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

DUYMAZ, Ali (2002); **İrfanı Arzulayan Sözler Tekerlemeler,** Akçağ Yayınları, Ankara.

DÜZGÜN, Dilaver (1997); **Âşık Yaşar Reyhanî, Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Seçmeler,** Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

DÜZGÜN, Dilaver (2004); "Âşık Edebiyatı", **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı,** Grafiker Yayınları, Ankara, s.283-338.

DÜZGÜN, Dilaver (2011); **Dertli Divanı, Karşılaştırmalı Metin,** Fenomen Yayınları, Erzurum.

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

EKİCİ, Metin (1995); **Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri,** AKM Yayınları, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1987); **Gevherî Divanı,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1998); **Gevherî Divanı,** AKM Yayını, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (1999); **Âşık Ömer,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ELÇİN, Şükrü (2005); **Halk Edebiyatına Giriş,** 9. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

EMİR (Karagünlü), Sevim (2004); **Arguvanlı Âşık Balı, Günlüğü ve Şiirleri**, Rektur Matbaacılık, Malatya.

ERCİLASUN, A. Bican (1985); **Büyük Türk Klasikleri,** C.1, Ötüken Yayınları, İstanbul.

ERGİN, Muharrem (2009); **Dede Korkut Kitabı-1,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

ERGUN, Sadettin Nüzhet (1926); **Halk Şairleri I-II,** İstanbul.

ERKAL, Abdülkadir (2007); **Âşık Sümmânî,** Fenomen Yayınları, Erzurum.

ERTEM, Rekin (1982); "Kafiye", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,** C.5, Dergâh Yayınları, İstanbul, s.88-99.

ERTOP, Konur (1977); "Gülmece Sanatmızda Toplum Sorunları", **Milliyet Sanat**, S.: 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239.

ERTÜRK, Ahmet Çelik (1995); **Bilge Sözlük**, Reyhan Basım, İstanbul.

ERZURUM, Kenan (2009); **Taşlamalar,** Hiperlink Yayınları, İstanbul.

ERZURUM, Kenan (2011); **Steril, Taşlamalar II,** Başlık Yayınları, İstanbul.

ESEN, Ahmet Şükrü (1986); **Anadolu Türküleri**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Eşrefoğlu Rumî Divanı (1978?); Tercüman Gazetesi 1001 Temel Eser Dizisi, No:4, İstanbul.

EYUBOĞLU, Sabahattin (1983); **Pir Sultan Abdal**, Cem Yayınevi, İstanbul.

EYUBOĞLU, İsmet Zeki (1977); **Gülen Anadolu,** Pencere Yayınları, İstanbul.

FARES, Bichr (1997); **İslam Ansiklopedisi**, "Hiciv", C.5, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

FEDAİ, Özlem (2009); "Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak olarak Humour ve İroni" **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** Volume 4 /1-I Winter 2009.

FREEDMAN, J. L.-J. M. CARLSMITH (1998); **Sosyal Psikoloji,** (Çev.: Ali Dönmez), İmge Kitabevi, Ankara.

FREUD, Sigmund (2003); **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri,** (Çev.: Emre Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul.

FUAT, Memet (2004); **Köroğlu; Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri,** 2. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GARİBOĞLU, Kemal (1969); **Edebiyat Bilgileri-Batı'da ve Bizde Edebî Akımlar,** Ankara.

GÖKALP, Mehmet (2001); **Şair Keşfi ve Âşık Huzurî,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÖKER, Cemil (1993); **Gülme ve Güldüren Sanat Türleri,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1995); **Pir Sultan Abdal, Hayatı-Sanatı-Eserleri,** Varlık Yayınları, İstanbul.

GÖRKEM, İsmail (2006a); **Yeni Bilgiler Işığında Dadaloğlu, Bütün Şiirleri,** 4. b., E Yayınları, İstanbul.

GÖRKEM, İsmail (2006b); "Anadolu-Türk Ağıtlarının Mizahî Karakteri Hakkında Bir Değerlendirme", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.: 20, Yıl : 2006/1, s.153-167.

GÖZAYDIN, Nevzat (1989); "Anonim Halk Şiiri Üzerine", **Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı III, Halk Şiiri,** C. LVII, S. 445-450, (Ocak-Haziran), s.1-104.

GÖZÜKIZIL, Ömer (2000); **Âşık Zülalî'den Âşık Zülalî,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

GÜÇBİLMEZ, B. Beliz (2002); **Modern Sonrası Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu,** Ankara, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi).

GÜNAY, Umay (1984); "Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili", **Mehmet Kaplan'a Armağan,** İstanbul, s.155-156.

GÜNAY, Umay (1990); "Halk Şiirinde 'Ayak' Konusunda Düşünceler", **Millî Folklor,** S.: 8, Yıl: 2, s.32-34.

GÜNAY, Umay (1992); **Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi,** Akçağ Yayınları, Ankara.

GÜNAY, Umay (1993); "17. Yüzyıl Saz Şairi Karacaoğlan'la İlgili Bir Değerlendirme", II. Uluslar arası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Adana.

GÜNAY, Umay (1998); "Folklor Nedir?", **Türk Folklor Araştırmaları,** Ankara.

GÜNBULUT, Şükrü (2002); **Halk Şiirinde Kadın,** Berfin Yayınları, İstanbul.

GÜNEŞ, Burhan (2003); **Halk Şiiri Antolojisi,** 3. b., İlke Yayınları, İstanbul.

GÜVEN, Hikmet Feridun (1997); **Klasik Türk Şiirinde Hiciv**, Ankara, **(**Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi).

GÜZEL, Abdurrahman-Ali TORUN (2004a); **Türk Halk Edebiyatı El kitabı,** 2. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

GÜZEL, Abdurrahman (2004b); **Kaygusuz Abdal,** 2. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

GÜZEL, Abdurrahman (2009); **Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı,** 4. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

HALICI, Feyzi (1992); **Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri,** AKM Yayınları, Ankara.

İLAYDIN, Hikmet (1997); **Türk Edebiyatında Nazım,** Akçağ Yayınları, Ankara.

İNALCIK, Halil. (2003); **Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600),** (Çev. Ruşsen Sezar), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İslam Ansiklopedisi (1994); Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

KABALCI, Alpay (1991); **Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca Hayatı Kişiliği Fıkraları**, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul.

KAÇAR, Burhan (2000); **Âşık Püryânî,** Tokat Belediyesi Kültür Yayınları, Tokat.

KAFESOĞLU, İbrahim (1980); **Kutadgu Bilig ve Kültür Tarihimizdeki Yeri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

KAFKASYALI, Ali (1996); **Mikâyıl Azaflı, Hayatı, Sanatı, Eserleri,** Erzurum.

KAHRAMAN, Âlim (1984); "Edebiyat-ı Cedîde", **İslam Ansiklopedisi**, C.10, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s.398.

KALKAN, Emir (1991); **20. Yüzyıl Türk Halk Şairleri Antolojisi,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KANIK, Orhan Veli (1998); **Bütün Şiirleri,** Adam Yayınları, İstanbul.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1975); **Edebiyat Terimleri Kılavuzu,** İstanbul.

KARAASLAN, Habip (1969); **Yurt Destanı**, Ulusoğlu Matbaası, Ankara.

KARADAĞ, Metin (1996); **Erzurumlu Emrah Yaşamı, Sanatı, Şiirleri,** Ayyıldız Basım, İstanbul.

KARADİKME, Arzu (2006); **İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni**, Sivas, (Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

KARAHAN, Abdülkadir (1991); "Âşık Edebiyatı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.3, İstanbul, s.550-552.

KARDEŞ, Mehmet (1963); **Meşhur Saz Şairi Âşık Sümmânî,** İstanbul.

KARTARI, Asker (1977); **Doğu Anadolu'da Âşık Edebiyatının Esasları,** Demet Matbaacılık, Ankara.

KAYA, Doğan (1984); **Âşık İsmetî, Hayatı ve Deyişleri,** Esnaf Matbaası, Sivas.

KAYA, Doğan (1994); **Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas.

KAYA, Doğan (1996); **Âşık Sefil Selimî,** Dilek Matbaası, Sivas.

KAYA, Doğan (1999); **Anonim Halk Şiiri,** Akçağ Yayınları, Ankara.

KAYA, Doğan (2000); **Âşık Edebiyatı Araştırmaları,** Kitabevi Yayınları, İstanbul.

KAYA, Doğan (2003); **Âşık Edebiyatına Giriş,** Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, Bişkek.

KAYA, Doğan (2004); **Anonim Halk Şiiri**, Akçağ Yayınları, 2. b., Ankara.

KAYA, Doğan (2007); **Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, 1. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

KAYA, Doğan (2010); **Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, 2. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

KAYA, Uğur (2001); **Şiirleri ve Türküleriyle Âşık Sefil Selimî**, Anasam Yayınları, Sivas.

KAYACAN, Nizamettin (1999); **Sevgi Seli Âşık Nizamî,** Duyur Ofset Tesisleri, Adana.

KILIÇ, Zülküf (2012); "Türk Edebiyatında Birbirine Yakın Üç Kelime: Hiciv, Medih ve Hezel", **Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** Volume: 7/3 s. 1741-1750.

KIERKEGAARD, Soren (2004); **İroni Kavramı**, (Çev. Sıla Okur), İş Kültür Yayınları, İstanbul

KLEIN, Allen (1999); **Mizahın İyileştirici Gücü,** (Çev.: Sibel Karayusuf), Epsilon Yayınları, İstanbul.

KOCA, Turgut (1990); **Bektaşi-Alevi Şairleri ve Nefesleri (13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Kadar),** İstanbul Maarif Kitaphanesi ve Matbaası, İstanbul.

KOESTLER, Arthur (1997); **Mizah Yaratma Eylemi,** (Çev.: Sevinç-Özcan Kabakçıoğlu), İris Yayınları, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1962); **Türk Saz Şairleri,** Güven Basımevi, Ankara.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1984); **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,** Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1989); **Edebiyat Araştırmaları,** Ötüken Yayınları, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004); **Saz Şairleri**, 3. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2011); **Türk Edebiyatı Tarihi**, 8. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

KUDRET, Cevdet (1973); **Ortaoyunu,** İş Bankası Yayınları, İstanbul.

KUDRET, Cevdet (1980); **Örneklerle Edebiyat Bilgileri,** İnkılap Kitabevi, İstanbul.

KURNAZ, Cemal-Ali Mustafa TATCI (2001); **Türk Edebiyatında Şathiyye,** Akçağ Yayınları, Ankara.

LEVEND, Agâh Sırrı (1968); "Halk ve Tasavvufî Halk Edebiyatı", **Türk Dili,** C.19, S. 207, İstanbul, s.171-185.

MAKAL, Tahir Kutsi, (1978); **Türk Halk Şiiri,** Toker Matbaacılık, İstanbul.

MANYA, İlkin (1983), **Halk Şiirinde Ana Sesi-Kadın Ozanlar Antolojisi,** İnanç Yayınları, İstanbul.

MAUROIS, Andre (1960); "Nükte ve Mizah" (Çev.: İhsan Akay), **Varlık Dergisi,** Sayı: 14-15, İstanbul.

MENGİ, Mine (1996); "Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatlan", **Journal of Turkish Studies,** Vol. 20, Harvard, s.126-132

MORAN, Berna (1999); **Türk Romanına Eleştirel Bakış I,** İletişim Yayınları, İstanbul.

MORREALL, John (1997); **Gülmeyi Ciddiye Almak,** (Çev. Kubilay Aysevener-Şenay Soyer), 1. b., İris Yayınları, İstanbul.

MUTLUAY, Rauf (1972); **Türk Halk Şiiri Antolojisi,** Milliyet Yayınları, İstanbul.

NACİ, Fethi (2002); **Yüz Yılın 100 Romanı**, Adam Yayınları, İstanbul.

NIETZCHE, Frierich (2003); **İnsanca Pek İnsanca I**, (Çev. Mustafa Tüzel), İthaki Yayınları, İstanbul.

OĞUZ, M. Öcal (1994); **Yozgat'ta Halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü,** Ankara.

OĞUZ, M. Öcal (2001); **Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam,** Akçağ Yayınları, Ankara.

OĞUZ, M. Öcal (2006); "Âşık Şiiri (XVI- XX. Yüzyıl)", **Türk Edebiyatı Tarihi,** C.2, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.138-178.

OKAY, M. Orhan (1998); "Hiciv", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.17, İstanbul. S. 447.

ONAY, Ahmet Talat (1996); **Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i,** Akçağ Yayınları, Ankara.

Ozanlar Antolojisi (2002); Tüm Halk Ozanları Kültür ve Dayanışma Topluluğu Derneği Yayınları, Ankara.

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

ÖNGÖREN, Ferit (1983b); "Türk Mizahı ve Karikatürü", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,** C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖNGÖREN, Ferit (1998); **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ÖRNEK, Sedat Veyis (2000); **Türk Halkbilimi,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZARSLAN, Metin (2001); **Erzurum Âşıklık Geleneği**, Akçağ Yay., Ankara.

ÖZARSLAN, Metin (2014); "Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde *Kadın Âşıklar* Üzerine Bazı Düşünceler", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tarihi Değiştiren Toplumu Dönüştüren Kadınlar Sempozyumu,** (24-25 Kasım 2014, Yayınlanmamış Bildiri), Ankara.

ÖZCAN, Ömer (2002); **Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah,** İnkılâp Yayınları, İstanbul.

ÖZCAN, Tarık (2013); "Modern Bir Öncü: Keloğlan", **Bilig,** Sayı:65, s. 247-258.

ÖZDEMİR, Ahmet (1993); **Cönklerden Günümüze Halk Şairleri,** Veli Yayınları, İstanbul.

ÖZDEMİR, Ahmet (1994); **Öyküleriyle Ağıtlar,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZDEMİR, Ahmet (2006); **Halk Şiirinden Seçmeler**, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul.

ÖZDEMİR, Ahmet Z. (2007); **Avşarlar ve Dadaloğlu,** Ürün Yayınları, Ankara.

ÖZDEMİR, Cafer (2011); "Âşıkların Dilinden Âşıklık Geleneği", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** Cilt:4, Sayı: 17, s.130-146.

ÖZDEMİR, Emin (1990); **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü,** Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÖZDEMİR, Nebi (2008); **Medya, Kültür ve Edebiyat,** Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

ÖZHAN, Mevlüt (1992); **Yaşayan Halk Ozanları Antolojisi,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖZKAN, İsa (1999); **Huca Nasreddin Mezekleri (Nasreddin Hoca Fıkraları),** Tika Yayınları, Ankara.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1985); **Alevilik-Bektaşilik ve Edebiyatı,** Cem Yayınevi, İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (2004); **Türk Edebiyatı Tarihi,** C.2, İnkılap Yayınları, İstanbul.

ÖZTELLİ, Cahit (1955); **Halk Şiiri, 18. Yüzyıl,** Varlık Yayınları, İstanbul.

ÖZTELİ, Cahit (1974); **Üç Kahraman Şair: Köroğlu, Dadaloğlu, Kuloğlu,** Milliyet Yayınları, İstanbul.

ÖZTELLİ, Cahit (1984); **Köroğlu, Dadaloğlu, Kuloğlu,** 2. b., Özgür Yayın, İstanbul.

ÖZTELLİ, Cahit (1996); **Pir Sultan Abdal, Yaşamı ve Bütün Şiirleri**, 8. b., Özgür Yayınları, İstanbul.

ÖZTELLİ, Cahit (2003); **Karaca Oğlan, Yaşamı ve Bütün Şiirleri**, 11. b., Özgür Yayınları, İstanbul.

ÖZTÜRK, Aruz E. (2010); "Divanu Lügati-t-Türk'teki Gülme ile İlgili Söz Varlığı Işığında 11. Yüzyılda Türk Kültüründe Gülme", **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu**, (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, s.75-78.

ÖZÜNLÜ, Ünsal (1999); **Gülmecenin Dilleri**, Doruk Yayınları, Ankara.

PALA, İskender-Metin AKKUŞ (1998); "Hiciv-Türk Edebiyatı-Divan Edebiyatı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.17, İstanbul, s. 450-452.

PALA, İskender (2005); **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,** Kapı Yayınları, İstanbul.

PALA, İskender (2012); **İki Dirhem Bir Çekirdek,** Kapı Yayınları, İstanbul.

Pir Sultan Abdal, Hayatı ve Şiirleri (1966); İstanbul Maarif Kitaphanesi, İstanbul.

PLATON (2005a); **Devlet,** (Çev. Neval Akbıyık), Timaş Yayınları, İstanbul.

PLATON (2005b); **Sokrates'in Savunması**, Devin Yayınları, İstanbul.

PÜRLÜ Kadir-Kutlu ÖZEN (1996); **Âşık Feryadî**, Dilek Ofset Matbaacılık, Sivas.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2003); **Türkçe Sözlük**, Arkadaş Yayınları, 4. b., Ankara.

RAYMAN, Hayrettin (1997); **Âşık Sümmanî, Hayatı-Edebî Şahsiyeti- Şiirleri ve Şiirlerinin Tahlili,** Kariyer Matbaacılık, Ankara.

RAYMAN, Hayrettin (1998); **Ardanuçlu Âşık Efkârî,** Erzican.

Recaizade Mahmud Ekrem (2004); **Araba Sevdası**, (Haz. Recep Şükrü Güngör), Parıltı Yayıncılık, İstanbul.

RORTY, Richard (1995); **Olumsallık, İroni ve Dayanışma,** (Çev.: Mehmet Küçük-Alev Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ROZENTHAL, Franz (1997); **Erken İslam'da Mizah,** (Çev.: Ahmet Aslan), İris Yayınları, İstanbul.

SAKAOĞLU, Saim (1988); **Bayburtlu Zihnî,** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

SAKAOĞLU, Saim (1989); "Türk Saz Şiiri", **Türk Dili Dergisi Türk Halk Şiiri Özel Sayısı,** S:445-450, (Ocak-Haziran), s.105-250.

SAKAOĞLU, Saim (1991); "Halk Edebiyatı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C.3, İstanbul, s. 346.

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

SAKAOĞLU, Saim (1997*);* "Halk Edebiyatı", **İslam Ansiklopedisi,** C. 15, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

SAKAOĞLU, Saim (2002); **Gümüşhane ve Bayburt Masalları,** Akçağ Yayınları, Ankara.

SAKAOĞLU, Saim-Ali Berat Alptekin (2011); **Halk Şiirinden Seçmeler,** Akçağ Yayınları, Ankara.

SAKAOĞLU, Saim (2012); **Karaca Oğlan,** 2.b., Akçağ Yayınları, Ankara.

SAMİ, Şemsettin (2004); **Kamus-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul.

SANDERS, Barry (2001); **Kahkahanın Zaferi/Yıkıcı Tarih Olarak Gülme,** (Çev.: Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SARI, Mevlüt (1975); **El-Mevarid Türkçe Arapça Lügat**, Gonca Yayınları, İstanbul.

Saz Şairlerinden Deyişler (1968); Yeni Doğuş Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul.

SEMİH, Mehmet (1983); **Türk Şiirinde Hiciv, Taşlama, Yergi,** Miyatro Yayınları, İstanbul.

SEVENGİL, Refik Ahmet (1965); "Yüzyıllar Boyunca Halk Şiirleri", **Radyo Konuşmaları,** Atlas Kitapevi, İstanbul.

SEVER, Mustafa (2010); "Âşık Tarzı Kültür Geleneğinde Günümüz Kadın Âşıkları", **Türkbilig,** Sayı: 20, s.97-106.

SEYHAN, Salih (2011); "II. Meşrutiyet Döneminde Yayınlanan Mizah Gazetesi: Karagöz", **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu**, (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, s.191-200.

SOLMAZ, Süleyman (2011); "16. Asır Şu'ara Tezkirelerinde Nükte", **Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** Volume: 6/2 s. 17-32.

SPIES, Otto (1941); **Türk Halk Kitapları**, (Çev. Behçet Gönül), İstanbul.

ŞEN, Semra (2003); "Oğuz Kağan Destanı'nda ve Dede Korkut Hikâyleri'nde Kadın", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 21, s.123-128.

ŞENOCAK, Ebru (2007); **İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasrettin Hoca,** Mozaik Kültür Sanat Vakfı Yayınları, Konya.

ŞENOCAK, Ebru (2009); "Çocuk Eğitiminde Nasreddin Hoca Olabilmek", **21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak/Uluslararası Sempozyum Bildirileri (Akşehir),** AKM Yayınları, Ankara, s.787-809.

ŞENYAPILI, Önder (1995); **Karikatür ve İletişim,** Karikatür Vakfı Yayınları, İstanbul.

ŞİMŞEK, Esma (1998); "Kadirlili Âşıklar Arasında: Ayşe Çağlayan", **Erciyes,** 11 (122), s.25-26.

ŞİMŞEK, Esma (2001); **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması,** C.I-II, Kültür Bakanlığı Yayınları.

ŞİMŞEK, Esma (2007); "Masalların Sembolik Dili Bağlamında Keloğlan Tipi Üzerine Bir Değerlendirme", **VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi**, 26-30 Haziran, (Gaziantep), İtaki Yayınları, Yıl: 1, Sayı: 2, Şubat-Nisan, Ankara , s.61-73.

ŞİMŞEK, Esma (2009a); "Yakınma/Yakarışlar Dünyasında Felek ve Türk Halk Edebiyatında Yansımaları," **Millî Folklor,** S.: 84, Yıl: 21, s.34-41.

ŞİMŞEK, Esma (2009b); "Yöneten-Yönetilen İlişkilerinde Nasreddin Hoca'nın Tutum ve Davranış Biçimi", **21. Yüzyılı Nasreddin Hoca ile Anlamak/Uluslararası Sempozyum Bildirileri (Akşehir),** AKM Yayınları, Ankara, s.811-824.

ŞİMŞEK, Esma (2011a); "Halk Şiiri İle İlgili Bazı Problemler (Tür, Şekil, Kafiye ve Redif Konusunda)", **IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyum Bildirileri 22-24 Aralık 2011(Muğla),** Muğla, s.805-809.

ŞİMŞEK, Esma, (2011b), "Âşıklık Geleneğinde Kadın Âşıkların Yeri ve Ayşe Çağlayan Örneği", **Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyum Bildirileri** 29-30 Kasım 2007 (Ankara), Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara, s.329-344.

ŞİMŞEK, Esma (2012); "Edebiyatımızda 'Dedim-Dedi'li Şiir Söyleme Geleneği ve Âşık Ruhsatî Örneği," **Erciyes,** S.: 417, Yıl: 35, s.8-13.

TANRIBUYURDU, Erol (2007); "Temel Fıkralarında Toplumsal Eleştiri", **Millî Folklor,** S.: 75, Yıl: 19, s.104-107.

TANRIKULU, Nazım İrfan (1998); **Âşıklar Divanı,** İstanbul.

TAŞKAYA, Serdarhan Musa (2003); **Çukurovalı Âşık Fatma'nın Hayatı ve Şiirleri,** Osmaniye Belediyesi Yayınları, Osmaniye.

TATCI, Mustafa (1997); **Yunus Emre Divanı**, C.1, 2. b., H Yayınları, İstanbul.

TATCI, Mustafa (2005); **Yunus Emre Divanı II-Tenkitli Metin**, H Yayınları, İstanbul.

TATCI, Mustafa (2014); **Yûnus Emre Divan-ı İlâhiyât,** H Yayınları, İstanbul.

TOPUZ, Hıfzı (2011); "Türkiye'de Mizahın Gelişmesi", **Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu**, (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, s.7-11.

TOSUN, Necip (2007); "Öyküde İronik Anlatım", **Hece,** S.: 124, s. 84-91.

TUĞLACI, Pars (1971); **Okyanus Türkçe Sözlük,** C. 2, İstanbul.

TURAL, Sadık (1990); "Nekre ve Nükte Kavramlarının Kültür İçindeki Yeri veya Gülme'nin Sosyo-psikolojik Boyutları", **Millî Folklor,** S.: 7, Yıl: 2, s.34-41.

TURAL, Sadık (1992); **Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler,** Ecdad Yayınları, Ankara.

TURAL, Sadık (1993); **Edebiyat Bilimine Katkılar,** Ecdad Yayınları, Ankara.

TURAN, Fatma Ahsen (2004); **Hacı Bayram-ı Velî,** Akçağ Yayınları, Ankara.

TURAN, Fatma Ahsen (2008); **Sazın ve Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairleri I-VI,** Gazi kitabevi, Ankara.

TURAN, Metin (1992); **Ozanlık Gelenekleri ve Türk Saz Şiiri,** 3. b., Ürün Yayınları, Ankara.

TURAN, Metin (1997); **Can içindedir Canan Kağızmanlı Cemal Hoca Yaşamı, Sanatı, Ürünleri,** Ankara.

TURAN, Metin (2009); **Tarihten Mekâna Türk Halk Şiiri,** 4. b., Ürün Yayınları, Ankara.

Türkçe Sözlük (2009); Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara.

Türkçe Sözlük (2011); Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara.

TÜRKMEN, Fikret (1996); "Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasreddin Hoca Fıkraları", **V. Milletlerarası Türk Halk Kongresi Bildirileri (Nasreddin Hoca Seksiyonu Bildirileri),** Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 263-271.

UĞURLU, Nurer (2009); **Folklor ve Etnografya-Halk Türkülerimiz,** ÖrgünYayınevi, İstanbul.

ULUERLER, Sıtkı (2012); "Osmanlı-Safevî İlişkilerindeki Temel Sorunlar Üzerine Bir Değerlendirme", **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi,** C.:99, Yıl: 34, S.: 197, İstanbul, s.125-140.

USTA, Çiğdem (2009); **Mizah Dilinin Gizemi**, Akçağ Yayınları, Ankara.

UYGUNER, Muzaffer (1991a); **Dertli,** Bilgi Yayınevi, İstanbul.

UYGUNER, Muzaffer (1991b); **Seyranî,** Bilgi Yayınevi, İstanbul.

WELLEK, Rene-Austin Warren (1993); **Edebiyat Teorisi,** (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.

YAKICI, Ali (2007); **Halk Şiirinde Türkü,** Akçağ Yayınları, Ankara.

YAKICI, Ali (2007); "Dede Korkut Kitabı'nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi", **Milli Folklor**, S.: 73, Yıl: 19, s.44-45.

YAKICI, Ali (2011); "Resmî Olarak İletişim Görevi Yürüten Ozanlardan Günümüze Güçlerin Âşık Tarzı İletişim Etiğine Tesiri ", **Fırat Üniversitesi Medya ve Etik Sempozyumu, Medya-Kültür İlişkisinde Etik Bildirileri,** (13-15 Ekim 2011), Elazığ, s.365-371.

YAKIT, İsmail (2009); **Yunus Emre'de Sembolizm,** Ötüken Yayınları, İstanbul.

YARDIMCI, İsmail (2010); "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 3/2, 1-41, Uşak, s. 1-41.

YARDIMCI, Mehmet (1998); **Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri-Anonim Halk Şiiri-Âşık Şiiri-Tekke Şiiri,** Ürün Yayınları, Ankara.

YARDIMCI, Mehmet (2008); **Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri -Anonim Halk Şiiri-Âşık Şiiri-Tekke Şiiri-,** Ürün Yayınları, Ankara.

YAZICI, Rıfkı (1992); **Âşık Efkârî, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Şiirleri,** Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.

YENER, Cemil (1973); **Türk Halk Edebiyatı Antolojisi,** İstanbul.

YILDIRIM, Dursun (1999); **Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları,** Akçağ Yayınları, Ankara.

YÜCEBAŞ, Hilmi (1955); **Hiciv Edebiyatı Antolojisi,** Dizerkonca Matbaası, İstanbul.

YÜCEBAŞ, Hilmi (2004); **Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi,** L-M yayınları, İstanbul.

ZAMAN, Süleyman (2005); **Mahzunî Felsefesi,** Sanat Yapıtları, Ankara.

ZELYUT, Rıza (1982); **Halk Şiirinde Gerçekçilik,** Ankara.

ZELYUT, Rıza (1989)**; Halk Şiirinde Başkaldırı,** Sosyal Yayınları, İstanbul.

ZELYUT, Rıza (1991); **Alevi Bektaşilerde Mizah,** Anadolu Kültür Yayınları, İstanbul.

ZİLELİ, Irmak (2012); "Havada Asılı Kalma Hali", **Radikal Kitap,** 15 Haziran 2012, S. 587, s.8, İstanbul.

http://turkulerle.wordpress.com/2013/02/26/asik-halil-karabulut-siirleri-4/(09-11-2013)

http:// turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php (01-12-2013)

http://www.turkuler.com/yazi/halkkulturunde.asp (08-04.2014)

ÖZ GEÇMİŞ

1975'te Bingöl'de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini aynı ilde tamamladı. Lisans eğitimini, 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde alarak 1996'da Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak mezun oldu. Aynı yıl Bingöl'de Vali Güner Orbay İlköğretim Okulu'na Türkçe Öğretmeni olarak atandı. Daha sonra 2000–2004 yılları arasında Atatürk Lisesi'nde, 2004–2008 yılları arasında ise TBMM Vakfı Bingöl Fen Lisesi'nde öğretmenlik yaptı.

2008-2010 yılları arasında Bingöl Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü'nde Müdür yardımcısı olarak, 2010'da ise daha önce öğretmenlik yaptığı okulda, TBMM Vakfı Bingöl Fen Lisesi'nde Müdür Başyardımcılığı görevinde bulundu.

2010'un son aylarında Hacettepe Üniversitesi Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü'nde Türk Dili okutmanlığı sınavını kazanarak yeni görevine başladı. Halen aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Üniversite öğrenimi sırasında Bingöl'le ilgili yaptığı araştırmalarını son sınıfta öğrenci iken **"Kültür Dünyamızda Bingöl"** adı altında yayımladı (1996).

Beşparmak Dergisi 9. Şiir Ödülü'nde 2.'lik ödülünü aldı. (2004) Yine Arkadaş Z. Özger 2004 Şiir Ödülü ve Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri 2005'te *"Dikkate Değer"* görüldü.

İlk şiir kitabı olan **"Suyun Gölgeye Karıştığı"** 2005'te yayımlandı. İlk baskısını 1996'da yaptığı **"Kültür Dünyamızda Bingöl"** adlı kitabının genişletilmiş ikinci baskısını 2006'da yayımladı. İkinci şiir kitabını ise 2010 yılında **"Yanılgılar Evi"** adıyla çıkardı. Birçok şiiri çeşitli antolojilerde ve yıllıklarda yer aldı. Çok sayıda şiir, öykü, deneme gibi edebî ürünleri ile akademik yazıları farklı edebî ve hakemli dergilerde yayımlandı.

Akademik kariyer olarak ise 2005 yılında yüksek lisans öğrenimini Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı bilimdalında Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK'in danışmanlığında **"Bingöl Masalları (İnceleme-Metin)"** adlı teziyle tamamladı.

Halen aynı üniversitede doktora eğitimini sürdürmekte olup aynı zamanda Hacettepe Üniversitesi'ndeki öğretim görevliliğini devam ettirmektedir.

Evli ve üç çocuk babasıdır.