



Evliya Çelebi Mizahının İzahı

Cengiz Çakmak*

Öz

Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'si, Osmanlı sahasında yazılmış, alanının en önemli eseri olarak dikkat çekmektedir. Seyyahın anlatımında, kendine has dil ve üslubun temel dayanaklarından biri onun mizahçı mizacıdır. İlhamını yaşadığı dönemin zengin ve verimli mizah atmosferinden alan Evliya Çelebi, mizahçı mizacının ve kibar-komik bakış açısının yardımıyla güldüren birçok olay ve hikâye anlatmaktadır. *Seyahatnâme* düşünüldüğünde bu koca eserin meydana getirilmesinde ilk sebep, kökünde yer alan ironik bir “dil sürçmesi”dir. Mizahi kökenli bir olayla başlayan yolculuk boyunca mizahın türlü veçhelerinin izlerine rastlanmaktadır. Latifeler, şakalar, nükteler, gülünç hikâyeler vasıtasıyla görünen mizahın altında başka aparatların veya gereçlerin kullanıldığı izlenmektedir. Bu gereçlerden ilki “Söz Cambazlıkları”dır. Cinaslı, uyaklı, ikilemeli tekerlemeler şeklindeki bu gülümseten aparatlar, ya satırlar boyunca devam eden “uzatmalı” örnekler ya “Komik Benzetmeler” ya da herhangi bir şehrin isminin kökenine dair seyyahın “uydurma”larıdır. İkincisi, bilmezlenerek dolaylı yollardan anlatma durumları için kullanılan “Tecahülüarifane Şakalar”dır. Son olarak “Grotesk Nitelikteki Şakalar” şeklinde kodlanabilecek “halkın gülüşü” metaforuyla kapsanan, bedensellik ilkesinin

* Öğr. Gör./Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Ana Bilim Dalı/ İstanbul Üniversitesi Dil Merkezi, İstanbul/Türkiye, kccakmak@hotmail.com, orcid.org/0000-0002-3566-9789.

imgeleri (yeme, içme, dışkılama ve cinsel hayata ait imgelerin temsili), norm karşıtlığı ve sövgülü anlatımlardan oluşan mizahi yapıdır.

Anahtar Kelimeler: Evliya Çelebi, Seyahatnâme, seyirlik oyunlar, mizah, gülme.

Explanation of Evliya Çelebi Humor

Abstract

Evliya Çelebi Seyahatnâme stands out as the most important work written in its field during the Ottoman period. One of the main bases of a unique language and turn of phrase in the traveller's narrative is his humourist disposition. Drawing his inspiration from the rich and prolific humour atmosphere of the period he lived in, Evliya Çelebi tells several laughable incidents and stories using his humoristic disposition and his elegant-funny perspective. When Seyahatname is considered, the first reason this great work has been created is an ironical "slip of the tongue" that lies in its root. Signs of humour are observed along the trip initiated by a humour-based incident. Different apparatuses or devices are used underneath the humour seen through waggeries, jokes, epigrams and funny stories. The first one of these devices is "Word Tricks". These tongue twisters in the form of paronomastic, rhyming, doubling apparatus that make one smile are prolonged illustrations that go on for lines or "funny allegories" or are "fabrications" by the traveller about the origin of a specific town's name. The second is "Tecahülüarifane jokes" used to narrate something in indirect ways pretending to ignore it. The last one is a humoristic structure consisting of anti-norms, scurrilous narratives and the principles of corporeality (representation of images related to eating, drinking, defecating and sexual life), all of which can be coded as "Jokes of Grotesque Nature" and comprised by the metaphor of "public's laughter".

Keywords: Evliya Çelebi, Seyahatname, theatrical plays, humour, laughter.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si, seyahatname türünde müstesna bir yere sahiptir. Evliya Çelebi'nin yaşamının sonuna doğru (nihai biçimiyle) kaleme aldığı eseri “Seyahat Hikâyesi” (*Seyahatname*) olarak adlandırılabilir ilk eserdir.¹ Farklı disiplinlerin buluşma yeri olan bu ansiklopedik eser, seyyahın karakterinden dolayı aynı zamanda mizahi bir metindir. “Bu kadar latif ve kanı sıcak mizah hakikaten nadirdir.”²

Evliya Çelebi, Osmanlı yazınının düzyazı anlatım üslubuna vâkıftır; eserinde gerek halk dili gerekse yüksek sınıf yazı dili özelliklerini kullanır. Evliya Çelebi, konuşma diliyle yazı dilinin ustaca birleştiği özgün bir üslup yaratır.³ “Çelebi’yi Seyahatname içinde bir defa için olsun, yazı yazmak, cümle yapmak hevesine kapılmış görmeyiz. Bu, konuşmaktan haz duyan ve kendi fantezisinin cümbüşüyle mest olan bir adamın eseridir. Çelebi, nasıl çok defa kendi zevki için gezmişse, öylece kendi zevki için yazmıştır. Onun gözü ve muhayyilesi bir fertten ziyade, bir mâşerin gözü ve muhayyilesidir. Her şey ona halktan gelir. O halkın gözüyle görür, onun muhayyilesiyle düşünür, onun sinizmiyle kabul ve inkâr eder ve onun derin imanıyla yaşar.”⁴ Tanpınar, yaptığı bu değerlendirmeye, seyyahın üslubunun büyük bir toplamın simgesi, özü olduğunu özetler.

Evliya Çelebi'nin üslubunun öne çıkan unsurlarından biri mizah gücüdür. Bunda seyyahın içinde yetiştiği kültür kadar kişiliğin ve karakterin katkısı belirgindir. *Seyahatnâme* metinlerinin doğasına hâkim olan canlılık, hareketlilik; yani kuru, didaktik olmaktan uzak anlatım, seyyahta daha da yüksektir. Bunun en önemli nedeni olarak seyyahın karakterine sinmiş mizah gücü ve zekâsı gösterilebilir. Bu nitelik Evliya Çelebi'ye has bir haslettir. Sözgelimi, 14. asrın en önemli seyyahı İbn Battûta'ya bakıldığında eserde elle tutulur bir mizah ile karşılaşılmaz. *Seyahatnâme*, mizahçı gözüyle yazılmış ve içinden “şakaname” diye ayrı bir mizahi eser kotarılabilir bir eserdir. Bu mizahi altyapı, aynı zamanda *Seyahatnâme*'yi, öbür seyahatnamelerden ayıran, eserin kimliğini oluşturan temel vasıflardan biridir. Ayrıca bu mizahi vasıf, *Seyahatnâme*'nin edebi bir eser özelliğini de güçlendirmektedir.

-
- 1 Nicolas Vatin, “Bir Osmanlı Türkü Yaptığı Seyahati Niçin Anlatırdı”, *Cogito Dergisi*, yaz 1999/19, 2020, s. 175.
 - 2 A. Hamdi Tanpınar, “Evliya Çelebi”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 168.
 - 3 Nuran Tezcan, “Bir Üslup Ustası Olarak Evliyâ Çelebi”, *Seyyahın Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 136.
 - 4 A. Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 166-7.

Seyahatnâme'ye bakıldığında bu büyük eserin başlangıç hikâyesi veya bu yolculuğun ilk sebebi bir sürçülisan veya “dil sürçmesi”dir. Evliya Çelebi meşhur rüyasında “şefaât” dileyebilecekken dili sürçer ve “seyahat” sözcüğü ağzından çıkar. Böylece on kitaplık görkemli bir eserin kapağı aralanır. Bu ironik ilk sebep, eserin nüvesinin mizahla ilişkili olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu ilk sebep, *Seyahatnâme*'nin mizahi tarafının temel payandasıdır.

Akışkan ve sınırlandırılması çok güç olan mizah olgusu, belirli bir çerçeve içinde toparlanmaya çalışıldığında mizahın içinde veya yanında hem birbiriyle hem de başka disiplinlerle, edebi türlerle bağlantılı geniş bir kelime dağarcığı ortaya çıkmaktadır. *Seyahatnâme* metni söz konusu olunca ağırlıklı olarak latife, nükte unsurları ilk olarak göze çarpar. Yalnız nükte yerine espri, latife yerine şaka sözcükleri günümüzde daha çok kullanılmaktadır. Ancak nükte ve latife sözcüklerinin kendilerine has bazı çağrışımları olabileceği unutulmamalıdır. Türk edebiyatında, nükte dendiğinde “zekâ”, latife dendiğinde “zarafet ve hoşluk” unsurları da duyulur. Nükte ve fıkralardan oluşan “Latîfeler, hafif ruhlu, saf gönüllü ve parlak yaratılışlı olanların zihinlerinin acıcılığı esnasında meydana gelir. Bunlar ince nüktelerle bezenmiş olmalıdır.”⁵

Seyahatnâme metni, latife veya şakalar, nükteler ile sınırlandırılmaz. Bunların içinde Evliya Çelebi'nin Osmanlı mizah zihniyeti ve kendi mizahçı kişiliği ile bağlantılı gereçler bulunmaktadır. Bu gereçlerden ilki “Söz Cambazlıkları”dır. Cinaslı, uyaklı, ikilemeli tekerlemeler şeklindeki bu gülümseten aparatlar, ya satırlar boyunca devam eden “uzatmalı” önekler ya “Komik Benzetmeler” ya da herhangi bir şehrin isminin kökenine dair seyyahın “uydurma”larıdır. İkincisi, bilmezlenerek dolaylı yollardan anlatma durumları için kullanılan “Tegahülüarifane Şakaları”dır. Son olarak “Grotesk Nitelikteki Şakalar” şeklinde kodlanabilecek “halkın gülüşü” metaforuyla kapsanan, bedensellik ilkesinin imgeleri (yeme, içme, dışkılama ve cinsel hayata ait imgelerin temsili), norm karşıtlığı ve sövgülü anlatımlardan oluşan mizahi yapıdır.

1. Mizahın İçeriği

Mizah, düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi olmakla birlikte zaman içinde daha ağır türleri de içine alan bir terim haline gelmiştir.⁶ Akışkan ve sınırlandırılması neredeyse imkânsız olan mizah olgusu, belirli bir çerçeve içinde toparlanmaya çalışıldığında mizahın içinde veya yanında hem birbiriyle hem de başka disiplinlerle, edebi türlerle bağlantılı geniş bir

5 Lâmî Çelebi, *Latîfeler Kitabı*, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2015, s. 29.

6 İsmail Durmuş, *mizah*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mizah#1> (Erişim tarihi: 29.08.2023).

kelime dağarcığı ile karşılaşmaktadır: Nükte, şaka, latife, hiciv, fıkra, komedi, ironi, karikatür vb. Bu dağarcıktaki her bir unsurun kendine has anlamları olsa bile bunları buluşturan nirengi noktası “gülme” filidir. Günümüzde komedi olarak da nitelenen mizah veya gülmece olgusu, gülmeye dair en geniş çerçeve olarak düşünülebilir.

Mizahı tek bir tanıma sığdırmanın güçlüğü dolayısıyla farklı bakış açılarının yardımıyla mizahi çerçevenin köşelerinin izi sürülebilir. Mizah; eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeksizin takılmak ereğini güden ince alay veya gerçeğin, durumların, olayların, kişilerin güldürücü yanlarını vurgulayarak anlatan, ortaya koyan bir yazı türü olarak⁷ veya fiziksel ve sosyal çevrenin insan üzerinde uyguladığı birçok sınırlamalardan birinin birdenbire ortadan kalkmasıyla duyulan rahatlık⁸ olarak da nitelenip tanımlanabilir. Terry Eagleton, Batı Edebiyatı'ndan yola çıkıp mizah çerçevesinin başka bir yüzüne ışık tutarak aslında “mizah” kelimesinin, köken olarak mizacı normlardan farklılaşan anlamına geldiğini, insanların deformasyonlara yalnızca ve bütünüyle bir üstünlük duygusuyla değil bunlar bir aykırılık olduğundan da gülebildiğini ifade etmektedir. Bununla beraber, garip ve eksantrik olana gülümseriz çünkü basmakalıp beklentilerimizi bozmaktadırlar.⁹ Mizah, çoğunlukla iyi düzenlenmiş bir anlam dünyasındaki bazı kısa süreli bozulmaların gerçeklik ilkesinin kavranışını gevşetmesinde ortaya çıkar.¹⁰ Eagleton böylece mizahın oluşmasında sıra dışılık, bir arıza veya bozukluğun varlığını ortaya koyarak mizahı temellendirmektedir.

Mizah olgusu diyalektik olarak karşısındaki kişinin, dinleyici veya okuyucunun gülmesini de beklemektedir. Bir nevi çift taraflı bir durumdur. Böylece alımlama veya algılama ve anlamlandırma için iki tarafın da bildiği aynı kültür veya toplumsallık ile gerçekleşebileceği veya amacına ulaşabileceği düşünülebilir. Henri Bergson ise mizah çerçevesinin başka bir tarafını işaret eder: Bir şeyin gülünç olmasından bahsetmek, *insanî* olandan bahsetmektir, öncelikle. Bir manzara güzel, zarif, görkemli, silik veya çirkin olabilir fakat asla gülünç olamaz. Bir hayvana gülünebilir ama bu onda insanî bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Bir şapkaya gülünebilir ama bu durumda alaya aldığımız şey bir keçe veya hasır parçası değil, insanların ona verdiği biçimdir; yani insan kapisinin girdiği kalıptır.¹¹ Böylece, gülmenin *insanî* bir fiil olduğunu bizlere

7 Ali Püsküllüoğlu, *Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s. 59.

8 Franz Rozenhal, *Erken İslâm'da Mizah*, İstanbul, İris Yayınları, 1997, s. 3.

9 Terry Eagleton, *Mizah*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 81.

10 *a.g.e.*, s. 87.

11 Henry Bergson, *Gülme*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2019, s. 5.

hatırlatan H. Bergson, gülmenin toplumsal ve kültürel ilintisini de vurgular. Mihail Bahtin'in "karnaval gülüşü" şeklinde nitelendirdiği halkın gülüşüne dair tespitleri meseleye ayrı bir boyut katmaktadır. Bahtin, her şeyden önce bu gülüşün, tek bir "komik" olaya verilen bireysel bir tepki değil, şenliğe özgü olduğunu; ufkunun evrensel olup karnavala katılan katılmayan herkese yönelik olduğunu belirtir. Bundan başka, bu gülüş müphemdir; hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir.¹² Bu halk gülüşünde Bahtin gülüşteki ufkun evrenselliği derken, gülüşün gülen kişiye de yöneldiğini¹³ ekler. Bu ilginç tespitite, halk gülüşünün ne kadar yoğun olduğuyla, her şeyi bünyesinde barındırıp bir alaşıma dönüştürme kuvvetiyle ve modernlik öncesi zamanların gülmeye dair bütüncül çıktısıyla karşılaşılmaktadır.

Bir yazın türü olarak komediye bakıldığında mizaha dair daha teknik çıkarımlara ulaşılabilir. Komedyaya, Yunanca'daki karşılığı *komoidia*, Aristoteles'in sandığı gibi *kome*'den (köy) türeme değil, Yunanca *komos*'tan türemedir. Komos şarkısı, şarkı söyleyip dans ederek eğlenenler alayı anlamına gelmektedir.¹⁴ Aristoteles, komedyayı aşağı karakterli insanların taklidi olarak tanımlayıp kötülüğün gülünçlüğünden söz ederek bunun da aslında çirkinliğin bir bölümü olduğunu ekleyip şu çıkarıma varır: "Çünkü gülünç olmak kusurdur, çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana."¹⁵ Bu tiyatro temelli arkaik tanımlama, modern mizah anlayışı için epeyce yetersiz görünmesine rağmen yine de temel mizahi birkaç unsura değinmesi dolayısıyla dikkate değer. Aristoteles burada aslında "maskara" veya soytarılık mizahını aklımıza getirmekle birlikte taklit olgusunun mizahta çağlar boyunca ne kadar başat bir olgu olduğunu göstermektedir.

Eski Komedyada oyunlarda şakaların çoğu, cinsellikle ve dışkılamayla ilintiliydi ve kaba sözler sakınmadan, çekinmeden söylenirdi. Bu komedyada kahramanın çılginca bir tasarısı bulunur, gerçek hayatta tamamıyla olanaksız olan bu tasarının gerçekleşmesi, olaylar dizisini (aksiyon) meydana getirirdi.¹⁶ Komedyanın serancamı boyunca Eski Komedyadan itibaren komedyada kaba komedilerden ironik veya inceltilmiş komedilere kadar türleşmeler gerçekleştiğçe "dışkılama" ve "cinsellik" unsurlarının dozlarında değişimler yaşandığı izlenmektedir. Ayrıca Eski Komedyayı meydana getiren dinsel tören, yergi, nükte ve

12 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 37.

13 *a.g.e.*, s. 38.

14 "Komedyaya", *Oxford Antikçağ Sözlüğü*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2013, s. 500-501.

15 Aristoteles, *Poetika*, İstanbul, K Kitaplığı, 2003, s. 28.

16 "Komedyaya", *Oxford Antikçağ Sözlüğü*, s. 502.

şaklabanlığın insana özgü karışımı¹⁷ ile yoğrulmuş yapının sütunlarının hiçbir zaman ortadan kalkmadığı, bazı teknik değişiklikler ve metotlar dışında varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Evliya Çelebi'nin mizahı için de komedi edebî türünün imkânlarından faydalanarak çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Özellikle Özdemir Nutku'nun komedyaya dair yaptığı sıralamanın izdüşümleri Osmanlı mizahında ve seyyahta doğal olarak yer almaktadır. Ö. Nutku, gülünç olanı anlatan komedyanın aşamalarını altı basamakta sıralar: Düşünce ve kapalı mizahla gelişen, karakter özellikleri ve kara mizahla gelişen, söz komiğine dayandırılarak geliştirilen, dolantı ve gülünç durumlarla geliştirilen; patırtı, kütürtü, dayak, sopa ile geliştirilen ve gülünç öge olarak en çok açık saçıklığı kullanan kalın çizgili komedyâ.¹⁸

Bu altı aşamadan söz komiğine dayanan, gülünç durumlar anlatıları ve patırtılı, gürültülü gülünç öğeler ile açık saçıklığın yer aldığı unsurlar başat mizahi özellikler olarak *Seyahatnâme*'de izlenmektedir. Seyyahın mizahı, evrensel düzeydeki tanımlamaların yanında, içinde yetiştiği Osmanlı mizah geleneğinin kendine has hissiyatı ve anlam dünyasıyla da açıklanabilir. Seyyah, Osmanlı zihin dünyasının güçlü bir yansıması olarak görülebilir. Devletin siyasi, sosyal, kültürel birikiminin içinde ve farkındadır. Yani yaşadığı dönemin, toplumun bir tanığıdır; bununla birlikte “imparatorluk” kültürüne sahip ve bunu içselleştirmiş bir “çelebi” kişiliktir. Bu “imparatorluk” kültürüne sahip “çelebi” kişilik, *Seyahatnâme*'de özellikle Karagöz, Orta oyunu, meddahlık gibi mizahımızın temel taşları olan seyirlik oyunlarına bol bol yer verip ayrıntılandırmıştır. Ne yazık ki Peçevi, Solakzade, Selânikî gibi tarih kaynaklarında oyunlar ve şenliklere çok az yer verilmiş veya şenlik kitaplarında sadece olan biteni uzun boylu anlatmakla yetinilmiş; sözlü ve dramatik gösterilerin ayrıntılarına dair bilgi vermekten kaçınılmıştır.¹⁹ Yabancı kaynaklardan özellikle de seyyahların yazdıklarından epey malumat ve değerlendirme ile karşılaşmaktayız. Ancak Batılı yazarların, tabiatıyla kendi kültürel kodlarına göre anlamaya ve değerlendirmeye çalıştıkları da göz önünde tutulmalıdır.

Osmanlı mizah geleneği dendiğinde terminolojinin oluşmasında şiir damarının etkisinden söz edilebilir. Ağâh Sırrı Levend, bu mizahi söz dağarcığını şöyle anlatır:

17 a.g.e, s. 502.

18 Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1990, s. 63.

19 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 39.

“Eski edebiyatımızda latife, hezl, müzah [mizah], mutâyebe, mülâtafa, hecv, ta’riz, tehzil, şathıyyat terimleri yer alır (bu sonuncusu tasavvuf terimlerindedir). Bunlardan latifeyi şaka, hezl ile mizah’ı gülmece ve alay, mutâyebe ile mülâtafa’yı şakalaşma, hecv’i yergi, ta’riz’i sataşma ve taşlama, tehzil’i alaya alma, gülünç hale getirme, şathıyyat’ı da saçma sözler ile karşılayabiliriz. Yine eskiden kullanılan ‘zem, şetm, kadh’ gibi kelimeler de vardır ki, bunlardan zem, yerme ve kınama, ötekiler de sövme ile karşılanabilir.”²⁰

Zaman geçtikçe bazı sözcüklerin kullanımdan kalktığı izlenmektedir. Günümüzde bu terminolojiden mizah, şaka ve hiciv unsurlarının kullanılageldiğinden, düzyazı geleneğiyle birlikte mizah olgusunun asıl yerini bulduğundan söz edebiliriz.

2. Evliya Çelebi Mizahına Giriş

Evliya Çelebi, seyahati boyunca pek çok yer, kültür, insan ile karşılaşır, tanışır ve onlarla aynı iklimde yaşar. Seyyah, “gezip gördüğü yerlerle ilgili bir seyahatnâme düzeniyle doğru, gerçek bilgiler aktarırken birden kurmacanın sınırlarına geçip hikâyeler, menkıbeler, efsaneler anlatmaya başlar. Çünkü o sadece gördüğü yerleri not alan düz bir yazar değil, aynı zamanda bir sanatçı ve edebiyat adamıdır. Çelebi, *Seyahatnâme*’de kendisini, karşısında bir dinleyici ve okur kitlesi bulunan bir anlatıcı konumunda kurgular.”²¹ Bu kurgu, seyyahın meddahlık özelliğine işaret etmektedir. Seyyaha her yeni durumda farklı bakış açılarıyla değerlendirmeler, anlatımlar yaptırır; “öğreticilik” mantığına saplanmadan *Seyahatnâme*’nin çok boyutlu bir metin olarak oluşmasını sağlayan, seyyahı kriz anlarında da hızlı ve doğru manevralarla düze çıkartan en önemli yönlerinden biri onun meddahlık karakteri ile mizah gücü ve zekasıdır, denebilir.

Osmanlı’nın mizahi zihniyetinin ve geleneğinin temsilcilerinden biri olarak Evliya Çelebi de gösterilebilir. 17. asırda Osmanlı’da edebiyatın “gerçekliğe” doğru yol aldığı ve “mahallileşme” diye adlandırılan ve daha ziyade yerli edebiyata odaklanan bir sürecin²² ve iklimin de seyyah üzerinde etkili olma ihtimali oldukça yüksektir. Ancak *Seyahatnâme*’de “dil ve üslup” yönünden kendi döneminin “klasik dil ve üslup” ölçülerinin dışına çıkılarak “konuşma dili” ile “inşâ

20 Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, cilt I, Ankara, TTK Basımevi, 1984, s. 151.

21 Necip Tosun, *Doğu’nun Hikâye Kuramı*, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2014, s. 314.

22 Nuran Tezcan, “17. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatı ve Seyahatname”, *Seyyahın Kitabı: Evliya Çelebi Üzerine Makaleler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 132.

dili”nin keşiştiği, kendine özgü diyebileceğimiz bir nesir dili yaratılmıştır.²³ *Seyahatnâme*’deki “konuşma dili”, eserin mizahi yönünün ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

Karagöz, Orta oyunu, meddahlık gibi mizah veya komedi mecralarının Osmanlı eliti tarafından fark edilir olması ile Evliya Çelebi mizahı arasında bağlantılardan söz edilebilir. Bahsi geçen seyirlik oyunlar; anlatıcılık tavrı, şekli, yaklaşımı ve zekâsı açılarından Evliya Çelebi’yi etkilemiştir. Seyirlik oyunların başlıcalarından olan Orta oyunu birçok oyuncuyla bir meydanda; Karagöz, genellikle bir oyuncunun bütün kukla karakterlere can verdiği ve gözükmediği bir perde arkasında icra edilir. Meddahlık, bir alanda bir perdenin arkasında olmadan seyircinin önünde, sadece bir kişinin içinde birçok tipi barındıran bir oyunculuk maharetiyle gösterdiği “tek kişilik bir performans”tır. Ayrıca özellikle meddahlıkta, hikâyelerin yapısının hem gülünecek hem de ibret alınacak şekilde tertiplenmesi²⁴ gerekmektedir.

Türler bu farklılıklara rağmen içerik ve anlatım tarzında ortaklıklara sahiptir. “Bütün eski seyirlik oyunlarımız arasında büyük yakınlıklar vardır. Bunların birini yapan sanatçının çoğu kez ötekileri de yaptığı görüldüğü gibi, ayrıca Karagöz, Orta oyunu gibi oyunların içine başka seyirlik oyunlar da girer.”²⁵ Seyirlik oyunların aralarındaki yakınlığın yanına Reich, Horovitz, Kúnos, Croce, Martinovitch, Ljungman gibi Batılı incelemecilerin tespitlerini koymak gerekmektedir. Onlara göre Karagöz ile Orta oyununun oluşumunda Yunan ve Latin “mimus”u ile İtalyan halk komedyası “commedia dell’arte”nin kuvvetli etkisi bulunmaktadır. Bununla birlikte, oyun düzeni ve kimi konular arasında da benzerlik olduğu ifade edilmektedir.²⁶ Ayrıca, başka bir görüşe göre “mimus” ve “commedia dell’arte”nin etkileri; Bizans, Venedik ve Cenevizlilerden çok XV. yüzyıl sonlarıyla XVI. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz’den Osmanlı’ya göç eden Yahudiler aracılığıyla gelmiştir. Gerçekten de yerli ve yabancı kaynaklar, Türk seyirlik oyunlarının her dalında Yahudilerin önemli yeri olduğunu göstermektedir.²⁷ Seyirlik oyunların dayandığı temellerin kadimliği ve düşündüğümüzden daha büyük coğrafyalar ile kültürlerin aralarındaki geçirgenliği göz önüne alınca Evliya Çelebi mizahının da alt yapısının derinliği kendini daha iyi göstermektedir.

23 Nuran Tezcan, “Osmanlı-Türk Edebiyatında Şairle Yazarın Ayrıldığı Kavşak”, *Seyahatnâme Kitabı: Evliyâ Çelebi Üzerine Makaleler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 152.

24 Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, İstanbul, Ötügen Neşriyat, 2023, s. 430.

25 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 203.

26 Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, cilt I, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 43.

27 a.g.e, s. 45.

Seyyahın yaşadığı dönemin değişim ikliminde kendi dilini bulabilmesinde, Halil İnalıcık'ın bahsettiği *seyyah* ve *nedim* ikilisinin birleşimiyle²⁸ temerküz eden bir kişilikten de söz edilebilir. Evliya Çelebi karakterinde mündemiç olan bu ikilikte seyyahlık tarafı İnalıcık'ın ifadesiyle gençliğinden beri süregelen tutkudur. Nedimlik ise onu maddi manevi besleyen mesleğidir. *Musâhib*, Farsça *nedim* kelimesinin Arapça karşılığıdır. İslam devletlerinde padişahın her işte danıştığı yakını, danışmanı, bakıcısı *nedim*dir. Devlet memuru olmadığından sorumluluğu yoktur; sosyal, kültürel işlerde uzmandır. *Nedim* kişisel olarak ise iyi huylu, içten saygılı, centilmen, “civanmerd ve zarif ve latif” biri olmalıdır.²⁹ Nedimlik mesleğinin bir başka görevi ise fantastik hikâyeler ve macera anlatımlarıyla efendiyi eğlendirmektir.³⁰ *Seyahatnâme*'de Sultan Murad, Evliya Çelebi'ye nedimliğin ne demek olduğunu sorduğunda seyyah şu cevabı verir: “Padişahım bir adam herkes ile güzel geçinerek sohbet etse ona nedim derler.”³¹

Seyyah bu cevabıyla üslubunun özünü sarıh bir şekilde özetlemiştir. Nedimlik vazifesi, yani başkasını eğlendirme ve muhabbet-âmiz bir atmosfer meydana getirme durumu mizahsız düşünülemez. Evliya Çelebi'nin mizahi altyapısının varlığı, mesleğini iyi bir şekilde sürdürebilmesiyle de paraleldir. Bu çıkarımı anlamamanın bir başka yolu ise aynı mesleği aynı asırda yapmış bir örneğe bakmak olabilir. I. Ahmed'in musâhibi veya nedimi İncili Mustafa Çavuş'tur. Saray halkının, padişahın aksayan taraflarını çekinmeden alaya alan biriydi.³² Türk mizah kültürünün de önemli temsilcilerinden biridir. Hatta Pertev N. Boratav, İncili için, “Batı memleketlerinin kiral saraylarında benzerlerine rastladığımız ‘maskara’ların rolünü oynar,”³³ saptamasını yapmaktadır. Boratav bu mesleğin içinde “soytarılık” vasfının varlığını tespit ederek nedimlik mesleğinin kişilik sütunlarından birinin mizah gücü olduğunu da gözler önüne sermektedir. Maskara sözcüğünün serüvenini Metin And şöyle anlatır: “*Mascare* sözcüğü Çingenecece ‘ortada, arasında’ anlamındadır. Bu sözcük, İspanyolcada soytarılık, güldürücü-

28 Halil İnalıcık, “Bir Musahibin Anıları ve Seyahat Notları”, *Evliya Çelebi Atlası*, Medam Yayınları, 2012, s. 35.

29 Halil İnalıcık, *a.g.e.*, s. 36-37.

30 *a.g.e.*, s. 38.

31 Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinden yapılan bütün alıntılar, günümüz Türkçesiyle sadeleştirilip 10 kitabın tamamının 2 ciltte toplandığı eserden yapılmıştır. Bu sebeple normalde kullanılan cilt yerine kitap kelimesi kullanılacaktır.

Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi I*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 1. kitap, s. 129.

32 Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1995, s. 87-88.

33 *a.g.e.*, s. 87-88.

lük anlamına gelen *mascara*, Türkçe, Arapçada *marshara*, Türkistan'da *maskarabaş*, İran'da *meşkere* sözcüklerine benzerlik yoluyla Türkçeye Çingenece'deki 'ortada, arada' anlamıyla çevrilince *Ortaoyunu* durumuna gelmiş olabilir."³⁴ "Maskaralık" olgusu gerek sözcüğün serüveni gerekse içeriği anlamında Batı'nın karnavalları ile bağlantılıdır. Karnaval şenliklerinin olmazsa olmazı maskaralar, Osmanlının donanma (şehirin süslenmesi anlamında) şenliklerinin de en önemli aktörlerindedir.³⁵ Özgü Çilli, Kanuni döneminde İstanbul'da bulunan Pedro'nun anılarından yaptığı alıntıda, padişahın "mazcara" (maskara) denilen soytarılları olduğunu, padişahı eğlendirmek için sarayda bulunan çeşitli maskaralardan özellikle sağır, dilsiz, kambur olanların makbul olduğunu anlatır.³⁶ Görüldüğü üzere hem sarayda hem toplumsal şenliklerde maskaralar önemli bir yer teşkil etmektedir. Aslında maskara, eğlendirerek "bahşiş koparmak" amacıyla her türlü fiziksel (cambazlık, dans, akrobasi vb.), sözel (müzik, mizah, taklit vb.) oyunlar oynayan, şirinlik gösterileri yapan kişidir. Maskaralıkta, cücelik veya acıma hissi uyandırmayan herhangi bir fiziksel engelin olması maskaranın popüleritesi açısından bir avantaj olarak görülebilmektedir.

Evliya Çelebi mesleği icabı "maskaralık" vasfını haizdi, fakat maskara değildi. Seyyah, tıpkı meddahlar gibi bütün seyirlik oyunların, mizahi anlatım zekâsına, tavrına sahipti. Doğal olarak gerektiğinde "maskaralık" vasfını kullanmıştır. Bu vasa dair *Seyahatnâme*'de padişahla seyyah arasında geçen bir örnek verilebilir. IV. Murad Han hamamdan çıktıktan sonra seyyah ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

"Hünkâr'ım pâk olup nur olmuşsunuz. Bugün artık yağlanıp güreş etmeyin, zira içeri haremde salavâtsiz güreşip damarınız kırılıp kuvvetiniz kalmamıştır. Hattat gibi, Melek gibi hasmın vardır' dedim.

'Yâ kuvvetim kalmamış mıdır, gör imdi' deyip bu hakiri hemen kemerimden kartal gibi kapıp doğancılar pefteresi ve bebe fırlağı gibi bu zayıfı baş üzerinde fır fır çevirip dönderirken hakir,

'Bre Hünkâr'ım bu duacın sakın yenme ve koyuverip düşürme' dediğimde hemen,

'Kendini pek tut' dedi.

34 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 365.

35 Özgü Çilli, *Osmanlı'da Eğlence*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2023, s. 62.

36 a.g.e, s. 63.

‘Bre meded hünkâr, hemen Allah tuta yoksa iş işten geçti’ diye feryat edegördüm. Yine hakiri gürz gibi çevirip,

‘Bre Hünkâr’ım dönmeden gönlüm bulandı, kusacağım geldi, edepte si.ime sıçarsın, bre padişahım başın için o da geldi’ deyince gülmekten güçsüz kaldı ve bu şakadan hoşlanıp hakire 48 altın verdi.”³⁷

Seyyah ile hükümdar arasında geçen bu sahne gerek akrobatik hareketliliği gerek bel altı esprisi gerekse seyyahın “bahşiş koparması” dolayısıyla maskaralık veya soytarılık kalıplarına tamamen uymaktadır.

Seyyahın mizahının izinde bir başka örnek isim ise fıkralarıyla Osmanlı mizah dünyasının en önemli isimlerinden biri olan, Evliya Çelebi ile aynı dönemde yaşamış meslektaş Bekri Mustafa’dır. Açıkça izlenmektedir ki Evliya Çelebi canlı bir Osmanlı mizah atmosferinin içinden neşet etmekle birlikte, Batı’daki yapılarla paralelliği olan mesleğindeki gelenekten gelen mizahi altyapı; söz oyunları, alaycılığıyla, taklitlerle, şakalarla, argoyle veya nüktelerle vb. *Seyahatnâme* boyunca kendini göstermektedir.

Evliya Çelebi kişiliği, bir yönü itibariyle cin fikirli, alaycı, şakacı, mizahçıdır. Zihinsel faaliyetinde ihtiyaç hissettiğinde durumları şakaya yorabilmektedir veya zor, çetrefilli ve tehlikeli durumlarda kaldığında ise şakaya vurarak zorluklardan sıyrılabilmektedir. Aslında IV. Murat, *Seyahatnâme*’de Evliya Çelebi’nin gösterdiği maharetten çok etkilenip onu tarif ederken kişiliğini, o günün bakış açısıyla net bir şekilde dile getirir: “şeytan çırağı, hazır cevap, def’-i gam (üzüntü giderici)” . “Bu tıflı göresin Anadolu, İran, Turan ve Suran ülkeleri halkını şaşkına çevirse gerektir, zira gözleri saat rakkası gibi durmadan oynar.”³⁸ Sultan ayrıca seyyahın önüne bir harita açarak daha ilk başta gerçekleşecek bir kehanette de bulunmuştur.

3. “Tıflı” Evliya Çelebi

IV. Murat, seyyahı nitelediğinde ona “tıflı” veya “tıflî” (tıfıl) yani küçük, ufak tefek çocuk demektedir. Bu ifadenin kullanılması bir taraftan, seyyahın, başının biraz büyük fakat sevimli olduğu, Belh baykuşuna benzetildiği³⁹ ufak tefek çocuksu vücut yapısı, mizahi ve hikâyeci “rol kabiliyeti” ile açıklanabilir. Öbür yandan da sultanın, asıl adı Ahmet olan ünlü nedimi Tıflî Çelebi’yi ve Tıflî

37 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi I*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 1. kitap, s. 135.

38 Evliyâ Çelebi, *a.g.e.* 1. kitap, s. 130-133.

39 Cafer Erkiç, *Evliya Çelebi, Hayatı, Sanatı, Eseri*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1954, s. 8.

hikâyelerini hatırlatır. Evliya Çelebi eserinde, Tıflî Çelebi'ye, çok uzun boylu olduğundan Leylek Tıflî dendiği bilgisini verir.⁴⁰ Esasen “Tıflî” mahlası almasının nedeni, çocuk yaşlarda şiir yazmaya başlamasıdır.⁴¹ Nedimlerdeki çocuksuluğun bir yanı, fiziksel yapılarındaki sevimli normal dışılıklardır. Anlatımlarındaki canlılıkla tamamlanan bu mizahi tablonun, Sultan Murad tarafından genel bir tabirle “tıflî” şeklinde nitelendirildiği düşünülebilir.

David Selim Sayers, Tıflî hikâyelerini temellendirmeye çalıştığı eserinde, bu hikâyelerin büyük ölçüde macera, aşk, cinsellik ve para etrafında döndüğünü, IV. Murat devrinin İstanbul’unda geçtiğini, padişahın musahibi Tıflî Ahmet Çelebi’nin birçok hikâyede yan karakter olarak yer aldığını⁴² ortaya koymaktadır. Ancak bu hikâyelerde mizah unsurundan söz etmek mümkün görünmemektedir. Tıflî Ahmet Çelebi’ye dair geleneksel değerlendirmeleri toparlayan Fuad Köprülü’nün, Tıflî’nin “Şâhnâme’yi inşad ve nükteli olduğu kadar, mizahî kıssalar da te’lif ettiğini⁴³ belirtmesi Tıflî’de mizahi tarafın bulunduğunu ortaya koymaktadır. Sayers’in yazılı Tıflî hikâyeleri külliyatında pek rastlanmayan bu mizahi özellik, Köprülü tarafından tespit edilmiştir. Tıflî ve/veya meddah geleneğinin anlatım tavrı ile Evliya Çelebi, özellikle mizahi anlatıları arasında, anlatım tavrı açısından bir irtibat olduğu, Sultan Murat’tan yola çıkılarak, söylenebilir. Burada, Tıflî’ye has bir duruş ile tavrın Evliya’da görünmesi paralelliği söz konusu olmaktadır. Tıflî/meddah anlatım tavrı dendiğinde hem *Seyahatnâme*’nin anlatımında yer alan hareket ve canlılık hem de Özdemir Nutku’nun, meddahın “dramatizasyon”u dolayısıyla, meddaha dair bir anlatıcı olmaktan çok bir oyuncu olduğu⁴⁴ yönündeki tespiti kastedilmektedir.

4. Evliya Çelebi Mizahının Temelleri

Mizahçı Evliya Çelebi’nin karakter özellikleri içinde nüktedanlığı, yani ince anlamlı, düşündürücü ve şakalı sözler, öne çıkmaktadır. Çelebi, özellikle alay etmek istediğinde, ironi ile tasvirler yaptığında çok başarılıdır. Başka türlü söyleyecek olursak, onda müthiş bir karikatürize etme gücü vardır.⁴⁵ Semih Tez-

40 Evliyâ Çelebi, *a.g.e.*, 1. kitap, s. 426.

41 Bekir Çınar, *Tıflî Ahmet Çelebi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr> (Erişim tarihi: 30.04.2024).

42 David Selim Sayers, *Tıflî Hikâyeleri*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 1.

43 Mehmed Fuad Köprülüzade, “Tıflî Ahmet Çelebi”, *MEB İslam Ansiklopedisi*, cilt 12/1, 1997, s. 234.

44 Özdemir Nutku, “Eski Bir Yazmadaki Meddah Hikâyeleri”, *Belleten*, c. 39, sayı 156, 1975, s. 697.

45 Semih Tezcan, “Türk Dilinin Büyük Ustası Evliyâ Çelebi”, *Evliya Çelebi Konuşmaları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 279.

can, seyyahın mizahi karakterini ironi ve nükte veya espri tarafını vurgulayarak kabaca ortaya koyar. Nükte; dokunduran, ince anlamlı güldüren ifadedir. Nükte (zekâ), hem kibar hem de vahşice olabilir, nükteli sözler, kekre ve incitici olup geleneksel beklentileri bozan, sinsice öngörülebilir olandan sapan bir mizah damarıdır.⁴⁶ Terry Eagleton burada özellikle Batı zihin dünyasının nükteyi nasıl alımladığını göstermektedir. Bu dünyada karanlık tarafın ağırlığı gözden kaçmamaktadır. Ancak *Seyahatnâme*'de karşılaştığımız nüktelerde dokundurmalar olsa bile temelde güldürüp eğlendirmek vasfının hâkim olduğu, vahşilik tarafıyla pek karşılaşmadığı söylenebilir.

Seyyah, *Seyahatnâme*'sinde, “Şakanâme”⁴⁷ adında bir eseri olduğunu ve *Seyahatnâme*'deki bazı anlatıların veya konuların daha komik ve ayrıntılı bölümlerinin genişçe bu “Şakanâme” eserinde bulunduğunu bildirir. Bu eser henüz bulunmamış olsa bile eserin kimi parçalarını veya hikâyelerini fark etmeden *Seyahatnâme* metninde okumaktayız. Seyyahın mizahi tarafının inceliklerini ayrıntılandırmadan önce en başa dönerek mizahının ve *Seyahatnâme*'nin nüvesi olan rüya, bu konunun temellendirmesinde en önemli dayanak noktası olacaktır. Bütün inançlarda, Tevrat, İncil ve Kur'an gibi kutsal kitaplardan öbür inanç dairelerine kadar rüya olgusuyla karşılaşmaktadır. İslam medeniyetinin zihin dünyasında rüya, önemsenen ve kıymet verilen bir unsurdur.

On ciltlik eşsiz bir eserin ortaya çıkış hikâyesi düşünüldüğünde, her şeyden önce meşhur rüya motifıyla karşılaşmaktadır. Bu rüya motifindeki dil sürçmesi, ilk başta bir karikatür gibi okunabilir, yani seyyah “Şefaât yâ Resulallah”, diyeceği yerde dili sürçer ve “Seyahât yâ Resulallah” der. Akabinde rüyasını tabir ettirmek için şeyhlere anlatır ve bu rüya onlar tarafından seyahat etmeye yorumlanır. İslam medeniyetinin geleneğinde tabirnamelerden, tabircilere, rüya çeşitlerine kadar kayda değer bir külliyyat vardır. Rüya olgusu farkı boyutlarda değerlendirilebilir. Burada ise bir motif olarak düşünüldüğünde nasıl bir anlama ulaşılabileceği tartışılmaktadır. Rüya motifi “işaret veya kehanet” vasıflarının yanında gerek ünlü Arap seyyah İbn Battûta'da gerekse Evliya Çelebi'de bir ruhsat veya “vize” olarak da kullanılmaktadır. Bu ruhsatın alınması için de bazı belgeler gerekmektedir. Seyyah, bu belgeleri de edinmiştir:

46 Terry Eagleton, *Mizah*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 118.

47 Cafer Erkilic, Evliya Çelebi'nin “Tahtekuru-name” adında bir mizahi manzumesi olduğuna dair bir duyumunu eserinde anlatmaktadır. “Şakanâme” şeklinde nitelenen eserin, orijinal isminin Erkilic'in ifade ettiği isim olma ihtimali göz önünde tutulmalıdır. Cafer Erkilic, *Evliya Çelebi, Hayatı, Sanatı, Eseri*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1954, s. 15.

- a. Öncelikle seyahat etme isteği tutkuyla anlatıldıktan sonra doğru zaman seçilmiştir, “İstanbul’da evimizin köşesinde değirmi yastık üzerinde murad uykusuna yaslanıp 1040 Muharrem’inin Aşure gecesi idi ki ...”⁴⁸ Evliya Çelebi mübarek bir gün seçmiş ve bir nevi istihareye yatmıştır.⁴⁹ Seyahat isteğinin hayırlı olup olmayacağını işaretini bulmayı murad etmektedir. Yani seyyah daha baştan seyahat etmeyi hem arzular hem de kurgular.
- b. Evliya Çelebi’nin rüyası için özel bir mekân da seçilmiştir, “Yemiş İskeleyi yakınında Ahî Çelebi Camii adlı cami ki helâl ve temiz mal ile yapılmış dua kabul olunur eski bir camidir.”⁵⁰ Bu camii, Evliya Çelebi’nin muhtemelen sıklıkla gittiği bir camidir. Çünkü seyyahın yaşadığı Unkapanı’na yakındır. Fakat asıl önemli yanı “helâl, temiz ve dua kabul olunur” özellikleridir. Rüyanın mekânının böyle bir camii olmasıyla, rüyanın sahilliğine dair hiçbir tereddüte mahal kalmayacaktır.
- c. Manevî ruhsatın en üst merciden alınması: Evliya Çelebi camideyken önce bir nevi mihmandarla tanışır, bu mihmandar Ebu Vakkas oğlu Sa’d’dır. Sa’d, birazdan içeri girecek mübarek simaların kimliklerini ifade etmek ve Evliya Çelebi’nin nasıl davranması gerektiğini göstermek görevlerini yürütecektir. Camiye; halifeler, muhacir, ensar, Bilâl-i Habeşî, Hz. Hamza, Veysel Karanî ve Hz. Muhammet gelir. “Şefaât yâ Resûlallah” demeyi de Sa’d, Evliya Çelebi’ye tembihler. Dil sürçmesine rağmen Evliya Çelebi, peygamberden hem şefaati hem seyahat müsaadesini alır. Böylece seyyah rüyasında peygamberi gördüğü için, şüphesiz olarak manevî ruhsata sahip olur. Rüyanın ardından seyyah, yorumcu İbrahim Efendi’ye ve Kasımpaşa Mevlevihanesi Şeyhi Abdullah Dede’ye varıp rüyasını yorumlatır. “Yürü işin rast gele,”⁵¹ ile hayır dualarını alınca da toplumsal ruhsatını almayı başarır.

Yolculuğun başlamasına sebep olan rüyanın görünme nedeni seyyahın seyahat etme muradına işaret arayışındaydı. Bu rüyada bu işaretin özü ise bir dil

48 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi I*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 1. kitap, s. 1.

49 *Seyahatnâme*’de bu kısımda “istihare” kelimesi geçmemektedir. Ancak “murad uykusu” ibaresiyle bir dileğin ve isteğin beklenmesi söz konusu olduğundan “istihare” ile “murad uykusu” arasında bir bağıntı kurulmaya çalışılmıştır.

50 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi I*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 1. kitap, s. 1.

51 *a.g.e.*, 1. kitap, s. 2-3.

sürçmesidir. Dil sürçmesi, ilk başta iyi bir şeye vesile olan seyahatin çıkış noktasıyken *Seyahatnâme*'nin yedinci kitabında farklı bir kontekste, bir korku sebebi olarak karşımıza çıkar. Seyyah, Eflâk'tayken şöyle der: “Özellikle böyle kâfiristana düşesin, elbette az çok dillerini bilmek lazımdır, ama söylememek iyidir. *Yüce Allah bizi nefislerimizin kötülüklerinden ve dil sürçmelerimizden korusun.*”⁵² Burada seyyah muhtemelen yaşadığı bir olaya dayanarak, dil sürçmesinin başa bela getirebileceğini de belirtmektedir. Rüyadaki yani ilk dil sürçmesi kapılar açarken bu ikincisinde ise kapılar açmaması için seyyah dua eder. Çünkü ikincisiyle açılacak kapılar hiç aydınlık olmayacaktır. Öncelikle bu, sadece fotoğraf olarak aynı şeydeki zıtlığı ifade etmesi açısından ironik bir durumdur.

Asıl dil sürçmesi meselesine tekrar döndüğünde, bir şaka, nükte veya karikatür olarak okunabilecek bu olay için, çok kritik bir öneme sahip olması dolayısıyla, farklı bir değerlendirme de söz konusu olabilmektedir. Bu dil sürçmesi basit bir nükte olmaktan ziyade ironi olarak değerlendirilebilir. Seyyahın muradı seyahat etmek, buna bilinçaltındaki veya bilinçdışındaki (burada mevzu rüya olduğundan bilinçaltı, bilinçdışı kavramları da ters yüz olmaktadır) istek denebilir; bu seyahat isteğinin net olarak anlamlandırılması bu dil sürçmesiyle gerçekleşir çünkü peygamberden alınacak “Şefaât” ile hayatta bulunan dünyevî bir ihtiyacın karşılanması veya günahların bağışlanması istenir.⁵³ Bir yandan da ahirette kurtuluşa ermek murat edilir. Evliya Çelebi'nin dil sürçmesi sonucu anlamsız bir kelime ağzından çıkmamış, “seyahat” kelimesini zikrederek, şakadan daha öte bir şey söylemeye çalışmıştır. Bu durum neticesinde hem seyahat isteğini hem bağışlanmayı dile getirmektedir. Bununla birlikte, tecahülûarifane hali de hissedilmektedir. Bilinçdışında söylenen şeyin hem “düz anlam” hem de “gizli anlam”ının bir arada kast edilmesi ile “sabitlenebilen ironi” ile karşılaşmaktadır. Evliya Çelebi, yüzeydeki ifadesiyle kendisini “saf” bir kişi olarak sunmaktadır, seyyahın kendisinin olayın farkında olması dolayısıyla da “durum ironisi”⁵⁴ kendini göstermektedir.

İroni'nin *Seyahatnâme*'de gösterilebilecek en basit ve yaygın örneği ise, Evliya Çelebi'nin kendisi için “hâkir” mahlasını kullanmasıdır. Osmanlı dünyasında bu tür mahlaslara Tasavvuf Edebiyatında, âşıklık geleneğinde sıkça

52 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 7. kitap, s. 223.

53 Mustafa Alıcı, *şefaât*, <https://islamansiklopedisi.org.tr>. (Erişim tarihi: 28.06.2020).

54 Paragrafta tırnak içindeki ironi tür terkipleri Oğuz Cebeci'den alınmıştır. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. 315.

rastlanır. Buralardaki kullanımlarda felsefî, dinî temeller üzerinde neşet eden anlamlar bulunmaktadır. Bu özünde bir edip tavrıdır. Evliya Çelebi'deki durum ise biraz farklıdır. Çelebi, bu mahlası kullanarak hem içinde doğup büyüdüğü edebi kültüre dayanmaktadır hem eserin üslubunun mizahi olması dolayısıyla gülümsetmektedir -ki farklı tarafı budur- hem de Aristoteles'in ironi tanımlaması doğrultusunda ironi yapmaktadır. Çünkü Aristoteles ironiyi, kişinin kendi kendisini önemsiz göstermesi çerçevesinde tanımlar. Bu kapsamda, "övünme"nin zıddını oluşturmaktadır.⁵⁵ Çelebi de kendisini "hâkir" mahlasıyla düşük, önemsiz göstererek Aristotelesçi anlamda ironi yapmaktadır. Benzeri bir durum ise *Seyahatnâme*'nin en son başlığında gizlidir: "Küstahane Seyahatnâme'nin tamamlanması." Bu başlık ile bu büyük eser son bulur. Evliya Çelebi, eserini; saygısız, terbiyesiz şeklinde nitelendirip cüretkârlığı dolayısıyla *hâkir* görerek yine ironi yapmıştır.

İroni kavramının nasıl ortaya çıktığı söz konusu olduğunda bir karikatür durumu ile karşılaşılmaktadır. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates; çirkin, şişman ve gülünç görümlü bir insandır. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekâyâ ve kişiliğe sahiptir. İşte, Sokrates'in "dış"ı ile "iç"i arasındaki bu farklılık, kavramın simgesel özünü oluşturur.⁵⁶ İroni kibarlar için uygunken ve ironinin amacı "seçkin kişinin kendi kendisini eğlendirmesi"yken, bayağı komikler "etraflarını eğlendirme"nin peşindedir. Kibar komik, ölçüyü bilir.⁵⁷ Bu tanımlama çerçevesinde Evliya Çelebi için kibar komik denebilir. Mizahçının kendisinin eğlendiğini, kullandığı muzır kelimelerin bolluğundan çıkartabiliriz. Evliya Çelebi'nin kibarlığı zaten "Çelebi" isminde de mündemiçtir. Ayrıca, dünyanın betimleme mekanizmalarının bir parçası olan ironi, bir retorik figürüdür, dili yalanlar.⁵⁸ Evliya Çelebi de eserinde kullandığı dille, kendi döneminin yazı geleneklerinin dışında mizahi güçle kendi dilini kurup gezi dünyasını betimler.

5. Evliya Çelebi Mizahının İncelikleri

Şakalar veya latifeler *Seyahatnâme*'de çok farklı yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Latife ya da kısa iğneleyici ve etkileyici hikâye, Çelebi'nin en sevdiği kurmaca biçimidir. Latifelerinin çeşidi olan tarihsel kısa hikâye, uzun betimsel bir bölümün sonuna doğru ortaya çıkabilir ve burada mizahi bir rahatlatma

55 a.g.e, s. 278.

56 a.g.e, s. 277.

57 a.g.e, s. 69.

58 Enrique Vila-Matas, "İroni Üstüne", *Kitaplık Dergisi*, sayı 123, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 79.

sağlar.⁵⁹ Latifeler, *Seyahatnâme*'de sık rastlanan mizahi hikâyelerdir. Latife alt başlığı altında mizahi olaylar dışında başka anlatımlara da rastlanmaktadır. Günümüzde latife ile şaka aynı anlama gelecek şekilde birbiri yerine kullanılsa da aralarında nüanslar bulunmaktadır. Latifede veya latife hikâyelerinde, kültürel olarak hoşluk, örtüklük iç içedir. Şakada bu hassasiyetler aranmaz. Şakalar, toplumsal gerçekliğin tesadüfen inşa edilmiş doğasının sırrını ifşa eder ve dolayısıyla kırılma duygusunu açığa vurur.⁶⁰ Şakanın güldürüp eğlendirme vasfının altında eleştirel, kimi zaman acıtıcı bir yanı olabileceği hatırdan çıkarmalıdır. Mizahın akışkan karakteri dolayısıyla *Seyahatnâme*'de gülünç tarafları olmaları dolayısıyla “latife” alt başlıklarının içinde tirajî-komik, ders veren, öğreten hikâyeler epeyce yer almaktadır. Evliya Çelebi Şam'dayken bir hikâye anlatır. Çarşıda çırılçıplak gezen deli Hazret-i Şeyh Bekkâr gelir seyyaha deli tokadı vurur, seyyahın burnundan kan akar ve sersemeler. Deli, seyyahı gezdire gezdire esir satıcısı gibi satılığa çıkarır. Sonra birkaç kabir dolaştıktan sonra dua edip Murtaza Paşa'ya teslim eder. İlk başta içine düştüğü durumdan dolayı utanan seyyah, arkadaşlarıyla gitmeyi planladıkları mahallede ölümlü kavgalar olduğunu ve deli sayesinde kurtulduğunu sonradan anlar.⁶¹ Hikâyenin başında anlatılan deli tasvirleri komikken sonrasında hikâye tirajî-komik bir hale bürünür, sonuna doğru ise “iyiye yorulan” bir mesaj verilerek rahatlama oluşturulur.

Bir başka latifede, seyyah yine “Latife” alt başlığını kullanarak durumu güldüren tarafla hafifletip hikâyeyi hoş bir hale getirir. Evliya Çelebi Mısır'da, bir yılan çorbasından bahseder. “Bazısını cimadan kalmış adama verirler, o adam yılan yahnisini yiyip hatunuyla 5-10 kere olup kanaat etmeyince hatunu rahatsız olup sabahleyin mahkemede bir cima davası açılır. Hatun, ‘Maazallah, bu derde tahammül edemem’ diye şikâyet eder. Yılan eti yiyen herif, ‘10 kere cima ettim’ diye anlatır. Kadıasker efendi aralarını 20 cimaa sulh eder. Bu davayı duyanların çoğu çorbasını içip ‘Allah kolaylaştırsın’ diye dua ederler.”⁶² Latife, buradaki anlatının dışında daha farklı bilgiler verildikten sonra biter. Ancak mizah unsuru burada alıntılanan kısımdan ibarettir.

Seyahatnâme'deki şakaların oluşturulmasında farklı gereçlerin kullanıldığından söz edilebilir. Öncelikle, “Söz Cambazlıkları” başlığıyla kodlanabilecek komik, anlak ve basit bir söz öbeği ve dil oyunları şeklinde karşılaşılan

59 Robert Dankoff, *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 192-193.

60 Terry Eagleton, *Mizah*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 36.

61 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 9. kitap, s. 316.

62 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 10. kitap, s. 164-5.

şakalar yer alır. İkinci olarak, “Tecahülüarifane Şakalar” başlığı altında ifade edilebilecek bilmezlikten gelinen şakalar; üçüncüsü, kabalıktan iğrençliğe uzanan bir düzlemdeki gülünç hikâyeleri simgeleyen “Grotesk Nitelikteki Şakalar” bulunmaktadır.

5.1. Söz Cambazlıkları

Seyyahın mizahçı bir karakteri olduğu anlatımlarının bir yerinde hemen kendisini gösterir. Cinas, aliterasyon, uyak ve ikilemeler ile bol tekrarlı söz öbekleri çok kurar. Bunlar ile tekerleme şeklinde oyunlar kurabilmektedir. Bir meddahın, dinleyenin ilgisini çekmek, onları diri tutmak için kullandığı jest niteliğindeki gülümseten şakacıkları gibi seyyahın da okuyucuyu bu uzun metinde tutmasını sağlayan; şaşırtmak, eğlendirmek, keyiflendirmek için başvurulan unsur söz cambazlıklarıdır. Söz cambazlıkları güldürmekten ziyade gülümseten aparatlardır. Bunlar için küçük gereçler de denebilir. Nuran Tezcan bu yapıdaki kullanımlar için “keyifli ve ahenkli” nitelemesini yaparak bunların örneklerini makalesinde sıralar:

*“zebbâler zibilleri zenbîllere doldurup zenbîl zenbîl zibilleri..
bu zebîdî ve zübeydî ve zeydî ve zeynî mezhep...”*⁶³

Seyyah, “uzatmalı” yani satırlar boyunca örnekleri sıralamak veya boca etmek şeklinde ifade edilebilecek yapıda ise; tık nefes, aralıksız uzatarak haddi aşmış abartarak gülümsetir. Evliya Çelebi, Kırım’dayken değerli malların Menkub Kalesi’nde mağaralarda saklandığını söyleyip “... zira bu kale yeryüzünde ne Mardin’e, ne Şebinkarahisari’na, ne Van’a, ne İmadiye’ye, ne Dühek’e, ne Akra’ya, ne Acem’de Malu’ya, ne Kahkaha’ya, ne Zübdaniye’ye, ne Şıkıf Kalesi’ne, ne Mora diyarında Benefşe Kalesi’ne, ne Afyonkarahisari’na ve ne Amik Kalesi’ne kısacası bu yazdığımız kalelerin ...”⁶⁴ örnekleri uzatmaktadır. Bu “uzatmalı” abartının başka bir örneği ise şudur:

“Bütün yeryüzünde ne kadar oyuncu taklitçi ve göstericiler varsa meydanlar ve çadırlarda hokkabaz, sürahıbaz, canbaz, kumarbaz, suretbaz, kâsebaz, gürzbaz, kûzebaz, zorbaz, resenbaz, şulebaz, kuklabaz, şebbaz, hayalbaz, hilebaz, perendebaz, sinibaz, kadehbaz, şişebaz, ateşbaz, tasbaz, kadehbaz, taşbaz, çemberbaz, şemşirbaz, ayıbaz, maymunbaz, keçibaz, hımarbaz, matrakbaz, ke-

63 Nuran Tezcan, “ Üslup Ustası Olarak Evliyâ Çelebi”, *Seyyahın Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 143.

64 Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013,7. kitap, s. 267.

mentbaz, yılanbaz, kuşbaz, kayışbaz, kâğıtbaz, ayinebaz, çanakbaz, kellebaz, kısacası bütün dünyanın marifet sahibi göstericileri ...”⁶⁵

Seyyahın kullandığı öbür söz cambazlığı, “komik benzetmeler”dir. Bunlar ile yaşanan durumun vahametini, saçmalığını, katılığı vb. çarpıcı bir şekilde gülümseterek anlatır. Sözelimi seyyah, Çoçka Burnu menziline bir yerden buz üzerinde yürüyerek karşıya geçerken soğğun şiddetini açıklamak için “soğuktan insanın erliğı kesilirdi,”⁶⁶ der. Anavarin Kalesi civarında ve başka yerlerde eşeklerden segâh makamında ses duyulduğunu⁶⁷, söylemektedir. Mısır’dayken ise şöyle der: “Gözden sürmeyi çalar derler, ama Mısır’ın hırsızı öyle değildir, sürmeden gözü çalıp göz sürmesi yerinde kalır.”⁶⁸ Kimi zaman da Mısır’daki Kalavan şifa yurdundaki hasta ve deliler bahsinde olduğu gibi, yumuşatan söz sanatları kullanarak meseleyi özetler: “Hekimlerin cellât gibi hizmetçileri var, onlar deli biraderlerin bazısına kızılık değneğı hoşafı yedirirler, akılı başına gelir.”⁶⁹

Seyyah tarafından kullanılan “komik benzetmeler”in içinde yer alabilecek başka bir gereç ise, şehir isimlerinin bir kısmının anlamlarını “uydurma” çabasıdır. Bu durum için “Türkleştirme” gayesinden de söz edilebilir. Giresun şehrinin isim hikâyesine dair, “Bu gece kale altına giresin’ diye ferman edince kaleye metrise girip feth olduğu için ismine ‘Giresin’ dediler,”; İzmit’e dair, “İzmit git’ten bozulma”⁷⁰; Birgi’ye dair ise, “Bir ikiden bozma Birki derler,”⁷¹ yorumlarında bulunarak okuyucuyu gülümsetir.

Seyyah eserini oluştururken çok titiz davranmıştır. Bu titizliğinin sonuçlarından biri, farklı coğrafyalarda karşılaştığı dillerden örnekleri tablo halinde kayıt altına almasıdır. Aslında Evliya Çelebi bu tavrının ilkesel olduğunu eserinde açıklamaktadır: “Dünya seyyahı ve insan dostu olan ârif kimselerin her dilden biraz şeyler bilmesi lazım ki o adam kendine zarar veya fayda geleceğini anlayıp kendisine ekmek bulacak ve rehber edinecek kadar dil bilip seyahatte rahat ola.”⁷² Seyyah aynı ilkeyi 7. kitapta tekrarlar ancak bu defa özellikle “kâfiristanda ... bildiğini söylememek iyidir”⁷³ diyerek ihtiyatlı davranmak gerektiğini

65 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 8. kitap, s. 395.

66 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 8. kitap, s. 13.

67 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 8. kitap, s. 166-212.

68 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 10. kitap, s. 365.

69 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 10. kitap, s. 159.

70 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 2. kitap, s. 54-55-112.

71 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 9. kitap, s. 103.

72 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 2. kitap, s. 76.

73 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 7. kitap, s. 223.

ekler. Bu tablolardaki seçtiği cümlelerde onun mizahçı tarafının yansımalarıyla karşılaşmaktayız. Gerek bir dilden seçtiği sözcüklerde gerekse cümlelerde gülümseten örneklerle yer verir. Abaza dili: sığır gu yuf (taşağım ye), vandıs kust (anani s..eyim). Gürcü Şavşad dili: çağma deda moktanıs (vâlideni köpekler ..ksin). Rus dili: Napra günis (burnuna osurayım). Eflâk-ı âk dili: fitı tan kurul (edebde götünü filân edeyim). Mamaluka Çerkez dili: şıdıs psı (edebde eşek filân edici). Çingene dili: kanaste diyan (kime g.t verdin).⁷⁴ Seyyah böyle sövgü cümlelerine yer vererek bir taraftan ilkesel olarak bir dilde bunların bilinmesi gerektiğini vurgularken zihni cambazlık yaparak sövgünün mizahi gücünden de faydalanmaktadır.

Evliya Çelebi'nin hazırcıvaplığı da, söz cambazlığı gereçlerinden biri olarak düşünülebilir. Çünkü nüktedan bir kişiden sözle, bir hokkabaz gibi otomatikleşmiş çevirme hareketini, cambaz kıvraklığıyla birleştirmesi beklenir. Ve bu meziyetini yerinde ve zamanında yapması gerekmektedir. Evliya Çelebi'de bu meziyete fazlasıyla denk gelmektedir. Seyyah, Silivri'de Mehmet Paşa'nın huzuruna varınca, “Hay Evliyâm, hoş geldin, dahi sağ mısın?” deyince Allah'ın hikmeti hakir de şaka olması için dedim ki, ‘Aşk olsun yola, evvel beyler, paşalar ölür, sonra dervişler’ dedim.”⁷⁵

5.2. Tecahülûarifane Şakalar

Klasik şiirimizde zikredilen bir söz sanatı olan tecahülûarif, bilinen bir gerçeği, bir noktaya dayanarak bilmiyormuş gibi söylemektir. Yani tecahülûarif, hiç bilmemek de değildir, bildiğini saklamak da değildir. Bildiğini, türlü nedenlerle bilmezlenerek dolaylı yollardan anlatmaktır.⁷⁶ Cem Dilçin'in yaptığı bu tanımda, bu söz sanatının şiirde temelde bir noktaya dayandığı izlenmektedir. Daha çok şiir türüyle ilişkilendirilen bu söz sanatı, mizah geleneğinde sözelimi Karagöz oyununda bilmezlikten gelme “tecahülûarifane tavır”⁷⁷ nitelemesiyle kendini göstermektedir. Seyyahın eserinin ortaya çıkmasına neden olan meşhur rüyasındaki dil sürçmesi, isteğini bilmezlenerek dolaylı yoldan ifade etmesi olarak düşünülebilir. Evliya Çelebi, Mısır'da Kalavan şifa yurdunun bir tarafındaki kadın şifa evini anlatır. Burada da bir bilinmezliğin çevresinden dolaşıp yine dolaylı yoldan, tecahülûarifane bir tavırla mevzuu izah eder: “Büyük ve donanımlı yapıdır. Bütün hizmet edenleri yine kadınlardır. Ancak hekimler mahremdir, onlar çekinmeden girip hastalıklarına göre tedavi uygularlar. Ancak bazı hasta

74 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 2. kitap, s. 75.-205; 5. kitap, s. 105; 7. kitap, s. 222-348.

75 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 5. kitap, s. 56.

76 Cem Dilçin, *Örnekle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, TDK Yayınları, 2005, s. 441.

77 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 505.

ve mecnun kadınlar bu şifa evinde çocuk sahibi olurlar, acayip hikmettir. Hatta İbrahim Paşa zamanında bir oğlan doğunca adını Şifayı koydular.”⁷⁸

5.3. Grotesk Nitelikteki Şakalar

Grotesk, bir üslup olduğu kadar bir tür kategorisinde değerlendirilir. Bir biçim olarak, özel bir dildir ve kendine özgü betileri vardır. Ancak grotesk aynı zamanda sanatsal bir türe bağlanan bir dildir. Zamansallık onu türe dönüştürmeye yarayan ölçütlerden birisidir.⁷⁹ Zamanla dönüşe dönüş bir tür haline gelen grotesk kavramı, tıpkı öbür kavramlar gibi, benzeri bir süreç geçirmiştir. Bunun felsefi arka planına dair Mihail Bahtin şöyle der:

“Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden henüz tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir. Bir diğer kaçınılmaz özellik ise müphemliktir. Zira bu imgede, dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: Eskiyle yeniyi, ölmekte olanla döllenmekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu.”⁸⁰

İki kutup arasında gerçekleşen dönüşümde müphemlik; eli tetikte, gergin, gri tonda bir atmosferi akıllara getirmektedir. Bahtin, halk mizah kültürünün maddi bedensellik ilkesine ait imgelerin, -yani insan bedenini; yeme, içme, dışkılama gibi edimlere ve cinsel hayata ait imgelerle temsil etme- olumlu olarak grotesk gerçekçilikte mevcut olduğunu belirtir. Burada sözü edilen, modern anlamda beden ve onun fizyolojisi değildir; kozmik ve tüm bir halka ait olma gibi bir karaktere bürünmektir.⁸¹ Grotesk gerçekçiliğinin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir. İtibarsızlaştırmak için gülüş kullanılır, böylece dünyevileştirme gerçekleşir. Eski zamanlardan beri grotesk gerçekçiliğin bütün biçimlerini belirleyen halkın gülüşü, bedenin alt bölgeleriyle ilintiliydi: karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla meşgul olmaktır; dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir.⁸²

78 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 10. kitap, s. 159.

79 Kubilay Aktulum, “Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?” *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, 2 (1), 2020, s. 8.

80 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, İstanbul. 2019, s. 50.

81 Mihail Bahtin, *a.g.e.*, s. 44-45.

82 *a.g.e.*, s. 46-47.

Groteskin sıklıkla yinelenen en genel özelliği norm karşıtı olmasıdır. Uzlaşıları sarsan, doğal olanın dışına taşan, çirkin, biçimsiz her görünüm groteskle buluşur.⁸³ Aktulum, modernist dönemin bakış açısıyla nitelemektedir. Ancak groteskin nüvesini oluşturan ve “halkın gülüşü” şeklinde simgelenebilecek doğaya ait insanın naturası ile niteleme için kullanılan sıfatlardaki bakış açıları'nın değişebileceği, zihnimizin bir tarafında yer etmelidir. Tahir Alangu, grotesk kavramının dönüşümünün başka bir safhasına vurgu yaparak halk sanatı yoluyla romantiklerin komikle trajik unsurun birleştiğini fark ettiklerini böylece uzun bir süre grotesk sözcüğünün yerine trajikomik sözcüğünün kullanıldığını⁸⁴ belirtir. Bir nevi iki kutbun birleşmesi burada söz konusu; bu iki kutup, Bahtin'in bahsettiği müphemliğin başka bir ifadesi olabilir.

Osmanlı'da karnaval şenliklerinin izdüşümleriyle, maskaralığın mevcudiyeti gibi, grotesk kavramının içinde yer alan ancak günümüzde ayıp olarak nitelendirilen bedenün uzuvları veya işlevleri bağlamında karşılaşılmaktadır. Cevdet Kudret, Siyavuşgil ile S. N. Gerçek'ten yararlanarak 16. - 17. yüzyıllarda Osmanlıya gelen seyyahların gezi kitaplarında, Karagöz'ün utanmazlığı, açık-saçıklığı konusuna sık sık değinildiğini; ayrıca eldeki metinlerde, cinsiyetle ilgili şakalar ve cinaslar olduğunu; bir de, kimi oyunlarda perdede erkeklik organı gösterildiğini⁸⁵ anlatmaktadır. “Halkın gülüşü” simgesi burada da izlenmektedir. Modern zamanların ahlaki bakış açısı gereği bu tür cinsellikle ilgili ifadeler veya açık saçıklıklar, derecesi kültürden kültüre değişse de ahlaksızlık olarak değerlendirilebilmektedir. Ancak bu tür değerlendirmelerin dönemsel olduğu unutulmamalıdır. Nasrettin Hoca fıkralarında da benzeri durumlarla karşılaşılmaktadır. Bazı fıkralarda, cinsel organların, vücudun öbür parçaları gibi herhangi bir uzuv olarak anlaşıldığı izlenebilmektedir. Demek ki bunlar veya bunların bir kısmı, dönemlerinde, ahlaki açıdan bir sorun olarak görülmemektedir.

Evliya Çelebi için de grotesk unsurun ve tavrın varlığından bahsedilebilir. Müslüman Osmanlı toplumunda kilise kurumunun olmaması, bu toplumun farklı siyasi ve kültürel bir yapısının olması dolayısıyla groteskin itibarsızlaştırma tarafının daha az olduğu, gülüp eğlenmekten ibaret tarafın baskın olduğu söylenebilir. Seyyah, grotesk niteliğindeki bir hikâyeye “başımızdan geçen garip, gülünç olay” başlığını koyduktan sonra, “eğer edebi terk ise de maruz buyurulup af eteği ile üstü kapatıla” ikazını verir. Bu tavır seyyahın “çelebi” vasfının somut örneklerinden biridir. Ayrıca köylü değil şehirli yanını da göstermekte-

83 Kubilay Aktulum, *a.g.e.*, s. 15.

84 Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 639.

85 Cevdet Kudret, *Karagöz* cilt 1, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968, s. 40.

dir. Böylece “yukarı”daki konumundan “aşığıda” bir konuma inmektedir. Burada seyyahın her iki “sınıf”la bağlı yani kopmamış bir ilişkisinden söz edilebilir. Seyyah şehirlidir ancak mertebesiz, “sınıfsız” veya “sınıflar üstü” bir sanatkârane niteliğe sahiptir de denebilir. Ayrıca seyyah bu uyarıyı okuyucular için yapmakta, edepsiz ama komik durumun salt bir edepsizlik olarak algılanabileceğini düşünerek burada doğabilecek gerilimi ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Tıpkı Karağöz oyunlarının bitiş cümlesi olan “sürçülisan ettikse affola” klişesini hatırlatarak benzeri bir eleştiriden ön almak ile farkında olunmayan hatalar için af dilemekten bahsedilebilir. Ezcümle, seyyah gösterdiği bu tavırla Osmanlı mizah geleneğine yaslanmaktadır. Evliya Çelebi, yukarıda bahsi geçen bu garip ve gülünç olayı şöyle anlatır:

“Cenkten sonra ihtiyacımı gidermek için yakında insan yok mu diye bir gizli köşede şalvarın uçkuruna yol buldurup etek toplayıp yalnız başıma edebde ihtiyacımı giderirken üst tarafımdan ağaçlık içinden bir çatırdı ve patırdı koptu.

‘Ayâ bu da ne ola?’ derken hemen başım ucundaki bir alçacık kayadan bir kâfir kendini can havliyle üstüme atıp hakir larkıdak pislüğimin üzerine otura vardım. Atım da ürküp elimden alarka durdu.

Bu kere aklım başımdan gidip kâfir ile alt üste gelip çakşır, don ve uçkur ayak bağı gibi ayağıma dolaşıp üsüm başım bok olup boklu şehit ola yazdım...”⁸⁶

Bir başka örnekte Evliya Çelebi, Bozoduka Vilâyeti’nde bir Çerkez’e konuk olur. Ev sahibi onlara sofraya kurar. Sofrada bal da vardır. Seyyah, yanındakilerle açıklıklarından dolayı bala giriştiklerini söyler. Ev sahibi ise, “Balı yiyin helâl olsun. Atam canına değsin,” der. Ve “iğrenç-gülünç” olay şöyle devam eder:

“Ama pek acayip, kılları çok, bal kıllarını ağızımızdan çıkarıp sofraya kılları koydukça Çerkez, ‘Aşan bu bal benim babası baldır’ der. Biz de biraz doyup yavaş yavaş kılları ayırtlayıp yine bal yerken yemek üstüne Tamanlı Ali Can Bey gelip, ‘Ne yersiz Evliyâ Efendi?’ deyince, ‘buyurun siz de’ diye Ali Can’ı yemeğe buyur ettik. ‘Bir kıllı baldır, ama acaba keçi tulumundan mıdır? Yohsa koyun tulumundan mıdır? Dediğimde hemen Ali Cam ev sahibimize Çerkezce, ‘Bu bal neredendir?’ dedi. Hemen Çerkez ağlamaya başladı ve, ‘Benim babası mezarından çıkardım’ dediğini

86 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 6. kitap, s. 42.

fakir anladım ama sözün inceliğini bir türlü anlayamadım. Hemen Ali Can: ‘Geçen aylarda babası ölmüş. İşte dış avlusundaki büyük ağacın dalına babasının leşini sandık ile komuş. Bal arıları babasının s..i, taşağı ve buyu arasında bal yapmış. Size sevgisinden babasının taşağı kıllarıyla balı getirmiş...’⁸⁷

Her iki hikâyede de groteskin bedenün üreme organları ve dışkılama özelliklerinin merkezde olduğu argo kelimelerin rahatlıkla zikredildiği izlenmektedir. İkisinde de dinleyen veya okuyanın yüzünü buruştururken güldürecek hatta kahkaha attırarak manzaralar bulunmaktadır. Bu kahkaha manzaralarının içinde esasında halkın gülüşünün aksırma, tıksırma gibi bazı vücut sesleri de yüksek sesli olarak duyulabilmektedir. *Seyahatnâme*’deki örneklerde, Bahtin’in bahsettiği “müphemlik” ilkesiyle de karşılaşmaktadır. İğrençlik ile gülmenin yani iki ters durumun buluşması söz konusudur. Ayrıca trajikomik durumdan da söz edilebilir.

Seyyah başka bir anlatısında, rüyasında babasını görür. Babasından bedeni üzerinden aldığı ahlak dersini mizahi mizacıyla dile döker: “Ve yine babam kulağımı sıkı çekip ebced okuyan mektep çocuğu gibi ensem bir pehlivan tokadı vurdu ki kafatasım Nahcivan demiri gibi çın çın ses verdi. ...”⁸⁸ Burada da “acı-gülünç” ikilisinin bir araya gelmesi dolayısıyla grotesk imgelemde yer alan iki kutbun beraberliği, dönüşümün başı ve sonu izlenmektedir. Örnekteki kulak çekme ve tokat vurma şiddeti veya sertliği, seyyahın gülümseten benzetmesiyle yumuşatılmıştır. Ayrıca alıntılanan tüm örneklerde, özellikle seyyahın Çerkez evine konuk olduğu örnekte, grotesk imgelemin unsuru olan “müphemlik”in gerilimi kısa bir süreliğine kendini hissettirmektedir. Bu hal, iki kutup arasındaki anda bulunmaktadır.

Sonuç

Akışkan bir niteliği olan mizah olgusunu kesin veya kalın çizgilerle sınırlandırmaya çalışmanın zorluğu aşıkârdır. Ancak mizahın gülmeye dair kapsamının genişliği ile öbür komik türlerle de iç içelik hâli, mizah sözcüğünün bir çatı sözcük olarak kullanımını sağlamaktadır. Mizah, öncelikle belli bir topluluğun bir araya gelip keyif alması ve gülp eğlenmesidir. Bu temel üzerinden zamanla farklı bakış açıları, duygu hâlleri, çıkarımlar, ayrılıklar meydana gelmiştir, gelecektir.

87 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 7. kitap, s. 342.

88 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 9. kitap, s. 2.

Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'nin ilk kitabında, “şakaname” adında bir eseri olduğunu belirterek aslında bir mizahçı olduğunu ortaya koymaktadır. Onun mizahçılığının izdüşümleri, mizahçı tavrı ile bu tavrın kökenleri ve mizahının çeşitliliği *Seyahatnâme*'de tespit edilmiştir. Evliya Çelebi'nin mizahi karakterinin altında; seyirlik oyunların varlığı, yaşadığı dönemin siyasal, sosyal değişimleri, Osmanlı mizahının büyük isimlerinin bir aradalığından oluşan zengin mizah atmosferi ile Osmanlı mizah zihniyeti izlenebilmektedir. Bununla birlikte; seyahatin titizliği, meraklılığı, tutkusu ile gelişen mizahi zekâsı, lâtife hikâyelerinde veya şakalarda; kimi zaman kâh “Söz Cambazlıkları” kâh “Tecahülüarifane Şakalar” kâh “Grotesk Nitelikteki Şakalar” şeklindeki küçük çaplı gereçler vasıtasıyla kodlanarak kendini göstermektedir. Seyyah-ı âlem Evliya Çelebi, eserinde meddahlık donanımıyla okuyucuyu güldürüp eğlendirmeyi başaran iyi bir Osmanlı mizahçısıdır. *Seyahatnâme*'nin bu zengin mizahi altyapısı, edebi eser olma vasfını kuvvetlendirmektedir.

Kaynakça

Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, haz. Kâzım Arısan - Duygu Arısan Günay, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2023.

Aktulum, Kubilay, “Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, cilt 2, sayı 1, 2020.

Alangu, Tahir, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Alicı, Mustafa, *Şefaât*, <https://islamansiklopedisi.org.tr>, (Erişim Tarihi: 28.06.2020).

And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985.

Aristoteles, *Poetika*, İstanbul, K kitaplığı, 2003.

Bahtin, Mihail, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019.

Bergson, Henry, *Gülme*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2019.

Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1995.

Cebeci, Oğuz, *Komik Edebi Türler*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.

Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, cilt I, İstanbul, Yapı Kredi Yayıncılık, 2019.

- _____, *Karagöz*, cilt I, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968.
- Çınar, Bekir, *Tıflı Ahmet Çelebi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr>, (Erişim Tarihi: 30.04.2024).
- Çilli, Özgü, *Osmanlı'da Eğlence*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2023.
- Dankoff, Robert, *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*, çev. Müfit Günay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, TDK Yayınları, 2005.
- Durmuş, İsmail, *Mizah*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mizah#1> (Erişim Tarihi: 29.08.2023).
- Eagleton, Terry, *Mizah*, çev. Melih Pakdemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Erkılıç, Cafer, *Evliya Çelebi, Hayatı, Sanatı, Eseri*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1954.
- Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi I*, 1.-6. Kitaplar, haz. Seyit Ali Kahraman - Yücel Dağlı, İstanbul, Yapı Kredi, 2013.
- Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi II*, 7.-10. Kitaplar, haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi, 2013.
- İnalçık, Halil, "Bir Musahibin Anıları ve Seyahat Notları", *Evliya Çelebi Atlası*, Medam Yayınları, 2012.
- Köprülü, Mehmed Fuad, "Tıflı Ahmet Çelebi", *İslam Ansiklopedisi*, cilt 12/1, İÜ Edebiyat Fakültesi, MEB Yayınları, 1997.
- Lâm'î Çelebi, *Latîfeler Kitabı*, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2015.
- Levend, Ağâh Sırrı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, cilt I, Ankara, TTK Basımevi, 1984.
- Nutku, Özdemir, "Eski Bir Yazmadaki Meddah Hikâyeleri", *Belleten*, cilt 39, sayı 156, 1975.
- _____, *Dram Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1990.
- Oxford Antikçağ Sözlüğü*, ed. M. C. Howatson, çev. Faruk Ersöz, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2013.
- Püsküllüoğlu, Ali, *Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul, Can Yayınları, 2008.
- Rozenthal, Franz, *Erken İslâm'da Mizah*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul, İris Yayınları, 1997.

Sayers, David Selim, *Tıflı Hikâyeleri*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.

Tanpınar, A. Hamdi, “Evliya Çelebi”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005.

Tezcan, Nuran, “Bir Üslup Ustası Olarak Evliyâ Çelebi”, *Seyyahın Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

_____, “17. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatı ve Seyahatname”, *Seyyahın Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

_____, “Osmanlı-Türk Edebiyatında Şairle Yazarın Ayrıldığı Kavşak”, *Seyyahın Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Tezcan, Semih, “Türk Dilinin Büyük Ustası Evliyâ Çelebi”, *Evliya Çelebi Konuşmaları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Tosun, Necip, *Doğunun Hikâye Kuramı*, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2014.

Vatin, Nicolas, “Bir Osmanlı Türkü Yaptığı Seyahati Niçin Anlatırdı?”, *Cogito*, sayı 19, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Vila-Matas, Enrique, “İroni Üstüne”, *Kitaplık Dergisi*, sayı 123, çev. Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Araştırmacıların Katkı Oranı

Araştırmanın her aşamasından yazar sorumludur.

Çatışma Beyanı

Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.