



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KÜLTÜREL SÜREKLİLİĞİN MİZAH MECMUALARI ÜZERİNDEN  
İNCELENMESİ: MEDDAH VE GÜLÜNÇLÜ SAHNE-İ MEDDAH MECMUALARI  
ÖRNEĞİ

Cansu DIRAMALI

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Pervin ERGUN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI

ŞUBAT 2021



**KÜLTÜREL SÜREKLİLİĞİN MİZAH MECMUALARI ÜZERİNDEN  
İNCELENMESİ: MEDDAH VE GÜLÜNÇLÜ SAHNE-İ MEDDAH MECMUALARI  
ÖRNEĞİ**

**Cansu DIRAMALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ**

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**ŞUBAT 2021**

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarımı kabullendiğimi beyan ederim.

Cansu DIRAMALI

18.02.2021

KÜLTÜREL SÜREKLİLİĞİN MIZAH MECMUALARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ:  
MEDDAH VE GÜLÜNÇLÜ SAHNE-I MEDDAH MECMUALARI ÖRNEĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Cansu DIRAMALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Aralık 2020

ÖZET

Bu tez çalışması, kültürel süreklilik, mizah ve yazılı bellekte meddahlık geleneği temaları üzerine kuruludur. Mizahın, güldürme dışındaki önemli işlevlerinden biri olan kültürel sürekliliği sağlama işlevi, meddahlığı temele alan mizah yayınları üzerinden incelenmiştir. Mizah mecmuaları, sözlü döneme ait halk kültürü unsurlarını sayfalarına konu etmiş, bu yolla geleneklerin devamlılığında rol almıştır. 1875 yılında neşredilmeye başlanan *Meddah* ve 1910 yılında neşredilmeye başlanan *Gülünçlü Sahne-i Meddah* mecmuaları kültürel sürekliliğin en net şekilde izlendiği mizah mecmualarındandır. Sahne gösterisi ve sözlü kültürün birleşimi olan meddahlık geleneği, bir sahnede bulunan tek kişinin anlatımına dayalıdır. Gelenek etrafında şekillenmiş olan kurgu hikâyelerde mizah ve ironi iç içe geçmiş ve bu hikâyeler toplum sorunlarına ayna tutan bir görev üstlenmiştir. Günümüzdeki mizah temalı tek kişilik sahne gösterileri meddahlık geleneğinin devamı kabul edilmekte, bununla ilgili çalışmalar yapılmaktadır. Fakat bunun yanında gelenek, yazılı kültür mecralarında da varlığını sürdürmüştür. Sözü geçen mecmuaların gerek mizah tekniğinde gerekse içeriğinde meddahlık geleneğinden esinlenilmiştir. Dolayısıyla *Meddah* ve *Gülünçlü Sahne-i Meddah* mecmualarında, meddahlık geleneği üzerinden kültürel süreklilik sağlandığı görülür. Bu durum mecmuaların isimlerinin yanı sıra içeriklerinde de kendini göstermektedir. Osmanlı Dönemi mizah mecmuaları halk muhayyilesinin aksettici; hem halk kültürünü sürdüren hem de bu kültürün bir parçası olan önemli yayınlardır. Dolayısıyla bu iki mecmuanın incelenmesi kültürel sürekliliğe bir örnek oluşturmanın yanında mizah mecmualarına halk bilimsel bir dikkatle yaklaşılması hususunda da alan için önem arz etmektedir. Çalışma kuramsal çerçevede, meddahlık geleneğinde gülüncü oluşturan mizah tekniğinin, ilk dönem mizah mecmualarında sürekliliğini devam ettirdiği alanlara odaklanılmıştır. Mecmualardaki muhavere bölümleri ve karikatürler incelenerek dil ve üslup, işlenen konular ve mizah alanları gibi başlıklar etrafında meddahlık geleneğini yansıtan unsurlar analiz edilmiştir. Analiz sonucunda hedef kitlesi halk olan basın-yayın organlarının, halkın üretimlerini referans olarak varlıklarını sürdürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Bilim Kodu : 31003

Anahtar Kelimeler : Kültürel Bellek, Kültürel Süreklilik, Meddahlık Geleneği, Mizah, Mizah Mecmuaları

Sayfa Adedi : 153

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Pervin Ergun

Öğrenci ORCID ID :

EXAMINATION OF CULTURAL CONTINUITY THROUGH HUMOR MAGAZINES:  
THE EXAMPLE MEDDAH AND GÜLÜNÇLÜ SAHNE-İ MEDDAH

(M.Sc. Thesis)

Cansu DIRAMALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

December 2020

ABSTRACT

This thesis is based on the themes of cultural continuity, humor and the tradition of meddah in written memory. The function of ensuring cultural continuity, which is one of the important functions of humor other than making you laugh, has been examined through humor publications based on the storytelling. Meddah, which began to be published in 1875, and the Gülünçlü Sahne-i Meddah, which began to be published in 1910, are among the humor collections in which cultural continuity is clearly observed. The tradition of meddah, which is a combination of stage show and oral culture, is based on the narration of one person on a stage. Humor and irony are intertwined in the fictional stories shaped around tradition and these stories have undertaken a role that mirrors the problems of society. Today's humor-themed single-person stage shows are accepted as the continuation of the meddah tradition, and studies are carried out on this. But besides this, the tradition continued its existence in written culture media. Both the humor technique and the content of the aforementioned magazines are inspired by the tradition of meddah. Therefore, it is seen that cultural continuity is achieved through the tradition of meddah in *Meddah* and *Gülünçlü Sahne-i Meddah* magazines. This situation manifests itself in the titles of the magazines as well as their contents. Humor magazines of the Ottoman period are important publications reflected by the imagination of the people, both maintaining the folk culture and being a part of this culture. Therefore, the examination of these two journals is important for the field in terms of approaching humor journals with a scientific attention to the public, as well as setting an example for cultural continuity. In the theoretical framework, the study focuses on how the humor technique, which constitutes the element of comedy in the meddah tradition, carried on its continuity in early humor magazines. In this context, an analysis was made on humor theories, especially superiority, relaxation, and disharmony, and the areas of humor that are sustained. As a result of the study, the role of humor in the transfer of cultural memory has been proven through the tradition of meddah. It was concluded that the media organs, whose target audience is the people, continue their existence by taking the people's production as a reference.

Science Code : 31003  
Key Words : Cultural Continuity, Cultural Memory, Humor, Humor  
Magazines, Meddah Tradition  
Page Number : 153  
Supervisor : Prof. Dr. Pervin Ergun  
Student ORCID ID :

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLULARIN LİSTESİ .....	x
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR .....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. KÜLTÜREL SÜREKLİLİK SAĞLAYICISI OLARAK MEDDAHLIK GELENEĞİ.....	11
2.1. Sözlü Kültürde Meddahlık Geleneği .....	11
2.1.1. Meddahlığın Kökeni .....	11
2.1.1.1. Arap-Fars coğrafyasında hikâye anlatma geleneği bağlamında meddah .....	12
2.1.1.2. Türk kültüründe şaman-ozan kaynaklı hikâye anlatma geleneği .....	14
2.1.2. Meddahların Özellikleri ve Önemli Meddahlar .....	16
2.1.3. Meddah Hikâyeleri ve Hikâyelerin İcrası .....	22
2.1.4. Somut Olmayan Kültürel Miras Olarak Meddahlık.....	31
2.1.5. Mizah ve Meddahlık Geleneği.....	33
2.1.5.1. Gülme, mizah ve gülme kuramları.....	33
2.1.5.2. Osmanlı mizahı ve mizah alanları.....	37
2.1.5.3. Mizahın Meddahlık Geleneği İçindeki Seyri .....	40
2.2. Yazılı Kültürde Meddahlık Geleneği.....	43
2.2.1. El Yazması Eserlerde ve Süresiz Yayınlarda Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri .....	45
2.2.2. Süreli Yayınlarda Meddahlık.....	47
2.2.2.1. Karagöz gölge oyunu geleneğini devam ettiren mecmualar .	53

2.2.2.2. Fıkra geleneğini devam ettiren mecmualar .....	55
2.2.2.3. Orta oyunu geleneğini devam ettiren mecmualar .....	56
2.2.2.4. Halk hikâyesi/destan geleneğini devam ettiren mecmualar ..	58
2.2.2.5. Meddahlık geleneğini devam ettiren mecmualar .....	58
<b>3. KÜLTÜREL SÜREKLİLİK, KÜLTÜR DEĞİŞİMİ VE KÜLTÜR AKTARIMI AÇISINDAN MEDDAH VE GÜLÜNÇLÜ SAHNE-İ MEDDAH MECMUALARI .....</b>	<b>61</b>
3.1. Meddah Mecmuası.....	61
3.1.1. Meddah Mecmuası'nın Künyesi .....	61
3.1.2. Meddah Mecmuası'nın İçeriği .....	64
3.1.3. Meddahlık Geleneğinin Meddah Mecmuası'na Yansımaları .....	75
3.1.3.1. Dil ve üslup .....	77
3.1.3.2. Konu .....	80
3.1.3.2.1. Mirasyedilik .....	80
3.1.3.2.2. Fakirlik .....	82
3.1.3.2.3. Haksız kazanç.....	83
3.1.3.2.4. Sosyal/günlük konular.....	85
3.1.3.2.5. Kadın konusu .....	86
3.1.3.3. Mizah alanları.....	88
3.1.3.3.1. Yanlış anlaşılma, ağız farklılıkları ve argo sözlerden oluşan söz mizahı.....	89
3.1.3.3.2. Birbiriyle çelişen durumların uyumsuzluğundan meydana gelen mizah .....	91
3.1.3.3.3. Osmanlı Devleti'ndeki kurumlara yönelik eleştirel mizah .....	94
3.1.3.3.4. Fiziksel müdahalelerden kaynaklanan mizah .....	98
3.2. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası .....	101
3.2.1. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın Künyesi.....	101
3.2.2. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın İçeriği.....	104



3.2.3. Meddahlık Geleneğinin Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'na Yansımaları.....	107
4. SONUÇ .....	113
KAYNAKLAR.....	119
EKLER .....	125
EK-1. Meddah Mecmuası 4 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	126
EK-2. Meddah Mecmuası 5 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	127
EK-3. Meddah Mecmuası 6 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	128
EK-4. Meddah Mecmuası 7 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	129
EK-5. Meddah Mecmuası 8 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	130
EK-6. Meddah Mecmuası 9 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	131
EK-7. Meddah Mecmuası 12 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	132
EK-8. Meddah Mecmuası 13 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	133
EK-9. Meddah Mecmuası 14 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	134
EK-10. Meddah Mecmuası 15 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	135
EK-11. Meddah Mecmuası 16 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	136
EK-12. Meddah Mecmuası 17 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	137
EK-13. Meddah Mecmuası 18 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	138
EK-14. Meddah Mecmuası 19 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	139
EK-15. Meddah Mecmuası 20 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	140
EK-16. Meddah Mecmuası 21 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	141
EK-17. Meddah Mecmuası 22 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	142
EK-18. Meddah Mecmuası 23 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	143
EK-19. Meddah Mecmuası 24 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	144
EK-20. Meddah Mecmuası 25 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	145
EK-21. Meddah Mecmuası 26 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	146
EK-22. Meddah Mecmuası 27 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	147

EK-23. Meddah Mecmuası 28 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	148
EK-24. Meddah Mecmuası 29 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	149
EK-25. Meddah Mecmuası 30 Numaralı Sayıdan Karikatür.....	150
EK-26. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın İlk Sayfası .....	151
EK-27. Anadolu Hisarlı Mehmed Hilmi Bey .....	152
ÖZGEÇMİŞ.....	153



## TABLULARIN LİSTESİ

<b>Tablo</b>	<b>Sayfa</b>
Tablo 3.1. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2.....	81
Tablo 3.2. Meddah, Hicrî 29 Muharrem, 1292, nr. 5.....	82
Tablo 3.3. Meddah, Hicrî 21 Sefer, 1292, nr. 11 .....	84
Tablo 3.4. Meddah, Hicrî 28 Rebiyülevvel, 1292, nr. 21 .....	85
Tablo 3.5. Meddah, Hicrî 25 Muharrem, 1292, nr. 4.....	86
Tablo 3.6. Meddah, Hicrî 24 Sefer, 1292, nr. 12 .....	88
Tablo 3.7. Meddah, Hicrî 9 Cemaziyülevvel, 1292, nr. 24.....	88
Tablo 3.8. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2.....	91
Tablo 3.9. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2.....	91
Tablo 3.10. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2.....	94
Tablo 3.11. Meddah, Hicrî 28 Sefer, 1292, nr. 13 .....	95
Tablo 3.12. Meddah, Hicrî 25 Muharrem, 1292, nr. 4.....	96
Tablo 3.13. Meddah, Hicrî 17 Sefer, 1292, nr. 10 .....	98
Tablo 3.14. Meddah, Hicrî 15 Muharrem, 1292, nr. 1 .....	101
Tablo 3.15. Meddah, Hicrî 24 Cemaziyülevvel, 1292, nr. 28.....	101
Tablo 3.16. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3.....	108
Tablo 3.17. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3.....	108
Tablo 3.18. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 1 .....	111
Tablo 3.19. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3.....	112
Tablo 3.20. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3.....	112

## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Meddah, Hicrî 15 Muharrem, 1292, nr. 1 -Hak dostum! Hak!.....	78
Resim 3.2. Meddah, Hicrî 21 Sefer, 1292, nr. 11 Şu zamanda et yemek için avcılık etmekten başka çare yok.....	83
Resim 3.3. Meddah, Hicrî 17 Sefer, 1292, nr. 10 Bereket versin ki kayıklar var. Ya olmasa idi.....	97
Resim 3.4. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 1 .....	109



## KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

<b>Kısaltmalar</b>	<b>Açıklamalar</b>
<b>C:</b>	Cilt
<b>Çev:</b>	Çeviren
<b>DTCF</b>	Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
<b>Haz.</b>	Hazırlayan
<b>İst.</b>	İstanbul
<b>Nr.</b>	Numara
<b>s.</b>	Sayfa
<b>SOKÜM</b>	Somut Olmayan Kültürel Miras
<b>SOKÜM Sözleşmesi</b>	Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi
<b>T.D.K.</b>	Türk Dil Kurumu
<b>UNESCO</b>	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
<b>vb.</b>	Ve benzeri, başkaları ve bunun gibi
<b>vs.</b>	Ve saire
<b>Yay.</b>	Yayınları
<b>YKY</b>	Yapı Kredi Yayınları

## 1. GİRİŞ

19. yüzyılda romantizm akımının yükselmesiyle birlikte halk ve halkın üretimlerine bakış, farklı bir boyut kazanmıştır. Sosyoloji, antropoloji, halk bilimi, tarih gibi birçok sosyal bilimler disiplininde halkı merkeze alan çalışmalar yapılmıştır. Buna bağlı olarak kültür, gelenek, adet, ritüel, kültürel bellek ve kültürel süreklilik gibi kavramlar birçok disiplin tarafından farklı açılardan ele alınan disiplinler arası kavramlar haline gelmişlerdir. Bu tez çalışmasında kültür, kültürel bellek ve kültürel süreklilik kavramlarının mizahla ve mizah mecmualarıyla ilgisi üzerinde durulacak ve bu kavramlar halk bilimsel bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

İnsan doğası gereği başkalarıyla iletişim kurar ve bunun neticesinde ortak bir dünya görüşü çerçevesinde üretimler gerçekleştirir. Bu üretimler maddi, manevi ve hatta düşünsel yapıda olabilir. Söz konusu üretimler gerek sosyolog gerek halk bilimci birçok araştırmacı tarafından ortak bir kavram etrafında bir araya getirilmiştir. Bu kavram “kültür” olarak adlandırılmıştır. Sosyolog olmakla birlikte Türkiye’deki halk bilimi çalışmalarına öncülük eden Ziya Gökalp, kültürü şöyle tanımlar: “Bir milletin dinî, ahlakî, aklî, estetik, lisanî, iktisadî ve fennî hayatı ahenkli bir bütündür ve bu hayatın üretimleri kültür olarak adlandırılır (1975: 27).” Güvenç ise kültür için şu tanımlamayı yapmıştır: “Toplum, insanoğlu, eğitim süreci ve kültürel muhteva gibi değişkenler ve bunlar arasındaki karmaşık ilişkiler arasında bir işlev vardır ve bu da kültürdür (1994: 101).” Bu tanımlardan yola çıkılarak kültürün toplum hayatında belli işlevleri olduğu sonucuna varılır. Kültür unsurları kurallara bağlıdır. Ciddi toplumsal değişimlerle birlikte bu kurallar da esneyip dönüşebilir. Bununla birlikte kurallı yapı, kültür unsurlarının nesilden nesile nakledilmesini ve toplumun yönlendirilmesini sağlar. Bu bir anlamda toplumu eğitici işlevdir. Toplumda ortak olan kültürel olgular bireylerde birliktelik düşüncesini yaratır. Birey kendini bir bütünün parçası olarak görür, aidiyet hisseder. Bunun yanında kendini bir topluluğun üyesi olarak tanımlar yani bireyin kimliğinin oluşmasında toplumla ortak deneyimlerinin katkısı vardır. Assmann’ın ifadesiyle kültür, birey ve toplum arasında bir bağlayıcı yapı oluşturmuş olur (2018: 23). Bu bağlayıcı yapı hem aynı toplum içindeki insanlar hem de geçmiş nesille gelecek nesildeki insanlar arasındadır. Kültürel değerlerin sadece olduğu çağ ile sınırlı kalmayarak nesiller arasında bir köprü vazifesi üstlenmesi, bu değerlerin aktarılması anlamına gelir. Fakat bir şeyi doğru ve işlevsel aktarmanın ilk basamağı

onu saklamak, korumaktır. Birey şahsî deneyimlerini nörolojik belleğinde saklar. Bununla birlikte toplumsal bir bellekten de söz etmek mümkündür.

Bir topluluğa ait belleğin olup olmayacağı ya da ne şartlarla var olabileceği konusuna eğilen araştırmacılardan biri Halbwachsh olmuştur. O, bellek kavramını *Kolektif Bellek (2018)* adlı eserinde irdeler. Bu eserde, hatırlanan bütün anların başkalarıyla belli paylaşımlar sonucu hatırlandığını ispat etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte kişisel olan bütün deneyimlerin de unutulduğunu iddia eder. Yani Halbwachs'a göre bellek sosyal koşullara bağlıdır. Buradan hareketle belleği bireysel bellek ve kolektif bellek olmak üzere ikiye ayırır. Esasında bu tam anlamıyla bir ayırım değildir zira bu iki bellek sık sık birbirine karışır ve birey iki belleğin de katılımcısı olabilir. Bunu şöyle ifade etmiştir:

Bireyin bir yandan hatıraları kişiliğinin ya da kişisel hayatının çerçevesinde yer alır; başkalarıyla ortak olan anlarını bile kendisini başkalarından ayıran yönleri öne çıkararak dikkate alır. Öte yandan bazı anlarda, grubun ilgi alanındaki kişisel akla getirmeye ve beslemeye katkıda bulunan bir grup üyesi gibi de davranabilir (Halbwachs, 2018: 63).

Bellek kavramına yönelen bir diğer araştırmacı Assmann'dır. Assmann, *Kültürel Bellek (2018)* isimli eserinde, Halbwachs'ın toplumsal bellek ile ilgili görüşlerine çeşitli yorumlar getirmiştir. Toplumsal belleğin mecazi bir ifade olarak algılanmaması gerektiğini, toplumlara ait somut bir bellek olmamasına rağmen toplumların kendi üyelerinin belleğini belirlediğini ifade ederek Halbwachs'ı destekler (Assmann 2018: 44). Fakat ondan bir noktada ayrılır. Halbwachs, bellek ve hatırlamanın öznesini toplum olarak kabul ederken Assmann, bellek ve hatırlamanın öznesini her zaman bireyler olarak kabul eder. Buna bir ekleme getirir ve bireylerin de anılarını kurgulayan bir çerçeveye bağımlı olduklarını ifade eder (Assmann 2018: 45). Burada çerçeve, bireyin mensubu olduğu grupla oluşturduğu kültürel anlam olarak anlamlandırılabilir. Yani bellek ve hatırlamanın öznesi ne tek tek bireyler ne de toplumdur. Birey ve toplumun kendine has iletişim ve paylaşım tarzı, yani kültürel etkileşimi belleği oluşturur.

Assmann, toplumun gelenek ve ritüellerinin, topluma has yeme-içme-giyinme tarzının, festivallerinin, bayramlarının, sanat üretimlerinin vb. muhafaza edildiği bir bellekten bahsetmiş ve buna kültürel bellek demiştir. Esasında toplumsal belleği bir üst kavram olarak nitelendirir. Kültürel bellek, iletişimsel bellekle birlikte toplumsal

belleğin alt kavramlarını oluşturur (Assmann, 2018: 53). O, iletişimsel belleği bireyin yaşadığı çağ ile sınırlı tutarken; kültürel belleğin gelenek ve iletişimden beslenerek kültürel anlamın kaydedilmesini, ifade edilmesini ve kimliğin devamını sağladığını ifade eder.

Araştırmacıların tespitleri göz önüne alındığında kültürün ve onun bellekteki muhafazasının, toplumsal yapının oluşumunda vazgeçilmez olduğu ortaya çıkar. Çünkü toplumsal kimliğin oluşumunda kültürel bellek başat rol oynar. Öğüt-Eker de bu fikri destekler ve kültürel belleğin, ait olduğu toplumun somut kimliğini oluşturduğunu ve kültürel değerlerin tespitinde önemli bir başvuru noktası olduğunu ifade eder (2009: 85). Kültürel belleğin toplum kimliğinin oluşumundaki bu işlevini sürdürmesi, onun devam ettirilmesine yani kültürel sürekliliğin sağlanmasına bağlıdır. Bu noktada belleğin nasıl korunduğu, taşındığı, sürdürülebilirliğinin nasıl sağlandığıyla ilgili bir soruyla karşılaşılır. Paul Connerton *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (2019) isimli eserinde bu soruya cevap arayanlardan biri olmuştur. O belleği, kişisel bellek, bilişsel bellek ve alışkanlık belleği olarak üçe ayırmış ve alışkanlık belleğini toplumsal açıdan ele almıştır. Alışkanlık belleğinden kastı performansa dayalı devinimsel hareketlerin oluşturduğu bellektir. Toplumsal alışkanlık belleği için de hareket noktası performansa dayalı uygulamalar olmuştur. Bundan kasıt törensel uygulamalardır. Türk kültürü açısından düşünüldüğünde Nevruz, Hidrellez, kına gecesi hatta meddahlık ve Orta Oyunu bu törensel uygulamalara dahil edilebilir. Connerton da çalışmasında bu uygulamaların mitolojik/kültürel kökenlerine değinir ve kültürel belleğin bu uygulamalar vasıtasıyla taşındığı ve korunduğunu söyleyerek sorusuna cevap bulur.

Bu noktada insan vücudu ve toplum yapısı arasında bir benzerlik kurulabilir. Buna göre insan hafızasının tazelandıkçe dinç ve canlı kalması gibi kültürel belleğin de ancak devam ettirilirse canlı kalabileceği sonucuna varılır. Çünkü devam ettirme, bir başka deyişle kültürel belleğin aktarımı, toplum kültürünü oluşturan her bir unsurun farklı bağlamlarda yeniden yaşatılması ve yapılanması anlamına gelir. Öğüt-Eker'e göre kültürel belleğin temel dinamiği olan bazı unsurlar vardır. Ait olunan kültürün tarih, ekonomi, siyaset, spor, eğitim, din, inanç, eğlence, mizah, doğum- evlenme-askerlik-hac-ölüm gibi geçiş dönemleri vb. alt kültür alanları söz konusu temel dinamiklerdendir (Öğüt-Eker, 2003: 90-98). Bütün bunlar kültürel belleğin



işleyişini gerçekleştiren temel yapılar olmalarının yanı sıra kültürel bellek aktarımının yani kültürel sürekliliğin sağlayıcıları konumundadırlar. Buna, hem Connerton'un düşüncesine hem de Öğüt-Eker'in ifadelerine dayanarak Türk kültüründe geçiş dönemleri etrafında kümelenen ritüeller örnek verilebilir. Geçiş dönemleri de kültürel belleğin temel dinamiklerini oluşturan unsurlardandır. Doğum, evlenme ve ölüm olan ana geçiş dönemlerine toplumsal ve sosyal hayattaki değişmelerle birlikte sünnet, mezuniyet, askerlik gibi dönemler de eklenmiştir. Bu dönemlerin kültürel bellekteki sürekliliğinin sağlanması ritüeller aracılığıyla olur. Geçiş dönemleri etrafında şekillenen ritüellerde toplumun farklı yaş ve sosyal gruplarından üyeleri bir araya gelir. Üyeler arasında paylaşılan deneyim nesilden nesile silsile halinde aktarılır. Yani geçiş dönemleri kültürel belleğin hem oluşturucusu hem aktarıcısı olma misyonunu üstlenir.

Kültürel belleğin hem oluşturucusu hem aktarıcısı olma noktasında aşıklık geleneği bir başka örnektir. Mustafa Arslan kültürel bellek bağlamında aşıklığı ele almıştır (Arslan, 2015). Buna göre aşıklar; üretimleri, icraları, icra bağlamları, takipçisi oldukları geleneği yansıtmaları bakımından kültürel belleğin bir parçasıdır. Aynı zamanda Türk kültürel belleğindeki efsanevî köken, evren ve tabiat anlayışı gibi kültürel belleğe ait birçok unsuru da icralarında kullanarak kültürel sürekliliği sağlayan aktarıcılar olmuşlardır.

Nezir Temur'un makalesinden hareketle Salarların deve oyununun da törensel nitelik gösteren kültürel süreklilik sağlayıcısı olduğu görülür (Temur, 2011). Bu oyunun kökeni Salarların sürgünü dolayısıyla oluşan efsaneleşmiş anlatılara dayanır. Başlangıçta eğlence maksadı taşımayan anlatılar, çeşitli meclislerde icra edilerek nesillerce aktarılmıştır. Sonrasında anlatılar dönüşerek düğünlerde sergilenen dramatize bir oyun halini almıştır. Ergun, toplumsal uygulamalarda icra edilen pek çok kalıbın ritüel anlamını kaybettiğini fakat eğlence işlevinin ön plana çıkmasıyla bunların sürdürüldüklerini ifade eder (2014: 123). Deve Oyunu'nda da aynı durum söz konusu olmuştur. Bu örnekte görülüyor ki sürgün olayı Salar toplumunun belleğinde iz bırakmış ve kültürel belleği şekillendirmiştir. Olayın kültürel bellekteki kodlanması önce tarihi anlatı iken sonra kurgusal hüviyet kazanmıştır. Yani deve oyununun oluşum sürecinde kültürel bellek hem şekillenmiş hem de bu oyun vasıtasıyla kültürel belleğin aktarımı sağlanmıştır.

Verilen örneklerle kültürel belleğin temel dinamiklerinin aynı zamanda nasıl kültürel süreklilik sağlayıcıları olduğu ispat edilmeye çalışılmıştır. Bu örnekler Türk kültür hayatındaki birçok unsurla çoğaltılabilir. Kültürel süreklilik sağlayıcıları yalnızca törensel uygulamalarla da sınırlı değildir. Zira toplumsal hafızanın canlandırılması, sosyal koşullar değiştikçe farklı kalıplarla da sağlanabilmektedir. Sözlü kültür ortamında törenler dışında şifahî anlatılar yani efsane, menkıbe, masal; sözlü kültür döneminden sonra ise yazı aracıyla oluşturulan kültürel unsurlar kültürel süreklilik sağlayıcısı olmaktadır.

Kültürel belleğin en önemli temel dinamiklerinden biri mizahdır. Mizah evrensel niteliğe sahip olabileceği gibi belli toplumsal gruplara özgü de olabilir. Siyavuşgil, bütün milletlerin ortak özellikleri olduğunu, toplumsal farklılıklara rağmen insanların aynı nesne ve olaylar karşısında gülme ihtiyacı duyabileceğini söylemektedir (2004: 73). Buna ilaveten millî mizah anlayışının olabileceğini de belirtir: “Milletlerin hatta millet içinde muhtelif kültür muhitlerinin gülme davranışları birbirinden nüanslarıyla ayrılır. Her devir ve muhit, kendi karakter ve şahsiyetiyle kavradığı ve içine sindirdiği komik vaziyetler karşısında, kendine has bir gülme ile mukabelede bulunur (Siyavuşgil, 2004: 73).” Bu durum ulusal anlamda yani Türk kültürüne özgü mizah anlayışından söz edilebileceğinin göstergesidir. Türk kültüründe bizatihi mizah etrafında şekillenmiş kültürel unsurlar vardır. Fakat bunun yanı sıra mizah, eğlence işlevinin dışında farklı işlevleri haiz olan kültürel bellek öğelerinin bünyesinde de kendine yer bulmuştur. Söz gelimi fıkra gibi sözlü kültür ürünleri yahut köy seyirlik oyunları, Orta Oyunu gibi performansa dayalı kültür ürünlerinin öncelikli işlevi eğlencedir. Buna bağlı olarak da mizah teması etrafında şekillenmişlerdir. Türk kültür tarihinde mizahın izleriyle, eğlence işlevinin daha geri planda kaldığı mitik anlatılarda, destanlarda, Dede Korkut Hikâyelerinde, aşık hikâyelerinde de karşılaşılır. Mizahın kültürel bellekte bu denli yer etmesinin belli sebepleri vardır. Zira mizah her ne kadar güldürme vasfını taşıyor olsa da farklı işlevleri de yerine getirmektedir. Bunların en başında sosyalleştirme gelir. “Eğlenmenin hem kendisi hem de temel unsuru olan mizah aynı zamanda bir iletişim aracıdır ve kültürel kodlamalar taşıyan işlevleri, ait olduğu toplumun sosyal yapısını ve gelişimini etkiler. (Öğüt-Eker 2014: X).” Bir diğer işlev eleştiridir. Mizah içine doğduğu toplumun aksaklık ya da yanlışlıklarını günlük dilin kalıplarının dışına çıkararak dile getirir. Hatta bunun üzerine çıkararak isyanların, başkaldırıların dili de olabilir. Bu durum da mizahın yıkıcılık işlevine işaret eder. İnsan

bazen eğlenip keyiflendiğinde bazen kendini üstün hissettiğinde bazen günlük dilde ifade edemediklerini farklı kodlarla ifade edebildiğinde psikolojik olarak rahatlar. Mizah bütün bunların aracıdır ve psikolojik rahatlama işlevi, mizahın diğer bütün işlevlerinin kesişim noktasında yer alır. Öğüt-Eker, mizahın eğlendirme işlevi dışında sayılan işlevlerini kapalı işlevler olarak nitelendirmiş ve bunlara eklemeler de yapmıştır. Buna göre gerilim azaltma, savunma-saldırı, savaşta protesto, tıpta tedavi, problemlerle başa çıkma gibi daha birçok kapalı işlev sayılabilir (2009: 29-44).

Söz konusu özellikleri, mizahın nasıl oluştuğu sorusunu, daha genel ifade edilirse neye gülündüğü sorusunu doğurur. Bu soru etrafında mizah kuramları şekillenmiştir. Başta gelen mizah kuramları üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluktur. Üstünlük kuramına göre gülmenin sebebi, gülünenin aşağılanması ve gülünenin üstünlüğünü kanıtlaması olarak açıklanmıştır. Üstünlük kuramıyla ilgili en net örnek, düşen kişiye gülünmesi örneğidir. Buna göre düşen kişi normalin dışına çıkmış ve küçük duruma düşmüştür. Gülen kişi ise aynı durumda olmadığı için üstünlük duyguları besler ve gülme meydana gelir. Kuramın en önemli savunucuları Platon, Aristoteles, Hobbes, Baudelaire gibi isimlerdir.

İnsanoğlunun içine doğduğu düzende kendi içinde bir uyum vardır. Uyumun bir şekilde bozulması yani umulmayan, alışık olunmayan bir durumla yahut nesneyle karşılaşmak gülmeye yol açabilir. Burada gülmenin sebebi uyumsuzluk kuramıyla açıklanır. Jean Paul, Schopenhauer gibi isimler uyumsuzluk kuramının temsilcileri arasındadır.

Bir diğer gülme kuramı, rahatlama kuramıdır. Mizahi anlam içeren her türlü söz ve hareket aynı zamanda bir ifade biçimidir. İnsanın kendini ifade etmesi ve bu ifadeye tepki olarak gülme davranışını sergilemesi rahatlama sağlar. Burada çift taraflı bir durum söz konusudur. Bir espri ya da mizahî davranış sonucunda oluşan gülme sebebiyle rahatlama gerçekleşebileceği gibi olay ya da durumun akışı sırasında gerçekleşen rahatlama sonrasında da gülme tepkisi oluşabilir. Bu iki durum da rahatlama kuramıyla açıklanmıştır. Bu üç kuram dışında farklı gülme kuramları da mevcuttur. Morrell'in güzel bir psikolojik değişimden kaynaklanan gülme kuramı, duygu karmaşası kuramı, Berlyne'in derleyici motivasyon kuramı, dilbilimsel kuram ve tek yönlü mizah kuramı gibi farklı mizah kuramlarına da rastlanmaktadır (Öğüt-Eker, 2014: 135-58). Gülme her zaman farklı durumlarda meydana gelmektedir. Bu

yüzden bütün gülmeleri açıklayacak tek bir teori söz konusu değildir. Bir durum için geçerli olmayacak bir kuram, başka bir durumda gülmenin sebebini açıklayabilir. Bununla birlikte gülmeye sebep olan bir durum tek bir mizah kuramına bağlanabileceği gibi birden fazla mizah kuramıyla da izah edilebilir.

Mizah, eğlendirme dışında birçok işlevi yerine getiren, etrafında kuramlar doğuran bu konumu sayesinde insanlığın birçok kültürel üretimi içinde kendine yer bulmuştur. Öyle ki mizah için mitik anlatılardan mizah gazetelerine, oradan ikincil sözlü kültür ortamına giden bir serüven söz konusudur. Bu serüvende mizah kendine özgü kodları kullanarak kültürel belleği aktarır. Kültürel belleğin aktarılmasındaki rolü, mizahın kültürel süreklilik için önemli bir unsur olduğunu gösterir.

Türk kültüründe, kültürel bellek oluşumunun ilk safhası sayılabilecek mitik anlatılarda mizahın izlerine rastlanır. Ergün Veren'in yaptığı çalışmada şamanın doğum esnasında güldüğü çünkü gülmenin hamilelik ve doğum için başlangıç olduğu belirtilmiştir. Buna ilaveten gülmenin bereket, bolluk, tok gözlülük ve ölüp-dirilme gibi anlamlar içerdiği yorumu yapılmıştır (2018: 117). Aynı çalışmada mitik anlatılardaki mizahî öğelere dair birçok örnek verilir. Bunlardan biri Kazak-Kırgız mitolojisindeki güldürücü cin Kulturgaç/Kültürgiç karakteridir. Bu karakterin insanları ormanda yakaladığında onlara komiklik yapacağına veya onları gıdıklayacağına inanılmaktadır (Veren 2018: 119). Mitik anlatılardaki gülmece unsurları, Türk toplumunun ilkel çağlardan beri mizahî anlayışa sahip olduğunu göstermektedir. Söz konusu mizahî anlayış destan metinlerinde, halk hikâyelerinde de devam ettirilmiştir. Bu anlamda Dede Korkut Kitabı'ndaki unsurlar dikkate değerdir. Kitabın mukaddime kısmında evin dayağı, dolduran top, solduran sop, ne kadar dersin bayağı olmak üzere dört kadın tasnifi bulunur. Dolduran top, solduran sop, ne kadar dersin bayağı adlandırmaları, anlatılan kadın tiplerini hicvedici nitelikte mizahî bir tutum sergilemektedirler. Bununla ilgili olarak Güvenç, mizahî ifadenin, anlatım yoluyla gönderilen mesajlar aracılığıyla insana ait bozukluklara dikkat çekilerek sağlandığı yorumunu yapmaktadır (2011: 163). Dede Korkut Kitabı'ndaki boyların hemen hepsinin gülmece tarafı mevcuttur. En dikkat çekenlerinden bir tanesi Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'dur. Boyda, Salur Kazan'ın çobanı Karaçuk Çoban mizah karakteri özelliğindedir. Öyle ki, Salur Kazan'ın evi yağmalandığında düşmana koyunları sapanla atmak suretiyle mukavemet göstermesi, Kazan Bey onu

ağaca bağladığında ağacı söküp sırtında ağaçla Kazan Bey'in peşinden gitmesi, çobanın mizahî karakterini yansıtmaktadır. Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda da ağır basan bir gülmece tarafı vardır. Bu boyda en dikkat çeken mizahî karakter Delü Karçar'dır. Banu Çiçek'i Bamsı Beyrek'e istemekle görevli Dede Korkut, Delü Karçar'a gider. Delü Karçar'ın Banu Çiçek'i vermek karşılığında Dede Korkut'tan bazı istekleri vardır. Dişi deve görmemiş bin erkek deve, hiç kısrakla çiftleşmemiş bin aygır, koyun görmemiş bin koç, kuyruksuz kulaksız köpek ve bin de pire ister (Ergin, 2013: 67). Burada isteklerin uyumsuzluğu başka bir deyişle absürtlüğü mizahı doğurur. Ayrıca Dede Korkut'un Delü Karçar'ı pirelerin olduğu yere kapatması ve Delü Karçar'ın böylelikle hezimete uğraması da gülmeceyi doğurmaktadır.

Dede Korkut Kitabı'nın soylama kısımlarında da mizahî tutumla karşılaşılır. Nazım şeklinde oluşturulmuş eserlerdeki bu tutum aşık şiirlerine de aksetmiştir. Bununla birlikte benzer mizahî konuların Türk kültürünün farklı dönemlerinde ve farklı edebî türlerinde tekraren dile getirildiği görülür. Nitekim Dede Korkut'taki gülmece unsurlarından biri olan Delü Karçar'ın pire meselesi aşık şiirinde de kendine yer bulmuştur. Ali Yakıcı, halk şairlerinin destanlarda işledikleri konulardan birinin de bit, pire, kara sinek, sivrisinek, kömüş sineği, kene vb. toplumu rahatsız eden küçük canlılar ve genellikle bu canlılara bağlı olarak oluşan uyuz, sıtma vb. hastalıklar olduğunu belirtir. Halk şairlerinin bu konuları işlerken genellikle toplumun genelini olumsuz biçimde etkileyen sosyal bir olayın eleştirisini yaptıklarını ya da bu olaydan duydukları üzüntüyü dile getirdiklerini söylemektedir (2019: 116). Aynı durum Dede Korkut'taki pire meselesi için de geçerli olabilir. Zira Delü Karçar'ın kız kardeşini istemeye gelen Dede Korkut'tan istekleri, eziyet etmek amacıyla. Bu anlamda da toplumsal hayatı olumsuz etkileyen pire gibi bir canlıdan bin adet istemesi Dede Korkut'u zor durumda bırakmak içindir. Her ne kadar amacına ulaşamamış ve kendisi zor durumda kalmış olsa da pire unsurunun bu şekilde dile getirilmiş olmasının mantığı; pire, bit temalı aşık şiirlerindeki mantıkla paraleldir. Mizah temasının bu şekilde devamlılık göstermesi kültürel belleğin aktarımına örnek oluşturmaktadır.

Örneklerle kanıtlandığı üzere Türk sözlü anlatılarında devamlılık gösteren mizahî bir anlayış söz konusudur. Bu anlayış, sözlü anlatıların yanı sıra performansa dayalı kültür ürünlerinde de kendine yer bulmuştur. Seyirlik halk oyunları olarak adlandırılan Karagöz, Orta Oyunu, Meddahlık, Köy Seyirlik Oyunları gibi kültürel

ürünler de Türk mizah anlayışının şekillendiği kültürel bellek dinamikleridir. Connerton, insan gruplarının belleğinin törenler vasıtasıyla taşınıp korunduğu fikrindedir. Ona göre geçmişin versiyonlarını, onu temsil eden sözcüklerle ve imgelerle yeniden sunarak korumaktayız (2019: 123). Buradan hareketle seyirlik halk oyunları verimlerinin de geçmişin versiyonlarını temsil eden sözcükler ve imgeler içerdiği ve bunu performansa dayalı olarak yeniden sunduğu çıkarımı yapılabilir. Assmann, kültürel belleğin işlevini yerine getirmesi için belli koşullar olduğunu söyler. Bunlar “kaydetme-çağırma-iletme yahut şiirsel biçim-ritüel sunuş-toplumsal katılım”dır (2018: 65). Assmann bu koşulları ve Connerton’un kültürel bellek aktarımında törensel uygulamaların rolüne yönelik görüşleri göz önünde bulundurulduğunda zihinde canlanan, bir şamanın önderliğindeki anma yahut kurban törenidir. Bu tip törenlerde kültürel belleğin koruyuculuğunu şaman üstlenir; şiirsel sözleri söyleyen ve ritüel sunuşu gerçekleştiren odur. Bununla birlikte kültürel belleğe toplumsal katılım koşulu, Assmann’ın deyimiyle, buluşma ve kişisel olarak orada bulunmayla sağlanır. Aynı tablo, sosyo-kültürel değişimin yaşandığı sonraki toplumsal gruplar için de düşünülebilir. Bu bağlamda bir masal anlatımı icrası, Karagöz oyunu yahut meddah anlatımının da şiirsel biçim-ritüel sunuş-toplumsal katılım şartlarını sağladığı görülür. Şamanın yerine meddah ya da Karagöz oynatıcısı geçmiş, içerik mizahî hüviyet kazanmıştır. Yani kültürel bellek mizahî kodlarla aktarılmaktadır.

Buraya kadar kültürel süreklilik sağlayıcıları sözlü kültür ve performansa dayalı kültür verimleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Yazıyla birlikte kültürel belleğin aktarım alanlarında meydana gelen değişiklikler tezin asıl meselesini oluşturmaktadır. Assmann, yazılı kayıt imkânı olmayınca grubun kimlik koruyucu bilgisi için insan belleğinden başka yer olmadığını söyler (2018: 65). Bu ifade yazı ve kültürel belleğin bir noktada birbirine eş olarak kabul edildiği anlamına gelir. Ancak yazı vasıtasıyla oluşturulan bağlamlar da kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan unsurlardandır. Tek başına yazı kültürel bellek değil, kültürel belleğin aktarıcısı konumundadır. Assmann’ın anlayışına göre yazı, iletişimsel bellekle bağdaştırılabilir ancak kültürel belleğin görevini tam olarak karşılamaz. Kaynağını gelenekten alan mizah gazeteleri bunun bir örneğini oluşturur. Söz konusu gazeteler, mitik anlatılardan beri oluşmakta olan Türk mizah anlayışını ve mizah kodlarını yazılı bir bağlamda devam ettirmektedir. Hayal, İncili Çavuş, Karagöz, Meddah gibi gazeteler kaynağını

gelenekten alan mizah gazetelerinden bazılarıdır. Mizah gazetesi, tarih kitabı gibi geçmişe dair bilgi vermez. Kültürel mizah anlayışının belli kodlarını kullanarak yazılı bir gelenek oluşturur. Burada kültürel belleğin törensel olarak aktarılması söz konusu değildir. Fakat törensellik/performans olmaması kültürel sürekliliğin gerçekleşmediği anlamına gelmez. Zira toplumsal süreçte kültürel sürekliliğin sağlanması, kültürel belleğin işlevini yerine getirmesi için illa ki ritüelistik öğelere ihtiyaç yoktur. Bu öğelere ihtiyaç olmadan da sürekliliğin gerçekleşebileceği bağlamlar oluşturulabilmiştir. Assmann'ın kültürel bellek koşullarına göre bellek koruyucu şaman, gazetenin kendisidir. Hazır bulunanlar ise gazete okuyucularıdır. Gazete okuma sırasında müzikli/oyunlu performansa dayalı ritüellerden söz edilemez ama buna benzer bir etkinin zihinsel olarak gerçekleştiği söylenebilir. Bu noktada mizah gazeteleri, gülme gibi insan doğasında işlevsel etki yaratan bir aracı kullanmaktadır.

Buraya kadar mizah olgusu, mizahın kültürel bellekteki konumu ve kültürel sürekliliği nasıl sağladığı örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Mizahla ilgili oluşturulan bu genel çerçeveden hareketle mizahın meddahlık geleneğindeki rolü değerlendirilecektir. Mizahın meddahlık geleneği özelinde *Meddah* ve *Gülünçlü Sahne-i Meddah* isimli mizah gazetelerine nasıl aktarıldığı konu edilecek ve meddahlık geleneğinin sürekliliğinin mizah aracılığıyla nasıl sağlandığı incelenecektir.

## 2. KÜLTÜREL SÜREKLİLİK SAĞLAYICISI OLARAK MEDDAHLIK GELENEĞİ

### 2.1. Sözlü Kültürde Meddahlık Geleneği

#### 2.1.1. Meddahlığın Kökeni

Anlatıcılık geleneği bütün kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de önemli bir yer tutmaktadır. Ergun'a göre, anlatıcılık geleneği, insanın özgürleşmesine yardım etmektedir fakat modern yaşamın değişen kuralları çerçevesinde geçerliliğini kaybetmeye yüz tutmuştur (2014: 35). Anlatıcılık geleneği Türk kültüründe halk hikâyesi, masal, destan gibi halk edebiyatı türleri etrafında şekillenmiştir. Her bir anlatı türünün icra şekli, icra mekânı ve icracısı farklı özellikleri haizdir. Halk hikâyesi anlatma geleneği düşünüldüğünde meddah ve âşık olmak üzere iki icracı öne çıkmaktadır. Meddah ve âşığın hikâyeleri ve anlatım tarzları bağlamlara bağlı olarak farklılık gösterir ancak ikisi de aynı kökten doğarak gelişmişlerdir. Söz konusu ortak kök, şaman-ozan geleneğine dayanan anlatıcılık geleneğidir. Buna ilaveten hikâye anlatma geleneği bağlamında meddahlığı besleyen ikinci bir kökten söz edilmektedir. Bu kök; şamanlardan ozanlara, ozanlardan da bakşı ve aşıklara uzanan Orta Asya kaynaklı geleneğin dışında, İslamî Arap-Fars kültürüyle harmanlanarak gelmiş hikâyecilik geleneğidir (Nutku, 1976: 21). Meddahlık, beslendiği bu iki kökle birlikte Türk kültüründe kendine has bir gelenek meydana getirmiştir. Köprülü meddahların Türk kültüründe asırlardan beri hikâye, taklit ve nüktelerle her sınıf ve seviyeden insana hitap ederek sevilen ve aranan bir hikâyeci olduğunu belirtmiştir (1999: 376). And ise meddahlığı, geleneksel seyirlik oyunların zengin hikâye kaynaklarına dayanan, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı ve mizacı yansıtan en önemli unsurlarından biri olarak görmüştür (1985: 218-219). Şükrü Elçin, meddahın hikâye anlatıcısı demek olduğunu söyler.

Meddahlık hikâye ve taklit yapma sanattır; perdesi, sahnesi, dekoru, esvapları ve şahısları bir tek sanatkârda toplanan, unsurları basit ve sade bir temaşadır. Bu temaşanın sanatkârı olan meddah, bir sandalyeye oturarak dinleyicilerine hikâye anlatır. Bu hikâyelerin bir kısmı anonim eserlerdir, bazılarının ise yazarları bellidir (1977: 9).

Araştırmacıların görüşlerinin yanı sıra ansiklopedi ve sözlüklerden de meddah ile ilgili tanımlara yer verilebilir. Söz gelimi Sanat Ansiklopedisi'nde meddahlık şu şekilde yer almaktadır: "Türkiye'de kahvehaneler ve salonlarda halka hikâyeler



söyleyen ve vakaları olmuş ve oluyor gibi anlatarak yaşatan sanatkârdır (Arseven, 1966: 1293).” Bu tanımlara bakılarak meddahın sadece hikâye anlatıcısı olarak kalmadığı, performansa dayalı olarak bir icra gerçekleştirdiği ve bunu mizahî unsurlarla zenginleştirdiği sonucuna varılır. Meddahlığın Türk kültüründe aldığı bu şeklin anlaşılması için meddahlığı besleyen kaynakların da incelenmesi gerekmektedir.

#### **2.1.1.1. Arap-Fars coğrafyasında hikâye anlatma geleneği bağlamında meddah**

Meddah, Arapça kökenli bir kelimedir. Meth “övmek” kelimesinin mübalağalı ism-i fail şeklini alarak “en çok öven” anlamını kazanmıştır (Kubbealtı Lugatı, 2020). Burada meddahın övücülüğünden kasıt, farklı mahfillerde Hz. Peygamber ve ehl-i sünnet ile ilgili hikâyeler anlatılarak onların övülmesidir. Kaşifi, Farsça kaleme aldığı *Fütüvvetname-i Sultanî* isimli eserinde, hikâye anlatıcısı görevindeki meddahlara, meddahların sahip olması gereken özelliklere ve onların niteliklerine geniş bir yer vermiştir. Eser bu yönüyle, Arap-Fars kültüründeki meddahlığa kaynaklık etmektedir. Nutku, Kaşifi’nin söz konusu eserinde, birini seven kimsenin onu sürekli anıp övdüğünü, çünkü insanın sevdiği şeyin adını çok andığını söylediğini aktarmaktadır (1976: 13). Dolayısıyla peygamber ve ehl-i beyt övücüsü meddah, dinen önemli bir hüviyet kazanır. Çünkü bu hikâyeleri anlatarak başka insanlarda da dinî figürlere karşı saygı-sevgi uyanmasını sağlar. Doğu toplumu dinlemeye yatkındır. Selim N. Gerçek dinlemeyi, doğu toplumunun yaratılıştan sahip olduğu bir yetenek olarak görmektedir (2013: 19). Toplumun bu özelliğinden dolayı kendini dinletebilme kabiliyeti yani anlatıcılık önemli bir hale gelir. Meddah, kassas yahut nakkal denilen hikâye anlatıcıları toplumda eğitici bir görev üstlenirler ve bu onlara saygınlık sağlar. Saygınlık dinî hüviyetle de birleşince anlatıcılıkla ilgili meslekler toplumda üst kademe de bulunan meslekler haline gelir. Meddahlığın toplum üzerindeki bu etkisi, ona ileriki dönemlerde farklı işlevler de kazandırmıştır. Gölpınarlı tarafından propaganda olarak adlandırılan bu işlev (1955: 137), And’da *kışkırtma* olarak karşılık bulmuştur (1985: 223). Buna göre savaş gibi toplumun çalkantılı ve kendine güveninin artmasının gerektiği dönemlerde, geçmişe yönelik kahramanlık temalı hikâyeler anlatılmış ve meddahlık psikolojik destek aracı olmuştur.

Anadolu kültüründeki meddahlık geleneğinin beslendiği bir kol olan Arap-Fars meddahı, kişilik özellikleri, hikâye konuları ve icra tarzı yönleriyle ele alınabilir.

Meddahın kişilik özellikleri, toplumda üst kademede bulunmasından dolayı belli gereklilikleri üstlenmiştir. Bu gerekliliklerden ilki eğitimi olmasıdır. Nutku'nun belirttiğine göre ileriki dönemlerde okuma-yazma bilmeyen meddahlara da rastlanır ama meddahlar genellikle okuma-yazma bilen, eğitimi kişilerdir (1976: 51). Eğitimlerini dinî kısımda topluma aktarırlar. Meddahın toplum üzerinde yönlendirici bir etkisi olması dolayısıyla sahip olduğu söz konusu özellikler onu örnek bir konuma da taşır. Ayrıca Kaşifi'nin eserinde dört tür meddahtan bahsedilmektedir. Bunlar:

- a. "Peygamberi ve Ehl-i Beyt'i kendilerindeki şiir ve inşaat kabiliyetiyle övenler.
- b. Yazılmış ve söylenegelmiş manzumeleri okuyanlar.
- c. Meddahlıkla beraber başka bir iş de yapanlar. Sakalar gibi.
- d. Parça-buçuk beyitler, şiirler belleyip dünyalık elde etmek için kapı kapı dolaşanlar. Bu dördüncü kısım, müellife göre meddah sayılmamakta (aktaran Gölpınarlı, 1955: 136)."

Bu tasnife göre ilk maddedeki meddah, kelimenin etimolojisinden de hareketle, bu meslek grubunun ortaya çıkışındaki meddahlıkla ilgilidir. Sonrasında başka hikâyeler anlatan ya da görev yapanlara da meddah adı verilmiş ve meddah hikâyelerinin kapsamı dinî hikâyeden yararlı hikâyeye doğru genişlemiştir.

Meddahın kişilik özellikleri, fiziki özellikleri yanında daha çok öne çıkmıştır. Çünkü meddahın alâmeti farikası olarak taşıdığı birkaç nesne dışında özel bir fiziki görünümü yoktur. Alâmet-i farika olarak anılan nesnelere ise süngü, tuğ ve teberzin adı verilen küçük baltadır. Nesnelere her birinin dinî anlamları vardır ve nesnelere izleri, Anadolu-Türk meddahlığında da karşılığını makreme ve değnek olarak bulmuştur. Söz konusu nesnelere kökeni ve dönüşümü, *Meddahların Özellikleri ve Önemli Meddahlar* bölümünde detaylandırılacaktır.

Arap-Fars toplumundaki meddah hikâyelerinin konuları, meddahın kişilik özelliklerini destekler niteliktedir. Dinî nitelikli kişilerin övgüsünün yanı sıra Hamzaname, Şehname gibi daha önce yazılmış manzum eserler meddah hikâyelerinin içinde kendine yer bulmuştur. Ayrıca savaş-gaza temalı menkıbeler, Hz. Hamza, Hz. Ali ve Kerbela olayı ile ilgili anlatılar, öğüt içerikli kıssalar da bu coğrafyadaki meddahın konularındandır.

Meddah doğu toplumunda hikâyelerini farklı toplanma alanlarında anlatmıştır. Bu da meddahın kendine has bir mekânı olmadığı anlamına gelmektedir. Farklı

toplanma alanları Gölpınarlı tarafından sokaklar, meydanlar, çarşı ve pazar yerleri olarak ifade edilmiştir (1955: 137). Sokaklar ve meydanlar ifadesi meddahın gezici hikâye anlatıcılığı da yaptığına dair bir fikir verir. Bu durum da Türk geleneğindeki gezici aşıklar ile Arap-Fars toplumundaki meddahlar arasında hikâye anlatma mekanları bakımından benzerlik olduğunu gösterir. Aşıklık ve meddahlık arasındaki belli benzerlikler meddahlığın Türk kültüründe hikâye anlatma ustası olarak benimsenmesinde etkili olmuştur.

### **2.1.1.2. Türk kültüründe şaman-ozan kaynaklı hikâye anlatma geleneği**

Meddahlığın beslendiği diğer kaynak İslamiyet öncesi Türk kültüründe var olan anlatıcılık geleneğidir. Türkler tarih boyunca çok geniş bir coğrafyada etkin olmuşlardır. Bu durum başka topluluklarla etkileşimi kaçınılmaz kılar. Etkileşimler sonucunda sosyal, kültürel ve dinî anlamda değişimler meydana gelmiştir. Türk kavimlerinin Gök tanrıcılık, Budizm, Musevilik ve Hıristiyanlık gibi birçok dini benimsediği bilinmektedir (Artun, 2007). Ancak Türk kültürü üzerindeki en önemli etki İslam medeniyet dairesinde gerçekleşir. Bir dinin kabulü sadece dini alışkanlık ve uygulamalarla sınırlı değildir. Dinin alındığı kaynağa ait birçok yaşamsal uygulama, olay ve olgular da benimsenmiştir. İslam söz konusu olduğunda, Türk kültüründe yabancı dil olarak Arapça ve Farsçanın etkin olması, Ortadoğu coğrafyasında meydana getirilen eserlerin değer kazanması bu duruma örnek verilebilir. Kültürel anlamda da örnekler söz konusudur. Mesela hikâye anlatıcılık geleneği olan meddahlığın İslam etkisi altında Türk kültürüne yerleştiği düşünülmektedir. Nitekim meddahlık üzerine çalışma yapan Georg Jacob, Türklerin meddahı Araplardan aldıklarını, Peygamberi öven meddahların hicretten itibaren var olduklarını ifade etmiştir (aktaran, Nutku, 1976: 15). Türk anlatıcılık geleneğinin hicretle birlikte dinî bir anlam kazandığı ve meddah ismini alan anlatıcıların hicretten sonra varlık göstermesi noktasında bu ifade haklı olabilir. Ancak Nutku'nun da belirttiği üzere Türk kültüründe meddahlıktan önce var olan ve meddahlığı da besleyen kendine has bir anlatıcılık geleneği vardır (1976: 15-16). Buradan hareketle, toplumun kendi dinamikleriyle oluşan kültürel verimlerin, farklı toplumlarla etkileşimler sonucunda yitirilmediği, ancak kendi köklerinden kopmadan dönüşüm gösterdiği sonucuna varılır. Nebi Özdemir bunu, geleneğin dinamizmi olarak ifade eder. Bu dinamizmi, geleneğin sosyo-kültürel ve tarihî bağlama göre değişmesinin meydana getirdiğini söylemektedir (2001: 120). Türk

kültürüne özgü anlatıcılık geleneği de başlangıçta toplumda baskın olan dinî hassasiyetlerle başlamıştır. Toplumsal etkileşimler sonucunda din taşıyıcısı konumunda olan meddah, kıssahan, şehnamehan gibi doğu kültürüne özgü anlatıcılardan etkilenmiş ve bu yönde değişikliğe uğramıştır. Bununla birlikte kökensele özelliklerin de belli noktalarda açığa çıktığı görülür.

Türk anlatıcılık geleneğinin kökeni, şaman-ozan geleneğine dayanmaktadır. Şaman, kam ve baksı isimleriyle de bilinen toplumsal liderdir. Toplumda gaybdan haber verme, hastalıkları sağaltma, dini-mitik ritüelleri gerçekleştirme gibi görevleri vardır. Hikâye anlatıcılığı da bu görevlerden biridir. Şamanın mevcut görevleri sosyo-kültürel değişimle birlikte farklı meslek grupları tarafından üstlenilmiştir. Hikâye anlatıcılığı görevini üstlenen ise ozan olmuştur. Ozanın hikâyeleri ve hikâye anlatma tarzı Türk meddahının tarzından daha farklıdır. Ozan icrasını nazımla ve kopuz denilen bir enstrüman eşliğinde gerçekleştirir. Aynı zamanda belli bir icra mekânı da söz konusu değildir. Köprülü'nün de ifade ettiği gibi ellerinde kopuzlar ile diyar diyar dolaşmışlardır. Daha sonra ise İslam tesiri altına girerek aşık-saz şairi adını almışlardır (1999: 378). Şamandan ozana, ozandan aşık-saz şairine olan bu dönüşüm içinde meddahlık farklı bir noktada konumlanmıştır. Aşıklar kırsal kesimlerin, meddahlar ise kent kültürünün hikâye anlatıcıları olarak dönüşürler. Boratav, bunu destekler nitelikte, türkölü halk hikâyelerinin, âşık hikâyecilerin aracılığı ile köy çevrelerine kadar yayıldığını fakat meddah hikâyelerinin şehirlerde oluştuğunu, tutunduğunu ve geliştiğini ifade etmiştir (1969: 73). Aynı kökene dayandıkları ve benzer kaynaklardan beslendikleri için aşık ve meddah hikâyeleri arasında ortaklık ve benzerlikler vardır. Her ikisine de İran ve Türk destanlarından alınan konular, yerel efsane ve söylentiler kaynaklık etmiştir. Aşıkların biyografilerinden esinlenilerek üretilen aşık hikâyelerini de meddahlar kendi malzemesi olarak kullanmıştır. Bu geniş konu yelpazesinin yanı sıra meddahların, hitap ettikleri sosyo-kültürel kitleye bağlı olarak “gerçekçi halk hikâyesi” olarak adlandırılan hikâye türleriyle özdeşleştikleri tespiti yapılabilir. *Tayyazade, Hançerli Hanım, Letâifnâme, Kanlı Bektaş, Sansar Mustafa Hikâyesi, Tıflî ile İki Biraderler Hikâyesi, İstanbul Batakhaneleri, Hikâyet-i Hüseyin Çelebi* gibi hikâyeler gerçekçi halk hikâyelerinden bazılarıdır (Saluk, 2017: 15)

Türk meddahlığı İslam ve geleneksel Türk anlatıcılığı olmak üzere iki kökten beslenmekle birlikte kendine has bir üslup oluşturmuştur. “Meddah” adlandırması her

ne kadar İslam kültürüne vurgu yapıyor olsa da Türk meddahı dinî niteliğini büyük ölçüde kaybetmiştir. Bunun yanında aşık-hikâyeci gibi göçebe anlatıcı vasfında da değildir. Aşık kahvehanelerinden de söz edilebilir ancak meddahlık, daha yerleşik bir medeniyette gelişim göstermiştir. Yerleşik medeniyet, şehir medeniyetidir. Buna, icralarını gerçekleştirdikleri semtlerle özdeşleşen meddahlar örnek verilebilir. Meddahlık, beslendiği kültür sahalarıyla ilgili unsurları belli noktalarda korumuş fakat birçok açıdan da kültürel değişimin örneği olmuş ve özgün bir gelenek olarak kültür tarihindeki yerini almıştır.

### 2.1.2. Meddahların Özellikleri ve Önemli Meddahlar

Meddahlık Arap, Fars ve Türk olmak üzere üç kültür kaynağından beslendiği için sahip olması gereken özellikler açısından çok yönlüdür. Meddahlığın Arap/Fars kültüründeki konumu, dinî hüviyetle de birleşir ve meddahlığa toplum yönlendiricisi olma vasfını yükler. Bu durumun yansımaları Kaşifi'nin eserinde de karşılık bulmuştur. Eserde meddahın, temizlik ve çekinmek, bir maksat gözetmemek, dini dünyaya satmamak, övüşte aşırı davranmamak, Tanrı buyruklarına itaat etmek gibi özellikleri olması gerektiği vurgulanmıştır (aktaran Gölpınarlı, 1955: 136). Köprülü'nün aktardığına göre Fakirî, Risale-i Ta'rifat isimli eserinde meddahın vasıflarını manzum olarak sıralamıştır.

*“Bilir misin nedir âlemde meddah  
Biribiriyile halkı ide ıslah*

*Ola kaddi gibi pür-istikâmet  
Sözünde olmaya hergiz sakâmet*

*Latafet sözlerin derc ide dâyim  
Zarafet dürlerin harc ide dâyim (Köprülü, 1999: 374)”*

Buna göre meddah alemde halkı ıslah etmelidir. Boyu gibi dosdoğru olmalı, sözünde sakamet yani yanlışlık ve bozukluk olmamalıdır. Ayrıca daima latif sözlü olmalıdır.

Kişilik özellikleri, meddahlığın bir meslek olarak icra edilmesinin ön koşuludur. Fakat meddah kimliğini belirginleştiren bir diğer unsur meddahın icrasını gerçekleştirirken kullandığı aksesuarlardır. Meddahlık, Anadolu halk kültüründe, seyirlik halk oyunları içinde konumlanmaktadır (Elçin, 1977: 8). Buna bağlı olarak Karagöz, Orta Oyunu gibi seyirlik türlere benzer şekilde dekor ve aksesuar kullanımı

beclenebilir. Çünkü seyirlik halk oyunlarında anlatım tekniğiyle birlikte, hatta belki anlatım tekniğinden daha fazla öne çıkan teknik, göstermeye dayalı tekniktir. Gösterim tekniği, seyirlik halk oyunlarının tesir gücünü artırır, renkli ve etkin bir kültür atmosferi yaratır. Renkli kültür atmosferini oluşturan unsurlardan biri halk oyunlarında kullanılan aksesuarların zenginliğidir. Anadolu meddahlığı da gösterim tekniğini kullanmasına ve taklide dayalı bir yön ile öne çıkmasına rağmen değnek ve makreme olmak üzere iki temel aksesuara sahiptir. Bu noktada zenginlik, yalnızca niceliği belirtmek için kullanılan bir tabir olmaktan çıkar. Her aksesuarın kökensele olarak taşıdığı anlamlar ve temsiliyetler vardır. Bu durum nitelik açısından zenginliğe işaret etmektedir.

Değnek ve makremenin temeli; süngü, tuğ ve teberzine dayanmaktadır. Bunların her birinin meddahlığın oluşumu açısından özel bir anlamı vardır. Öyle ki, her bir aksesuar etrafında oluşmuş menkıbevî anlatılar mevcuttur. Menkıbelerde genel olarak, meddahların piri olarak kabul edilen Hassan bin Sabit'in (Nutku, 1976: 14) süngü, tuğ ve teberzine nasıl sahip olduğu ve bu üç aksesuarın nasıl meddahlığın simgesi olduğu konusu işlenmiştir.

Süngü, Türkçe Sözlük'te "Tüfek namlusunun ucuna takılan küçük kılıç biçiminde delici silah" olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011: 2181). Meddah aksesuarı olarak, küçük bıçak benzeri bir alettir. Özdemir Nutku'nun Kaşifi'den aktardığına göre süngü etrafında oluşan menkıbe şu şekildedir:

Bir gün Hassan bin Sâbit, Ali'ye şöyle dedi: 'Ya Emîr, Medine düşmanları Yahudilerle birleşmiş, beni öldürmeye karar vermişler. Bunun nedeni de Hz. Resul'ü övmemdir. Bunlardan korkuyorum, sanki gece peygamberin cemaatine ulaşamayacağım gibi geliyor bana.' Ali gülümsedi ve korkma, dedi. 'Tanrı seni onların kötülüklerinden korur.' Sonra süngüyü Hassan'a verdi. Bundan sonra da süngü meddahların simgesi oldu. Süngüye Elif de denir, çünkü bu süngüyü ancak elif gibi doğru olanlar kullanabilirler (aktaran Nutku, 1976: 54).

Tuğ kelimesinin Türkçe Sözlük'teki karşılığı "Padişahların ve vezirlerin başlarına taktıkları başlıkların ön tarafında bulunan tüy veya püskül biçimindeki süs"tür (Türkçe Sözlük, 2011: 2383). Derleme sözlüğünde ise "Sabanın ok ve eğerini tutturmak için takılan halka; tavuğın kuluçka durumu; üstünlük belgesi; kamışın tepesindeki püskül (Türk Dil Kurumu, 2020)" gibi tanımlarla karşılaşılmaktadır. Bu tanımlardan hareketle meddah tuğunun, tepesinde süs olan uzunca bir değnek ya da

sopa olduğu sonucu çıkarılabilir. Nitekim Kaşifi de, meddahların tuğunun, üzerinde bayrak bulunan süngü olduğunu söylemiştir. Süngüyü tuğ haline getiren, tuğun tepesindeki kutsal beze ise şedde denilmektedir (aktaran Nutku, 1976: 55-56). Tuğun meddahlık için öneminin anlatıldığı menkıbede Hassan bin Sâbit, Hz. Ali'ye şöyle der: *“Ey Emîr, bu süngüyü alem yaptım. Bu, sizin sevginizle dünyada sivrildiğimin belirtisidir. Eğer bir gün sizin yandaşınız olduğum için parça parça kesilirsem bile her bir parçam elif biçiminde dimdik hizmetinizde duracaktır (aktaran Nutku 1976: 55).”* Nutku, tuğun başının sevgi uğruna başını vermek olduğunu; tuğun sapının dayanıklılık, sevgi ve doğruluk simgesi olduğunu söyler. Tuğun dibinde ise yaygı ya da sofranın yayılması, lambanın yanması ve sürekli bu durumda kalması gerektiğini belirtmiştir (1976: 55).

Meddahların bir diğerk aksesuarı teberzindir. Teber, Türk Dil Kurumu Derleme Sözlüğü'ne göre Tokat/Zile ağzında “küçük balta” anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 2020). Mehmet Kanar'ın Osmanlı Türkçesi Sözlüğü'nde ise teber için balta, teberzin için ise savaş baltası (2010: 462) karşılığı verilmiştir. Teberzin, meddahın aksesuarları içinde, her zaman yanında taşıdığı küçük balta olarak yerini almıştır. Kaşifi'nin menkıbelerine ise şu şekilde konu olmuştur: *“Bir gün Hassan bin Sâbit, Peygamber ve evliyalar üzerine övgüler okuyordu. Şehzade Muhammed Hanife bundan çok hoşlandı, baltacığı ona verdi ve şöyle dedi: ‘Al ve senin bizi övmeni engellemek isteyen çıkarsa bununla karşı koy!’ (1976: 56)”*

Süngü, tuğ ve teberzin hakkında; etraflarında üretilen menkıbelerden ve meddahlık için taşıdıkları özel anlamlardan çıkarılacak sonuç, bu üç aksesuarın meddaha, kendisini koruması amacıyla hediye edildiğine yöneliktir. Menkıbelerden anlaşılan, meddahın başta Peygamber ve evliyalar olmak üzere din ulularının övgüsünü yaparken, İslam dinine karşı olanlar tarafından sözlü ya da fiili saldırılara maruz kaldığıdır. Meddaha bu saldırılardan korunması için İslam halifesi Hz. Ali tarafından süngü ve Şehzade Muhammed Hanife tarafından teberzin hediye edilmiştir. Tuğ ise bir bayrak niteliğindedir. Bayrağın, devletler açısından işlevsel anlamı, devleti sembolize ederek bir mekânın aidiyetini ve sınırlarını ifade ediyor olmasıdır. Meddahın hikâyesini anlattığı bölgeye de uzaktan görülebilecek şekilde ucunda bez bulunan uzun bir direk yani tuğ dikmesi, kendi bölgesinin sınırlarını belirlediğı ve bunu ilan ettiğı anlamına gelmektedir. Yine menkıbelerden anlaşılan, meddahın

savaşlarda da İslam ordusuyla birlikte olduğudur. Meddah, seferlerde anlattığı hikâyelerle orduya destek vermektedir. Fakat aynı zamanda savaşta kendisini savunması da gerekmektedir. Süngü, tuğ ve teberzinin varlığı bu anlamda da değerlendirilebilir.

Meddahlığın kazandığı dinî hüviyet ve savaş meydanında üstlendiği görev zamanla yitirilmiştir. Öyle ki Arap/Fars kültüründeki meddah, hikâyeler anlatarak sokak sokak gezen ve bunun karşılığında para toplayan bir dilenci olarak nitelendirilmiştir. Nitekim Nutku'nun aktardığına göre Wetzstein *şarkı söyleyen dilenci* ya da *dilenci şarkıcı* tabirini kullanır (1976: 13). Anadolu coğrafyasında ise meddah, hikâyelerinin kapsamı genişlemiş ve hikâyelerini dinleyicilerine daha zengin yöntemlerle icra eden bir meddahlık formuna dönüşmüştür. Bu dönüşümde meddahlık taklide dayalı bir tiyatro performansı niteliği kazanır. Meddahın performansını sergilerken yararlandığı değnek ve makreme ise -kökenleri her ne kadar süngü, tuğ ve teberzine dayansa da- farklı görevleri yerine getirirler. Meddahın aksesuarları artık kendisini koruma işlevini yitirmiştir. Meddah, hikâyesini daha etkili hale getirmek için çeşitli yöntemlere başvurur. Bu yöntemlerin başında taklit gelmektedir. Makreme ve değnek, yöre insanlarına ait telaffuzların ve tipik hareketlerin taklit edilmesi, hayvan seslerinin yansıtılması gibi durumlar için kullanılmaktadır.

Nutku, makremenin kaynağının şeddede aranması gerektiğini ifade eder (1976: 58). Çünkü makreme denilen aksesuar, şedde benzeri büyükçe bir mendildir. Tuğun üzerine takılan bir kumaş parçası olan şeddenin, Anadolu meddahlığında makreme olarak karşılık bulduğu söylenebilir. Bununla birlikte makremenin meddahlık sanatının icrası sırasında üstlendiği görevler vardır. Şedde ve tuğ, meddahın hikâye anlatmadan önce varlığını etraftakilere ilan etmesini sağlayan simgelerdi. Başka bir deyişle hikâye anlatabilmesi için gerekli ortamı hazırlıyorlardı. Fakat makreme meddahın performansını sergilerken kullandığı bir aksesuardır. “Dinlenmek için terini sildiği, kadını oynayacaksa başını örttüğü, yemek yiyecekse önüne taktığı bir oyun aracıdır (Nutku, 1976: 57-58).” Elçin, meddahın elindeki mendille sesini değiştirdiğini ve çeşitli konuşmaları taklit etmek için ağzına istediği şekli verdiğini söylemiştir (1977: 9).

Meddah aksesuarlarında dönüşümün görüldüğü diğer unsur değnektir. Değneğin kökeni süngü ve tuğa dayandırılmaktadır. Öyle ki Nutku değnek için; süngü ve tuğun



bozularak bugüne gelmiş hali, diye yorum yapmaktadır (1976: 58). Makremede olduğu gibi değnek de meddahın performansını destekler. Anadolu meddahlığı üzerine çalışma yapan Polonyalı araştırmacı Agnieszka Aysen Kaim, değneğin meddahın jestlerini vurguladığını ve ses efektlerini çıkartmasına yardımcı olduğunu belirtir (1997: 34). Burada kastedilen ses efektleri, meddahın hikâyesinin gerekli yerlerinde kapı çalması, seyircinin dikkatini çekmek için sert vuruşlar yapması gibi durumlardır. Değnek aynı zamanda meddahın hikâye içinde kullandığı bir binek hayvanı ya da insan figürü de olabilmektedir. Metin And, meddahın değneğinin, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını haber vermek gibi sesleri çıkarırken kullanılmasının yanı sıra değneğin meddahın sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de kullanıldığını ifade etmektedir. (1985: 223).

Meddah hikâyeleri çok çeşitli olmakla birlikte hikâyelerdeki karakter sayısının da yoğun olduğu görülür. Meddah, bütün karakterleri tek başına temsil eder ve bunun için değnek ve makreme olmak üzere yalnızca iki yardımcı aksesuara sahiptir. Orta Oyunu'nda oyuncu kadrosu ve kendine has dekor, Karagöz'de de Karagöz tasvirlerinin zenginliği bu halk verimlerine geniş imkanlar tanımaktadır. Meddah bu anlamda daha eksik gibi görünmekle birlikte üstün taklit yeteneğine sahip olmasıyla açığını kapatır. Bu anlamda meddahın özellikleri sadece örnek kişilik özellikleriyle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda sahne performansı sergileyen bir tiyatrocunun sahip olması gereken özellikler de vardır. Kaim, bu özellikleri şöyle sıralar: “Meddahın öbür nitelikleri yanında profesyonel oyuncu yeteneklerine sahip olması gerekirdi. Ses şekillendirme, metni ve kaynağını iyi nakledebilme, yorumlama ve öznel bir eser oluşturması gerekliydi. Tiplerin sterilize edilmesi ve şive taklitleri, telaffuz kusurları ve hayvan seslerini yansıtma hüneri şarttı (1997: 34).” Kaim'in dile getirdiği bütün bu özellikler için meddahın iyi bir gözlemci de olması gerekir. Bununla ilgili olarak 19. yüzyıl meddahlarından Yağcı İzzet örneği verilmiştir. Ebuzziya Tefik, Yağcı İzzet'in insanları çok yakından izlediğini, hatta gözüne kestirdiğini daha iyi anlamak için günlerce peşinde dolaştığını anlatmaktadır (aktaran Nutku, 1976: 65).

Kültür tarihinde, meddahlık sanatının bütün bu gerekliliklerini yerine getiren önemli meddahlar yer almıştır. Aslında seyirlik halk oyunları ve taklit alanında yetenekli olan sanatçıların hem kıssahanlık hem Orta Oyunu oyunculuğu hem de meddahlık yaptıkları görülebilir. Yani bu alandaki meslekler her ne kadar icra tarzı ve

içerikleri yönünden birbirinden ayrılırsalar da başka bir yönden iç içe geçmişlerdir. Bununla birlikte özellikle “meddahlık” ile nam salmış sanatçılar da mevcuttur.

Meddahlar hakkındaki bilgilere Kaşifi'nin Fütüvvetname-i Sultanî isimli eseri olmak üzere çeşitli yazma eserlerden, Evliya Çelebi'nin ve yabancı gezginlerin seyahatnamelerinden ulaşılabilmektedir. Meddahlık hakkındaki en geniş çalışmayı yapan Özdemir Nutku, bu eserlerden derlediklerini yüzyıllara göre tasnif etmiştir. Fakat Özdemir Nutku, tasnifinde 17. yüzyıla gelene kadar kıssahanlık, mukallidlik ve meddahlık yapanlar arasında ayırım yapmamıştır. Buna göre 14. yüzyılda meddah Hacı Sâdi isminden, 15. yüzyılda Balabal Lâl ve Ömer adındaki padişah nedimlerinden ve Halil isimli bir kıssahandan, 16. yüzyılda Ankaralı İvaz, Şirvanlı Nutkî, Meddah Eğlence isimlerinden bahsedilmiştir. 17. yüzyıl kıssahan/meddahlığıyla ilgili olarak Evliya Çelebi geniş bilgi verir. Buna dayanarak kıssahan/meddahlık yapan daha fazla kişiye ulaşılmıştır. Tıflî, Cevrî, Arzî, Nedimî, Nesarî, Beyanî, Uzletî, Muslî Çelebi, Mukallit Cufud Hasan, Akbaba, Sarı Çelebi, Simitçizade, kıssahan Hamdi, Tıflî Ahmet Çelebi bu isimlerdendir. 18. yüzyılda Kırımî, Bursalı Rum Fahrî Çelebi isimleri geçer. 19-20. yüzyılda ise Kız Ahmet, Camcı İsmail, Mürekkepçi İzzet, Lüleci Mehmet, Şükrü Efendi, Aşkî Efendi, Meddah Sururî, Borazan Tevfik, Meddah Tahsin Efendi, Meddah Hasan, Beşiktaşlı Kemal, Komik-i Şehir Naşit Bey, İsmail Dümbüllü dönemin öne çıkan meddahlarından (1976: 23-50). 20. Yüzyıl meddahlarından biri de Behçet Mahir olarak kabul edilmektedir. Onu diğer meddahlardan ayıran özellik, akademik camia tarafından keşfedilmiş ve değerlendirilmiş olmasıdır. Hem bu özelliğinden hem de son dönem meddahları hakkında bir örnek oluşturması açısından Behçet Mahir hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Erzurumlu olan Behçet Mahir, ustası Gez Mahalleli Hafız Mithat'ın elinde yetişmiş, hikâye anlatıcılık sanatını ondan öğrenmiştir. Prof. Dr. Mehmet Kaplan tarafından keşfedilmiş ve Atatürk Üniversitesi'nde müstahdem olarak çalışmaya başlamıştır. Behçet Mahir'in üniversitede görevlendirilmiş olması, akademisyen ve öğrencilerin onun hikâyelerini derlemesi ve hikâyeler üzerine bilimsel çalışmalar yapılması için uygun bir zemin hazırlamıştır. Behçet Mahir'in anlattığı hikâyelerin sayısının elliden fazla olduğu, anlattığı en iyi hikâyelerin ise *Koroğlu*, *Ercişli Emrah ile Selvihan*, *Tahir ile Zühre*, *Eşref Bey*, *Davut Oğlu Süleyman*, *Şah İsmail*, *Yaralı Mahmut*, *Kirmanşah*, *Aşık Garip* hikâyeleri olduğu aktarılmaktadır. Behçet Mahir'in

hikâye anlatırken jest ve mimiklerini sıkça kullandığı yani fiziken de hikâyeye dahil olduğu, kendi kişiliğinden sıyrılarak hikâyesiyle bütünleştiği fakat bununla birlikte bilinçaltındaki yaşanmışlıklarının hikâyelerine yansıdığı, güncel meseleleri hikâyelerine ekleyerek bir kurgu oluşturduğu ve hikâyelerde bol bol öğüt verdiği ifade edilmiştir. Behçet Mahir'in anlatı repertuarında yalnızca halk hikâyesi türü değil masal, efsane, destan türleri de mevcuttur. Esasında diğer bütün meddahlarda olduğu gibi çok yönlü bir anlatıcı portresi sergilemektedir (Alptekin, 2016: 13-26).

Meddah özelliklerinden, yüzyıllara göre zikredilen meddahlardan ve son olarak Behçet Mahir örneğinden anlaşılacağı gibi meddahlar çok yönlü gelenek taşıyıcılarıdır. Aynı sanatçıların hem orta oyunculuğu hem meddahlık hem mukallitlik/kıssahanlık yaptığı görülür. Fakat özellikle 19 ve 20. yüzyıllarda meddahlığın kendi sınır çizgilerini belirginleştirdiği ve daha bağımsız bir tür haline geldiği söylenebilir. Meddahın sahip olması gereken özellikler de diğer türlere göre daha genişlemiş ve yer yer farklılaşmıştır. Bununla birlikte meddahlığın dönüşümü ilerleyen yüzyıllarda da devam eder. Toplumda yazı ve matbaanın yaygınlaşmasıyla meddah hikâyelerinin de bu mecraya kayması, Batılı anlamda tiyatrunun benimsenmeye başlamasıyla birlikte de meddahlığın bu alana kanalize olması değişimlerden bazılarıdır. Meddah, geçirdiği bütün değişimlerle birlikte yeni özellikler kazanmış, var olan özelliklerini ise değişimlere uygun hale getirmiştir.

### **2.1.3. Meddah Hikâyeleri ve Hikâyelerin İcrası**

İnsanoğlu var oluşundan beri içinde eğlence de barındıran sosyal aktivitelere ihtiyaç duymuştur. Bu aktiviteler ilk zamanlarda işlevsel birtakım uygulamalarla birleşmiş ve şaman ya da ozan gibi bir toplumsal liderin yönlendirmesiyle gerçekleşmiştir. Av ve savaş kutlamaları, yaratıcıya yapılan sunular, toplumsal geçiş dönemlerinde gerçekleştirilen kutlamalar sosyal aktivitelerin yoğunlaştığı bağlamlardır. Mitolojik kökenli dans figürleri, ezgili sözlerin terennümü ve hikâye anlatıcılığı söz konusu aktivitelerden sayılabilir. Burada aktivite olarak nitelendirilen olay ve olgular zamanla gelenekselleşmiş ve farklı anlam ve fonksiyonlar kazanmışlardır. Bunun en iyi örneğini hikâye anlatıcılığı geleneğinde ve halk hikâyelerinde görmek mümkündür.

Şükrü Elçin halk hikâyesini “Gerçek ve hayali birtakım vakaların, maceraların hususi bir üslupla, sözle nakil ve tekrarı demektir.” şeklinde tanımlamaktadır. Ayrıca

Türk halk hikâyelerinin zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde efsane, masal, menkıbe, destan vb. ürünlerle beslenerek dinî, tarihî, toplumsal olayların potasında iç bünyelerindeki bağlarını koruduğunu ifade etmiştir (2000: 444). Elçin'in tanımından hareketle, halk hikâyelerinin farklı kaynaklardan beslenmesine rağmen özlerini muhafaza ettikleri sonucu çıkarılabilir. Halk hikâyelerinin değişime açık yapıları, farklı icra kollarında gelişim göstermesine de zemin hazırlamıştır. Köprülü bu icra kollarını aşık ve meddah hikâyesi olarak ayırır (1999: 361). Meddah hikâyeleri ve meddahın repertuarını şekillendiren alt yapıyı anlamlandırmak için halk hikâyesinin kültür içindeki yerini tayin etmek gerekmektedir.

Meddahlığı da içine alan Türk anlatıcılık geleneğindeki hikâyelerin dayandığı belli kaynaklar vardır. Köprülü bunları üç başlık altında tasnif etmiştir:

- I. “Eski Türk ananesinden geçen mevzular
- II. İslam ananesinden geçen dinî mevzular
- III. İran ananesinden geçen -ekseriyetle dinî olmayan ve bazen zahirî bir İslami renge boyanmış- mevzular (Köprülü, 1999: 366).”

Bu tasnife ek olarak, Boratav'ın halk hikâyelerinin kaynakları için yaptığı tasnif de dikkate değerdir. Bu çalışmada Köprülü'ye dayanarak halk hikâyesi ile hem meddah hem aşık hikâyesi kastedilmiştir. Fakat Boratav, halk hikâyesini yalnızca aşık anlatmaları olarak değerlendirmiş, meddah hikâyelerini ayrı tutmuştur. Bu yüzden Boratav'ın tasnifi aşık hikâyeleri özelinde değerlendirilmelidir. Fakat meddah ve aşık hikâyelerindeki konuların ortaklık gösterdiği alanlar mevcuttur. Konulardaki ortaklık, hikâye kaynaklarının benzer olduğunun bir göstergesidir. Dolayısıyla Boratav'ın tasnifi de meddah hikâyelerinin kaynakları hakkında fikir vermektedir. Boratav'ın tasnifine göre halk hikâyelerinin konularını şu dört kaynak oluşturmaktadır:

- I. “Olmuş vakalar
- II. Yaşamış veya yaşadığı rivayet olunan aşıkların tercüme-i halleri
- III. Köroğlu menkıbeleri ve bu tipte diğer menkıbeler
- IV. Klasik manzum hikâyeler, masal ve hikâye kitapları ve sözlü gelenekteki masallar (Boratav, 2014: 20-21).”

Özdemir Nutku ise meddah hikâyelerinin kaynaklarına dair farklı bir yorum getirmektedir. O meddah hikâyelerini, diğer halk hikâyelerinde olduğu gibi kesin çizgilerle ayırmanın mümkün olmadığını söyler. Buna gerekçe olarak da, meddah hikâyelerinde bir hikâyenin yalnızca tek bir kaynakla oluşmayıp hikâyelerin her

birinin birkaç kaynaktan beslenerek orijinal bir yapı ortaya sunmasını göstermiştir. Buna bağlı olarak da dokuz maddeden oluşan daha geniş çerçeveli bir tasnif ortaya koymuştur. Dolayısıyla meddah hikâyelerinin kaynakları diğer halk hikâyelerinin kaynaklarıyla belli noktalarda ortaklık gösterse de onlardan ayrılır. Özdemir Nutku'ya göre meddah hikâyelerinin kaynakları şunlardır:

- I. “Halk arasında yaşanmış önemli olaylar
- II. Meddahın gördüğü, duyduğu, yaşadığı ilginç bir olay
- III. Dinsel ya da din dışı unsurları içeren tarihsel olaylar
- IV. Destanlar, menkıbeler
- V. Klasikleşmiş hikâyeler ve masallar
- VI. Romanlardan meddah tarafından yapılan aktarmalar
- VII. Taklitlerin bir araya getirilmesiyle meddah tarafından derlenen hikâyeler
- VIII. Karagöz oyunlarından yararlanılarak ortaya çıkan hikâyeler
- IX. Meddahların atasözlerinden derledikleri hikâyeler (Nutku, 1976: 91-92).”

Köprülü'nün hikâye tasnifinde, tasnifin yapıldığı döneme de bağlı olarak hikâyelerin kaynakları Türk/Arap/Fars toplumlarının geçmiş anlatıları olarak verilmiştir. Hikâyelerin, oluştuğu dönemden etkilenerek güncel konuları işlemesi mevzusu tasnifte yer almamıştır. Boratav'ın tasnifinde ise öne çıkan, hikâyelere güncel olarak kaynaklık eden meselelerdir. Yaşanmış olaylar ve aşık biyografileri buna işaret etmektedir. Boratav tasnifinin son maddeleri olan Köroğlu ve benzeri menkıbelerle klasik manzum eserler, Köprülü tasnifinin iki maddede özetlenmiş hali gibidir. Çünkü bu iki madde Köprülü'nün tasnifinde bahsettiği unsurları barındırmaktadır. Özdemir Nutku, meddahlık üzerine en geniş çalışmayı yapmasının yanında meddah hikâyelerinin kaynaklarının tasnifini de en ayrıntılı yapan isimdir. Özdemir Nutku da Boratav'ın izinden gitmiştir. Meddahlığın icra edildiği dönemlerde, meddah hikâyelerinin konularını oluşturan güncel meseleler tasnifte yer alır. Karagöz oyunlarından, atasözlerinden, romanlardan, yaşanmış olaylardan etkilenerek oluşturulmuş hikâyeler bunlara örnektir. Hikâyelerin konu kapsamının bu şekilde genişlemiş olması içeriğe dair de ipucu vermektedir. Anlatıcılık geleneğinin kapsamı epik konulardan dramatik/idealist konulara, bunlardan da gerçekçi yönü ağır basan konulara doğru bir yöneliş gösterir. Bu durum en çok meddah hikâyelerinde göze çarpar. 19. ve 20. yüzyılda meddahlığın şehirlerle, özellikle başkent İstanbul ile özdeşleşmesi söz konusudur. Nitekim bu dönemlerde meddahın repertuarının çoğunu gerçekçi İstanbul hikâyeleri, realist halk hikâyeleri, realist İstanbul hikâyeleri gibi adlandırmaların öznesi olan hikâyelerin oluşturduğu görülmektedir.

Realist halk hikâyeleri üzerine çalışma yapan Boratav, hikâyelerin tanımlamasını şöyle yapar: “Eski hikâyeciliğimizde yüksek edebiyata mâl edemeyeceğimiz ve gerek mevzuları gerek şekil ve üslupları bakımından halk hikâyeciliğiyle sıkı ilgisi olan bir tip hikâyeler vardır ki bunlara realist halk hikâyeleri adını vermek doğru olur (2014: 82).” Tanımdan da anlaşılacağı üzere, mekân olarak İstanbul’u ele alan ve gerçekçi yönü ağır basan halk hikâyeleri için *realist halk hikâyeleri* adlandırmasını yapan Boratav olmuştur. Boratav’ın çalışmasında aynı zamanda hikâyelerin neler olduğu ve hikâyelerin kapsam ve konuları da incelenmiştir. Buna göre beş realist halk hikâyesi ismi zikredilir. *Hançerli Hanım*, *Letâifname*, *Tayyarzâde* ve *Cevri Çelebi* hikâyeleri Mustafa Nihat Özön tarafından tespit edilmiştir. *Kanlı Bektaş* hikâyesini tespit eden ise Boratav’dır (2014: 82). Hikâyeler yazılı kaynaklardan tespit edilmiştir. Bu yüzden hikâyelerin icrası sırasındaki hususiyetlere dair tespitlerde bulunmak mümkün olmamaktadır. Bununla birlikte Boratav, bu hikâyelerin, son asır Türk meddah hikâyelerinin yazılı şekilleri olduğu ve meddahların bunları referans alarak hikâyelerini oluşturduğu değerlendirmesini yapmaktadır (2014: 82). Hikâyelerin tema bakımından ortaklık gösterdiği belirtilir. Ortak temada; bir erkek karakterin kandırılarak kötü yola düşmesi, başına gelen türlü olaylardan sonra padişahın himmeti ile kurtarılması ve baş karakteri kötü yola düşürenlerin cezasını alması konuları işlenmektedir. Boratav’ın açıklamalarına ilaveten, Reyhan Gökben Saluk da değerlendirmeler yapmıştır. Saluk’un *Realist İstanbul Hikâyelerinde Gerçeklik, Gelenek ve Sosyal Hayata Dair Yansımalar* isimli bildirisinin genişletilmiş hali olan çalışmasında, hikâyelerin konusu şu şekilde özetlenmiştir: “Hikâyelerin mevzu olarak; aile, ahlak, din, sosyal hayat, siyaset, iktidar gibi birey hayatına dokunan hemen her alanda, bir yönetim-yönetme sorununa işaret ettiğini ve bu çatışma unsuru etrafında kurgusal bütünlüğünü oluşturduğunu söylemek mümkündür (2017: 18).” Bu hikâyeleri, klasik halk hikâyelerinden ayıran en önemli nokta, isminden de anlaşılacağı gibi realist tavırlı olmasıdır. Realist yaklaşım tarzı hikâyelerdeki kadın ve erkek tiplerinin işlenmesi, hikâyenin geçtiği mekâna yani İstanbul’a dair özelliklerin zikredilmesi, aşk kavramının daha farklı boyutlarda ele alınması gibi konularda hissedilmektedir.

Meddah hikâyelerinin, dinî konulardan sosyal konulara, buradan da realist halk hikâyelerine uzanan dönüşümünde birçok etken vardır. Hiçbir anlatıcı hikâyesini tek başına oluşturamaz. Hikâyenin anlatıldığı ortam, seyirciler ve anlatıcı arasındaki

ilişkiye bağlı olarak hikâye şekillenmektedir. Hikâye çerçevesi kendini korumakla birlikte, hikâyeler anlatıldıkları bağlama göre her seferinde farklılaşır. Bu durum, hedef kitle olan seyircinin taleplerine göre hikâyelerin dönüşmesinin de yolunu açmıştır. Meddahlık geleneğinin hüviyetinin de tarih içinde bu kadar değişiklik göstermesi, hedef kitlenin taleplerine göre şekillenen dinamik bir anlatı sanatı olmasının sonucudur.

Özkul Çobanoğlu'na göre performans kelimesi ikili bir anlama sahiptir: “Bunlardan birincisi ‘folklorun gerçekleştirilişi veya icrası’ anlamıyla artistik veya sanatsal bir eylemdir. İkincisi ise performansın icracısı, sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte icranın gerçekleştiği çevre bütünü olarak artistik veya sanatsal olaydır (2015: 326).” Bu tanımlardan hareketle performansın iletişimin sonucu olarak ortaya konduğu çıkarımı yapılabilir. İcrayı gerçekleştiren, icrayı seyredenler, icraya kaynaklık eden metin ve icranın gerçekleştirildiği çevre iletişimin temel unsurlarıdır. Bu unsurlar performansın değerlendirilmesi noktasında da görev alırlar. Alan Dundes, 1964 yılında yayımladığı ve Metin Ekici tarafından 1998 yılında Türkçeye aktarılan *Doku, Metin, Konteks* isimli çalışmasında, bir performansın tahlil edilmesinde doku, metin ve konteksin birlikte ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Alan Dundes’in hipotezini anlamlandırabilmek için doku, metin ve konteks terimlerinin tanımlamalarını vermek yerinde olacaktır. Buna göre; “doku, hususî fonemlerin ve morfemlerin içinde yer aldığı dildir (çev. Ekici, 1998: 108)”. Dundes, bunun için bir atasözü içindeki kafiye ve aliterasyonları örnek verir. Yani doku, bir dilin ifadesinde kullanılan ve o dile özgü anlam çağrışımları ve dil oyunlarını barındıran söz sanatı ve benzetme unsurları olarak kabul edilebilir. Nitekim Dundes, dokunun başka bir dile çevrilemeyeceğini ifade etmiştir (1998: 108). Çünkü dokuların oluşturduğu ifadeler kendisini oluşturan kültür muhiti içinde anlamlıdır, ifadelerin taşıdığı çağrışımlar başka diller için geçerli olmaz. Metin (text) ise diğer dillerde karşılık bulabilmektedir. Dundes, metni (text) şöyle tanımlar. “Bir halk bilgisi ürününün metni, esas itibarıyla bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır (1998: 109).” Bu tanıma göre metin, halk bilgisi ürününün sözlü ya da yazılı olarak doğrudan ifade şeklidir.

Halk bilimi ürünlerinin icrasındaki sosyal çevre ve şartlar ise Dundes’in üçüncü terimi olan konteksi karşılar. Dundes konteksi, bir halk bilgisi ürününün içinde aktüel

olarak yer aldığı hususî bir sosyal durum, olarak özetlemiştir. Ayrıca doku ile dil biliminin, metin ile de halk biliminin ilgilendiğini ancak konteksin göz ardı edildiği belirtir (1998: 109). Halbuki doku ve metin icra edildiği şartlar içinde anlamlıdır ve bu şartlara bağlı olarak anlamında değişiklik olabilir. Aynı fikranın kadın ya da erkek muhitlerinde anlatıldığında farklılaşması hatta sonunun değişmesi buna örnektir. Dolayısıyla metnin dokusu, metnin kendisi ve icra edildiği bağlam bir halk bilgisi ürününü vücuda getirmektedir.

Halk bilimi ürünlerinin icra bağlamına dikkat çeken diğer önemli bilim adamları Milman Parry ve Albert Lord'dur. Onların meseleyle ilgili çıkış noktaları Homer sorununa dayanır. Homeros destanlarının ezbere mi aktarıldığı yoksa yazılı olarak mı oluşturulduğuna dair olan akademik tartışmalar Homer sorunu olarak adlandırılmaktadır. Bu sorunun çözümüne yönelik olarak destan metinleri ve destan anlatıcıları ile ilgili derlemeler başta olmak üzere çeşitli çalışmalar yapılmıştır. M. Parry ve A. Lord da bu bağlamda Yugoslavya'da destan metinleri derlerler. Çalışma neticesinde destan metinlerinin icrasıyla ilgili bazı çıkarımlara ulaşırlar. Destan metinleri sözlü kültür muhitinin ürünüdürler ancak bunlar ezberlenerek aynen aktarılmazlar. Her icrada farklılıklara sahip metinler oluşturulur. Metinler farklılaşmalarına rağmen bazı değişmeyen unsurları vardır ve bunlar metinlerin aktarılmasını sağlarlar (Çobanoğlu, 2014: 291). A. Lord, kendi ağzından ulaştığı sonuçları ise şöyle ifade etmiştir: "Sözlü destanı yazılı destandan ayırma eğilimiyle çalışırken şu ana kadar bize en yararlı bulduğumuz etkenler satır incelemesini içeren formül; bir satırın diğerine nasıl bağlandığını içeren ulantı ve de şiirin yapısını bir bütün olarak incelemeyi içeren temadır (aktaran Dorson, 2011: 60)." Buna göre metnin değişmeyen unsurlarının formül, formüle benzeyen yapı ve tema olduğu ortaya çıkmaktadır.

Formül, anlatılmak istenen bir ana fikri anlatmak için aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcüktür; Formüle benzer ifade (Formulaic Expression), bir mısra veya yarı mısra şeklinde kurulan ve formül benzeri özellik gösteren yapılarıdır; Tema (theme), formüllerin kullanılmasıyla oluşturulan geleneksel bir destanın anlatımında düzenli olarak kullanılan bir grup fikirdir (aktaran Ekici, 2013: 91).

Hem Alan Dundes'in hem de Milman Parry ve Albert Lord'un çalışmalarından anlaşılan şudur ki sözlü kültürde anlatıcılık geleneği icra edildiği bağlama göre şekillenmektedir. Daha önceki çalışmalarda halk bilimi ürünlerinin metni üzerinde



yoğunlaşmış, aktarıldıkları bağlam yani konteks göz ardı edilmiştir. Halbuki anlatıcılık geleneğinde metinleri oluşturan yalnızca anlatıcı değil onun seyirciyle arasındaki iletişim ve anlatının aktarıldığı çevredir. Kontekse bağlı olarak metinde değişiklikler de meydana gelmektedir. Fakat değişikliklere rağmen benzer metinlerin yüzyıllarca aktarıldığı görülür. Bu aktarımı sağlayan da metnin formül, formüle benzeyen yapı ve tema unsurlarıdır. Bu çıkarım Türk anlatıcılık kültüründe de karşılık bulmuştur. İlhan Başgöz'ün Aşık Sabit Müdamî ile yaptığı icra deneyleri bunun örneğini oluşturmaktadır. Aşık Müdamî, Posof'ta önce halk kahvehanesinde sonrasında ise öğretmen birliğinde *Öksüz Vezir* hikâyesini anlatır. Hikâye aynı olmasına rağmen aşık kahvesindeki ilgi ve alaka dolayısıyla öğretmenler birliğindekinden bir buçuk saat daha uzun anlatılmış, öğretmenler birliğindeki icrada hikâyenin bazı bölümleri kesilmiştir. Hitap edilen kitlenin eğitim seviyesi de hikâyenin gelişiminde etkili olmuş, öğretmenler birliğinde hikâyenin söz hazinesinde kullanılan yöresel ifadeler yerini standart dilin kelimelerine bırakmıştır. Özetle, aşığın hikâyesi dinleyici kitlesinin durumuna göre yeniden yaratılmıştır (Başgöz, 1986: 49-124).

Aşık Sabit Müdamî'de olduğu gibi sözlü kültürün aktarıcılarında dair yöntem ve teknikler, bağlamın öne çıkmasıyla yani performans ve sözlü formül yaklaşımlarının bu alana yönelmesiyle değerlendirmeye alınmıştır. Meddahlık da sözlü kültür modelinin bir parçasıdır. Bu durum meddah hikâyesinden söz edilirken, hikâyelerin icrasındaki yöntem ve tekniklerin es geçilemeyeceği anlamına gelir. Meddahlığı besleyen köklerden biri ozan-şamanın destan anlatma geleneğidir. Dolayısıyla destan anlatıcılığındaki hususiyetlerin meddah anlatıcılığını da etkilemesi kaçınılmazdır. O yüzden kuramların destan icrası hakkındaki çıkarımları büyük ölçüde meddahlık için de geçerlidir. Türk halk hikâyeciliğinin iki kolundan biri olan aşıklık geleneği de icra özellikleri bağlamında değerlendirilmiştir. Farklı çevrelerde anlatılıyor ve hikâye konuları, içeriği değişiklik gösteriyor olsa da meddahlık geleneğinin icra özellikleriyle aşıklık geleneğinin icra özellikleri arasında da ortaklıklar vardır. Dolayısıyla meddah hikâyesinin icrası da doku-metin-konteks kavramları etrafında değerlendirilmeye tabidir. Aynı zamanda meddahın hikâyesi de formül, formüle benzeyen yapı ve tema gibi unsurları barındırmaktadır ve hikâyesinin ana özelliklerinin aktarımını bu unsurlar sağlamaktadır. Kaim, meddahın anlatım tarzını, anlatım sanatının özellikleriyle bağdaştırır:

Tekerleme gibi, yalan ve gerçek dünyayı ayıran ‘sınırlayıcı’ unsurlar, hafızayı güçlendiren formüller, dolaylı anlatım ve diyalog, ayrıca karakterden karaktere geçiş sağlayan gel haberi öteki yüzden verelim gibi ‘trampelen’ olarak adlandırabileceğimiz geçiş cümlelerinin yanı sıra, ‘konu üzerine varyasyon’ ve epizotlarla donanmıştır (Kaim, 2006: 274).

Meddah hikâyesi başlangıç, açıklama, senaryo ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır (Nutku, 1976: 115). Başlangıç ve bitiş kısımlarında, diğer sözlü anlatı türlerinde olduğu gibi kalıp ifadeler yer verildiği görülür. Meddah “Hak dostum, Hak!” ifadesi ile söze başlar. Bu ifadeden sonra tekerleme, gazel ya da türkü gibi manzumeler okunur. Özdemir Nutku meddah hikâyelerinin başında ve diğer bölümlerinde okunan manzumelere örnekler vermiştir. Aşkî’nin *Acemin Şal Satması*<sup>1</sup> hikâyesinde, *Meraklı Nedim Hoca*<sup>2</sup> hikâyesinde, *Hançerli Hanım*<sup>3</sup> hikâyesinde manzumelerin türü değişmekle birlikte varlıkları korunur (Nutku, 1976: 116-120).

Hikâyenin açıklama kısmında hikâye kahramanlarının özgeçmişlerine ve hikâyenin geçtiği döneme dair bilgi verilmektedir. Bu bilgiler verilirken de bazen kalıp ifadelerin kullanıldığı görülür. Ancak burada en sık kullanılan kalıp ifade, dinleyicilerin hikâyedeki kişilerle kendilerini bağdaştırıp alınganlık göstermemesi için kullanılan “*İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer demişler.*” ifadesidir. Bu bölümde açıklanan her bilgi ana olayı besleyici nitelik taşımaktadır.

Meddah hikâyesinin ana bölümü senaryo bölümüdür. Diğer sözlü ve seyirlik anlatı türlerinin bölüm isimleri arasında benzerlik hatta aynılık vardır. Örneğin Karagöz ve Orta Oyunu’nun bölümleri mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş olmak üzere aynı şekilde adlandırılırlar. Masal ise döşeme, serim, düğüm, çözüm ve dilek bölümlerinden oluşur. Aşık hikâyesinin ise bölümleri fasıl, döşeme, asıl hikâye, sonuç ve dua isimlerini almıştır. Diğer türlerle karşılaştırıldığında meddah hikâyesinin

---

<sup>1</sup> “*Asfahan’da bir kuyu var  
İçinde tatlı suyu var  
Her güzelin bir huyu var  
Ne yaman Acem güzeli*”

<sup>2</sup> *Bu sipîhr-i bi-vefa basiret ehline bir dâr-ı kasvettir,  
“Nazargâh-ı kemâlâta intibâh-ı cây-ı ibrettir.  
Vefâsızdır bu dünya bekası yok,  
Misafirhaneye teşbih, geleni çok gideni çok,  
Neşâd-ı kalb ile vakit geçirmektir;  
Ancak gam terk eyler bu dünyada kâr-ı akıl.”*

<sup>3</sup> “*Edeyim meclise bir kıssa beyân,  
Kıssadan hisse ala ârif olan.*”

özellikle ana bölümüyle ilgili Batılı bir tiyatro terimi olan *senaryo* adlandırmasının yapılması dikkat çekicidir. Çünkü bu adlandırma meddah hikâyesinin bağlamsal olarak değerlendirilmesi sonucunda kullanılmıştır. Meddah hikâyesinin bölümlenmesini yapan Nutku, bu durumu şöyle ifade eder:

Hikâye anlatım sanatının olaylar dizisini oluşturan ve ana bölümü ortaya çıkaran kesiminde konu, her meddahın ustalığı ve yeteneği oranında uzatılıp kısaltılabilir, ekler ve budamalar yapılabilir. Meddah konunun gelişim çizgisini bilir ve bu çizgi üzerinde çeşitlemelere giderek hikâyesini anlatır. Onun için bu bölüme ‘hikâye’ demekten çok ‘senaryo’ demenin daha doğru olduğu kanısındayız (1976: 121).

Özdemir Nutku bu açıklamasıyla, Dundes’in halk bilgisi ürününün doku-metin-konteks ortaklığıyla meydana geldiği fikrini doğrudan destekler görünmektedir. Örneklerde görüldüğü gibi meddah hikâyesinde de formül ve formüle benzer yapılarla kurulan bir hikâye şeması mevcuttur. Kalıp ifadeler bunun bir sonucudur. Fakat bunun haricinde meddahın hikâyesini daha esnek bir zeminde anlattığı görülür. Nutku buna dayanarak hikâyenin ana temasını senaryo olarak düşünmüş ve meddahın senaryo üzerinde oynamalar yaparak hikâyeleri yeniden kurguladığını ifade etmiştir. Ayrıca yeniden kurgulama yapılırken bağlam dahilinde çeşitli eklemeler de söz konusu olabilir. Nutku bu eklemelere *yapı-ekleri* ismini vermiştir (1976: 121-122). Meddah hikâyeleri üzerindeki bu değerlendirmeye birlikte Dundes ve Başgöz’ün tespitlerinin bir adım ileriye götürüldüğü söylenebilir.

Sözlü anlatılardaki yapı-ekleri farklı sebeplerle şekillenebilmektedir. Anlatıcının tavrı, aşık Sabit Müdamî örneğinde olduğu gibi hitap edilen topluluğa göre değişir. Başgöz, çalışmasında Müdamî’nin öğretmen birliğindeki icrasını kısa kestğini ve daha yavan gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Buradaki durum daha farklı da gerçekleşebilirdi. Yani aşık Müdami hikâyesini kısa kesmek yerine daha aydın topluluğa hitap edecek unsurlarla donatıp öğretmenlerin ilgisiz tavrını tersine çevirebilirdi. Böyle bir durumda da bağlamın hikâye üzerindeki etkisi söz konusu olur. Aşığın ya da meddahın mesleğinde tutunması için hedef kitle olan dinleyicisinin istekleri ve ilgileri doğrultusunda hikâyesini biçimlendirmesi gerekebilir. Meddahlık geleneğinde de hikâye içeriklerinin 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar değişim göstermesinin sebebi bu durumla açıklanabilir. Nutku meddah hikâyesinin senaryosunda değişikliğe sebep olan unsurları üç grupta toplamıştır. Buna göre meddahın kendi ustalığı, hikâyenin ve bağlamın özellikleri ve dinleyici hikâye

üzerinde etkilidir. Aynı zamanda, meddah ya da aşığın olaylar dizisine ekledikleri unsurlar ya da bu unsurları eklemekteki ustalıkları ile ün yaptıkları ifade edilmiştir (1976: 121). Buradaki *ün yapmak* lafzı, sözlü anlatıcılık geleneğinin de bir meslek statüsünde olduğunu, arz-talep dengesinde ilerlediğini göstermektedir. Meddahlık her ne kadar şehirle özdeşleşmiş bir anlatıcılık geleneği olsa da Anadolu'da da meddahlık geleneği sürdürülür. Fakat Anadolu'daki meddahların hikâyeleri ile İstanbul meddahlarının hikâyeleri farklılaşmıştır. İstanbul'da meddahın realist halk hikâyeleri ile özdeşleşmiş olması buradaki dinleyici kitlesinin talepleriyle de doğru orantılıdır.

Sonuç itibariyle meddah hikâyesi Arap, Fars, Hint, Türk gibi doğu kültürünün anlatıcılık özelliklerini barındıran bir hüviyettir. Bununla birlikte 18-19. yüzyıllarda gelişerek orijinal bir tür haline gelmiş ve taklide dayalı özellikler de üstlenmiştir. Bu durum meddahlığın tek kişilik Batı tiyatrosuyla çokça karşılaştırılmasına sebep olmuş ve hatta meddahlığın Batı tiyatrosunun boşluğunu dolduran türlerden biri olduğu iddia edilmiştir. İddialar tartışmaya açık olsa da meddahlığın her iki kültür türünü de yakalayabiliyor olması meddahlık geleneğinin zenginliğine işaret etmektedir. Meddahlık sözlü anlatıcılık geleneği bağlamında da bir performans sanat olarak konumlanır. Hikâye anlatıcılığının bağlamdan ayrılamaz yapısı geleneğin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Meddahlık ve meddah hikâyeleri bu sayede geniş bir kültür çevresine hitap eder olmuştur. Gelenek modern çağda teknolojiye yenik düşmüş görünse bile yüzyıllarca geniş bir coğrafyada işlev görmüş ve modern çağın birçok alanına da ilham olmuştur.

#### **2.1.4. Somut Olmayan Kültürel Miras Olarak Meddahlık**

Kültürel kod ve kimlikler, somut ya da somut olmayan kültürel unsurlarla, başka bir deyişle kültürel mirasla korunur, saklanır ve nesilden nesle aktarılır. Kültürel miras, ülkelerin uluslararası görünürlüğünü de sağlar ve bu anlamda bir imza işlevi görür. Somut olmayan kültürel miras, miras taşıyıcıları için kimliklerinin önemli bir parçası ve kendilerini ifade etme biçimidir. Somut Olmayan Kültürel Miras UNESCO tarafından; toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar biçiminde tanımlanmaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020). UNESCO, somut olmayan kültürel mirasın korunması adına 2003 yılında somut olmayan kültürel mirasın

korunması sözleşmesini kabul etmiştir. Oğuz'un ifadesiyle kültürel ifade çeşitliliğinin korunması somut olmayan kültürel mirasın yaşatılmasına bağlıdır (Oğuz, 2009: 9). Bu bağlamda Türkiye de sözleşmeye 2006 yılında 45. ülke olarak resmen taraf olur (Oğuz, 2013: 5).

Somut olmayan kültürel mirasın alanları şu şekilde belirtilmiştir:

- a) Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar (destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, atasözleri, masallar, fıkralar vb.),
- b) Gösteri sanatları (Karagöz, meddah, kukla, halk tiyatrosu vb.),
- c) Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler (nişan, düğün, doğum, Nevruz, vb. kutlamalar),
- d) Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar (geleneksel yemekler, halk hekimliği, halk takvimi, halk meteorolojisi vb.),
- e) El sanatları geleneği (dokumacılık, nazar boncuğu, telkâri, bakırcılık, halk mimarisi) (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020)

Bu alanlar dahilinde Türkiye'den 18 geleneksel unsur somut olmayan kültürel miras temsili listesine kaydedilmiştir. Unsurlar şöyle sıralanabilir:

Meddahlık (2008), Mevlevi Sema Töreni (2008), Âşıklık Geleneği (2009), Nevruz (Çokuluslu) (2009), Karagöz (2009), Geleneksel Sohbet Toplantıları (2010), Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali (2010), Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah (2010), Tören Keşkeği Geleneği (2011), Mesir Macunu Festivali / Mesir Macunu Festival (2012), Türk Kahvesi Kültürü ve Geleneği (2013), Ebru: Türk Kağıt Süsleme Sanatı (2014), Geleneksel Çini Ustahlığı (2016), İnce Ekmek Yapma ve Paylaşma Kültürü (2016), Bahar Kutlaması: Hıdrellez (Çokuluslu) (2017), Işık Dili (2017) (UNESCO Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi), Dede Korkut Mirası: Destan Kültürü, Halk Masalları ve Müzik (Çokuluslu) (2018), Geleneksel Türk Okçuluğu (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020).

Burada görüldüğü gibi UNESCO SOKÜM temsili listesine kaydedilen gelenekler arasında meddahlık ilk sırada gelmektedir. Meddahlığın kültürel ifade çeşitliliğine katkı sağlaması, Türk anlatıcılık geleneğinin geleneksel özelliklerini koruyor olması ve bu sayede toplumun kültürel kimliğinin korunması ve sürdürülmesine katkı sağlaması onu uluslararası anlamda değerli kılmaktadır. Geleneğin bu şekilde koruma altına alınması geleneğe icralarıyla can veren meddahların da koruma altına alınması anlamına gelmektedir. Hayatta olup bu sanatı sürdüren meddahlar yaşayan insan hazinesi olarak vasıflandırılmışlardır. Popüler kültür içinde konumlanamamış ve tanınırlığı azalmış olmasına rağmen meddahlık geleneği toplumsal kültür kodlarını taşımakta ve toplum kimliğinin köklerini

barındırmaktadır. Kültürel yozlaşmanın önüne geçmek ve küreselleşen dünyada ifade çeşitliliğini korumak adına meddahlık geleneğinin de dönemin imkanlarına göre güncelleştirilmesi ve sürdürülmesi önem arz etmektedir. Fakat bunun için öncelikli koşul geleneğin icracılarının meddahlık yapabilmeleri için yeterli imkanlara sahip olmasıdır. Bu bağlamda hayattaki meddahların yaşayan insan hazinesi olması ve ulusal ve uluslararası arenada değerli kılınmaları kültürel mirasın yaşatılmasının önünü açmaktadır. Prof. Dr. Nurhan Tekerek, Sinan Bayraktar ve Ahmet Yenilmez yaşayan insan hazinesi meddahlardır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020).

Meddahlığın temsilî isteye alınmasıyla birlikte akademik anlamda meddahlık üzerine çalışmalar yapılmış, sempozyum ve kongreler düzenlenmiştir. Ayrıca kültür ve turizm bakanlığının desteğiyle meddahlık geleneğinin icrası çeşitli etkinliklerde gerçekleştirilmiştir. Bütün bu çalışmalar geleneğin yeniden canlandırılmasını sağlamıştır.

### **2.1.5. Mizah ve Meddahlık Geleneği**

#### **2.1.5.1. Gülme, mizah ve gülme kuramları**

Mizah, Arapça m-z-h kökünden gelen *mizah* kelimesinin Türkçeleşmiş halidir. TDK Türkçe Sözlük'te "gülmece" kelimesine karşılık olarak verilir. Gülmece ise "Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay" olarak tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, 2011: 1692). Bu tanımdan ve adlandırmadan hareketle mizahın gülme eylemi ile son derece iç içe olduğu anlaşılır. Gülme ve mizahın birlikte anılmalarına rağmen esasında birbirlerinden farklı olgular olduğunu da belirtmek gerekir. Öngören, gülmenin mizahın alkışı yerinde olduğunu söyler ve sözlerine şöyle devam eder: "Her gülme mizahı ilgilendirmediği gibi her mizah ürünü de güldürmemektedir (1983: 15)." Dolayısıyla gülme ve mizah farklı kavramlardır fakat bu iki kavramın birbirlerini daima etkiledikleri de su götürmez bir gerçektir. Bu sebeple gülme eyleminin insanla birlikte var olduğu düşünüldüğünde mizahın kökeninin de oldukça eski olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Nitekim mizah ve gülme üzerine görüşler ve tartışmalar milattan önceki tarihlere kadar gitmektedir. Gülme ve mizah hakkındaki bazı tartışmalar, gülme eyleminin nedenleri üzerine yoğunlaşırken; bazı tartışmalar ise gülme eylemi ve mizahın sonuçları etrafında kümelenmiştir. Bunun sonucunda gülme ve mizah hakkında kuramlar meydana gelmiştir. Üstünlük, rahatlama, uyumsuzluk temel mizah kuramlarıdır.

Üstünlük kuramı, gülme eylemini açıklayan en eski kuramlardan biridir. Kuramın en önemli temsilcilerinden biri Thomas Hobbes olarak görülmektedir. Bununla birlikte gülme eylemi üzerine fikir yürüten Antik Yunan filozofları Platon ve Aristoteles de gülmenin kaynağını üstünlük duygusunda görmüşlerdir. Platon *Devlet* adlı eserinde ideal devletin nasıl olması gerektiğini anlatırken ideal insana da vurgu yapar. İdeal insan için ise gülme eylemi pek hoş karşılanmamaktadır. “*Aşırı bir gülme insanın içinde aşırı tepkiler yaratır (2020: 78)*” sözleri Platon’un gülme hakkındaki görüşünü özetlemektedir. Platon, komedinin sunduğu eğlencenin; haset, kıskançlık ve başkasının tecrübe ettiği kötü durumdan zevk alma üzerine kurulduğunu belirtmiştir. Aristotelesçi anlayışa göre ise gülme/komedi, düşüncenin ciddiyetini ve ağırbaşlılığını bozan, iktidarını sarsan, toplumdaki güç dengelerini altüst eden tehlikeli ve zararlı bir olgu olarak görülmektedir (aktaran Şentürk, 2016: 47-48). Antik Yunan filozoflarının gülme ve mizah hakkındaki düşüncelerine bakıldığında söz konusu kavramların toplumsal açıdan zararlı buldukları ortaya çıkmaktadır. Onlara göre gülme eylemi, bir başka insanın içinde bulunduğu kötü durum sebebiyle gerçekleşir ve bu durumdan zevk almak bir ahlâkî zafiyetin göstergesidir. Sonraki dönemlerde de Antik dönem filozoflarının görüşlerini destekler nitelikte görüşler ortaya konulmuştur. Onların görüşlerini destekleyen ve formülleştiren kişi Hobbes olarak kabul edilmiştir (Morreall, 1997: 15). Hobbes’un gülme hakkındaki yorumu şu şekildedir:

Gülme denilen, yüz hareketlerine yol açan duygu olup ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle ya da başka birinde yanlış bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar ki bu ikinci durumda kişi, o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip mutlu olur. Bu, en fazla kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur. Dolayısıyla başkalarının yanlışlarına pek fazla gülmek, bir pısrıklık işaretidir. Yüce insanlar için en iyi işlerden biri başkalarını alaydan korumak ve kurtarmak ve kendilerini sadece en yetenekliler ile kıyaslamaktır (2007: 51-52).

Bu yorumdan hareketle Hobbes’un da gülmeyi erdemli bir davranış olarak kabul etmediği sonucuna ulaşılır. Üstünlük kuramını destekleyen bir başka önemli düşünür Baudelaire’dir. O, *Gülmenin Özü* isimli eserinde gülmenin şeytansı olduğunu söyler ancak bu gülme eylemini aynı oranda insanî de yapmaktadır. Ona göre gülme, insanoğlundaki kendini üstün görme hislerinin bir dışavurumudur (1997: 11). Gülmenin sebebini bir başka kişi veya şeye karşı üstünlük duygusuna bağlayan düşünürlerin buldukları ortak nokta, gülmeyi *alaycı gülme* ile sınırlamalarıdır.

Üstünlük kuramına gelen esas eleştiriler de bu noktadan hareketle olmuştur. Örneğin Morreall, üstünlük duygusu ve mizah içermeyen gülme durumlarından bahseder (1997: 23). Bunlara bir bebeğin gıdıklandığında gülmesi, yetişkin birinin eski bir arkadaşını gördüğünde gülmesi gibi örnekler vermiştir (1997: 18-19).

Gülme davranışını anlamlandırmaya çalışan popüler kuramlardan bir diğeri uyumsuzluk kuramıdır. Bu kurama göre gülme eyleminin meydana gelmesini sağlayan, olması gerektiği düşünülen ile olan arasındaki farktır. Buradan hareketle gülmenin, aklın algılayışına bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Nitekim Morreall da üstünlük ve uyumsuzluk kuramları arasında karşılaştırma yaparken üstünlük kuramının insanın duygusal ve duyumsal yanına, uyumsuzluk kuramının ise bilişsel ve düşünsel yanına hitap ettiğini belirtmiştir (1997: 24).

Gülme eylemine sebep olarak tutarsızlık ve çelişkileri, zıtlıkları gösteren Jean Paul, Hegel gibi kimi düşünürler mevcuttur (Şentürk, 2016: 54-55). Bununla birlikte kurama “uyumsuzluk” düşüncesi çerçevesinde bakış açısı getiren kişi Arthur Schopenhauer olmuştur. Morreall, Schopenhauer’un gülme üzerine fikirlerini şu şekilde özetler: “Nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz (1997: 24-25).”

Uyumsuzluk kuramına getirilen eleştiriler, üstünlük kuramına getirilen eleştiriler gibi kuramın gülme eylemini dar bir alanda sınırladığı üzerine yoğunlaşmıştır. Şöyle ki her gülme durumunda üstünlük duygusu hissedilmediği gibi her uyumsuz durumda da gülme eylemi meydana gelmemektedir.

Rahatlama kuramıyla ilgili olarak düşünürlerin farklı bakış açıları söz konusudur. Bununla birlikte hepsinin ortak noktasında, rahatlama hissini insanın potansiyel enerji boşaltımı ile bağdaştırmak yer almaktadır. Dolayısıyla rahatlama kuramı için ne üstünlük kuramındaki duygusal yaklaşımın ne de uyumsuzluk kuramındaki akılcı yaklaşımın görüldüğü söylenebilir. Rahatlama kuramı gülme eyleminin insandaki fiziksel ve biyolojik etkilerine odaklanmıştır. Başta Descartes olmak üzere Kant, Bain, Spencer, Freud, Jung gibi düşünür ve araştırmacılar gülme eyleminin fizyolojik rahatlama ile ilgisi üzerinde durmuşlardır.

Kant’ın gülme konusundaki görüşlerinin hem uyumsuzluk hem de rahatlama kuramı için temel alındığı görülür. Morreall Kant’a, uyumsuzluk kuramının



savunucuları arasında yer vermiştir. Fakat bununla birlikte Kant'ın gülme kuramının yalnızca uyumsuzluğu içermediğini, bir duygusal boşalma düşüncesini de kastettiğini ifade etmiştir (1997: 26). Şentürk de Kant'ın gülme konusundaki düşüncelerini destekler. Bu doğrultuda, gülme eyleminin neden olduğu denge hissinin fiziksel etkiyi de yarattığını, sonucunda mutluluk olan eğlencelerin beden açısından sağlıklı olduğunu söylemektedir (2016: 52).

Morreall, rahatlama kuramıyla ilgili incelemesinin devamında iki tür rahatlama söz etmiştir. Bunlardan ilki “kişinin gülmeye başlamadan önce birikmiş olan sinirsel enerjisinin açığa çıkması”dır. Diğeri ise “vaktiyle var olan enerjiyle değil, gülme durumunun kendisi sayesinde biriken enerjiyle rahatlama”dır (1997: 35). Buradan hareketle Spencer, Bain ve Freud'un görüşleri karşılaştırılmıştır. “Spencer’a göre yoğunlaşan duygular yoluyla ortaya çıkan enerji, kaslar yoluyla boşaltılır (1997: 38).” Bu kasların başında da ağız kası gelmektedir.

Freud'un gülme hakkındaki görüşleri, onun psikanalitik kuramıyla paralel doğrultuda gelişmiştir. Gülme eyleminin sebepleri olarak bilinç altı itkileri düşünülmüştür. Söz konusu itkiler birikmiş enerjiyi gülme davranışı ile açığa çıkarmaktadırlar. “Freud, şaka yaparken bastırılmış ya da yasaklanmış duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, komik durumlara tepki verirken düşünmek için kullanmadığımız fazla enerjiyi, mizah için ise duygularımızla kullanılmayan enerjiyi harcadığımızı söyler (Morreall, 1997: 43).” Gülin Ögüt Eker, *İnsan Kültür Mizah (2009)* isimli eserinde rahatlama kuramını için “psikanalitik kuram” adlandırmasını da yapmıştır. Fikret Türkmen'in görüşlerini referans alarak şu açıklamayı yapar: “1600'lü yıllarda Descartes'ın bir kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan bize zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinç olarak adlandırdığı *Rahatlama Kuramı*'nın farklı bir ada ve kimliğe bürünmüş şeklidir (2009: 141)”. Bu yaklaşım Ögüt-Eker'in; psikoanalitik kuramın, rahatlama kuramını geliştirdiği yolunda bir anlayışa sahip olduğunu göstermektedir.

Rahatlama kuramı, bir bakıma üstünlük kuramı ile de bağlantılıdır. Çünkü üstün hissetmek dolayısıyla meydana gelen gülme aynı zamanda bir rahatlamanın da sonucu olabilmektedir. Hem bu örneğe hem de kuramların genel çerçevesine bakıldığında tek bir kuramın bütün gülme durumlarını açıklayabileceği mümkün görünmemektedir. Aynı zamanda bir gülme durumu birden çok kuramla da açıklanabilecek elverişlilikte

olabilir. Bu yüzden klasik gülme kuramlarının hemen hepsinde eleştirilen temel nokta bu olmuştur. Buradan hareketle modern gülme kuramları olarak adlandırılan, yeni gülme kuramlarını ortaya atan araştırmacılar mevcuttur. Bunların başında John Morreall gelmektedir. Morreall kendi kuramında gülmenin “güzel bir psikolojik değişimden kaynaklandığını” ifade etmektedir. “Gülme aslında değişimin sebep olduğu duyguların sinirsel bir eylemle dile getirilmesidir (1997: 59-60).” der. Berlyne’in derleyici motivasyon kuramı, semantik kuram, dilbilimsel kuram gibi kuramlar ise modern gülme kuramlarından bazıları olarak sayılabilir. Bu kuramlar gülmeyi sinir sistemi ya da dil gibi farklı açılardan değerlendirmişlerdir (Öğüt-Eker, 2009: 143-166).

#### **2.1.5.2. Osmanlı mizahı ve mizah alanları**

Mizah üzerine çalışma yapan araştırmacıların görüşleri ve kuramsal yaklaşımlar neticesinde, mizahın farklı alanlarda ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Örneğin Burns, mizah alanlarını altı başlıkta toplar. Bunlar; sözcük oyunlarına dayanan mizah, etnik mizah, belli grup ve insan tiplerine yönelik basmakalıp sözlerden oluşan mizah, ticaret ve iş hayatına yönelik mizah, aşağılama ve şiddet içerikli mizah ve cinsel içerikli mizahtır (aktaran Yardımcı, 2010: 11). Bergson ise mizah alanları ile ilgili daha genel bir tasnif yapmış ve mizah alanlarını dört ana kategoriye ayırmıştır. Bunlar hareket güldürüsü, durum güldürüsü, söz güldürüsü ve karakter güldürüsü olarak adlandırılır (2018: 3-128). Bergson; katılık, mekaniklik, otomatizm ve dalgınlığı mizahın ön koşulu olarak görmüş ve bunları bütün gülme alanlarına örneklendirerek uygulamıştır. Osmanlı mizahı, Bergson’un sınıflandırmasından hareketle incelenebilir. Bu bağlamda ilk adım, sözü geçen mizah alanlarının neyi ifade ettiklerine yer verilmesi, ikinci adım ise bu mizah alanlarının Osmanlı mizahında nasıl karşılık bulduğu olacaktır.

Hareket komiği, davranışların katılığı, otomatizmi ve mekanikliği ile oluşmaktadır. Yani eylemler, jest ve mimikler de mizahı oluşturan unsurlar haline gelmişlerdir. Fikret Türkmen ve Pınar Fedakar’ın birlikte ele aldıkları ilgili makalede İsmail Görkem’in tanımına yer verilmiştir. Buna göre: “Hareket komiği genel davranış, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir (aktaran Türkmen & Fedakâr, 2009: 98).” Geleneksel Osmanlı kültüründe de mizahın iki şekilde karşılık bulduğu görülür. Bunlardan biri göstermeye dayalı oyunlardaki mizahtır. Göstermeye

dayalı oyunlar; meddahlık, Karagöz, Orta Oyunu, Köy Seyirlik Oyunları olarak sayılabilir. Bu oyunların icrasında, oyuncuların sergiledikleri hareket ve tavırlar mizahi özellikler göstermektedir. Göstermeye dayalı oyunlardan biri olan köy seyirlik oyunları, hareket komiği açısından değerlendirildiğinde zengin içerikler sunmaktadır. Müjdat Kızıloğlu, ilgili çalışmasında, köy seyirlik oyunlarındaki hareket komiğinin fiziki müdahale ile taklit ve kılık değiştirme olmak üzere iki şekilde ortaya çıktığını belirtir. Buna göre bostan oyununda bekçilerin sakat bostancıdan dayak yemesi, keleş oyununda parasını alamayan kişinin satış yaptığı adama kemerle vurması fiziki müdahale ile oluşan hareket komiğine örnektir. Kaplumbağa oyununda kişilerin kaplumbağa taklidi yapması, göç oyununda kişilerin öküz, eşek ve kurt kılığına girmesi ise taklit ve kılık değiştirme ile oluşan hareket komiğine örnek verilebilir (2018: 105-106).

Orta Oyunu'nda, köy seyirlik oyunlarına benzer şekilde tekrar eden eylemler, fizikî taklitler, çeşitli aksesuarların kullanımları ile hareket komiği desteklenmiştir. Burada köy seyirlik oyunlarından farklı olarak bir hikâye kurgusunun daha baskın olması da mizahı destekleyen unsurlardandır.

Karagöz ve kukla oyunlarında, kukla ve tasvirlerin eylemleri aracılığıyla hareket komiği sağlanır. Hikâyenin ilgili yerlerinde Karagöz'ün Hacivat'a vuruyor olması buna örnektir.

Geleneksel Osmanlı kültüründe mizahın karşılık bulduğu ilk alan göstermeye dayalı oyunlar idi. İkinci alan ise sözlü geleneklerdir. Bunlar arasında birinci sırada fıkra yer alır ve masal, halk hikâyesi gibi türlerin de mizahî içerikler barındırdığı görülür. İsmail Görkem'e göre söz komiği, dil vasıtasıyla ortaya çıkan gülmedir (aktaran Türkmen & Fedakâr, 2009: 98). Esasında bütün mizah alanlarında sözlü ifadeler yani dil kullanılmıştır. Fakat söz komiğinde mizahı oluşturan esas ögenin dil olduğu görülmektedir (Bergson, 2018: 69). Çeşitli sözcük oyunları sonucunda oluşan yanlış anlaşılmalara, kelime şakaları, ağız ve şive ile konuşma bozukluklarının taklitleri dilin mizahî amaçla kullanımına örnektir. Fıkra, masal gibi sözel türlerde söz komiği çeşitli sözcük oyunlarına bağlı olarak oluşturulmuştur. Bunun yanında göstermeye dayalı oyunlarda da hareket komiğinin yanı sıra söz komiği de kendini gösterir. Özellikle Orta Oyunu ve Karagöz gibi temelini iki kişinin karşılıklı münakaşalarının oluşturduğu mizahî türlerde söz komiğinin alanı daha geniştir.

Bergson'un ele aldığı bir diğer gülme alanı durum komiğidir. Bu alanda, durum ve eylemlerdeki belli orantısızlıkların gülmeye yol açtığı ifade edilmiştir. Söz konusu orantısızlıklar; tekrar, tersine çevirme ve dizilerin iç içe geçmesi olarak üçe ayrılmaktadır:

**Tekrar:** Buradaki mesele bir durumun tekrarıdır. Yani koşullardaki belirli bir sıralanışın, aynen gerçekleştiği gibi birkaç kez tekerrür etmesi ve böylece hayatın değişken akışına ters düşmesidir.

**Tersine çevirme:** Roller tersine veya durumu baş aşağı çevirerek gülünç bir sahne elde edebilirsiniz...Örneğin hâkime nutuk çeken sanık, ebeveynine ders vermeye kalkan çocuk, kısacası 'dünya tersine dönmüş' dedirten her şey güldürür bizi.

**Dizilerin iç içe geçmesi:** Bir olay aynı anda, birbirinden tamamen bağımsız iki olay dizisine aitse ve yine aynı anda birbirinden tümüyle farklı iki anlamda da yorumlanabiliyorsa daima gülünçtür (2013: 58-67).

Bergson gülme alanları içinde son olarak karakter komiğine yer vermektedir. Karakteri ele almasını belli sebeplere bağlar. Gülmenin toplumsal bir kapsamı olması, gülünçlüğü toplumla çatışan bir özelliğinin olması ve sadece insana ait olan durumların komik olarak değerlendirilmesi bu sebeplerdendir (2013: 87). Bu açıklamadan ve Bergson'un gülmeye dair genel görüşlerinden hareketle; toplumsal kural ve alışkanlıklara aykırı ve mekanik bir tekrara tabi olan insan davranış ve özelliklerinin gülüncü oluşturduğu sonucuna ulaşılır. Saflık, iyi niyet, dürüstlük, cimrilik, duygusuzluk, acımasızlık gibi belli karakter özellikleri nedeniyle bağlı olduğu gruptan ayrılan fıkra tipleri, anlatı kompozisyonları içinde karakter komiğini oluşturdukları için gülünçtürler. (Öğüt-Eker 2003: 82).

Geleneksel Osmanlı mizahında karakter komiği, belirli mizah tipleri üzerinden izlenebilmektedir. Bunların en başında Nasreddin Hoca gelir. Karagöz, Bebe Ruhi, Keloğlan gibi mizah tipleri de karakter komiği açısından ele alınabilir. Nasreddin Hoca'nın "hoca" kimliğine rağmen eşeğine ters biniyor olması, Karagöz'ün eğitimsiz olmasına rağmen Hacivat'ın hakkından geliyor olması, masal kahramanı Keloğlan'ın köylü olmasına rağmen devlet büyüklerine akıl veren bir profilde yansıtılması karakter komiğine verilebilecek örnekler arasındadır.

Bergson'un sınıflandırmasından hareketle Osmanlı mizahı durum, söz, hareket, karakter olmak üzere dört alanda değerlendirilmiştir. Bununla birlikte geleneksel Osmanlı mizahının daha çok söz ve hareket komiği alanlarında öne çıktığı görülmektedir.

### 2.1.5.3. Mizahın Meddahlık Geleneği İçindeki Seyri

Meddahlık geleneği, Osmanlı mizahını besleyen önemli kaynaklardan biridir. Meddahlık geleneğindeki mizah unsurunun daha iyi anlaşılması için öncelikle mizah olgusunun Osmanlı kültüründeki yeri incelenmiştir. Buradan hareketle meddahlık geleneği ve mizah olgusunun ortaklıkları ve mizahın meddahlık içinde nasıl ortaya çıktığı üzerine değerlendirme yapılacaktır.

Meddah, söz ustasıdır. Mizah da temelinde söz ustalığına dayanan bir yapıya sahiptir. Fakat bu önemli ortaklığa rağmen mizahın meddahlık içindeki seyri diğer türlere göre daha farklı gelişmiştir. Diğer seyirlik-sözlü gelenekler var oluşlarından beri mizahla iç içedirler. Fakat meddahlık bunlardan farklı olarak dinî bir temele dayanır. Meddahın hikâyelerindeki dinî içeriklerin günlük/mizahî bir tarza dönüşmesi meddahlık geleneğinin belli evrelerden geçmesiyle mümkün olmuştur. Doğu toplumuyla özdeşleşmiş meddahlık geleneğinin Anadolu/Türk topraklarında da yaşatılmaya başlaması geleneğin dönüşümündeki ilk evredir. Her olgu ve olay içinde buldukları toplumun talepleri doğrultusunda yeni nitelikler kazanabilmektedir. Meddahlık geleneği de Türk toplumunda, toplumun geleneksel anlatıcılık sanatından etkilenecek yeni özellikler kazanmış ve “Türk meddahlığı” haline gelmiştir. Türk meddahlığı, hem toplumun talepleri hem de icracılarının tutumları neticesinde dinî hikâyelerin yanı sıra günlük meseleleri konu almaya başlamış ve bunu mizahla zenginleştirmiştir.

Meddahlığın dinî yönünün azalması ve buna karşılık mizahî yönünün ağır basmaya başlaması tam tersi yönde bir değişim olarak değerlendirilemez. Çünkü mizah, her toplumda olduğu gibi İslamî kültür etkisi altındaki Doğu toplumlarında da bir geçmişe sahiptir. Nutku, İbnül Cevzî'nin *Soytarıların Tarihi* isimli kitabında mizah hakkındaki görüşlerini şu şekilde özetlediğini aktarmaktadır:

“1) Nekre kişilerin fıkraları, akıllı insanları fıkradaki kişiler gibi olmadıkları için şükretmeye yönelir.

2) Bu fıkralar bazı insanları budalalık yapmaktan alıkoyar.

3) En önemlisi mizah insanları dinlendirir, yatıştırır. (1976: 165).”

İbnül Cevzî'nin görüşlerinden hareketle İslamî Doğu toplumlarında da mizaha bakışın evrensel paralel olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu görüşlerde rahatlama ve

üstünlük kuramlarının izleri bulunur. Fıkralardaki insanlar gibi olunmadığına şükredilmesi üstünlük, mizahın insanları dinlendirip yatıştırması ifadesi ise rahatlama kuramının görüşlerine karşılık gelmektedir. Ayrıca fıkraların insanları budalalıktan uzak tutuyor olduğu görüşü, mizahın bir ıslah aracı olarak kabul edildiğine işarettir. Çünkü mizah aracılığıyla kötü örnekler ve kötülerin başına gelenler gösterilmiş olur.

Doğu toplumunun mizaha olan ılımlı bakış açısı, mizah temelli mukallitlik sanatının gelişmesinin yolunu açmıştır. Ayrıca zamanla meddahlığın mukallitliğe yaklaşarak mizahî yönde gelişmesinin de zeminini hazırlamıştır. Nutku, mukallitlerin İslam dünyasının ilk mizah ustaları olduğunu ve bunların canlı karikatürler çizen, halk arasında çok tutulan kişiler olduklarını belirtmiştir (1976: 165). Mukallit kelimesi taklit kökünden gelmektedir. Bu kişiler mizahî taklitler yaparak sanatlarını icra etmektedirler. Evliya Çelebi seyahatnamesinde mukallitlik sanatının kökeniyle ilgili şu bilgiler verilmiştir:

Bunlar beş yüz nefermiş. Pek eski bir zümre olup kökeni kutsal kitaptaki Habil ile Kabil'in öyküsüne kadar uzanmaktadır. Kabil, Habil'i öldürdükten sonra insanoğulları iki bölüme ayrılmış. Bir bölümü katil olan Kabil'in, bir bölümü de mazlum olan Habil'in yanını tutmuş. Bunlar arasında kan olduğundan her iki yan da birbirinin aç gözlülüklerini kötüleyip tarz ve hareketlerini taklit ve hicvederlermiş. Sonra Hz. Musa zamanında Heccam adında bir mukallit Firavun'un meclisinde, dili peltek olan Hz. Musa'yı taklit edip Firavun tarafını sevindirmiş ve Hz. Musa'yı hiddetlendirmişti. Nihayet Hz. Musa bir gün Tûr dağında Tanrıyla konuşurken, 'Tanrım Firavun meclisinde Heccam beni taklit ettiğinden ben çok üzuldüm, onu kahret,' deyince Tanrı 'Sevgilim, Firavun'u taklit etmeyip de seni taklit edenin bütün durum ve hareketleri kabulümdür. Seni taklit ederek öğündüğü için taklidi sahihtir, ona cennet nasip eyledim,' buyurmuş. Buradan yola çıkarak pek çok kitapta, taklit çok eski olduğundan bilginler fetva kitaplarında 'mukallidin imanı sahihtir,' demişler (aktaran Gökteş 2010: 39-40).

Evliya Çelebi'ye ait bu alıntıdan da İslâmiyet'te mukallitlik sanatına ve taklide bakış açısının ılımlı bir yönde olduğu anlaşılmaktadır. Toplumun sosyal ve dinî ortamlarında taklidin hoş karşılanıyor olması, bu unsurun diğer sanatlarda da kullanılmasının yolunu açmıştır. Meddahlık bu sanatların başında gelir. Meddahlar zamanla mukallitlik geleneğindeki taklit unsurunu alarak bunu hikâyelerine eklemlenmişlerdir. İlerleyen dönemlerde mukallitlik yapan kişilerle meddah icracılarının aynışması, bu iki geleneği birbirine yaklaşırarak faktörlerden olmuştur.

Fakat meddah, anlattığı hikâyeler üzerindeki yaratıcı özelliklerine mukallitlik geleneğinin unsurlarını da katarak daha kalıcı bir hale gelmiştir.

Meddahlık geleneğinde mizahı oluşturan temel yapı taklittir. Taklitte, geleneksel Osmanlı mizahıyla paralel olarak hem söz hem de hareket komiğine yönelik uygulamalar söz konusudur. Söz komiği, diğer geleneksel türlerde olduğu gibi meddahlıkta da geniş bir yer tutar. Zıt anlamlı, eş sesli, yansıma sözcüklerle yani ses benzerlikleri ve zıtlıklarından hareketle komiğin oluştuğu görülmektedir (1997: 35).

Meddahlık geleneğinde söz komiği alanında öne çıkan diğer unsurlar ağız ve şive taklitleridir. Rumelili, Kastamonulu gibi taşra tipleriyle beraber Yahudi, Arnavud ya da Çerkes gibi farklı toplumsal tiplerin ağız ve şive taklitlerinin yapıldığı görülür.

Meddahlık sanatında hareketin çok önemli bir yeri vardır. Tek kişinin icra ettiği bir sanat olan meddahlık büyük ölçüde anlatıcılığa dayanmaktadır. Fakat bunun yanında göstermeye dayalı bir hüviyeti de söz konusudur. Meddahlığın bu hüviyeti kazanmasındaki unsur ise onun harekete dayalı olarak icra ediliyor olmasıdır. Meddahın, hikâyenin en can alıcı yerlerinde sopasını zemine vurması, aksesuarlarından yardım alarak anlattığı hikâye kahramanlarına bürünmesi gibi durumlar meddah anlatısını düz bir anlatı olmaktan çıkarmaktadır. Yine meddahın sopasını bir binek hayvanı gibi kullanarak üzerine binmesi, mendilinden yararlanarak kadın taklidi yapması hareket komiği içinde sayılabilecek unsurlardandır. Geleneğin hedef kitlesi açısından, kurgunun dikkat çekici bir biçimde aktarılıyor olması önem arz eder. Meddahın aksesuarlarından yararlanarak sadece sözle değil hareketlerle de taklit gerçekleştirmesi, meddahlık sanatının etkisini artırmaktadır. Dolayısıyla meddahlık geleneğinde söz komiği kadar hareket komiğinin de önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Mizahın meddahlık geleneği içinde nasıl yer bulduğu, sözlü kültürdeki meddahlık geleneği üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Buna ilaveten meddahlık ve mizah ilişkisinin sonuçları yazılı kültürde de kendisini gösterir. Yazılı mizahın, sözlü mizahla kıyaslandığında daha geniş bir hedef kitleye hitap ettiği görülmektedir. Bu nedenle kullandığı belli yöntem ve teknikler de farklılaşmıştır. Fakat her değişim gibi sözlü mizahtan yazılı mizaha geçmek de kolay olmamış, bir süreç gerektirmiştir. Öngören'e göre yazılı mizahın hedef kitlesi, sözlü kültür mizahına göre daha geniştir. Bu durum mizahın gizlilik özelliği ile çatışmaktadır. Dolayısıyla sözlü kültürdeki

mizahî unsurların bir kısmı yazılı mizah ürünlerine aktarılamaz. Bu da yazılı mizah için başlangıçta konu sıkıntısına neden olmuştur (1983: 22). Bu kısır döngü, yazılı mizahın sık sık sözlü kültür mizahına başvurmasıyla aşılmaya çalışılmıştır. Yazılı mizah ve meddahlık ilişkisinin de temeli buraya dayanmaktadır. Süreli mizah yayınlardan *Meddah* ve *Gülünçlü Sahne-i Meddah* mecmuaları meddahlık geleneğini kaynak olarak kullanan mizah gazeteleridir. Bu örnekle birlikte mizahın, meddahlık geleneğinin sözlü kültürden yazılı kültüre taşınmasında bir köprü oluşturduğu ortaya çıkar. Başka bir deyişle, meddahlığın kültürel bellekteki aktarımı mizah aracılığıyla sağlanmıştır.

## 2.2. Yazılı Kültürde Meddahlık Geleneği

Osmanlı'da modernleşme hareketleri 18. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir. Zira Osmanlı Devleti tam bu tarihlerde Batılı devletler karşısında gerilemeye başlamış ve bunun sebepleri üzerine bir arayışa çıkmıştır. Şerif Mardin'e göre bu sebeplerden biri devlet yönetiminin bozulması diğeri ise Batı'nın Osmanlı Devleti karşısındaki askerî üstünlüğüdür (1992: 10). Bütün bunlara dayanarak siyasi ve askerî hayatta reformlar yapılır. III. Ahmet zamanında yani Lale Devri'nde ise sosyal reformlara da ağırlık verildiği görülür. Bu yıllarda bir tercüme heyeti kurulduğunu, hekimlerin imtihana tabi tutulduğunu, üç kütüphane ve Aksaray semtinde bir resim mektebi (nakkaşhane) açıldığını, Levnî gibi üstat bir ressam yetiştiğini, yabancı memleketlerle temasa geçildiğini Hasan Refik Ertuğ aktarmaktadır (1960: 85). Bunları çiçek aşısının ülkeye getirilmesi, çini atölyeleri ve kâğıt fabrikalarının kurulması takip eder. Bu dönemdeki sosyal reform hareketlerinden en önemlisi ve gelecek yılları en çok etkileyeni ise ilk Türk matbaasının kurulması olmuştur. Fakat esasında Osmanlı Devleti'nde matbaanın tarihi çok daha eskiye, 1493-1494 yıllarına kadar dayanır. Ertuğ'un aktardıklarına göre ilk matbaa İspanya'dan göçen Yahudiler tarafından getirilmiştir. Bunu Ermeni ve Rum matbaaları takip eder. Söz konusu matbaalarda tarih, lügat ve din kitapları basılmıştır (Ertuğ, 1960: 83-84). Bu durum, Osmanlı'nın içindeki gayrimüslim tebaanın matbaa ve basın alanında Türklerden daha ileri olduğunu göstermektedir. Nitekim Türkler, matbaayla tanışıp basın-yayın faaliyetlerine başladıktan sonra da bu faaliyetlerin birçok alanında gayrimüslim gazeteciler ve karikatüristlerle birlikte hareket etmişlerdir.



Osmanlı Devleti'nde ilk Türk matbaası İbrahim Müteferrika'nın öncülük etmesiyle kurulmuştur. Burada öncelikle lügat, tarih kitabı, tıp alanlarında eserler basılmış, yazılı kültür bir koldan hareketlenme göstermiştir. Fakat matbaa ve yazılı kültürün tesirinin toplumda tam olarak hissedilmesi zamana yayılır. Çünkü Özdemir'in ifadesiyle, matbaanın kuruluşu ve kitleselleşmesi aynı anlama gelmemektedir. Matbaanın kitleselleşme süreci Osmanlı toplumu için uzun olmuştur (2006: 44). Tanzimat dönemi, matbaanın yaygınlaşmaya başladığı asıl dönem olarak kabul edilmektedir. Çünkü gerek süreli yayınların gerekse de roman ve hikâye türündeki eserlerin basımlarının bu dönemle birlikte yoğunlaşmaya başladığı görülür.

Matbaa ile birlikte yazılı kültür de yaygınlaşmaya ve toplumda benimsenmeye başlamıştır. Teknolojinin bu bağlamda gelişmiş olması geleneksel sözlü kültür ürünlerini etkilemiştir. Bu etki, sözlü kültürün önemli bir kolu olan meddahlık geleneği üzerinde de kendisini hissettirir. Matbaanın kitleselleşmesi ve yazılı kültürün yaygınlaşmasının meddahlık ile ilişkisi üç alanda değerlendirilebilir. Bunlardan ilki gazete tefrikaları ile müstakil roman ve hikâye kitaplarının meddah hikâyeleri karşısındaki durumudur. Basılı hikâyelerin meddah hikâyelerinin yerini tuttuğu düşünülür. Yani toplumun hikâye dinleyiciliğinden hikâye okuyuculuğuna geçiş gösterdiği görülmüştür. Bununla birlikte yeni ele alınan roman ve hikâyelerde halk hikâyesi unsurlarına rastlanır. Bu durum aynı zamanda yazılı edebiyatın, meddah ve aşık hikâyeleri etrafında şekillendiğinin yani referans noktası olarak bunları kabul ettiğinin bir göstergesidir.

Kitle iletişim araçlarının meddahlığı etkileyen bir diğer yönü sözlü kültürdeki meddah hikâyelerinin yazıya geçirilmesidir. Hikâyeler matbu olarak çoğaltılabildiği gibi, matbaanın yaygınlaşmasından önce el yazması olarak da yazıya geçirilmişlerdir. Çeşitli el yazması eserler içinde bulunan meddah hikâyesi örnekleri, eseri ele alan araştırmacıların derlemeleri neticesinde kayda geçmiştir. Bu şekilde kayda geçen hikâyelerin sözlü kültürdeki meddahlık üzerinde tesire sahip olması pek mümkün görülmemektedir. Çünkü el yazmalarının hem çoğaltılma imkânları kısıtlıdır hem de eserlerin oluşturuldukları tarihlerde hitap ettikleri kitle çok sınırlıdır. Bununla birlikte And ve Nutku'nun derledikleri ve bugün elde bulunan meddah hikâyeleri, el yazması eserlerden derlenmiştir.

Meddah hikâyelerinin matbu olarak yazıya geçirilmesi ve çoğaltılması toplumun sosyo-kültürel değişim gösterdiği bir dönemde gerçekleşir. Bu yüzden matbu hikâyeler el yazmalarından daha farklı bir konumdadır. Matbu hikâyeler yazıya geçirilirken sözlü geleneğin çok sesli bağlamından koparılıp yazının tekil dünyasına hapsedilir. Hikâyelerin muhatabı karşısındaki etkisi farklı bir yöne evrilmiş olur.

Yazılı kültürün önemli bir ayağını süreli yayımlar oluşturmaktadır. Özellikle süreli mizah yayınlarının sözlü kültür ürünleriyle sıkı bir ilişkisi vardır. Süreli yayımlar, sözlü kültürün mizah öğelerini kullanmışlardır. Çeviker, yazılı mizahın başlamasının, sözlü mizahı ölüm sürecine soktuğunu ve o mirası yedeğine aldığını yazar (1985: 1101). Fakat bunun aksine, sözlü kültür mizahının ölüm sürecine girmediği, yazılı kültür mizahının içinde devam ettiği iddia edilebilir. İddianın en somut kanıtı, hem Batılı türler olan roman ve hikâye denemelerinde hem de süreli yayınlarda sözlü kültür mizahına dayalı bir içerik oluşturulmasıdır. Sözü geçen sözlü kültür ürünlerinden biri de meddahlıktır. *Meddah* ve *Gülünçlü Sahne-i Meddah* mecmuaları meddahlık geleneğinden etkilenmiş ve birçok alanda meddahlığa dair özellikleri gazete sayfalarına taşımışlardır. Dolayısıyla süreli yayımlar, yazılı kültür ve meddahlık ilişkisinin açığa çıktığı bir başka mecra olarak görülebilir.

### **2.2.1. El Yazması Eserlerde ve Süresiz Yayınlarda Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**

Toplumsal, siyasal ve teknolojik alanda yaşanan gelişmeler yeni kültür muhitlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Kültürel verimler devamlılıklarını sürdürmek için yeni kültür muhitlerine ayak uydururlar yani değişim ve dönüşüme tabi olurlar. Meddahlık da söz konusu değişim ve dönüşüme tabi olan geleneklerden biridir. Meddahlığın gösteri sanatlarına yakın duran bir hüviyeti vardır. Bu yüzden kültürel dönüşüm içinde tiyatro sanatları çerçevesinde incelenmiştir. Batı tiyatrosundaki tek kişilik gösterilerle, özellikle stand-up ile kıyaslanır. Öyle ki stand-up'ın meddahlık geleneğinin devamı olduğu savı öne sürülmüştür. Özdemir, geçmişteki geleneklerin günümüzdeki bağlama göre yeniden yorumlanabileceğini ifade eder. Buna örnek olarak meddahlık-stand up arasındaki ilişkiyi verir (2001: 121). Bu ifadelerden stand-up'ın, kendi bağlamında meddahlığı yeniden yorumladığı sonucu çıkmaktadır. Stand-up'ın meddahlığın devamı olduğu görüşünü reddeden araştırmacılar da vardır. Örneğin Ünver Oral, stand-up'ı kastederek, yabancı isimli,

Batı kökenli sahne gösterilerinin temeli olarak meddahlık geleneğinin gösterilmesini, meddahlık için saygısızlık olarak nitelendirir. Ayrıca bu durumun bir tür pazarlama taktiği olduğunu vurgulamaktadır (2013: 136). Stand-up küreselleşerek Türkiye’de de icra edilen bir sanat olmuştur ve meddahlıkla teknik açıdan bazı ortak özellikleri bulunmaktadır. Buna rağmen stand-up’ın, oluştuğu kültürel bağlam ve kolektif altyapı açısından meddahlığın devamı sayılması tartışmalı görünmektedir.

Meddahlığın kültürel değişim içinde gösteri sanatları bağlamında incelenmiş olması, bu geleneğin sözlü kültürün bir parçası olma özelliğini geri plana atmıştır. Oysa ki meddahlık geleneği, icrasını görsel unsurlarla desteklemekle birlikte sözlü kültürün imkânlarıyla var olmuştur. Kültürel muhit değişimlerinin ilk basamağını sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin oluşturduğu düşünüldüğünde meddahlığın bu bağlamda da değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkar. Sözden yazıya geçiş dönemi, gösteri sanatlarındaki değişim döneminden daha önce oluşan bir kültürel değişim basamağıdır. Bu yüzden meddahlığın sözlü kültürden yazılı kültüre geçişteki dönüşümünün incelenmesi, tiyatro benzeri bir hüviyet kazanmasıyla ilgili de yeni bakış açıları sağlayacaktır.

Meddahlık geleneği, sözlü kültürde, meddah ve izleyici arasındaki iletişime bağlı olarak şekillenmektedir. Dolayısıyla her meddah icrasında, yenilenmiş bir içerikle karşılaşıldığı söylenebilir. Buradan hareketle sözlü kültürdeki meddahlık geleneğinin “canlı” bir yapıda olduğu yorumu yapılabilir.

Yazı, W. Ong’un ifadesiyle bir tür teknoloji olarak, üstünlüğünü her alanda kanıtlamaya başlamıştır (2014: 101). Bunun etkisiyle meddahlık gibi sözlü kültür unsurları da yazının mihverine girmiştir. Fakat sözlü ve yazılı kültürlerin, sosyal, toplumsal ve psiko-dinamik alt yapılarının farklı olması, sözlü kültür geleneklerini de yapısal değişime uğratmıştır. Meddahlık geleneğinin yazılı kültürdeki ilk biçimi, hikâyelerin senaryo yahut özet biçiminde yazıya geçirilmesidir. Yazılı kültürdeki meddah hikâyeleriyle ilgili şu yorumlar yapılabilir:

- Sözlü kültürdeki her icrada yeniden canlanma imkânı bulan hikâyeler, yazılı kültürün bu şekilde tek sefere mahsus yaratılmış olurlar.
- Yapısal olarak, dönemin yazılı kültür modasına uyulur ve meddah hikâyeleri daha ağır ve ağıdalı bir dille yazılır.

- Farklı hedef kitle gruplarının hikâyeler üzerinde bir etkisi söz konusu olamaz.
- Yazı kültürdeki meddah hikâyelerinde sözlü kültüre göre sınırlı sayıda duyu organına hitap edilir. Bu durum olumsuz gibi görünse de okuyucunun hayal gücünü daha fazla etkinleştirilmesi açısından olumlu sonuçlar da doğurmaktadır. Ong, yazının konuşmayı sözlü işitsel duyudan çıkarıp görme duyusuna bağladığı için hem konuşmayı hem de düşünme biçimini dönüştürdüğünü ifade etmiştir (2014: 104).
- Sonuç olarak hikâyelerin canlılık özelliklerini kaybettikleri yorumu yapılabilir. Meddah hikâyelerine yer veren eserler, hikâyelerin kültürel aktarımında rol oynamaktan ziyade hikâyeleri kayıt altına almış olurlar.

Yazının meddahlık geleneği üzerindeki bir diğer etkisi, yazılı eserlerin meddah hikâyeleri için kaynak oluşturmasıdır. Sözlü kültürdeki icracılar, söz gelimi destan anlatıcıları yahut aşıklar düşünüldüğünde, yetişme ortamının da sözlü olduğu görülür. Fakat yazılı eserlerin bu alanlarda da çoğalması, sözlü kültürün icracıları için farklı bir eğitim ortamı oluşturmuştur.

Yazılı kültür muhitinin meddahlığa etkisi iki yönden olmuştur. Bunlardan ilki meddahlık geleneğinin yazılı kültürün konusu olması, ikincisi ise meddahın yazılı kültür malzemelerini kullanmasıdır. Mesele daha açık olarak şöyle ifade edilebilir. Meddahlık usta-çırak geleneği bağlamında gelişen bir gelenektir. Meddah, hikâyelerini ustasından sözlü olarak öğrenir. Yazı teknolojisinin gelişmesiyle birlikte meddahın hikâye kaynakları da çeşitlenmiş ve yazılı eserler de bunlara dahil olmuştur.

### **2.2.2. Süreli Yayınlarda Meddahlık**

Matbaanın ve yazılı kültürün kitleselleşmesinde süreli yayınlar önemli bir rol üstlenmişlerdir. Gazete ve dergi olarak iki ana gruba ayrılabilen süreli yayınların öncelikli amacı haberleşme ve iletişimdir. Bu durum, onları diğer yazılı kaynaklardan ayırmaktadır. Süreli yayınlar için haber vermenin yanı sıra toplumun nabzını tutma, sosyal ve gündelik hayattaki meseleleri irdeleme, eleştirme gibi özellikler de söz konusudur. Bu özellikler Osmanlı toplumunda öncelikli olarak gazetelerle birlikte kendini gösterir. Başka bir deyişle önce gazetenin ayak sesleri duyulmuştur. Matbaanın kurulmasından 102 yıl sonra ilk gazete olan Takvim-i Vekayi çıkarılmaya başlanır. Devlet eliyle çıkarılan bu gazetenin esas amacı halkı, devletin içte ve dışta

yaptığı faaliyetler hakkında bilgilendirmektir. II. Mahmut döneminde çıkmaya başlayan bu gazeteye, döneminde Fransız ve İngiliz gazetelerinin Osmanlı hakkında yaptıkları olumsuz haberlere karşılık ihtiyaç duyulmuştur (Ertuğ, 1960: 134). Sonrasında bunu, Ceride-i Havadis ile yarı-özel gazete ve Tercüman-ı Ahval'le birlikte özel gazeteler izlemiştir.

Tanzimat'la birlikte gelen reformlar ve Tanzimat aydınının tutumu, yazılı basına farklı misyonlar yükler. Yazılı basının yaygınlaşmasına kadar yalnızca belli bir tabakayı kapsayan yani halka inemeyen reformlar, gazetecilik hareketleriyle daha geniş çevrelere ulaşmıştır. Üstelik bu sosyal değişimle birlikte aydınların halkın önemini fark etmesi; halka halkın dili ile seslenme ihtiyacını doğurmuş ve klasik yazılı üretimlerin dışına çıkılmaya çalışılmıştır.

Bütün bu basın-yayın hareketleriyle birlikte hem halkı bilgilendirmek esas alınmış hem de gerek devletin gerek aydınların fikir ve faaliyetlerinin halk nezdinde karşılık bulması hedeflenmiştir. Fakat gazete, Osmanlı Devleti'nde başka işlevler de üstlenir. Tanpınar, gazetenin Osmanlı toplumunda oynadığı rolü başka hiçbir yerde oynamadığını söyler. Ona göre, bütün işaretler gazeteden gelir, kalabalık onun etrafında kurulur, okumayı gazete yayar, mekteplerin uzak bir gelecek için hazırladığı ocağı o tutuşturur (Tanpınar 2012: 251). Buradan hareketle Osmanlı toplumunda gazetenin yalnızca bir haber yayıcı olmaktan çıktığı; toplumu yönlendiren, eğiten, topluma okul olan bir mecra haline geldiği ifade edilebilir. Gazeteciliğin ilerleme göstermesiyle gazete; psikolojik boşaltımı gerçekleştirme, toplumsal ve siyasi eleştiri yapma ve güldürme görevlerini de üstüne almıştır. Hatta sadece mizah ve hiciv içerikli gazetelere rastlanmaya başlanır.

Sürelî yayınlarda gazete ve dergilerin bir diğer önemli özelliği kültürel bellek aktarımında rol oynamalarıdır. Özellikle mizah gibi bir tema etrafında yayımlanan gazetelerde bu durum daha net bir şekilde izlenmektedir. Nitekim Osmanlı toplumunun yazılı kültür tarihinin başlangıcında en çok göze çarpan, kaynağını sözlü kültürden alan gazetelerdir. *Hayal*, *Karagöz*, *Orta Oyunu*, *Bebe Ruhi* gibi gazeteler bunların örneğini oluşturur. Böylelikle sözlü kültür verimlerinin devamlılığı yazılı bir mecrada sağlanmıştır. Karagöz, Orta Oyunu gibi geleneklerle birlikte meddahlığın da bu geçiş döneminin bir unsuru olduğu gözlenmektedir. *Meddah* ve *Gülünçlü Sahne-i*

*Meddah* gazeteleriyle, meddahlık geleneğinin yazılı kültürde devam ettirilmesi sağlanmış ve kültürel sürekliliğin bir örneği verilmiştir.

Gazetelerden önce toplumda mizah işlevi üstlenen unsurlar sözel kültür ürünleri olan fıkra, masal, halk hikâyeleri vs. ile geleneksel halk tiyatrosu türleri olan Karagöz, Meddah, Orta Oyunu gibi halk verimleriydi. Buna dayanarak Cemal Kutay, Türk mizah tarihini göz ve kulak dönemi ve basın dönemi olmak üzere iki ana döneme ayırmıştır (aktaran Ögüt Eker; 2009: 98). Sözlü kültür ve geleneksel tiyatronun hüküm sürdüğü dönem göz ve kulak dönemi olurken; ilk mizah yayınlarıyla birlikte basın dönemi başlamıştır. Bununla beraber bu iki ana devrenin birbirinden tamamen bağımsız olduğu söylenemez. Çünkü basın döneminin mizahî ürünleri, göz ve kulak dönemi olarak adlandırılan dönemin ürünlerinden yararlanarak var olmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda da öncelikle Karagöz, Orta Oyunu ve meddahlık geleneği öne çıkmıştır. Sözlü kültürden yazılı kültüre olan bu aktarım, süreli yayınların kültürel sürekliliği sağlama noktasında da önemli bir konumda olduğunu göstermektedir. Bu alandaki süreli yayınlar “Kaynağını gelenekten alan mizah mecmuaları” şeklinde adlandırılabilir. Kaynağını gelenekten alan mizah mecmuaları değerlendirilmeden önce Osmanlı mizah basınının gelişiminden söz etmek yerinde olacaktır.

Cemal Kutay’ın tasnifine göre basın döneminin ilk mizah gazetesi 1852 yılında Hovsep Vartanyan Paşa tarafından çıkarılan *Boşboğaz Bir Adem*’dir. Bunu 1876 yılında *Meğu*, sonrasında ise *Tohafî* izlemiştir (aktaran Çeviker, 1986: 17). Osmanlı basın tarihinin müstakil ilk Türk mizah gazetesi ise *Diyojen*’dir. Fakat ondan önce mizah temalı gazete ekleri çıkarılmıştır. 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından çıkarılmaya başlanan ve esasında siyaset temalı olan *Terakki* gazetesi, 1869 yılında *Terakki Eğlence* isimli bir mizah eki yayınlamaya başlar ve böylece Türk mizah gazeteciliğinin adımları atılmış olur. 13 sayı çıkan *Terakki Eğlence* gazetesi, 13. sayıdan sonra yerini yine aynı gazetenin eki olan *Letaif-i Âsâr*’a bırakmıştır. Bununla birlikte yazar-çizer kadrosu ve fiziksel özellikleri aynı kalmıştır.

1870 yılında *Diyojen* yayın hayatına başlamıştır. Teodor Kasap’ın çıkardığı gazete, mizah temalı ilk Türkçe gazete olmasına rağmen döneminde çok ses getirmiş hatta hicivleri dolayısıyla dört kez kapatılmıştır (Varlık, 1985: 1094). *Diyojen* 1873 yılında beşinci kez ve son kez kapatılacaktır. Söz konusu bu kapatmalar ve baskılar, birkaç yıl sonra gelecek ağır basın sansürünün ayak sesleri niteliğindedir. Bununla

birlikte Teodor Kasap ne mizah basını çalışmalarına ne de eleştirel üslubuna ara vermiş, 1873 yılında önce *Çingiraklı Tatar*, hemen ardından *Hayal* mecmualarını yayınlamıştır. *Hayal*, Teodor Kasap'ın en uzun süreli yayınlarından biri olmuş fakat mecmuanın sivri üslubu yeni sansürlere de davetiye çıkarmıştır. Gazetenin kapatılması ise basın sansürünü eleştirmesi üzerine yayınlanan “Kanun dairesinde serbestî” karikatürü sebebiyle olmuş ve Teodor Kasap hapis cezası almıştır. Teodor Kasap'ın çıkardığı bu dergilerde yetişen yazarlar ilerleyen dönemlerde mizah gazeteciliğinin ve mizah edebiyatının başarılı örneklerini vermişlerdir. Bu yüzden Özdemir, yazılı kültürdeki mizah tarafının, Teodor Kasap öncülüğünde gelişen mizah gazeteciliğinden beslendiğini ifade etmektedir (Özdemir, 2006: 13).

Teodor Kasap'ın çıkardığı mecmualar dışında Zakarya Beykozluyan'ın 1873'te çıkardığı *Latife*, 1874'te Mihaliki Efendi'nin çıkardığı *Şafak* ve Basiretçi Ali Efendi'nin çıkardığı *Kahkaha*, Tevfik Bey'in 1875 yılında yayımladığı *Geveze* ve 1876 yılında yayımlanan *Meddah*; 1876'da Mehmet Tevfik Bey tarafından çıkarılan *Çaylak* da bu dönemin mizah yayınları arasındadır (Varlık, 1985: 1095).

Daha ilk gazetecilik faaliyetleriyle birlikte basın üzerindeki baskı kendisini göstermiştir. Çingiraklı Tatar'ın, Hayal'in karikatürleri sebebiyle kapatılmaları bunlara örnek verilebilir. 1876 yılında II. Abdülhamit'in tahta geçmesiyle birlikte basın üzerindeki baskı ve sansür uygulamaları daha da artar. 1878'de yürürlüğe giren Sıkıyönetim Nizamnamesi ağır basın sansürünün ilk adımlarından olur. Önceleri yalnız siyasal gazeteleri kapsayan bu nizamname, 1882'de her çeşit gazete ve dergiyi kapsamına almıştır (Özbay, 2014: 114). Mizah gazeteleri de bundan nasibini alır. Aslında Orhan Koloğlu, Abdülhamid'in genel kültür konularını yayan gazetelere destek bile verdiğini ifade ederek sansürün yayıncılığın her alanında etkili olmadığını belirtmiştir (2010: 196). Fakat hicivci, eleştirel tutumları diğer kültür yayınlarına nazaran çok daha etkili ve muhatabını daha rahatsız edici olduğu için mizah basınının üzerindeki baskı daha ağırdır. Nitekim istibdat dönemi süresince Osmanlı Devleti sınırları içindeki mizah yayıncılığı durağan bir sürece girmiştir. Yönetimin mizah basınına karşı bu tutumu yurt içindeki yayınların önünü kesebilmiş ancak bilhassa Jön Türklerin öncülüğünde devam eden yurt dışı yayınlarına engel olamamıştır. Jön Türkler; 1895 yılında Hayal, 1896'da Hamidiye, 1898'de Beberuhi ve Pinti, 1900'de Davul ve Dolap, 1901'de Tokmak, 1906'da Curcuna gibi yayınlar çıkarmışlar ve bu

yayınlarla faaliyetlerini yurt dışında sürdürerek muhalefet etmişlerdir (Çeviker, 1986: 274-285). 1876 yılından II. Meşrutiyet'in ilanı olan 1908'e kadar süren otuz küsur yıllık bir süreçte basın hayatının ve mizah basınının her ne kadar sekteye uğradığı düşünülse de yurt dışı yayınlarıyla bunun üzerinden gelindiği görülür.

1908 yılında, Meşrutiyet'in ilanından sonra oluşan özgürlük ortamında kısa sürede birçok matbaa kurulmuş, birçok basın-yayın faaliyeti yürütülmüş, çok sayıda mizah mecmuası çıkarılmıştır. Turgut Çeviker, yüzlerce dergi ve gazetenin yayın hakkının bir gün içinde alındığını, bunlar içinde -saptanabilen- süreli mizah yayınının 92 tane olduğunu ifade eder (1985: 1103). Yoğun baskı döneminden sonra bir rahatlamanın göstergesi olan bu yayınların, nicelik açısından fazlaca olsalar da birçoğunun birkaç sayıda kapandığı ve nitelik açısından mizah basınına çok katkı sağlayamadıkları birçok araştırmacı tarafından ifade edilmektedir (Kutlu, 2004: 54), (Çeviker, 1988: 17). Bununla birlikte söz konusu yayınların nitelikleri yayıncılık açısından ele alınmış, bunların aynı zamanda bir kültürel dönüşümün ürünü olduğu göz ardı edilmiştir. Yayınların bu kadar çok olması, elde edilen özgürlük ortamının ve geçmiş yönetimi eleştirme fırsatının bir sonucu olarak görülür. Bu anlamda mizah gazeteciliği Türk edebiyatına da demokratik bir yapı kazandırmıştır (Özdemir, 2006: 13). Mizahın, görünüşte bir "rahatlama- boşalma" yolu olduğu ama özünde bir mücadele aracı niteliği taşıdığı ifade edilmektedir. Bu nedenle, gerek 1870'lerde, gerekse II. Meşrutiyet döneminde geçmişle ve yaşanan günle hesaplaşma bir ölçüde mizah aracılığı ile yapılmıştır (Varlık, 1985: 1099-1100). Mizah aracılığıyla yapılan bu hesaplaşma, geleneksel yöntemlerle yani Karagöz oyunlarıyla, meddah hikâyeleriyle yapıp döneme uygun yeni ve çeşitli sözlü üretimler de gerçekleştirilebilirdi. Fakat toplumsal olarak bir dönüşümün gerçekleştiği, adeta bir eşikten geçildiği dönemde insanlar fikirlerini, yeni tanıştıkları ama bununla birlikte kendilerine yeni ifade imkânı buldukları ve bu ifadelerini daha fazla insana ulaştıracaklarını düşündükleri mecmualarla anlatmaya çalışmışlardır. Bununla birlikte sözlü kültür unsurları da tamamen bir kenara bırakılmamış, ya dönüşerek Batılı unsurlarla kaynaşmış ya da mizah mecmuaları içinde yer alarak varlığını devam ettirmiştir.

30 yıllık bir İstibdat Dönemi olmasaydı gazetecilik peyderpey yayılacak, toplum bu yeni yazılı aktarım aracına sindirerek alıacak ve üretimlerini de daha kontrollü



yapacaktı. Fakat Avrupa’da zaten Osmanlı’ya nazaran çok önceden faaliyete başlamış olan, 30 yıllık süreç içinde de toplum tarafından yeterince istifade edilemeyen gazeteciliğin, 30 yılın sonunda büyük patlama gerçekleştirmesi gayet doğaldır. Bu patlamanın sonunda yapılan üretimler de her ne kadar kısa süreli de olsalar kültürel değişimi ve sürekliliği göstermesi açısından kayda değerdir. Zira halkın toplumsal değişimlere vereceği reaksiyonu, yazılı kültür üzerine almıştır ve toplum gazeteyle tam olarak meşrutiyetten sonra kaynaşmaya başlamıştır. Gazetelerin halk üzerindeki tesiri, ilk dönem yayınlarında belli bir kesimle sınırlı kalırken, meşrutiyetten sonra bu tesirin yelpazesi genişlemiş, gazetecilik faaliyetleri başkent dışında da yoğunlaşmıştır. 1908’de Kastamonu’da çıkan *Köroğlu*, 1909’da Trabzon’da çıkan *Haber Anası*, 1910’da İzmir’de çıkan *Neşter*, *İğne*, *Tokmak* gazeteleri, 1911’de Kastamonu’da çıkan *Serbâz*, 1912’de Giresun’da çıkan *Kavlak* vb. bu gazetelere örnek verilebilir.

Gazetelerin halkı etkilediği ve yönlendirdiği kadar halk da gazeteleri etkilemiştir. Yeni olguların toplumda kabul görmesi ve yerleşmesi aşamasında karşılıklı bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Toplum karşılaştıklarını kendi duyuş ve düşünce dünyasına göre şekillendirerek kabullenir. Dolayısıyla matbaa ve yazılı basınla yeni yeni karşılaşan bir toplumda da gazeteler kendilerini görünür kılmak için toplumun duyuş ve düşünüş tarzından, bir anlamda gelenekten beslenmişlerdir. Bunu yaparken aynı zamanda da geleneklerin aktarım aracı haline gelmişlerdir. Bu anlamda mizah mecmualarının daha çok öne çıktığı görülür. Çünkü geleneğin eğlenceli ve seyirlik yönünü yazılı ortama aktarma açısından daha elverişlidirler. Gelenekler bu yolla gerek sosyal şartlar gerek işlendikleri kültür ortamı dolayısıyla biçim ve içerik olarak değişikliklere uğrar fakat işlevsellikleri ve temel yapı taşları devam ettirilir.

Turgut Çeviker, 1908-1919 yılları arası çıkan mizah yayınlarını dört aşamada tasnif etmektedir. Bu tasnifin ilk aşamasını tek sayılık risaleler olan *el-Üfürük* (1908), *Mahkûm* (1908) gibi mizah-yergi dergileri oluşturur. İkinci aşamada, kendisine eşeği simge olarak seçen ve siyasi mizahla ünlenen eşek tipi mecmualar yer alır. Bunlar; *Eşek* (1910), *Kibar* (1910), *Alafranga* (1910), *el-Malum* (1910), *Yuha* (?) vb. dergilerdir. Üçüncü aşamada Batı tedarisatından geçmiş karikatürcülerin ve gazetecilerin çıkarttıkları *Kalem* (1908), *Davul* (1908), *Cem* (1910), *Kara Sinan* (1911), *Karikatür* (1914), *Hande* (1916), *Diken* (1918) gibi mizah mecmuaları vardır.

Son aşamayı ise bu tezin de konusunu oluşturan, kaynağını geleneksel sözlü mizahtan alan mizah yayınları oluşturmaktadır (Çeviker, 1985: 1101-1108). Esasında kaynağını gelenekten alan bu yayınları 1908-1919 ile sınırlandırmak mümkün değildir. Zira hem Diyojen'den itibaren 1908'e kadar çıkan dergilerde hem de 1919'dan sonra yayın hayatına başlayan birçok mecmuada geleneksel sözlü mizahın etkisi görülür. Geleneğin yazılı mizah mecmualarına yansımaları yer yer mecmuaların isimlerinde yer yer içeriklerinde seyredilmiştir. Bu mecmualar şu şekilde tasnif edilebilir:

### **2.2.2.1. Karagöz gölge oyunu geleneğini devam ettiren mecmualar**

Karagöz, geleneksel Türk tiyatrosunda, bir perdenin arkasındaki tasvirlerin hareket ettirilmesiyle oynanan gölge oyunudur. Gölge oyununun kökeni hakkında birçok görüş mevcuttur. And'ın aktardığına göre ilk görüş, gölge oyununun önce Asya'da doğup diğer kültürlerde yayıldığı üzerinedir. Diğer görüş ise gölge oyununun Batı kökenli olup sonradan Doğu ve Asya kültürlerine aktarıldığı yönündedir (1985: 271). Anadolu'daki gölge oyununun kaynağının ise Mısır olduğu, Yavuz Sultan Selim'in seferi sonucunda Anadolu'ya taşındığı belirtilmiştir (And, 1985: 272-275). Karagöz tasvirlerini oynatan kişilere Hayalî denmektedir. Bunun yanında bu tasvirlerin muhafazası ve Hayalî'ye yardımcı olmakla görevli yordak, dayrazen, sandikkâr adı verilen kişiler vardır. Ayrıca Karagöz perdesine aynı zamanda hayal perdesi denmektedir. Karagöz oyunlarındaki belli başlı tipler; Karagöz, Hacivat, Tiryaki, Çelebi, Bebe Ruhi, Tuzsuz, Matiz, Ermeni, Rumelili, Çerkez vesairedir (And, 1985: 271-288). Karagöz oyunları uzun yıllar kitlelerin mizah ihtiyacını karşılamıştır. Oyunlardaki Karagöz karakteri; eğitim almamış fakat bununla birlikte hazırcevap bir üslubu olan, içi dışı bir yapıdadır. Bütün bu yönleriyle halkın içinden biridir. Dolayısıyla halk kendini Karagöz'le özdeşleştirir. Karagöz'ün yüksek tabakadan insanları söz oyunları ile alt edici tutumu halkta bir rahatlamaya ve en nihayetinde gülmeye yol açar. Bülent Varlık'ın ifadesiyle Karagöz hor görülen halkın yükselen sesi olmuştur (Varlık, 1985: 1092-1093). Karagöz, yazılı mizah döneminde de bu niteliğini devam ettirir. Hayal, Beberuhi, Hacivat, Karagöz gibi birçok mecmua Karagöz'ün sözlü kültürdeki gücünden yararlanmak istemiştir.

**Hayal (1873):** Mecmua, ismini Karagöz perdesinin diğer adından, hayal perdesinden almıştır. Teodor Kasap tarafından çıkarılan mecmuanın karikatürlerini ise Nişan Berberyan çizmiştir. Gerek ismi gerek içeriğiyle sözlü kültür mizahını devam

ettiren mecmuanın asıl hiciv bölümünü Karagöz-Hacivat muhavereleri oluşturur. Karikatürlerin de büyük kısmını Karagöz ve Hacivat oluşturmaktadır.

**Kahkaha (1874):** Bu mecmuada, Karagöz ve Hacivat iki mizahi karakter olarak yer alırlar. Nitekim mecmuanın ismi de Karagöz'ün mizahi yönüne işaret eder. Basiretçi Ali tarafından çıkarılan mecmuanın karikatürlerini Ali Fuat Bey çizmiştir (Şahin, 2012: 26).

**Bebe Ruhi (1898):** Beberuhi, gölge oyunu geleneğindeki Karagöz tiplerinden biridir. Oyunlarda, kısa boyu ve “r” ile “s” harflerini söyleyememesi, Beberuhi tipinin tipik özellikleridir. Yazılı kültürdeki Beberuhi ise yayın hayatına İsviçre’de başlamış ve ancak beş sayı kadar çıkabilmiştir. Sekiz sayfadan oluşan mecmuanın hemen her sayfasında karikatür bulunması, onu karikatür tarihi açısından önemli bir yere konumlandırır. Mecmuanın başyazarı Bebe Ruhi, bu yazılarda -güya bir aydan beri görüşmediği- çok yakın bir dostuyla memleket meseleleri hakkında konuşur (Ünver, 2013: 38).

**Karagöz (1908):** Karagöz Gazetesi, 1908 yılında Ali Fuat Bey önderliğinde yayın hayatına başlamış, 1955’e kadar varlığını sürdürmüştür. Bu yönüyle yalnızca meşrutiyet sonrası gazeteler içinde değil, bütün mizah yayınları arasında en uzun ömürlü mecmualardan biri olmuştur. Mecmuada mizah unsurunu, Karagöz-Hacivat muhavereleri oluşturur. Fakat bu muhavereler, gelenekte olduğu gibi Karagöz-Hacivat atışması şeklinde değil, Karagöz ve Hacivat’ın sosyal ya da siyasi meseleleri aralarındaki konuşmalarla hicvetmesi şeklinde olur. Mecmua, bilhassa Kurtuluş Savaşı döneminde oldukça siyasallaşarak Ankara hükümetinin yanında yer almıştır. Millî mücadelede de yazılı basının en etkili figürlerinden biri olmuştur.

**Hacivat (1908):** Karagöz geleneğini devam ettiren bir diğer mecmua Hacivat’tır. Karagöz gölge oyununun baş tiplerinden olan Hacivat, gelenekte eğitimli, her konuda az çok bilgi sahibi olan ama aynı zamanda karşısındakini biraz üstten gören bir yapıdadır. Konuşurken araya sık sık Arapça-Farsça kelimeler sıkıştırması, Karagözle Hacivat arasında anlaşmazlığa ve dolayısıyla gülmeye yol açar. Mecmuanın imtiyaz sahibinin Hakkı olduğu belirtilir (Ünver, 2013: 62). Yazılarda Hacivat’ın karşıt tipi, muhalefetin sesi Karagöz’dür.

**Hayal-i Tasvir (1908):** Hayal’den sonra ismini hayal perdesine öykünerek alan bir diğer gazete Hayal-i Tasvir’dir. Başta tek başına çıkarken sonrasında *Üç Gazete*

başlığı altında yayın hayatına devam eder. Fakat bu gazetede geleneğin etkisinin azaldığı, köşe yazılarının etrafına çizilen Karagöz-Hacivat resimlerinin ve isminin dışında Karagöz tiplemesinden uzaklaşıldığı görülür.

**Baba Himmet (1911):** Baba Himmet, Karagöz gölge oyununda Kastamonulu oduncu tipidir. İmtiyaz sahibinin Gümölcineli Osman Nail olduğu Baba Himmet gazetesi de ismini buradan alır. Mecmuanın kapak sayfasındaki karikatürde geleneksel giyimli, nargile içen bir erkek karikatürü vardır. Mecmuada, bir siyasi partinin taraftarı olmamak tekrarlanan konulardan olmuştur (Ünver, 2013: 119).

#### 2.2.2.2. Fıkra geleneğini devam ettiren mecmualar

**İncili Çavuş (1908):** Sözlü kültürün en önemli fıkra tiplerinden biri olan İncili Çavuş'un XVII. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. Boratav, onun padişah I. Ahmed'in musahibi olduğunu ve Batı saraylarındaki maskaraların rolünü oynadığını söyler (1995: 87-88). İncili Çavuş, padişah ve halk arasında bir köprü görevi üstlenmiş ve halkın sorunlarını nükteli bir dille fıkralaştırmıştır. Bu tutumuyla halk tarafından oldukça sevilen bir fıkra tipi olur. İsmail Hakkı tarafından çıkarılan mizah mecmuası da halkın bu teveccühüne bir göndermeyle *İncili Çavuş* adını almıştır. Mecmuada mizah unsurunu, İncili Çavuş ve Tıflî arasında geçen muhavereler oluşturur. Bu anlamda Tıflî'nin de sözlü kültürdeki konumundan bahsetmek yerinde olacaktır. Yine Boratav'ın aktardığına göre Tıflî Çelebi adındaki zat, XVII. yüzyılda yaşamış, dönemin ünlü meddahlarından biridir. IV. Murat'ın hikâyeciliğini yapmıştır. Lataifname, Hançerli Hanım, Sansar Mustafa gibi hikâyeleri Boratav Tıflî hikâye çemberi adı altında göstermiştir (1995: 70-71). İncili Çavuş fıkralarının da hikâyeye yakın uzunlukta olmasından dolayı kimi araştırmacılar tarafından meddah hikâyesi kategorisine sokulması (Albayrak, 1992: 277), İncili Çavuş ve Tıflî arasında birçok ortak özellik olduğunu gösterir. Bu nedenle mizah mecmualarında, Karagöz-Hacivat geleneğinin bir yansıması olarak ikili muhaverelerde yer alırlar. Söz konusu muhaverelerde devletin mevcut durumu ve yapılması gerekenler tartışılmıştır. İncili Çavuş, 1908'de yayımlanan birçok mecmua gibi siyasi mizah yapmıştır.

**Hoca Nasreddin (1908); Nasreddin Hoca (1914,1920,1927); Molla Nasreddin (1906):** Nasrettin Hoca, Sibiryadan doğu Türkistan'a bütün Türk dünyasında tanınan ve sevilen bir fıkra tipidir. Sözlü kültür mizahının mihenk taşı olan Nasrettin Hoca fıkraları, asırları aşarak günümüze kadar gelmiştir. Hoca'nın

bu kadar sevilmesinde onun mizah tarzının iğneleyici, hicvedici ve bir anlamda felsefi boyutta olması etkilidir. Hoca yeri gelmiş siyasi erki, yeri gelmiş halkın tutumunu mizahına malzeme yapmıştır. Nasrettin Hoca fıkralarındaki bu mizahi tutum, yazılı basın, bilhassa meşrutiyet basınının oluşturmak istediği üsluba çok uygundur. Bu sebeptendir ki Hoca, sözlü gelenekten sonra yazılı basının da önemli bir figürü olmuştur. Varlık, bunu destekler nitelikte, Hoca'nın iki mizah dönemini birleştirici bir misyonu olduğu söyler. Bu savı desteklemek için Nasreddin Hoca temalı olmayan mecmuaların bile hocanın anlatılarına çokça yer vermesini örnek gösterir. (Varlık, 1985: 1092).

1908 yılında İstanbul'da neşredilen Hoca Nasreddin mecmuası tek sayı çıkmıştır. İslamcı ve özgürlükçü bir çizgide olduğu aktarılır (Ünver, 2013: 76). Hoca, karikatürlerde eşeğiyle birlikte yer almıştır. Bunun yanında 1914 yılında neşredilen ve sorumlusunun Ali Haydar olduğu Nasreddin Hoca, 1920 yılında Mısır'da neşredilen ve gündeme ilişkin yergilerle mizahını oluşturan Nasreddin Hoca, 1927 yılı İstanbul'unda çıkan ve 147 sayı ile uzun ömürlü olan Nasreddin Hoca gibi mecmualar sayılabilir. Nasrettin Hoca ile ilgili en önemli yayınlardan biri de Azerbaycan'ın ilk mizah mecmuası olan Molla Nasreddin'dir. 1906 yılında Azerbaycan'ın Tiflis şehrinde neşredilmeye başlanan mecmua, 1931'e kadar önce Tebriz ardından da Bakü de çıkmaya başlayarak yayın hayatını sürdürmüştür. Mecmuanın öncülüğünü Celil Mehmedguluzade ve Ömer Faig Nemanzade yapmıştır. Mecmuanın yirmi beş yılda yedi yüz yetmiş altı sayısının neşredildiği aktarılır (Adıgüzel, 2007: 3). Sovyet Rusya döneminde çıkmış olması ve yazınsal üslubu dolayısıyla Türk dünyası açısından önem arz eden bir mecmuadır.

### **2.2.2.3. Orta oyunu geleneğini devam ettiren mecmualar**

Orta Oyunu, etrafı seyircilerle çevrilmiş, üstü açık bir alanda oynanan bir tuluat temsilidir. Bu temsil Karagöz oyununda olduğu gibi perde arkasındaki tasvirlerle değil, gerçek oyuncularla sahnelenir. Orta Oyunu meydanında; kapı, çalgıcıların odası, dükkân, meydan, yeni dünya olmak üzere çeşitli dekorlar bulunmaktadır. Oyuncular, temsillerini bu dekorlar vasıtasıyla canlandırırlar. Oyunun baş tipleri Kavuklu ve Pişekar'dır. Pişekar Karagöz oyunundaki Hacivat'a, Kavuklu ise Karagöz'e karşılık gelir. Bunun dışında Zenne, Çelebi gibi tiplerle birlikte Arnavut, Yahudi, Rumelili gibi belli yöre insanların taklitlerini yapan tipler vardır. Felek, bu taklitlerin zamanın

muhtelif zümre ve zihniyetlerini temsil ettiğini ve her zümrenin belli meseleler hakkındaki fikrinin tenkit edilmiş olduğunu aktarır (2013: 42). Orta Oyunu'nun belli bir geleneği takip ederek çeşitlenmiş türlerine “kol” adı verilmektedir. And'ın aktardığına göre Han kolu ve Zuhurî kolu en önemli iki koldur. Bunun dışında Yaran kolu, Kanburlar kolu, Süpürge kolu, Hacı bekçi kolu gibi çeşitli kollar mevcuttur (2013: 35). Burhan Felek Orta Oyunu'nun en büyük meziyetini “mutlaka komedi” olması olarak açıklamıştır (2013: 39). Yine, “mutlaka komedi” meziyetleriyle meydana çıkan mizah mecmuaları da Orta Oyunu'nun belli özelliklerini kullanmışlardır. Zuhurî, Orta Oyunu, Nekregu ve Pişekar gibi mecmualar buna örnektir.

**Zuhurî (1908):** Zuhurî kelimesi ilk olarak Orta Oyunu'nda geçen tiplerden birinin adı olarak duyulmaktadır. Orta Oyunu'nda güldüren, komiklikler yapan kişi Zuhurî'dir. Aynı zamanda sarayda oynanan Orta Oyunu'na da Zuhurî Kolu denilmektedir. Buradan hareketle de imtiyaz sahibinin Hasan Ferit olduğu mecmuaya isim olmuştur. Toplamda 10 sayı olarak yayımlanan bu Zuhurî Mecmua'sı hakkında Turgut Çeviker, mizah anlayışının dönemdekilerden daha farklı olduğunu, mizahı salt eğlence ve güldürmekten ibaret saymadığını ifade etmiştir (1988: 140).

**Nekregû ile Pişekar (1908):** Nekre, kelime anlamı olarak: “Eğlendirici, tuhaf ve nükteli sözler söyleyen, beklenmedik hoş cevaplar veren, fıkralar anlatan (kimse) ve işitilmemiş, garip ve tuhaf fikra,” demektir. Nekregû: “Tuhaf fıkralar anlatan, nükteli sözler söyleyen kimse,” anlamına gelir (Kubbealtı Lugatı, 2020). Pişekar, Orta Oyunu'nun baş tiplerinden biridir ve oyunda ölçülü, ağırbaşlı, yerinde konuşmasını bilen, anlaşmazlıkları halleden, kırgınlıkları tatlıya bağlayan (Türkmen, 2013: 49) özellikleriyle öne çıkar. Orta Oyunu geleneğini devam ettiren Nekregû ile Pişekar mecmuasının ilk sayısı Nekregû adıyla çıksa da sonrasında Nekregu ile Pişekar olmuştur. Yazıları diyalog şeklindedir ve diyaloglar Nekregû ile Şatır arasında geçer. Daha sonra aynı yazı kadrosu Nekregû ile Pişekar adında bir yayın daha çıkarır. İlk gazetenin devamı niteliğindedir. Şatır da Pişekar olmuştur. Pişekar, mecmuada da Orta Oyunu'nda olduğu gibi ağırbaşlı ve ölçülü özellikler gösterir. Mecmuadaki görevi arayı bulmak, ölçüyü sağlamaktır. Nekregû ile devletin ve milletin mevcut durumunu değerlendirirler.

**Orta Oyunu (1919):** 1919 yılında neşredilen Orta Oyunu Mecmuası, doğrudan Orta Oyunu geleneğini takip etmiş, sayfalarında diyalogları sağlayanlar Kavuklu ve Pişekar olmuştur. Mecmuada imtiyaz sahibi olarak Mehmet Asaf görülmektedir. Karikatürlerde ise Osman Cemal imzası bulunduğu aktarılır. Bunun yanı sıra Fransızca ve Türkçe olmak üzere iki dilli çıkarılmış bir mecmuadır. Ünver, dönemine göre düzenli bir mecmua olduğunu belirtmiştir (2013: 137).

#### **2.2.2.4. Halk hikâyesi/destan geleneğini devam ettiren mecmualar**

**Köroğlu (1908); Yeni Köroğlu (1928):** Köroğlu, bütün Türk dünyasını etkilemiş, anlatılarıyla ülkelerin sınırlarını aşmış önemli bir halk hikâyesi kahramanıdır. Köroğlu'nun yazılı basın üzerindeki etkisini anlamlandırabilmek için öncelikle onun sözlü kültürde nasıl bir işlev üstlendiğinin bilinmesi gerekir. Köroğlu anlatısının kaynaklarına dair ilk çalışmayı yapan Boratav, onun Celalî isyancısı bir haydut olduğunu aktarmaktadır (1984: 96-97). Fakat Köroğlu'nun kahraman kimliği isyancı kimliğinin önüne geçmiştir. O, halk muhayyilesinde, kendilerine zulmeden beylere karşı mücadeleleriyle iz bırakmış bir halk kahramanıdır. Yayıncılığın gelişmesiyle, yönetenlerin haksız uygulamalarına karşı yönetilenlerin en kuvvetli eleştiri aracı mecmualar olmuştur. Sözlü kültürde bu işlevi yerine getiren halk anlatılarındaki en önemli figürlerden biri olan Köroğlu'nun mecmualara kaynaklık etmesi kaçınılmazdır. Bunu takiben 1908 yılında Kastamonu'da Köroğlu isimli mecmua yayımlanır. İttihat ve Terakki yanlısı bu mecmuada, geçmiş yönetime karşı muhalif bir tavır takınılmıştır ve bu durum Köroğlu zihniyetinin bir yansıması niteliğindedir. Mecmuada karikatür kullanılmamıştır. Bunun sebebi olarak, mecmuanın cemiyetin sözcüsü rolünü üstlenmesi gösterilmektedir (Ünver, 2013: 77). 1928 yılında İstanbul'da Yeni Köroğlu isimli bir mizah mecmuası daha yayımlanır. Yeni Köroğlu da siyasi/eleştirel mizah üslubunu sürdürmüştür. Bu mecmuanın önemli bir özelliği, harf devriminden sonra kapanan birçok mecmuanın aksine Latin harflerini kullanarak yayın hayatını sürdürmesidir (Ünver, 2013: 178).

#### **2.2.2.5. Meddahlık geleneğini devam ettiren mecmualar**

**Meddah Mecmuası (1875):** Meddah, doğu toplumunda ünlü bir hikâye anlatıcısıdır. Osmanlı meddahlık geleneğinde, anlatılan hikâyelerin içeriği değişmiş ve gündelik-mizahî bir tarz yakalanmıştır. Meddah, elindeki sopası ve mendiliyle çeşitli yöre insanlarını taklit ederek han, kahvehane ve konaklarda hikâyelerini

anlatmaktadır. 1875 yılında çıkarılan Meddah Mecmuası, genel olarak fıkra ve muhavere bölümlerinden oluşur. Bu bölümlerde, dönemin sosyal meselelerine mizahî bir üslupla değinilir. Mecmuanın kimin tarafından çıkarıldığı belirtilmemekle birlikte yazar kendisinden meddah olarak bahseder. Okuyucularına da meddahı dinleyenler gözüyle bakar ve fıkra ve muhavere bölümlerini bu şekilde aktarır.

**Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası (1910):** Mehmet Hilmi Bey tarafından çıkarılan Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası, toplamda üç sayı çıkmıştır. Gazetenin genelinde Hilmi Bey okuyucusuna bir meddah gibi seslenmiş, hikâyelerini meddah üslubuyla aktarmıştır. Bu durum gazeteye yönelik olarak, bir meddah temsilinin yazıya geçirilmiş hissini uyandırmaktadır.

Mecmualar yazılı kültürün önemli bir kolunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte, kültürel belleğin aktarılması noktasında yazılı kültürün diğer alanlarına göre daha etkin bir görev üstlenmektedirler. “Kaynağını gelenekten alan mizah mecmuaları” adlandırılmasıyla tasnif edilen mecmualar, geleneksel mizah unsurlarının güncel bir bağlamda yeniden yaratılmasına zemin hazırlamışlardır. Geleneksel mizahtaki komik unsur, etkisini kaybetmemiş, bilakis kültürel bellekteki imgelerle desteklenmiştir. Süreli yayımları diğer yazılı ürünlerden ayıran nokta, içeriğin her yeni sayıda okuyucunun tepkisine göre şekillenmesidir. Dolayısıyla geleneğin canlı yapısı, süreli yayın olan mizah mecmualarında devam ettirilmiştir. Meddahlık geleneğine ait kültürel bellek imgelerinin süreli yayınlardaki dışavurumu, *Meddah* ve *Gülünçlü Sahne-i Mecmuaları* üzerinden incelenecektir.





### 3. KÜLTÜREL SÜREKLİLİK, KÜLTÜR DEĞİŞİMİ VE KÜLTÜR AKTARIMI AÇISINDAN MEDDAH VE GÜLÜNÇLÜ SAHNE-İ MEDDAH MECMUALARI

#### 3.1. Meddah Mecmuası

##### 3.1.1. Meddah Mecmuası'nın Künyesi

Meddah Mecmuası 15 Muharrem 1292 yılında çıkarılmaya başlanmıştır. Bu tarih miladi olarak 1875 senesine tekabül etmektedir. Gazete akademik alanda sınırlı sayıda çalışmaya konu olmuştur. Merve Ünver'in *Eski Türkçe Mizah Dergilerinin Açıklamalı Bibliyografyası (2013)*, Derya Kılıçkaya'nın *İlk Dönem Mizah Gazetelerinde İstanbul Hayatı (2015)* isimli tez çalışmaları Meddah Mecmuası'na değinirken, Serhat Sabri Yılmaz ve Yakup Avcu'nun ortak çalışması olan *Tanzimat Dönemi'nde Neşredilmiş Kısa Ömürlü Bir Mizah Gazetesi: Meddah (2020)* isimli makale müstakil olarak Meddah Mecmuası'nı konu alan ilk çalışma olmuştur. Yayıncılık ve gazetecilik ile ilgili birçok çalışmada ise ismen Meddah Mecmuası'nın anıldığı görülmektedir.

Meddah Mecmuası'nı kimin ya da kimlerin neşrettiği gazete sayfalarında açıkça belirtilmemiştir. Bununla birlikte her sayısının son sayfasında *Aristotelis* ismi geçer. Hasan Duman'ın çalışmasında bu ad, gazeteyi çıkaran olarak yer almıştır (aktaran, Kılıçkaya, 2015: 24). Bazı araştırmacılar tarafından ise *Aristotelis*'in bir müstear ad olabileceği belirtilir (Yılmaz & Avcu, 2020: 334). Ayrıca *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı'da Mizah Basını* isimli çalışmasında Emine Şahin, gazetenin *Diyojen*'e benzemesinden dolayı gayrimüslim gazeteciler tarafından çıkarılmış olabileceğini ifade eder (2017: 26). B. Varlık ve onu referans alan M. Apaydın gibi araştırmacılar ise Meddah Mecmuası'nı Tevfik Bey'in neşrettiği fikrini ileri sürmüşlerdir (Varlık, 1985: 1095; Apaydın, 2007: 326). Fakat İslâm Ansiklopedisi'nde Tevfik Bey'in *Basiret Gazetesi*'nde çalıştığı belirtilir (Yerlikaya, 1992: 104). Meddah Mecmuası'nda *Basiret*'in çok eleştirilmesinden dolayı bu ihtimal pek kuvvetli görünmemektedir. Tevfik Bey'in yayıncılık hayatını konu alan eserlerde de Meddah Mecmuası ile ilgili bir ayrıntı yer almamaktadır. Gazeteyi neşrettiği düşünülen bir diğer isim ise Zakarya Beykozlu'dur. Onun ismi daha ziyade Latife gazetesinin imtiyaz sahibi olarak anılmıştır. Latife ve Meddah karşılaştırıldığında içerik ve üslup olarak birbirine benzedikleri fakat bununla ilgili net bir bilgi bulunmadığı belirtilmiştir (Yılmaz &

Avcu, 2020: 334). Sonuç itibariyle gazetenin imtiyaz sahibi ile ilgili çeşitli tahminler yürütülmekle birlikte kesin bir sonuca varmak mümkün olmamıştır.

Meddah Mecmuası Hakkı Tarık Us kitaplığında 32 sayı olarak yer almaktadır. İlk sayı 15 Muharrem 1292, ulaşılabilen son sayı ise 16 Recep 1292 tarihini taşır. Gazetenin üç ya da dört günlük aralıklarla altı ay boyunca çıktığı görülür. Bununla birlikte 20. sayıdan sonra otuz dört günlük, 30. sayıdan sonra ise elli günlük aralar verilmiştir. Gazetenin her sayısı iki sütun halinde dört sayfadan oluşmaktadır. Ayrıca 2, 31 ve 32 numaralı sayılar dışında her sayıda bir karikatür yer alır. Turgut Çeviker, Meddah'ın ilk kez resimli karikatür yayımlayan mizah gazetesi olabileceğini söyler (1986: 28). Gazetenin serlevhasında ise şu ifadeler yer almaktadır:

İşbu gazete haftada iki defa neşredilir. Mahal adresi sultan hamamı civarındaki geçidedir. Seneliği 4, altı aylığı 2 beyaz mecdiyeyedir. Üç aylığı yoktur. Taşralar için seneliğine 1 beyaz mecdiye posta ücreti zam edilir. İlanatın behr-i satrından 4, muad-ı sairenin satrından 12 kuruş alınır. Posta ücreti verilmemiş evrak kabul olunmaz (Nr. 1, s. 1).

Meddah Mecmuası'nın ilk sayısında "Söze Giriş" başlığıyla gazetenin nasıl bir yayın politikası güttüğü ve nasıl bir temayla yayın hayatına başlayacağı özetlenmiştir.

Halkımızın gazete okumadaki rağbetine güvenerek bir de işbu eğlence gazetesinin tab' u neşrine hükümet-i seniyyeden istihsal ruhsat eyledik. Emsalimiz olan mizah gazeteleri gibi tatile düşer olmamak için ne yolda lisan kullanacağımızı (elimizde bir mizan-ı sahih olmadığı cihetle) bulup kestirmekte ve şimdiden halka bildirmekte bir dereceye kadar mazuruz. Fakat mizah gazetelerinin ekseriyyet üzere şahsiyat aleyhine bentler yazmış olmalarıyla tatil edildiklerini gördüğümüzden gazetemizi o misilli şahsiyata ait makalat ile doldurmaktan gücümüzün yettiği merteye kendimizi muhafazaya çalışacağız (Nr. 1, s 1).

Bu ifadelerden anlaşılan odur ki, gazete eğlence ve mizah üzerine bir yayın temasıyla çıkarılacak, daha önceki gazete kapatmalarından alınan derslerle gazetedeği dil ve üslup kullanımına dikkat edilecektir. Bununla beraber nasıl bir dil kullanılacağı kestirilemediği belirtilmiştir. Diğer gazetelerin kapatılmasındaki en büyük sebep bazı şahsiyetlerin aleyhinde yazılar yazılmış olmasıdır. Bundan mümkün merteye kaçınılacağı belirtilmiştir. "Şahsiyat" ifadesinden kasıt, devlet kademelerindeki önemli kişiler olmalıdır.

İlk cümlede gazetenin "halkın gazete okumadaki rağbetine güvenilerek" çıkarıldığı belirtilir. Bu ifade önem arz eder çünkü halkın istekleri doğrultusunda bir

yayın politikası geliştirileceğinin ispatı niteliğindedir. Özdemir, özel sektör basınının gelişmesiyle halkın hedef okur kitlesi haline geldiğini belirtir. Özdemir'in "kültür patronajlığı" olarak adlandırdığı, yönetici/devlet adamlarına yönelik eser üretiminin modası geçmiştir (2006: 11). Dolayısıyla Meddah Mecmuası'nda da halkın alâkadar olduğu her konunun gazetede yer alabileceğinin sinyalleri daha ilk cümlede verilmiş olur. Nitekim halkın sözlü kültürde rağbet ettiği geleneksel unsurlardan olan "meddah" gazeteye isim olmuştur. Meddah adlandırmasıyla ilgili de şu ifadelere yer verildiği görülür.

Gazetemiz ciddi olmayıp mizaha mahsus olduğu için ilk defa olarak bu nüshamızı mütalaaya tenezzül buyuracak zevat "meddah" lafzının delalet ettiği manadan belki birisini alarak derhal mesleğimizi istihraça kalkışmaz, yani her gördüğümüz ve işittiğimiz şeyleri ayyuka çıkarırcasına medh edeceğiz fikrine düşmezler itikadındayız.

Vazifemiz ötede beride masal söyleyip sami'ini güldüren meddahlar gibi fikrimize ve halimize muvafık gelen hikâye ve fıkraları yazarak ve hevaiyattann alelhusus eğlenceden bahsederek kârini eğlendirmektir (Nr. 1, s 1).

Meddah adlandırmasının kökensel anlamı olan övmek, meth etmek anlamından ziyade, kültürel olarak kazandığı anlam ve işlevi dolayısıyla gazeteye isim olarak kullanıldığı belirtilmiştir. Sözlü kültürdeki meddahlık geleneğinin mizahî yönü, gazeteye ilham vermiştir.

Gazetenin ilk sayısında gazetecilikle ilgili görüşler de ifade edilmiştir. *Gazetecilik* başlıklı bölümde gazeteciliğin ne olduğu tarif edilmiş ve önemi anlatılmıştır. Buna göre gazetecilik gazezkârlıktır. Bu durum şöyle ifade edilir:

Efendim gazetecilik demek gazezkârlık demektir diyeceğim! Şimdi birisi çıksa da 'Halt etmişsin! Gazetecilik demek bu demek değildir. Bilene bunun bütün bütün aksidir.' dese ben ne yaparım? Şüphe yok ki sözümde ısrar ederek evet gazetecilik demek gazezkârlık demektir, derim. (Nr. 1, s 1)."

Bununla birlikte gazezkârlığın ne demek olduğu ayrıntılı bir şekilde anlatılır:

"Uzağa gitmeyerek mesela İzzetlü Ali Efendi'nin Basiret nam millet gazetesini ele alınca bundan birçok bentler görürsünüz ki bunların kimi ticaretin kimi ziraatın fevaidini kimi maarifin lüzumunu ihtar ediyor. Şimdi insaf edin bundan gazez bunların iyi bir şey olduğunu halka anlatmak değil mi? (Nr. 1, s 1)

Ali Efendi'nin çıkardığı Basîret Gazetesi, daima Meddah'ın eleştirilerinin hedefinde olmuştur. Bu cümlelerde de ince bir alay söz konusudur. Esasında Basiret Gazetesi'nin halka yararlı mahiyette yayınlar yapmadığını sezdirmektedir. Bu ifadelerin ardından Meddah Mecmuası da kendi gazezini açıklar. Onun gazezi; eğlendirmektir.

Meddah Mecmuası'nın künyesi ile ilgili verilebilecek son bilgi gazetenin kapatılmasına ilişkindir. Gazetecilik tarihiyle ilgili kaynaklarda, gazetenin kapatılması ve bunun öncesinde yayın hayatına iki kez ara vermesinin sebeplerine dair bilgi verebilecek ifadeler yer almamaktadır. Bununla beraber Öztürk Emiroğlu'nun *Eski Harfli Süreli Çocuk Yayınları* isimli çalışmasında Meddah Mecmuası'nın kapatılmasına yönelik ipuçları söz konusudur. Bu çalışmada incelenen *Arkadaş (1876)* isimli bir çocuk gazetesinde, *Kendi Kendine Tatil Olanlar* başlığı altında, Meddah Mecmuası'nın ismine yer verildiği görülür (2020: 34). Buradan anlaşılan Meddah Mecmuası'nın siyasi bir baskı sonucunda kapatılmadığı, imtiyaz sahiplerinin kendi iradeleriyle kapatma yoluna gittikleridir. Ancak maddi imkânsızlık, yazar anlaşmazlığı ya da matbaa ile ilgili sorunlar gibi herhangi spesifik bir sebebe ulaşılamamıştır.

### 3.1.2. Meddah Mecmuası'nın İçeriği

Meddah Mecmuası, mizah teması üzerine çıkarılmış bir gazetedir. Gelenekte hareket komiği ile de desteklenme imkânı bulan farklı mizah alanları, mizah gazetelerinde söz komiğine evrilmiştir. Söz komiği daha ziyade karşılıklı konuşmalarla elde edilir. Karşılıklı konuşmalar gazetede belli bölüm başlıkları altında yer almıştır. Bunlar fıkra ve muhavere bölümleridir. Muhavere de zaten kelime anlamı olarak karşılıklı konuşma demektir. Özdiş, mizah mecmualarındaki bu karşılıklı konuşma bölümlerinin, toplumu eğitme amacındaki Tanzimat düşünürünün bir aracı olduğunu söyler (2010: 54). Fıkra ve muhavere bölümlerinin dışında *Aynen Varaka* bölümleriyle okuyucu mektuplarına yer verilmiştir. *Meddah Telgraf Şirketi* bölümünde ise mecmuayla ilgili bazı güncel bilgiler ve meddah idarehanesine başvuru yapılabilecek meseleler yer almaktadır. Mecmuanın son sayfasında, yeni tefrikaların tanıtımına yer verildiği görülür. Bu durum modern gazete ve dergi reklamlarının Osmanlı mecmualarındaki bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Meddah Mecmuası sosyal ve toplumsal konuları işlemiştir. Güncel siyasetten uzak durmaya çalıştığı görülür. Fakat bu durum mecmuanın ılımlı bir politikaya sahip olduğu anlamına gelmez. Diğer mecmualara, güncel olaylara, sosyal aksaklıklara sivri dilli bir şekilde eleştiriler yapılmıştır. Bu bağlamda yalnızca eleştirilerin sıralandığı bölümler de mevcuttur. Bunlar *Bıktık Usandık, Niçin, Bir Gün, Artık Usanç Verdi, İrâ'e-i Tarik, Ya Ahmaktır Ya Deli* bölümleridir. Mecmuada beşinci sayıya kadar ilk yazılar güncel olaylardan da hareketle belli bir fikir üzerine ele alınmıştır. Bunlar

*Gazetecilik, Mirasyediler, Şair Ne Demek? Şiir Ne Demek?, Bence, Türkiyya'da Medeniyet* yazılarıdır.

Osmanlı Dönemi mizah mecmuaları, haber verme ya da mizah yapma görevini, işledikleri konuları belli karakterler etrafında kurgulayarak gerçekleştirmişlerdir. Bu karakterler Karagöz Gazetesi'nde (1908) Karagöz ve Hacivat olurken İncili Çavuş Gazetesi'nde (1908) Tıflî ve İncili Çavuş'tur. Mecmualardaki mizah tipleri sözlü kültür geleneğinin mizahî tipleridir. Nitekim gazetelerin adlandırması da buna göre yapılmıştır. Meddah Mecmuası'nda da aynı durum söz konusudur. Mecmuada, okuyucuya haber verme görevini üstlenen, okuyucuyla yer yer karşılıklı konuşarak iletişim kuran meddahtır. Meseleleri aktarmak için kurgulanan bütün hikâyevari bölümlerin merkezinde meddah yer alır. Fakat 5 numaralı sayıyla birlikte gazetede *Abalı Baba* isimli bir karakter zikredilmeye başlanır. Bu sayıdan sonra Abalı Baba, Meddah Efendi ile birlikte Meddah Mecmuası'nın mizah tiplerinden biri olmuştur. Gazete iki kişinin karşılıklı fikir beyanları, iki kişinin tartışma ve atışmaları, iki kişinin konuşmaları üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Bu şekilde iki mizah tipini barındıran gazete yapılanması, Meddah Mecmuası'ndan önceki diğer mizah gazetelerinde; yani Hayal (1873) ve Kahkaha (1874) gazetelerinde de bulunan bir ortaklıktır. Gazetelerde bu tarz bir içerik oluşturma yoluna gidilmesinin sebebi, Karagöz gölge oyunu geleneğine dayandırılabilir. Karagöz oyununda oyun tipleri Karagöz ve Hacivat'tır ve onların karşılıklı konuşturulmalarıyla kurgu yapılandırılır. Buradan hareketle Hayal ve Kahkaha gazetelerinde de Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı konuşturulmalarıyla gazete içeriği oluşturulmuştur. Meddah Mecmuası ise ilk sayılarda tek mizahî tipe dayanan bir içerik oluşturmaya rağmen Karagöz-Hacivat geleneğinin süreli yayınlardaki etkisinden dolayı Abalı Baba tipini yaratmıştır. Esasında ilk 5 sayıda da fıkra ve muhavere bölümlerinde iki mizah tipi bulunur. Bu bölümlerdeki konuşmalar kâtip ve kayıkçı arasında, gazeteci ve şık bir bey arasında, Şirket-i Hayriye memuru ve bir ahabı arasında, bazen de sadece iki erkek arasında geçebilmektedir. Ancak bu tarzın gazetenin geneline yayılması Abalı Baba karakteri ile olmuştur. Dolayısıyla Osmanlı toplumunda benimsenmiş olan bir sözlü mizah tarzının süreli yayınlara aktarıldığı sonucu çıkarılabilir.

Gazetede sık sık temas edilerek eleştirel mizah çerçevesinde ele alınan belli konular vardır. Bunların başında bazı meslek gruplarının işlerini layıkıyla

yapmamasından kaynaklanan eleştiriler bulunur. Söz konusu meslek gruplarını hekimler, diş hekimleri, idare memurları, gazeteciler, tiyatrocular, tütüncüler, sarraflar, bakkallar ve bakkal çırakları oluşturmaktadır.

Tiyatro oyunları ve bazı tiyatrocular Meddah Mecmuası'nın özellikle son sayılarına yoğun olarak konu olmuşlardır. Bu anlamda en çok söz edilen kişi Osmanlı Tiyatrosu sahibi Güllü Agop'tur. And, Güllü Agop'u "Osmanlı tiyatrosunu kuran, geliştiren, ona yön veren kişi" olarak tanıtmaktadır (1976: 14). Türk tiyatrosu açısından önemli bir yere sahip olan Güllü Agop'un adı, döneminde Meddah Mecmuası dışında diğer süreli yayınlarda da geçmektedir. Tiyatro alanında konu edilen bir diğer isim ise Dikran Çuhacıyan'dır. Çuhacıyan, tiyatroculuktan ziyade müzisyenliğiyle ve bestelediği operalarla tanınan Ermeni kökenli bir sanatçıdır. En bilinen eserleri *Arif'in Hilesi* ve *Leblebici Hor Hor Ağa*'dır (Tinal & Arslan, 2018: 408-412). Bu eserlerin isimleri ara ara Meddah Mecmuası'nda da anılmıştır. Fakat Meddah Mecmuası'nın esas olarak üzerinde durduğu eser *Madam Angnot'nun Kızı* isimli operadır. Bu operayla ilgili olarak; milli geleneklere ve ahlaka aykırı olduğu, hükümet aleyhinde unsurlar içerdiği yolunda bir takım sert eleştiriler yapılmıştır. Ayrıca Meddah Mecmuası'nın bazı cevap niteliğindeki bölümlerinden anlaşıldığı üzere Basiret ve Şark gazetelerinde de *Madam Angnot'nun Kızı* operası ile ilgili birkaç sayı devam eden değerlendirmeler mevcuttur. Bu durum zikredilen operanın döneminde oldukça ses getirdiğini gösterir. Ayrıca Meddah Mecmuası'nın bu opera üzerindeki görüşlerinden hareketle tiyatronun nasıl olması gerektiği hakkındaki ifadelerine de ulaşılabilmektedir. Meddah Efendi ve Abalı Baba arasında geçen bir muhaveredeki şu bölümler, nasıl bir tiyatro olması gerektiği konusunda fikir vermektedir:

Meddah Efendi: Aması "Zavallı Çocuk" "Akif Bey" gibi milli oyunlar zanner isem bizim için Madam Angnot'dan bin kat daha âlâdır.

Abalı Baba: Vakıa bizim için bin değil yüz bin derece daha âlâ ise de Agop için değil.

Meddah Efendi: Sebep? Tiyatronun ismi Osmanlı Tiyatrosu olsun, oyunlar da Türkçe lisan üzere icra edilsin. Niçin milli oyunlar oynatılmayarak ta Fransa'da yapılan piyesler oynatılsın? (Nr. 18, s. 3).

Meddah Mecmuası'nda eleştirilen bir diğer meslek grubu hekimlerdir. Hekimler, muayeneleri sonucunda hastalığın ne olduğuyula ilgili bir sonuca ulaşamamaları, etkili tedavi yöntemi uygulayamamaları ve bütün bunlara rağmen

paragöz olmaları yönleriyle gazetenin konusu olmuşlardır. Hekimlerle ilgili bir örnek şöyledir:

Meddah Efendi: Abalı baba! Keyifler...

Abalı Baba: Sorma! Meddah Efendi sorma!

Meddah Efendi: Aman yine bir şey mi oldun?

Abalı Baba: Hayır bir şey olmadım ama bir parça hastayım.

Meddah Efendi: Amma yapıyorsun ha... Neren ağrıyor?

Abalı Baba: Her tarafım birader! Her tarafım!

Meddah Efendi: Kendini hekime göstereydin niçin göstermedin?

Abalı Baba: Gösterdim... Gösterdim ama pişman oldum.

Meddah Efendi: Niye?

Abalı Baba: Niye olacak? Kendimi hekime gösterdiğime.

Meddah Efendi: Canım Abalı Baba! Böyle saçma sapan lakırdı söylemesen olmaz mı? İnsan kendini hekime göstermekle pişman mı olurmuş?

Abalı Baba: Acele etme Meddah Efendi! Niçin pişman olduğumu biliyor musun?

Meddah Efendi: Hayır bilmiyorum.

Abalı Baba: Öyle ise bilmediğin şeye niçin itiraz ediyorsun?

Meddah Efendi: Darılma canım. Ne yapayım Basiret'ten öğrendim. Her ne ise niçin pişman oldun bakalım?

Abalı Baba: Efendim geçen gün fena halde hastalanmış idim. Gittiler bir hekim getirdiler. Bize baktı... Baktı ama ne reçete yazdı ne bir şey.

Meddah Efendi: Niçin

Abalı Baba: Patlama. Dinle. Bizi iyi edeceğine bin türlü yalanlar ile söz verdi ise de mukabilinde on lira alacağını söyledi. Bizim hâl malum... Öyle hekime on lira verecek iktidar yok. Herife yalvarırız falan ederiz dokuz buçuk lira, bir çeyreğe bile indiremeyiz.

Meddah Efendi: Aman sahih mi Abalı Baba?

Abalı Baba: Hakikaten sahih Meddah Efendi.

Meddah Efendi: Vah vah vah! Ee sonra ne yaparsınız?

Abalı Baba: Ne yapacağız? Ricamızı kabul ettiremeyiz vesselam.

Meddah Efendi: Demek on lirayı verdin?

Abalı Baba: Hayır vermedim. Çünkü Allah razı olsun maaşı tayini birinden daha az olan bir hekim bulduk. Halimizi anlattık. Gayet itina ile baktıktan başka beş para bile almadı.

Meddah Efendi: Hay Allah o adamdan razı olsun. Gördün mü hekimi. İnsan böyle hekimleri gördükçe mahsusen hasta olmak istiyor ya!. Acaba bunun badiheva baktığını öteki doktor efendi hazretleri işittiler mi?

Abalı Baba: Zanneder isem işitti.

Meddah Efendi: Mahcup oldu mu?

Abalı Baba: Öyle bir zamandayız ki, para almak için edilen şeylere mahcup olmak kabahat sayılıyor (Nr. 21, s. 1).



Tiyatro ile ilgilenenler ve hekimlerle beraber idare ve şirket memurları, çalışanlarına yaptıkları çeşitli baskılardan dolayı gazetenin hedefinde yer almışlardır.

Bununla ilgili küçük bir örnek şöyledir:

-Ne o birader? Hani senin düğmeli müğmeli elbiselerin? Vapur memuru olduğun ondan belli oluyordu... Sanki niçin çıkardın? Yoksa vapur memurluğunu terk mi ettin?

-Demek ki şimdi başka bir yerde bulunuyorsun?

-Hayır hiçbir yerde bulduğum yok. Adeta geziyorum.

-Öyle boş gezmekten ne çıkar?

-Ne çıkacak? Mahiye beş on mecrediye faide çıkar.

-Muammaya aklım ermez. Ne demek istiyorsun onu söyle.

-Demek istediğim şu ki kumpanya, memurlardan mahiye birkaç mecrediye üste alarak öyle adam kollamak istiyorlar.

-Sanki aylığınızdan para mı görüyor?

-Yok efendim. Aylıktan kesmiyor. Aylığı alıkoyduktan başka üste para almak istiyor.

-Eğlenecek miyiz? Yoksa lakırdı mı edeceğiz?

-Senin anlayacağın şuraya memur yazılı sekiz gün oldu. Tamam dokuz mecrediye ceza-yı nakdi verdik.

-Elbette bir kabahatin olmalı ki senden ceza-yı nakdi almışlar.

-Ben kabahatimi bilemiyorum. Yalnız; eğri yattın bir mecrediye ver, bugün ters kalkmışın iki çaryek ver, gibi saçma şeylerle para alıyor.

-Öyle ise tuhaf.

(Gördünüz mü Şirket-i Hayriye bad-ı heva memur kullanmanın nasıl yolunu bulmuş. Lakin bana kalırsa bu usulü en ziyade Üsküdar Omnibüs Şirketi tutmalı. Çünkü.... (Nr. 2, s. 4)

Meddah Mecmuası'nda başta Basîret olmak üzere Şark, Sadakat, Kamer, La Turki gazeteleri sıkça Meddah Efendi'nin iğnelemelerine maruz kalmıştır. Aynı zamanda gazeteyi neşredenler içinde özellikle Basîret gazetesi sahibi İzzetli Ali Efendi'nin nitelikli bir gazeteci olmadığı sıkça vurgulanmıştır. Meddah Efendi gazetenin farklı bölümlerinde ve hemen hemen her sayısında İzzetli Ali Efendi'yi cahil olduğu, tarih bilmediği, sıkça yanlış haberler yapıp ertesi gün bunları tekzip ettiği, haram para kazandığı gibi iddialarla konu etmiştir. Meddah Efendi'nin Abalı Baba ile arasındaki bir diyalogda İzzetli Ali Efendi'den şu şekilde bahsedilir:

- “Meddah Efendi! Ne haldesin?
- Şimdi hâl hatır sorulacak sıra değil Abalı Baba! Herkesin başındaki dert kendine yetiyor. Bir de senin güzelliğini dinlemeyelim.
- Ee! Ee! Bu surat ne? Yine ne oldun?
- Olacağı yok! Yazıkladı. Bak hala arkamda kış abası duruyor... Evde çocuklar elbise isterler. Gezmeye gideceğiz derler para isterler. Bizde ise para hak getire. Bu gidişle halimiz neye varacak bilmem.

- Tuhaf! Sen de para için mezayıka çıkar isen biz açlıktan ölelim demek.
- Neden?
- Nasıl neden? Bir gazeteci olasın da param yok diyessin. Bu olur mu?
- Ee! Sen gazetecileri bir şey mi zannediyorsun? Dünyada en züğürt bir mahluk var ise o da İstanbul gazetecileridir, desem ömrümde bundan daha doğru bir söz söylememiş olurum.
- Sen onu af edersin. İzzetli Ali Efendi'yi görmüyor musun? Herif İzzetçilik sayesinde koca bir konak yaptırmış. Yine senden işittim. Şimdi bu zenginlikten gelmez mi?
- Benim mesleğim de Ali Efendi'nin mesleği gibi olmuş olsa idi öyle bir konakta ben yaptırabilirdim. Lakin...
- Ne demek? Onun mesleğiyle senin mesleğin bir değil mi? O da gazeteci sen de gazeteci değil misin?
- Vakıa o da gazeteci ben de gazeteci ama...
- Ee aması?
- Aması o herif işini bilir takımlardandır. Gayreti-hamiyeti sayesinde parayı taştan bile çıkarır.
- Fena mı? Sen de gayret et de onun gibi para kazan. Kim mâni olur?
- Hayır Abalı Baba! Ben parayı öyle kazanamam ve kazanmam.
- Sen de işte onun için böyle züğürt kalırsın ya...
- Dedim a. Ben ne öyle para kazanırım ve ne de kazanmak isterim (Nr 19, s 1).”

Bakkal ve bakkal çırakları; sözlerine sadık olmamak, borçlarını zamanında ödememek gibi sebeplerle gazetenin konusu olmuşlardır. Tütün paketlerinin içinden tütün yerine paçavra çıkması yahut eksik tütün çıkmasının müsebbibi gösterilerek eleştirilmişlerdir. Bunlarla ilgili gazeteden örnek bir muhavere aşağıdaki gibidir:

- “Şuradan bir paket tütün ver.
- Kaçlıktan istersiniz efendim?
- Yüz yigirmilikten...
- Buyurun... Fakat kenarından bir parça yırtıp içine baksanız da öyle alsanız.
- O niçin?
- Bazen paçavra çıkıyor da...
- Paçavra mı çıkıyor?
- Evet... Dikkatsizlikten... (Nr. 1, s. 4)”

Bakkalların borçlarını zamanında ödemedikleri ile ilgili bir gazete fıkrası da gazetenin 22 numaralı sayısında yer almaktadır:

Bakkalın birinin tüccardan birine birkaç kuruş vereceği varmış. Tüccar birkaç defalar parasını istemiş ise de bakkal türlü türlü hilelerle herifi savmış. Bir gün herif yine bakkala gelmiş. Ustasını dükkânda bulamayarak çırağa (canım ustan bizim paraları ne vakit verecek Allah'mı sever isen)

demiş. Çırac da (Efendim ustam parayı verecek fakat balık kavağa çıkarsa...) diyerek ve birkaç da yalan atarak herifi savmış. Usta akşam gelip çırağa (Oğlan bugün dükkâna kim geldi?) diye sual eder. Çırac da (Sizin vereceğiniz olan adam geldi, ustan parayı ne vakit verecek, dedi. Ben de balık kavağa çıkarsa usta o vakit parayı verir dedim.) demesini müteakip usta kemal-i hiddetle (Be eşek herif! Niçin öyle dedin? Ya balık kavağa çıkarsa o vakit ne yapmalı? Herife parayı vermeli mi?) demiş (Nr. 22, s. 3).

Sarraflar, altın satıcılarına verilen isimdir. Bu meslek grubunun gazetede eleştirilmesinin sebebi, altını müşterilerine değerinden fazla satmaları ancak alırken değerinden aza almalarıdır. Sonuç olarak nitelikli esnaf olarak görülmezler ve halkın fakirleşmesinin bir sebebi sarrafların halkı sömürmeleri olarak ifade edilir. Gazetenin *Bıktık Usandık, Niçin* gibi bölümlerinde bu konuya temas edildiği gibi sarraflıkla ilgili muhavere bölümleri de vardır. Aşağıya alınan bölüm bunlardan biridir.

- Mösyö! Şu bizim aylığı himmet eder misin?
- Bakayım efendim.
- Buyurun!
- (Baktıktan sonra) vah efendim. Şu aralık ne kadar darlığım var bilseniz. Yani utanmasam gelip sizden para isteyeceğim.
- Adam! Kırk yılda bir kere seninle bir alışveriş yapmak istedik onda da böyle darlığım var demek yakışıyor mu?
- Bendeniz de işinizi bitirmek isterim ama ne çare...
- Haydi! Haydi! Uzun etme. Şunu himmet ediyorum.
- Olmuş olsa başım ile beraber. Fakat ne yapayım?
- Canım koca bir sarraf olasın da paran bulunmasın bu olur mu?
- Ee efendim bir taraftan para alamıyoruz ki bizim de işimizi görelim.
- Canım sen bulursun... Zaten ne kadar şey...
- Ne kadarmış efendim? Üç yüz kuruş değil mi?
- Evet üç yüz kuruş...
- Para olarak kasada yüz elli kuruş var. Razi olur musunuz?
- İnsaf et be! Üç yüz kuruşluk şey yüz elli kuruşa verilir mi?
- Ne çare efendim.
- Hem de çürük para değil mi?
- Evet efendim ama biz ondan bir şey kazanamıyoruz ki...
- Hele şunu iki yüz kuruş \_\_ mısın?
- Olsa başım ile beraber fakat yok...
- Vah çok insafsızlık.
- Hayır efendim. Biz öyle insafsız sarraftan değiliz.
- Her neyse. Şimdi yüz elliden ziyade vermeyeceksin ha...
- Evet efendim.
- (Biraz düşündükten sonra) her ne ise getir bakayım. Olsun da varsın yüz elli olsun (Nr. 24, s. 3).

Gazetede meslek grupları dışında Şirket-i Hayriye, Tramvay Şirketi, Üsküdar Omnibüs Şirketi ve özellikle İstanbul şehrinin altyapı sorunları işlenmiştir. Benzer

konuların dönemin diğer mizah yayınlarında da dile getirilmiş olması şehrin sorunları noktasında farkındalık oluşturmuştur. Öyle ki Özdiş, dönemin mizah basınının, şehrin alt yapısıyla ilgili bazı uygulamaları eleştirmesinin, iktidar ve İstanbul Belediyesi üzerinde harekete geçirici bir etki yaptığını belirtmiştir. (2010: 55). Gazetenin 23 numaralı sayısında Meddah Efendi ve Abalı Baba arasında geçen muhavere İstanbul'un en önemli sorunlarından olan ulaşım meselesine değinilmiştir. Bu alandaki sorunlar, ulaştırma şirketlerinin niteliksizliğine bağlanmıştır:

- “Canım Meddah Efendi! Sabahtan beri seni arıyorum nerede geziyorsun Allah'ımı seversen?
- Şey... ben mi? Ne yapacaksın?
- Nasıl ne yapacaksın? Göreceğim. Konuşacağım. Merak ettiğim şeyleri soracağım.
- Sen öyle bir şey olmazsa yani bir çıkarın olmazsa beni aramazsın ya.
- Nasıl aramam? Köftehor! Ben sensiz olabilir miyim? Seni görmeyince durabilir miyim?
- Bak artık öyle çeneleri ben yiyor muyum? Her ne ise soracağın şeyi sor bakalım.
- Bizde şirketler niçin ilerlemez?
- Onu ben sana sorsam da sen cevabını versen. Kuzum Abalı Baba niçin ilerlemez?
- Ee oğul ben bilsem sana hiç sormazdım. Gazetecisin belki bilirsin diye soruyorum.
- Eğer benim bileceğime kalır ise aç gözlülüklerinden derim neden?
- Neden olacağı meydanda! Bizde olan şirketlerin açıp da bir tok gözlülüğünü görebilir misin? Mesela: Tramvay Şirketi... O meydanda... daha?
- Daha Şirket-i Hayriye...
- Onun aç gözlülüğü nedir.
- Çok... Ezcümle kazanacağım diyerek birtakım fukaralardan para almaya kalkışması...
- Peki! Ya Üsküdar omnibüs şirketine ne dersin?
- Ne diyeceğim. Sokakları murdar etti derim!
- Hayır onu demiyorum.... İbtida-yı zuhuru hayli ilerleyeceğini ima ediyor idi. Fakat iş aksine çıktı.
- Ne gibi?
- Görmüyor musun ondan da şikâyet çoğalmaya başladı. Geçtiği sokakların tozunu toprağını \_\_ geçmeye başladığı halde henüz bir çaresine bakılmadığını -bir tarafa bırak- bazen yolcu da aldatıyorlar imiş!
- Yolcu aldanıyor mu ya?
- Hem nasıl aldatıyormuş biliyor musun?
- Hayır ne bileyim?
- Mesela selamsıza gidecek diye arabaya birkaç müşteri alıyor arabaya dolmayınca üç kişi ile gitmez diyerek indiriyormuş.
- Bunlar yalan şeyler kuzum. Sen onları kavuğuma anlat. Üsküdar Omnibüs Şirketi bunu yapmaz. Kimden işittin ise yalan söylemiş.

- Artık yalana sahihe aklım ermez. Başına gelenler söyledi günahı kendi boyunlarına.
- Ee bir şey daha soracağım. Bizim gazeteler niçin ilerlemiyor?
- Onlar da garezkârlık ve yekdiğerine haset etmek var iken değil ilerlemek yerinden kııldamanın bile ihtimali yoktur...
- Hangisi garezkârmış bakayım?
- Biri ikisi değil hepsi görmüyor musun? Birbirleri aleyhinde söz yazmaktan ve yekdiğerini rağbetten düşürmeye çalışmaktan gazeteye başka şey yazmaya meydan kalmıyor ki... (Nr. 23, s. 1)”

Gazetede işlenen diğer konular şık beyler, alafrangalıklar, Batı taklitçileri, kumarbaz ve kısa yoldan para kazanmaya çalışan insan tipleri üzerinedir. Bu konular *Kâtip ile Kayıkçı Beyninde Muhavere* (Nr. 2, s. 2), *Bir Şık ile Gazeteci Muhaveresi* (Nr. 2, s. 2), *Taşralı Bir Edip ile İstanbullu Biri Beyninde Muhavere* (Nr. 6, s. 2), *Hadid Bir Efendi ile Uşağı Beyninde Muhavere* (Nr. 8, s. 1-2), *Köprüde* (Nr. 18, s. 3-4), *Sucu Dükkânının Önünde* (Nr. 22, s. 3), *Kumar* (Nr. 24, s. 1), *Köprüünün Bir Başında* (Nr. 25, s. 3-4) isimli muhavere bölümlerinde işlenirken, Meddah Efendi ve Abalı Baba söyleşmelerinde de sık sık yer almıştır. *Bıktık Usandık, Niçin?, Bir Gün, Artık Usanç Verdi, İrâ'e-i Tarîk, Ya Ahmaktır Ya Deli* bölümlerinde ise gazetenin karşı durduğu bütün konularla ilgili şikâyetler yer almıştır. Bu bölümlerdeki üslubun daha iyi anlaşılması adına kısa kısa örnekler vermek yerinde olacaktır:

Bıktık Usandık:

*Kira bargircileri ile kayıkçıların üst baş paralarcasına vukuat bulan hücumlarından.*  
*Şık beylerimizin tek gözlükleriyle uzun atkılı yeni moda paltolarından.*  
*Borçluların her sabah gelerek alacaklarını istemelerinden.*  
*Tramvayın iç gıcıklayan düdüklelerinden.*

Niçin:

*Yaz mevsiminin hululü münasebetiyle İstanbul sokakları yine tozdan topraktan geçilmez bir raddeye geldi, niçin?  
Kıraathane namını alan birtakım mahallerde bilardo gürültüsünden gazete okumak mümkün olamıyor, niçin?  
Etrafımızı istila eden züğürtlükten kurtulmaya çare bulunamıyor, niçin?  
Vilayette resmi olarak çıkan gazetelerin hemen ekserisinde okunacak bir şey görülemiyor da gayri resmi olarak neşr edilen gazetelerde görülüyor, niçin?*

Bir Gün:

*“Bir gün İstanbul sokakları sahihen sokağa benzeyecek ama kimse görmeyecek.  
Bir gün Şirket-i Hayriye vapurları vazifelerini kemaliyle ifa ederek halkın hoşnudunu kazanacak ama kimse görmeyecek.  
Bir gün idare-i aziziye vapurları mukadder memurlar kullanarak birbirine çatmak muhatarasının önünü alacak ama kimse görmeyecek.  
Bir gün şıklar kıyafetlerini insan kıyafetine koyacak ama kimse görmeyecek.”*

Artık Usanç Verdi:

*Sokakların tozları.  
Saticıların avazı.  
Beyoğlu mağazasında eşya satan frenklerin nazı.  
Hamalların feryadı.  
İzzetli Ali Efendi'nin hali.  
Tiyatro müelliflerinin eserleri*

İrâ'e-i Tarîk:

*Usulü kitabeti tamamıyla tahsil etmek arzu edenler ceride-i havadis okumalıdır.  
Cebinde parası olup da işleri acele olmayanlar gidecekleri yere tramvay ile gitmelidir.  
Az zaman içinde zengin olmayı murat edenler şimendifer hissesi almalıdır.  
Para kazanmayı arzu edenler zanaatı sarraflığa dökmelidirler.*

Ya Ahmaktır Ya Deli:

*Tehzip-i ahlakça beyinlerinde fark olmadığı halde çiftlik gazinosuna gitmeyip de tavuk gibi güllü Agop'un kümes kadar tiyatrosuna takılanlar.  
Ter içinde boğularak teneffüs için dışarıya çıkıp kümes kapısındaki sucudan su yerine çamur içenler.  
Mensup olduğu dairenin basmakalıp usulünü belleyip mahdud malumat ile edebiyat risalesi telifine kalkışan efendiler.  
Oğlunu terbiye etmek maksadıyla ev içinde hapis eden babalar.*

Meddah Mecmuası'nın içeriğine dair önemli bir bölümü karikatürler oluşturmaktadır. Karikatür, mizahın çizgisel ifade tarzıdır. Sözlü kültürde mizah unsurunu anlatı ile birlikte taklitler yansıtırken, yazılı kültürde bu işlevi karikatürler üstlenmiştir. Hem görsel hem de yazı ile ifade söz konusu olduğunda, beyindeki farklı düşünce merkezlerine aynı anda mesaj yollanır ve iletişim daha etkili hale gelir. Metin-Basat, karikatürleri sözlü kültür açısından, kültürel kodları dönüştüren ve onları yeniden üreten metinler olarak değerlendirmektedir (2014: 226). İlk mizah gazeteleri arasında karikatür için en önemlilerinin *Çıngıraklı Tatar*, *Hayal*, *Çaylak*, *Tiyatro* ve *Latife* olduğu belirtilmiştir. Bu gazetelerin karikatür çizerlerinin başında ise K. Opaçnadassis, Nişan G. Berberyan, Ali Fuat Bey gelmektedir (Çeviker, 1985: 1101). Meddah Mecmuası da döneminde karikatür açısından nitelikli örnekler vermiştir. Mecmuada 29 karikatür bulunmaktadır. Her bir karikatürün çizeri belli değildir. Fakat bazılarının Delemak Ekserciyan, Rıza ve Nişan Berberyan tarafından çizildiği belirtilmiştir (Çeviker, 1986: 133). Karikatürlerin konusu, mecmuanın ilgili sayıda işlenen konuyla bağlantılı olmaktadır. Fakat zaman zaman mecmuadaki konudan bağımsız karikatürler de yer almıştır. Bunun dışında mecmuayı neşreden meddahın resmedildiği üç karikatür bulunmaktadır.

Meddah Mecmuası'nın içeriği ile ilgili olarak yapılan değerlendirmede şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Mecmuada siyasi meselelere değinilmemiştir.
- Dönemin diğer mizah gazeteleri gibi Meddah Mecmuası'nda da mizahın eleştiri ekseninde gelişim gösterdiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda basına yönelik eleştiriler, Osmanlı Devleti'nin sosyal kurumlarına yönelik eleştiriler, alafranga tiplere yönelik eleştiriler, mesleğini kötüye kullananlara yönelik eleştiriler başı çekmektedir.
- Mecmuanın içeriğinde farklı yazı türleri bulunmaktadır. Bunlar; karşılıklı konuşmalar yani muhavereler, kısa fıkra metinleri ve her sayının ilk sayfasındaki uzun giriş yazıları yani makaleler olarak sıralanabilir. Bunun yanı sıra *Aynen Varaka* isimli okuyucu mektupları ve her sayının son sayfasında yer alan reklam niteliğindeki tanıtım metinleri de gazetede yer alan yazı türlerindedir.

- Mecmuanın içeriğini zenginleştiren en önemli unsur karikatürler olmuştur. Mecmuada yer verilen yirmi sekiz karikatürle birlikte, yazılı olarak gerçekleştirilen mizahî dışavurum görsel imgelerle de desteklenmiştir.

Meddah Mecmuası'nı dönemin diğer gazete içerikleriyle karşılaştırmak Meddah'ın basın-yayın sektöründeki durumunu daha anlaşılır kılacaktır. Orhan Koloğlu, dönemin diğer mizah gazetelerinin içeriğine yönelik olarak şu tasnifi yapmıştır.

“Kadın konusu: Toplumun yaşamını giderek daha çok etkileyen Pera’lı kadına yönelik çizimler. Avrupa modeli giysinin yanı sıra, Avrupa örnekli sosyal yaşam da konu yapılmıştır.

Çağdaşlaşma Konusu: Sivilizasyon adı altında yeni yapılanmanın çarpıklıklarının belirtilmesi

İstanbul Belediye Hizmetleri: Sokakların pisliği, çamurluluğu, vapur hatlarının yavaşlığı

Gündelik yaşamdan: İçki, pahalılık, posta hizmetlerinin yavaşlığı

Borsa karmaşası: 1875’te Osmanlı Devleti’nin iflasını ilan edişine varışı ve sonrasına ait.

Meşrutiyetin ilanı: Özgürlüklerin gelişi, Avrupa’nın buna karşı çıkışına eleştiri.

1877-78 Savaşı: Zafer umuduyla başlayan Rus harbinin ilk yılında düşmanı küçümseyen çizimler (2010: 190).”

Meddah Mecmuası bu konular etrafında değerlendirildiğinde öne çıkan konular İstanbul belediye hizmetleri, gündelik yaşam meseleleri, çağdaşlaşma olmaktadır. Meşrutiyet, savaş yahut o dönem Osmanlı Devleti’nin siyasi olarak içinde bulunduğu atmosfer Meddah Mecmuası’na yansımamıştır. Ayrıca “kadın”ın da Avrupa kültürünü yansıtan tarafı Meddah Mecmuası için söz konusu değildir. Meddah Mecmuası’nın içeriğine yönelik bu ayrıntılar, onun Osmanlı kültür tarihindeki yerinin anlaşılması için yol gösterici niteliktedir.

### **3.1.3. Meddahlık Geleneğinin Meddah Mecmuası’na Yansımaları**

Meddahlık geleneği, göstermeye dayalı türler arasında, geleneksel sözlü kültür mizahını sürdüren halk verimlerinden biridir. Bu yönüyle Karagöz ve Orta Oyunu gelenekleriyle birlikte, mizah gazetelerine ilham kaynağı olmuştur. Gazetecilik faaliyetleri, sonraki yıllarda başlayacak olan modernleşme hareketlerinin fitilini ateşlemiştir. Zira modernleşmede rol alan “Yeni Osmanlıcılar” gazete tedrisatıyla yetişmiştir. Bu noktada ciddi gazetelerin yanı sıra mizah gazetelerinin de etkisinden söz edilebilir. Şerif Mardin’e göre Yeni Osmanlılar, halk kültürünün kahraman ve



hikâyelerini geleneksel toplumla modernleştirilmek istenen toplum arasında birleştirici bir halka olarak görmüşlerdir (1992: 63). Mardin'in görüşlerinden hareketle yeni olanın, eski ama yerleşmiş olanla harmanlandığında benimseneceği sonucuna ulaşılabilir. Osmanlı toplumu için yeni bir tür olan mizah gazeteleri de sözlü kültürün yerleşik kodlarını kullanmışlardır.

Kültür aktarımı meddahlık geleneği açısından ele alındığında; meddahın üslubunun, tavırlarının, anlattığı hikâyelerin ve değindiği konuların mizah mecmualarında karşılık bulduğu görülür. Bir başka deyişle, yazılı kültürün temsilcisi mizah gazeteleri, meddahlık geleneğindeki mizah tarzının takipçisi olmuşlardır. Bu iddia ile ortaya çıkan ilk gazete Meddah Mecmuası (1292) olmuştur. Buna göre Meddah Mecmuası'ndaki muhavere bölümleri ve karikatürler, meddahlık geleneği ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Meddahlık geleneği için Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (1976) isimli çalışmasındaki örnek metinler, referans olarak kabul edilecektir.

Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (1976) isimli eserinde 22 meddah hikâyesi ile 10 meddah taklidinin metinleri yer almaktadır. 22 meddah hikâyesinden ilk 13 tanesi senaryo şeklinde yazılmıştır. Meddahların hikâye anlatıcılık geleneğindeki metinler, formüller ekseninde aktarılmaktadır. Bu noktada meddah, hikâyeleri icra noktasında dinleyicisine göre tavır alır. Başka bir deyişle meddahın icrasında özgür alanları söz konusudur. İlk 13 hikâyenin senaryo şeklinde yazıya geçirilmiş olması, meddah icrasındaki esnek yapıyı yansıtmaktadır. Nutku da bu durumu şu ifadelerle özetlemiştir:

“Bunun nedeni her meddahın bir hikâyeyi kendi yeteneği ölçüsünde canlandırması ve renklendirmesi özelliğidir. Konu, bir olaylar dizisi ve önemli konuşmaların özeti dokusu içinde verilmekte, bu konunun işlenişi meddahın yeteneğine bırakılmaktadır. Meddahın, hikâyeyi dramatize etme ustalığı onun yaratıcı yanını var eder (1976: 210).”

Nutku'nun aktardığı meddah hikâyeleri ve meddah taklitleri şu şekildedir:

#### Meddah Hikâyeleri

- a. “Mahmud Sebüktekin Melik-i Bağdad, Bahs ve İlzâm
- b. Hazinedar Ahmed Ağa, Yusuf Bâ Attar-zâde
- c. Cemâl-Celâl
- d. Kadı Hüseyin Sinobî
- e. Konevî Derviş Halil
- f. Acebnüş-Karakullukçu Kürd, Kürd Odabaşı

- g. Tanbuî Bursevî Ahmed Çelebi
- h. Ebe, Hallaç, Abdullah Ağa
- i. Hikâye-i Sergüzeşt-i Hafız Çelebi
- j. Bilgiç Subaşı, Çizmeciler Tekyesi İlâ İbtidâ
- k. Fıçı Abdullah Ağa
- l. Kazzazbaşı-zâde Saded-i Meşhurdır
- m. Hüseyin Beşe
- n. Sâdâbâd'ın Ölü Kadını
- o. Lüleci Ahmed'in Menkıbesi
- p. Hacı Vesvese
- q. Sandıktaki Kız
- r. Meraklı Nedim Hoca
- s. Suretçi Oyunu
- t. İstanbul'un Taşı Toprağı Altın
- u. Sandıklı Ebe
- v. Dünya Güzeli (1976: 177)"

#### Meddah Taklitleri:

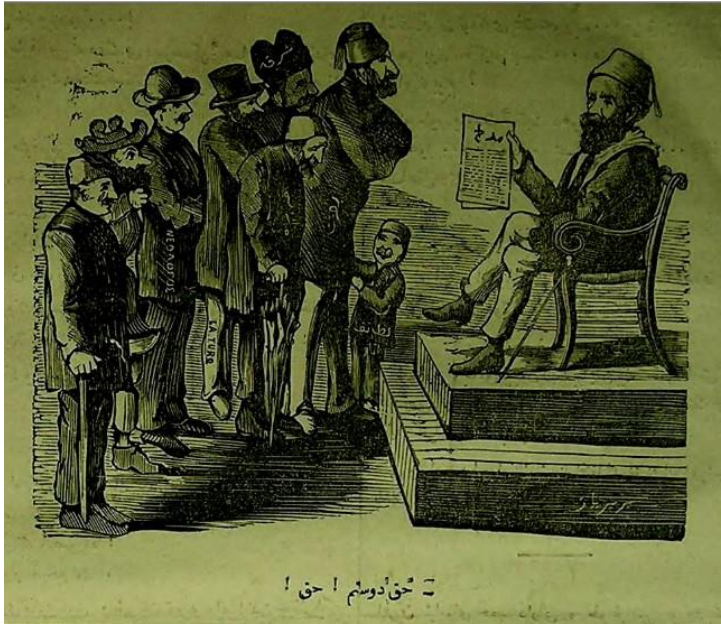
- a. "Mehmet Ağa Aşçı Dükkânında
- b. Ali Askar Ağa'nın Bursa Seyahati
- c. Davetsiz Düğün Misafiri
- d. Sünnet Aleminde Hokkabaz
- e. İhtiyar Bir Hanımın Tramvaya Binmesi
- f. Bir Sarhoşun Rakıya Tövbesi
- g. Boğaziçi Dönüşü
- h. Alaylı Ömer Efendi
- i. Karagöz'ün Karısı ile Muhaveresi
- j. Mühürücü (1976: 355)"

Meddahlık geleneği ve Meddah Mecmuası'nda karşılaştırılan meseleler belli başlıklar altında tasnif edilmiştir. Başlıklar şu şekildedir: dil ve üslup, konular (mirasyedilik, fakirlik, haksız kazanç sağlama, kadın) ve mizah alanları (yanlış anlaşılma, ağız farklılıkları ve argo sözlerden meydana gelen mizah; birbiriyle çelişen durumların uyumsuzluğundan meydana gelen mizah; Osmanlı Devleti'ndeki kurumlara yönelik eleştirel mizah; fiziksel müdahalelerden kaynaklanan mizah).

#### 3.1.3.1. Dil ve üslup

Meddah Mecmuası'nın ilk sayısında yer alan, gazetenin misyonunu açıklayan yazı ve meddah karikatürü, gazetenin meddahlık geleneğinden mülhem bir mizah gazetesi olduğunun kanıtı niteliğindedir. Gazetenin çıkış sebebini açıklayan yazıda şu ifadeler yer alır: "Vazifemiz ötede beride masal söyleyip sami'ini güldüren meddahlar gibi fikrimize ve halimize muvafık gelen hikâye ve fıkraları yazarak ve hevaiyattann

alelhusus eğlenceden bahsederek kârini eğlendirmektir (Nr. 1, s. 1).” Buradan hareketle meddahın mizahî yönünün gazetede devam ettirileceği sonucu çıkarılır. Bununla birlikte gazetenin ilk sayısında yer alan karikatürde, omzunda mendili ve elinde değneğiyle iskemlesinde oturan, geleneksel meddaha benzer şekilde resmedilmiş bir meddah görülmektedir. Fakat onun elinde, geleneksel meddahtan farklı olarak, üzerinde *Meddah* yazılı gazete yer almaktadır. Bu gazete, karşısında kendisini dinlemekte olan ve dönemin diğer mizah gazetelerinin temsilcileri olarak resmedilmiş kişilere (*Neologos, La Turq, Basiret, Letaif-i Asar, Şark*) gösterilmektedir. Karikatürün altında ise “Hak dostum! Hak!” ifadesi yer alır. Karikatür bu haliyle birkaç yoruma açık görünmektedir. Bunlardan ilki, Meddah Mecmuası’nın çıkış ilanını diğer gazetelere ve halka yaptığı yönünde bir yorum olabilir. Bu durum, *Meddah*’ın daha ilk sayısından dönemin ünlü gazetelerine meydan okumak olarak da nitelendirilmiştir (Yılmaz & Avcu, 2020: 343). Bu karikatürden çıkarılabilecek bir diğer anlam ise daha geniş bir perspektife dayanmaktadır. Sözlü kültürün temsilcisi olan meddah artık yazılı kültür içinde kendini göstermektedir. Buna dayanarak karikatürün alt metninden, meddahın “Beni artık dinlemeyeceksiniz, beni okuyacaksınız!” iddiasında olduğu anlamı da çıkarılabilir. Geleneklerin sözlü kültürden yazılı kültüre aksederek kültürel sürekliliğin gerçekleşmesinde söz konusu karikatür etkili bir örnek oluşturmaktadır (*Resim 3.1*).



Resim 3.1. Meddah, Hicrî 15 Muharrem, 1292, nr. 1 -Hak dostum! Hak!

Meddah, bütün sıfatlarından önce, anlatıcılığı profesyonel bir meslek olarak icra eden kişidir. Bu durum, onun anlatıcı üslubunun izleyicisini etki altına alabildiğini göstermektedir. Oluşturduğu üslup, seçtiği kelimeler, izleyiciye yaklaşımı meddahın anlatımını güçlendiren öğeler olmaktadır. Anlatım kudreti, sözlü kültürdeki mizah etkisini de artırmaktadır. Buradan hareketle sözlü mizah geleneğini genellikle iyi taklit yapanların, komik hareketlerle/atışmalarla toplulukları eğlendirenlerin ve fıkra anlatanların şekillendirdikleri tespiti yapılmıştır (Ener Su, 2019: 95). Tanzimat’la birlikte ise mizah, süreli yayınlarla şekillenir. Bu bağlamda Meddah Mecmuası’nın meddahlık geleneğindeki anlatıcı üslubuna öykünmesi kaçınılmaz olmuştur. Meddahlık geleneğindeki hitabet üslubu, Meddah Mecmuası’nda yazarın okuyucusuna seslenmesinde karşılık bulmaktadır. Resim 3.1’deki karikatürde yer alan “Hak dostum! Hak!” ifadesi bunun bir örneğini oluşturur. Bununla birlikte ciddi farklılıklar da görülür. Meddahlık geleneğinde meddah ve dinleyicisi arasında dramatzasyona dayalı bir hikâye vardır. Meddah Mecmuası’na bakıldığında ise yazar ve okuyucu arasındaki ilişkinin karşılıklı sohbet şeklinde kurgulandığı görülür. Bu durum ancak yazarın hikâye ve fıkralarla gazetesini zenginleştirmek istediği durumlarda bozular. Mesele buradan alınırsa gazetecinin gazetesini niçin zenginleştirmek istediği sorusu ortaya çıkar. Zira gazete bir haber verme aracıdır. Fakat gazete haberi vereceği halk kitlesi tarafından okunmadığında en öncelikli işlevini yerine getirememiş olur. Halka hitap eden bir iletişim aracının da halkın hoşlanacağı bazı yöntemler denemesi, gazetecinin gazetesini “zenginleştirmek” istemesiyle sonuçlanmaktadır. Mizah, karikatür, fıkra ve hikâyelerle gerçekleştirilen bu zenginleştirme de geleneksel eğilimlere uygun biçimde işlenmiştir. Yani Meddah Mecmuası’nda gazeteci ve okuyucu arasına dramatik kurgu giren bölümlerin meddahlık geleneğiyle paralel görünmesi, geleneğin üslup açısından yazılı kültürde devam ettirilmesinin bir sonucudur. Nutku’nun aktardığı *Sandıktaki Kız* isimli hikâyeden hareketle, sözlü kültürdeki meddahlık geleneğine dair hitabet üslubu daha net anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak Meddah Mecmuası ve meddahlık geleneğindeki üslup ortaklığı görülebilir:

Efendim, râviyân-ı ahbâr ve nakilân-ı âsaâr, muhaddisân-ı ruzigâr nakl-i beyni derler ki: zamân-ı evâilde, yâni tahminen bundan kırk elli sene mukaddemlerinde Asitane-i âliye’de, Fatih civarında Hacı Ali namında, gayet zengin ve maldar ve hatta malının hesabını bilmeyecek derecede zengin bir zât vardı. Bu zâtın henüz on dört on beş yaşlarında kadar bir

erkek evlâdı olup onu ziyadesiyle sever ve her dediğini yapar, velhâsıl bu çocuğun üstüne tir tir titirirdi. Kendisinin konağında uşakları, kavası, ayvazı ve mutfağında erkek ahçısı mükemmel olup bunlar meyânında bir de Anadolu Türkcëğiz vardı (1976: 260).

### 3.1.3.2. Konu

Sözlü kültürdeki meddahlık geleneğinde en sık işlenen konuların mirasyedilik, sefahat, aşktan yatağa düşme, ölümle sonuçlanan kavga, aç gözlülük, oğlancılık, uçarılık, adalet mekanizmasındaki yozlaşma, rüşvet, paranın kişileri kötüleştiren gücü, çalışmadan yaşama, asalaklıkla kazanç sağlama (Nutku, 1976: 187-209) gibi temalar etrafında kümelendiği aktarılmaktadır. Söz konusu konular Meddah Mecmuası'nın bazı bölümlerinde de aynen işlenmiştir. Esasında Meddah Mecmuası her şeyden önce bir gazetedir ve türünün misyonu gereği gündelik, sosyal ve toplumsal konuları mizahî yorumlarla aktarmaktadır. Fakat bunun yanında meddahlık geleneğinde süreklilik arz eden konular da gazetede yer almış ve halkın aşına olduğu bir başka türle bağ kurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Meddah Mecmuası'nda meddahlık geleneğindeki konulardan en çok işlenenlerin; mirasyedilik, alafranga şık beyler, “şıllık kadınlar”, aç gözlülük, fakirlik ve kolay yoldan para kazanma olduğu gözlemlenebilmektedir.

#### 3.1.3.2.1. Mirasyedilik

Mirasyedilik konusu meddahlık geleneği içinde hem realist İstanbul hikâyelerinde hem de masal yahut diğer halk anlatıları kaynaklı olan meddah hikâyelerinde sıkça işlenen bir konudur. Ö. Nutku'nun çalışmasında yer verdiği yazma hikâyelerden beşincisi olan *Konevî Derviş Halil Ammisidir* isimli senaryo tarzında yazılan hikâyede mirasyedilik konusuna şöyle temas edilmiştir:

Bilirim muannid meşrebsin. Bari bu sandığı bozma!' demiş idi. Hizmetkârları, kethüdayı, hazinedarı, kapıdan taşra. Kendisin Konya'dan getiren Ali'yi mezâkin icrada muhâlefet etmemek üzere alıkodu. İşte bu saddedir mirâsyedi, dalkavuk sayd eder. Garaibdir. Ba'dehu altı ayda mâl tamam. Bir, pas, pis. Vâlidesi beddua. Gayrı eve gider. Ali de kovdu; kendisin deryaya atmak. Can aziz. Yevm-i cıhar şenbih, Beşiktaş Mevlevihânesine azimet (1976: 193).

Meddah hikâyesinin bu bölümünde, babasından kalan mirası bir şekilde harcayıp parasız kalan ve bunun devamında annesi tarafından da bedduaya uğrayan bir mirasyedi anlatılmıştır.

Meddah Mecmuası'nda mirasyedi konusu çok sık işlenmekle beraber meddah hikâyelerinde olduğu gibi bir kurgu etrafında verilmemiştir. Belli örneklerden hareketle mirasyedilerin nasıl tipler olduğu anlatılmış ve bu noktada da okuyucuyla sohbet eder şekilde bir üslup kullanılmıştır. Fakat konu bağlamında bir devamlılığın söz konusu olması geleneğin aktarılması noktasında etkilidir. Tablo 3.1.'de, mecmuanın üçüncü sayısında mirasyedilik konusunun işlendiği bir bölüm yer almaktadır. Örnekte mirasyediler, kendi vücudunu yiyerek beslenen kurtlara benzetilmişlerdir. Bu kişiler, kendi mal ve mülklerini boşa harcayarak sefaletle mahkûm olurlar.

*“Hani masallarda iştmişsinizdir. Evvel zamanda bir kurt var imiş. Kendü vücudunu yiyerek beslenir imiş. İşbu bizim mirasyedilerimizin dahî ekserisi bu kurtlar gibi kendi vücutları demek olan paralarını sağlar. Yine -sollarına bakmayarak ve biraz yiyip kendilerini bir zamana kadar besliyorlar. Sonra da açıklıktan dilenmeğe yahud hükümet memuriyetine üç beş yüz kuruş maaşla sokulmağa çalışıyorlar.*

*Pek tuhaf şey! Ben düşünüyör da- düşünüyör da bir türlü bunların hallerine akıl erdiremiyoruz ya canım! Bir adam ayda beş bin kuruş irad getirir bir mirasa konsa ve kendisinde de başka para olmasa miras yedim diyerek ayda heman on bin ve daha ziyade akçe sarf edip de sonra dilenmeğe mi kalkar?*

*Ama siz diyeceksiniz ki, kabahat bu mirasyedilerde değildir. Harç etmek için bunlara para verenlerdedir. Öyle mi? Afedersiniz efendim. Zahir her parası olanlar kendilerini bütün mirasyedilere dahî farz edecekler ha... Yağma yok, herifler rehin alarak -teminat alarak- para vermeği düşünürler. Hoş... Rehinsiz, teminatsız da i'tibar verir, yine para veren de bulunur ya!*

*Ay ne taaccüb ettik? Sen kendini mirasyediler ile mi ölçüyorsun? Evet! Şimdi bakkal sana yüz dirhem yağî inanmaz. Fakat bir kere mirasyedi ol da gör. Sana para verecekler ne kadar çoğalır... Ama faiz ağır imiş ne be's var? Sonunda borçlarını ödeyemeyerek sefahatte devam eder isek – ve top atacağın da meydana çıkar ise nen var nen yok -sekveh sitru- edilirmiş. Sen sağ ol. Bir günün beylik beyliktir. Sonunda dilenmek gibi hükümet me'muriyeti gibi açık bir yol var iken dünya vazifegede olmasın!*

*Yahu latife matife hoş ama... İnsan öyle yorulmadan, zahmet çekmeden miras yediler gibi bir günde zengin olurse acaba ne yapar? İşte ben burasını bizzat tecrübe etmek istiyorum... Fakat bak gözüm benim miras yiyecek kimsem yok. Yok ama şimdiye kadar kazanmış olduğum paralarımın edinme alimallah bir adet şimendifer-i hassam var. Cümle ümitlerim bunun üzerindedir. Çekilecek piyangoların birinci numarası bana isabet edecek olur ise (sonucundan akluma da haft gelmez ise) bir günde hasıl olan zenginliğin insana verdiği halleri size tafsilatıyla bildireceğim. O vakit vereceğim malumattan ya mirasyedilerin bu derece sefahatlerine hak verirsiniz. Yahud onları şimdiki gibi ta'yib edersiniz. Anlaştık mı?”*

Tablo 3.1. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2

### 3.1.3.2.2. Fakirlik

Meddah hikâyelerinde sıkça işlenip Meddah Mecmuası'nda da kendine yer bulan bir diğer konu fakirliktir.

Mecmuada kolay yoldan zengin olmaya yönelik konular, birkaç muhavere bölümünde ironik bir dille yer almıştır. Fakat en çok sözü edilen konunun fakirlik, gazetede geçen argo söyleyişle *kokozluk* olduğu görülmektedir. Tablo 3.2'de meslek değiştirilip gazeteciliğe başlanmasının bile fakirliğe çare olmadığı vurgulanmıştır.

- *"Merhaba baba meddah! Keyifler?..*
- *Çok şükür. Siz nasılsınız?*
- *Biz maşallah turp gibiyiz ama...*
- *Ee aması...*
- *Kokozluk işimizi berbad ediyor...*
- *Adam sen de, o yalnız sende mi?*
- *Bilmem, ben yalnız kendimi biliyorum.*
- *Daha sana gelinceye kadar kimler var! Kimler!...*
- *Onlar kim oluyor?*
- *Uzağa gitme... İşte birisi ben.*
- *Ay? Sen de mi bizlerden!..*
- *Şüphe mi var? Hatta mülkü değiştirdik yine kokozluktan kurtulamadık.*
- *Yani...*
- *Gazeteciliğe başladık.*
- *Ha sahi öyle olmuş! Tebrik ederim.*
- *Teşekkür ederim."*

Tablo 3.2. Meddah, Hicrî 29 Muharrem, 1292, nr. 5

Meddah Mecmuası'nda muhavereler dışında bazı karikatürlerde de fakirlik konusunun işlendiği görülmektedir. Resim3.4'teki karikatürde et yenmesi için avcılıktan başka çare olmadığı belirtilir. Anlaşılan o ki et, ekonomik sebeplerle ulaşılması zor bir besin haline gelmiştir. Mecmuadaki karikatürler incelendiğinde birçoğunun mizahî açıdan yetersiz olduğu değerlendirilmesinde bulunulabilir. Fakat Resim3.4'teki karikatür bu anlamda daha güçlü bir alt metne sahiptir. Gazetede sıkça konu edilen fakirlik, çizgi diliyle ve ironik bir anlatım çerçevesinde karşılığını bulmuştur.



Resim 3.2. Meddah, Hicrî 21 Sefer, 1292, nr. 11 Şu zamanda et yemek için avcılık etmekten başka çare yok.

### 3.1.3.2.3. Haksız kazanç

Mecmuada fakirliğin, doğru yoldan para kazanmaya çalışarak yenilemeyeceği belirtilir. Zengin olmak için farklı yollara başvurulması gerektiği yolunda muhavere bölümleri yer almaktadır. Burada zenginlerin haksız kazançlarla buldukları konumlara geldiğinden dem vurulmuş ve eleştirel bir tutum sergilenmiştir. Aynı konunun meddah hikâyelerinde de sıkça işlendiği görülür. Nutku'nun aktardığı hikâyelerden özellikle *Bilgiç Subaşı*, *Çizmeciler Tekyesi ila İbtida* (1976: 210) hikâyesi ve *Fıçı Abdullah Ağa* (1976: 201) hikâyesinde olaylar dizisinin bu konu etrafında şekillendiği görülmektedir. Tablo 3.3.'te Meddah Mecmuası'nda haksız kazanç konusundaki bir muhavere bölümü yer almaktadır.

Muhavere bölümünün başında “kokozluktan” yani fakirlikten yakınan kişiye, bu durumdan yakınmanın anlamsız olduğu söylenmiştir. Çünkü aslında fakirlikten kurtulmak çok kolaydır. Hükümetin de yasaklamış olduğu *bedelcilik* gibi bazı yöntemlerle para kazanılabilir. Fakat fakir kişi, hükümetin yasakladığı davranışlara



yanaşmaz. Bunun üzerine, onun hep fakir kalacağı söylenir. Bu muhavere den hareketle para kazanmak ve zengin olmanın tek yolunun gayrimeşru işlerle uğraşmak olduğu sonucuna ulaşılır. Meddah hikâyelerinde zaman zaman vurgulanan bu konu, yazılı kültürün kültürel imgelerinde de yer bulmuştur.

- *“Ne düşünüyorsun birader?*
- *Kokozluğu.*
- *Adam sen de! O düşünülecek şey mi?*
- *Eğer o düşünülemez ise dünyada başka ne düşünülüyor?*
- *Dünyada ne düşünüleceğini bilemem. Fakat şunu pekâlâ bilirim ki kokozluğa düşünmemelidir.*
- *Canım dünyada düşünmek ne için olur? Çaresi bulunmayan veyahut elde olmayan şeyler için değil mi?*
- *Ee?*
- *İşte benim kokozluktan kurtulmaklığımın ne çaresi vardır ne de kokozluğu def edecek elde bir şey...*
- *Amma ettin ha... Bizim memlekette ondan kolay daha ne var?*
- *O kadar kolayını biliyor isen nüçün o çareyi kendine görmüyorsun? Yoksa bir takımların öteye beriye verdikleri maskelerin kendilerine tesiri olmadığı gibi senin bildiğin çarenin de acaba sana faidesi yok mu?*
- *Hayır. Hiç de senin zannın gibi değil. Benim bildiğim çarenin hem bana faidesi olur hem başkasına.*
- *Öyle ise sen ne için bu ilacı kendi derdine derman etmiyorsun?*
- *Acayp! Hiç benim bu ana gelinceye kadar kokozluktan şikâyet ettiğimi işittin mi?*
- *Vakıa işitmedim.*
- *Demek oluyor ki benim buna ihtiyacım yok imiş.*
- *Öyle ise rica ederim bu çareyi bana da öğret.*
- *Peki öğreteyim.*
- *Söyle bakayım.*
- *Bedelci olmalısın. Bedelci.*
- *Ne bedelcisi?*
- *Canım kirası çıkanlardan askere girmeyeceklerin bedel verdiklerini yani yerlerine başka adam gönderdiklerini bilmiyor musun?*
- *Ee biliyorum.*
- *Biliyor isen kendini halka bedelci tanıttırırsın. Ve ötekine berikine ucuz bedel bulurum dersin.*
- *Sonra?*
- *Sonrası birçok ahmaklar sana inanırlar. Şu yüzden kapabileceğin para ile yan gelir zevkine bakarsın.*
- *Dediğin fena değil ama hükümet bu bedelcilerin buldukları bedelleri tanıyormuş. Ve yeni tutulan kaide iktizasınca böyle işe bedelci parmağı sokuşturulmuyormuş.*
- *Adam sen de! Böyle şeylere kulak verme. Keyfine bak. Hükümet seni resmen tanımaz ise bedel verecekler mangır resim tanırlar ya. Sen dolabını yine çevirirsin.*
- *Yok birader! Ben hükümetimizin resmen men etmiş olduğu bir zanaat ile para kazanmak istemem. Başka bildiğin bir çare var mı?*
- *Öyle ise asırcı ol.*
- *Ne asırcısı?*
- *İnsan asırcısı. insan!*
- *Amma ettin ha...*
- *Ee beğenmedin mi?*
- *Beğenmedim zahir.*
- *Sen bu akıl ile gider isen anladım kokozluktan kurtulamayacaksın.”*

Tablo 3.3. Meddah, Hicrî 21 Sefer, 1292, nr. 11

### 3.1.3.2.4. Sosyal/günlük konular

Bazı konular her çağın konusu olabilirken bazı konular ise kendi dönemiyle sınırlı kalmışlardır. Mirasyedilik, fakirlik yahut haksız kazanç gibi konular her dönemin konusu olmuşlardır. Fakat mecmuada ve meddah hikâyelerinde yer alan kimi konular kendi dönemleri, türsel ve bağlamsal özellikleri çerçevesinde ele alınmışlardır. Söz gelimi *Dünya Güzeli* isimli meddah hikâyesinde, tütüncü dükkânında âşık olma motifi işlenmişken; Tablo 3.4.'te tütün dükkânlarında, tütün paketlerinin içine paçavra sıkıştırılarak dolandırıcılık yapıldığına dair içerikler yer almaktadır:

Bir gün uşakları Mehmet namında bir zat, o zaman İstanbul'da, efendime söyleyeyim, tütüncü dükkânlarında, efendime söyleyeyim, birçok resimler var. Uşak gidiyor, efendisine sigara almak veya tütün almak için, şimdi uşak zavallı Anadolu'lu bir zat, şimdi tütüncünün dükkânında güzel bir kadın resmi varmış. Bu zavallı Mehmet hem tütününü, ciğarasını alır hem de ona böyle bakarmış (Nutku, 1976: 336.)

- *Birader! Tütün aldığın var mı?*
- *Daima.*
- *Hayli vakittir alıyorum. Lakin şimdiye kadar bir tane doğrusunu bulamadım.*
- *Doğrusu nasıl?*
- *Sanki ya eksik veya paçavrasızını...*
- *Vakia evvelleri pek çok paçavra çıkardı. Şimdi bir dereceye kadar onun önü alındı da sigara paketlerinin içinde eksik sigara çıkmaya başladı.*
- *Ben sana bir şey söyleyeyim mi?*
- *Bunu idarenin işi de diyemiyorum. Acaba bu tütüncüler tarafından yapılmasın?*
- *Vakia bir dereceye kadar tütüncüler tarafından yapılıyor deniliyor. Lakin üzerlerine yapıştırılan kağıtları ne yapalım.*
- *Artık o kadar incesini bilemem.*

Tablo 3.4. Meddah, Hicrî 28 Rebiyülevvel, 1292, nr. 21

Örnek verilen hikâyelerdeki ortak nokta tütüncü dükkânı olmuş ancak konular kendi dönemlerine göre şekillenmiştir. Mizah bir eleştiri aracıdır. D. Kılıçkaya da mizah gazeteleri için “Varlık nedeni eleştiri olan, getirdiği eleştiriler doğrultusunda olumsuzlukları ortadan kaldırmak adına, toplumu/devleti harekete geçirmeyi amaçlayan mizah gazeteleri (2015: 12).” ifadesini kullanmıştır. Bu eleştiri kimi zaman iktidara kimi zaman halka kimi zaman da sistem işleyişine yönelmiştir. Mizah gazetelerinde eleştirinin her çeşidine rastlamak mümkündür. Tablo 3.4.'te, tütün almak isteyen müşteri, içine paçavra sıkıştırılmamış, doğru düzgün bir tütün bulamamaktan yakınır. Hatta müşteri, bunu tütün idaresinin mi yoksa tütüncülerin mi yaptığı

konusunda ikilemede kalmıştır. Dolayısıyla burada, mizah okunun hedefinde halk kurnazlığı ve bunun sistem üzerindeki etkisinin konu edildiği söylenebilir.

Mecmuada sıkça yer alan bir diğer mesele şık/alafranga tipler olmuştur. Batı taklitçisi, kendi kültürünü ve dilini küçümseyen bu tipler Tanzimat aydını tarafından roman ve hikâyelerde eleştirildiği gibi gazeteciler tarafından da dikkate değer bulunmuştur. Tablo 3.5.'te çok sayıda Fransızca kitabı olan ancak hiçbirini anlayacak kadar eğitilmiş olmayan bir kişi konu edilmiştir. Meddah hikâyelerinde ve realist İstanbul hikâyelerinde, şık ve alafranga tiplere rastlanılmamaktadır.

- *Maşallah beyefendi! Kütüphaneniz pek mükemmel, bu Fransızca kitapları Avrupa'dan mı getirdiniz?*
- *Hayır! Beyoğlu'ndan aldım.*
- *Geceleri hangilerinin mütalaasıyla meşgulsünüz?*
- *Şimdilik elifbasını okuyorum.*
- *Bari Türkçe kitaplar için de bir dolap yaptırarsanız?*
- *Onları okumaktan bir şey anlamıyorum da...*

Tablo 3.5. Meddah, Hicrî 25 Muharrem, 1292, nr. 4

### 3.1.3.2.5. Kadın konusu

Kadının, toplumun kültürel ve sosyal üretimlerindeki yeri, toplumun gelişmişlik seviyesi ve içinde bulunduğu medeniyet muhitini anlamlandırabilmek açısından önemlidir. Bu noktada Türk halk edebiyatı verimleri farklı dönemlerin perspektifinden incelenmiştir. Örneğin Mehmet Kaplan, İslâmiyet öncesi yarı-göçebe Türk toplumunda kadının yerini, *Dede Korkut Kitabı'nda Kadın (1951)* makalesi ile gözler önüne sermektedir. Kaplan, Türk toplumunun medeniyet aşamalarına göre kadın tipini üç kategoride değerlendirmiştir. İslâmiyet öncesi dönemde kadın tipi Alp tipine yakındır. Dış dünyanın tehlikelerine karşı savunma yöntemleri geliştirmiş; at binen, kılıç kullanan, savaşma becerilerine sahip bir kadın tipi söz konusudur. İslâmî dönemdeki kadın tipi ise; dinî kuralların ve yerleşik hayata geçmenin etkisiyle dış dünyadaki etkinliğini kaybetmiştir. Anlatılarda kadının bir arzu nesnesi haline geldiği görülür. Kadın, Batı kültürü etkisinde, kendi haklarının bilincinde olan bir tiptir. Birçok açıdan erkekle eşit konuma gelmiştir (1951: 99).

Hem İslâmiyet'in kabulü hem de yerleşik kültüre geçilmesiyle kadının toplumdaki konumu farklılaşmıştır. Bu durum sözlü kültür verimleri ve diğer taraftan

gelişme gösteren yazılı kültür verimlerinde de kendini göstermektedir. Bu dönem kültürel üretimlerinde kadın edilgen bir aşk ve güzellik unsuru olarak kendine yer bulmuştur. Halk hikâyelerinde, mesnevilerde ve benzeri türlerdeki kadın bunun örneğini oluşturur. Boratav, halk hikâyelerinin konusunu kısaca şöyle özetlemiştir: “Halk hikâyelerinde, kahramanın aramaya çıktığı ve bin bir güçlüğü yendikten sonra elde ettiği sevgilisi maceralarının mihverindedir (2014: 83).” Buradan hareketle kadının halk hikâyelerinde, elde edilmesi gereken sevgili profilinde olduğu görülür. Ancak meddah hikâyeleri söz konusu olduğunda bu durum farklılaşmıştır. Özellikle XVIII. yüzyıl meddah hikâyeleri ve realist halk hikâyelerinde kadın gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Boratav, buralardaki kadın maceralarının çapkınlık maceraları olduğunu söylemektedir (2014: 83). “Yüceltilmiş sevgili” yerine “hilebaz kadın” söz konusudur. Realist İstanbul hikâyeleri üzerine çalışma yapan Saluk, hikâyelerdeki kadın konusu ile ilgili *Ferdâne Hanım* hikâyesini referans alarak şu eklemeleri de yapmaktadır: “Feminist, akılcı, kişi hak ve hürriyetlerinin bilincinde olan, bütün engellemelere karşın eğitimini bir dereceye kadar tamamlayabilmiş bir kadın figürü olarak Ferdâne Hanım, tuzak kuran kadın figürünün dışında bir kadın tipi olarak karşımızdadır (2017: 24-25).” Saluk’un değerlendirmesinden hareketle realist halk hikâyelerinde kadının yalnızca hilebaz bir profilde olmadığı, modern toplum kadınının bir örneğini de sunduğu sonucuna varılmaktadır.

Kadının hikâyelerdeki konumu karşısında erkeğin aldığı tavır da önem kazanmaktadır. Realist halk hikâyelerinde baş karakter olan erkekler saf, hemen tuzağa düşen, iradesiz bir çerçevede yansıtılmıştır. Bu görüşü Elçin’in ifadeleri destekler niteliktedir:

Babalı babasız, daha şümüllü bir ifade ile himayeli himayesiz, bu ergen gençlerin hepsi, saf ve iradesizdir. Parasız pulsuz kaldıktan sonra evlenme hevesine kapılan Hasan ile Hüseyin (*Tıflı ile İki Biraderler Hikâyesi*) hariç kendilerini avlayan serseri aşık muhitine hiçbir tepki göstermeden girerler (1997: 76-77).

Türk kültür muhitinin gelişimine bağlı olarak işlenen kadın tipleri de gelişme göstermiştir. Osmanlı dönemi mizah gazetelerinde de kadın konusu dönem hakkında önemli fikirler vermektedir. Orhan Koloğlu, dönemin gazetelerinde işlenen konularla ilgili yaptığı tasnifte “kadın” için ayrı bir başlık ayırmıştır. Buradaki ifadelerle göre dönemin mizah gazetelerinde modern Avrupalı-Peralı kadın tipi yer almaktadır. Medeniyetin gelişimine paralel olarak Osmanlı, yönünü Batı’ya çevirmiştir.

Dolayısıyla mizah gazetelerinde kadının da Batılı bir profilde yansıtılması olağandır. Kadının eserlerde karşılık bulması bir gelişim çizgisi içinde düşünülürse gazetelerde modern, eğitilmiş, bilinçli kadın tipleriyle karşılaşmak gerekmektedir. Esasında Koloğlu'nun da belirttiği gibi dönemin mizah gazetelerinde kadın tipi bu özelliklere yakın konumda yer almıştır (2010: 190). Fakat kadın konusu, Meddah Mecmuası özelinde Koloğlu'nun ifade ettiği tarzdan daha farklı yöndedir. "Modernleşme yolunda kadının oynadığı rol" bağlamında bir bakış açısı söz konusu değildir. Mecmuada kadın bahsi, ya "şık ve şillikler" adlandırması altında yahut kocanın ev içi şikâyetlerinin öznesi olarak geçmektedir. Örneğin Tablo 3.6.'da şık beyleri aşk muhabbeti ile meşgul eden "şillik" kadın tipi söz konusudur. Tablo 3.7'de ise "şillik" olarak adlandırılan kadınların şık erkekleri para için bir araç olarak gördükleri ifade edilmeye çalışılmıştır.

*"Oh oh! Artık havalar güzelleşti. Yaz yaz kokuları misk gibi burunlara gelmeye başladı. Kâğıthane'ye gidilmek vakti yaklaştı.... Havaların güzelleşmesine hele Kâğıthane vesair bu gibi müferrih mahaller mevsimlerinin tekrüb etmesine ne kadar memnun oluyorum ne derece haz ediyorum bilseniz. Acaba bu mevsimlerin hulûlune benim kadar memnun olan bir kimse daha var mı?"*

*Şık beyler var ha... Canım onlar başka... Onların oraya gidişleri daye-i tabiatın bağrında büyütüp yetiştirdiği azhar ve çimenzarını benim gibi seyr için değil. Şillikler ile muşaka için..."*

Tablo 3.6. Meddah, Hicrî 24 Sefer, 1292, nr. 12

*"Bu sene şık beyler hala kış elbisesini arkalarından çıkarmadılar. Terzilerde de insaf yok ki... olmuş olsa veresiye yaparlardı. Herifler paraları peşin almayınca yapmak değil pazarlığa bile girişmiyorlar.*

*Hatta geçen gün şıkın birisi terzi dükkanında oturarak elbise ısmarlamaya hazırlanmış idi ise de terzi beyin cebinin boş olduğunu anlayınca (yapamam)ı bastırdı. Şık yalvardı o yapamam dedi. Şık rica etti o yine yapamam dedi. Nihayet hiddetle dükkândan çıktı gitti.*

*Ne yalan söyleyelim doğrusu biçarenin haline acıdık. Şimdi efendim kış elbisesiyle gezmek - yahut- eski elbise giymek- şıklığa yakışır mı?*

*Vah vah vah!...*

*Lakin şillikler bundan masundur... çünkü efendilerinden -beylerinden- para almasa bile sıkı sayesinde öyle bir bulduruyorlar ki deme gitsin."*

Tablo 3.7. Meddah, Hicrî 9 Cemaziyülevvel, 1292, nr. 24

### 3.1.3.3. Mizah alanları

Mizah, sözlü kültürün hemen hemen tüm verimleri ile uzaktan ya da yakından ilişki içindedir. Bu durum halk muhayyilesindeki ince ve zeki nükte kabiliyetinin somutlaşmış hali olarak nitelendirilebilir. Özellikle Karagöz, Orta Oyunu, Köy

Seyirlik Oyunları ve meddahlık gibi sözlü kültür verimlerinde mizah ön plana çıkmaktadır. Tüm bu türlerde halk muhayyilesinin ürettiği ve halka yönelik olarak üretilen kalıplaşmış bir mizah tarzı söz konusudur.

Mizah, diğer sözlü kültür verimlerinin yanı sıra meddahlık geleneğinde de önemli bir yer tutmaktadır. Meddahlık geleneğinde mizahî yönün gelişmeye başlaması, meddahlığı farklı bir forma bürümüş ve sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Mizah dergileri, meddahlık geleneğinin sözlü kültüre aktarım platformu olarak kabul edilirse, mizah olgusunun sürdürülebilirlik açısından benzer bir görevi burada da üstlendiği ortaya çıkmaktadır. Kültürün belli başlı unsurları mizahî çerçeve içinde devam ettirilirken geleneksel mizahın yöntem ve teknikleri de yeniden kurgulanma imkânı bulmuştur.

Bu çalışmanın birinci bölümünde “Mizah ve Meddahlık Geleneği” başlığı altında, meddahlık geleneğinde mizahın kullanım alanları ve şekli özetlenmeye çalışılmıştır. Buna göre Burns ve Bergson’un mizah alanları ile ilgili tasnifleri verilmiş ve Osmanlı mizahı Bergson’un tasnifinden hareketle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Burns, mizah alanlarını altı ana kategoriye ayırmıştır. Bunlar; sözcük oyunlarına dayanan mizah, etnik mizah, basmakalıp sözlerden oluşan mizah, ticaret ve iş hayatına yönelik mizah, şiddet ve cinsel içerikli mizahtır (aktaran Yardımcı, 2010: 11). Bergson’un tasnifi ise buna göre daha geniş bir perspektiften yapılmıştır ve hareket güldürüsü, durum güldürüsü, söz güldürüsü ve karakter güldürüsü olarak dört ana kategoriye ayrılmaktadır (2018: 3-28). Bu tasnifler referans alınarak Meddah Mecmuası’nda kültürel sürekliliği sağlayan mizah alanları sınıflandırılmıştır. Sınıflandırma dört ana başlıktan oluşmaktadır. Başlıklar şunlardır: Yanlış anlaşılma, ağız farklılıkları ve argo sözlerden oluşan söz mizahı; birbiriyle çelişen durumların uyumsuzluğundan meydana gelen mizah; Osmanlı Devleti’ndeki kurumlara yönelik eleştirel mizah; fiziksel müdahalelerden kaynaklanan mizah.

#### **3.1.3.3.1. Yanlış anlaşılma, ağız farklılıkları ve argo sözlerden oluşan söz mizahı**

Meddahlık geleneğinde mizahı oluşturan en önemli unsurlardan bir tanesi söz komiğidir. Söz komiği gelenek içinde ağız ve şive taklitleri, kelimelerin başka dildeki karşılıklarıyla ilgili olarak oluşan yanlış anlaşılmalara, yanlış telaffuz gibi yöntemlerle karşılık bulmuştur. Burns’ün mizah alanları tasnifindeki sözcük oyunlarına dayanan

mizah, etnik mizah ve basmakalıp sözlerden oluşan mizah alanları da söz komiği içinde değerlendirilebilir.

Hemen her meddah hikâyesinde görülebilecek söz komiği örnekleri, Nutku'nun aktardığı *Hacı Vesvese* isimli hikâyesinin bir bölümünde şu şekilde yer almaktadır:

Bu mükâlemeden sonra Cemile Hanım, Arap halayıkı gönderdi bedestene. Nice nasihat verdi ise, halayık gitti bedesten kâhyasına dedi: 'Bana Haji Afundi şundur doğurdum.'

Efendi der: 'Sen mi doğurdun?'

'Yok canım, bir avulâdi geldim.'

'Ne ters lakırdı bu canım, anlayamıyorum.' (1976: 255).

Örnekte, Arap halayığın ağız özellikleri yansıtılarak mizah unsuru oluşturulmuştur. Nutku'nun aktardığı hikâyelerde Ermeni, Arnavut, Yahudi ve hatta Türk adı altında İç Anadolu ağız özelliklerinin söz komiği unsuru olarak ön plana çıktığı görülmektedir.

Meddah Mecmuası'nda da söz komiği geleneği devam ettirir biçimde yer almaktadır. Mecmuanın ikinci sayısından alınan örneklerde bu durum gözlemlenebilmektedir. Tablo 3.8.'de Arapça-Farsça tamlamalarla yüklü ifadeleri kayıçının yanlış anlamasından kaynaklı mizahî bir durum vardır. Tablo 3.9.'da ise Fransızca kelimelerin sık kullanımından meydana gelen bir anlaşmazlık söz konusudur. Her iki örnekte de dilin yabancı kelimelerle anlaşılabilir hale getirilmesine yönelik bir ironi de mevcuttur. Schopenhauer, şakanın ciddiyetin arkasına saklanması durumunda ironi oluştuğunu ifade eder. Ciddiyetin şakanın arkasına saklanması durumunda ise oluşan mizahtır, der (aktaran Şentürk, 2016: 60-61). Tablo 3.8 ve 3.9'daki muhaverelerde kültürel yozlaşma ve dilin bozulması gibi ciddi meselelerin, alt metinde şaka ve alay unsurlarıyla birlikte verilerek işlendiği görülmektedir. Söz konusu muhaverelerin yanı sıra mizah mecmuasının genelinde de ironik bir üslubun ağır bastığı söylenebilir.

*-Bir kâtip ile bir kayıkçı beyinde muhavere-*

*“Kâtip- Müstacel bir işim olduğundan köprüye bir ayak evvel yetişmek için tesmir sâid ihtimam etmenizi isterim:  
Kayıkçı- Şimşirden sâin mi istersin?  
Kâtip- Hayır! Köprüye çabuk varabilmek için damen-der-meyan-ı himmet olmanızı talep ediyorum.  
Kayıkçı- Köprüye de mi?  
Kâtip- Ne?  
Kayıkçı- O dediğin değirmen...  
Kâtip- Yok be canım! İşim var. Köprüye çabuk yanaşmaya çalışıyorum.  
Kayıkçı- Ha... Öyle ise anladım. Peki.”*

Tablo 3.8. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2

*-Bir Şık ile Bir Gazeteci Muhaveresi-*

*“Şık- Efendim geceleri ne ile (okupe) oluyorsunuz?  
Gazeteci- Türkçe ne demek istiyorsunuz?  
Şık- Yani ne ile meşgul oluyorsunuz?  
Gazeteci- Ha... Gazete okumakla...  
Şık- Aman efendim, benim için dünyada jurnal mütalaasından büyük (belle reussite) olamaz... Hele (finans) üzerine yazılmış (artıklar) beni pek (admirable) ediyor.  
Gazeteci- Allah aşkına ne diyorsunuz?  
Şık- Efendim sizin rarınız nedir?  
Gazeteci- Efem? Rar ne oluyor?  
Şık- Yani sıfatınız...?  
Gazeteci- Gazetecilik...  
Şık- Öyle ise (pronanse) ettiğim (moleri) niçin anlamıyorsunuz?  
Gazeteci- Pronanse ettiğiniz moleri anlıyorum. Fakat Türk olduğunuz halde Türkçeyi Türkçe olarak söylemediğiniz için anlamağı hiç mi yakıştıramıyorum.”*

Tablo 3.9. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2

### 3.1.3.3.2. Birbiriyle çelişen durumların uyumsuzluğundan meydana gelen mizah

İnsanoğlu kendisini ve yaşamını, kavramların zihinde oluşturduğu şemalarla anlamlandırılmaktadır. Söz konusu kavramların zihinde bulunduğu karşılık yaşanan çevreye, kültüre, geçmiş deneyimlere göre şekillenmekte ve kimi zaman kişiden kişiye kimi zaman toplumdaki topluma farklılık göstermektedir. Toplumdan topluma farklılık gösterir çünkü toplumların ortak kültürel birikim ve bellekleri, kavramları oluşturan zihinsel aktiviteye müdahil olmaktadır.

Toplumların kültürel belleğindeki kalıplaşmış kavramların yıkıma uğradığı belli durumlar söz konusudur. Bu durumlar zıtlıklar ve kavramlara ters düşen, kavramları alt üst eden uyumsuzluklar neticesinde oluşur ve her zaman olmasa da bazı zamanlar



gülmeye noktalanır. Buradan hareketle mizahın işlevleri arasına zihninin sembollerini ters yüz etme, dogmatik kabulleri yıkma gibi unsurlar da konulabilir. Dolayısıyla zıtlık ve onun yarattığı uyumsuzluk mizahı oluşturan ana unsurlardan biri olur.

Uyumsuzluklar ve zıtlıklar neticesinde meydana gelen mizaha meddahlık geleneğinde sıkça yer verildiği görülmektedir. S. N. Gerçek, meddahların halkı şaşırtmak ve genel ilgiyi artırmak için yan yana gelmesinde münasebet olmayan şeyleri, kabul edilebilir ve uygun bir tarzda yan yana getirdiğini ifade eder. Hatta daha ileri giderek bu yöntemlere başvurmayan meddahların sözlerinin halkın ruhunu sıkımdan başka bir işe yaramadığını da söyler (2013: 19).

Gerçek'in belirttiği tarzda uyumsuzluklar ve şaşırtıcı durumlara rastlanan meddah hikâyelerinden biri *Hacı Vesvese Hikâyesi*'dir:

Mezkûr: 'Bu ne haldır,' deyi hırslanıyor. Amma ağrının zorundan lâf söyleyemiyor, ancak, 'Vay, vay, aman, aman...'

Ebe: 'Korkma, bir şey yok, nicelerini doğurtmuşum! Bu ne olacak? İlki zahmetli olur; ben de ilkini zahmetli doğurdum amma sonraları kolaylıkla oldu. Darısı sana.'

'Vay ne halt eder bundan böyle bana! Doğuracak mıyım?'

'Allah'ın emri, ne çare?'

'Sus, Allah erkeğe emretmedi böyle bir şey. Yeni adet mi bu?' dedi. Ziyâde diyemedi. (Nutku, 1976: 254).

Verilen bölümde, doğum yapan bir erkekle karşılaşmaktadır. Kadınlara mahsus bir fizyolojik olay olan doğumun, erkek tarafından gerçekleştiriliyor olması zihindeki kalıpları alt üst etmektedir. Bu durum önce şaşkınlık duygusuna yol açar, devamında da gülme eylemini getirir. Esasında meddah hikâyesinde Hacı Vesvese gerçekten doğum yapmamakta, kadınların hilesi ile buna inandırılmaktadır. Karakter, içinde bulunduğu durumun dehşeti ile yansıtılırken, dinleyici bu zıtlığın gerçek olamayacağını farkındadır. Dolayısıyla dinleyici edebî esere bir ölçüde yabancılaşır. Buradaki yabancılaşma, Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışındaki y-efekt kavramına işaret eder. Brecht'tin düşüncelerinden hareketle yabancılaşma kavramı şöyle özetlenebilir. Yabancılaşma, özdeşleştirme temeline dayanmayan, oyun kişilerine yönelik tutumun bilinçaltında değil bilinç düzeyinde gerçekleştiği bir yöntemdir (2011: 13). Yani izleyicinin muhatap olduğu karakterle empati kurmadan kendisini oyunun dışında hissetmesi yabancılaşmaya karşılık gelmektedir. Yabancılaşmayı sağlayan taktik ve tekniklerin en önemlilerinden biri de mizahtır. Göstermecî tiyatro kategorisine alınan geleneksel Türk tiyatrosunda yabancılaştırma

teknîği etkili biçimde kullanılmaktadır (Doğan, 2009). Hacı Vesvese isimli meddah hikâyesinde de dinleyici karakterle empati kurmaz, bir kurguyla karşı karşıya kaldığının farkındadır. Fakat bu, dinleyicideki mizah duygusunun artmasını sağlar.

Hikâyede, Hacı Vesvese'nin doğumu bölümünde, gülmenin ana izleği her ne kadar zıtlık üzerinden ilerliyor olsa da; dinleyicinin Hacı Vesvese'nin saflığı karşısında kendisini üstün hissettiği ve bir katarsise ulaştığı için güldüğü de gözlemlenebilir. Söz konusu meddah hikâyesinde olduğu gibi gülme her zaman tek bir nedene bağlanamayabilir. Çünkü insana ait her davranış gibi gülme de girift bir alt yapıya sahiptir.

*Hacı Vesvese Hikâyesi'nin* bir başka bölümünde komik unsuru, Hacı Vesvese ve ailesinin çektiği açlık üzerinden oluşturulmuştur. Hacı Vesvese karısına, komşuda pişen yemeğin dumanına ekmek bandırılarak karın doyurulabileceğini söyler. Bu ifade olması gerekenle çelişerek gülmeye yok açar.

Durum komiği kategorisine girebilecek olan bu mizahî unsurlarla Meddah Mecmuası'nda da karşılaşılmaktadır. Bu noktada kültürel unsurların devamlılığı sağlanmıştır. Fakat mizah tarzının içeriğinde zamanın ve koşulların gereğine uygun olarak güncellenme söz konusudur. Meddah Mecmuası'ndan alınan Tablo 3.10'daki muhavereye, ünlü bir terziye şık ve pahalı elbiseler diktirmeye düşkün bir şık konu edilmiştir. Fakat şık beyin bu düşkünlüğüne karşılık tütün parasını bozacak kadar bile parası olmadığı ortaya çıkar. Muhaveredeki komiğin ana izleğini bu uyumsuzluğun oluşturduğu görülmektedir.

- *Beyefendi elbisenizi kime yaptırıyorsunuz?*
- *Efendim bizim terzi Mir'e...*
- *Ay terzi Mir sizin mi? Hem onu ölmüş diye iştmiş idik. Hatta Hayal tarihini bile söylemişti.*
- *Evet kendisi vefat etti. Lakin kalfalarını falanı karındaşları işliyor.*
- *Pekâlâ! Bir kat elbiseyi kaç kuruşa yaptırıyorsunuz?*
- *Efendim iki bin iki yüz bu kadar kuruşa...*
- *Evet ama... zanneder isem bizim altı yüze yaptırdığımız elbiseden farkı yok.*
- *Hayır efendim. Sizin elbiseye benzemez. Bu Mir'indir. Elbette daha güzeldir.*
- *Aman benim şu beş liralık banknotu bozar mısın? Tütün alacağım... şimdi tütüncü bozamaz.*
- *Vallahi efendim bendenizde de birkaç tane ikişer liralık banknot var... Lira olsa olmuş baş üstüne ...*
- *Zarar yok. İki banknot ile birkaç kuruş bakır verin de küsurunu sonra verirsiniz.*
- *Bakalım... Ey... Afedersiniz. Onu da evde unutmuşum.!!*

Tablo 3.10. Meddah, Hicrî 18 Muharrem, 1292, nr. 2

### 3.1.3.3. Osmanlı Devleti'ndeki kurumlara yönelik eleştirel mizah

Meddah Mecmuası, yayın hayatı boyunca politikaya mesafeli durmuş bir gazetedir. Bu durumun sebepleri gazetenin ilk sayısındaki beyanatta açıklanmıştır. Burada diğer gazetelerin düştüğü durumlara düşülmemesi için kullanılacak dilin titizlikle seçileceği belirtilmiştir. Ayrıca diğer gazetelerin tatil edilmelerine sebep olan bentlere Meddah Mecmuası'nda yer verilmeyeceği de ifade edilmiştir (Nr.1 s.1) Meddah Mecmuası'nın belli başlı konulardan bu denli uzak durmasının en büyük sebeplerinden biri de elbette ki yönetimin basın üzerindeki baskısıdır. İstibdat Dönemi her ne kadar 1878-1908 yıllarını kapsıyor olsa da daha önceki yıllarda ayak seslerini duyurmaya başlamıştır. Dolayısıyla basın hayatında, özellikle Meddah Mecmuası yazarı gibi gazeteciliğe yeni adım atmış olanlar temkinli davranmak durumunda kalmışlardır. Bununla birlikte Meddah Mecmuası'nın bir mizah gazetesi olması, ona basının diğer kollarından farklı misyonlar yüklemektedir.

Apaydın, mizahın eğlendirme dışında toplumdaki aksaklıkları fark ettirme ve muhalefet işlevleri bulunduğunu söyler (2007: 323). Meddah Mecmuası'nın muhalefet işlevi de politika üzerinden değil, sosyal ve toplumsal aksaklıklar üzerinden kendini göstermektedir. Bu noktada en çok öne çıkan mesele sistemi düzgün işlemeyen toplumsal kurumlardır. Şirket-i Hayriye, Tramvay Şirketi, Üsküdar Omnibüs Şirketi gibi kurumlar gazetede en çok adı geçen kurumlar arasında yer almaktadır. Ulaşım alakalı kurumların yanı sıra Osmanlı Tiyatrosu da mizahî eleştirilerin hedef tahtasında yer almaktadır.

Tablo 3.11 'de Tramvay Şirketi konu edilmiştir. Muhavereden anlaşıldığına göre, tramvayın atlı seyislerinin günlük kazançları Tramvay Şirketi görevlileri tarafından kontrol edilmekte ve istenen meblağ görülemezse seyisler azarlanarak cezalandırılmaktadır. Seyisler bu cezadan kurtulmak için gayrinizami olarak yolcuları daha ucuza taşırlar. Burada şirketle ilgili iki sorun ortaya çıkar. Biri, halkın kazancıyla orantısız fiyat politikası belirlemek; diğeri ise çalışanlarına zorbalık uygulayarak onları nizamsızlığa sevk etmektir. Gazetede bu bölümden söz konusu çıkarımların yapılabilmesi, gazetenin problemlere çok yönlü ışık tutan hiciv niteliği kazandığını göstermektedir. Dolayısıyla buradaki esas amaç okuyucuyu kahkahaya boğmak değil, farkındalık yaratmak olmuştur.

Tramvay Şirketi ile ilgili bir diğör örnek yolcuların kendi arasındaki konuşmalara dayanmaktadır. Yolcular tramvayın “yine” bir adamı çığnediğinden bahsederler. Bu durum tramvay kumpanyasının kuralsızlığını gözler önüne sermektedir. Yakınılan bir diğör mesele ise tramvay biletlerine zam gelmiş olmasıdır (Tablo 3.12).

*BEŞİKTAŞTA BİR MÜŞTERİ İLE TRAMVAY ŞİRKETİNİN TEK ATLI ARABALARINDAN BİRİNİN SEYİSİ BEYNİNDE MUHAVERE*

*“Müşteri: Galata 'ya beni kaçta götürürsün?*

*Seyis: Efendim iki çeyreğe.*

*Müşteri: Sana bir çeyreğim var. İşine gelir mi?*

*Seyis: Kimseye söylemez iseniz götüreyim.*

*Müşteri: Hay hay söylemem.*

*Seyis: Öyle ise al şu markayı da arabanın içindeki teneke çekmeceye koy.*

*Müşteri: Marka veriyorsun da bana, kimseye söyleyeceğimden niye korkuyorsun?*

*Seyis: Efendim bizim nizamımız iki çeyrek almaktır. Bugün nasılsa arabama kimseyi bindiremedim. Çekmeceye akşam para görmezler ise bizi tekdır ederler. Ondan kurtulmak için sizi bir çeyreğe götüreceğim.*

*Müşteri: Demek ki sizi bu nizamsızlığa idare memurları mecbur ediyor öyle mi?*

*Seyis: Şüphe mi var?”*

Tablo 3.11. Meddah, Hicrî 28 Sefer, 1292, nr. 13

- "İşittiniz mi? Tramvay geçen gün yine bir adam çiğnemiş.
- Yine adam mı çiğnemiş? Tuhaf. Öyle ise bu kumpanya artık insan kasaplığından kurtulamayacak vesselam.
- Bilmem ama bana kalır ise kabahat arabacıda değil! Çiğnenen adamda...
- O neden?
- Neden olacak? Önünde giden alı bayraklı kılavuzları gözü görmüyor mu? İnsanın kulaklarını patlatırcasına çıkan avazlarını işitmiyor mu?
- Vakıa dediğin doğru ama o bazı caddelere göre...
- Nasıl bazı caddelere göre?
- Öyle ya bu kadar ahali arabada olsun, hususiyle arabacı, biletçi araba ile gitsin de kılavuzlar yayan mı yürüsünler?
- Deminki bir iki caddenin gayri yerlerde onlar da arabaya biniyorlar. Öyle mi?
- Şüphe mi var? Eğer binmemiş olsalar bu gibi kazalar çıkar mı?
- Çıkmamak lazım ama çıkıyor. Hususiyle onların hizmeti arabaya binmek değil arabanın önünde gitmek... değil mi? Sözde öyle olacak ama gitseler...
- Ha... galiba Azapkapı'ndan Kabataş ve Beşiktaş'a çıkan arabaların fiyatından bir şem zam edecekmiş!..
- Canım tramvay idaresi...
- Ne zam edecekmiş?
- Para.
- Kaç para?
- Ne yalan söyleyeyim onu bilmiyorum! Çünkü bir gazetede yigirmi para gördüm, bir gazetede on para... Şimdi hangisine itimat etsem de onu söylesem yine yalan söylemiş olurum!
- Bu zam niçin?
- Benim mesmuatıma göre açığın kapanmasına çare-i münferid olarak bunu bulmuşlar da onun için!.."

Tablo 3.12. Meddah, Hicrî 25 Muharrem, 1292, nr. 4

Meddah Mecmuası'nda en çok yakınılan kurumlardan biri Şirket-i Hayriye'dir. Şirket-i Hayriye memurları, bilet fiyatları, vapur güzergâhı gazetede sıkça eleştirilmiştir. Bu eleştiriler yer yer iki yolcu arasındaki muhaverelerle yer yer de yolcu ve biletçi arasındaki muhaverelerle aktarılır. Fakat hepsi mizahî bir forma bürünmüştür. Resim 3.3.'teki karikatürde ise eleştirilen daha farklı bir perspektiften yansıtıldığı görülür. Karikatürde, boğazı yüzerek geçmekte olan biri tasvir edilmiştir. Gazetenin genelinde Şirket-i Hayriye vapurlarının pahalılığından söz edilmektedir. Buradaki karikatürde de pahalılık konusuna bir gönderme yapılmaktadır. Karikatürün alt metninde "İyi ki kayıklar var. Onlar olmasaydı vapura muhtaç kalacak ve para yetmediği için yüzmek zorunda kalacaktık." mesajının olduğu söylenebilir.



Resim 3.3. Meddah, Hicrî 17 Sefer, 1292, nr. 10 Bereket versin ki kayıklar var. Ya olmasa idi.

Resim 3.3. 'te Şirket-i Hayriye, yolcu ve biletçi arasındaki muhavere vesilesiyle gündeme gelmiştir. Burada da bilet pahalılığından ve vapur güzergâhının uzunluğundan şikâyet edildiği görülür. Yolcu ve bilet satan toplu taşıma memuru arasında geçen muhavereler hem meddah hikâyelerinde hem de Meddah Mecmuası'nda sık sık işlenen konular arasındadır. Nutku'nun Mazlum Bey'den Bir Taklit olarak aktardığı *İhtiyar bir Hanım'ın Tramvaya Binmesi Hikâyesi* tek başına bu konu üzerine kurgulanmıştır (Nutku, 1976: 371-373):

- "Haydi efendim! Topkapı! Topkapı'ya kadar! Valdanım çocuğu alın, hadi, küçük hanım, yürüyün bakalım.
- Hadi evlâtçım, bu araba değil mi Topkapı'ya?
- Evet, valdanım. Verin elinizi, geçin içeriye!
- Aaa! Ben öyle herkese elimi veremem. Kız, tut elimi de geçelim. (Bir dua okur). Tü, tü, tü! Behim, estağfurullah! Hadi çocuğun elinden de tut kız!
- Haminneciğim, ben simit isterim eeeee!
- Hadi fırlama, geç içeriye simidi sonra alırız.
- Valdanım geçin, şimdi hareket edeceğiz.
- Amaan, hareket ediyormuş kız. Allah muhafaza etsin! Saçak altında durmak iyi değildir. Hadi, geç de kız amaan şe'delim.
- Anneciğim, Allah aşkına atlayalım. Fazla gevezeliği bırak canım.

- Ne gevezeliğiymiş, hadi şuraya otur bakalım. Hadi bakiim (biletçiye) Şimdi gidecek mi?
- Evet valdanım şimdi gidiyoruz!
- Aman maşallah maşallah. Ah yavrum siftah ettim ama inşallah bereketi iyidir.
- Valdanım nereye gideceksiniz?
- Nereye gidersem giderim, o sana ait değil!
- Rica ederim, valdanım, ben kondoktorum.
- Doktor musun? Allah aşkına şu nabzıma bakıver bakayım.
- Anneciğim, canım her vakit bilet alındığını bilmiyor musun? Niçin böyle aldanıyorsun? (1976: 371).”

Kısa bir kesiti verilen hikâyede, tramvay hareket etmeden önce yolcular arasında yaşanan kaos diyaloglar halinde yansıtılmıştır. Bunun yanı sıra diğer hikâye örneklerinde de yolcu, biletçi, tramvaya, vapura yahut kayığa binme gibi motiflerin yer aldığı tespit edilmiştir. Meddah Mecmuası'nın bu konuyu hemen hemen her sayısında muhavereler ve Bıktık Usandık gibi sayıp dökme bölümleri aracılığıyla işlemiş olmasının sebebi; hem meddah geleneğindeki spesifik bir konuyu devam ettirmek hem de kendi döneminin toplu taşıma ile ilgili sorunlarına temas etmek olarak özetlenebilir.

*(DOKUZA ÇEYREK KALARAK ÜSKÜDAR İSKELESİNDE HAREKET EDEN VAPUR İÇİNDE BEŞİKTAŞ'A ÇIKACAK BİR YOLCU İLE BİLETÇİ BEYNİNDE MUHAVERE)*

*“Yolcu: Şunu al da Beşiktaş'a bir bilet ver.*

*Biletçi: Efendim on para daha vereceksiniz.*

*Yolcu: Hayır İstanbul'a gitmeyeceğim, Beşiktaş'a çıkacağım.*

*Biletçi: İşte onun için ya... İstanbul'a çıksanız otuz para alırdım.*

*Yolcu: Canım Beşiktaş daha yakın. Buraya daha çabuk geliyorsunuz bakılırsa asıl buradan otuz para almalı.*

*Biletçi: Rotamız böyle.*

*Yolcu: Canım. Beşiktaş ahalisini hiçe mi sayıyorsunuz? Oraya sevabınıza mı*

*uğruyorsunuz? Yoksa orası karantinalı da bu on para fazla oraya çıkmaklığın ceza-yı nakdisi mi?*

*Biletçi: Bilmem. Nizamımız böyle.”*

Tablo 3.13. Meddah, Hicrî 17 Sefer, 1292, nr. 10

#### 3.1.3.3.4. Fiziksel müdahalelerden kaynaklanan mizah

Başlıkta belirtilen fiziksel müdahaleden kaynaklanan mizah için “şiddet mizahı” adlandırması da yapılabilir. Bu noktada öncelikle şiddet kavramına eğilmek gerekmektedir. Kavramın Türkçe sözlükte altı farklı anlamı verilmiştir: “Bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğlilik, sertlik; hız; bir hareketten doğan güç; karşıt görüşte

olanlara kaba kuvvet kullanma; kaba güç; duygu veya davranışta aşırılık (Türkçe Sözlük, 2011: 2223).” Ünsal, şiddet kavramının yabancı dillerdeki karşılıklarını da incelemiştir. Söz gelimi Fransızcadaki şiddet kavramı için şunları aktarır: “Fransızcada şiddet (violence); bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak veya yaptırma; zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlıyor (1996: 29).” Tanımlara bakıldığında şiddetin psikolojik ve fiziksel olmak üzere iki boyutu olduğu görülür. Bu iki boyut hem şiddeti uygulayan hem de şiddete maruz kalan için geçerlidir. Çünkü şiddete maruz kalan aldığı fiziksel yaraların dışında iyileşmesi zor olan duygusal yaralar da almıştır. Şiddeti uygulayan kişi için ise durum daha farklıdır. Çünkü şiddet bir anlamda psikolojik gerginliğin fiziksel bir aktivite aracılığıyla dışavurumudur, denilebilir. Aynı tür dışavurum, hoşlanılmayan kişinin şiddete maruz kaldığına şahit olunmasıyla da gerçekleşebilmektedir. Bir başka deyişle şiddet bir rahatlamayla sonuçlanır. Bu noktada şiddet ve mizah arasında bir ortaklık bulunduğu söylenebilir. Çünkü mizah da bazen üstünlük duygularını uyandırarak bazen de kişilerin yükselen enerjilerinin dışarı atılmasını sağlayarak rahatlamayla sonuçlanır.

Antropologlar şiddetin toplumsal ve kültürel bir yönü olduğu tespitinde bulunmuşlardır. Dolayısıyla şiddet ve mizah için kültürel köklerde de ortaklık olduğu savunulabilir. Riches, şaka ya da ritüel edimlerin ciddi şiddet tehditleri olduğunu yahut söz konusu toplumda şiddete başvurmaya hazırlıklı olmanın taşıdığı değerin, oyun biçimindeki simgeleri olduğunu ifade etmiştir (1989: 21). Ünlü bu fikri destekler ve daha çok ritüel edimlere yönelerek pek çok toplumda şiddetin kutsal olanın ve törenlerin ayrılmaz bir parçası olduğunu söyler: “Günlük yaşamdaki şiddetten yani zararlı, yıkıcı şiddetten kaçmak için bunun oyunlaştırıldığı böylece sağaltıcı, yararlı şiddete geçildiği de görülmektedir (2007: 28).” Şiddetin zararlı yönlerinin törpülenmesi, ritüel oyunlar içinde kurgulanmasıyla gerçekleşir. Bu kurgularda şiddet mizah kılıfına bürünerek toplumun karşısına çıkar. Söz gelimi Türk kültüründe köy seyirlik oyunlarının, bereket ve evlenme ritüellerindeki uygulamaların hareket komiği bağlamında şiddet içerdiği görülür. Bunların yanı sıra Karagöz ve Hacivat atışmalarında Karagöz’ün Hacivat’a vurması, Orta Oyunu’nda Kavuklu ve Pişekâr’ın davranışları da izleyiciyi güldüren şiddet örneklerindedir. Meddahlık geleneğinde ise meddah değneğini zaman zaman bir şiddet aracı olarak kullanmaktadır. Anlatılan hikâyelerde şiddet unsurlarının yer aldığı görülür. Bilhassa realist İstanbul



hikâyelerinde şiddet içeriği daha fazla yoğunlaşmıştır. Bu hikâyelerin yanı sıra daha birçok hikâyede şiddet unsuruna rastlanır.

Tıfli'nin hikâyelerinde paşa kılığına giren Halepli Türk'e gerçek ortaya çıkınca dayak atılır, padişaha giden ulak saraya paldır kültür girince askerlerden dayak yer. Mahmut Sebüktekin hikâyesinde Şah'ın oğluna görünerek kehanetin gerçekleşmesini sağlayan Mahmut hem oğlanın ölümüne neden olur hem de Şah tarafından yakılarak cezalandırılmaktan son anda kurtulur. Derviş Halil hikâyesinde tılsımı elde etmeye çalışan Hasan Ağa insanları öldürür. Hançerli Kadın aşık olduğu gence türlü eziyetler yapar hatta onu öldürmeye çalışır (Ünlü, 2007: 31-32).

Nutku'nun aktardığı *Sandıktaki Kız ve Meraklı Nedim Hoca* hikâyelerindeki şiddet unsurları ise mizahla harmanlanarak gün yüzüne çıkmıştır. *Sandıktaki Kız Hikâyesinden* alınan örnek şöyledir:

O meyhanede içmekte olsun, kız macerayı ve bu herifin hainliğini evdeki Ayvaz'a anlatıp der ki: "Kuzum Ayvaz, şu herife haddini bildürmek için Kürt, ellerine birer kalın sopa ver, akşam herif sarhoş olup kapıyı tekmelediği vakit güzelce bir dayak atsınlar, sana çok para veririm, Kürtlere de yüzer kuruş veririm, der. Ayvaz, hemen lalanın bu hareketine hiddetlenüp Kürtleri kapı arkasına hazırlar. Akşam olup Lala mükemmel sarhoş, nâra atarak gelip kapıyı tekmelemeye başlar, hemen o anda Kürtler çıkıp kalın sopalarla herifi bir güzel döverler ve kafasını gözünü yararlar (1976: 264).

Meraklı Nedim Hoca hikâyesindeki ilgili bölüm ise şöyledir:

Canum, afet yanılmışam, diyerek hocanın boynuna sarılıp şapur şupur öperken diğer evrak sahipleri birbirini takip ederek içeriye girdiklerinde Hamparasum'un hocayı öptüklerini görünce âdet böyle imiş zannıyla birbirini iterek hocanın boynuna sarılıp öpmek isterler. -Sen evvel öpeceksin, yok ben evvel öpeceğim- diyerek bir kavga, bir gürültü, bir şamatadır kopar; birbiriyle yumruk yumruğa, gırtlak gırtlığa, kimi -vay başım- kimi -vay gözüm- -aman öldüm- diyen başka... (1976: 272).

Antropolojik anlamda toplumdaki zararlı şiddeti önleyen yapıcı şiddet unsurları Osmanlı dönemi mizah mecmualarında da görülmektedir. Meddah Mecmuası, bu anlamda zengin örnekler sunar. Tablo 3.14 ve Tablo 3.15'te mecmuayı neşreden Meddah Efendi, başından geçen kavga olaylarını okuyucusuna aktarmaktadır. Meddah hikâyelerine benzer şekilde, iki kişinin çeşitli anlaşmazlıklar sonucu birbirine şiddet uygulaması mizah hüviyetiyle mecmuada yer almıştır. Söz konusu örneklerden hareketle şiddet içerikli mizah tarzının mecmuada devam ettirildiği sonucuna ulaşılmaktadır.

“Geçen gün hasbelicap tekke kapısına çıkmış idim. Tünel mevkiinin önünde gürültüyle karışık bir arbede işittim. Merak bu ya... Sebebini anlamak istedim. Gürültünün arasına sokularak kulak kabarttım. Bir de tünel memurlarından biriyle yolculardan birinin yekdiğeriyle itiştiklerini görmeyeyim mi?

Memur: Evet ama ne hakkın vardı da bana tokat vurdun?

Yolcu: Canım ben sana tokat vurmamak istemedim. Lakin nasılsa elim hızını alamadı.

Memur: Öyle saçma şey olmaz, dava ederim.

Yolcu: Ne eder isen et... Ben sana elim hızını alamadım dedim.

Gibi sözlerle birbirini yemeye hazırlanıyorlar zan olunurdu. Şimdi bu “elim hızını alamadı” sözünü işitince beni bir merak daha sardı. Arbedeye sebebiyet veren maddeyi öğrenmek lazım geldi.

Nihayet işi anladık a! Meğer bu gürültünün sebebi, yolcu Karaköy mevkiinden tünele bindiği vakit oranın memuruyla bir münazaa çıkarmış. Hiddetle tam elini kaldırıp da tokat uracak iken tünel hareket ve elini indirinceye kadar tekke kapısına muvasalatla ma’hud tokat yanlışlık ile Tekke Kapısı me’murunun ensesine gelmiş imiş!!”

Tablo 3.14. Meddah, Hicrî 15 Muharrem, 1292, nr. 1

“Canım! Gazeteci olduk olalı başımızdan bela eksik olmadı gitti. Her gün bir başka dürlüsüne rast geliyoruz. Bilemem ama ya bu sanat bize yaramadı ya biz bu sanata...

Efendim geçen gün Beyazıt’a çıkmış idim. Bir gürültüye rast geldim. Zaten meraklı bir adam olduğumdan acaba nedir diyerek gürültünün arasına sokuldum. Bir de ne göreyim? İki herif tokat tokata yumruk yumruğa kavgaya tutuşmuşlar birçok adam da seyredeceğiz diye bunların etrafına toplanmış...

Birinin diğerinden daima dayak yemekte olduğunu gördüğümünden biçareye acıdım. Birçok halkın karışmayıp yalnız seyretmekte olduğuna kulak asmayarak herifleri ayırmaya girdim. Keşke gitmese idim. Bunları ayırayım derken arada birkaç yumruk da ben yemeyeyim mi? Şimdi ne yaparsın? Birakıp çıkmayı, o kadar adam içinde, namusuma yediremediğim gibi ayırmakta da devam etmek fevkalade bir dayağı netice vereceğini anladım. Öteye ittim beriye gittim nihayet bir aralık heriflerin yanından sıyrıldım. Sıyrıldım ama haylice yumruk yemiş olduğumdan kendimde yürüyecek hal bulamadım. Bari bu kadar eziyete mukabil kavganın sebebini anlayayım dedim. Orada bulunanlardan birine sordum. Kavga edenlerden birinin kumar tablacısı diğerinin de ahad-ı nistan birisi olduğunu ve kavganın kumar esnasında sen alacaktın ben alacaktımdan neşet ettiğini öğrendim. O acı ile Allah belalarını versin diyerek güç hal ile matbaaya kapağı attım. Attım ama nasıl attığımı ancak ben bilirim.”

Tablo 3.15. Meddah, Hicrî 24 Cemaziyülevvel, 1292, nr. 28

## 3.2. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası

### 3.2.1. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası’nın Künyesi

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası, 1326 yılında yani miladi 1910’da, Anadolu Hisarlı Mehmet Hilmi bin Osman tarafından çıkarılmaya başlanan bir mecmuadır. Haftada bir veya iki kez çıktığı, nüshasının 20 para olduğu, İstanbul Artin

Asaduryan matbaasında basıldığı mecmuanın ilk sayfasında verilen bilgiler arasındadır. Ünver, Artin Asaduryan matbaasının daha önceden mizah gazetesi basmadığını ve ilk kez Mehmet Hilmi Bey'e izin verildiğini aktarmaktadır (2016: 93).

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası üzerine yapılmış müstakil bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Merve Ünver'in *Eski Türkçe Mizah Dergilerinin Açıklamalı Bibliyografyası (2013)*, isimli tez çalışması içinde değinildiği görülür. Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın akademik camiada ilgi çekmemesi birkaç sebep etrafında değerlendirilebilir. Sebeplerden biri gazetenin oldukça kısa süreli olmasıdır. Üç sayıda tamamlanan gazete, döneminde ya da diğer dönemlerdeki gazetelerle karşılaştırıldığında dönemin sosyal hayatı, edebî üslubu, gazetecilik ve yayın tarzı açısından daha kısıtlı malzeme bulundurmaktadır. Gazete "kısa süreli" vasfından çok "1908 yılı ve sonrasında çıkan kısa süreli" nitelemesini taşımaktadır. Gazetecilik, edebiyat, sosyoloji gibi Osmanlı gazeteleriyle ilgili olan bütün sosyal bilimler alanlarında, 1908 ve devamındaki birkaç yıl boyunca çıkan kısa süreli gazeteler küçümsenmiş ve incelenmeye değer görülmemiştir. Gülünçlü Sahne-i Meddah da bundan payını almıştır. Fakat bu dönem gazetelerinin kısa süreli olmaları, onların incelenmeye değer olmadığı anlamına gelmez. Gazetecilik anlamındaki tecrübesizlik ve teknik yetersizlikler, meşrutiyetle birlikte gelen özgürlük ortamının sonucunda gazeteciler arasında oluşan rekabet ortamı ve maddi imkânsızlıklar gazetelerin uzun ömürlü olmamasında etkindirler. Bütün bunlara rağmen hiçbir gazete birkaç sayıda kapanmak için çıkmamış, yayın hayatında tutunmak istemişlerdir. Bunun da birincil yolu halkın teveccühünü kazanmak olur. Bu bağlamda Gülünçlü Sahne-i Meddah, Meddah Mecmuası'ndan sonra sözlü kültürdeki meddahlık geleneğini sürdüren bir diğer süreli yayın olarak okuyucu karşısına çıkmıştır. Meddah Mecmuası'nın bu ismi almasındaki sebepler bir noktada Gülünçlü Sahne-i Meddah için de geçerlidir. Sözlü geleneğin sevilen unsuru meddahlık, Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın yayın politikasında da belirleyici olmuştur.

Gülünçlü Sahne-i Meddah mecmuasının yayımcısı olan Mehmet Hilmi hakkındaki bilgilere ilk olarak kendi ağzından ulaşmaktadır. Yazar kendisini Osman'ın oğlu ve Anadolu Hisarlı olarak tanıtır. M. Hilmi, gazetenin ilk sayısındaki mukaddime kısmında, hem kendisi hem de yayıncılık politikası hakkında bilgiler vermiştir. Buradaki yazıda, öncelikle insan mizaçlarının çeşitli olabileceği ve

dolayısıyla beğenilerin de buna göre şekilleneceği ifade edilir. Yani ele alınan eserler herkes tarafından rağbet görmeyebilir. M. Hilmi Bey buna rağmen kendi neşrettiği eserlerin beklediğinden fazla rağbet gördüğünü belirtir. İlim, fen, edebiyat ve seyahate dair kitaplarının haricinde latife, dram, komedi tiyatrolarına dair eserler de kaleme aldığı ayrıntısını vererek eserlerinin isimlerini sayar. Buradan onun *Bahariye-i Edebiyat, Pars Batakhaneleri, Yirmi Çocuklu Bir Adam, Eğlence, Gülünçlü Efsaneler, İki Ahabab Çavuşlar, Tahrir-i Nüfus Gereği Arz, Mübahis'ül Kelimatü'l Türkiye, Kutup Seyahatnamesinden, Sahne-i Meddah* eserlerinin sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet Hilmi'nin ismi bu eserler sayesinde çeşitli araştırmacıların çalışmalarında zikredilmiştir. Bu araştırmacılardan biri Metin And'dır. And, meddahlık geleneği ile ilgili bölümü de içinde bulunduran *Geleneksel Türk Tiyatrosu (1985)* isimli eserde Mehmet Hilmi'nin *Eğlence (1298)* isimli eserine atıfta bulunmuştur. “Mehmet Hilmi bir kitabında bir okumuş kişinin bir süre meddahlık ettikten sonra bir köye hatip olduğunu, ilk hutbesinde meddahlıktan sıyrılmayıp Bektaşî-Yeniçeri dualarına uygun olarak hutbesine şöyle başladığını yazıyor: Hak hak! Merd-i merdan, şir-i Yezdan, sülali abd-ı menaf, seyyah-ı Kuh-i Kaf, erenler şahı Hamza. Bunun üzerine köylüler kendisini kürsüden aşağı indirirler (1985: 225)” ifadeleri Mehmet Hilmi'nin meddahlık geleneği üzerine çalışma yaptığını gösterir. Özdemir Nutku da *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri (1976)* isimli çalışmasında Mehmet Hilmi'nin *Sahne-i Meddah* eserinden referanslar vermiştir (1976: 120). Raif Ogan ise *Mizah Edebiyatımız Üzerine (2004)* isimli yazısında “Anadolu Hisarlı Mehmet Hilmi Bey de eski mizah yazarlarımızdandır. Sahne-i Meddah, Gülünç Efsaneler ve daha birkaç basılmış eseri vardır (2004: 64).” ifadelerine yer vererek M. Hilmi Bey'e değinmiştir. M. Hilmi Bey'in kendisi hakkında verdiği bilgiler ve diğer araştırmacıların ifadeleri onun çalışma alanına meddahlık geleneği ve mizah konularının girdiğini gösterir. Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın neşri de bu alana olan ilginin bir sonucudur.

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın *Mukaddime* kısmında M. Hilmi Bey hakkındaki bilgiler haricinde döneme dair de detaylar bulunur. Bu detaylar dönemin gazetecilerinin siyasi erke yönelik tutumunu özetler niteliktedir. Meşrutiyetin ilanı ile birlikte gazete yayınları artar. Bu dönemde gazetenin gücünün fark edildiği ve toplumun her kesimine hitap etmeye başladığı aktarılır (Özdemir, 2006: 63). Yayıncılık alanında sağlanan bu özgürlük ortamı dolayısıyla gazeteler meşrutiyet yönetimine bağlılık ve şükranlarını sık sık dile getirmişlerdir. Gülünçlü Sahne-i

Meddah'ın mukaddime bölümünde de İttihat ve Terakki yönetimine yönelik övgü dolu ifadeler yer alır. Fakat mecmuadaki övgü dolu ifadelere rağmen şunu da belirtmek gerekir ki ne hükümetin bu politikası ne de gazetecilerin hükümete sempatisi çok uzun sürmeyecektir. 31 Mart vakasıyla birlikte yayınlara yönelik sansür uygulaması yeniden baş göstermiştir (Özdemir, 2006: 63). Buna maruz kalan mizah gazetelerinden bazıları Abdülhamid istibdadının bile İttihat ve Terakki sansüründen yeğ olduğunu ifade ederler.

Gazetenin ilk sayfası haricinde diğer sayfalarında karikatür bulunmaz. Gazetede ki bütün yazıları Mehmet Hilmi Bey'in yazdığı ve hatta ilk sayfadaki karikatürü de onun çizmiş olabileceği aktarılmaktadır (Ünver, 2016: 93), (Çeviker, 1988: 180). Gazetenin üçüncü sayıdan sonra niye çıkmadığı bilinmemektedir. Fakat yalnızca bu üç sayının bile üslup ve işleniş olarak, sözlü kültürdeki geleneksel unsurların yazılı kültürü ne ölçüde etkilediğini ve geleneksel unsurların ne ölçüde devam ettirilmek istendiğini göstermesi açısından önem arz etmektedir.

### **3.2.2. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın İçeriği**

Gülünçlü Sahne-i Meddah, toplamda üç sayı çıkmıştır. Gazete, diğer mizah gazetelerinden farklı niteliktedir. Öyle ki diğer mizah gazeteleri, siyasete temas etsin ya da etmesinler dönemin sosyal şartlarını, halkın tutumunu, belli meslek gruplarını geleneksel mizahtan da yararlanarak daima eleştirmişlerdir. Fakat Gülünçlü Sahne-i Meddah'ta söz konusu sosyal meselelere temas edildiği görülmez. Bu gazete, üç cüzde tamamlanan hususi bir meddah risalesi hüviyeti taşımaktadır. Esasında bu özelliği dolayısıyla Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın gazete türü içine dahil edilebileceği tartışmalıdır. Gazete, Ertuğ tarafından "yaşanan anda, hal-i hazırda olup bitenleri öğrenme merakına dayanır" (1960: 8), şeklinde tanımlanmaktadır. Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın yaşanan anda, hal-i hazırda olup bitenleri öğrenme ya da öğretme gibi bir misyonu yoktur.

Gazete üç sayı çıkmasına rağmen kültürel sürekliliği devam ettirme noktasında mizah yayınları arasında önemli bir konumdadır. Çünkü, gazetenin genelinde Hilmi Bey okuyucusuna bir meddah gibi seslenmiş, hikâyelerini meddah üslubuyla aktarmıştır. Bu durum gazeteye yönelik olarak, bir meddah temsilinin yazıya geçirilmiş hissini uyandırmaktadır. Öyle ki gazetenin ilk sayfasında yüksekçe bir

sandalye üzerinde oturup elinde sopasıyla hararetle hikâyeler anlatan meddah ve onu heyecanla dinleyen halk resmedilmiştir.

Gazetede anlatılan hikâyeler de yine bir meddah olan ve Kız Ahmet namıyla bilinen Lüleci Ahmet Aga'nın başından geçen hikâyelerdir.

Gazetenin ilk sayısının ilk sayfasında bir giriş dörtlüğü bulunmaktadır:

“İla ey zevat-ı letaif-i meram  
Meddah-ı mizaha verip bir nizam  
Eder arz-ı hizmet o yüzden bugün  
Selamünaleyküm ve aleyküm selam (Nr. 1, s. 1)”

İlk sayfadaki bu giriş dörtlüğünün yanı sıra hikâye anlatılmaya başlanmadan önce Enderunlu Vasıf'ın *Hatırına* redifli gazeli de zikredilmiştir. Hikâye anlatmaya bir mazmunla başlanması, sözlü kültürdeki meddahlık geleneğinin yazılı kültürde de sapmalara uğramadan devam ettirilmesi arzusunun bir göstergesidir. Sonrasında ise *Menkıbe-i Lüleci Ahmed Ağa* başlığı ile bir meddah hikâyesinin anlatımına geçilir. Söz konusu hikâye ile ilgili Ö. Nutku da bazı bilgiler vermiş ve hikâyenin bir kısmını *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (1976) isimli çalışmasına almıştır. Burada hikâyenin meşhur meddah Kız Ahmet tarafından anlatıldığı, İstanbul'da Ermenice harflerle Türkçe olarak basılan iki hikâyeden biri olduğu ifade edilir. Hikâyenin tam adı ise *Meşhûr Kız Ahmed Efendi'nin Rivayet Ettiği Lüleci Ahmed'in Menkıbesi* olarak belirtilmiştir. Ayrıca hikâye yazmalarının nerede bulunduğu dair de bilgiler verilir. Buna göre hikâyelerden biri Georg Jacob'un özel belgelerinde, diğeri ise Deutsche Morgenlaendische Gesellschaft (Alman Doğu Ülkeleri Derneği) kitaplığındadır. (1976: 235).

Lüleci Ahmed, hikâyeye göre Kanunî dönemi İstanbul'unda yaşayan, evinin bitişiğinde lüle dükkânı bulunan ve ne zengin ne de fakir sayılabilecek kendi halinde bir zattır. Onu diğer esnaflardan farklı kılan zevk ve cümbüşe düşkün olması ve yaptığı taklit ve anlattığı fıkralarla insanları eğlendirmesidir. Bu sayede zengin konakları tarafından rağbet görür ve gece sohbetlerine çağrılır. Gece sohbetleri, Lüleci Ahmed için ayrı bir gelir kaynağıdır. Lüleci Ahmed bu şekilde kısaca tanıtıldıktan sonra onun başından geçenler karşılıklı konuşma yani muhavere şeklinde aktarılmıştır. İlk sayıda

dört muhavere bulunur. Bunlar etba<sup>4</sup> ile sabuncu arasında, müşteri ile sabuncu arasında, etba Lüleci Ahmet Ağa ve Ahmet Ağa'nın zevcesi arasında ve Lüleci ile etba arasında geçen muhaverelelerdir.

Etba ile sabuncu arasında geçen ilk muhavere'nin konusunu Lüleci Ahmed'in dükkanının yerine sabuncu dükkânının açılması üzerinedir. Lüleci Ahmed'i akşam sohbeti için konağa götürmek üzere dükkâna gelen etba, Ahmet Ağa'yı bulamaz ve kulakları ağır işiten sabuncu ile arasında yanlış anlaşılmaya dayanan muhavere gerçekleşir. Muhavere'nin kısa bir bölümü aşağıdaki gibidir:

Etba- Lüleci Ahmet Ağa nerede?

Sabuncu- (Sabunu sual ediyor zannıyla) Bu Midilli ve bu Girit sabunlarıdır!..

Etba- Hayır canım ben Ahmet Ağa'yı soruyorum.

Sabuncu- (Biltekrar parmağıyla sabunların cinsini göstererek) Bu otuz para, bu elli para!...

Etba- A gözüm ben sabunu sual etmiyorum, siz bu dükkâna taşınmazdan mukaddem bu dükkânı Lüleci Ahmet Ağa namında bir kimse tutar idi, onu soruyorum.

Sabuncu- Anlıyorum anlıyorum, sakın anlamıyorum zannetmeyin!

Etba- Tamam ben de onu soruyorum...

Sabuncu- (Bağdeten pür hiddet kasılarak) Yo!.. Bana bak, ister isen al, istemez isen alma, bir para aşağı olamaz!.. (Nr. 1, s. 5)

Bundan sonraki muhavereleler de bu kurgunun devamı şeklinde gelişir. Örneğin, müşteri ile sabuncu arasında geçen muhavere yine bir yanlış anlaşılma üzerine kuruludur. Bu sefer sabuncu, müşterinin Lüleci Ahmed Ağa'yı aradığını düşünerek tepki verir. Etba, Lüleci Ahmet Ağa ve Ahmet Ağa'nın zevcesi arasında geçen muhavere'de etbanın Ahmed Ağa'yı kendi evinde araması konusu işlenmiştir. Bütün bu arayış sonucunda etba Lüleci Ahmed Ağa'yı ikna ederek akşam sohbetine götürür. Hikâyenin sonunda ise etbanın, Lüleci Ahmed'in komik hikâyelerini zevcesine anlattığı muhavere bölümü yer almaktadır. Gazetenin ilk sayısında, Lüleci Ahmed'in kim olduğunun anlatılması ve onun çevresindeki etkisini yansıtan muhavereleler üzerine bir içerik oluşturulduğu söylenebilir.

Gazetenin iki numaralı sayısı, ilk sayıda olduğu gibi *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesi üzerine kuruludur. Burada Lüleci Ahmed ve meddah hikâyelerinin önemli figürü olan Tıflî Efendi arasındaki husumet işlenmiştir. Tıflî Efendi'nin Lüleci Ahmed Ağa'ya

<sup>4</sup> "Bir kimseye tâbi olanlar, ona uyanlar; hizmetkârlar." (Kubbealtı Lugatı, 2020) Anlatıda, bu adlandırmayla konağa bağlı olan hizmetliler kastedilmiştir.

selam vermemesi üzerine Ahmed Ağa arzuhalciye gider ve padişaha hitaben dilekçe yazdırır. Bu muhaverede de yanlış anlaşılma ve kelime oyunlarına dayalı komik unsuru yer almaktadır. İkinci sayının esas konusunu ise dilenciler ve Lüleci Ahmet Ağa arasındaki kurnazlık yarışı oluşturmaktadır.

Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın üçüncü sayısının neşri geciktirilmiştir. Bundan dolayı gazetenin ilk sayfasında bir özür yazısı bulunmaktadır. Özür yazısına ilaveten daha sonraki sayıların nasıl devam edeceğine dair açıklama da yapılmıştır. Buna göre ilk iki sayıda yer alan *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesinin beşinci sayıda devam ettirileceği ve gülünçlü diğer bir meddah hikâyesinin nakline başlanacağı ifade edilmiştir. Ayrıca her hafta muntazam bir şekilde bir nüsha çıkarılacağı da belirtilmiş olmasına rağmen üçüncü nüshadan sonraki nüshalara ulaşılamamıştır.

Gazetenin üç numaralı sayısında *Meşhur Nekrelerden Merkepçi İzzet* başlığı altında Merkepçi İzzet'in başından geçen kısa bir hikâyeye yer verilmiştir. Bunun dışında Merkepçi İzzet hikâyesinden bağımsız dört kısa fıkra bulunmaktadır. Ayrıca diğer sayılardan farklı olarak bu sayının sonunda iki kısa tanıtım metni vardır.

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın neşrine niçin devam edilmediğiyle ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak görülüyor ki Meddah Mecmuası'nda olduğu gibi, sayıların yayım tarihinin gecikmesi, mecmuaların yakın zamanda hayata veda edeceğinin habercisi olmaktadır. Meddah Mecmuası'nda yirmi ve otuzuncu sayılardan, Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nda ise ikinci sayıdan sonra ara verildiği görülür. Aralardan kısa süre sonra da mecmualar bir daha neşredilmemiştir.

### **3.2.3. Meddahlık Geleneğinin Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'na Yansımaları**

Meddahlık geleneğinin Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası üzerindeki etkisi çok kuvvetlidir. Öyle ki üç sayıdan oluşan mecmuanın ilk iki sayısında, sözlü meddahlık geleneğinin önemli hikâyelerinden olan *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesi neşredilmiştir. Nitekim mecmuanın ilk sayısında okuyucuya *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesinin “cüz cüz tab’ u neşrine teşebbüs edileceği” belirtilir. Buna dayanarak okuyucuların mecmua formlarını kaybetmemeleri gerektiği salık verilmiştir.

Meddahlık geleneği ve mecmualar arasındaki kültürel aktarım ilişkisi şu şekilde özetlenebilir: Basın-yayın gibi farklı bir kültür alanının ürünü olan mecmualar, özgün



içerikler oluştururken sözlü gelenekten yararlanmışlardır. Kültürel süreklilikteki esas mesele de özgün bir içerik oluşturulurken bile gelenekten etkilenilmesidir. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası her ne kadar meddahlık geleneğini konu edinmiş olsa bile bu bağlamda eksik kalmaktadır. Çünkü özgün bir içerik oluşturmak yerine bir meddah hikâyesini olduğu gibi neşretmiştir. Dönemle ilgili güncel konulara ve farklı alanlara değinilmemiştir. En azından ilk iki sayı için bu yorum yapılabilir. Bu durum Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın hem basın-yayın alanındaki gazetecilik işlevini hem de kültürel süreklilik alanındaki işlevini kısıtlamıştır.

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nı, basın-yayın alanındaki gazete hüviyetine yaklaştıran özellikler de söz konusudur. Mecmua kısa süreli olmasına rağmen gazete formatında numaralı bir şekilde ve her hafta neşredilme iddiasıyla çıkarılmaya başlanmıştır. Mecmuanın ilk sayfasında şu ifade yer alır: “Haftada bir defa neşrolunur, icabında musavver çıkarılır, letaife dair mizah risalesidir.” Gülünçlü Sahne-i Meddah kendisini risale olarak tanımlamıştır. Risale ifadesinin anlamları ise Kubbealtı Lügatı'nda şöyle verilmektedir: “1. Genellikle belli bir konuda yazılmış küçük kitap, broşür; 2. Dergi; 3. Mektup [Eskimiştir]; 4. Sûfilerin taçlarının ön kısmına sarılan siyah bezden parça (Kubbealtı Lügatı, 2020).” Sözlükte kelimeye karşılık gelen ikinci anlam dergidir. Gülünçlü Sahne-i Meddah herhangi bir konuda yazılmış küçük kitap yahut broşür hüviyeti taşımadığından risale ile kastedilen anlamın süreli yayın olan dergi ya da gazete olduğu söylenebilir. Bu durum, mecmuayı süreli yayınlar kategorisine sokmaktadır. Ayrıca son sayıda mecmuanın içeriği çeşitlilik kazanmış, farklı konulardaki fıkralara yer verilmiştir. Son sayıdaki en önemli değişiklik, dönemin diğer mecmuaları gibi tanıtım niteliğinde reklamlara yer verilmesidir (Tablo 3.16-3.17).

*Ramazan geceleri eğlencelerinden (kadının fendi erkeği yendi) namıyla birinci cüzü neşrolunan risalenin gayet gülünçlü hikâyeleri havi ikinci cüzü bu günlerde neşredileceği gibi bayram günleri içinde ayrıca bir nüsha çıkarılacaktır.*

Tablo 3.16. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3

*İşbu risale ile (ramazan geceleri eğlenceleri) nam risalenin ikinci cüzünün mahall-i tevzi'i vezir hanında ikbal-i millet matbaası olup Babiali caddesinde gazete müvezzi emir Hulusi efendinin dükkanında dahi tevzi olunur.*

Tablo 3.17. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın süreli yayın olarak kabul edilip edilmeme konusu tartışmaya açıktır. Bununla birlikte kültürel sürekliliği sağlayıcı niteliği de Meddah Mecmuası ile karşılaştırıldığında daha etkisiz olarak görülebilir. Buna rağmen sözlü kültürdeki meddahlık geleneği hakkında fikir vermesi ve bu geleneğin süreli yayınlarda karşılık bulması açısından basın ve halk bilimi çalışmalarındaki kıymetini korumaktadır.

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın meddahlık geleneğinin sürekliliğini sağlaması açısından incelenecek ilk unsuru karikatür niteliğindeki çizimler olacaktır. Mecmuanın ilk sayfasında, gerektiğinde musavver olarak neşredileceği belirtilmiştir. Buna rağmen her sayının ilk sayfası dışında karikatür görülmemektedir.

Mecmuanın her sayısının ilk sayfasında yer alan karikatür, bir meddah hikâyesi icrasını göstermektedir. Başında fesi, elinde değneği ile yüksekçe bir iskemleye oturmuş bir meddah tasvir edilmiştir. Meddahın etrafında kalabalık bir dinleyici kitlesi olduğu görülür (*Resim 3.4.*). Bir kapak resmi denilebilecek bu karikatür, mecmuanın içeriği hakkında fikir vermektedir. Karikatürden hareketle, Anadolu Hisarlı Mehmed Hilmi Bey'in kendisini bir meddah yerine koyduğu ve okuyucularına meddah hikâyeleri gibi hikâyeler anlatacağı sonucu çıkarılabilir. Benzer bir karikatür Meddah Mecmuası'nın ilk sayısında da yer almaktaydı. Sözlü gelenekteki icra şeklinin süreli yayınlarda karikatürler aracılığıyla karşılık bulması kültür unsurlarının aktarımını desteklemektedir.



Resim 3.4. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 1

Meddah Mecmuası kültürel süreklilik açısından, sürekliliğin sağlandığı farklı alanlara göre tahlil edilmiştir. Ancak Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası için bu

anlamda daha kısıtlı bir portre söz konusudur. Bu yüzden farklı alanlara göre sınıflandırmaya imkân vermemektedir. Bununla birlikte muhavere ve fıkra bölümlerinden örnekler mizahî ve kültürel açıdan yorumlanabilir.

Tablo 3.18’de *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesinden bir örnek yer almaktadır. Hikâyenin bu bölümünde, zengin konaklardan birinin etbası yani görevlisi, *Lüleci Ahmed Ağa*’yı konağa davet etmeye gider. Ahmet Ağa, konağa gitmeye pek gönüllü olmadığından, karısına kendisinin evde olmadığını söylemesini ister. Ancak kadın bunu anlayamayarak kocasının söylediği her şeyi aynen tekrar eder. Sonuç olarak Ahmed Ağa’nın karısı ve etba arasında anlaşmazlık yaşanır. Söz konusu anlaşmazlık gülüncü doğuran unsurlardan biri olur.

Kadının kocasının sözlerini tekrar etmesi onun saflığını göstermektedir. Lüleci Ahmed kurnazdır, kurnazca hareket eder. Ancak karısı bunun aksine saflığıyla ön plana çıkmıştır. Zıtlıklar komiğin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir (Şahin-Yeşil, 2012: 70). Dolayısıyla görsel, kavramsal, duyuşsal, dilsel olmak üzere birçok alandaki zıtlığın gülmeye sebep olduğu görülür. Söz gelimi bir karikatürde kısa-uzun, kilolu-zayıf gibi zıt fiziksel imgeler mizahî durumu kuvvetlendirmek amacıyla bir araya getirilir. Tablo 3.18’de de karakter zıtlıklarının gülmeyi oluşturduğu söylenebilir.

Tablo 3.18’deki örnek hakkında yapılacak bir başka yorum üstünlük kuramı üzerindedir. Kadının saflığı okuyucunun kendini zeki hissetmesini ve kurnazlık açısından Lüleci Ahmed’le özdeşim kurmasını sağlar. Dolayısıyla gülme eylemi, okuyucunun kendisini üstünlük duygusuna kaptırması neticesinde gerçekleşmiş olur.

*Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesi bir sözlü kültür yaratımıdır. Dolayısıyla oluşturulmak istenen mizahî etki, sözlü kültürün şartlarına göre şekillenmiştir. Fakat söz konusu metin yazılı kültür çerçevesinde ele alındığında da anlatının amacına hizmet ettiği görülür. Bu değerlendirmeden hareketle *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesinin sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte bir basamak oluşturduğu ve kültür aktarımına hizmet ettiği sonucuna ulaşılır.

- *Etba: (Hem bila fasıla kapıyı çalıp hem suale devam ederek) Ahmet Ağa burada mı?*
- *Zevcesi: (Ahmet Ağa'ya hitaben) Baksanız a sizi sual ediyorlar...*
- *Ahmet Ağa: (Zevcesine) Burada değildir de!*
- *Zevcesi: (Etbaya hitaben) Baksan A... A oğul, kendisi burada da "burada değildir" de diyor.*
- *Ahmet Ağa: (İçeriden) Diyoru yok!*
- *Zevcesi: (Etbaya) Diyoru yok!*
- *Ahmet Ağa: (Zevcesine) Niçin böyle ediyorsun, ben sana söylüyorum...*
- *Zevcesi: (Etbaya) Niçin böyle ediyorsun, ben sana söylüyorum...*
- *Etba: Hanım ben bu sözlerden bir şey anlayamıyorum.*
- *Ahmet Ağa: (İçeriden zevcesine) Sen ne söz anlamaz kadın imişsin be! Zevcim burada yok de işte o kadar!*
- *Zevcesi: (Etbaya hitaben) Sen ne söz anlamaz kadın imişsin be! Zevcim burada yok de işte o kadar!*
- *Ahmet Ağa: (Zevcesine) Tu... İş meydana vurdun, herif anladı gitti.*
- *Zevcesi: (Etbaya) Tu... İş meydana vurdun, herif anladı gitti.*

Tablo 3.18. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 1

Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın son sayısında hem meddah hikâyelerinden hem birbirinden bağımsız, beş ayrı fıkra yer almaktadır. Bununla birlikte meddah hikâyelerindeki konu ve üslubun izleri fıkralarda görülür. Söz gelimi beş fıkradan iki tanesi meddah ve realist İstanbul hikâyelerindeki kurnaz, hazırcevap kadın tipini konu edinmiştir. Diğer üç fıkra ise halk arasında son derece yaygın olan anlatıların yazılı olarak ifadesidir, denilebilir.

Tablo 3.19'daki fıkrayla el yazması birçok kaynakta karşılaşılmaktadır. Fıkroda verilen mesaj, yapılan iyiliğin başa kakılmamasına yönelik bir kıssadan hissedir. Hem sözlü kültürden çok yaygın bir anlatıya mecmuada yer verilmiş olması hem de geleneksel meddah hikâyesinde olduğu gibi bir mesaj kaygısının olması Gülünçlü Sahne-i Meddah'ı bir kültür taşıyıcısı konumuna getirmektedir.

*Efendinin birisi fukaranın birine bir ayakkabı alır ve her gün merkum fukaranın peşi sıra dolaşarak:*

- *Basma, çamura basma, sonra bir daha almam ha, önünde sivri taş var, kunduran delinir ise almam ha, sendeleme yırtılır ise almam ha.*

*Velhasıl fukaranın canına yetip kunduraları çıkarıp başına atarak:*

- *Ben yalınayak gezerim, istediğim yere basarım, senin kunduranın bana lüzumu yoktur, der.*

*Bu hali diğer efendinin biri görerek kunduraları atmanın sebebini fukaradan sual edince fukara dahi vuku-u hali beyan eder. Bu efendi ise:*

- *Gel arkam sıra da bu defa da ben alayım! deyip fukaraya bir kundura alır. Bu defa bu efendi de fukaranın peşi sıra dolanarak:*
- *Bas bas, çamura bas, eskir ise yine alırım. Bas bas. Taşa bas, eskir ise yine alırım. Bas bas, sıkı bas. Eskir ise yine alırım! diyerek gezdikçe fukaranın bütün bütün canı sıkılıp o kunduraları da atarak gider.*

Tablo 3.19. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3

Tablo 3.20'deki fıkra, kadın konusu ekseninde oluşturulmuştur. Gülünçlü Sahne-i Meddahın ilk iki sayısında yer alan *Lüleci Ahmed Ağa* hikâyesindeki kadın figürü saf bir ev kadını temsil etmektedir. Tablo 3.20'deki örnekte ise realist İstanbul hikâyelerindeki kadın tipine yaklaşan bir kadın anlatılmaktadır. Fıkraya göre kadınlar o kadar akıllıdırlar ki tek bir iğneyle bile -kocalarını korkutmak da dahil- ne iş isterseler yapabilirler. Söz konusu örnekten hareketle, Gülünçlü Sahne-i Meddah'ta kadın tipinin, Meddah Mecmuası'nda olduğu gibi tek yönlü değil farklı perspektiflerden konu edildiği sonucu çıkarılmaktadır.

*Madamın biri bir gün elindeki iğneyi zevcine göstererek der ki:*  
*-Kadınlarda fikr-i ihtira' olduğunu iddia edersiniz değil mi?*  
*Zevci: Evet, yalan değil ya!*  
*Zevcesi: Fakat şu iğne ile ne iş ister iseniz yapabilirim. Yalnız bir iğne ile, işte şu iğnecik ile neler yaparım neler...*  
*(Herif bir iki defa iğnenin tadını tatmış olmalıdır ki zevcesinin bu sözüne hiç sesini çıkarmaz!)*

Tablo 3.20. Gülünçlü Sahne-i Meddah, 1326, nr. 3

Gülünçlü Sahne-i Meddah kısa süreli olması ve çeşitli bir içeriğe sahip olmaması dolayısıyla gazetecilik ve basın tarihi açısından dikkate değer bir profilde değildir. Fakat meddahlık gibi sözlü kültürün önemli bir unsurunu referans alması, kültürel kodların taşıyıcılığını yazılı kültür bağlamında devam ettirmesi mecmuanın halk bilimi açısından incelenmesini gerektirmiştir.

#### 4. SONUÇ

Mizah ait olduğu toplumların kültürel üretimleri içinde kendine daima yer bulmuştur. Bu sayede hem kültürel belleğin bir parçası olmuş hem de kültürel sürekliliği sağlayan bir aracı haline gelmiştir. Mizahın bu işlevi özellikle sözlü kültür ürünlerinin yazılı kültüre aktarımıyla kendini gösterir. Bu noktada yazılı kültür içinde öne çıkan ise mizah mecmuaları olmuştur. Özellikle Osmanlı dönemi mizah mecmuaları, sözlü kültürün geleneksel mizah tarzından ve mizahî kültürel verimlerinden faydalanmışlardır. Osmanlı toplumundaki mizahın sözlü kültür içinde Karagöz, Orta Oyunu, Meddahlık gibi geleneksel seyirlik oyunlarda ve fıkra, halk hikâyesi, destan gibi anlatmaya bağlı kültür ürünlerinde öne çıktığı görülür. Bu kültürel ürünler Osmanlı toplumunda yeni yeni tutunmaya çalışan mizah mecmualarına kaynaklık etmiştir. Aslında mizah toplumsal değişikliklere bağlı olarak kendini en çabuk güncelleyebilen olgulardan biridir. Bu bağlamda mizah gazeteleri için, geleneksel mizah çerçevesi içinde kendini güncelleyen bir içerik oluşturduğu söylenebilir. Buradan hareketle mizah gazetelerinin kültürel süreklilik bağlamında oynadığı rol üzerinde durulmuştur.

Literatürde, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş noktasında incelemeye konu olanlar, sözlü kültür verimlerinin yazıya geçirilmiş halleri olmuştur. Kaydedilip yazılı ortama aktarılan kültür verimleri statik bir hüviyet kazanır. Yani yazılı bir meddah hikâyesi ya da Karagöz metni her okuyucu karşısında aynıdır. Bu durum kültürel sürekliliğin sağlanması noktasındaki işlevselliği sınırlamış olur. Sözlü kültür verimlerinin icrası ise icracı ve hedef kitle arasındaki bağa göre şekil alır yani dinamik yapıdadır. Süreli yayımlar da sözlü kültür verimleri gibi hitap ettiği hedef kitleye göre şekillenmektedir. Bu noktada yazılı kültürün tamamıyla statik olmadığı, belli formlarıyla hedef kitlenin taleplerine cevap verdiği ve dinamizmi yakaladığı sonucuna ulaşılır. Kaynağını gelenekten alan mizah gazeteleri de toplumun talepleri doğrultusunda geleneksel mizahı kullanmıştır. Bu gazeteler Hayal, Bebe Ruhi, Karagöz gibi Karagöz geleneğinden etkilenenler; İncili Çavuş, Hoca Nasreddin gibi geleneksel fıkralardan etkilenenler; Zuhurî, Orta Oyunu gibi Orta Oyunu geleneğinden etkilenenler; Köroğlu gibi halk hikâyesi/destan geleneğinden etkilenenler ve Meddah, Gülünçlü Sahne-i Meddah gibi meddahlık geleneğinden etkilenenler olmak üzere tasnif edilebilir.

Bu tezde kaynağını gelenekten alan mizah mecmuaları içinde Meddah ve Gülünçlü Sahne-i Meddah mecmuaları meddahlık geleneğini sürdürmeleri açısından detaylı olarak incelenmiştir. Bu bağlamda Meddah Mecmuası için çıkarılan sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

- Meddah geleneğinde, meddahın dinleyicisiyle ilişki kurmasını, dinleyicisini etkilemesini sağlayan hitabet tarzının Meddah Mecmuası'nda devam ettirilmeye çalışıldığı tespit edilmiştir. Mecmuayı neşreden gazeteci, dil ve üslup alanında meddah hikâyelerinden ilham almıştır.
- Meddah hikâyelerinde tekraren işlenen konular mevcuttur. Mirasyedilik, kumar, fakirlik, haksız kazanç, aldatıcı kadın ve aldanan erkek bu konular arasında yer almaktadır. Meddah Mecmuası'na bakıldığında, özellikle ilk sayılardaki muhavere bölümlerinin bu konular etrafında şekillendiği görülür. Dolayısıyla mecmua konu çeşitliliği açısından da meddah hikâyelerini referans almıştır. Bu durumun sebepleri çeşitlenebilir. Gazetecilerin gazetecilik mesleğinde acemi olması, halkın aşına olduğu tarzın devam ettirilmeye çalışılması, halkla birlikte gazetecilerin aşına olduğu mizah tarzının da gelenekte bulunuyor olması bu sebeplerdendir.
- Meddah Mecmuası'nın meddahlık geleneğini sürdürdüğü bir diğer mesele mizah alanları olmuştur. Mizah farklı alanlarda, farklı sebeplere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bergson ve Burns bu noktaya eğilmişler ve mizah alanlarını belli değişkenlere bağlı olarak sınıflandırmışlardır. Söz konusu araştırmacıların mizah alanları tasnifinden hareketle Meddah Mecmuası'nı kapsayıcı bir şekilde mizah alanları tasnifi yapılmıştır. Tasnif, yanlış anlaşılma, ağız farklılıkları ve argo sözlerden oluşan söz mizahı; birbiriyle çelişen durumların uyumsuzluğundan meydana gelen mizah; Osmanlı Devleti'ndeki kurumlara yönelik eleştirel mizah; fiziksel müdahalelerden kaynaklanan mizah olmak üzere dört ana başlık altında toplanmıştır. Söz konusu mizah alanlarının meddahlık geleneğinde de var olduğu görülmüştür. Meddahlık alanındaki kültürel sürekliliğin bu açıdan da devam ettirildiği tespit edilmiştir.

Meddah Mecmuası'nın, meddahlık geleneğine bağlı kalarak kültürel sürekliliği sağlayan yönleri dışında güncellenmiş tarafları da mevcuttur. Dönemin diğer gazeteleri ile ilgili bölümler; sanat, gazetecilik, gazetecilik yaptırımları ile ilgili

bölümler gelenekten kopuk olarak gündemi ele alan bölümlerdir. Bu noktada basın-yayın organı ve haberleşme aracı olan gazetenin halkı eğlendirme değil halka haber verme işlevinin öne çıktığı görülür. Dolayısıyla şöyle bir çıkarım yapılabilir: Mizah mecmuasında eğlence temalı bölümler gelenekle sıkı sıkıya bağlı iken “ciddi” kısımlar gelenekle bağını koparmıştır.

Meddah Mecmuası, sözlü kültürdeki geleneksel mizah tekniğiyle karşılaştırıldığında, mecmuada mizah yöntemleri açısından eksilen bazı taraflar olduğu tespiti yapılabilir. Geleneksel Osmanlı mizahı Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar gibi ikili tip komedisi üzerine kuruludur. Karagöz geleneğini devam ettiren mecmualarla birlikte İncili Çavuş, Nekregu ile Pişekâr mecmuaları da bu ikili tip komedisini referans almışlardır. Fakat Meddah Mecmuası'nın ilk sayılarında iki tip üzerine kurulan bir mizah tekniği mevcut değildir. Bununla beraber beşinci sayıdan itibaren mecmuadaki “Meddah” tipinin yanına “Abalı Baba” tipi eklenmiş ve halkın alışık olduğu mizah tarzını sürdürmek adına adım atılmıştır. Meddahlık, tek kişiye dayalı bir teknikle icra ediliyor olsa da mecmualarda ikili mizah anlayışına ihtiyaç duyulmuştur. Sadece meddahlık geleneğinin değil, geleneksel Osmanlı mizahının tipik özelliklerinin de mecmuaların içeriklerini belirlemede rol oynadığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Meddah Mecmuası, ilk sayılarda daha renkli ve çok yönlü bir profil çizmiştir. Fakat bunlar ilk denemeler olduğu için gazetecilik açısından profesyonel değildir. Sonraki sayılarda, özellikle son sayılarda ise genellikle tek bir konuya odaklanıldığı görülür. Örneğin art arda birkaç sayı sadece Madam Angnot'un Kızı oyunu işlenmiştir. Oyuna yönelik eleştiriler, okuyucu yorumları, diğer gazetelerin oyun karşısındaki tutumları mecmuanın son sayılarını son derece meşgul etmiştir. Söz konusu sayılarda mizah mecmuasının “mizahî” yönü arka planda kalmıştır.

Mecmua ile ilgili bir diğer konu karikatürlerdir. Karikatürler kimi zaman gazetenin o sayısında işlenen konuyla alakalı olurken kimi zaman tamamen bağımsız bir biçimde mecmuada yer almıştır. Bu durum karikatürlerin “doldurma” bir biçimde mecmuada bulunduğu fikrini doğurmaktadır. 20. ve 30. sayılardan sonra mecmuanın çıkmasına iki kez ara verilmesi ve sonrasında sebebi belirtilmeden yayın hayatının noktalanmış olması mecmuanın çoğu sayısının tek kişi tarafından çıkarıldığı fikrini



desteklemektedir. Söz konusu tek kişi, ilerleyen sayılarda mecmuanın yükünü kaldıramamıştır, denilebilir.

Meddah Mecmuası ile ilgili olarak yapılacak son değerlendirme ilk ve son sayılar arasındaki farka yöneliktir. Mecmua yaklaşık altı ay boyunca üç ya da dört gün aralıklarla neşredilmiştir. Altı ay, basın-yayın hayatı söz konusu olduğunda çok uzun sayılamayacak bir süredir. Buna rağmen mecmuanın ilk ve son sayıları arasında belirgin farklılıklar vardır. İlk sayılarda meddahlık geleneğinin etkisi daha çok hissedilmektedir. Meddahlık geleneğinin yanı sıra Karagöz ve Orta Oyunu gibi geleneklerin bazı unsurlarının muhavere ve fıkra bölümlerinde yer aldığı görülür. Ayrıca mizahî yönü ağır basan muhavere ve fıkra bölümleri ilk sayılarda daha fazladır. Son sayılara bakıldığında ise gazetecilik ve özellikle tiyatro sanatıyla ilgili güncel meselelerin daha çok konu ediliyor olması, mizahî yönün geri planda kalması meddahlık geleneğinin etkisini de azaltmıştır. Bununla birlikte bir mizah gazetesi olma iddiasıyla ortaya çıkan mecmua misyonundan vazgeçmiş görünmektedir.

Meddah Mecmuası, gelenekten koptuğu noktalar olmakla birlikte meddahlık geleneğinin süreli yayınlara taşınması ve bu bağlamda sürdürülmesi noktasında önemli rol oynamıştır.

Meddahlık geleneğini referans alarak yayın hayatına başlayan diğer mecmua Gülünçlü Sahne-i Meddah'tır. Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın ciddi ya da gayriciddi bir mecmua olmak gibi bir iddiası yoktur. Bu mecmuanın esas amacı, Mehmet Hilmi Bey'in derlediği meddah hikâyelerini sayı sayı tefrika etmek istemesi olarak görülmektedir. Dolayısıyla hem kendi dönemindeki hem de önceki dönemlerdeki diğer mizah mecmualarından ayrılan bir tarafı mevcuttur. Burada ortaya çıkan sorun Gülünçlü Sahne-i Meddah'ın neden bir basın-yayın organı olarak kabul edildiğidir. İlk iki sayı, Lüleci Ahmed isimli meddah hikâyesine ayrılmıştır. Bununla birlikte ilk sayıda Mehmet Hilmi Bey'in beyanname niteliğindeki yazısı Gülünçlü Sahne-i Meddah'ı bir mecmua kategorisine yaklaştırmaktadır. Ayrıca üçüncü sayının sonunda, reklam niteliğinde tanıtımlara yer verilmesi M. Hilmi Bey'in dönemindeki mizah mecmualarından etkilenerek o tarza yaklaşmaya başladığının göstergesidir. Buna ilaveten üçüncü sayıda meddah hikâyesinin yanı sıra farklı konularda fıkralar yer almıştır. Her ne kadar güncel meselelere değinilmemiş olsa da son sayıda mizah mecmuaları tarzına yaklaşılmış olması Gülünçlü Sahne-i Meddah'ı bu kategoride

değerlendirmeyi zorunlu kılmıştır. Ünver'in de ilgili çalışmasında (2013) “gazete” olarak değerlendirdiği Gülünçlü Sahne-i Meddah, sözlü kültürdeki meddahlık geleneğinin yazılı kültüre aksetmesini örnekleyen önemli yayınlardan biridir.

Meddahlık geleneği tarihî perspektif içinde bir bütün olarak ele alındığında, bu geleneğin kültürel bellekte ciddi değişim süreçleri geçirdiği görülmektedir. Bunu bir basamak analogisiyle ifade etmek mümkündür. Meddahlığın dini hüviyetinin Türk kültüründe değişmesi ve mizahi bir anlam kazanması ilk basamak; yazılı kültüre aksettiğinde gerçekleşen içerik ve üslup değişimi ise ikinci basamak olmaktadır. Fakat bu değişimlerle birlikte kökene dair belli özellikler de sürdürülmeye devam etmiştir. Mesela meddahın makreme gibi belli aksesuarları, kökensel anlamı değişikliğe uğrasa da işlevsel bir anlam kazanarak kullanılmaya devam edilmiştir. Burada nesnel vasıtasıyla kültürel belleğin aktarımı, diğer bir ifadeyle kültürel süreklilik sağlanmıştır. Meddahlık geleneğinin mizah gazetelerinde karşılık bulmasıyla da geleneksel mizah tarzı, dil ve üslup unsurları ve belli konuların kültürel bellekteki devamlılığı sağlanmıştır. Mizah mecmualarının, kültürel sürekliliği sağlama noktasındaki bu görevi, mecmuları halk bilimi açısından değerli hale getirmiştir.



## KAYNAKLAR

- (2020, 7 15). Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- (2020, 7 20). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-50837/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi-hak-.html%202020> adresinden alındı
- (2020, 7 20). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-202285/meddahlik.html> adresinden alındı
- (2020, 5 16). Kubbealtı Lugatı: <http://lugatim.com/s/nekre> adresinden alındı
- (2020, 12 10). Kubbealtı Lugatı: <http://lugatim.com/s/meddah> adresinden alındı
- (2020, 12 12). Kubbealtı Lugatı: <http://lugatim.com/s/risale> adresinden alındı
- (2020, 12 10). Kubbealtı Lugatı: <http://lugatim.com/s/etba> adresinden alındı
- Albayrak, N. (1992). İncili Çavuş. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (s. 277-278). içinde
- Alptekin, A. B. (2016). *Erzurum'un Yüzleri Behçet Mahir*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*. Ankara: Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Apaydın, M. (2007). Tanzimat'tan Sonra Mizah ve Hiciv. *Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt 3, s. 323-338). içinde İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arseven, C. E. (1966). Meddah. *Sanat Ansiklopedisi* (Cilt III, s. 1292-1293). içinde İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arslan, M. (2015). Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Aşıklar. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 1-5.
- Artun, E. (2007, 8 8). Türklerde İslâmiyet Öncesi İnanç Sistemleri Öğretiler-Dinler.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Başgöz, İ. (1986). *Folklor Yazıları*. Ankara: Adam Yayınları.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. (İ. Yalçın, Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- Bergson, H. (2018). *Gülme*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çeviker, T. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Karikatürü. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1101-1108). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

- Çeviker, T. (1986). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü 1-Tanzimat ve İstibdat Dönemi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çeviker, T. (1988). *Gelişim sürecinde Türk Karikatürü 2-Meşrutiyet Dönemi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, Â. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Turkish Studies*, 409-422.
- Dorson, R. M. (2011). *Günümüz Folklor Kuramları*. (S. Gürçayır, & Y. Özey, Çev.) Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Ekici, M. (2013). Kuramlar ve Yöntemler. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (s. 61-96). içinde Ankara: Grafiker Yayınları.
- Elçin, Ş. (1977). *Halk Edebiyatı Araştırmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Elçin, Ş. (1997). *Halk Edebiyatı Araştırmaları 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (2000). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Emiroğlu, Ö. (2020). *Eski Harfli Süreli Çocuk Yayınları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ener Su, A. (2019). Baha Tevfik'in Mizah Gazeteciliği ve Logosu Eşek Olan Mizah Gazeteleri. *Milli Folklor*(122), 94-112.
- Ergin, M. (2014). *Dede Korkut Kitabı-1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, P. (2014). Toplumsal Uygulamalarda Aşıkların İşlevi. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 122-126.
- Ergun, P. (2014). Türk Masal Anlatıcısının Kimliği. *Milli Folklor*, 33-45.
- Ertuğ, H. R. (1960). *Basın ve Yayın Hareketleri Tarihi*. İstanbul: Sulhi Garan Matbaası.
- Gerçek, S. N. (2013). Meddah. Ü. Erol içinde, *Meddah Kitabı* (s. 18-21). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Göktaş, E. (2010). Evliya Çelebi Seyahatnamesindeki Mukallit, Mudhik, Kıssahan ve Meddahlar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 37-52.
- Gölpınarlı, A. (1955). "Fütüvvetname-i Sultanî" ve Fütüvvet Hakkında Bazı Notlar. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 17(1-4), 127-155.
- Güvenç, A. Ö. (2011). Dede Korkut Kitabı'nda Mizah. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 157-180.
- Güvenç, B. (1994). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek*. (Z. Karagöz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaim, A. A. (1995). Meddah- Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27-45.

- Kaim, A. A. (1997). Meddah- Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27-45.
- Kanar, M. (2010). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kaplan, M. (1951). Dede Korkut Kitabı'nda Kadın. *Türkiyat Mecmuası*, 99-12.
- Kılıçkaya, D. (2015). İlk Dönem Mizah Gazetelerinde İstanbul. İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kızıloğlu, M. (2018). Erzurum Köy Seyirlik Oyunlarında Mizahî Unsurlar. *Anasay*, 99-114.
- Koloğlu, O. (2010). *Osmanlı Dönemi Basının İçeriği* (Cilt I). İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, M. F. (1999). Türklerde Halk Hikâyeciliğine Ait Bazı Maddeler: Meddahlar. *Edebiyat Araştırmaları I*. içinde Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kutlu, Ş. (2004). Meşrutiyet Devrinde Mizah Gazeteleri. H. Yücebaş içinde, *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi* (s. 54-56). İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (1992). *Türk Modernleşmesi -Makaleler 4-*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Metin Basat, E. (2014). Sözden Çizgiye: Karikatüristlerin Gözünden Sözlü Anlatılar. *Milli Folklor*, 225-236.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (K. Aysevener, & Ş. Soyer, Çev.) İstanbul: İris Yayınları.
- Nutku, Ö. (1976). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ogan, R. (2004). Mizah Edebiyatımız Üzerine. H. Yücebaş içinde, *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi* (s. 60-67). İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Oğuz, Ö. (2009). Somut Olmayan Kültürel Miras ve Kültürel İfade Çeşitliliği. *Milli Folklor*, 6-12.
- Oğuz, Ö. (2013). Sunuş. Ö. Oğuz, E. Ölçer Özünel, & S. Gürçayır Teke (Dü) içinde, *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (S. Postacıoğlu Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Öğüt Eker, G. (2003). Fıkra. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Tarihi* (Cilt III, s. 63-128). içinde Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Özbay, C. (2014). *Dünyada ve Osmanlı'da Basının Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

- Özdemir, N. (2001). Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi. *Milli Folklor*, 119-129.
- Özdemir, N. (2006). Türk Edebiyatı ve Medya. *Milli Folklor*(70), 7-21.
- Özdemir, N. (2006). Türkiye'de Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş ve Meddahlık-Medya İlişkisi. *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri Kitabı* (s. 36-79). içinde Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- Özdiş, H. (2010). *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870-1877)*. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Platon. (2020). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & A. M. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Riches, D. (1989). *Antropolojik Açından Şiddet*. (D. Hattatoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saluk, R. G. (2017). Kitâb-ı Mensur Realist İstanbul Hikâyeleri Hakkında. R. G. Saluk, P. P. Aytaç, O. Demirbaş, & G. Bulgan içinde, *Kitâb-ı Mensur Realist İstanbul Hikâyeleri (Metinler)* (s. 15-30). Ankara: Berikan Yayınevi.
- Siyavuşgil, S. E. (2004). Millî Mizah. H. Yücebaş içinde, *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi* (s. 72-74). İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Şahin Yeşil, S. (2012). Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında "Yaşlı Bilge Adam" ve "Oyuncu"nun İşlevleri. *Milli Folklor*, 67-73.
- Şahin, E. (2017). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Osmanlı'da Mizah Basını. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 20-43.
- Şentürk, R. (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Temur, N. (2011). Kültürel Bellek Bağlamında Deve Oyunu. *Milli Folklor*, 156-163.
- Tınal, M., & Arslan, B. (2018). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Modernliğin Müzikal Yol Arayışlarında Bir Portre: Dikran Çuhacıyan. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(60), 408-418.
- Türkçe Sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ünlü, A. (2007). Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah . *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27-41.
- Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi. *Cogito*, 29-36.
- Varlık, M. B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1092-1100). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Veren, E. (2018). IX. Yüzyıl Öncesi Türk Kültürel Belleğinde Mizahın İzleri. *Milli Folklor*, 114-126.
- Yakıcı, A. (2019). Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu. *Halk Şairlerinin BiPire ve Hastalıkları Konu Alan Destanlarının Mizahî Şiire Dönüşümü: Aşık Mehmet Örneği* (s. 115-126). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-41.
- Yerlikaya, İ. (1992). Basîret. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 103-105). içinde
- Yılmaz, S. S., & Avcu, Y. (2020). Tanzimat Dönemi'nde Neşredilmiş Kısa Ömürlü Bir Mizah Gazetesi: Meddah. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 331-360.
- Z. G. (2014). *Türk Medeniyeti Tarihi*. İstanbul: Toker yayınları.









**EKLER**

EK-1. Meddah Mecmuası 4 Numaralı Sayıdan Karikatür



Bağ mevsimi hulûl ettiğinden içersinin tamirinden evvel dışarısının boyası lazım gelmişti...

EK-2. Meddah Mecmuası 5 Numaralı Sayıdan Karikatür



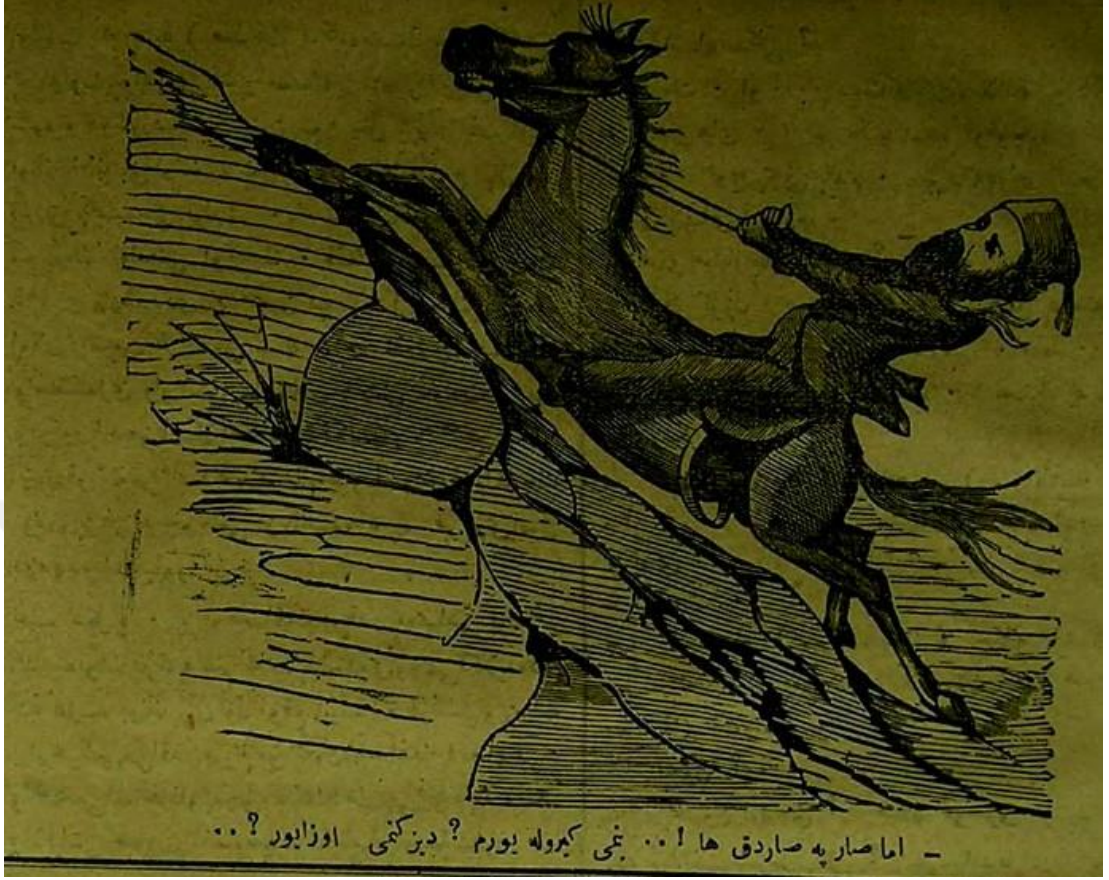
- *Seni düelloya davet ederim!!...*
- *Beyefendi!... Yüzüne eldiven atmayı unuttunuz!*

EK-3. Meddah Mecmuası 6 Numaralı Sayıdan Karikatür



- O yetişmiş dalları niye çıkarıyorsun?
- Yeniden yetiştireceğim...

EK-4. Meddah Mecmuası 7 Numaralı Sayıdan Karikatür



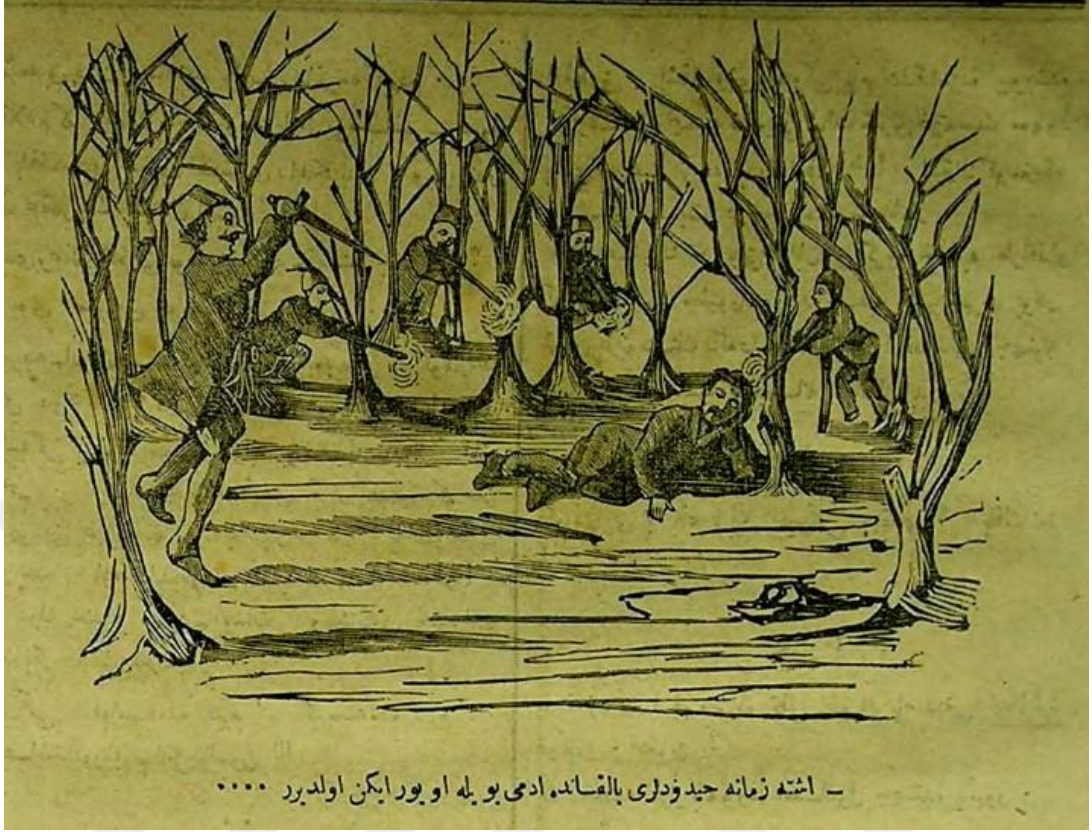
Amma sarpa sardık ha!.. Ben mi geriliyorum? Dizgi mi uzuyor?

EK-5. Meddah Mecmuası 8 Numaralı Sayıdan Karikatür



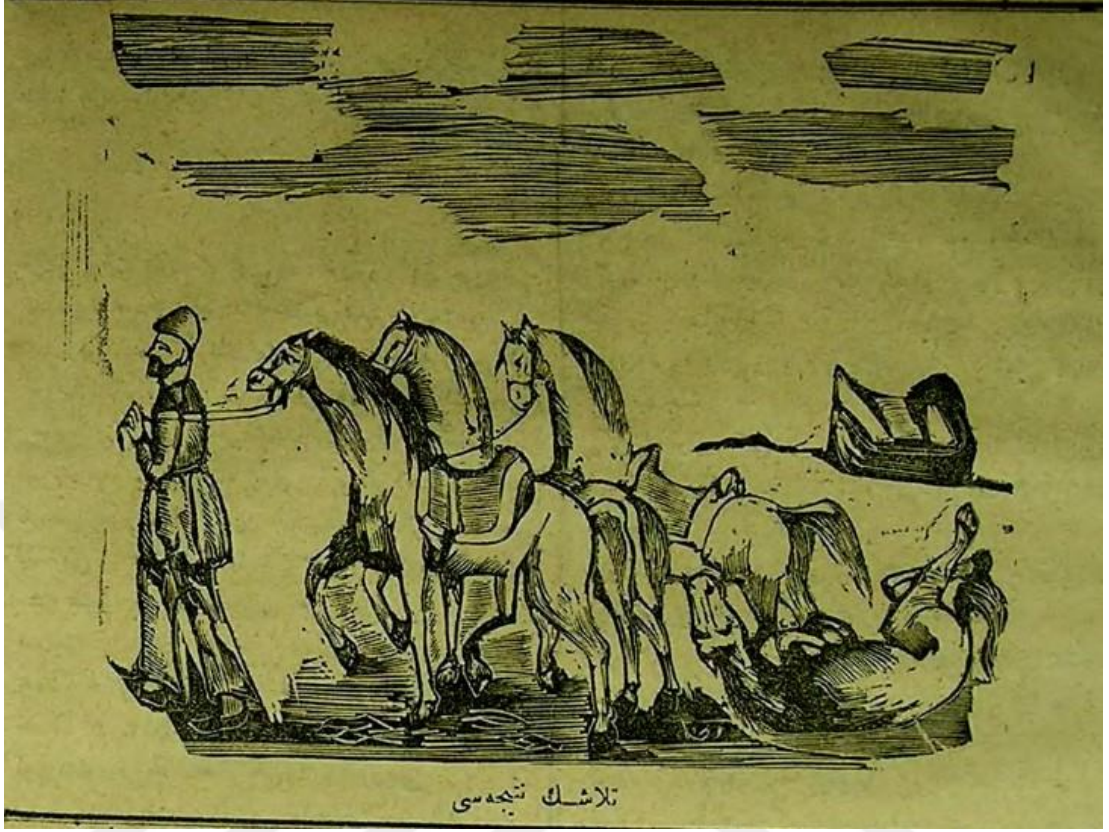
Bir şey yazabilmek için insanın çok kitabı olmalı derler. Halbuki ben bu kadar kitaba manin olduğu halde üç satır dolduramayacak fikrimi hala kâğıt üzerine koyamadım!..

EK-6. Meddah Mecmuası 9 Numaralı Sayıdan Karikatür



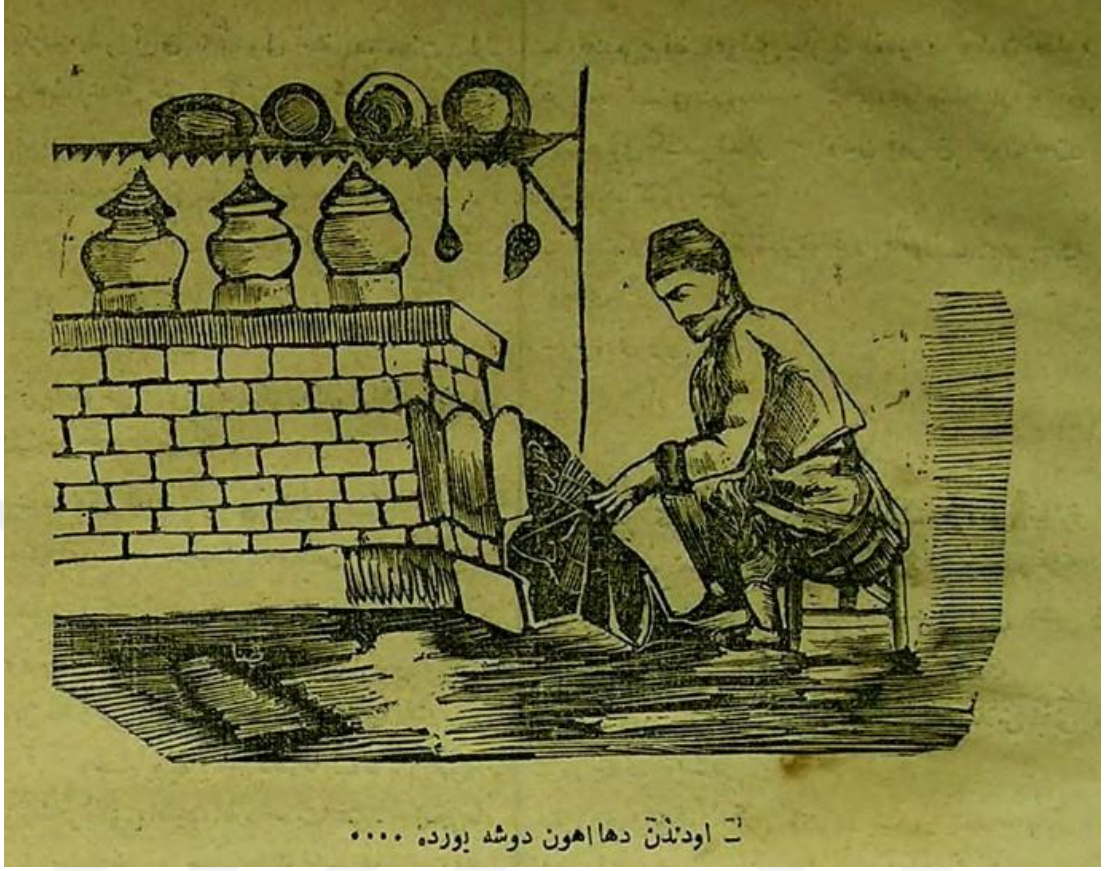
İşte zamane haydutları balkanda adamı böyle uyur iken öldürür...





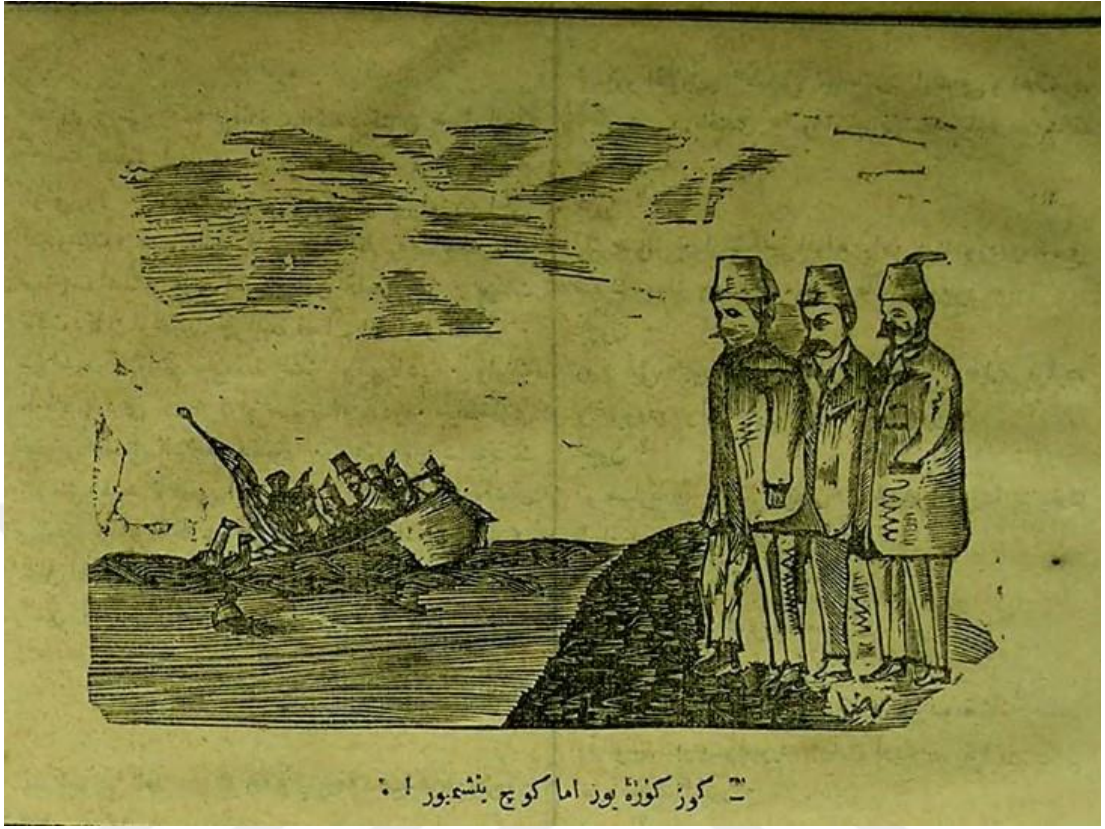
TELAŞIN NETİCESİ

EK-8. Meddah Mecmuası 13 Numaralı Sayıdan Karikatür



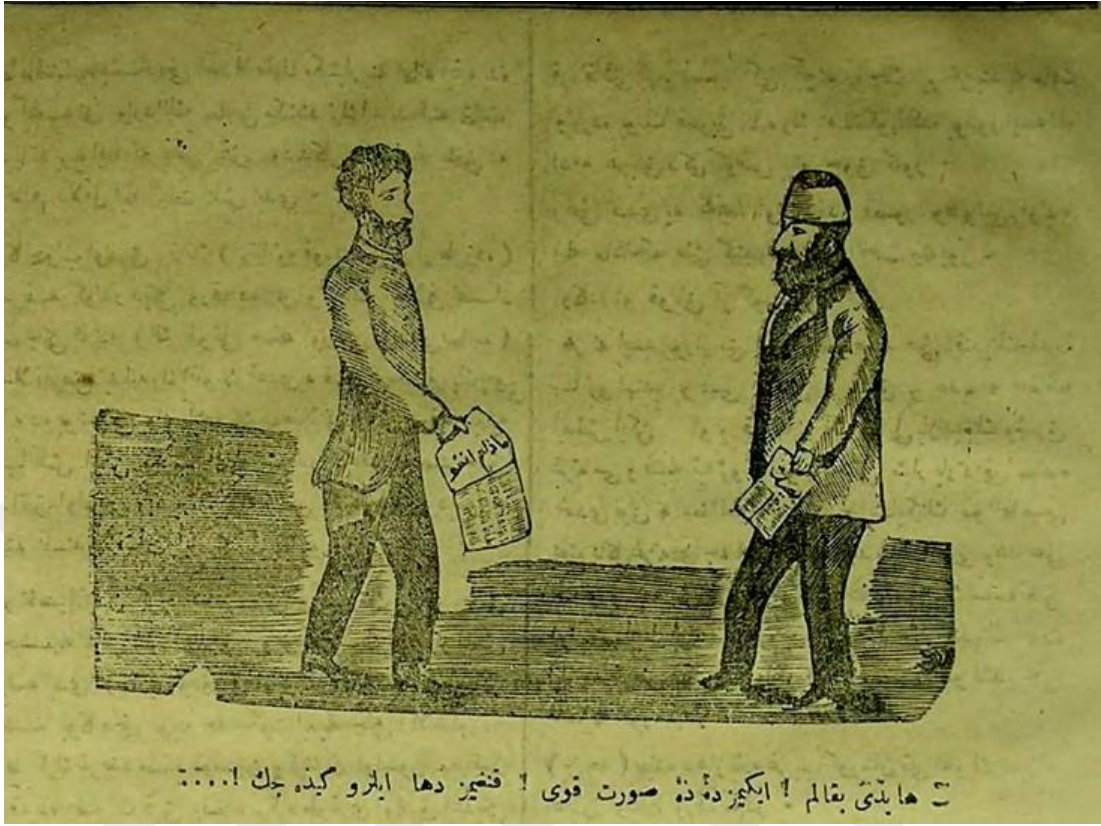
Odundan daha ehven düşüyordu...

EK-9. Meddah Mecmuası 14 Numaralı Sayıdan Karikatür



Göz görüyor ama güç yetişmiyor!..

EK-10. Meddah Mecmuası 15 Numaralı Sayıdan Karikatür



Haydi bakalım! İkimizde de suret-i kavi! Hangimiz daha ileri gidecek?

EK-11. Meddah Mecmuası 16 Numaralı Sayıdan Karikatür



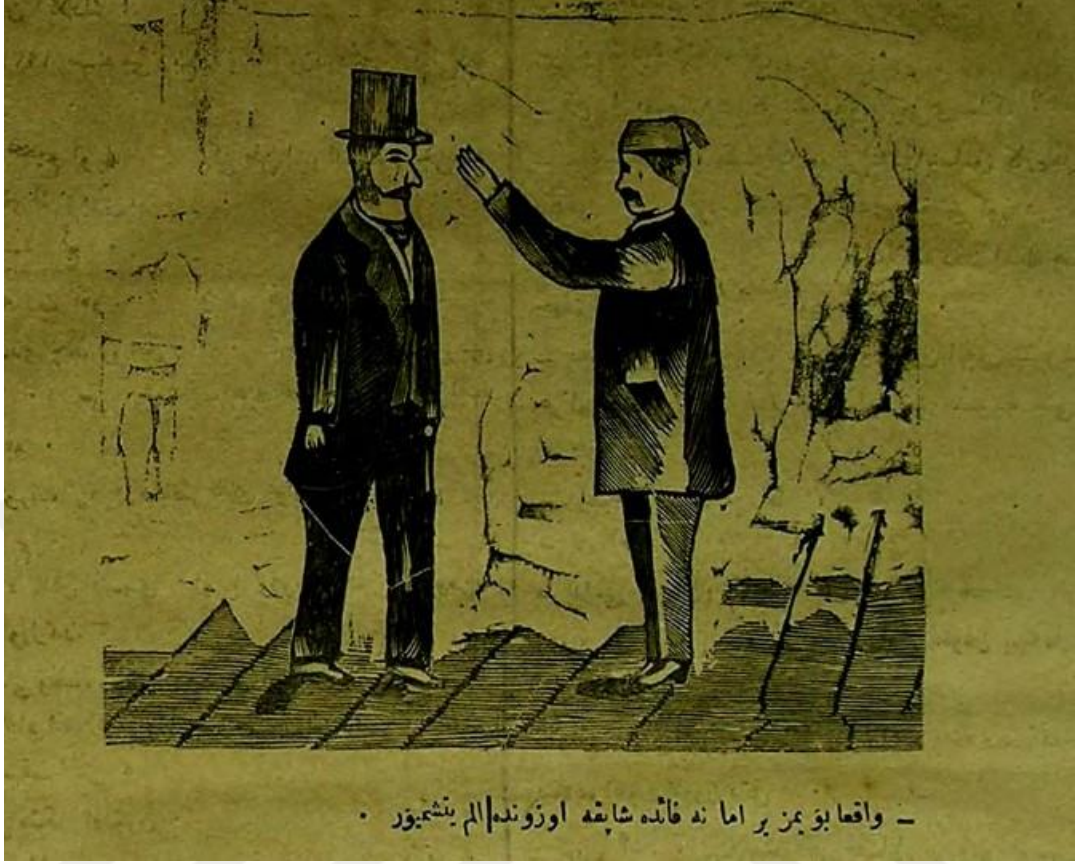
- Aman ocağına düştüm. Basirete karşı tiyatroyu müdafaa et de ister isen canımı al!
- Sen merak etme! Bende de kuyruk acısı var.

EK-12. Meddah Mecmuası 17 Numaralı Sayıdan Karikatür



Amma karanlık ha... kendimi zindanda hissediyorum ya.

EK-13. Meddah Mecmuası 18 Numaralı Sayıdan Karikatür



Vakıa boyumuz bir ama ne fayda şapka yüzünden elim yetişmiyor.

EK-14. Meddah Mecmuası 19 Numaralı Sayıdan Karikatür



Ee! Bunlarda da mı selamı?..



EK-15. Meddah Mecmuası 20 Numaralı Sayıdan Karikatür



- Bu tarafa madam.
- Hayır mösyö bu tarafa.
- Olmaz efendim bu taraf.a
- Siz bu tarafa diyorsunuz ben bu tarafa diyorum. Bizim doğru yolumuz nereye çıkacak?

EK-16. Meddah Mecmuası 21 Numaralı Sayıdan Karikatür



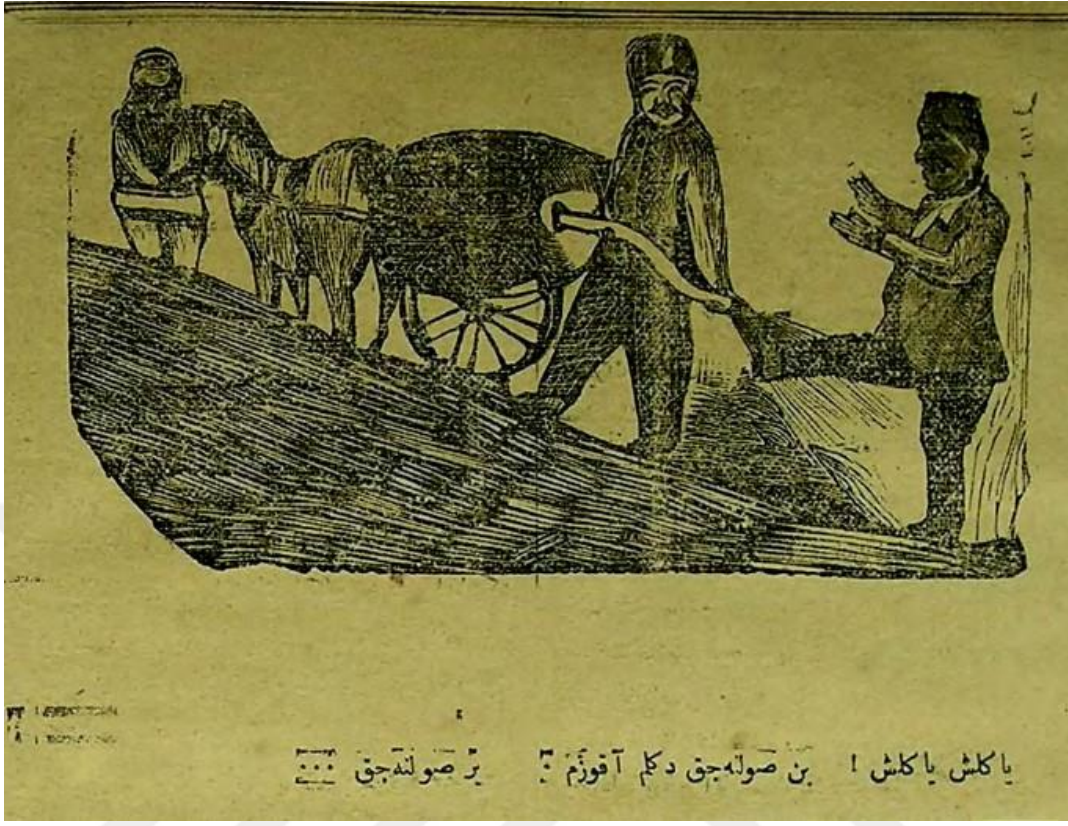
Bir yetişebilsem...

EK-17. Meddah Mecmuası 22 Numaralı Sayıdan Karikatür



Tefrik etmeli...

EK-18. Meddah Mecmuası 23 Numaralı Sayıdan Karikatür



Yanlış yanlış! Ben salıncak değilim a kuzum. Yer salıncak...

EK-19. Meddah Mecmuası 24 Numaralı Sayıdan Karikatür



Vilayet gazetelerinde bir şey yazmıyorlar ki gazeteyi onlardan doldurayım!

EK-20. Meddah Mecmuası 25 Numaralı Sayıdan Karikatür



Bu kadar evlat sahip olmak ne kadar güç ise beslemesi de o kadar güçtür.

EK-21. Meddah Mecmuası 26 Numaralı Sayıdan Karikatür



Bu mektubu evvela babama sonra anama vereceğim değil mi?

EK-22. Meddah Mecmuası 27 Numaralı Sayıdan Karikatür

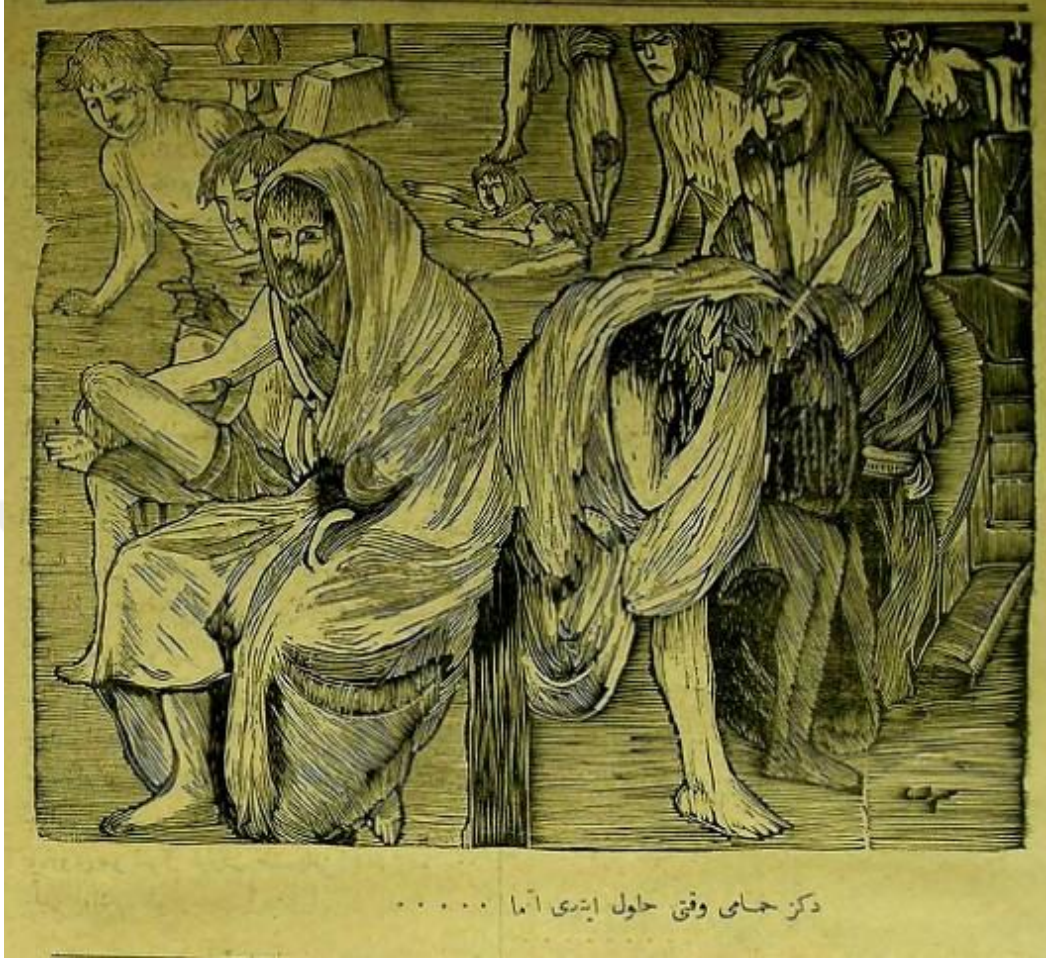


**Örnek, Meddah, Hicrî 21 Cemaziyülevvel, 1292, nr. 27**

- Bunları tanıyor musun?
- Tanıyorum! Pek iyi adam değildirler.
- Desene bizim gibi.



EK-23. Meddah Mecmuası 28 Numaralı Sayıdan Karikatür



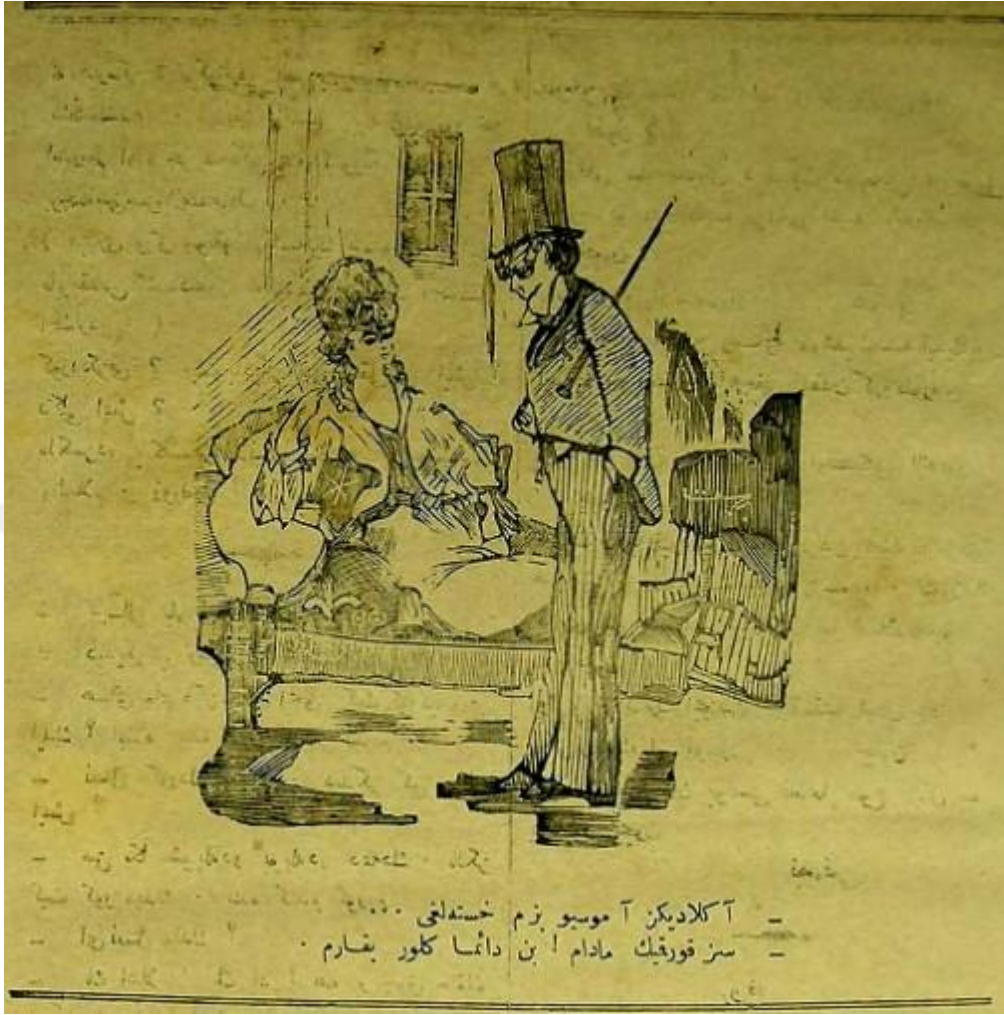
Deniz hamamı vakti hulul etti ama...

EK-24. Meddah Mecmuası 29 Numaralı Sayıdan Karikatür



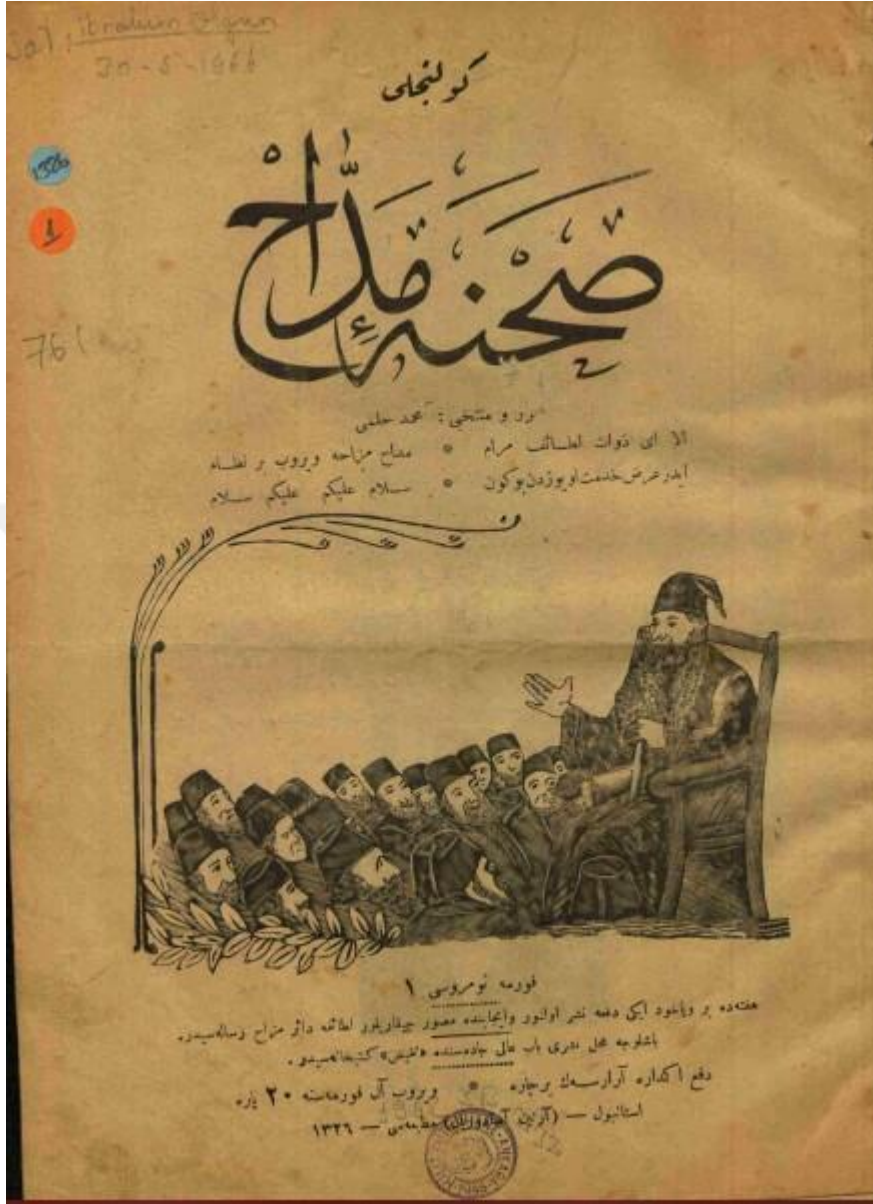
İnsaf edin! Bu kadar kalabalıktan ne anlaşılır?

EK-25. Meddah Mecmuası 30 Numaralı Sayıdan Karikatür



- Anladınız ya mösyö bizim hastalığı...
- Siz korkmayın madam! Daima gelir bakarım.

EK-26. Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuası'nın İlk Sayfası



EK-27. Anadolu Hisarlı Mehmed Hilmi Bey



## ÖZGEÇMİŞ

### İşisel Bilgiler

Soyadı, adı : Dıramalı Cansu  
Uyuğu : Türkiye Cumhuriyeti  
Doğum tarihi ve yeri :

### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	AHBVÜ Türk Halk Bilimi	Devam ediyor.
Lisans	İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı	2017
Lise	Küçükçekmece Anadolu Lisesi	2013

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2020-...	Alâeddin Yavaşca Güzel Sanatlar Lisesi	Türk Dili ve Edebiyatı
		Öğretmeni
2017-2018	Gazi Üniversitesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi	Müze Rehberi

### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayınlar

1. Dıramalı, C. (2017). Kitap Tanıtma-Türkçenin Sırları. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* (231), 229-234.
2. Dıramalı, C. (2018). Kitap Tanıtma-Türklerin ve Moğolların Eski Dini. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* (235), 233-240.
3. Dıramalı, C. (2018). Göz Ardı Edilen Bir Kültürel Mirasın İzinde: Keçecilik Geleneği. *Türk Dünyası Tarih-Kültür Dergisi* (354), 32-37.

4. Dıramalı, C. (2020). Osmanlı Dönemi'nin Kaynağını Gelenekten Alan Mizah Gazetelerinde Kültürel Süreklilik. *AHBVÜ Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu* (Yayımlanmamış Bildiri)
5. Dıramalı, C . (2021). Osmanlı Dönemi'nin Kaynağını Gelenekten Alan Mizah Gazetelerinde Kültürel Süreklilik . *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi* , 8 (22) , 89-106.







