

KARNAVALESK BİR İMGELEMİN TAŞIYICISI OLARAK BEKTAŞI MİZAHİ

Bektashi Humor as the Bearer of a Carnavalesque İmagination

Erol GÜLÜM*

ÖZ

Fıkraları aracılığıyla kutsal dünyevileştiren, otoriteyi bayağlaştıran, tabu sayılan tutum ve davranışları olağanlaştıran Bektashi tipi, tüm bunları coşkun, neşeli ve çoğu zaman “zındık”lığa varabilen karnavalesk bir ruh hâliyle gerçekleştirir. Barındırdığı karnavalesk unsurlarla olağandışı olanı olağanlaştırarak terse dönmüş dünyanın bir yorumunu sunan Bektashi, yaratılan bu karşı-düzenin daha da belirginleştirilmesi adına groteskin aykırılık, karşıtlık, saçmalık, kabalık içeren sivriltilmiş imgelemlerinden ve dilinden de yararlanmayı ihmal etmez. Bu perspektiften ele alındığında halk kültürünün birçok unsuru gibi Bektashi tiplmesi ve bu tipleme etrafında oluşturulan fıkraların da temelde grotesk ve karnavalesk bir imgelemin taşıyıcısı olduğu söylenebilir. Bektashi’yi her türden sahneye yerleştiren halk, onun sayesinde hem din ve inançla ilgili meseleleri daha anlaşılır, daha algılanabilir seviyelere çekmiş hem de ortodoksi düalist yaklaşımların yarattığı aşkın olanla ile insan doğası arasındaki uçurumu kapatmaya çalışmıştır. Fıkralardaki bu tavır, insanı davranışlarında özgür kılarak onun tanrısal özünü farklı yollardan keşfetmesine yardımcı olur. Bu çerçevede Bektashi fıkraları, sanat kuramının önemli bir bölümünü kapsayan ve kutsiyet atfedilen olgu, olay, varlık ve kurumların maskesinin alaycı bir retorîge sahip yarı ciddi-yarı komik türler vasıtasıyla düşürülüp sıradanlaştırılması temel ilkesine dayanan “karnavallaşmış edebiyat”ın bir örneği olarak ele alınabilir. İşte bu temel savlardan hareketle çalışmamızda, öncelikle Bektashi’yi karnavalesk ve grotesk imgelemin taşıyıcısı bir tip olarak algılamamıza sebep olan sosyal, kültürel ve politik arka plan üzerinde durularak tarihsel ve toplumbilimsel eleştiri çizgisinde bir takım tespitler yapılacak daha sonra Bektashi mizahının karnavalesk doğasını ortaya koyacak çeşitli çözümlere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler

Bektashilik, Bektashi Mizahı, Fıkra, Karnavalesk İmgelem, Tarihsel ve Toplumbilimsel Eleştiri.

ABSTRACT

Bektashi who pulls down the supreme, vulgarizes the authority, normalizes the taboos through jokes in an ebullient, cheerful and carnivalesque way. While Bektashi offers us a review of “world turned upside down” by means of the jokes, he especially takes advantage of a grotesque language and carnivalesque images which include contradiction, contrast, nonsense, vulgarity. Taken from this perspective, Bektashi character and its jokes can be consider the bearer of carnivalesque and grotesque imagination. So, the secret of the Bektashi humor which queries taboo issues by way of a grotesque language and images in a carnivalesque way is to has a collective smile which can embrace everyone. Those who situate Bektashi on all kinds of stage make complex religious and faith-related issues clear, detectable and understandable. In this way they can also close the gab between transcendental being and human nature under favour of this imagined character and his jokes. In this framework the Bektashi jokes can be considered as an example of carnivalized literature which includes important part of art theory that based on the principle of unmasking sanctity attributed event, beings, institutions through serio-comic genres. Here’s, in this article firstly will be focused on social, cultural and political backgrounds which led us to perceive Bektashi as the bearer of carnivalesque imagination in the historical and sociological critique line and then will be try to analyze the carnivalesque nature of the Bektashi humor.

Key Words

Bektashism, Bektashi Humor, Carnavalesque İmagination, Joke, Historical and Sociological Criticism.

* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi, Bilecik/Türkiye, erol.gulum@bilecik.edu.tr

Giriş

Karnavalesk karakterli gülüşle kozmik dehşetin, toplumsal sınırlamaların ve kültürel ideallerin bilinç-dışında yarattığı kaygı, korku, sıkıntı ve yoksunluk hâlinde bir anlığına da olsa sıyrılabilen insan, varoluş sancısının can sıkıcı bilinmezliğini bir kenara bırakarak her defasında kendisini yeniden yaratır. Böylece katlanılmaz gibi görünen gündelik yaşama dair hemen her şey yeniden kurgulanarak tahammül edilebilir seviyelere çekilir. Bu durum, mizahın çoğunlukla ciddiyet alanındaki ciddiyetsizlikten ya da tam tersi yani ciddiyetsiz alandaki ciddiyetlikten beslenerek varlığını sürdürmesi ilkesine dayanır. Konuyla ilgili olarak Özdemir, kültürün büyük bir bölümünün gayri ciddi alanda ve gayri ciddi olarak yaratıldığını fakat özellikle kültürel bir unsur olarak mizahın ciddiyeti temel konu ve kaynaklarından biri olarak etkin bir şekilde kullandığından bahseder (Özdemir 2010: 30-31). Bu tespite göre sosyokültürel yaşamda gayriciddi kavramlar olarak imlenen eğlence ve mizah, aslında gayri ciddi durumlardan ziyade yaşamdaki her türlü ciddiyet alanında (din, siyaset, iş vb.), özellikle ciddiyetin yapaylığa varacak derecede abartıldığı ve çoğunlukla tek yönlü, hoşgörüsüz, dogmatik ve normatif olduğu an ve alanlarda ortaya çıkar.

Gündelik yaşamın merkezinde yer alan mizahın en doğal hâli ise resmi ya da yüksek kültürün dışında kalan ve halk kültürünün düşünce-inanç-yaşam biçimlerini şekillendiren çeşitli ürün ve pratiklerinde yakalanabilir. Bu anlamda halk mizahının zengin bir belleğe sahip işlevsel türlerinden biri

ise şüphesiz ki fıkradır. Kültürel doku analizinde sosyal bir gösterge olarak ele alınabilecek halkbilimsel bir veri olarak fıkra, tarihin ve anın analiz-sentezidir. Çünkü fıkra hem nesiller öncesindeki belleğin taşıyıcısı hem de bu günün yorumudur (Öğüt Eker 2009: 111). Bu türünün en önemli özelliği ise sosyal yapıyı oluşturan devlet, siyaset, bürokrasi ve din gibi “ciddi” kurumları tez-antitez-sentez diyalektiği çerçevesine oturtup, bunları eleştirel bir bakış açısıyla yorumlayabilme inisiyatifine sahip olmasıdır.

Türk kültürü fıkra belleğini oluşturan çoğu üretimin kompozisyonu -ister sözlü, ister yazılı gelenekte olsun- genellikle halkın kendisini temsil etme yetkisi verdiği bir ana tip etrafında şekillenmiştir. Dolayısıyla bir fıkra tipinde ön plana çıkan veya sivriltilen çoğu kişilik özelliği aslında temsil edilen referans topluluğun sosyal, kültürel, psikolojik yapısı ve tipin yaratıldığı dönemin tarihsel ve politik zeminiyle yakından ilişkilidir. Türk cemiyet hayatının farklı alanlarında halkın sözcülüğünü yapan ve ortak şahsiyeti temsil etme yeteneği kazanan anonimleşen ferdi tiplerden İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Aldar Köse ve Nasreddin Hoca'nın dışında en yetkin fıkra tiplerinden biri de şüphesiz ki Bektaşî'dir. Bektaşî, Yıldırım'ın da belirttiği gibi menşei itibariyle dini farklı anlamaktan doğan çatışmaların, tutum ve davranışların yarattığı ve Bektaşîliğin kendini göstermeye başladığı tarihlerden itibaren kendi zümresini de aşarak bütün cemiyeti temsil edebilecek statüye ulaşabilen bir tiptir (Yıldırım 1976: 31).

Karnavaleks Bektaşî Gülüşünü Hazırlayan Tarihi, Sosyal ve Politik Zemin

Fıkralarda karşımıza çıkan Bektaşî tipinin kişilik ve davranış özelliklerinin önemli bir kısmının Anadolu'da 13. yüzyılda teşekkül eden ve senkretik bir yapı arz eden -Bektaşîliğin de tarihi sosyal tabanını oluşturan- heterodoks Türk sufilik anlayışından kaynaklandığı söylenebilir. Bilindiği gibi Bektaşî zümrelerin İslam'ı oluşturan inanç, pratik ve değerlere karşı tutum, davranış ve bakış açıları Sunni doktrinden oldukça farklıdır. Bu hususla ilgili olarak Ocak, Bektaşîlikteki Melametiyye, Kalenderiyye, Haydariyye gibi cezbeci tasavvufî akımların bu cemiyeti heterodoks İslam'a yaklaştırdığını belirtirken (Ocak 1996:158-160) Mélikoff, Bektaşîler tarikatının yönetime karşı (anarchique), örf-dışı (non-conformiste) ve cemaat-dışı (heterodoxe) karakter gösteren Kalenderlikten geliştiği, fakat daha sonra kendisini belirginleştiren Türk halk sufiliği biçimini alıp kendi alt yapısından ayrılarak özgün bir oluşuma evirildiği görüşündedir (Mélikoff 2010: 98). Mélikoff, ayrıca bu dinsel geleneğin bilinç-birikimi (gnose, örf) içinde ve yerleşik düzene karşı bir hareketten oluştuğunu ve bu birikimin batini bilinç sayesinde kendisiyle birlikte bir yenilenme ve kurtulma umudu getiren tüm sosyal baskı ve engelleme anlarında bir serpinti biçiminde ortaya çıktığından da söz eder (Mélikoff 2010: 250).

Ortodoksi Sunniliğin nüfuzunda ki politik otorite ve diğer egemen güç odaklarınca Bektaşîlerin cemaat ve ce-

miyet dışılığının bir süre sonra toplumsal bir sorun olarak görülüp bu zümrelerin "Rafizi, Zındık, Mülhid" şeklinde küçültücü ve dışlayıcı etiketlerle damgalanarak marjinalleştirilmesinin Bektaşî mizahının karakteristiğini belirlemede etkili olduğu söylenebilir. Foucault'un terimleriyle düşünüldüğünde bu damgalar, bir denetim mekanizması işlevi gören yeni bir "güç/bilgi" şebekesi olarak ele alınabilir. Bu anlamda heterodoksinin icadı, ilk bakışta kısıtlayıcı ve dışlayıcı bir müdahale olarak görülebileceği gibi toplumsal kuralları göz ardı edebilme lüksüne sahip olmak bakımından özgürleştirici, hayatta kalabilmek için verili güç ilişkilerini sarsmayı yani direyişi meşrulaştırması bakımından başkaldırmayı olumlayan bir statü olarak da düşünülebilir. Foucault'un kısaca "iktidarın olduğu her yerde direnme de vardır" şeklinde açıkladığı bu durum, "iktidar/güç ilişkilerinin bir direnme noktaları çokluğu uyarınca var olabileceği" anlamına gelir (Foucault 2007: 73-74). Mélikoff'a göre özellikle dini referanslı cemaatdışı ve cemiyetdışılığın (marginalité) temelinde sosyal ve siyasal eşitsizliklere duyarlılaşmış nüfus arasında gelen fani güçlere boyun eğmeme mayasının ayak direyişi vardır. Bu direyiş ise çoğunlukla bir başkaldırma duygusu, yerleşik düzeni ret, başkalarından uzaklaşma ve yalnızlık duygusu ile belirlenir ve ezilen insanların kurtuluş umudu daha çok otorite ve iktidar kaynaklı baskı, sansür ve şiddetin arttığı buhranlı anlarda ortaya çıkar (Mélikoff 1993: 112).

Bu bağlamda düşünüldüğünde

toplumdaki egemen kültür - karşıt/ alternatif kültür dikotomisine dayalı dengeyi sağlayan iki tip aktörden birincisinin otoriteden aldığı yetki, güç ve sorumlulukla düzen yaratıcı ve koruyucu, katı, normatif, sınırlandırıcı zihniyetin temsilcisi, ötekinin ise gayri resmiliğin verdiği özgürlükten kaynaklanan yaratıcılığı sayesinde sınırları ihlal etmenin estetize edilmiş biçimlerinin üreticisi ve icracısı olduğu sonucuna varılır. Dolayısıyla Bektaşî mizahına karnavalesk ve grotesk bir kimlik kazandıran asıl unsur hâkim söylemlerin her an ve alanı kuşatan muazzam gücüne ayak direyebilen bir karşı söylem geliştirilebilmesidir. Bektaşî'nin dini ve ahlaki değerlere yönelik tutumu, hâkim söylemin dayattığı peşin onay ve kayıtsız şartsız sadakati gerektiren mekanik, dogmatik ve tek sesliğe mahkûm eden değil, ilgili değerlerin göreceliliğini açığa vuran, onlar üzerinde düşünmeyi ve yorum yapmayı teşvik eden, sabit anlamların ötesine geçmeyi arzulayan, üretici, yaratıcı ve eleştirel yapıya sahip bir söylem tipine dayanır. Bektaşî tipinin hemen her fıkrada güçsüzlük ve aciziyetini dillendirmesine rağmen karşısındaki gücü karikatürleştirmeyi başarmasının sırrı ürettiği bu karşıt söylemle ilişkilidir. Bu bağlamda düşünülduğünde Bektaşî tipinin kurumsallaşmış resmi kültüre yönelik toplumsal başkaldırmanın idollerinden biri olarak etki alanı, mücadele ettiği güçler ve mücadele ediş tarzı bakımından güçlü bir sosyal haydut imajınas-yonuna da sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Bektaşî mizahı bir taraf-

tan ideolojik çatışmaları kurgu düzleminde açık bir şekilde ilan ederken öte yandan hâkim hegemonik söylemlerin dışına çıkarak “öteki”nin dünya görüşlerini, inanç biçimlerini ve değerler sistemini savunmaya çalışır. Bektaşî tipi bir kesimi baskı altına alan ve özellikle resmi din tarafından takdis edilen neredeyse tüm sınırları özgürlükle örülmüş imgeler yoluyla çoğu zaman şu fıkradaki gibi ihlal eder:

“Bektaşî bir köşeye çekilerek oruç yerken bir sofı görmüş. Bektaşî ile aralarında şu kısa konuşma geçmiş:

- Baba!... Ramazan geldiğini bilmiyor musun?
- Bana ne?
- Ay, sen Müslüman değil misin?
- Sana ne ?...” (Yıldırım 1976: 128).

Tarihin meydana getirdiği sosyo-kültürel dokuda Bektaşî mizahının en belirgin özelliklerinden bir diğeri de mevcut toplumun temel değerler sistemine yönelik yapıbozumcu bir tavır takınıp en azından kurgu düzleminde merkezileşerek temel toplumsal değerlere yönelik eleştirel bir tutum sergilemesidir. Eagleton’a göre yapıbozumcu eleştirinin amacı genellikle dışladıkları şeylerle tanımlanan ilk ilkelerin belirli bir anlam sistemini dışardan destekleyen şeyler değil bu sistemin ürünleri olduklarını ortaya koymaktır (Eagleton 2014: 143). Kurucu ilke ile dışlanmış karşıt arasındaki hiyerarşik ilişkilerin doğal değil, güç ve söylem ilişkilerince belirlendiği fark edildiğinde bu yapılarla oynamak veya onları esnetmek mümkündür. Dolayısıyla yapıbozumcu tavır, söz

konusu kavram çiftlerinden birincilerin imtiyazını ortadan kaldırır ve önceliğini yıkarken kavramlar arasında eşitlik sağlamaya ya da bu kez ikincileri imtiyazlı kılmaya kalkışır. Böylece hakikatin dağıtılıp saçılması, birliğin parçalarına ayrılması, dikkatli ve basiretli tartışmalar yerine sonuçsuz tartışmalara geçilmesi, ciddiyet ve rasyonallite yerine şenliğin ve histerinin konulması amaçlanır (Cevizci 1999: 914). Bu bağlamda düşünüldüğünde bir tür yapıbozumcu olarak Bektaşî tipi ortodoks İslamı oluşturan kimi inanç yapılarını tek ve bütün bir anlam yerine birden fazla anlama sahip yani katmanlı ve yoruma açık birer “metin” olarak görüp bu metinde saklı kalmış çelişkileri karnavalesk bir ruh hâli ve grotesk bir tavırla ters yüz ederek metnin iç mantığını oluşturan daha derin katmanlardaki anlamları ortaya çıkarmaya çalışır. Dolayısıyla Bektaşî mizahında dış dünyanın hegemonik değerlerinin kurguya sızmadığı, tam tersine seküler ve dinsel statükoyu merkeze yerleştiren temel bakış açıları ve değerlerin tıpkı şu fıkrada olduğu gibi yıkılarak bunların yerine marjinal olarak imlenen dünya görüşü ve değerlerin geçici olarak ikame edildiği bir yapı görülür:

“Bektaşî, hocaya sormuş:

- Abdetsiz namaz olur mu?

Hoca, suratını asarak cevap vermiş:

- Asla, hiç öyle bir şey olur mu?

Bektaşî gülererek:

- Öyle amma, hocam demiş, ben kıldım oldu.” (Yıldırım 1976: 113).

Bu teorik bağlamda ele alındığın-

da tarihi-kültürel şartlara bağlı olarak üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilmesiyle merkezileştirilen ortodoks Sunnilik, karşıt düşünce, inanç, ideoloji ve yaşam biçimlerini zamanla marjinalleştirerek tesis edilen bu yapıyı ve anlamların sürekliliğini garanti altına almıştır. Dış veya periferide bulunan marjinal gruplar ise buna cevap olarak reel yaşamda elde edemedikleri merkezde olma üstünlüğünü çoğu zaman yapıbozumcu bir tavırla realitenin edebi formattaki kurgusal dışavurumlarıyla sağlamaya çalışmışlardır. Dolayısıyla bir eleştiri metodu olarak yapıbozumu, tüm normatif kural ve “sözde” düzenleri esneterek sarsılmaz olarak görülen yapıların ve tek boyutlu anlamların olmadığını göstermeyi amaçlar. Bektaşî fıkralarında da tespit edilebilen bu türden bir eleştirel tavır, sosyal bir varlık olan insanın insanla, nesneyle veya aşkın varlıklarla ilişkilerini mizah aracılığıyla yeni bir düzlemde yeniden üreterek sıradan insanın normal şartlarda ulaşamayacağı bir statüye taşınmasını sağlar. İşte Bektaşî tipinin önemi sosyal, kültürel ve gündelik yaşama yön veren bu yapıların aslında görece söylemler yığınından ibaret olduğunu fark ederek ürettiği mizah aracılığıyla hem bu yapıları sarsması hem de bu gerçeği nahif bir şekilde herkese ilan etmesinden kaynaklanır. Bu anlamda Bektaşî mizahı Türk kültüründe ender rastlanan -hatta Şerif Mardin’in bizde düşüncenin az gelişmişliğiyle ilişkilendirdiği- düşüncede çok sesliliğin ve yaratıcılığın da kaynağı olan ‘daemonik’ tavrın bir örneği olarak görülebilir.

Bir Halk Mizahı Örneği Olarak Bektaşî Fıkralarında Karnavalesk Yapı

Kutsiyet atfedilen olgu, olay, varlık ve kurumların maskesinin alaycı bir retoriğe sahip yarı ciddi, yarı komik türler vasıtasıyla düşürülüp sıradanlaştırılması Bahtin'in sanat kuramının önemli bir bölümünü kapsayan "karnavallaşmış edebiyat"ın da ilk örneğidir. Kuramın öncülerinden biri olan Bahtin, özellikle *Rabelias ve Dünyası* adlı eserinde yaptığı tespit ve çözümlenmelerle groteski karnavalesk ruh hâline sahip sıradan kalabalıkların dışavurumlarıyla ortaya çıkan imgeler üzerinden okumaya çalışmıştır. Karnavallaşmış edebi türlerin biçim ve içerik özelliklerinin arketiplerini grotesk halk kültürünün şekillendirdiği "karnaval folkloru"nda bulan Bahtin, bu yönüyle edebi imge ve izleklerin üretimi konusunda yaratıcılığın alttan yani halk kültürden kaynaklandığını da kabul etmiş görünmektedir.

Bu arada karnavalesk imgelemin sadece Ortaçağ Avrupası halk kültürüne özgü bir kavram olmadığını, bu fikrin özünde tüm insanlığı kucaklayan evrensel bir ruh hâlini tanımladığını da belirtmek gerekir. Çünkü İnsan, Sifosçu bir iradeyle direnip Dionyosçu bir dürtüyle coşku ve umuda tutunduğu sürece karnavalesk ve grotesk imgelemin her an ve alanda yeniden üretilmesinin önünde bir engel yoktur. Özellikle eğlencenin toplumsal dönüşüm, yenilenme ve canlanma işlevinde kullanıldığı ortamlar karnavalesk imgelemin organik üretim bağlarıdır. Karnavalesk kavramı, bu bağlamda

ele alındığında Türk eğlence kültürünün de bu anlamda geniş bir belleğe sahip olduğu söylenebilir. Özdemir'in de belirttiği gibi Türk eğlence kültürünü oluşturan alt gelenekler, sınırsız yemek ve içmek, kesintisiz ve yüksek sesle müzik dinlemek, çılgınca dans etmek, şarkı söylemek, bağırmak ve şakalar yapmak, sevişmek şeklinde tezahür eden eylem biçimleriyle ve toplumsal statüleri, hiyerarşik düzenleri, mesleki ve ekonomik ayrımları, hukuksal ve töresel kuralları askıya alarak "terse dönmüş dünya"yı temsil eden eğlence ve kutlama biçimleriyle (özellikle toy, eğlence, şölen, sığır ve yağma şöleni) her zaman karnavalesk imgelemi üretebilecek bir potansiyele sahip olmuştur (Özdemir 2005: 57). Bu anlamda Türk mizah kültürünün önemli bir bölümünü oluşturan fıkra geleneğinin ve bu geleneğin özgün bir kolu olan Bektaşî fıkralarını karnavalesk karakterli bir imgelemin üreticisi, icracısı ve taşıyıcısı olarak görebiliriz.

Bektaşî güldürüsünde tıpkı Karagöz'de olduğu gibi karnavalesk bir ilke olarak tanımlanan "neşeli görecilik" yasası işler. And'ın da belirttiği gibi Karagöz'de "alay çizgisi nasıl ki hiçbir zaman bunun bir kötülük olduğunu gösterecek kadar ileri götürülmez" (And 1977: 328) ise Bektaşî'deki alaycı retorik de hiçbir zaman eleştirilen olay, olgu veya varlıkların aşağılanmasına varacak kadar kaba bir saygısızlığa ulaşmaz. Dolayısıyla Bektaşî mizahı kötü, saldırgan, acımasız, hor gören ve istihzacı mizah olarak sınıflandırılan "negatif mizah" sınıfına değil; tıpkı aşağıdaki örnekte

de görüldüğü olumlu ve iyimser amaçlar güden, alaycılığı ve abartıya başvuran fakat bunları dozunda bırakabilen “pozitif mizah” sınıfına dâhil edilebilir:

“Bektaşî'nin biri güpegündüz sokakta oruç yiyormuş. Bunu gören mahalle çocukları babayı taşlamağa başlamışlar. Biçare kaçça kaçça memleketten dışarı çıkıp çocukların elinden kurtulmuş. O sırada hava kararıp ani olarak dehşetli, iri taneli bir dolu yağmaya başlamış. Zavallı baba hem doludan kaçır, hem de havaya bakarak şöyle dermiş:

-Yarabbi, sen de mi çocuklara uydun.” (Yıldırım 1976: 72).

Boratav'a göre Bektaşî'nin -yukarıdaki fıkrada da görüldüğü gibi- kimi zaman Tanrı ile senlibenli, teklifsiz ve pervasız konuşması, O'ndan hesap sorması, hatta sorguya çekmesi kimi zaman da nazı geçen bir dostla konuşur gibi tatlı ve yumuşak bir dille serzenişte bulunması Bektaşîliğin Tanrı anlayışının tezahürü olan Bektaşî'ce düşünüş ve söyleyişin dışavurumudur. O'nun Tanrıya ve buyruklarına yönelik tutumu “inkâr” değil, “tenkit”tir. Ayrıca tenkitleri ve yermeleri gerçek bildiği Tanrıya değil; yollarını şaşırılmışların kendi suretlerinde yarattıkları “Tanrıya” ve kendi yasalarını Tanrı buyruğu diye sunanlara yöneliktir (Boratav 1982: 319).

Bektaşî fıkralarında Bahtin'in karnavalesk bir ilke olarak ele aldığı ve “taçlandırma” metaforuyla tanımladığı otoritenin övgüsel yüceltişine dair birçok örneğe rastlamak da mümkündür. Taçlandırma metaforunun karnavalesk değeri övgü ve yüceltmelerin

sahici, samimi ve daimi olmaktan çok ironik ve müphem bir anlam ve değer taşınmasında gizlidir. Övgü ve sövgüyü bir madalyonun iki yüzü olarak gören Bahtin'e göre, özellikle halk mizahında aşırı övgüden ağır hakarete ya da tam tersi istikametteki her türlü geçiş tamamen meşrudur (Bahtin 2005: 191). Çünkü övgü ve sövgüyü birleştiren ikili imgeler, aşağıdaki fıkrada görüldüğü gibi hem taçlandırır hem de tacı geri alır. Dolayısıyla fıkralarda kusurluluğun, yetersizliğin ve eksikliğin övgüsünün esasında ironik bir değer ve sövgüsel bir anlam taşıdığı göz önüne alındığında bu metinlerin karnavalesk değeri daha iyi anlaşılır:

“Bektaşinin biri, bir toplantıda, orada bulunmayan birisini övüp göklere çıkarır. Dinleyenlerden biri:

-Baba erenler, sen o adamı övüp göklere çıkardın. Onun hakkında iyi şeyler söyledin. Ama o adam senin aleyhinde söylediğini bırakmıyor.

Bektaşî cevap verir:

- İhtimal ki, ikimiz de yanlışyoruz evlat.” (Yıldırım 1976: 219).

Bektaşî fıkralarında sıkça karşılaştığımız bir diğer karnavalesk unsur da “taçın elden alınması” metaforuyla tanımlanan durumdur. Bahtin'in (2004: 186) taçlandırma ile ilişkilendirdiği ve özel bir anlam yüklediği bu kavram çiftinin yer yer yüceltme/alaşağı etme şeklinde de çevrildiği göz önüne alındığında aslında bu ritüele de simgesel bir değer yüklendiği anlaşılır. Taçlandırmanın tersi nitelikler taşıyan bu ritüelistik metaforla dini ve siyasi otoriteyi temsil eden kişile-

rinin elindeki gücün göreceli, geçici ve beyhude olduğu anlatılır. Dolayısıyla taçlandırılmada olduğu gibi taçın elden alınmasının simgesel değeri de değişim ve yenilenmenin döngüsellğine vurgu yapmaktır. Otoritenin temsilcisi alaşağı edilirken otoritenin simgesi olan unsurların anlamsızlığı da vurgulanır ve bazen onlarla alay edilir. Fakat yine de alaşağı etmenin taşıdığı simgesel değer aşağıdaki fıkrada da görüldüğü üzere mutlak anlamda bir olumsuzlama ya da yıkımı değil, değişimler ve yenilenmeleri vurgulayan yapıcı bir ölüm/fanilik imgesi doğurur:

“Bektaşî'nin işi bir gün makamıyla çok övünen bir kaymakama düşer. Adamın azamet taslamasına çok içeren Bektaşî sorar:

- Kuzum bu azamet nedir?
Nesin sen?

- Bilmiyormuş gibi soruyorsun,
kaymakamım.

- Peki, daha sonra ne olacaksın?

- Vali

- Sonra?

- Sadrazam

- Sonra?

- Hiç.

- Ben şimdiden bir hiçim. Ne kuluyorsun o kadar be adam ?” (Cimcoz 2000: 32).

Fıkralarda otoriteye yönelik övgü genelde onun egemenlik alanından koparılıp Bektaşînin kontrolünde olan karnavalesk sahneye taşınması anlamında ayartıcı bir işlevdedir. Hâkim söylemin temsilcileri, esasında alaşağı edici olan övgü ve yüceltmelerin büyüüne kapılarak hâkimiyet alanlarını terk ettiği anlarda kurgusal düzlem-

de ve bu sefer Bektaşînin kazanacağı yeni bir oyun başlar. Bektaşî'yi daha oyunun başında galip ilan etmemizin sebebi, “taç giydirmenin tacı geri alma edimine göz kırpması ya da tacı geri alma fikrini örtük olarak içermesi”yle alakalıdır (Bahtin 2004: 187).

Bektaşî mizahında karnavalesk bir ilke olarak sıkça rastlanan unsurlardan bir diğeri de maddi bedensel yaşam imgeleriyle ilgilidir. Bektaşîyi şişirilmiş bedensel imgeler bakımından eksiksiz bir Bahtin kahramanına benzeten Tanburoğlu'na göre fıkralarda sıkça işlenen ve belirgin bir şişirmeciliğin (hyperbolism) etkisini taşıyan yeme ve içmeye dair bedensel imgeler bir yandan Bektaşînin tamamlanmamış ve her daim yaratma hâlinde olan bedenine öte yandan bolluk, bereket, üretkenlik, dünyevi ölümsüzlük ve dünyevi hazların tasviri olan halk şenliklerini karakterize eder (Tanburoğlu 2008: 218). Dolayısıyla aslında yeme-içme edimiyle de her zaman bir zafer kutlanır. Çünkü hiçbir zaman üzüntü ile yemek bir arada olmaz (Bahtin 2005: 325). Bu muzafferane yemek ediminde gizemli korkular aşağıdaki fıkrada olduğu gibi çözülüp gider:

“Bir Ramazan akşamı, kibarlardan birinin konağında iftar varmış. Davetlilerden zayıf, cılız imamın biri top atılıp oruç bozulduktan sonra ve karşısında oturan iki şişman Bektaşî babasını hayretle süzdükten sonra:

- Dünyanızda orucu yer, rakıyı içer, şişmanlarsınız. Yarın âhirette bu kocaman gövdelerinizin nasıl yanacağını düşünüyorum, deyince babalardan yaşlıcası:

- İmanım, düşündüğün şeye bak. Biz bu dünyada yer içer, yaşarız. Cehennemlik oluruz. Yarın âhirette zebâniler bizi tuttukları gibi ateşe atarlar. Hâlbuki fazla şişman olduğumuzdan ateş 'puf' diye söner. Zebâniler 'aman ateş söndü, getirin kuruları' diye bağışırlar. O zaman sizin gibi kuruları getirip altımıza koyarlar. Kuru olduğunuzdan derhâl alev alırsınız. Hocam, böylece sizin narınıza biz de yanarız, demiş.” (Yıldırım 1976: 92).

Bektaşî'nin yeme ve içmeye olan düşkünlüğünün, oburluğunun, sarhoşluğunun ve miskinliğinin kınandığı ve hatta birer günah olarak tasvir edildiği birçok fıkrada kendisini tanrının affediciliğine atıfta bulunarak savunduğu görülür. Dolayısıyla onu çileci idealden uzaklaştırıp dünyevi ve hazcı maddi bedensel hayata yönlendiren asıl şey, günahların affedileceğine olan sarsılmaz inancıdır. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi bu inancın arka planda olduğu fıkralarda hâsil edici güç imgeleri olarak tanımlanan yeme-içme, sarhoşluk, oburluk, miskinlik ve hatta “çapkınlık” imgeleri daha güçlü bir şekilde vurgulanır:

“Zenginin biri, bir ramazan akşamı mahallenin imamı ile komşusu Bektaşî babayı iftara davet eder. Yemekten sonra ev sahibi imama sorar:

- Sigara içer misin?
- Hayır, mekruhtur.
- Rakı?
- Hayır, haramdır.
- Zina?
- Hâşâ

Sonra aynı soruları Bektaşî'ye sorar:

- Sigara içer misin?

- Eyvallah imanım

- Zina?

- Bulursak eyvallah imanım.

Zengin adam kâhyasına dönerek:

- Kâhya dış kirası olarak imama bir altın, Bektaşî'ye beş altın ver.

- Neden bana bir altın, Bektaşî'ye beş altın veriyorsunuz?

Adam:

- Hocam senin ne tütüne, ne içkiye, ne kadına on para masrafın yok. Oysa şu adamın o kadar masrafı var ki, değil beş, on beş altın bile yetmez.” (Cimcoz 200: 90).

Bektaşî fıkralarında sıkça işlenen bir diğer şölensel imge olarak dayak atma/dayak yemenin de karnavalesk bir imgeleme ilişkili olduğu açıktır. Bahtin'e göre dayak cezası doğurganlıkla ve hâsil etme gücüyle ilintili karnavalesk bir imgedir (2005: 229-230). Aşağıdaki fıkrada da görüldüğü gibi dayak sahnelerinin bir ritüel, komik bir oyun şeklinde gerçekleştiği ve darbelerin neşeli, ahenkli ve şenlikli olduğu durumlarda çelişkiler ve birlikler iç içe geçer:

“Bektaşînin birine, herifin biri nedense taarruz ederek dövmeğe başlar. O da her yumruk yedikçe:

- Ellerin nurdan kopsun! dermiş.

- Ayol! İnkisar etmen lâzım gelirken, niçin herife böyle hayırlı, iyi duettin? demeleriyle:

- Bence farkı yok. Eli kopsun da neden koparsa kopsun! demiş.”(Yıldırım 1976: 100).

Karnavalesk karakterli halk mizahının bir diğer özgün yönü ise Bahtin'in (2005: 48-49), temel ilkesi-

ni ve amacını itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan, kutsiyet alanından aşağıya yani dünveyi alana indirmek şeklinde açıkladığı “grotesk gerçekçilik” kavramıyla ilişkilidir. Grotesk gerçekçiliğin temelini oluşturan “topolojik mantık”a göre oluşturulan tüm formlar işledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onları yukarıdan alıp dünyaya indirir, ete kemiğe büründürür. Buradaki anlamıyla itibarsızlaştırmanın kutsalın yeryüzüne indirilmesi, dünyalı olana temas etmesi anlamına geldiği dolayısıyla bir varlık veya nesnenin itibarsızlaştırmasının onun kutsallığından gelen saygınlığını yitirmesi ya da mutlak anlamda yıkıma uğratılması amacını taşımadığını belirtmek gerekir. Konuyla ilgili olarak Tanburoğlu da, Bektaşî tiplemesinin perde ardında saklı varlıkları dilediği şekle ve duruma sokma ve keyfi şekillerde anlatma yetkisinin bulunduğu ve alaycı tavrıyla dinsel yapının ardındaki tüm bedensiz, görünmez ve mesnetsiz soyutlamaları yer seviyesine taşıyarak tuhaflaştırdığından bahseder (Tanburoğlu 2008: 217). Grotesk gerçekçilik penceresinden Bektaşî fıkralarına bakıldığında kutsallık alanını teşkil eden gayb âleminin aşkın varlıklarının şu örnekte de görüldüğü gibi bariz bir şekilde değişik kılıklara sokularak dünveyi alana çekildiği ve her türlü yakıştırmanın açıkça dile getirildiği görülmektedir:

“Bektaşî'nin birisi, bir su kenarına kurulmuş; yavaş yavaş demleniyormuş. Bu sırada sert bir fırtına çıkarak her şeyi altüst etmiş. Şişe devrilmiş,

kebab ocağı sönmüş, her taraf toz duman içinde kalmış. Bektaşî gözünü göğe dikerek;

- Hey Allahım, içen benim; sen mi sarhoş oldun” demiş” (Yıldırım 1976: 68).

Bu türden fıkralarda esasında yapılan şey ise sadece eşanlı bir alışı etme, yenileme ya da neşeli bir dönüşümden ibarettir. Çünkü Agamben'in de belirttiği gibi teolojinin içinden çıkmış kavramlar, profan dünya içinde yer aldıklarında da teolojik imzalarından tamamen kurtulamamakta, hatta yeni anlamlarını da bu imzaların belirleyiciliği ve tanımlayıcılığında oluşturmak zorundadırlar. Bu imzaların işlevi, imge ve kavramları semantik yapılarını bozmaksızın yerlerinden oynatmak ve bir alandan ötekine geçişleri sağlamaktır (akt. Tuğrul 2010: 16). Dolayısıyla seküler bir edebi tür olarak fıkralarda yer alan ve kutsiyet atfedilen kavramlar ne kadar tuhaflaştırılırsa tuhaflaştırılsın teolojik geçmişlerinden tamamen soyutlanamazlar.

Bektaşî'nin sırat köprüsünü denizden, hem de torik (bir balık türü) vasıtasıyla geçeceğini iddia etmesi, o köprü'nün korkuluklarının olup olmadığı merak etmesi, şişman olduğu için cehennem ateşini söndürebileceğine inanması, cehennemde konuşmak için Fârisi lisanını öğrenmeye çalışması gibi çeşitli durumlar da, fıkralarda gayb âleminin karnavalesk bir şekilde imgelediğini, üretilen mizahın da estetik bir bilinç ve çöşkün bir hayal gücüyle yaşamın masalsi niteliğine yöneldiğinin en net göstergesidir. Do-

layısıyla Bektaşî mizahı dünyeviliği ya da fenomenik olanı önceleyen bir tasarımdan ziyade hem metafizikten beslenen hem de bizzat onu besleyen yani sınırın ötesindekilere yönelik ilgi ve merakı sürekli canlı tutan bir yapıya sahiptir. Bektaşî fıkraları, bu anlamda Tanburoğlu'nun "ara biçimler" olarak tanımladığı ve bir yüzü kutsallıkta diğer yüzü zındık dünyevi tarafta olan ne tam olarak kutsal ne de tam dünyevi bir anlatı formu işlevindedir (Tanburoğlu 2008: 21). Çünkü birçok örnekte de görüldüğü üzere Bektaşî fıkralarındaki karnavalesk-grotesk imgelem gücünü dünya dışından alan, maneviyat seviyesi yüksek ve kutsallığını hiçbir zaman yitirmeyen, profan ile kutsalın sürekli etkileşimli bir iletişim hâlinde olduğu bir tasarıma dayanır. Ellul'a göre bu türden imajlar, yalnızca birer temsil, tasarım veya estetik nesne değil, temel bir mesajın veya gücün taşıyıcıları, kutsal dünyanın ana parçalarıdır ve bu yüzden delil sağlayıcı, anlamlı ve davet edicidirler (Ellul 2012: 235). Bir tür ara form ya da kısmen hierofanik karakterli gösterge dizgeleri olarak ele alabileceğimiz Bektaşî fıkraları da tıpkı görsel imajlar (resim, ikon vb.) gibi İslam inanç dairesine giren ve kutsallık vasfı taşıyan unsurları gündelik yaşamın içerisine dâhil ederek maneviyatın somut vasıtalarla ete kemiğe bürünmesini sağlar. Eliade'ye göre kutsal uygun bir "hierofani"de (kutsalın kendinden başka bir şey aracılığıyla tecellisi) tezahür ettiğinde insan, kutsalın ansızın dünyada belirişine tanık olur (Eliade 1991: 9). Kutsalın

Bektaşî fıkralarında belirmesi bilinmezlik ve sonsuzluk gibi dehşet verici ve aklı zorlayan çeşitli anlaşılabilir soyutlukların inançlı kimselerin idrak seviyesine indirgenmesi ve seküler gündelik hayatın da bir parçası hâline getirilmesi bakımından önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir. *Copying Beethoven (2006)* filmdeki bazı repliklerden uyarlanarak oluşturulan şu türden bir metafor yukarıda bahsi geçen durumu özetlemek için uygun olabilir: Gündelik yaşamda -dünyevi meşguliyetlerden dolayı fark edilmese de- gayb âlemindeki varlıklar ile profan alandaki müminler adeta sırt sırta yaşar. Ne zaman ki ara biçimler vasıtasıyla perde aralanır, sırt sırta olan dünyevi ile kutsal birbirine yüzünü döner ve işte tam o anda adeta burunları birbirine sürtünecek kadar yaklaşmış olurlar.

Sonuç

Karnavalesk imgelemin taşıyıcısı olarak Bektaşî tipi etrafında teşekkül eden mizah geleneği düz anlamda bir takım "aykırı" ve "edepsiz" içerik ve üslup özelliklerine sahip gibi görünse de yan anlamda dünyevilik ya da kutsallık alanına içkin her türlü varlık, olgu ve olayın ciddiyet alanından kopartılıp ciddiyetsiz alana çekilerek yeni ve özel bir bakış açısıyla yeniden kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Dolayısıyla Bektaşî gülmesinin temel işlevi, bir anlığında da olsa kutsiyet alanının insan duygu, düşünce ve organizması üzerindeki denetleyici ve baskıcı otoritesinin dışına çıkarak bayağı ve sıradan dünyeviliğinin verdiği hazzı tutunup özgür bir varlık

olduğunu hatırlatmaktadır. Bektaşî tipi ayrıca dini inanç ve pratikler, emir ve yasaklar, ahlak ve terbiye ile ilgili konularda mevcut düzenin ve ideolojinin telkin ettiği tabulaşmış kalıpları yıkarak mizah yoluyla bir anti-düzen inşa eder ve bu alanda kutsal ile dünyevi arasında sağladığı muazzam harmoniyle yepyeni duyarlılık ve görme biçimleri sunar. Böylece Bektaşî tipi etrafında teşekkül etmiş her metin, halkı var olan dünya ve toplum düzeninin dışına çıkartarak adeta alternatif bir hayatın kapılarını aralar. Fıkralar sayesinde kapıları aralanan bu yeni dünyada egemen hiyerarşik dengeler, geçerli olan dinsel, siyasi, ahlaki değerler, normlar, emir ve yasaklar adeta “askıya alınarak” daimi, değişmez ve dolayısıyla sorgulanamaz olarak imlenen hemen her şey Bektaşî'nin zeki, şen ve cezbeci müdahaleleriyle yeniden değerlendirilir. Karnavaleks bir tutumla her türlü eşitsizliğin askıya alındığı bu tür anlatılar alımlayıcı üzerinde daha gerçekçi ve samimi bir izlenim bırakacağından anlatıya konu olan olay, olgu ve varlıklarla daha özgür ve samimi ilişkiler kurulmasına yardımcı olur. Dini pratikleri bu sıcak, samimi, özgürleştirici ve gerçekçi dil ve üslup üzerinden aktaran Bektaşî tipinin, bu anlamda çoğu misyonerden, fıkralarının ise çoğu dinî-edebî türden daha işlevsel olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- And, Metin. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1977.
- Bahtin, Mihail. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*, (Çev. Çiçek Öztekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

- Boratav, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat Cilt II*, İstanbul Adam Yayınları, 1982
- Cevizci, Ahmet (2. Baskı). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Paradigma Yayınları, 1999.
- Cimcoz, Sinâ. *Adamın Biri Bir Gün*, İstanbul: Geçit Kitabevi, 2000.
- Eagleton, Terry (4. Baskı). *Edebiyat Kuramı (Giriş)*, (Çev. Tunçay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Eliade, Mircea. *Kutsal ve Dindışı*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları, 1991.
- Ellul, Jacques (3. Baskı). *Sözün Düşüşü*, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2012.
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi* (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Holland, Agnieszka (Yönetmen). *Copying Beethoven* (Film), 2006.
- Melikoff, Irene. *Uyur İdik Uyardılar*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.
- Melikoff, Irene (7. Baskı). *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*, İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık, 2010.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Türk Sufiliğine Bakışlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Öğüt-Eker, Gülin. *İnsan Kültür Mizah İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olan Mizahın Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*, Ankara: Grafiker Yayınları, 2009.
- Özdemir, Nebi. *Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ, 2005.
- Özdemir, Nebi. “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”, *Millî Folklor*, Yıl: 22, Sayı: 87, 2010, s. 27-40.
- Tanburoğlu, Özgür. *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Tuğrul, Saime. *Edebi Kutsal, Ezeli Kurban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Yıldırım, Dursun. *Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar (İnceleme Metin)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1976.