

türk halk edebiyatı

prof. pertev naili boratav

GY

gerçek yayınevi

100 SORUDA TÜRK HALKEDEBİYATI

Prof. Pertev Naili Boratav

100 SORUDA DİZİSİ : 13

Birinci Baskı :
EYLÜL 1969

Kapak : Said Maden

Dizgi: Özaydın Matbaacılık Koll. Şti.
Nuruosmaniye Cad. No. 61 - 63.
Baskı, kapak baskısı, cilt:
Fono Matbaası

Prof. PERTEV NAİLİ BORATAV

100 SORUDA
TÜRK HALKEDEBİYATI

GERÇEK YAYINEVİ
Cağaloğlu Yokuşu, Saadet İş Hanı, Kat 4
İstanbul

GİRİŞ

VE

HALKEDEBİYATI

SORU 1 : Halkbilimi nedir ve başka hangi deyimlerle adlandırılmıştır?

Halkbilimi (*) oldukça genç bir bilimdir. Batı ülkelerinde 1846'dan bu yana ingilizce *folk* (= halk) ve *lore* (= bilim) kelimelerinden meydana gelmiş olan *folklore* deyimiyle, o tarihten önce bir bilim konusu sayılmayan, ya da başka bilimlerin alanı içinde kalan birtakım olguları, kendine özgü yöntemlerle incelemeyi üzerine alan bağımsız bir bilim olarak tanınmaya başladı. Yurdumuzda bu bilimin adı ilk olarak 1913'de Rıza Tevfik'in «Peyâm» gazetesinin «edebî ilâve» sinde (sayı 20, şubat 1913) yayınladığı *Folklor* başlıklı yazıda anıldı. Daha sonraları bu bilim için çeşitli adlar öne sürülecektir: halkıyyât (Ziya Gökalp, *Türkçülüğün esasları*, 1923; Saadettin Nüzhet ve M. Ferid, *Konya vilâyeti halkıyyât ve harsiyyâtı*, Konya 1926); *halkbilgisi* (1927'de kurulan

(*) Türk halkbilimi, içine Türk halkedebiyatını da alan bir bütün olarak düşünülmüş, ve kitabın «Giriş» bölümü ona göre yazılmıştır. — Türk halkbiliminin «halkedebiyatını» aşan öteki konuları ikinci bir ciltte incelenecektir. (G.Y.)

ve onun yayın organlarında: «Halk bilgisi mecmuası» Ankara 1928; «Halk bilgisi haberleri» İstanbul 1929); **etnoğrafya** («Türk tarih, antropologya ve etnoğrafya dergisi», Ankara 1933; «Türk etnoğrafya dergisi» Ankara 1956); **budun bilgisi** (Hâmit Zübeyir Koşay, **Ankara budun bilgisi**, Ankara 1935); **folklor** (P.N. Boratav, **Folklor ve edebiyat I**, İstanbul, 1939; aynı yazar· **Folklor ve edebiyat II**, Ankara 1954; a.y., **Halk edebiyatı dersleri I**, Ankara 1943; 1932 ile 1950 arasında yurdun çeşitli bölgelerindeki Halkevlerinin dergi ve kitap yayınları ile «Folklor Postası», İstanbul 1944 - 1945; «Türk Folklor araştırmaları», İstanbul 1949'dan beri, ve başkaca özel kitap yayınlarında).

Halkbiliminin alanına giren konular bu kitabın bölümlerinde sıralanacak ve onlarla ilgili sorular incelenecektir. Şu giriş bölümünde, genel olarak, halkbilimini konuları ve yöntemleri bakımından tanımlayıp onun başka bilimlerle olan ilişkilerini belirtmekle yetineceğiz.

Halkbilimi birçok bilimlerin kavşak yerinde bulunan, ya da onlarla birçok konuları ortaklaşa paylaşan bir bilimdir: *Ruhbilim, dilbilim, toplumbilim, arkeoloji* ve prehistuar, genel olarak tarih, özel olarak da din, edebiyat ve sanat tarihleri, toplumluk ve insanlık bilimlerin dışında da hekimlik, bitkiler bilimi, hayvanlar bilimi... uzaktan yakından halkbilimi ile ilişkileri olan bilimlerdir.

Soru 2 : Halkbiliminin budun - bilim (etnoloji) ile ilişkileri nasıldır?

Çağımızda ayrı ayrı bilimler, her ülke içinde ve milletlerarası ölçüde işbirliğini kolaylaştırmak için örgütlenmeye doğru gidiyorlar; bu amaçla meydana gelen kümelenmelerde halkbilimi antropoloji - etnoloji bilimleri ara-

sında yer alıyor; bu küme içinde de etnoloji bölümüne giriyor.

Yakın bir zamana kadar **etnoloji** deyimi ile, Batı uygarlığının, endüstri çağının sonucu olan belli bir ekonomi düzenine, bir yaşam ve kültür seviyesine erişmiş ülkelerin dışında kalan sömürge, ya da yarı - sömürge (şimdiki deyimiyle az - gelişmiş) ülkelerdeki insan topluluklarının çeşitli yaşam şartlarını, üretim ve tüketim araçlarını, törelerini... bir bütün olarak, ya da ayrı ayrı inceleyen bilim anlaşılırdı. **Folklor** söziyle de (kimi yerlerde **etnoğrafya** kelimesiyle) Batı uygarlığı içinde bulunan ülkeler toplumlarının türlü yaşam görüntülerinde, edebiyat ve sanat yaratmalarında... endüstri çağından önceki dönemlerde kalıntıları (= gelenekleri) inceleyen bilim gösterilirdi.

Çağımızın bilim adamları, «uygarlık» kavramı ile, batılı milletlere bir üstünlük tanıma anlamına varılmasının bilim tarafsızlığı ve nesnelliği (= objektifliği) bakımından doğurabileceği sakıncaları göz önünde tutarak, sosyal kurulları konu edinen bir bilimi, incelediği toplumların oturdukları yerlere ve yaşama şartlarının görüntülerine göre iki ayrı bilime bölmenin yersiz olduğu kanısına varıyorlar. Bu düşünce ile de «geri kalmış» milletlerin kültürlerini de, endüstri uygarlığına erişmiş ülkelerin eski sosyal düzenlerden artık kalmış geleneklerini de aynı bir bilimin, etnolojinin, konusu olarak göstermeyi yeğleyorlar.

Örneğin 1960'da Paris'te toplanan antropoloji ve etnoloji bilimleri kongresinde «etnoloji» kümesinin bildirileri şu 11 bölüme ayrılmıştı: 1) Genel etnoloji ve yöntem soruları, sosyal yapılar, 2) arkeoloji ve prehistuar etnolojisi, 3) teknoloji; maddî ve ekonomik dirim, 4) bitkiler etnolojisi, 5) dil etnolojisi, 6) müzik etnolojisi, 7) tarihlik etnoloji ve halk gelenekleri, 8) töreler etnolojisi,

9) din etnolojisi; 10) ruhbilimlik etnoloji ve hekimlik, 11) kültür değişmeleri; uygulamalı etnoloji; göçler. — Bu bölümlerin hepsinde, «geri kalmış» milletlerle Batı uygarlığına erişmiş («gelişmiş») milletlerin, yazılı tarihleri olan ve olmayan toplumların kültürleriyle ilgili türlü konular bir arada tartışıldı.

Bu «konular kümelenmesi»nde de görüldüğü gibi, etnoloji (= budunbilim) ile halkbilimine, konuları olan insan topluluklarını bir önyargı, ya da bir değer yargısı ile birbirinden ayırd etme eğiliminde bir anlam yüklemeden, sadece konularındaki özellikleri göz önünde tutmak zorunu ve bir bilim yöntemi gerekçesiyle aralarındaki ilişkileri tamamiyle başka bir açıdan görerek, her birine düşen payı belirtmek en doğru yol olacaktır.

Bu görüşe uyarak, etnoloji ile halkbilimini, ilişkileri içinde, şöyle tanımlıyabiliriz :

a) Etnoloji deyimi belli bir «bilim konuları ve yöntemleri birliği»ni adlandırır. Onun, yukarıda örnek olarak verilen 11 bölümdeki konuların hepsine ortak bilim ilkesi, ırk, coğrafya, din, dil ögelerinin belirlendirdiği kültür birlikleri meydana getiren insan topluluklarının (boy, budun; köy ve bölge toplulukları...) türlü kurullarını ve yaşam görüntülerini «synchronique» (= belli bir zaman içinde ve olguları bütünüyle ele alan) bir yöntemle incelemektir.

b) Ama, bu bölümlerden, örneğin «tarihlik etnoloji ve halk gelenekleri» başlığı altında toplanan konular ancak «halkbilimi» diye adlandırdığımız bilim dalı içinde etnolojinin genel - ortak kurallarından başka, halkbiliminin kendine özgü yöntemleriyle incelenebilir.

Bu konuların başlıca özelliği ise, içinde oluştukları toplumluk ortamın kültür ikiliği aşamasında bulunmasıdır : «yüksek» sınıfın tekelinde edebiyat, sanat, v.b. kurul-

larına paralel olarak halk sanatı, halk edebiyatı v.b.; kitap ve okulların öğretileri olan din kurallarının yanında — kimi onlarla çelişki halinde — inanışlar; devletin yasalarına karşılık, geleneklere bağlı töreler; endüstri düzeninin seri hâlinde üretim ve tüketim araçlarına karşılık, bölgelere özgü âlet, kap, kacak, giyim, kuşam... v.b. — Bu çeşit toplumların bir özelliği de yazılı tarihleri oluşundan gelir; bu nedenlerle de, onların kültürlerinin incelenmesinde «synchronique» yöntem yetersiz kalır; yazılı belgelerden yararlanma, araştırmaların «diachronique» (geçmişteki gelişmeleri izleyen) bir yöntemle tamamlanması gerekli olur.

Bir bakıma halkbilimcisi, araçları daha zengin, başka bir deyimle daha uzmanlaşmış, buna karşılık genellemelere ve kuramlara gitmekten çekinen bir etnolog tutumundadır.

c) Kültür ikilikleri göstermeyen toplumları inceleyen her etnolog da, incelediği toplumun ya da toplum olgularının (= konuların) özel niteliklerine göre başka bir türlü «uzmanlaşma» zorunluğundadır: belli bir toplumun dinlik inanışları üzerinde araştırmalar yapıyorsa din tarihçisinin bilgi gereçlerinden yararlanması, incelediği toplum, örneğin Sibirya'daki Yakutlar ise, onların yurtlarının coğrafyası, konuştukları dil, v.b. üzerinde gerekli bilgilerle pusatlanmış olması, budun - bilim (= etnoloji) araştırma yöntemlerini türk - bilim (türkoloji) araçlarıyle güçlendirmiş olması gerekir.

Çağımızda, madde bilimlerinde olsun, toplum bilimlerinde olsun, derinlemesine ve genişlemesine araştırmaların bir zorunluk olması sonucunda, uzmanlık kollarının sayısı da gittikçe artıyor. Eskiden bilim adamı, çalışma odasına, bir laboratuvara, bir kitaplığa kapanıp tek başına bir ömür boyu süren çalışmalarının ürünlerini yayınlarıyle dünyaya bildirmekle görevli kişi diye düşünü-

türdü; bugün verimli ve yararlı bilim çalışmaları, iş ortaklarından her birinin geniş bir araştırma konusunu bir yanından tutup didiklediği imeceli bir iş olmaya yöneliyor. Madde bilimlerinde bu dönüşüm daha hızla gelişiyor; insanlık ve toplumluk bilimler de aynı yolu tutmak zorundadırlar. Çağımızın uygarlık gelişmelerine ayak uydurup insanlığa ve içinde yaşadığı topluma yararlı olmak dileyen her bilim adamı ergeç bu yolu tutacaktır.

Soru 3 : Neden folklor *yerine* halkbilimi *adı uygun görülmüştür?*

Yukarıda belirttiğimiz gibi çağımızda artık halkbilimini etnolojiden ayrı bir bilim değil de, özel yöntemleriyle onun araştırma araçlarını zenginleştiren bir uzmanlık dalı olarak anlama eğilimi üstün çıkıyor. Ama, gene de, söz konumuz olan bilime vaktiyle **folklore** adını takmış bulunan ülke (İngiltere) ile ingilizce konuşan ülkelerdeki (Birleşik Amerika Devletleri, v.b.) bilim adamları, bu genel anlayışa katılmakla beraber, bu deyimden vazgeçmek de istemiyorlar. Ortak yazı dilleri almanca, ya da almanca ile akraba bir dil olan, ülkelerde (Almanya, Avusturya, İsviçre'nin bir bölümü, Hollanda, Belçika'nın felemenkçe konuşulan bölgesi v.b.) **folklore**'un bir çevirisi olan **Volkskunde** kelimesini benimsiyorlar.

Bu ülkelerin dışında kalan kimi memleketlerde, örneğin Fransa'da, **folklore** deyiminin kullanılmasında bir sakınca belirmiştir son zamanlarda. Bunun nedenlerinin kaynağı, **folklore** kelimesinden, giderek, onunla adlandırılan bilimden çok, o bilimin konusu olan çeşitli olguların anlaşılır olmasına çıkar; tıpkı **tarih** kelimesinden hem bir milletin geçmişi, hem de bu geçmişin çeşitli olgularını inceleyen bilim anlaşıldığı gibi. **Folklore** kelimesinin,

halkbiliminin konularını belirleyen bu anlamı, git gide, halk geleneklerinden esinlenen yaratma ve gösterilerin de aynı deyimle tanımlanmasına yol açıyor; bilim konusu olan olgularla onların taklitlerini (yani, halkbiliminin konusu olmayacak, olmaması gereken yapmacık, yalancı yaratmaları) birbirine karıştırma, böylece bilim araştırmalarını yanlış yola saptırma tehlikesi beliriyor. Bizim memleketimizde halkbiliminin daha emekleme döneminde olduğu düşünülürse, bu tehlikeden korunma çarelerinin aranmasının bizim için daha önemli bir sorun olduğu anlaşılır.

Şu da bir gerçektir ki, halkbiliminin nitelikleri içinde en önemlisi, onun, belli bir ülkede yaşayan «halk»a özgü kültür yaratmalarını, gelenekleri, ayrıntılarıyle ve derinliğine incelemeyi üzerine almış olmasıdır. Halkbilimi, bununla da kalmayıp bir ülkenin bölgelerini ve bunların içinde de küçük toplum birliklerini, onların dil, ağız, din, mezhep ayrımlarını, onlardaki üretim ve tüketim özelliklerinden gelme farklı töreleri, törenleri, çeşitli kültür ürünlerini inceler. Bu olgudan kalkılıp, bilim disiplini olarak «millî halkbilimleri», «yerli halkbilimleri» olabileceği gibi bir sonuca varılabilir. Gerçekte ise «millî bir halkbilimi» ilkesi değil, «halkbiliminin millî ve yerli olguları» söz konusu olmalıdır.

Bütün bu nedenlerle, örneğin Fransa'da, eski bireyci ve «ulusçu - yerlici» yöntemi artık tutmayan halkbilimcileri, **folklore** kelimesinin dönüştüğü bilim - dışı anlamlardaki sakıncayı da hesaba katarak, bir bilim deyimi olarak **fransız folkloru** yerine — fransızcada ingilizce **folklore** kelimesinin tam karşılığını veremedikleri için — **fransız etnolojisi** deyimini yeğliyorlar.

İşte bu nedenler bizi de folklor kelimesi yerine bir başka deyim aramaya itiliyor. Bizim dilimizde **halkbilimi** sözü ingilizce **folklore**'un, almanca **Volkskunde**'nin tam

karşılığı olarak, yukarda tanımlamayı denediğimiz bilimi adlandırmaya elverişli bir deyim olarak yerleşebilir kanısındayız.

Soru 4 : Halkbilimi ne değildir? Onun başka bilimlerle ilişkileri nasıldır?

Halkbiliminin etnoloji (budun - bilim) içindeki yerini gösterdik. Onun, başka bilimlerle ortaklaşa incelediği birtakım konular olacağı, yukarda 1 inci soruyu cevaplandırırken sıralamış olduğumuz konular ile değindiğimiz bilimlere bir göz atınca yekten anlaşılır. Ama, halkbilimi, sade yöntemleri değil, amaçları da başka olduğu için, onlardan bağımsız bir bilim disiplinidir. Birkaç örnekle onun bu niteliğini de belirtelim.

Halkbilimi, bir bakıma bir toplumun tarihini inceler; ama tarih değildir. O, tarih belgelerinden, kendi konusuna giren olayları, kurulları, v.b. incelemek için yararlanır. Ama, onu ilgilendiren açıklamalar tarihin ilgisini aşar. Tarihin amacı, görevi bir olayı **gerçekte** nasıl geçmişse öylece öğrenmek ve bildirmektir; o, olayı gerçeğe uymayan öğelerinden arıttığı ölçüde görevini başarmıştır. Halkbilimi için bir olayın **gerçekteki** biçimi ne olursa olsun, gerçeğe uyan veya uymayan bütün yönleri önemlidir : gerçeğin gerçek - dışına doğru oluşması; ya da gerçek dışından kalkılarak gerçeğe ulaşma; her iki yönde olayların dönüşümünü izleyerek onların toplum ya da bireyler için, her aşamada değişen anlamlarını belirtmek; toplumun ya da bireylerin bu dönüşümlerdeki etki paylarını meydana koymak... İşte aynı bir konuda tarihçi ile halkbilimcisini ayırd eden yöntem ve görev niteliklerinden birkaçı. Efsanelerin, tarihçiyi tedirgin eden, elinden geldiğince yolu üstünden kovmayı iş edindiği bu ürün-

lerin her ayrı anlatma çeşidi halkbilimcisi için ayrı değer taşır.

Edebiyat tarihçisi de bir yapıtın en «doğru nüsha»sını, yani yazarın kendisince beğenilen en son biçimiyle imzasını atıp okuyucularına sunduğu metni meydana koymaya çabalar; ona göre incelemelere ve yazar üzerinde yargılara temel olacak bu nüshadır. Halkbiliminin konusuna giren söz sanatı ürünü ise (bir türkü, bir masal v.b.) doğduğu andan başlayarak, yayıldığı çağlara, çevrelere, yayıcısının çeşitli ruh hâletleriyle, dinleyici - yayıcı ilişkilerine v.b. sayısız şartlara göre değişik biçimlerinin herbiriyle ayrı değer taşır; halkbilimcisinin işi bu yapıtların çağlar boyunca geçirdikleri değişimleri ve bunlarla toplum arasındaki ilişkileri izlemek, anlamlandırmaktır; o, bunların gelişimleri izinden giderek konuların bütünüyle, ya da onların örgülerini meydana getiren motiflerin, bir bölgeden başkasına, ülkeden ülkeye, ulustan ulusa geçişlerini, böylece de dünyamızın biribirinden uzak köşelerindeki insan topluluklarının alış verişlerini aydınlatma çabasında bir katkıda bulunacaktır.

Bir başka örneği dilbilimi (linguistique) üzerinde verelim. Halkbiliminin incelediği olgular dil aracılığı ile ifadelerini bulurlar. Örneğin bir masal, masalcının, demek ki masalın yurdu olan belli bir yerin diliyle anlatılmıştır. Bir bölgenin masallarını, türkülerini, v.b. derlemekle, oranın dilinin incelenmesi için gerekli gereçler de elde edilmiş olur. Yalnız sözlü edebiyat değil, maddî kültür araştırmaları da dilbiliminin yararlanacağı bilgiler sağlar : örneğin bir çadır inceleyicisi, sadece fotoğraf, resim, plan edinmekle yetinmez, çadırın her parçasının, her aracının adlarını da öğrenir. Çanak, çömlek, kap-kacak ve türlü zenaatlerin yaptığı şeylerle âletler için de durum böyledir. Halkbilimi konularının büyük bölümünün «gelenekler» olduğu düşünülürse, onun ele geçirip uzmanla-

rının yararına sunduğu dil gereçlerinin, dilin tarihinin incelenmesindeki önemi anlaşılır. Öte yandan da halkbilimcisinin, derlediklerini gereğince anlayabilmesi için, dilbiliminin öğretilerinden yararlanmasını bilmesi, yani incelediği toplumun dilinin inceliklerini kavrayacak kadar hazırlıklı olması gereklidir. İki bilim dalı arasında böyle sıkı bir ilişki olmakla beraber, dilbiliminin görevi dilin gelişimini, halkbilimininki ise o dille anlatılmış olguların gelişimini incelemektir; yöntemleri gibi konuları ve amaçları da başkadır.

Üçüncü bir örneği sosyoloji (= toplumbilim) ile verirsek, halkbiliminin bu bilimle ilişkilerinin çok daha sıkı olduğu görülür; o kadar ki sınırlarını kesin olarak çizmek çok kez güç olur. Bu sorunu aydınlatmak için kısa yol, sanırım ki **ethnologie** ve **sociologie** (= budun - bilim ve toplum - bilim) deyimlerini meydana getiren kelimelerin anlamlarına başvurmak olacaktır: **ethnologie**, kavim (= budun) lerin, **sociologie** de **toplumların** bilimi olduğuna göre, insan toplumlarını soyut olarak **toplum** (aile, klan, boy, soy tipleri, evlilik v.b. kurullar...) kavramının içinde incelemekle, adı belli bir toplum (Türk, Fransız, Avşarlı, Türkmen, Saçıkaralı, Yörük, Tahtacı, Bolu bölgesi halkı v.b.) anlamında konu edinmek, iki bilimin yöntem ve konuları arasındaki farkları belirtir; toplumbilim, insan topluluklarının türlü kurullarını, törelerini, kültür yaratmalarını, yalnız toplum olgusu açısından araştıran, etnoloji - halkbilimi ise bir bölge, bir dil, bir din birliği içinde belirlenmiş bir topluluğun gelenek ve göreneklerini, kurullarını inceleyen birer bilim dalıdır. Toplumbilimci, halkbiliminin verilerinden, dünyanın belli bir yerinden, belli bir toplumdan elde edilmiş gereçler olarak —onları başka gereçlere de katarak ve onlarla karşılaştırarak— genel anlamda toplumların gelişim sorunlarını, kurulların ve kültür olgularının dönüşüm çeşitlerini açıklamak için yararlanır. Halk-

bilimcisi de, incelediği bir toplumu, onun çeşitli dirim görüntülerini, genel olarak insan toplumlarının gelişim aşamaları içinde yerine yerleştirmek ve böylece araştırmalarını yanılmadan yöneltebilmek için gerekli ön-bilgileri toplumbilimin verileriyle kazanmış olur. Görülüyor ki, öteki bilimlerde olduğu gibi, toplumbilimin de halkbilimini aşan (genel kurallara, yasalamalara gitmek, toplumluk olgulardan bir seçme yapmadan, toplumu bir bütün olarak almak v.b. gibi) yöntemleri ve konuları bulunduğu gibi, halkbiliminin de, toplumbilimin derinliğine erişmeyeceği, ayrıntılarıyle gözden geçiremeyeceği birtakım özel konuları ve yönleri incelemeye yararlı araçları vardır.

Yukarıda (soru 1) sıralayıp geçtiğimiz öteki bilimlerle halkbiliminin ilişkileri de ayrı ayrı belirtilebilir; ama bu, o bilimlerin birer birer tanımlarına girişmek olacaktır ve bizim şu küçük kitabımızın çerçevesini aşacaktır; yukardaki birkaç örnekle yetinelim.

Soru 5 : Halkbiliminde uzmanlaşma ve başka bilimlerle işbirliği nasıl olmalıdır?

Çağımızın bilim çalışmalarında çok rastlanan bir olgudur : bir bilim dalında uzmanlaşmaya onun dışından bilim adamları gelebilir; birçok bilimlerin kavşak yerinde olan halkbiliminde de bu çok görülür; dilbiliminde, edebiyat ve sanat tarihlerinde, müzik biliminde yetiştikten sonra, ilk disiplinlerinde en çok ilgilendikleri konuları, alanları seçip halkbiliminin disiplini içinde o konularda uzmanlaşmış pek çok bilim adamları vardır. Hele yakın zamanlara kadar halkbiliminin üniversitelere girmemiş, bugün bile pek az sayıda üniversitede bağımsız bir öğretim kolu olduğu düşünülürse bu durum daha iyi anlaşılır.

Bir başka gerçek de şudur: çağımızda —aşağı yukarı her bilimde olduğu gibi— halk biliminde de alanın tümünü kavrayan, kendini onun bütün konularında yetkili uzman sayan kişi düşünmek yersiz olur. Halkbilimi de öğreti süresinin alt basamaklarında genel bilgiler veren, basamaklardan yukarı doğru çıkıldıkça uzmanlaşmayı gerektiren bir disiplindir. Konuları da uzmanlaşmaya doğru gidildikçe, şu ya da bu alanda daha yetkili bilim adamları arasında paylaşılır. Hele halk müziği gibi kimi konular, daha alt basamaklarda bile ayrı bir yetişme gerektirir. Bunun içindir ki halkbilimi öğreniminin üniversite seviyesinde bile (onun genel yöntemlerine ve konularına toplu bir bakış sağlayacak bir öğretiyi üzerine alan bir «merkez» den başka) çeşitli fakülteler ve enstitüler arasında paylaşılması, bilimin yararına bir örgütlenme olarak düşünülebilir.

Soru 6 : Türk halkbiliminin geçmişi nedir?

XIX'uncu yüzyılın sonlarından bu yana ancak, bir araştırma ve inceleme alanı olarak, türk halkbiliminden söz edilebilir. Daha önceleri, kimi bilginler ya da yazarlar, farkına varmadan türk halkbilimine katkıda bulunmuşlardır. Bunların en eskisi Kaşgarlı Mahmut'un büyük yapıtı, **Divân-ı lugât-it-Türk** (XI'inci yüzyıl), atalar sözü, halk şiiri inanışlar, töreler ve törenler, v.b. konularda Anadolu-öncesi türk halk kültürünün incelenmesinde başvurulacak önemli bir kaynaktır. Osmanlı çağında XVII'nci yüzyılın ünlü Evliya Çelebisi anılmaya değer; onun Seyahatnâmesi, halk yaşamının türlü görüntüleri üzerine bilgilerle, halk efsaneleri, evliya menkabeleri v.b. gibi halkbiliminin önemli konuları için zengin belgelerle doludur.

Tanzimat'tan sonra, dili sadeleştirmek, edebiyata hal-

kın yararını gözeten bir öğreti aracı niteliği vermek isteyen kimi aydınlar, halk kültürünün «öğretici» ürünleri ile ilgilenmeye başladılar. Şinasi, Ahmet Vefik Paşa gibi yazarların türk atasözlerini derleme, inceleme ve yayınlama çabaları bu ilginin tanıklarıdır; ama, 1908 devriminden sonraki «millî edebiyat» dönemine gelinceye kadar, bir kültür sorunu olarak türk halkbiliminin konuları üzerinde durulmuş değildir; Ahmed Midhad Efendi'nin, halk fıkralarını (**Kıssadan hisse** dizisi), Çaylak Tevfik adıyle ün almış Mehmed Tevfik'in Nasreddin Hoca hikâyelerini ve benzeri fıkraları (**Bu adam** dizisi) ya da halk geleneklerinin çeşitli yönlerini (**İstanbul'da bir sene** dizisi) konu edinmiş yapıtlarını türk halkbilimine, bilim amacı düşünülmeksizin getirilmiş katkılar saymak yerinde olur.

Türk halk edebiyatını bir bilim konusu olarak ele alarak, masalların, türkülerin, meddah hikâyelerinin, seyirlik oyunların, bir milletin sanat yaratmalarını besleyip güçlendirecek, onlara «millî» niteliklerini kazandıracak, aynı zamanda, milletlerarası kültür alışverişlerini anlamayı sağlayacak belgeler olarak değerlendirerek, türk halkbiliminin ilk temel taşını koyma şerefi *macar bilgini İgnaz* Kunos'undur. O, Rumelinde, Anadolu'da ve İstanbul'da halk edebiyatının çeşitli türlerinden (masal, türkü, meddah hikâyesi, Karagöz ve orta oyunu) metinleri derleyerek türk halk edebiyatı üzerinde çalışmalara ilk sağlam gereçleri de sağlamış oldu. Kunos'un, 1925 yılında Ankara'da verdiği konferansları bir araya getiren kitabında (**Türk Halk Edebiyatı,** Istanbul 1925), 1887'den başlayarak ard arda yayınladığı türk halk edebiyatı metinlerini halkın içinden derlemek amacıyle yaptığı gezilerin, kimi zaman masal anlatışına kacan tatlı bir dille hikâyesini okuruz.

Batı bilim adamlarının, Kunos'un açtığı çığırdan yü-

rüyerek, türk halk edebiyatının her türünden metinleri derleme ve inceleme çabaları XIX'uncu yüzyılın sonlarından bu yana süregelmiştir: Macar Gyula Nemeth, Alman Georg Jacob, Friedrich Giese, Theodor Manzel, Helmut Ritter ve daha sonraki kuşaktan Otto Spies, Walter Ruben, Wolfram Eberhard, Fransız Georges Dumézil, Jean Deny, Edmond Saussey v.b. bu arada anılmalıdır.

Türk aydınlarının kendi halk kültürlerine bir bilim konusu olarak eğilmeleri, Kunos'un çalışma döneminden epey sonra başlar. Rıza Tevfik'in 1913'te yayınladığı **Folklor** adlı bir yazıya yukarda değindik; o yazıda **hizmet-i âvam** deyimiyle karşılığını verdiği **folkor**'la, Rıza Tevfik, yalnız atasözlerini değil, bütün halk edebiyatını, yaratıcısı bilinmeyen, halkın malı olmuş söz sanatı yapıtlarını kapsadığını belirtir; bu arada, somut örnek olarak, Eğin türkülerine de değinerek halkbiliminin, bir milletin tarihinin incelenmesinde küçümsenmemesi gereken değeri üzerinde durur.

Toplumbilimci Ziya Gökalp, 1914 yıllarından ölümüne kadar, çeşitli dergilerde yayınladığı yazılarda, sırası düştükçe, halk kültürü (özellikle halk edebiyatı) konularının sosyoloji, tarih ve edebiyat araştırmaları bakımından önemi üzerinde durmuştur. Düşüncelerinin son terkibini 1923'te yayınlanan **Türkçülüğün esasları**'nda buluruz. O ayrıca masallar derlemiş ve bunları bir kitapta (**Altın Işık**, 1923) yayınlamıştır.

1910'dan bu yana çoğu İstanbul'da çıkan dergiler: «Türk Yurdu», «Yeni Mecmua», «Millî Tetebbu'lar Mecmuası», «Küçük Mecmua» (Diyarbekir'de, Ziya Gökalp'ın), «Dergâh», «Millî Mecmua»; İstanbul Üniversitesinin yayınları: Edebiyat ve İlâhiyat Fakültelerinin dergileri, «Türkiyat Mecmuası», Ankara'da Millî Eğitim Bakanlığının yayınladığı «Türk Arkeologya, Tarih ve Etnografya Dergisi», halkbilimi dergileri olmamakla beraber, bu bilimi ilgilen-

diren incelemelere ve metinlere de sahifelerinde yer vermiş, ve bu bakımdan türk halkbilimi çalışmalarına katkıda bulunmuşlardır; Batı ülkelerinde olduğu gibi yurdumuzda da bir süre, halkbiliminin kendi uzmanları değil de dil bilginleri, tarihçiler ve edebiyatçılar halkbilimcilerinin işini göreceklerdir.

Soru 7 : Türk halkbiliminin bugünkü durumu nedir?

Türk halkbilimi araştırmalarını kendine amaç edinmiş ilk örgüt Ankara'da 1927 yılında «Türk halkbilgisi derneği» adı ile kuruldu. Onun yayın organı olarak iki dergi yayınlandı: «Halkbilgisi Mecmuası» (Ankara 1928, bir tek sayı), «Halkbilgisi haberleri» (İstanbul 1929-1942; bu dergi 1933'ten sonra Eminönü Halkevinin yayını olmuştur).

1932'de eski Türk ocaklarının yerini Halkevleri aldı; Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür örgütü olan bu kurulların (Halkevleri ve Halkocakları) sayısı 1945 yıllarında 400'ü bulmuştur; Halkevlerinin aynı yıllarda sayısı 37'yi bulan dergileri (başta Ankaradaki «Ülkü» dergisi olmak üzere) halkbilimi konularına geniş ölçüde yer veriyorlardı. Bu dergilerde notlar, metinler yayınlandı; tam bir bilim metodu uygulama yeterliğinde olmasa da, bu yayınlar halkbilimi araştırmalarında yararlanabilecek oldukça zengin malzeme kaynaklarıdır. Kimi Halkevleri, dergilerinin yanında, kendi bölgelerinin halk kültür ve edebiyatı konuları ile ilgili kitaplar da yayınlamışlardır.

1938'de Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi öğretim programına, türk dili ve edebiyatı bölümüne bağlı bir halkedebiyatı dersi kondu. Bu ders 1948'de bir halkbilimi kürsüsüne dönüşmüş, böylece programı gelişmiş ve zenginleşmiş iken, aynı ders yılının sonunda kaldırıldı.

1948'den bu yana, türk halkbilimi bütüniyle, ayrı bir öğretim konusu olarak üniversitelerde okutulmaz olmuş-

tur. Ancak, Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin Etnoloji bölümü öğretiminde türk gelenek ve göreneklerinden, inanışlar, töreler, törenler gibi konular yer almış bulunmaktadır. Erzurum-Atatürk Üniversitesinde de, Edebiyat Fakültesinin Türk edebiyatı bölümü öğretim ve araştırma programında Türk halkedebiyatına yer verilmiştir.

1956'dan beri, yılda bir cilt olmak üzere, Millî Eğitim Bakanlığınca Türk Etnografya Dergisi yayınlanıyor. Türk Dil Kurumu'nun derleme ve yayın programında, türk halkbilimi konularını ilgilendiren çalışmalara da yer verildiğini söylemeliyiz. Türk halkbiliminin çeşitli gereçlerini derleme ve arşivleme işini düzenlemek amacıyle de 1966 yılı 16 haziranında Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Müsteşarlığına bağlı bir Türk Folklor Enstitüsü kurulmuştur. Maddî kültür verilerini bir araya getirmiş olan ve onlardan araştırıcıların yararlanmasını sağlayan tek uzmanlaşmış kurum Ankara Etnografya Müzesidir. Kimi şehirlerdeki Arkeoloji müzeleri, başlarındaki yöneticilerin kişilik çabalarıyle türk halkbilimi konularını ilgilendiren gereçleri (çadır, tarım gereçleri, giyim kuşam, kapkacak, v.b.) bir araya getiren bölümler kurmayı deneyorlar; örneğin Adana Müzesinde vaktiyle, Ali Rıza Yalgın'ın emeğiyle gerçekleştirilmiş türkmen eşyaları bölümü. İstanbul'da Atatürk Bulvarı üzerindeki Belediye Müzesinde, özellikle karagöz ve kukla gibi seyirlik halk oyunları, halk resimleri, v.b. eski İstanbul halk sanatlarının çeşitli yönleri üzerinde incelemeler yapmak isteyenler yararlı gereçleri bulurlar.

Türkiye dışında, türkçe öğretimi yapılan birkaç bilim kurulunda, giderek, türk halkbilimi konuları üzerinde çalışmalarının bir bölümünde de olsa uzmanlaşma eğiliminde merkezler beliriyor: A.B.D.'nde, Indiana'da Bloomington Üniversitesi; Fransa'da, Paris Üniversitesinin Türk dili ve edebiyatı Enstitüsü gibi.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK EDEBİYATI

Soru 8 : «Âşık» deyiminin özel anlamı nedir? ve âşık nasıl bir sanatçıdır?

Âşık kelimesinin, genel anlamı yanında, dilimizde özel bir anlamı var; son yıllarda bu kelime yerine **halk ozanı** sözü kullanılır oldu; daha önceleri de **saz şairi, halk şairi** deyimleri vardı.

Bu kelime ile belirtilen sanatçılar öteden beri kendilerini âşık diye adlandırdıkları için biz bu deyimi kullanmayı yeğleyoruz. Kelimenin halk geleneğinde bir inanışla ilgisini de unutmamak gerekir. Âşık'ın şairlik gücünü ve yetkisini, düşünde kendisine Pirinin sunduğu «aşk bâdesi»ni içmekle ve «ideal sevgili»nin hayalini görmekle kazandığına inanılır. Böyle bir olağanüstü olayla şairlik niteliğini kazanmış sanatçıları daha da kuşkusuz ayırd etmek isteyenler, onları **bâdeli âşık, hak âşığı** sözleriyle nitelendirirler. Şairliği bir aşk tutkusu ile eşit görme inanışı, türk halk edebiyatına özgü değildir: çok eski çağlardan başlayarak Arapların birçok büyük şairlerini gelenek büyük aşklara bağlar; ünlü hikâyenin kahramanı Mecnûn gibi. Orta çağ batı ülkelerinde de troubadour'lar, «amour courtois» (yüksek soydan bir kadına olan tutku)yu şiirlerine konu etmekle tanımlanırlar; alman orta çağında bu

türlü şairlere verilen ad âşık kelimesinin tam karşılığı olan «minnesänger» (aşk türküsü söyleyen sanatçı)dır.

Âşık, türk halk edebiyatında, aşağı yukarı XVI'ncı yüzyılın bşlarından bu yana beliren bir sanatçı tipidir. İlerde göreceğimiz gibi, bir yönüyle eski destan (épopée) geleneğini sürdüren, ama başka bir yönüyle, adının da belirttiği gibi «sevda şiirleri» (lirik türden şiirler) söylemekle görevlenmiş bir sanatçıdır. Onun yaratıcılığı **irticai** iledir: şiiri yazmaz, söyler. Onda şiir müzikten ayrılmaz; demek ki sadece söylemez, çalar ve çağırır. Âşıklar düz konuşma biçiminde söylemekle şiir söylemeyi **dilden söylemek** ve **telden söylemek** deyimleriyle ayırırlar; bununla âşıkın şiirini söylerken sözlere eşlik eden müzik aracının, sazın, âşıkın şiirinden ayrılmaz bir öge olduğu anlatılmak istenir. Demek ki âşık şiiri sözlü gelenekte oluşan ve gelişen bir sanattır; müzikten ayrı düşünülemiyeceği —ilerde inceleyeceğimiz halk hikâyeciliğinde— bir kerteye kadar «seyirlik - dramatik» ögeleri olan «katışık» bir anlatı sanatını da kapsar.

Soru 9 : Âşık edebiyatı ile zümre-tarîkat edebiyatının ilişkileri nasıldır?

Parmak basılması gereken ikinci bir nokta da, âşık şiiri ile din ve tarîkat konularını işlemiş bir bölük «halk şairleri»nin ilişkisi sorunudur. XIII - XV'inci yüzyıllar arasındaki dönemde halk şiirini yalnız bu ikinci bölük sanatçılar temsil ediyorlar; daha doğrusu yaratmalarının bütüniyle din ve tarîkat dışı halk şiirinin temsilcisi diye nitelendireceğimiz sanatçılardan bize kadar bir şey ulaşmamıştır. Ama, örneğin bu dönemin iki büyük şairini,

Yunus ve Kaygusuz'u alalım; onların, yaratmalarında yalnız din ve tarîkat konuları ile sınırlanmış olmadıklarını da unutmamak gerekir. Bu dönem şairleri, öte yandan da, hiç şüphesiz daha sonraki «âşık şiiri»ni etkilemişlerdir: âşık şiirinin nazım ölçüleri ve biçimleri daha önceki dönemdeki ölçü ve biçimlerin gelişmesi olduğu gibi, dil, konu, üslûp, şiir imgeleri v.b. de de aynı geleneğin sürdürülmüş ve geliştirilmiş olduğu bir gerçektir. XVI'ncı yüzyıldan sonra, din-dışı ve tarîkat-dışı bir halk şiiri akımı güç kazanıyor; yüzyıllar ilerledikçe bu akımın temsilcisi olan adların sayısı da artıyor; daha önceki dönemde rastlamadığımız biçim ve tür çeşitlenmeleri «Âşık şiiri» dediğimiz şiir okulunu meydana getiriyor. Din ve tarîkat konularından esinlenen ve sanatlarını yalnız dünya-dışı düşünün hizmetine bağlayan, ama gene de seslerini halk çevrelerine duyurmak isteyen şairler, âşık şiirine paralel yeni bir akımın temsilcileri olarak beliriyorlar. Yunus, Kaygusuz, Hacı Bayram, Eşrefoğlu... gibi ilk dönemin ünlü şairlerinin izinden giden bu sanatçıları, edebiyat tarihçileri «Tekke şairleri» diye adlandırırlar.

Bu kümelenme, tekkelerin (bektaşî, kaadirî, halvetî tekkeleri, v.b.) kurulduğu ve geliştiği şehir ortamlarında yetişmiş şairler için doğrudur; bu sanatçılar bir türlü halk şiirinin temsilcileri olsalar da âşıklardan ayırd edilmelidir. Ama köy çevrelerinde, alevî - kızılbaş toplumların yaşadıkları bölgelerde ve kendi mezheplerinin eğitimi ile yetişmiş halk şairlerini «âşık»lar kümesinden ayırmak güçtür; onlar yaratmalarında bütün nitelikleriyle âşık geleneği içinde kalırlar. Bu bakıma, örneğin Pir Sultan, bir kızılbaş şairi olmakla beraber birçok yönleri ile âşıktır. Şehirlerde yetişmiş tekke şairleri içinde ise, âşık geleneğiyle daha çok ortak nitelikler gösterenler, bektaşî şairler olmuştur. Ama, örneğin Aziz Hüdaî (XVI. y.) Niyâzî-i Mısrî (XVII. y.) gibi ilâhileriyle ün kazanmış kişiler ka-

tıksız «tekke şairleri» sayılırlar; âşık geleneğiyle ancak çok uzaktan ilişkileri söz konusu olabilir.

Soru 10: Âşıkların yaratmaları edebiyat tarihinin inceleme alanına girmez mi?

Mantık bakımından öyle olması gerekir. Hangi sınıfın sözcüsü olursa olsun, hangi konuları işlemiş olursa olsun, imza taşıyan her edebiyat yapıtı, edebiyat tarihinin malı olmalıdır. Dahası var; aslında edebiyat tarihi, sanat tarihi, geçmiş çağların sanat yaratmaları arasında, şu ya da bu değerde, şu ya da bu ortamların malı olan yaratmaları birtakım öznel (= subjektif) mihenklerle ayırd etmeden, bir milletin kültür ürünlerinin, her çağın bütünü içindeki yerlerini ve eylemlerini belirtmeyi amaç bilmelidir. Ama, edebiyat ve sanat tarihleri yakın zamanlara kadar (günümüzde de çokluk) seçkin yaratıcıları ve onların sanat ürünlerini konu edinmek alışkanlığından ve kolaylığından sıyrılamamış bulunuyor. Ayrıca, edebiyat tarihi «tarih» kavramının zorunlu kıldığı bir yönteme uyarak —bu bakıma haklı olarak— ancak zamanı ve yaratıcısı belli belgelere dayanır. Âşık yaratmaları her ne kadar birey ürünleri, imzalı yapıtlar ise de onların bu nitelikleri yazılı belgelerin bize ulaştırdıkları yüksek-aydın sanatçı yapıtlarından, birçok özelliklerle ayrılır; sözlü gelenekte oluştukları, geliştikleri, kuşaktan kuşağa aynı aktarma yoliyle, yani âşıkların sözlü aktarma yoliyle, ulaştırıldıkları için, bireyliklerini zamanla yitiren ürünlerdir onlar. O kadar ki, birçok âşıkların —en ünlülerinin bile— yaşamları üzerine, geleneğin bize getirdiği «efsanelere» bürünmüş bilgi kırıntılarından fazla bir şey bilmiyoruz ve bilemeyeceğiz de; kimi âşıkların yaşadıkları çağ üzerine bile

(beş on yıllık bir fark değil, yüzyıllık fark ile de) kesin bilgimiz yok.

Ikinci bir olgu da, âşıkların yaratmalarının zamanla anonim halk şiiri (türkü, ağıt, v.b.) ürünlerine dönüştüğüdür. Bu bakıma âşık yapıtlarını halk türkülerinin (demek ki kuşkusuz olarak halkedebiyatı - halkbilimi konusu olan ürünlerin) incelenmesi içine almamız gerekli olacaktır. Üçüncüsü, ilerde inceleyeceğimiz «halk hikâyesi» türünün oluşma, gelişme ve aktarılmasında âşıkların önemli payları bulunması, âşık edebiyatı ürünlerine «halkbilimi» içinde bir bölüm ayırmamızı gerektirir.

Ama, edebiyat tarihi de, kendi inceleme kadrosu ve yöntemi gereğince, belli çağları, belli çevreleri temsil eden âşıkların yaratmalarını genel olarak türk edebiyatının başka akımları arasında inceleyip değerlendirecektir.

Soru 11 : Âşık şiirinin biçimleri nelerdir?

Âşık şiirinin biçimlerini, bunlarda kullanılan ölçü (= vezin) ye göre iki büyük kümeye ayırırız: heceli biçimler, aruzlu biçimler.

Heceli biçimlerin, ölçülerine göre, çeşitlenmeleri şöyledir:

a) 4+4+3 ya da 6+5, 11 heceli ölçüde şiirler.

b) 4+4, 5+3 ya da serbest duraklı, 8 heceli şiirler.

c) 4+3 ya da serbest duraklı 7 heceli ölçüde şiirler.

ç) seyrek olarak, ayni bir şiirde değişik ölçülerin kullanıldığı şiirler.

Heceli biçimleri belirleyen ikinci önemli öge uyaktır. Belli bir ölçüde söylenmiş olan şiirin içinde uyakların düzeni (sıralanış ve tekrarlanış kuralları) ile şiir kesin biçimini almış olur.

Âşık şiirinde (ve genel olarak halk edebiyatında)

«temel nazım birliği» dörtlük, yani, belirli ölçü ve uyak kurallarına uyarak, dört dizeden meydana gelmiş «parça»dır. Nazım birlikleri dörtlük olmayan biçimler, dörtlükteki dize sayılarının türlü etkenlerle azalması ya da çoğalması şeklindeki dönüşümlerdir. Dize sayıları ne olursa olsun, âşık şiirini meydana getiren, ve görünüşleriyle birbirine eşit olan bu birliklere âşık geleneğinde «bend» ya da «hâne» derler. İşte her bendin içinde ve ayni bir şiirin bendleri arasındaki uyak düzenidir ki, ölçü niteliğine eklenerek, şiirin biçim çeşitlenmelerini belirlendirir.

Uyak düzeni, âşık şiirinde iki temel biçimi belirlendirmiştir:

1. Koşma biçimi. 2. Mâni biçimi. (Koşma ve mâni deyimleri türk halkedebiyatının kendi geleneğinden alınmış olmakla beraber, burada halkedebiyatı incelemeleri için, özel «teknik» bir anlam veriyoruz onlara.)

Koşma biçimindeki şiirler 11 ve 8 heceli olurlar ve bendlerinin uyak düzeni de şöyle şemalandırılır:

1. bend : **a b a b** ya da **a b c b**
2. ve daha sonraki bendler : **d d d b, e e e b**...

Son bendde şairin adını söylemesi de bir bakıma biçimle ilgili bir nitelik olmuştur.

Mâni biçimini âşıklar az kulanırlar; özel şartlar içinde ve Türkiye'nin kimi bölgelerinde, âşıkların bu biçimle söylenmiş şiirlerine rastlanır. Bir de Hatâyî, Muhiddin Abdal... gibi kimi «tarîkatçı» halk şairleri, bu biçimde şiirler söylemişlerdir. Mâni biçiminde şiirlerin ölçüsü çokluk 7 li, daha seyrek 8 li olur. Uyak şeması:

1'inci bend: **a a b a**; 2'nci bend: **c c d c**; 3'üncü bend: **e e f e**..... Görülüyor ki bu biçimde söylenmiş şiirlerde uyak düzeni ile bendler birbirinden tamamiyle bağımsızdır.

Bu ana biçimlerin de, bölgelere, çağlara, şiirin söylenmesi şartlarına göre, çokluk ona katılan müzik öge-

sinin de etkisiyle, çeşitlenmeleri vardır. Bunlar, bendlerin dize sayılarının çoğalması ya da azalması, «bağlama» (nakarât) görevini gören son dizenin genişlemesi, yani bende bağımsız bir «bağlama» parçasının eklenmesi gibi değişmelerdir.

Aruzlu biçimlerin en çok kullanılanları **divân, semâi, kalenderî**'dir.

Divân : / . // / . // / . // / . / (fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün)

Semâi : . /// . /// . /// . /// (mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün)

Kalenderî : // . .//. .//. .// (mef'ûlü mefâîlü mefâîlü faûlün)

Bu biçimleri belirleyen temel-öge, uyaklarının her bend içindeki düzeni değil, kullandıkları ölçü ile adını taşıyan özel ezgidir. Nitekim, uyak düzeni bakımından her birinin **gazel, murabba** (= dörtlü), **müseddes** (= altılı) varyantları vardır. Ezgilerin de bölgelere göre varyantları olur.

Arûzlu biçimler, az çok bir dîvân şiiri öğretisinden geçmiş âşıkların oluşturdukları ve kullandıkları biçimlerdir. Arûz ölçülerini gereğince kullanmasını beceremeyen, bununla beraber buna özenen âşıklar, arûzlu dediğimiz biçimlerde şiirler düzenledikleri kanısıyle, sadece ezgileri ve uyak düzenleri bakımından bunlara uyan, ama ölçüleriyle 4.4+4.3 = 15'li (divân); 4.4+4.4 = 16'lı (semâi; dize ortasında uyaklı varyantında her dize ikiye bölününce: 8'li koşma şeklini karşılar); ya da 3.4+4.3 = 14'lü (kalenderî) gibi başka bir seri «heceli biçimler» meydana getirmiş olurlar. Genç kuşak âşıkları artık bu biçimleri kullanmıyorlar.

Soru 12 : Âşık edebiyatının türleri nelerdir?

Bunlar iki kümede toplanır: 1) nazım-nesir katışık anlatı türleri (bunları ilerde inceleyeceğiz); 2) çeşitlenmeleri hem konuları hem de biçimleriyle şartlanan nazım türleri.

İkinci kümedeki türler şunlardır:

1. **Destan - anlatı türü:** dörder dizelik bendlerden meydana gelir. Bend sayısı 100'ü bulan destanlar olduğu gibi, 8 - 10'u geçmeyenler de vardır. Ölçüsü çokluk 11'lidir; konuları ile destanlara yaklaşan 8'li şiirlere de seyrek olarak rastlanır.

Destan uyak düzeni ile koşma biçimindedir. Destanlar, toplumu geniş ölçüde ilgilendiren olayları konu edinirler; belli bir savaş, tüm olarak, ya da bir aşamasında; bir başbuğun başarıları; salgın hastalıklar, deprem v.b. gibi toplumu derinden sarsan âfetler; baş-kaldırmalar v.b. siyasî önemli olaylar... Anlatı tekniği çeşitli olur: kimi destanlarda âşık olayları kendi ağzından anlatmakla yetinir; kimilerinde, kısa bir girişten sonra, destanın önemli kişilerini konuşturur; her bendde kişilerden biri söz alır; destanın sonunu âşık gene kendi sözleriyle ve adını vererek bağlar. Âşıkların bir de «destan parodileri» (ciddî olmayan bir konuyu destan edâsiyle anlatma) niteliğinde yaratmaları vardır: sivrisinek, pire destanları, züğürtlük destanı, âşıkın türlü zenaatlerde çalışmayı başaramayıp «şairlik»te karar kıldığını anlatan destanlar v.b. gibi; bunlarda âşık anlatısına kasıtlı olarak akıl-dışı ögeler, ya da güldürücü abartmalar katar.

2. **Duyguluk şiir türü:** güzellemeler, koçaklamalar, ağıtlar gibi «olumlu», taşlama ve ilenmeler gibi «olumsuz ve yergili» yönde duygulanmaları âşıkın kendi adına, ya da başkaları hesabına dile getiren şiirlerdir bunlar. Her

biçimde olabilir. Genel olarak, destanlara baka, kısa şiirlerdir.

3. **Yarışmalı şiir türü:** Bilgi ve şairlik gücü yönlerinden âşıklar arasında bir yarışmayı, bir boy ölçüşmeyi şiire nitelik olarak veren türdür bu. Âşık geleneğinde başlıca iki çeşidi vardır. Birincisi, âşıkların çalıp çağırdıkları kahvelerde, bu sanatçıları bir türlü sınamadan geçirme olan «muammâ asma» törenidir. Kahvenin sahibi, ya da çevrenin bir ileri geleni, bir türlü bilmeceyi bir levhaya yazarak kahveye asar, ve onun şiirle çözülmesini kahveya uğrayan âşıklardan bekler; başaran, muammâ sahibinin ve dinleyicilerin bahşışlarını kazanır. İkinci töre, âşıkların karşılıklı birbirine sorular sormak, ya da bulunması güç, nâdir uyaklarla şiir söylemeyi önermek şeklinde yarışmalardır. Bu çeşit karşılaşmalar günümüzde de süre gidiyor. Bu türe giren şiirler de her biçimde söylenebiliyor.

4. **Öğretilik şiir türü:** Belli bir «teknik» deyim altında gösterilmemekle beraber âşıkların şiirlerinin büyük bir toplamı bu tür içine girer: öğüt vermek, türlü bilgileri öğretmek, yaşamın çeşitli cilveleri ile edinilmiş tecrübelerden, ve onlardan çıkarılabilecek derslerden dinleyicilerini yararlandırmak amaciyle âşıkın söylediği şiirlerdir bunlar. Kimi âşıkların bu tür şiirlerinden kopmuş dizeler ya da bendler, bir atasözü gücü ile, çağdan çağa dillerde dolaşır. Öğretici şiirler de her biçimde söylenir.

Biçim ve tür konusuna son vermeden birkaç önemli noktaya dikkati çekmeliyim. Halkbilimi konularının pek çoğunun incelenmesinde olduğu gibi, âşık şiiri için de kullandığımız «teknik» deyimlerin ancak bir bölümü geleneğin malı olan sözlerden alınmıştır; onların da hepsini gelenekteki dar ya da geniş, donmuş ya da kaypak anlamlariyle kullanmadığımızı unutmamak gerektir. Örneğin, **koşma** deyimi, Kastamonu bölgesi halkedebiyatı ge-

leneğinde 11 heceli ve belli bir ezgiyle söylenen bir şiir çeşidini gösterir; başka bölgelerde ve çeşitli çağlarda değişik biçim ve ezgilere de ad olmuştur; biz onu, yalnız 11'lileri değil, 8 hecelileri de kapsayan, ve ezgileri hesaba katmadan, nazım biçimi olarak, 1. bend: **a b a b** ya da **a b c b**, 2'nci bend: **d d d b**... uyak şemasına uygun bütün şiirleri kapsayan bir «teknik deyim», bilimlik söz olarak kullanıyoruz. Bundan başka, biçimlerin ve türlerin kümelenmesinde de kendimizi geleneğin **kaypak** ve **kararsız** kurallarına bağlı saymıyoruz; onun verilerinden yararlanmakla yetiniyoruz; gerçekten de gelenekteki kurallar Türkiye'nin bütün bölgelerine ve bütün tarih çağlarına yaygın bir birlik, ortaklık göstermezler; halkedebiyatını bir bilim konusu olarak incelemeye kalkışınca, onun çeşitli sorunlarını sistemleştirmek, olguları, karmaşıklıklarından arındırarak kümelendirip tanımlamak zorunlu olur. Hikmet Dizdaroğlu'nun «Türk Dili» dergisinin halkedebiyatı özel sayısındaki (c. XIX, sayı 207, aralık 1968, s. 186 - 293) **Halk şiirinde türler (*)** başlıklı etraflı, dolgun incelemesinde ileri sürdüğü «halk şiirinde nazım biçimi yoktur, tür vardır» yolundaki yargı, onun bu yöntem zorunluğunu hesaba katmamış olmasının bir sonucudur ve yazarın, biçim ve tür sorunlarını birbirine karıştırmasına yol açmıştır. O incelemede çok kez, **tür** kavramı altında **biçim** sorunları üzerinde durulmuştur.

Yukarda birkaç sahifede —kitabımızın planı göz önünde tutularak— biçimlerin ve türlerin ayrıntılı çeşitlenmelerine giremediğimiz gibi, sözünü ettiğimiz ana biçim ve türlere de metin örnekleri veremedik. Hem çeşitlenmeler, hem de örnekler üzerine bilgilerini tamamlamak isteyenlere Dizdaroğlu'nun sözü geçen incelemesini salık veririz.

(*) Bu inceleme, daha sonra, kitap olarak yayınlandı. **(Halk Şiirinde Türler.** Ankara 1969. Türk Dil Kurumu yayını).

Soru 13 : Toplumda derin iz bırakmış ünlü âşıklar kimlerdir?

XVI'ncı yüzyılın başlarından 1960'a kadar, yani aşağı yukarı dört buçuk yüzyıllık süre içerisinde gelmiş geçmiş, adları ve şiirleri halkın belleğinde, ya da onları beğenen, seven kişilerin himmetiyle yazılı kaynaklarda yer etmiş âşıkların sayısı nedir? Bunu kestirmek bugün için olanaksızdır; yaklaşık bir sayım denemesi bile yapılmamıştır. Birkaç rakam verelim: Fuad Köprülü'nün **Türk sazşairleri**'nde (cilt il ve III, 1940) 122 şairden seçmeler vardır.

Bizim, sözlü ve yazılı kaynaklardan metinlerini derlediğimiz halk şairleri için düzenlediğimiz iki listede («Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi» c. I s. 102 - 105 ve c. V. s. 324) 156 ad sıralanmıştır. Bu üç liste birleştirilince 246 ad elde edilir. Saadettin Nüzhet Ergun'un yalnız üç cildi yayınlanmış olan **Türk Şairleri**'nde A - E harflerinde 160 halk şairinin (âşık, bektaşî ve başka tarîkat şairlerinden «halk» şiiri biçim ve türlerinde şiir söylemiş olanlar) adları ve metinleri yer alır; bu eser tamamlanmış olsaydı, 28 harfte, halk şairlerinin sayısı yaklaşık bir hesapla 750'yi bulacaktı denebilir.

Bu konudaki araştırmaların bugünkü durumunda, yani halk şairleri üzerinde yapılmış yayınların tam bir bibliyografyası ile yayınlanmamış arşiv ve yazma gereçlerinden çıkarılmış adların bir sayımı yapılacak olsa, yukardaki 750 rakamının çok üstünde bir rakam elde edileceğini sanıyoruz.

Âşık edebiyatını halkedebiyatına konu edinince, estetik bakımından olsun, toplum sorunları ve konuları bakımından olsun, herhangi bir değerlendirmeye gitmeden bu geleneğe mal olmuş bütün âşıkları ve onların bütün yaratmalarını incelemek zorunluğu belirir. Çünkü bizim

bugünkü ölçülerimizle önemsiz sayılabilecek bir âşık yâ da bir şiir, çağının ve çevresinin bir yönünü aydınlatmak ve anlamlandırmak bakımından bir değer taşıyabilir. Ama öte yandan da, binlerce gelmiş geçmiş âşık içinden, toplum üzerinde derin etkide bulunmuş olanları hangileridir? ve etki güçleri nereden gelir? gibi sorunlar üzerinde durmak da yararlı olacaktır.

Âşıkların, bir yandan toplumda bıraktıkları izin önemini, bir yandan da yaratmalarının sanat yönünden değerlerini hangi ölçülerle belirleyebiliriz? Mihenklerimizin yazılı yüksek edebiyat için kullandıklarımızdan farklı olacağını peşin olarak bilmek gerekir; bu da âşıkların yaratmalarındaki yukarda değindiğimiz özelliğin bir sonucudur. Âşıkın şiirlerinin, hikâyelerinin alın-yazısı, anonim halk edebiyatı (türküler, masallar v.b...) ürünlerininkinden farklı değildir; âşık onları er meydanına saldıktan sonra, onlar artık kendisinin tapulu malı olmaktan çıkarlar. Öte yandan ünlü âşıkların bile biyografyalarından (XIX. ve XX. yüzyıllarda yaşamış birkaç tanesi bir yana) bildiklerimiz, ya sözlü gelenekteki söylentilere, ya da şiirlerinden çıkarılan bilgi kırıntılarına dayanır. Karacaoğlan'ın yaşadığı yüzyılı bile hâlâ kesinlikle bilmiyoruz. Kerem'in, Ercişli Emrah'ın, Âşık Garib'in gerçekten yaşamış şairler olduğuna kesin hiç bir tanık yok elimizde. Âşıkların bibliyografyalarında efsanelerle gerçekler kucak kucağadır. Âşık, adını şiirin sonunda söyler gerçi, yani bir türlü imza atar eserinin altına, ama ayrı imzalar taşıyan ayni bir şiire çok rastlanmıştır; her âşık şiirinin, tıpkı anonim halk türküleri gibi, kısa zamanda aslından gitgide uzaklaşan değişimlere uğraması, onun sözlü gelenekte oluşan ve gelişen bir sanat yaratması olmasının beklenen bir sonucudur. Sözlü ve yazılı yollardan aktarma ve yayılmada, bir şiir başka başka âşıklara mal edildiği gibi, bir âşıkın kendinden önce yaşamış bir meslekdaşı-

nın mirasına oturtulduğu da çok olur; elbette, sanat onuru olan bir âşık bunu kendisi yapmaz ama onun şiirlerini söyleyenler, kuşaktan kuşağa aktaranlar bilerek bilmeyerek onun «günahına girerler»; çok ünlü âşıklar böylece, daha az tanınmış meslekdaşlarının adlarını unutturmuşlar, onların eserlerini kendi üstlerine tapulandırmışlardır, daha yaşadıkları çağlarda, ya da ölümlerinden sonra...

Bu nedenlerle, büyük ün bırakmış olarak sayacağımız âşıkların adlarına «temsilî» bir anlam vermeliyiz. Adları anılmayan nice âşıkların da bu ünlülerden aşağı değerde kalmayan güzel, ya da belge değeri bakımından önemli şiirler yaratmış olabileceklerini kabul etmek, adlarının anılmasına ve anılmamasına bir değer yargısı yüklememek gerekir.

Âşıkların bıraktıkları izin öneminin değerlendirilmesinde bir tek değil, şartlara göre, birçok ölçüler kullanma zorunluluğu vardır. XVII. yüzyıldan Âşık Ömer, Gevherî, XIX. yüzyıldan Dertli, Erzurumlu Emrah, Bayburtlu Zihnî gibi gelenekte «kalem şuarası» diye adlandırılan âşıklar, yazılı edebiyatın etkisi altında yetişmiş, şiirleri okumuşların çevrelerinde —şehirlerde, kasabalarda— yayılmış olduklarından ünlerinin sonraki çağlara ulaşması daha çok yazı yoliyle olmuştur; bu yüzden eserlerinin başkalarına mal edilmesi bir dereceye kadar önlenmiştir. Bir başka bölüğün, bu arada Yeniçeri ocaklarında yetişmiş âşıkların şiirleri, önemli siyasî ya da askerî olayları yansıttıkları, bir türlü tarih belgesi değeri taşıdıkları için, unutulup gitmekten korunmuşlardır: XVI. yüzyıldan Hayâlî, Öksüz Âşık, XVII. yüzyıldan Tamaşvarlı Âşık Hasan, Kâtibî, Kayıkçı Kul Mustafa, Kuloğlu gibi.

Alevî şairlerin ürünlerinin, en eski çağlardan günümüze kadar diri kalması, onlara verilegelen kutluluk değeri ile açıklanır. XVI. yüzyıldan Pir Sultan, Kul Himmet,

daha yenilerden Âgâhî, Âşık Veli gibi kızılbaş şairlerinin demeleri, Orta ve Doğu Anadolu'daki alevî halk içinde, özellikle köy çevrelerinde dinlik tören ve törelerin en önemli ögeleri arasında yer alır; onların belli bir din ve dünya görüşünü temsil etmeleri, bu düşün çemberi dışında kalan çeşitli konulardaki yaratmalarının da, tıpkı Yunus ve Kaygusuz gibi daha eski dönemin büyük sanatçılarında olduğu üzere, değerli bir emanet olarak saklanmasını sağlamıştır. Pir Sultan'ın bir ayaklanmaya katılıp, Hallac Mansûr ve Nesîmî gibi, davası yolunda başını koymuş olması, yaşamı ve ölümü etrafında menkabelerin yaratılmasına ve şiirlerinin bir kat daha etki kazanmasına yol açmıştır.

Bektaşî şairlerin ve bektaşî neşesini benimsemiş âşıkların ünleri şehir ve kasaba çevrelerinde yaygındır; kızılbaş âşıkların köylü halka seslenmelerine, söyleyişlerinde daha belirli olarak «köylü» kalmalarına karşılık, bektaşî şair daha bir kitaptan gelme kültüre, ince, keskin alaya, acımsı yergiye eğilimlidir; kasaba ve şehir halkı içinde Bektaşi, bağnazlığa kafa tutan özgür tutumiyle, kendilerine bir ferahlama ve hınç alma payı çıkaran uyanık çevrelerde okunan ve sevilen şair tipidir. Bu nitelikte olan şairlere örnek olarak XVI. yüzyıldan Kazak Abdal ile Muhiddin Abdal'ı, XIX. yüzyıldan da Harâbî (1853 - 1915) yi gösterebiliriz.

Karacaoğlan (XVII. yüzyıl?), Dadaloğlu (XIX. y.y.), Gündeşlioğlu (XIX. y.y.?) gibi âşıklar Torosların güney ve kuzey yamaçlarında ve her iki yöndeki yaylak ve kışlaklarda konup göçen Türkmenlerin şairleridir. Dadaloğlu'na Türkmenlerin XIX. yüzyılda devlet zoriyle yerleştirilmeye direnişlerini dile getirmesi ün kazandırmış olmalı. Ama, Karacaoğlan olsun, Dadaloğlu olsun, tıpkı Pir Sultan gibi sınırlı zümre sorunlarının üstüne de çıkabilen, seslerini kendi çevrelerinin, çağlarının ötesinde de du-

yurabilen söz erleridir; türk şiir diline yepyeni, dipdiri bir anlatım gücü kazandırmışlardır; onları bu bakıma âşık geleneğinin gelişmesinden önceki dönemin büyük halk şairleri Yunus ve Kaygusuz'la kıyaslayabiliriz.

Köroğlu, Kerem, Âşık Garip gibi bir bölük âşıkların şiirlerinde büyük tutkuların ya da yüzyıllar boyunca değiştirilemeyen alınyazılarının, dindirilemeyen özlemlerin sesi duyulur: Köroğlu'nda zulme ve haksızlığa, Kerem'de sevgilerin önüne dikilen din bağnazlığına, Garip'te yıllar boyu gurbeti vatan edinmenin kahredici zorunluğuna baş kaldıran, ya da yanıp yakınan insanlar kendilerini bulurlar. Bu âşıkların yaşamlarını halk geleneği, yine kendi âşıklarının aracılığı ile birer kahramanlık destânına, ya da aşk romanına dönüştürmüş, ünleri böylece türk dilinin konuşulduğu, hatta eski Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarını da aşan ülkelere ulaşmıştır.

Soru 14: Günümüzde «âşık geleneği» canlı kalabiliyor mu?

1960 yıllarına kadar âşık geleneği sadece eski toplum düzeninin bütün şartlarına uygun bir yaşam süren çevrelerde güçlü kalabiliyordu. Bölge olarak, Doğu ve Kuzey-doğu illerinde, Orta Anadolu'nun doğu parçası ve Alevî'lerin yoğun oldukları yerlerde, Güney-doğu ile Toros'ların «Türkmen» yerleşmesi olan iki yakasındaki topraklarda ve daha çok köy ve küçük kasaba çevrelerinde. Birkaç âşık, Şarkışlalı Veysel ve Ali İzzet, Postoflu Müdamî, Ardanuşlu Efkârî v.b. aydın çevrelerin ilgisini çektikleri için fırsat bulduklarınca büyük şehirlerde seslerini duyuruyorlardı. 1942 yılında Halkevlerinin 10'uncu yıldönümünü kutlama törenleri daha çokça sayıda âşıkların Ankara'ya gelmelerine vesile olmuştu.

Her çağda olduğu gibi, bu dönemde de çağdaş çok önemli olaylar âşıkların şiirlerinde yansıyordu ama Osmanlı çağının bazı dönemlerinde ve kimi çevrelerde (Celâlîler, Kızılbaşlar, göçebeler) olduğu gibi, politik ya da ideolojik bir tutumu temsil eden âşıklara rastlamıyorduk.

1960'dan bu yana, memlekette oluşan ve gelişen düşün özgürlüğü ve onun sonucu olarak da halk yığınlarında politik bir bilincin uyanması, şüphesiz okuma yazmanın artması, köy nüfusunun şehirlere akması, köy-şehir ilişkilerinin eskiye baka artması gibi, ekonomi ve kültür alanlarındaki değişmelerin de etkisiyle, âşık geleneği yeni bir güçlenme, çiçeklenme dönemine ulaştı. Âşıklar dernekler kurdular, partilerin siyasî savaşlarına katıldılar.

Bu yeni kuşaktan Fermanî, İhsânî, Nesîmî, Kul Ahmed, Kul Hasan, Mahzunî, Reyhânî, Hasan Nebioğlu adları en çok işitilenler, seslerini halka en çok duyuranlar arasındadır.

Bunlardan kaçı, bütün yaşamları boyunca seslerini cılızlatmadan, yitirmeden, savaşlarını sürdürecek, sanatlarındaki düşün payını, şiir gücünden yitirmeden geliştireceklerdir? Şimdiden kestirilemez.

İKİNCİ BÖLÜM

DESTAN VE HİKÂYE

Soru 15 : Destan nedir?

Destan deyiminin âşık şiir türlerinden birini gösterdiğini yukarda belirtmiştik. Burada inceleyeceğimiz türü adlandırılan destan ise «épopée» (Epos) anlamına gelir; âşıkların destanlariyle ancak çok uzaktan bir ilgisi olabilir.

Bu ikinci anlamı ile destanın başlıca niteliği, uzun soluklu bir anlatı olmasıdır: Oğuzların **Dede Korkut Kitabı** adlı destanları, bize kadar ulaşan iki yazmadan birinde (Dresden yazmasında) 12 boya (épisode'a) bölünmüş, 300 sahifelik (aşağı yukarı 3900 satır) bir metindir. Kırgızların Manas destanının seçmelerle kısaltılarak yayınlanmış dört kitabı (Manas - Semetey - Seytek üçlüsü) aşağı yukarı 90.000 dize tutar; destanın bütün varyantlariyle ve başka başka «manasçı» (destancı) lardan derlenmiş anlatmaları 1.000.000 dize tutarında imiş.

Destanlar, çokluk nazımla düzenlenmiştir. Ulusların yazılı kültür çağına eriştikten sonra «edebiyat» deyimiyle gösterilen söz sanatı yaratmaları, yazı-öncesi çağlarda söz, ezgi ve seyirlik anlatımın bileşimi içinde düşünülebilir. Destanlar da, bu bakıma, eski çağlarda ezgiye eşlik etmeye en uygun biçimde, ölçülü-söz biçiminde söylenmiş

olmalıdır. Nitekim, günümüzde yaşayan destan geleneklerinde de (örneğin Kırgızlarda) destan baştan başa ölçülü sözle anlatılır. Ancak kimi sözlü geleneklerde ölçülü sözle düz konuşma dili anlatımının katışık bulunduğu destan biçimlerine rastlanması ve bu tür anlatımın eski örnekleri olan metinlerin de bulunması (örneğin **Dede Korkut Kitabı**) kimi ulusların öteden beri destan anlatımında düz sözle ölçülü sözü katışık kullanmış olacaklarını düşündürebilir.

Destanlar, ulusların yazı-öncesi çağlarında oluşmuş, gelişmiş yapıtlardır. O çağlarda, hem yaradılış ve dönüşümlere, tanrılara ve çeşitli olağanüstü varlıklara, hem de toplumun geçmişine değgin bilgileri destanlar verirlerdi. Böylece onların konuları iki kümede toplanır: 1) *Kozmogoni ve mitoloji konuları: evrenin ve yeryüzündeki varlıkların yaradılışları;* Tanrılar, tanrımsı varlıklar (Tanrılarla insanların birleşmesinden doğmuş kimseler), dev, ejder, v.b. gibi şeytansı kötü-güçleri cisimlendirmiş yaratıklar; bu çeşitli varlıkların kendi aralarında, ya da insanlarla alış verişleri, savaşları. 2) Ulusun geçmişindeki önemli olaylar, büyük önderlerin dışta ve içte, toplumun düşmanları ile savaşları, toplumu daha rahat bir yaşama ulaştırma çabaları...

Destanın asıl tür niteliğini belirleyen başka bir olgu da onun toplum içinde üzerine aldığı görevle ilgili olarak konusunda ve kişilerindeki özelliktir; bu özellikle o başka anlatı türlerinden, örneğin boyutları bakımından kendisiyle karşılaştırılması ilk akla gelecek olan romandan ayrılır. Destan, yozlaşmamış biçimiyle, toplumdaki iç çelişkileri, bireylerin ya da sınıfların türlü ilişkilerini değil, toplumu yöneten, ona baş olan «ideal» kişilerin dış güçlerle bir, bir de olağanüstü yaratıklarla savaşlarını anlatır. Destanda toplumu bir bütün halinde görürüz; kahramanlar bu bütün adına iş görür; onları kendi aralarında

bile birbirinden güçlükle ayırd ederiz; belki adları ve güçlerindeki derecelenme ile destancı onların aralarında yapmacık bir fark yaratmıştır; inceden inceye kişiliği belirleyen seciye ve davranış farkları, sınıf ve toplum-içi ortam şartlarının sağladığı ayrı düşünüş ve görüşler bu insanlar arasında belirmez. Destanın kahramanları soylu kişilerdir; destancı soylular sınıfının ideal tiplerini çizmek, toplumu yöneten ve onun adına iş gören, savaşan bu kişilerin şanını yüceltmek amacını güder. Bu bakıma destan türünün örnek ürünleri, toplumların, göçebe ya da yerleşik, «feodal» (beylik, hanlık) düzeni içinde yaşadıkları çağlarda meydana gelir. Toplum yeni, başka bir düzene dönüşürken, destan da yeni, başka türlere yerini bırakmak üzere yozlaşacaktır.

Destanın konuları, ona başka bir nitelik daha kazandırır; inanışlarının ve geçmişe değgin bilgilerinin kaynakları olduğu için, toplum destanlarda anlatılan şeyleri «gerçekten olmuş» sayar. İlyada, destancıların oradaki olayları sözlü olarak anlattıkları çağlarda, dinleyicilerce Akhalıların ve Troyalıların tarihleri değerinde idi. Kırgızlar, Manas'ta kendi tarihlerini dinlerlerdi.

Ama, yeni çağlara erişilince, destancıların da, dinleyicilerin de bu tutumları değişiyor; Manas destanını anlatmağa girişirken, manasçı şimdi şöyle tanımlıyor destanı: **«yarısı yalan, yarısı gerçek ★ yârenlerin hâtırı için ★ çene çalıp söyleriz ★ Kaplan Manas'ın şanı için... ★ Çoğu yalan, çoğu gerçek ★ cemaatın hatırı için ★ gümbürletip söyleriz ★ boz yeleli erin şanı için ★ Yanında bulunmuş kişi yok ★ *Yalan* ile işi yok.....»** Bu sözler, çağdaş destancının, eski kesin inanışını yitirdiğine tanıktır; bununla beraber, gene de destanın tüm «yalan» olmadığı, yalanla katışmış olsa bile, onda birçok gerçeklerin yer ettiği üzerinde ısrarla durmaktan da geri kalmıyor. **Muhammed Hanefi Cengi**'nin, hazırladığı yeni bir ba-

sımına eklediği son sözünde okuyuculara, oradaki «tabiat dışı» olaylara inanmanın bugün için yersiz olacağını anlatarak, onları uyarmak isteyen İstanbullu yazarın şu sözleri, Kırgız destancınınkileri hatırlatır:

«İşbu kıssa burada oldu tamam
Ana etti Vasfi Mahir ihtimam.
İki sözü var sana, ey okuyan...
Bu misaldir bunu yazan bir kişi
Kim roman okutmadır halka işi,
O da bilir bunu inkâr edemez,
Bir çocuk binlerce insan kesemez...»

Anlatının destan niteliğini bir de üslûp-söyleyiş özelliği sağlar. Destanların sözlü gelenekte oluşup geliştiği, sözlü anlatı yolundan yayıldığı düşünülünce destancının bellek yükünü hafifletecek, ona olayların sırasını bozmadan, şaşırmadan anlatma kolaylığını sağlayacak araçların bulunması gerekir. Onun dağarcığında hazır benzetme, övme, tamamlama, öğütleme v.b. kalıpları, baş ve iç uyaklarla çağrışıma yarayan söz birlikleri bulunur. Bunlar sayesinde destancı, hem anlatısını süslemek, hem de boşlukları doldurmak olanağını bulur. Anlatı yapısı da gene destancının bellek çabasını hafifletmeye çok yarayan, bakışık söz kuruluşları biçimindedir. Destanların sözlü «irticâl» geleneğindeki bu nitelikler, yazılı destanlarda da —ünlü yazarların yaratmaları olanlarda bile— süre gitmiştir.

Öte yandan da, destancı sadece uzun süren çıraklık yıllarında bellediğini olduğu gibi tekrarlamakla yetinen, bir papağan, doldurulmuş bir plak değildir; hele sanatçı kişiliği olan destancı, çevresinden, günlük olaylardan, dinleyicilerini ilgilendiren türlü sorunlardan esinlenmesini bilen, destanda işlenmiş ana-tema ile, onu çerçeveleyen, geliştiren yan konular, süs-motifler, yapmacık-eğlendirici ekler ve şişirmelere kadar ayrıntılarıyle, gelenekten

gelen içeriğe olsun, üslûp ve anlatım tekniğine olsun, kendinden bir şeyler katabilendir. Destan, bu türlü destancıların elinde ve dilinde gelişir. Bu çapta ustalar kalmaz olunca, yani toplum için destan artık «yaşayan bir gelenek» olmaktan çıkınca da yozlaşma başlar.

Soru 16: Yazılı destanların ayırd edici nitelikleri nelerdir?

Halkedebiyatı konusu olarak bizi asıl ilgilendiren sözlü destanlardır. Yazılı destanlar, özel anlamı ile edebiyat yapıtlarıdır ve onları edebiyat tarihi inceler.

Destanlar, ulusların yazılı kültürleri olmadığı sürece sözlü gelenekte oluşur ve gelişir; yazı, kültür aracı olarak bütün bir ulusun yararlanacağı ölçüde yayılmadığı, bir azınlığın imtiyazı olarak kaldığı bir süre daha sözlü gelenekte yaşayan tür olarak sürer; ama, destanları yazıya geçirme denemeleri de belirir.

Destanın yazıya geçmesi aşamasında şu çeşit yapıtlar belirir:

1) Tarih şartlarının elverişli olduğu bir dönemde, çoğu kez ulusun geleceğini tehlikeye düşüren büyük sarsıntıların, dış düşmanlara direniş isteğinin sonucu olan «millî uyanış»lar sırasında, destan geleneğini iyi bilen güçlü bir şair yaşayan sözlü destan parçalarını kendi çağının dili ve üslûbiyle ulusunun destanını kaleme alır. Firdevsi X. yüzyılda İran destanı **Şahnâme**'yi böyle yaratmıştır.

2) Bir destancı ozanın sözlü anlatması, değiştirilmeden ya da çok az değişmelerle kendisi tarafından, ya da bir okur yazarın aracılığı ile yazıya geçmiştir. XV. yüzyılda Doğu Anadolu'da, adını bilmediğimiz bir ozan ataları Oğuzlar üzerine duyduğu destansı hikâyeleri **Dede Kor-**

kut Kitabı adı altında bu yoldan meydana getirmiş olmalıdır.

3) Destan geleneği sürüp giderken, **Dede Korkut Kitabı** gibi bir rastlantı olarak değil de, yerli yabancı bilim araştırıcılarının, ya da halk kültürüne, halk sanatına meraklı aydınların bilinçli çabası ile, gerçek destancıların dilinden destansı anlatmaların yazıya geçirilmesi sonucu derlenen metinler yığını; bunlara örnekleri Türk aslından Altaylı kavimlerin yaradılış, tanrılar, tanrımsı ya da şeytansı kişiler, yaratıklar v.b. gibi «mythologie» konularını içine alan küçükçe destansı anlatmalar ile, Kırgızlar ve Kazaklar gibi göçebe toplumların uzun soluklu destanları verir. Kırgızlar kendileri XIX. yüzyılda «Manas destan çemberi»nin çeşitli bölümlerini anlatan manasçılarını dinlemekle yetinirlerdi; onların yazıya geçeceğini düşünmezlerdi. Şimdi onların Bilim Akademilerinin arşivlerinde dünyanın en zengin destan metni birikmiştir.

Bu yoldan yazıya geçmiş destanlar, yazılı destan değil, düpedüz «sözlü halk destanları» gereçleridir.

4) Bir ulus içinde oluşmuş destanların canlı olarak yaşadığı çağ geçtikten sonra onların kırıntılarını bir araya getirip, anlatmaları birbiri ile tamamladıktan ve düzene koyduktan sonra, elde olanlara göre kestirilen eski bütünü yeniden kurma yolu ile meydana getirilen destan örneğini Finlerin **Kalevala**'larında buluruz. Bu işi XIX. yüzyılda, Finlerin millî bilinçlerinin uyandığı bir dönemde bir aydın ve bilgin, Lönnrot, başarmıştır. **Kalevala**'nın **Dede Korkut Kitabı**'ndan farkı gereçleri gerçek destan metni olmakla beraber, düzenlemeyi ele alanın bir «destancı» değil de bilinçli bir aydın - yazar oluşu, Manas'tan farkı da onun sadece «derleme» olarak bırakılmamış olmasıdır.

Soru 17: Genel olarak Türk aslından kavimlerin destanları ile Anadolu'yu yurt edinmiş Türklerin Anadolu - öncesi destanlarını niçin ve nasıl ayırd ediyoruz?

«Türk destanları» deyimini 1) Türklerin Anadolu'ya, bugünkü yurtlarına yerleşmeden önceki çağlardaki destanları ile, 2) Türkiye topraklarında oturan türkçe konuşan halkın XVI. yüzyıldan önceki dönemdeki destansı yaratmalarına sınırlandıracağız. XVI. yüzyıldan sonra âşık edebiyatında destan geleneğini sürdüren tür üzerinde aşağıda «hikâye» bölümünde ayrıca durulacaktır.

XI. - XIII. yüzyıllarda, önce Selçuklu, daha sonra da Osmanlı devletlerinin kuruluşlariyle Türklerin yeni yurtları dışında kalmış türk aslından uluslar artık ayrı bir tarihi kadere bağlanıp ya bağımsız devletler kurmuş, ya da başka devletlerin toprakları içinde azınlıklar halinde kalmışlardır. Onlarla Anadolu - Rumeli (Batı) Türklerinin kültür ilişkilerinin incelenmesi elbette yararlı ve gerekli bir iştir; ama bu daha geniş planlı, karşılaştırmalı araştırmaların konusu olur; bizim burada tasarladığımız «Türk halkbilimi» incelemesinin çerçevesini aşar. Bunun için, öteki konularda olduğu gibi, türk destanları sorununda da yukarda belirlediğimiz sınır içinde kalacağız ve ancak gerektiğince bu çerçeve dışında kalan «türk asıllı» ulusların destanlarına değineceğiz.

Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden önceki dönemde yarattıkları, ve halk destanlarının niteliklerini taşıyan ürünlerden yukarıda (soru 16) belirttiğimiz yollarla yazıya geçip bize kadar ulaşmış metinler yoktur. Çeşitli yabancı (çinli, arap, iranlı) ya da türk (Kaşgarlı Mahmûd, Abul - Gazî Bahadır, v.b.) yazarların eserlerinde Türklerin mitolojilerine ve yazılı tarih-öncesi geçmişlerine değgin, men-

kabe ve efsane niteliğinde bilgiler verilir; bunlardan bir bölüğünün, o kaynakların yazıldığı çağlarda, ya da daha önceleri, halk içinde oluşmuş «destan» türünde ürünlerden alınmış olması mümkündür: Türklerin, bir Boz-Kurt soyundan nasıl türemiş olduklarını, düşmanlarından kaçıp sığındıkları dağların içinden, bir Demirci'nin yardımı ve gene bir Boz-Kurt'un kılavuzluğu ile nasıl kurtulduklarını; Uygurların eski yurtlarından hangi nedenlerle ve nasıl göç ettiklerini v.b. anlatan hikâyeler, belki eski türk destanlarından arta kalmış anılardır; bunların o eski çağlarda destan türünün gerektirdiği biçim ve üslûba bürünmüş, destan geleneğine uygun olarak anlatılıp anlatılmadığını kesinlikle bilmiyoruz.

Türkiye topraklarında oturan Türklerin büyük çoğunluğunun ataları olan Oğuzların, bugünkü yurtlarına göçmeden, Orta-Asya'nın çeşitli bölgelerinde (Moğolistan'da, Altaylarda, Sırderya'nın kuzey bozkırlarında) başka türk boylariyle kimi barış, kimi de savaş halinde komşuluk ilişkileri vardı; zaman zaman, boylardan birinin yönetiminde toplanıp göçebe-hanlık düzeninde devletlerin kurulduğu da oluyordu. Bu boyların soyundan, gelenekleri ve dilleri ile türk kalmış uluslar bugün de o ülkelerde yaşamaktadırlar. İşte bu ulusların (Altaylıların, Kırgızlıların, Kazakların, Karakalpakların, Türkmenlerin) sözlü geleneklerinden, yakın bir dönemde (XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak günümüze kadar) derlenmiş destansı halk edebiyatı ürünlerinin bizim atalarımızın destan geleneği ile ortak olduklarını kabul edebiliriz. Bu yolda bir düşünceye destek olacak değerde bir tanık, destan kişisi Korkut Ata'nın Kazaklar'la Oğuzlar'ca ortak benimsenmiş olmasıdır. Böyle olunca, yukarıda saydığımız türk asıllı ulusların destan yaratmalarında, Anadolu Türklerinin eski destanlarından izleri aramak yersiz olmaz. Altaylar'da yaşayan kavimler özellikle «cosmogonique» ve «mythique» konulu

destanlardan zengin örnekler vermişlerdir: dünyanın yaradılışı, Tanrılar, Tanrılarla insanların ilişkileri, tabiat-dışı nitelikte olumlu ve olumsuz yaratıklarla kahramanların alış-verişleri, savaşları, v.b..... Kırgızların büyük destan çemberlerinin (Manas — Semetey — Seytek üçlüsünün) IX. - X. yüzyıllarda oluşmağa başladığı düşünülürse, o da Batı Türkleri'nin Orta-Asya'dan kopmadan önceki çağların bir çeşit destansı tarihinin incelenmesinde yararlı bir kaynak sayılır.

Soru 18: Oğuzların destanları üzerine neler biyoruz?

Anadolu'yu yurt edinen Türklerin ataları Oğuzların kendi destanlarına gelince: aşağıda üzerinde duracağımız **Dede Korkut Kitabı** dışında, onlardan bize «destan» tanımlamasına uygun yapıt ulaşmamıştır; ancak çeşitli yerli - yabancı kaynaklarda destan geleneklerine değgin bilgilerle destansı anlatılardan kopmuş sayılabilecek parçalara rastlanır.

1) Yazılış tarihi kesinlikle bilinmeyen, uygur alfabesiyle yazılmış bir Oğuz Kagan menkabesi. Burada Oğuz boylarının en eski ataları sayılan Oğuz'un doğuşu, gençliğinde ve ulusunun başına geçtikten sonra başardığı büyük işler (tabiat-üstü yaratıklarla savaşları, düşmanlarına baş eğdirip ülkesini genişletmesi) ve ölümünden önce geniş imparatorluğunu 4 oğlu arasında paylaştırması, menkabe-tarih üslûbu ile kısaca anlatılır. Tarihçi Faruk Sümer'in yorumuna göre, bu metin XIII'üncü yüzyıl sonunda, ya da XIV. yüzyıl başında, İran'da hüküm süren Mogol asıllı, islâmlaşmış ve türkleşmiş İlhanlıların ülkesi içinde, oğuz asıllı anlatıcıların ağzın-

dan yazılmış olmalıdır. Belki bu anlatıcılar —ve metnin yazıcısı— müslüman değildi. (bk. **Oğuzlara ait destanî mahiyette eserler,** Ankara Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi, XVII, 1960, s. 388 - 389). Belki gene Oğuz asıllı anlatıcıların gayreti sonucu olarak, menkabede Cengiz ve oğullarının geniş ülkeleri ele geçirmeleri olayları Oğuz Han'a mal edilmiş olmalıdır. — Bu metin birkaç kez yayınlanmıştır.

2) İran'daki İlhanlı hanedanının tarihçisi Reşideddîn'in, XIV'üncü yüzyıl başlarında yazılmış farsça eserinde Oğuzlarla ilgili olarak verilen bilgiler. Bunlardan bir bölüğü, Oğuzların ilk ataları sayılan Oğuz Han'la ve onun oğulları ile ilgilidir; islâmlık gayretini belirten kimi ayrıntılar bir yana, uygur yazısı ile yazılmış menkabenin aynı, yani, Oğuzların menkabeye kaçan tarihleri hakkında (belki Karahanlılar ile Cengiz ve oğulları üzerine söylentilerle katışmış) anlatmaların bir özeti sayılabilir. Bununla beraber Reşideddîn'in eserindeki bu «Oğuz tarihi»nin, Oğuz'dan sonraki Oğuz hanları ve yabgularının soy kütüğünü veren ve onlardan her birinin kısaca işlerini ve niteliklerini anlatan bölümünde, Oğuz destan geleneği üzerine oldukça zengin bilgiler vardır (bk. F. Sümer, a.g.e., s. 369 - 375); özellikle İnal Yavkı adında bir hükümdardan söz edilirken uzun uzun Korkut Ata üzerinde durulur; Reşideddîn bu vesile ile «Korkut Ata üzerine daha çok şeyler anlatıldığı»nı da sözlerine ekler. Reşideddîn'in eserinde verilen bu bilgiler, XIV'üncü yüzyıl başlarında İlhanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü ülkelerde Oğuz aslından destancıların, daha sonra Anadolu'da başka tarih şartları içinde oluşup yazıya geçecek destanların daha eski anlatmalarını bildiklerini ve sözlü gelenekte yaşattıklarını kestirmemize yarar; ama, bu anlatmalardan, destan niteliğinde metin olarak bize bir şey ulaşmamıştır.

3) XIV'üncü yüzyıl başlarında, Mısır'da Kölemenlerin hüküm sürdükleri bir çağda Aybek oğlu Abdullah'ın oğlu Ebubekir adlı, Kıpçak asıllı bir tarihçi arapça iki eserinde, ilk insanın yaradılışı ve onun soyundan Türklerin çıkışı, yayılışı v.b. gibi türk «mythologie»sine değgin bilgiler verirken bir vesile düşürüp Oğuzlarla onların destan gelenekleri üzerinde de durur; bu soyun **Oğuznâme** adında bir kitapları olduğunu söyler; ayrıca sözlü olarak ve kopuz çalarak anlattıkları hikâyeler arasında Basat'ın Tepegöz'le savaşını anlatan ve **Dede Korkut Kitabı**'nda da yer almış ünlü hikâyenin oldukça değişik bir anlatmasının özetini verir.

4) Topkapı Sarayı Müzesi kitaplığında Yazıcıoğlu Ali'nin çevirisi bir **Selçuknâme**'nin baş tarafında, yazıya geçiş tarihi XV'inci yüzyıl olduğu sanılan bir metin. Oğuzların Dede Korkut Kitabı'nda da adı geçen kahramanlarından birçoğunun adlarını, ünlerini ve kısa anıştırılar biçiminde başardıkları işleri sayıp döken bu parça, **Dede Korkut hikâyeleri**nde benzerlerine rastladığımız «destansı *kalıp sözler*» *den meydana gelmiştir*; **Dede Korkut Kitabı**'nda sözü edilmeyen bazı olaylara değgin ayrıntıların bulunması, bu metnin, farklı bir destan anlatmasından kopmuş parçaların rastgele kâğıt üzerine geçirilmesinden meydana gelmiş olduğu sonucuna götürür.

5) XV'inci yüzyılda yazılmış olduğu kestirilen bir **Atalar Sözü Kitabı**'nın önsözünde Korkut Ata ile birkaç Oğuz Beyi'nin adları sayılmış, Korkut Ata ağzından alkışlar, öğütler, yorumlar v.b. aktarılmıştır. Bu metinde baştan başa **Dede Korkut Hikâyeleri**'nin destansı söz kalıplarının benzerlerine, kimi parçalarda aynılarına rastlanır. Metin Oğuzların sözlü destan geleneğinden anlat-

maların XV'inci yüzyıla ulaşmış kırıntılarından, bambaşka maksatlarla yazıya geçmiş örnekler sayılabilir.

6) XVII'inci yüzyıl Hiva hanlarından Abulgazi Bahadır (1643 ile 1663 arasında hüküm sürmüş)ın yazdığı **Şecere-i Terâime** adlı Türkmen tarihinin baştaki bölümleri Reşideddîn'in Oğuz Han ve Oğulları üzerine verdiği bilgileri tekrarlamakla beraber Oğuzların Türkistan'da (Sır Derya'nın kuzey bozkırlarında) yaşadıkları çağlara değgin ve yazarın çağdaşı olan Türkmenler arasında dolaşan anlatmalardan edinilmiş bilgilerle zenginleştirilmiştir; bu kitapta, **Dede Korkut Kitabı**'nda sözü geçen kimi Oğuz hanlarının ve beylerinin adları sayılır; bunlardan Salur Kazan ile Korkut Ata üzerinde özellikle durulur. Bahadır Han'ın eserindeki bu bilgilerle, bu arada adı sayılan kişilerden kimilerinin ağzından söylenmiş ve destan üslûbuna uygun nazım parçaları ile Dede Korkut hikâyelerinin metinleri karşılaştırılınca Oğuzların IX. - X. yüzyıllarda eski yurtlarında yaşadıkları çağlardan destan anılarının — belki de kırık dökük parçaların — Oğuzlardan bir bölüğünün bugün de yurdu olarak kalmış Türkmenistan halkının sözlü geleneğinde XVII'nci yüzyıla kadar yaşadığı sonucuna varılır.

7) Uzun Hasan çağında yazılmış ve Akkoyunlu devletinin resmî tarihi değerinde olan **Kitâb-ı Diyârbekriyye** ile XVI'ıncı yüzyılın sonlarında daha eski bir kitaptan aktarılarak Bayburtlu Osman tarafından alınmış **Tevârih-i Cihân** başlıklı eserde Oğuzların, Dede Korkut hikâyeleri ile ilgili destansı geleneklerinin izleri sayılabilecek bilgiler bulunur.

Soru 19: Dede Korkut destanlarının Oğuzların tarihiyle ilişkisi nasıldır? Bu destanla-

rın oluşum ve kitabın yazılış tarihleri kestirilebilir mi?

Oğuzlardan bize ulaşan tek destan metni yukarıda fırsat düştük sıra andığımız **Dede Korkut Kitabı**'dır.

Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyeler Oğuzların tarihleriyle ve destan gelenekleriyle ilgili, başka kaynaklardan edinilmiş bilgilerin ışığı altında incelenince, bu metinde iki ayrı tarih dönemine değgin olayların ve kişilerin bir destan bileşimi içinde kaynaştırıldığı ve bir anlatı düzeyine getirildiği görülür : 1) Oğuzların IX. - XI'inci yüzyıllar arasında eski vatanlarında, Sır - Derya'nın kuzey bölgesinde, komşuları Peçeneklerle ve Kıpçaklar'la savaşları ve başkaca ilişkileri. Bunlarla ilgili destansı anlatılar Oğuzların Anadolu'ya gelmelerinden önce Salur Kazan'ın adı etrafında ve Salur boyunun menkabeleri olarak oluşmuştur. Bu menkabelerin XI'inci yüzyıldan başlayarak Oğuzlarla birlikte Anadolu'ya ulaşmış olduklarından şüphe edilemez. 2) XIII'üncü yüzyıldan başlayarak Doğu - Anadolu ve Azerbaycan'da Gürcülerin, Abhazların ve özellikle Trabzon Rumlarının yurtlarına Türkmen boylarının akınları ve bu komşuları ile türlü ilişkileri. Bu olayların çoğunluğu destanda Bayındır Han'ın adı etrafında geçmiş görünüyor; Bayındır Han ise, biliyoruz, Ak - Koyunluların destansı atasıdır. Destanda Salur Kazan, Bayındır Han'ın damadı ve uyruğu gösterilerek, Salur Kazan'ın destanı (yâni Anadolu öncesi Oğuz destanı) ile Bayındırlı - Akkoyunlu destanı (yani Anadolu - Türkmen destanı) kaynaştırılmış oluyor; bu kaynaştırmayı başaran destancı, ya Salur boyundandı, ya da anlatısını kurmağa yararlı gereçlerin büyük bir bölümünü bu boydan ozanların anlatmalarından almıştı. Böyle bir yorum **Dede Korkut Kitabı**'nda Salur Kazan'ın imtiyazlı durumunu da açıklar.

Dede Korkut hikâyelerini yazan destancının adını bilmiyoruz; ama, onların bize ulaşan biçimleriyle yazıya geçiş tarihini, XV'inci yüzyılın ikinci yarısı olarak kestirebiliriz. Oğuzların, eski (Sır - Derya kuzeyinde yaşadıklar: çağlara değgin) maceraları ile, son büyük Türkmen (Ak - Koyunlu) Devletinin tarihinde iz bırakmış ünlü başbuğlarla ilgili ve bir destana konu olacak değerde olayların bir bütün hâlinde kaynaşmaları için yetecek bir sürenin geçmiş olması şartını da karşılar bu tarih. Daha da kesin olarak kitabın, Ak - Koyunlu padişahı Uzun Hasan'ın saltanat yılları içinde (1453 - 1478) yazılmış olduğunu ileri sürebiliriz.

Dede Korkut Kitabı üzerinde incelemeler yapmış olan kimi bilim adamlarının düşüncelerine karşın, biz kitabın önsözü ile hikâye metinlerinin ayni yazarın eseri (ya da, aynı destancının anlatmaları) olduğu kanısındayız. Destan metninin kapalı bir deyişle —yani Bayındır Hân'ı «hânlar hânı» diye niteleyerek— Ak - Koyunlulara bir şeref payı ayırmasiyle, önsözün, Osmanoğulları Devletinin kıyamete kadar süreceğini muştulayarak, bu soyun padişahlarına yaltaklanması, birbiriyle uzlaşmaz tutumlar değildir; destancının Uzun Hasan ile Osmanlı Padişahının boy ölçüştükleri bir çağda ve onların Devlet sınırlarının henüz kesin olarak çizilmediği bir bölgede yaşamış, dolaşmış bir kişi olduğu düşünülebilir. Dede Korkut Kitabının adı bilinmeyen yazarı, Oğuz destanını bu son biçimiyle kitaba geçirirken Oğuz aslından olan ve Oğuz destan geleneğinden henüz tamamiyle kopmamış iki Padişahın birden gururunu okşamak istemiş olmalıdır.

Dede Korkut Kitabı'ndaki 12 boy («épisode») un ayrı ayrı ve yakından incelenmesi bize, hangilerinin Oğuzların eski yurtlarından gelenler, hangilerinin ise bütünüyle, onların Anadolu'ya yerleştikten sonra oluşup destana

eklenenler olduğunu kestirmeyi sağlayan ipuçları veriyor. Üç boy, bu ikinci kümeye girer: **Derse Hân oğlu Boğaç, Deli Dumrul ve Kan Turalı** hikâyeleri; öteki boylardaki önemli kişiler arasında —başta Salur Kazan olmak üzere— adları «eponyme» (= destansı kişi adı) niteliği alanlardan Anadolu-dışı Oğuz geleneklerine değgin bilgiler veren kaynaklarda da söz edildiği ve türlü nitelikleri ile macera'arı anıştırıldığı hâlde, bu üç boyda bu «eponyme» lerden hiç biri anılmamıştır. Kan-Turalı hikâyesi için daha kesin bir sonuca da varabiliriz: bu boy, Ak-Koyunlular ile Komnenli Trabzon Rumlarının savaş ve barış ilişkileri tarihinde belli bir dönemin, belki Ak-Koyunlu Tur-Ali (Devleti kuran ve 1403 ile 1434 arasında hüküm süren Kara-Yülük Osman'ın dedesi) Beyin 1348'de Komnenler ülkesine akınları, 1352'de oğlu Kutlu Bey'e Komnenli III'üncü Jean Alexis'in kızkardeşi Maria'yı almak gibi olayların destanlaşmış bir anlatısıdır.

Soru 20: Oğuz destanından Anadolu Halk geleneğinde yaşayan neler vardır?

Oğuz destan geleneğinden kimi kalıntılara Anadolu Türklerinin halkedebiyatlarında rastlıyoruz: masal ve efsane türlerinde anlatılan Tepegöz hikâyeleri; kısaltılmış, masallaşmış biçimleri olmakla beraber, halk hikâyesi türünün ögeleriyle zenginleşmiş, genişletilmiş olarak da anlatılan Beyrek hikâyesi; gene efsanelere, masallara ya da türkülere bir motif olarak kimi ögeleriyle giren Deli Dumrul hikâyesi gibi. Bunlardan ikincisinin, kahramanının adı, Bey Böyrek ve başka değişik biçimlerde, «Beyrek» adından geldiğini belirlendirdiği için, Oğuz destanından geldiğinden şüphe edilemez. Deli Dumrul'un Azrail ile savaşması hikâyesine de, Şah Hatayî'nin adına mal edilen bir

efsanede (Antalya'da derlenmiş bir anlatmada) rastlanır. Çukurova'da, bir yörük kadının ağzından derlenmiş bir masalda, kahraman «Üç Hezârân bülbülü» alıp getirmeğe Uyuz Padişahının ülkesine gider; orada Padişahı «Uyuz uykusuna» dalmış bulur. Bu masaldaki Uyuz sözü, Yörük masalcılarca artık anlamını yitirmiş **Oğuz**'dan başka bir şey değildir. **Dede Korkut Kitabı**'nda da Oğuz kahramanlarının zaman zaman daldıkları ve «küçük ölüm» diye nitelendirilen uzun «oğuz uykusu»nun sözü geçer. Belli ki yörük masalındaki bu «Uyuz/Oğuz Padişahı» ve «Uyuz/oğuz uykusu» motiflerinin kökeni, Oğuz destan geleneğidir. Başka hallerde ise ortak motifler (örneğin: Tepegöz anlatmalarındakiler), **Dede Korkut hikâyeleri** ile bugün de yaşayan Anadolu anlatmalarının çok eski ortak bir kökene çıktıklarına tanık sayılabilir.

Ama, yazılı yapıtlarda ya da günümüzde sözlü gelenekte yaşayan kimi masal, efsane, türkü temaları ve motifleriyle Oğuz destanlarındakilerin ortaklıkları, onların aynı bir kaynaktan gelmiş olmalariyle mi, yoksa destandan öteki halkedebiyatı geleneklerine geçmiş olmalariyle mi yorumlanması gerektiği sorusunu kestirip atmak güçtür; böyle hallerde kesin bir yargıya varmak için çok sayıda yazılı ve sözlü gereçlerin elde edilmesiyle mümkün olacak karşılaştırmalı incelemelerin sonuçlarını beklemek gerekir. Örneğin: **Dede Korkut Kitabı**'nda, kimi ayrıntılarına kadar, Deli Dumrul'un Azrail ile olan uğraşmasına benzer bir çekişme, boy ölçüşme **Hacı Bektaş Vilâyetnâmesi**'nde Hacı Tuğrul adında bir dervişle, Hacı Bektaş arasında geçer. Dumrul adının Tuğrul'un bir değişik şekli olduğunu düşünürsek, bu iki efsane arasındaki ortaklığın, bir alış - veriş olgusunun su götürmez bir sonucu olduğuna inanmak gerekir; ama bu ortak efsane teması hangisinden ötekisine geçmiştir? Unutmayalım ki **Hacı**

Bektaş Vilâyetnâmesi'nin yaşı da, XV'inci yüzyıla çıkıyor. Başka bir örnek : Pir Sultan'a mal edilen bir şiirde şairin tanburasına, **Dede Korkut Kitabı**'nın bir boyunda da, Kazan oğlu Uruz'un öldürülüp asılacağı ağaca seslenişleri birbirine pek benzer; birinde «ağaç dersem gönüllenme» ötekinde «ağaç dersem arlanma» biçiminde giriş sözlerinden başka ağacın kutluluğunu anlatmak için sayılan ağaçtan yapılmış nesneler de (Düldül'ün eğeri, Hasan ile Hüseyin'in beşiği) aynıdır. Pir Suitan'a mal edilen şiire bu söz-kalıpları **Dede Korkut Kitabı**'ndan mı geçmiştir? Her iki şiire aynı kaynaktan mı gelmiştir? Bu sorulara kesin bir karşılık vermek bugün için güçtür.

Soru 21 : Destanın yozlaşmasından çıkan türler ve bunların halkbilimi bakımından önemli yönleri nelerdir?

Türk ve Oğuz destanlarından («cosmogonie» ve «mythologie» konularında olsun, «tarihî» nitelikte olsun), gerçek anlamiyle destan («épopée»)ın özelliklerini yitirmemiş sözlü halkedebiyatı yapıtlarına, yaşayan bir türün ürünleri olarak, bugün yurdumuzda rastlanmaz. Ama destanın çağdaş romana doğru gelişimi boyunca beliren birtakım ara türler vardır; bunlardan, sözlü geleneğin malı olanlar üzerinde aşağıda duracağız. Bu ara türlerin yazılı edebiyattaki ürünlerine bir edebiyat tarihi sorunu olmakla beraber, konumuzu ilgilendiren yönleriyle kısaca değinelim.

Yaşayan-sözlü türk destanı yazıya geçerken yozlaşarak bir yandan tarih ve soy-kütüğü niteliğinde eserlere, öte yandan da yabancı etki altında oluşan ve gelişen yeni bir anlatı türüne dönüşmüştür. Bu son tür Batıdaki «chevalier» romanlarına yaklaşır; savaş macera-

ları ile din ülküsü uğrunda girişilen çabaları at-başı yürütürler. **Battalnâme, Dânişmendnâme** gibi yapıtlar IX' uncu yüzyılda (Battâl çağı) Arap akınlarından, XI'inci yüzyılda (Dânişmend Gazi çağı) da Selçuklu - Türk akınlarından kalma anıları, XIII'üncü ve XIV'üncü yüzyıllarda Anadolu türk edebiyatında yansıtan yaratmalara belirgin örneklerdir. Daha sonraki dönemlerde, Osmanlı yayılışının coşkulu ülküsünü halk dilinde halk yığınlarına yaymak amaciyle düzenlenmiş **Gazavatnâme**'ler aynı geleneğin devamıdır.

Bu anlatı edebiyatının ikinci bir çeşidini, İslâm dininin yayıcıları, ya da tasavvuf akımlarının önderleri olmuş üstün kişilerin menkabelerini bir araya getiren eserlerde görürüz. Orta Asya'dâ Karahanlı Satuk Buğda Hân, Anadolu'da Hacı Bektaş, hem Anadolu'da, hem de —daha çok— Rumeli'de Sarı Saltık'ın büyük işleri üzerine yazılmış **menâkîbnâme** (ya da **Vilâyetnâme)** ler bu kümeye girer. Bu son çeşitten yapıtlarla destanlar, içeriklerinde olağan-üstü öğelerin önemli yer alması bakımından ortak nitelik gösterirler; destanlardan —ve bir dereceye kadar birinci kümedeki «gazavatnâme» tipi yapıtlardan— onları ayıran başlıca özellik ise, kahramanların savaşlarının «manevî» bir alana dönüşmüş olmasıdır; çatışmaların, boy ölçüşmelerin amacı da, anlamı da değişmiştir; savaş hünerlerinin yerini kerâmetler, silâhın yerini etkili söz almıştır; dâva, ülkeler fethetmek, ganimetler elde etmek değil, gönülleri ve bilinçleri kazanmaktır.

Yukarda söylediğimiz gibi, bu yapıtlar, yazarları belli yazılı eserler olduğu için, edebiyat tarihinin malıdır; ama aynı zamanda, halkbiliminin çeşitli konularının incelenmesinde önemli araçlardır. Sözlü gelenekle yazılı edebiyatın alış - verişi en çok bu yapıtların aracılığı ile olur. Efsane, masal, inanış... gibi türlü halk geleneği

olgularının belli bir tarih çağında, yazıya geçmiş tanıkları onların içinde yuvalanmıştır; çağımızda yaşayan herhangi bir halk kültürü konusunun tarihî gelişimindeki aşamaları ancak bu yazılı eserler sayesinde izleyebiliriz. Öte yandan, sözlü gelenek yazılı edebiyata birçok şeyler verdiği gibi, ondan aldığı da bir gerçektir; efsane, masal, türkü, inanış, töre... gibi kültür olguları içinde, yazı-öncesi kültür döneminden gelenlerle, yazılı kültürden miras kalanları ayırd etmek istendiği zaman, gene, bu «yazılı halkedebiyatı» eserlerinin aracılığına baş vurulacaktır.

Soru 22 : Halk hikâyesi deyiminin karşıladığı türün nitelikleri nelerdir?

Bu deyimden, somut örnek vermek gerekirse, **Köroğlu, Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre,** v.b. hikâyeleri anlıyoruz. Bu anlatı geleneğinin bugün de canlı kaldığı bölgelerde (Kars, Erzurum gibi Kuzey - doğu ve Maraş, Çukurova gibi Güney - doğu Anadolu illerinde) onlara **hikâye** adı veriliyor.

Bizim kanımıza göre bu tür XVI'ıncı yüzyıldan bu yana, eski ozanların anlatma geleneğinin ürünü olan **destan** («épopée») ın yerini aldı. O gelenekten pek çok şeyler hikâyeciliğe de miras kaldı : anlatıya sazın-ezginin koşulması, mimik ve ses taklitlerinin önemli bir yer tutması, anlatının büyük boyutu (3, 5, 7 gece süren hikâyeler vardır), dinleyici - anlatıcı ilişkilerinin destan geleneğindekilere benzeyişi (yani hikâyecinin de, tıpkı destancı gibi, sadece dinleyicilerini eğitmek ve eğlendirmek değil, onların «ideal» saydıkları insan tiplerine ve özledikleri toplum düzenine duygulanmalarını dile getirmesi), anlatıcının uzun bir öğreti dönemi sonunda bir «uzmanlık» yeterliği elde etmiş olması, hikâyelerin çoğu kez er-

kek ve yetişkinler çevresine (kahvelerde ve düğün süresince erkek meclislerinde) seslenmesi, özellikle Köroğlu hikâyelerinde birçok **kol** («épisode») ların, her biri başı sonu belli bir anlatı bütünü olmakla beraber aynı kahramanların yeni maceralar peşinde yeniden sahneye çıkmaları sonucu olarak, gevşek de olsa, birbirine bağlanarak «çok halkalı bir çember» meydana getirmeleri gibi.

Bununla beraber, halk hikâyeleri, yeni ve ayrı bir türe girerler; biçim ve üslûpları destanlardan farklıdır: **Dede Korkut Kitabı**'ndaki nazım tekniği, âşıkların nazım tekniğine dönüşmüştür; nazımlı parçaların metin içinde yerleşme düzeni de tamamiyle değişiktir: destanlarda 3'üncü şahısla anlatı parçaları da nazımlı olabildiği halde, bunlarda nazım kimi etkin konuşmalara sınırlanmıştır; anlatı tüm nesir olarak yürütülür. Böylece Köroğlu hikâyeleri gibi, konuları destansı olanlar bile üslûp, teknik ve anlatıcıların nitelikleri bakımından yeni bir tür, «halk hikâyesi» türü, olarak incelenmek gerekir.

Konuları ve toplum içindeki görevleriyle de halk hikâyeleri destanlardan farklılaşmağa yönelmiş bir türe girerler: destanda bir toplumu tüm olarak temsil eden kahramanların toplum adına dış düşmanlarla, ya da insandışı (tanrımsı ya da şeytanımsı) varlıklarla savaş ya da barış halindeki ilişkilerinin, tabiat-üstü güçlerle uğraşlarının dile getirilmesine karşılık, halk hikâyesinde anlatılan ilişkiler toplum-içi, bireyler ya da tabakalar arasındakilerdir; çatışmalar da aynı çerçeve içinde kalır. Hikâyelerde olağanüstü ögelerin azaldığı, olayların ve kişilerin normal boyutlara indirilmesine —bir kelime ile gerçekçiliğe— doğru bir eğilimin belirdiği görülür. Anlatıcının bu gerçekçilik kaygısı bakımından âşık hikâyeleri, anlatı türlerinin gelişmesinde, kahramanlık destaniyle modern «bourgeois» romanı arasında —aşağıda göreceğimiz meddah hikâyelerinden bir basamak geri— bir aşamada yer alırlar.

Soru 23 : Halk hikâyeleri nasıl çeşitlenir?

Halk hikâyeleri boyutları yönünden iki kümeye ayrılır : 1) Efsaneden, masaldan, ya da gerçek yaşamdan alınmış bir tek olay çevresinde örülmüş, yapısı basit, kısa hikâyeler; bunları Doğu - Anadolu bölgesinde **serküşte** («sergüzeşt» kelimesinden bozma) ya da **kaside** («kıssa» kelimesinden bozma) adlariyle gösterirler; türküleriyle birlikte en çok bir iki saatlik anlatma süresi olan hikâyelerdir bunlar. 2) Daha kalabalık kişileri, birbiri ardından gelen beklenmedik durumları, ve bunun sonucu olarak da az çok çapraşıklaşan olayları birbirine ekleyerek anlatıya uzun bir süre sağlayan hikâyeler; bunlar çokluk kahramanlarının hayatlarından uzunca bir süreyi (aşk hikâyelerinde) ya da kısa bir sürenin çok maceralı bir dönemini **(Köroğlu kollarında)** konu edinmişlerdir; bu çeşitten büyük hikâyelerin anlatılması bir gece (3 - 4 saatlık bir oturum) den 5, hatta 7 geceye kadar sürebilir.

Konuları bakımından hikâyelerin kümelenmesi şöyledir: 1) **Sevgi hikâyeleri.** Bütün yönleriyle âşık geleneğinin özelliklerini en iyi gösteren yaratmalardır bunlar. İki alt-kümeye ayrılırlar: a) Gerçekten yaşadıkları kesinlikle bilinen, ya da yaşamış olduklarına inanılan «âşık» ların (halk şairlerinin) romanlaşmış hayatlarını anlatan hikâyelerin içinde baş kahraman, «âşık» kişiliğiyle sürdürür bütün macerasını; metni süsleyen şiirler, maceraları anlatılan âşıkın kendi şiirleri diye kabul edilir.

Âşık Garip, Ercişli Emrah, Kerem, Karacaoğlan, Tufarkanlı Abbas, Kurbanî v.b... pek çok tanınmış âşıkların hayatları, bu çeşitten hikâyeler içinde anlatılmıştır; yakın bir çağda yaşamış olan Sümmânî'nin (1862 - 1914) yaşamının kimi dönemleri hikâye biçimine sokulup anlatılıyor; yaşayan âşıklardan Şarkışlalı Ali İzzet (doğu-

mu 1902) kendi maceralarının bir bölüğünü, bu çeşit anlatı yaratmalarını örnek edinip kendi şiirleriyle (ara sıra başka âşıklarınkinden de katmalarla) süsleyerek «kitap etmiş» tir. b) Kahramanlarını, «âşık» (= şair) olmayan kişiler arasından seçen hikâyeler. Bunların konuları çeşitli kaynaklardan gelmedir: bir halk masalından, hikâyeyi düzen âşıkın çevresinde geçmiş ve toplumda iz bırakmış herhangi bir olaydan, halk içinde çok okunan «tarih» (= menkabe), ya da «Binbir Gece» çeşidi hikâye kitaplarından... Birçok hallerde bu tipten anlatıların kaynakları ve kahramanların gerçek kişilikleri üzerine, araştırmaların bugünkü durumunda, kesin bir yargı ileri sürmek mümkün değildir; çoğu kez gerçekçi ayrıntılarla hayal ürünü ögeler (belli masal, efsane temaları ve motifleri, ya da hikâyeyi düzenin beylik örneklere bakarak uydurdukları) kaynaşmış durumdadır. **Elif ile Mahmud, Arslan Bey, Yaralı Mahmud, Sevdâger** v.b. yaratmaları bu kümeden hikâyelere örnek diye sayabiliriz. Ama, meselâ bu bölüğe giren **Tahir ile Zühre** hikâyesindeki Tahir'i kimi Doğu-Anadolu âşıkları, yaşamış bir şair sayarlar; gene bu kümeden sayılan **Asuman ile Zeycan'ın** erkek kahramanı Asuman'ın yakın zamana kadar Erzincan'da, ve onun sevgilisi Zeycan'ın babası Kaleli Bey'in, Erzincan yakınındaki Çimin köyünde türbeleri gösterilirdi.

2) **Kahramanlık Hikâyeleri:** Bunların başında **Köroğlu kolları** gelir. Doğu - Anadolu'nun kimi hikâyecilerine göre Köroğlu hikâyeleri 24 kol tutarındadır; onların kanısınca eskiden Köroğlu'nun keleşleri (yani, ünlü beyleri, yoldaşları) sayısınca, değişik söylentilere göre 366, 700, ya da 777 kol anlatılırmış. Hikâyeciler bize o bölgede 21 ayrı kolun adlarını saydılar ve metinlerini yazdırdılar. Anadolu ve Anadolu-dışı bütün anlatmalarda, sadece kolların adlarına dayanırsak bu sayı 34'e çıkar; ama bu tam gerçeğe uymaz; çoğu kez bilinen bir hikâyedeki yer ve kişi

adları değiştirilerek «yeni bir kol» anlatıldığı olur. Yer ve çağ değiştikçe, hikâyeciler ufak tefek eklemeler ve işlemelerle, aynı bir temayı ayrı kahramanlara uygulayarak «yeni bir kol» düzenlemiş sayarlar. Gerçekten birbirinden ayrı temalar üzerinde işlenmiş, örgülenmiş kolların sayısı Türkiye'de ve Türkiye dışında (Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan ve Güney Sibirya'daki türk aslından uluslarla, Gürcüler, Ermeniler, Tacikler, Kürdler gibi dilleri türkçe olmayan topluluklar içinde) yaygın bütün Köroğlu hikâyelerinin karşılaştırmalı incelenmesi sonunda meydana çıkacaktır; bu iş de henüz yapılmamıştır.

Kahramanlık konularını işlemiş hikâyeler kümesine bir de, Köroğlu hikâyesinin bir devamı sayılanlar girer; bunlardan iki tanesini biliyoruz: **Celâli Bey ile Mehmed Bey,** bir de **Kirmanşah.** Birincisi, Köroğlu'nun keleşleri dağıldıktan sonra İran'a sığınan Celâli Beyin oğlu Mehmed Beyin yiğitlik ve sevda macerasıdır; ikincisinin, Köroğlu çemberiyle ilgisi, hikâyenin kahramanı olan delikanlının başı bunaldığı bir anda yardımına Köroğlu'nun Moğan çölünü yurd edinmiş eski yoldaşı Koca Arab'ın koşması, *onu sevdiğine kavuşturmasıdır.* Manas destanını, Manas'ın oğlu Semetey'in ve onun oğlu Seytek'in maceraları ile sürdürme çabasının başka bir örneğini, Köroğlunun keleşlerini onun «devrânı» geçtikten sonra yeniden sahneye çıkarmanın bir yolunu bulan ve böylece Köroğlu çemberine yeni halkalar ekleyen Anadolu âşıklarının bu yaratmalarında görüyoruz.

Kahramanlık konuları işlemiş anlatılar kümesine, âşıkların tanımlamalarına uyarak, daha birçok hikâyeleri katabiliriz; bunlardan 12 tanesini, 1946'da yazdığımız kitapta **(Halk hikâyeleri ve Halk hikâyeciliği,** s. 29) saymıştık. Âşık - hikâyeciler, içinde kavga - döğüş geçen anlatıları bu kümeye sokarlar : **Şah İsmail, Bey Böyrek,** v.b.

Ama, **Köroğlu kolları**'nın çoğunluğuna karşılık bu «koçaklamalı hikâyeler»in hemen hepsinde genel eğilim, olayın ilgi ağırlığını «bir sevgiliyi elde etmek için girişilen savaşlar» şemasına doğru itelemek kaygısıdır.

Soru 24: Köroğlu kimdir? ve hangi etkenlerle destansı bir hikâye kahramanı olmuştur?

Ünlü hikâyenin kahramanı Köroğlu gerçek kimliği ile, bir halk şairi ve Celâli reisi idi.

Köroğlu'nun adını ilk anan ve bir eşkiya olarak ününü belirten türk yazarı, XVII'inci yüzyılın tanınmış seyyahı Evliya Çelebi'dir. XIX'uncu yüzyılda Batılı yazarlar onunla ilgileniyorlar. Aslı Polonyalı Alexandre Chodzko, İran Azerbaycanında yazıya geçmiş bir Köroğlu hikâyesini 1842'de yayınlayarak onu Avrupa'ya tanıtıyor. Bu yazar, halk söylentilerine dayanarak, Köroğlu'nu II'nci Şah Abbas'ın (1642 - 1667) çağında Horasan'da doğup İran Azerbaycanında yaşamış bir Türkmen sayıyordu.

Köroğlu'nun tarihî kişiliği ve aslı üzerinde günümüze kadar türlü düşünceler ileri sürülmüştür; kimileri, Chodzko gibi, halk söylentilerine dayanarak, İran veya Kafkas Azerbaycanlarında, kimileri Anadolu'da, kendi adını taşıyan ya da Çamlı-Bel diye adlanan yerlerde yaşamış, yol kesmiş bir haydut, kimileri de tamamiyle efsanelerin ürünü bir kahraman saymışlardır onu. Kimi batılı yazarlar ününün ve hikâyesinin Anadolu'ya İran'dan gelmiş olduğu kanısına varmışlardır. Ziya Gökalp, onda, Gazneli türk hükümdarı Mahmud'un destanlaşmış çehresini görür. Zeki Velidi Togan, Köroğlu hikâyelerini, Batı Gök-Türklerinin İran Sasanlıları ile savaşlarının anıları kabul ederek Köroğlu'nun tarihî kişiliğini de o çağlara çıkarır. İstanbullu

bir ermeni yazarı, Agayan, onun ermeni aslından olduğu kanısındadır. Ermeni - Arsaklı soyunun türk olduğu tezini ileri süren bir türk yazarına, Fahrettin Kırzıoğlu'na göre de Köroğlu V'inci yüzyılda yaşamış bu Eski-Oğuzlar (= Arsaklılar) dan tarihî bir kişidir. Başka bir ermeni bilim adamı, H. Berberian ile Fransız bilgini Georges Dumézil IV'üncü yüzyıldaki Ermeni-Sasanlı çatışmaları üzerine anlatılmış ve tarih kaynaklarına geçmiş menkabelerle Köroğlu kollarından bazılarının benzerliğini belirtmişlerdir; gerçekten de Ermeni kaynaklarında, İran hükümdarının, vassalı Arsaklı Tiran'ın gözlerini çıkartması (bir anlatmaya göre buna sebep bir attır, ve işkenceyi yapan, hükümdarın veziridir), Tiran'ın oğlunun, babasına zulmetmiş olan İran hükümdarına baş kaldırıp uzun yıllar ona karşı savaşması v.b., birçok ayrıntıları ile bizim halk hikâyemizdeki Köroğlu'nun babasına yapılan zulmün intikamını almak için dağlara çıkıp Beylere, Paşalara, ya da Padişaha meydan okumasını anlatan bölümleri hatırlatır. Azerbaycanlı çağdaşımız bir edebiyat tarihçisi, M. H. Tahmasib, Köroğlu hikâyelerinde IX'uncu yüzyıl Azerbaycanında Bâbeklilerin Araplara karşı baş kaldırmaları olaylarından, Köroğlu ile babasının kişiliklerinde Bâbek ve Cavidân'ın tarihî kimliklerinden anılar sezinliyor.

Köroğlu adlı bir şairin XVI'ncı yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı biliniyor; onun Osmanlı - İran savaşlarını ve bu savaş yıllarında, Osmanlı kumandanı Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Tebriz'de ölümünü anlatan şiirleri vardır. Öte yandan XVI'ncı yüzyıl Celâlî ayaklanmalarını anlatan bir ermeni tarihçisi (XVII'nci yüzyılda yaşamış Tebrizli Arakel), Köroğlu ile iki arkadaşından bahseder ve Köroğlu'nun maceralarını âşıkların saz çalarak anlattıklarını sözlerine ekler. Bundan başka, son zamanlarda bulunan Osmanlı Arşiv belgelerinde XVI'ncı yüzyılın sonlarına doğru Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde eşkıyalık

eden ve ele geçirilmesi için «hüküm» ler yazılan Celâlîler arasında Köroğlu ile ünlü birkaç arkadaşının adları geçer; bu belgelerin en eskilerinden ikisinde Köroğlu'nun dolaştığı yer olarak Bolu ve Gerede bölgesi, birinde de adı Ruşen diye yazılıdır; hükümlerden biri Bolu Beyine yazılmıştır. İmdi, hikâyelerin kimi anlatmalarında ve birçok hikâye-dışı söylentilerde, Köroğlu'nun adı Ruşen (ya da bu addan bozma Uruşan, Huruşan, İrişvan) dir; Bolu Beyi ise, gene pek çok anlatmalarda —ta Güney Sibirya Tatarlarınınkine kadar— Köroğlu'nun amansız düşmanı durumunda olan kişinin adı olarak geçer.

Bütün bu sayıp döktüğümüz olgulardan çıkarılacak sonuç: destan kahramanı Köroğlu'nun gerçek kişiliğini çok eski geçmişlerde aramanın yersiz olduğudur; o XVI'ncı yüzyılda yaşamış bir Celâlî Reisi idi; aynı zamanda şairdi; takma adının her ne sebeptense Köroğlu olması ve gene her ne sebeptense Devlete ve onun Beylerine, paşalarına baş kaldırmış olması gibi iki etken, çok eski çağlardan beri «gözleri kör edilmiş kişinin oğlunun baş kaldırışı» ana-konusu etrafında oluşmuş efsanelerin, menkabelerin bizim Anadolu'lu yeni kahramanımıza mal edilmesini sağlamıştır. Köroğlu'nun şair oluşu, hayatının bir dönemini Doğu-Anadolu, Azerbaycan ve Güney-Kafkasya gibi, halk hikâyeleri geleneğinin en güçlü olduğu yerlerde geçirmiş olması, onun şiirleriyle süslenmiş hikâyelerin oluşup gelişmesini kolaylaştırmıştır.

Halk geleneği, Köroğlunda zâlimleri cezalandıran, fakirleri koruyan, eşitlik ve adalet düzeni kurmayı deneyen ideal bir kahraman görmek istemiştir; onun adının destanlaşmasında halkın bu özleminin de büyük payı vardır.

Soru 25 : Çağımızda sözlü gelenekte halk hikâyeleri nerede ve nasıl yaşıyor?

Bugün Türkiye'de halk hikâyelerini anlatma geleneğinin canlı olduğu yerler, Sıvas'tan başlayarak doğuda kalan iller ile (özellikle Erzurum, Kars, Artvin), güney ve güney-doğuda, Toros'larda ve Çukurova'da, Türkmen boylarının yerleştirildikleri bölgelerde Maraş, Adana, Gaziantep illeridir. Buralarda öteden beri sözlü hikâye geleneğinin güçlü olduğu anlaşılıyor.

Kuzey-doğuda, geleneğin en verimli olduğu Kars bölgesinde ağız ve konu özelliklerinin belirlendirdiği başlıca üç üslûp yürürlüktedir : Güney Kafkas Azerbaycan göçmenlerinin «terekeme» üslûbu, İran - Azerbaycanı aslından hikâyelerin «acem» üslûbu, bir de «yerli» üslûp. Güney-doğu Anadolu'daki hikâyelerde ise göçebeliği çok yakın zamanda (XIX'uncu yüzyılın başlarından bu yana) bırakmış olan Türkmenlerin, konuya ve söyleyişe kattıkları özellikler göze çarpar.

Hikâyeler düğünlerde, uzun kış geceleri köy odalarında, şehir ve kasaba çevrelerinde de ramazan geceleri kahvelerde anlatılır. Ünlü hikâyeci-âşıklar uzun çıraklık devresinden sonra hikâyeciliği sanat edinmiş kimselerdir; sanatlarının karşılığında, ücret ya da çeşitli bağışlarla geçimlerini sağlarlar; kahvelerde anlatan âşıklar kahveci ile —ramazan dönemi ise çokluk aylığına— pazarlık edip ücret keserler.

Gelenek, hikâye türkülerinin sazla çağrılmasını gerektirdiği için anlatı âşıkın çeşitli müzik gösterileriyle şişirilir. —Saz çalmasını bilmeyen, bununla beraber türküleri özel, değişik ezgileriyle söyleyen hikâyeciler de vardır; bunlar, türkülerin geldiği yerlerde, ellerindeki değneklerle, saz çalıyormuş gibi yaparlar; bunu «değnek tutma» denir.— Kars' bölgesinde, asıl hikâyenin konusu-

na girmeden önce, hikâye ile ilgisiz bir sıra türkü, destan, divanî, tekerleme, v.b., her biri özel ezgili şiirlerin söylenmesi bir kural olmuştur. Gerek oturumun bu «hazırlık» döneminde, gerek anlatıya girildikten sonra söylenen türkülerin dokunaklı yerlerinde, coşkuya gelen güzel sesli dinleyiciler arasından konu ile ilgili türküler, mâniler, bayatılar, v.b. ile âşıka karşılık verenler, gösteriye katılanlar da olur. Oturumun ortasında, hikâye uzun ise daha ertesi geceler oturumların başında, son gece de hikâye bağlanırken söylenmesi âdet olmuş, bazıları dinleyicilerle karşılıklı konuşmaları da gerektiren, şakalaşma niteliğinde katkılar da anlatıyı, konu ile doğrudan doğruya ilgisi olmaksızın, uzatıp yayma, çeşitlendirip süsleme olanağını sağlar. Bütün bu olgular göz önünde tutulursa hikâyelerde asıl anlatı örgüsü diyebileceğimiz olayların söylenmesi, süre olarak, oturumun bütünü içinde oldukça kısa bir boyuta iner; örneğin, uzun hikâyelerden biri sayılan **Celâli Bey** ve **Mehmed Bey**'in, hikâye dışı ögelerinden arınmış metni, Poshoflu Müdâmî anlatmasında (bk. P. Boratav, **Halk Hikâyeleri ve halk hikâyeciliği,** s. 260 - 297) büyücek formada 37 kitap sahifesi tutuyor.

Halk hikâyelerinden günümüzde yaşayanların kesin sayısını vermek güçtür; 1946'lardan bu yana derleme ve yayınlamaların tam bir sayımı yapılmamıştır. 1939'dan 1946'ya kadar, bizim derlediğimiz ve dertlettiğimiz metinlerin sayısı: 20'si Köroğlu kolu olmak üzere 67 idi; bu sayıya «variante» lar girmez. 1946'da yayınladığımız, yukarda adı geçen kitapta, adları bilinmekle beraber henüz derlenmemiş, Doğu-Anadolu bölgesinden 62 (a.g.e., s. 22 - 24), Güney-doğudan 20 (a.g.e., s. 212) hikâyelik birer liste vermiştik. 1946'dan bu yana oldukça önemli sayıda derlemeler yapıldığını biliyoruz: İlhan Başgöz'ün bu konuda doktora tezi (özeti «Journal of American Folk-

lor», c. 65, 1952, s. 331 - 339'da) için derlediği, Wolfram Eberhard'ın 1951'de Güney-doğudaki derlemeleri (**Minstrel tales from Southeastern Turkey**, Berkeley 1955), gene İlhan Başgöz'ün, Ankara Millî kütüphanesi için ses makinesine aldığı hikâyeler, Erzurum Üniversitesinin genç asistanları Muhan Bâli'nin, Fikret Türkmen'in, Ensar Aslan'ın, Mehmet Akalın'ın Erzurum'daki derlemeleri bunlardandır.

Soru 26: Halk hikâyelerinin kitaba geçmesi nasıl oluyor?

Eskiden taşbasması olarak, daha sonraları da matbaa harfleri ile yayınlanan hikâyelerin sayısı 15 kadardır. Bunların 1928 harf devriminden sonra da lâtin harfleri ile basılıp yayınlanmaları süre gitmiştir; bu tarihten sonra, baskı sayılarının arttığından şüphe edilemez. 15 eski hikâyeye, 1928'den sonra yenileri katılıyor; bunlar doğrudan doğruya sözlü gelenekten derlenmiş ve eski hikâyelerin basım ve dağıtım tekniklerini benimsemişlerdir: **Sürmeli Bey, Sümmâni ile Gülperi, Bey Böyrek** hikâyeleri bu arada örnek olarak sayılabilir. Gerek bu yeni hikâyelerde, gerek eski hikâyelerin yeni yayınlarında günümüze doğru gittikçe artan bir modernleşme eğilimi göze çarpar.

Hikâyeler ilk bir dönemde, okuma bilenlerin okumaları ve yakın çevrelerine dinletmeleri olanağını sağlamak için, hikâyeci-âşıkların ağzından, şüphesiz sözlü gelenekteki anlatmalara baka kısalmış olarak, yazıya geçmiştir; bu işleme sözlü geleneğin zayıflamağa başladığı, ya da hikâyeci-âşıkların sık ve sürekli olarak sanatlarından halkı yararlandıramadıkları yerlerde baş vurulmuş olmalıdır. İkinci dönem, bu yazmaların taşbasma tekniğiyle basılmasıdır. Üçüncü de, hikâyelerin matbaa harfleriyle (il-

kin arap harfleriyle, 1928'den sonra da lâtin harfleriyle) yayınlanması dönemidir.

Sayısını 15 kadar kestirdiğimiz eski hikâyelerden büyük bir bölüğünün İstanbul'da kitapçılık ve yayın işlerinde uzmanlaşmış, İran - Azerbaycanlı aslından kimselerin yayınladığı taşbasmalar olduğunu biliyoruz; bu kitapçılardan bazıları (İkbal ve Maarif yayınevleri gibi) işlerini daha sonraki dönemlerde geliştirip genişletmişlerdir. Halk hikâyelerine «acem hikâyeleri» denmesinin nedeni de budur. İran ve Kafkas Azerbaycanlarında halk hikâyeciliği geleneğinin çok güçlü oluşu ile onların ilk baskılarının, o ülkelerden gelip İstanbul'a yerleşmiş kimselerce yapılmış olması her halde birbirinden bağımsız olgular değildir; hikâyelerden hiç olmazsa bazılarını bu Azerbaycan asıllı kitapçıların Türkiye'de ilk kez yazıya geçirtip yaymış oldukları düşünülebilir.

Taşbasmalardan matbaa harfleriyle yapılmış baskılara geçilirken, hikâyelerin dilini, üslûbunu «düzeltme» yolunda aydın zümreden gelme etkiler de tesbit ediliyor. Bu kitapların yeni yayınlarında çok emeği geçen Süleyman Tevfik'in verdiği bilgilere göre **Kerem ile Aslı** hikâyesini ilk düzelten, ünlü gazeteci-yazar Ahmed Râsim olmuştur.

Çok daha yakın tarihlerde (harf devriminden bu yana) halk hikâyelerini «modernleştirme» biçiminde düzeltmelerde uzmanlaşmış yayınevleri ve onların özel yazarları da türedi: Bozkurt, Emniyet, Yusuf Ziya Balçık yayınevleri v.b. ile Selâmi Münir Yurdatap, Muharrem Zeki Korgunal, M.U. (Murat Uraz) gibi yazarlar bu arada sayılabilir.

Soru 27: Günümüz âşıklarının şiirlerini yaymalarında halk hikâyesi geleneğinin etkisi var mıdır?

Sözlü sanat gösterilerinde âşıklar, kendi şiirlerini çalıp çağırırken de, her şiirin hangi vesile ile düzülmüş ya da ilk kez hangi önemli olay üzerine söylenmiş olduğunu düz sözle anlatan bir giriş yaparlar. Çok kez âşık, bu girişte kendinden üçüncü şahıs olarak söz eder ve şiiri söylemeye sıra gelince «aldı bakalım Âşık...» diye kendi adını verir. Bu söyleyiş geleneği, günümüz âşıklarının şiirlerini yayınlamalarında da sürdürülmektedir; kitapta âşık şiirlerini birbiri ardına dizmekle yetinmiyor; kendi yaşamından alınmış bir *mocerayı*, bir olayı, ya da şiirin yaratılmasına vesile olmuş herhangi bir karşılaşmayı kısaca anlatıp şiirini bu küçük hikâye çerçevesinin içine yerleştiriyor. (Bk. İhsânî, **Güllüşahın ardında Ağalı Dünya I** ve **II**, İstanbul 1965; **Kul Ahmet ile Şah Zeynep**, Ankara, tarihsiz; **Bülbüller: Âşık Döne Sultan ile Cevlâni**, Ankara 1958; Ardanuçlu Eʿkârî'nin Artvin'de yayınlanmış, ve başka âşıklarla karşılaşmalarında söylediği şiirler, Artvin, tarihsiz; Ali İzzet Özkan, **Ali İzzet Ağlıyor**, İstanbul 1965).

Ali İzzet Özkan'ın adı geçen kitabından bir örnek:

«Yine Ali İzzet, Adana'da sazı elinde gezerken, çok dertli, dermansız olduğundan, kendi evine gönderdiği mektupta şunu yazdı:

Aldı Ali İzzet
Ağlasana ne duruyon gözlerim
Vatan garip, eller garip, ben garip. v.d. (s. 24)

«Ormanda bir Tahtacı gelini yaş ağaçları kesip hizar ile biçerken, Ali İzzet'in geline yazdığı şiiri:

Aldı Ali İzzet
Tahtacı güzeli, orman gelini!
Çek hizarını, dağlar senindir. v.d. (s. 40)

Soru 28 : Halk hikâyeleri nasıl oluşur? Belli yaratıcıları var mıdır?

Araştırma ve incelemeler, halk hikâyelerinin oluşumlarında aşağıdaki yolları izlediklerini meydana çıkarmıştır:

a) Hikâyelerin yaratıcıları bellidir; bunlar kimliklerini kesinlikle bildiğimiz ünlü âşıklardır; yakın çağlarda yaşadıkları için hem hayatlarının, hem de söz konusu olan yaratma işlemlerinin ayrıntılarına değgin yeter bilgi edinmek mümkün olmuştur. İçlerinde Azerbaycan aslından gelmekle beraber Doğu-Anadolu'da (özellikle Kars bölgesinde) tanınanlar bulunduğu gibi, ünleri yalnız Anadolu'ya sınırlanmış olanlar da vardır: Dikmetaşlı Dede Kasım, Poshoflu Fakîrî, Gökçeli Alesker, Kağızmanlı Sezâî, Erivanlı Necef, Çıldırlı Şenlik, Sarıkamışlı Bektaş Zemînî, Ardanuçlu Efkârî, Arpaçaylı Mehmed Kasım Hicrânî, Tutaklı Çağlayan, Tutaklı Divânî, Poshoflu Müdâmî, Şarkışlalı Ali İzzet.

Doğu-Anadolu'da bu âşıklar bir bölük hikâyelerin «musannif»leri diye adlanıyorlar; yani, o hikâyelerin bütüniyle onların yaratması olduğu kabul ediliyor. Bu hikâyelerden bazılarının metinleri yayınlanmıştır ama pek çoğu yayınlanmamıştır, hatta derlenmemiştir; Sarıkamışlı Âşık Bektaş'ın Şair **Zemînî** adlı hikâyesi ile Şarkışlalı Ali İzzet'in bir hikâyesi, âşıkların kendi hayat maceralarını hikâye biçimine sokmalarına örneklerdir: birincisi, Kars ve Sarıkamış Rus işgalinde bulunduğu dönemde hikâyecinin Rusya içlerine sürgün edilmesini anlatır. İkincisi, âşıkın kendi hayatının bir dönemine değgindir; okuma yazması olan Ali İzzet, metni kendisi yazmıştır; yani bu son örnekte herhangi bir yazar («autobiographe») işlemi ile karşı-karşıyayız; şu farkla ki, kendi hikâyesini **yazmış** olmakla beraber, Ali İzzet, sözlü hikâye geleneği-

nin bütün üslûp ve kuruluş kurallarına harfi harfine uymuştur (örneğin, kendinden 3'üncü şahısla bahsetmesi gibi.) Müdâmî de mektep görmüş bir âşıktır; hikâyeleri düzenlerken yazıya, daha çok belleğine yardımcı bir araç olarak baş vururdu. 1940 - 1941 kışında, Kars'ta bizim kendisine verdiğimiz bir konuyu (Ali Şir Nevâî'nin bir aşk macerasını anlatan ve «Ülkü» dergisinde yayınlanmış bir menkabeyi) gelenekteki örneklerine uygun türkülü bir halk hikâyesi haline sokarken şöyle davranmıştı: hikâyenin içinde, uygun yerlerine yerleştireceği türküleri bir deftere yazmıştı; bu iş bittikten sonra hikâyenin tamamını, hem ana çizgileriyle değişmeden kalan nesir bölümünü, hem de hikâyeyi süsleyen türküleri, tıpkı dağarcığındaki başka hikâyeler için izlediği yöntem ve üslûpla ve saz çalarak söylemişti; sırası geldikçe türkülerde yanılmamak için arada bir defterine bakıyordu; nesir-anlatı bölüğünü ise ufak tefek ayrıntılarla zenginleştiriyordu.

Öyle kestiriyoruz ki, hikâye «musannif»i âşıklar sadece hikâyelerin nazım parçalarının yaratıcılarıdır. Nesir bölümü için onları derleyici, işleyici, süsleyici ve anlatıcı diye nitelendirmek yerinde olur. Hikâyenin bu bölümü için onların başlıca üç kaynakları vardır:

1) her çeşiten yazma-basma metinler: menkabe kitapları, **Tabarî** benzeri eski tarihler, biyografya eserleri, **«Binbir Gece»**, **«Tutinâme»** gibi anlatı türünde «classique» olmuş kitaplar; 2) sözlü gelenekte yaşayan masallar, menkabeler, efsaneler; 3) gerçek hayatta geçmiş ve halkın belleğinde derin iz bırakmış kahramanlık, kabadayılık eylemleri, sevda maceraları gibi olaylar. Hikâyeci-âşık anlatısının üslûbuna ve havasına en uygun düşecek yer ve kişi adlarını uydurur; konu günlük hayata ve çevrenin alışkanlıklarına pek uygun ve bu yüzden de fazlaca «beylik» görünüyorsa, bu uydurmalarla olayları uzak bir geç-

mişe ve masallık bir ülkeye göçürmüş olur. Eğer konu bir kitaptan alınmışsa adlar değiştirilir; böylece hikâyeye âşık kendi damgasını vurmuş, onu kendi anlatı geleneğinin içine yerleştirmiş sayar. Âşık-hikâyecinin, daha eskiden yazılıp anlatmaları düzenlenmiş, (hatta basılmış) yaygın hikâyeleri bile, nesir ve nazım bölümlerinde kendi keyfine göre değiştirip yenileştirdiği de oluyor. **Tahir ile Zühre** gibi bazı eski hikâyelerin ayrı ve birbirinden uzak bölgelere özgü anlatmalarının, hem nazım hem de nesir bölümlerinde büyük farklılıklar göstermelerinin nedenini bu olguda aramak gerektir.

b) «Musannif»i (düzenleyicisi) bilinmeyen hikâyelerin oluşumunu da bundan öncekilere kıyaslama yoliyle açıklıyoruz. Bunlardan kahramanları halk şairleri (Kerem, Garip, Ercişli Emrah, v.b...) oldukları için «romanlaşmış âşık biyografyaları» kümesine giren hikâyelerin nazım bölümleri, hiç olmazsa hikâyenin oluşumunun ilk aşamasında ve önemli ölçüde, hayatı anlatılan şairin kendi şiirlerinden meydana gelmiştir; nesir bölümleri ise hikâyeci-âşıkların (romanlaşmış biyografyayı hikâye biçiminde düzenlemeyi ilk düşünmüş olandan başlayarak) hikâyenin kahramanı olan âşıkın gerçek biyografyasında yer alan, ya da onun adı etrafında, daha o hayatta iken oluşmağa başlayan menkabelerde ona mal edilen fıkralar, duygulandırıcı sahneler, garip maceralar, v.b. ne varsa derleyip bir plana göre sıraladıkları anlatı ögelerinden meydana gelmiştir. Ama, düzenleyici âşık sadece bu hazır gereçleri bir araya getirmekle yetinmez; kahramanının gerçek ya da menkabeleşmiş biyografyasını yabancı ögelerle de, çoğu kez bilerek, zenginleştirir. Bu eklemeler anlatıcının kendi uydurduğu, ya da çevresindeki gelenekler dağarcığından aldığı olaylar, kişiler, maceralardır. Hikâyenin kahramanı olan âşıkın romanının çatısını kurmak için düzenleyicinin derlediği anlatı gereçlerinin önemli bir bölüğü, maceraları anlatılan âşıkın şiirlerinin yorumlanması

ve açıklanması niteliğinde olaylardır. Örneğin, **Karacaoğlan ile İsmikân Sultan** hikâyesine, Karacaoğlan'ın bir kargışı üzerine İsmikân Sultan'ın deva bulmaz bir derde uğrayıp ıssız bir yere atılmasını anlatan bölümü katan «musannif»in, şair Karacaoğlan'ın şiirleri içinde bulunan ünlü «kargış»tan esinlenmiş olduğunda şüphe yoktur; hikâyenin o bölümünü (nesirli anlatıyı) hikâyeci-âşık bu şiirin yorumlanmasına girişerek yaratmış, ve şiiri de tam oraya yerleştirmiştir.

Âşıkların biyografyaları dışında çeşitli konulardan işlenmiş, «musannif»i bilinmeyen (= anonim) hikâyelere gelince: bunların yaratılmasında izlenen yol yukarda a) paragrafında incelediğimiz anlatılarınki ile (yani musannifleri belli olanlarınki ile) aynıdır; burada da hikâyenin düzenleyicisi aynı zamanda hem şiirleri yaratan, hem de ögeleri çeşitli kaynaklardan gelme nesirli anlatı bölümünü evirip çevirip işleyen ve bir bütün haline getirdikten sonra anlatan sanatçıdır. Tek fark, bu yaratma-düzenleme işini yapan sanatçının adının bilinmemesidir. Bu ise bir bakıma önemli bir farktır: yaratıcılarının bilinmemesi bunların ötekilerden çok daha eski olduklarına işaret eder; hem de daha bir «orta malı» sayılmalarına yol açar; bu yüzden de onlar, şiir bölümlerinde olsun, nesir bölümlerinde olsun daha çok değişikliklere uğrarlar, birbirinden uzaklaşmış pek çok çeşitlemeleri (= varianté'ları) meydana gelir.

Şu noktaya parmak basalım: yukarıda gözden geçirdiğimiz bütün hallerde hikâyeler 1) anlatıcı-âşıkların, birinin başladığını ötekinin sürdürmesi yolu ile, birbirini tamamlayıcı ortak ve sürekli emeklerin sonucu meydana gelmiş ürünlerdir; «musannif»i belli bir hikâyeyi dahi **bütünü** ile bir tek kişinin malı saymak mümkün değildir; 2) hikâyelerin şiir bölümleri, birey-yaratıcılara mal edilebildikleri için, nesir bölümlerine bakarak daha az değişken, daha çok kararlı, oturaklı ürünlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEDDAHLIK — GERÇEKÇİ HİKÂYE TÜRÜ

Soru 29: Anlatı türü olarak meddah hikâyesi nedir?

Meddahlık sanatı, ilerde göreceğimiz gibi, kimi yönleriyle aynı zamanda seyirlik halk sanatları kümesine de girer. Gelişiminin son aşamasında seyirlik sanat yönü ağır bastığı için, onun öteki seyirlik ürünlerle aynı çerçeve içinde incelenmesi bir gelenek olmuştur. Biz bu bölümde meddahlığın yalnız «hikâyecilik» yönünü kısaca gözden geçireceğiz.

Meddah hikâyelerinin, türün tarihî gelişimi boyunca, daha çeşitli görünüşleri olmuşsa da, son gelişim aşamasında sözlü halk geleneğinde kazandıkları nitelikler göz önünde tutularak onları «gerçekçi halk hikâyeleri» diye tanımlamak yerinde olur. Bu «gerçekçi» söziyle iki niteliği belirtmek istiyoruz: 1) Hikâyeler olağanüstü ögelerden arınmıştır: devler, periler, ejderhalar, v.b. gibi tabiat-dışı yaratıklara, insan-üstü güçleri olan kahramanlara ve onların menkabelerdeki kerâmetlerine, ya da destanlarda olduğu üzere, olağan insan gücünün sınırlarını aşan eylemlerine meddah hikâyelerinde yer verilmez olmuştur; 2) bunun bir sonucu olarak da meddah salt şiir diliyle,

ya da şiirle katışık nesir diliyle değil, düz sözle, düpedüz konuşma diliyle anlatır; yerine göre taklitlere de girişerek, gerçeklik çabasını son sınırına götürmeye yönelir.

Meddah, konularını hikâye kitaplarından, sözlü halk masallarından aldığı gibi, özellikle büyük şehirlerin günlük hayatiyle ilgili çeşitli olaylardan da esinlenir; kişileri ideal kahramanlar değil, toplum içinde her gün rastlanan insanlardır. Hikâyeci-meddah, anlatının mihverindeki eylemi, eğlendirici, oyalayıcı ve biteviyelikten kurtulmuş renklendirici ögelerle, çoğu kez temel eylemle ilgisiz, ikinci derecede kişiler, olaylar, fıkralar ve şakalarla genişletip şişirir.

Türkülü halk hikâyelerinin, âşık hikâyecilerin aracılığı ile köy çevrelerine kadar yayılmasına karşılık, meddah hikâyeleri şehirlerde oluşmuş, tutunmuş ve gelişmiştir; dinleyicilerini esnaf, tüccar, memur çevrelerinde, sarayda ve zengin konaklarında bulmuştur.

Birçok hikâyeler konularını İstanbul'un günlük hayatından alırlar. Meddahların anlatılarında düz konuşma diline özgü yapı ve kelime ögeleriyle yan yana —hele kalıplaşmış giriş, tasvir, benzetme v.b. anlatım gereçlerinde— okumuşluk özentileri göze çarpar.

Meddah hikâyeleri en çok yetişkin erkek dinleyicilere seslenen bir anlatı türü idi; büyük konaklarda, özellikle uzun kış gecelerinde tertiplenen sohbetlerde, orta sınıf halk için de kahvelerde, en sürekli olarak ramazan gecelerinde anlatılırdı.

Soru 30: Meddah hikâyeciliğinin tarihî gelişimi nasıl olmuştur?

Yukarda tanımlamayı denediğimiz meddah hikâyesi, yerinde değindiğimiz gibi, bu türün son aşamasıdır. Daha

eski bir aşamada, **meddah** (ve onunla aynı anlamda kullanılan **kıssahân, şehnâmehân)** türk hikâye geleneğinde **her çeşitten** kıssalar, hikâyeler anlatan ya da **okuyan** sanatçıya verilen bir addı. Türk halk geleneğinde kıssahân, şehnâmehân, meddah adlarını taşıyan hikâyecileri âşıkhikâyecilerden ayıran başlıca nitelik, bu sonuncuların, yukarda onlara ayrılan bölümde belirttiğimiz gibi, eski sözlü destanın yerini almış bir türün temsilcileri olmalarıdır; kıssahân ve meddahlar ise uzun bir zaman örneklerini sadece arap ve iranlı halk hikâyecilerinin yazıya geçmiş, türkçeye çevrilmiş ve bu yoldan türk ülkelerine yayılmış ürünlerinden almışlardır. Bu hikâyecilerin Türklerde bile, öteki deyimlerin yanında **şehnâmehân** diye adlanmaları, hikâyelerden bir çoğunun konularını İran destanı **Şehnâme**'den almış olmasındandır. Meddah sözünün asıl anlamı da «övücü»dür; bu hikâyeciler, maceralarını anlattıkları kahramanların başarılarını, büyük işlerini belirterek onları yücelttikleri için bu adla gösteriliyorlardı. Araplar, İranlılarla Türklerin kullandıkları **kıssahân** (kıssa anlatan, ya da okuyan anlamında) sözünün karşılığı olarak **kassâs** kelimesini kullanıyorlardı.

Kıssahân - meddahlar konularını **Şehnâme** kalıntılarından başka, İslâm tarihinin önemli olaylarından ve müslüman doğu dünyasının büyük şehir hayatının türlü yönlerinden alırlardı; «Binbir Gece» gibi, içinde gerçekçi hayat sahnelerinin yansıdığı hikâyeler de onların dağarcığında yer almıştır. Ama, **Şehnâme**'den gelme hikâyelerle, Ali'nin, Hamza'nın, Horasanlı Ebû-Müslim'in menkabeleri onların konuları içinde önemli bir yer tutardı. Anadolu Türkleri bu gelenek dağarcığını XIII'üncü - XIV'üncü yüzyıldan bu yana Battal'ın savaşları gibi eski konuları yeniden işleyerek ve Dânişmend Gazi'nin menkabeleri gibi yeni konuları ele alarak zenginleştirdiler.

Gerçekçi ve eğlendirici hikâyelerin yanı başında, böy-

le ciddî-öğretici konulu hikâyelerin, İstanbul gibi büyük şehirlerde dahi son yüzyılın sonlarına kadar tutunduğunu belirten bir belgeyi, 11 ocak 1278 (= 1864, 23 ocak) tarihli **Diyojen** gazetesinden aktarılmış olarak, Metin And'ın **Geleneksel türk tiyatrosu** (Ankara 1969, s. 69-70) nda okuyoruz: Üsküdar'ın bir kahvesinde dinleyicilere **Şehnâme'**den hikâyeler okunduğu anlatılıyor o yazıda.

Osmanlı ülkesinde bu türün tarih ve menkabe konularını işleyen ürünlerinin yayınlanması, öyle anlaşılıyor ki, ta baştan beri, serbest-irticalli anlatmadan, dinlenmek üzere okuma yöntemine dönüşmüştür; öteki türlü «destansı anlatma» geleneği, konularını ve üslûp özelliklerini yukarıda kendi bölümünde belirttiğimiz âşık hikâyecilerinin tekelinde kalmıştır. —Günümüzde bu türün kalıntıları, tıpkı kitaba geçmiş âşık hikâyelerinde olduğu gibi, üslûp ve anlatımda gittikçe artan bir modernleştirme çabası ile, halk için hazırlanmış kitaplarda yaşıyor: **Zâloğlu Rüstem, Kahrâman-ı Kaatil, Hazret-i Ali Cenkleri,** v.b. kitaplar bu geleneği sürdüren son örnekterdir.

Soru 31 : Geçmişin ünlü Türk meddahlarından kimleri biliyoruz? Bize kadar ulaşmış gerçekçi-meddah hikâyeleri metinleri var mıdır?

Osmanlı çağında yetişmiş, hikâyecilik sanatında ün bırakmış meddah-kıssahânlar üzerine kesin bilgilerimizin en eskisi Fatih Sultan Mehmed'in zamanına kadar çıkıyor; onun sarayında Mustafa adlı bir kıssâhan varmış. XVI'ncı yüzyıldan sonra bu sanat kolunda çalışan hikâyeciler üzerine daha çok bilgi elde edilmiştir. Üçüncü Murad'ın Eğlence adlı bir meddahı vardı; onun hakkında

yazılı kaynakların verdiği bilgilerden, dolayısıyle öğreniyoruz ki, artık XVI'ncı yüzyıl sonlarından başlayarak meddah hikâyeleri gerçekçi-günlük hayatla ilgili konuları işleme eğilimini kazanmağa yüz tutmuşlardır. Üçüncü Murad şair Cenânî'ye, kendisine anlatılacak yepyeni hikâyeleri bir araya toplayan bir kitap yazmasını buyurmuştu. Cenânî'nin kitabındaki hikâyelerin birçoğu meddah hikâyelerinin gerçekçi yönünü yansıtıyor; konularını günlük halk hayatından almışlardı (bk. F. Köprülü, **Meddahlar**, «Türkiyat Mecmuası», I, 1925, s. 21 - 28). Gene bu çağın, adı bize kadar gelmiş meddahlarından biri, Bursalı Mustafa Baba'dır; o da üçüncü Murad'ın sarayına girmiştir.

XVII'nci yüzyıl meddahları ve meddahlığı üzerine bilgilerimiz daha çoktur. Evliyâ Çelebi, İstanbul'da, Erzurum'da, Malatya'da, Bursa'da, kahvelerde, mesirelerde ve «büyükler»in konaklarında sanatlarını icra eden meddah-kıssahânlardan birçoğunun adlarını sayıyor: Bursa'dan Şerif Çelebi, Kurbânî Ali'si, Mahmud, Kara Firuz, Tireli Ali, Erzurum'dan Kasap Kurt, v.b.; İstanbul'daki meddahların sayısını 80 olarak gösteriyor; geçit resmine «ellerinde **çevkân** (= değnek), bellerinde mecmualar» olduğu halde katılmışlar. Evliya'nın bu kaydı ve başka bir yerde verdiği bilgiler, meddahların hiç olmazsa bir bölüğünün, ya da kimi konularda, hikâyelerini kitaplardan okuduklarını, ya da kitaplardan belleklerine yardımcı gereç olarak yararlandıklarını gösterir. Son çağa kadar, sözlü meddah geleneğinde, hikâyecinin hikâyesini bağlarken söylediği şu kalıplaşmış sözler: «Bu kıssadır, bir mecmua kenarına kaydolunmuş, biz de gördük söyledik...», bu olguyu doğrular. Gene XVII'nci yüzyılda yaşamış olup başka kaynaklardan adlarını öğrendiğimiz kıssahân ve meddahlar var: Manisalı Derviş Kâmilî, Nûhzâde Mustafa Çelebi, Pertevî Ahmed Çelebi, Maraşlı Ahmed Ramazân, İstanbul-

lu Hamdi v.b. gibi. Ama bu yüzyılın en ünlü meddahı Tıflî Çelebi'dir. IV'üncü Murad'ın hikâyeciliğini yapmıştır. Tıflî'nin anlattığını kestirdiğimiz hikâyelerden bazıları yazıya geçip bize kadar erişmiştir: **Latâ'ifnâme, Hançerli Hanım, Sansar Mustafa, Kanlı Bektaş.** Bunlardan **Latâ'ifnâme, Hançerli Hanım'ın** adların değiştirilmesiyle meydana gelmiş bir «variante»ıdır. Bu dört metni «Tıflî hikâyeleri çemberi» adı altında gösterebiliriz. Hepsinin anlatı şeması aşağı yukarı aynıdır: Hikâyenin erkek kahramanı azılı bir kadının işlettiği batakhaneye düşer; birçok tehlikeler atlattıktan sonra, bir arkadaşının yardımı ile, Padişahın da olan-biteni öğrenip araya girmesi sayesinde, kurtarılır; batakhanenin sahibi cezalandırılır. **Latâ'ifname'**de temel eylemin içine yer yer başka hikâyeler de çerçevelenmiştir. Bu serideki hikâyelerin kitaba geçmeden sözlü olarak anlatıldığı ve bunları ilk «yaratıp» anlatanın Tıflî olduğu, bize ulaşmış metinlerden açık olarak anlaşılıyor; hemen hepsinin sonunda Padişah meddah Tıflî'ye macerayı başından sonuna kadar anlatmasını emreder; **Hançerli Hanım** hikâyesinde, batakhane sahibi kadın, kendi meddahına, cezalandırmayı düşündüğü delikanlı ile genç kızın, o ana kadar başlarından geçenlerle bundan sonra başlarına gelecekleri bir hikâye biçiminde anlattırır; tıpkı Hamlet'in, gezginci tiyatroculara üvey babasıyle anasının karşısında, onların maceralarını oyun biçimine koydurup oynatması gibi... Gene IV'üncü Murad çağında düzenlendiklerini kesin olarak kestirdiğimiz iki hikâye **(Cevrî Çelebi ve Tayyarzâde)** aynı anlatı şeması içinde kurulmuşlardır.

F. Köprülü (bk. a.g. makale, s. 35) XVIII'inci yüzyıl meddahlarından Kırımlı diye lâkaplanmış Derviş Mehmed'in adını vermiştir. Bu yüzyıl İstanbul meddahlarının hikâyelerinden 57 tanesinin fihristi ile, hikâyecinin belleğine yardımcı olmak amacıyle yapılmış özetlerini kap-

sayan bir yazmayı Metin And, **Geleneksel türk tiyatrosu** (Ankara 1969, s. 74-76) nda incelemiştir; o yazmada bazı özetlerden sonra kendisi de meddah olan yazar hikâyeyi kimden öğrendiğini bildiriyor; kimi hikâyelerin hangi kahvelerde anlatıldığı da kaydedilmiştir. Böylece o çağ İstanbul meddahları ile hikâye anlatılan yerler üzerine yeni bilgiler edinmiş oluyoruz, bu eser sayesinde.

XIX'uncu yüzyıldan pek çok meddah adı biliyoruz; bunların listesi F. Köprülü'nün ve Metin And'ın adları geçen incelemelerinde verilmiştir. Bu meddahların bir bölüğü aynı zamanda Karagöz ve Orta oyunu sanatçıları idi. Kız Ahmed bu çağın en ünlü meddahlarından biriydi. Onun Tıflî ile Sultan Murad'ı sahneye çıkaran bir hikâye anlattığını, İstanbul'a gelmiş bir Fransız'ın yazdığı kitaptan öğreniyoruz (bk. M. And, a.g.e., s. 133-134). Bu belge, ilk düzenleyicisinin Tıflî olduğunu kestirdiğimiz hikâyeleri, yakın çağlara kadar meddahların anlattıkları ve onların yazmalara, daha sonra da basmalara, bu sözlü anlatılardan geçtiği olgusuna yeni bir tanıktır.

XX'nci yüzyılın başlarında yetişmiş olan meddahlardan Aşkî ve Surûrî bu sanatın ünlü adları olarak, İstanbulluların anılarında yaşarlar. Surûrî 1930 yıllarına kadar İstanbul kahvelerinde hikâye anlatırdı.

XIX'uncu yüzyılın sonları, XX'nci yüzyılın başları meddahların hikâyelerinden bazı metinleri, G. Jacob, F. Giese, I. Kunos, Th. Menzel, H. Paulus gibi batılı araştırıcılar yayınlamışlardır. Karagözcülüğün son temsilcilerinden Küçük Ali de meddah hikâyelerinden üç metni ses şeridine vermiştir. (bk. Metin And, a.g.e., s. 68, 73)

Soru 32 : Meddah hikâyeciliği günümüzde yaşıyor mu?

Büyük şehirlerin halk anlatı geleneği olarak meddah-

lık tamamıyle sönmüştür. Meddah Sürûrî bu sanatın son temsilcisiydi.

Sürûrî ve Aşkî, geleneği yeniden canlandırmak için bazı çabalara girişmişlerdi. Sürûrî günlük olaylarla hikâyelerini renklendirmeyi, bu yoldan dinleyicilerinin ilgisini uyanık tutmayı başarırdı. O da, Aşkî de, bazı taklitlerini plaklara vermeği de, bir yenilik olarak, denemişlerdir: Aşkî'nin, Hüseyin Rahmi romanlarından yararlanarak dinleyicilere yeni konular sunmayı düşündüğünü, ama ünlü romancı ile anlaşamadığını, son günlerde Malik Aksel'le Hayrullah Örs'ün anılarından öğrendim.

Meddah hikâyelerinden birçok katkılar, araştırılıp incelenmesi gereken nedenlerle ve bugün kesin olarak izleyemediğimiz türlü yollardan, âşık geleneğindeki hikâyelere ve masallara girmiştir. Âşık hikâyelerindeki kimi anlatı kalıpları'nın ve üslûp özelliklerinin meddahlardan gelmiş olduğu düşünülebilir; Anadolu şehirlerinde sanatlarını icra eden meddahların da âşık hikâyecilerden birşeyler kazanmış olabilecekleri gibi.

Halk masallarından milletlerarası masal katalogunda yer almayan kimi tiplere İstanbul meddah hikâyelerinin belli başlı nitelikleri ile türk masalları dağarcığında rastlanıyor; bunlar masal geleneğine meddahların anlatmalarından geçmiş olmalıdır. Bizim **Zaman zaman içinde** adlı kitabımızda bu tip masallardan bir metin vardır (No 22: «Hasses Paşa»). Öte yandan, köy çevrelerinde de, meddah geleneğinin üslûp ve konu özelliklerini benimseyen ve kimi masalları bu yöntemle işleyerek, onlara asıl masaldan apayrı bir tür niteliği veren masalcılara rastlıyoruz. **Az gittik, uz gittik** adlı kitabımdaki (Ankara, Bilgi yayınevi, 1969, No. 39) «Çiftçi Mehmed Ağa» masalı bu türden hikâyelere örnek olarak gösterilebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MASAL, FIKRA

Soru 33: Masal nedir? Öteki anlatı türlerinden masalı ayıran başlıca nitelikler nelerdir?

Masal, nesirle söylenmiş, dinlik ve büyülük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamiyle hayâl ürünü, gerçekle ilgisiz, ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı diye tanımlanır.

«Hayâl ürünü» sözünü sadece «olağan - üstü şeyler» anlamına almamak gerekir. Masal, aşağıda göreceğimiz çeşitlerinden bir bölüğünde olağan-üstü olayları ve kişileri konu edinir. Ama, bir bölük masallar da, tamamiyle hayâl ürünü, uydurma olmakla beraber olağan - üstü değillerdir. Masal, olağan - üstü çeşidinde de, gerçekçi çeşidinde de, anlattığı olayların gerçeğe uyarlık derecesi ne olursa olsun, onların hayâl yaratması oldukları izlenimini veren bir anlatı türüdür. Masalı efsaneden, hikâyeden, destandan ayıran niteliklerin başında bu gelir.

Elbette sade bu değildir masalın öteki anlatı türlerinden farkı. Üslûp ve anlatım, kişilere, yerlere değgin bazı kurallar, konuda olduğu kadar biçimde de masala özgü nitelikleri belgilerler. Anlatı kısa ve yoğundur; hayvan masallarında, hele fıkralarda bu kısalık ve yoğunluk son dereceyi bulur; olağan-üstü, ya da gerçekçi, uzunca

masallarda da, olayların çokluğuna, onların geçtikleri zamanın uzunluğuna bakarak anlatının kısalığı ve yoğunluğu göze çarpacak ölçüdedir. Özellikle olağan-üstü ve uzunca gerçekçi masalların kuruluşlarında çok kez başvurulan «üçlü bakışım» kuralı önemli bir yer tutar: olaylar önemlerine göre sıralanarak üç süreli bir düzen içinde geçerler; kişiler, yine önemlerine göre, üç bölüğe ayrılırlar: örneğin, padişahın üç oğlu; her biri bir başka yerde oturan üç kardeş dev, v.b... — Olaylar bir kez geçmeden (örneğin: tarif, ya da talimat yollu) bir kez de geçtikleri süre içinde anlatılırlar; kimi hallerde ayrıntılariyle önceden, kısa olarak da kişilerin başından geçerken, kimi zaman da, tersine, önceden kısa olarak, yaşandıkları süre içinde ise ayrıntılarıyle... — Bazı dil özellikleri de onları öteki anlatı türlerinden ayırır: hızlı, kısa ve yoğun anlatım ile bağlı olarak sözlü gelenekte masal fiillerin «-miş»li geçmiş zamanı ile, şimdiki zamanla, ya da geniş zamanla anlatılır; — «di»li geçmiş zaman kullanılmaz. — Masalların çeşitlerine göre, olaylarına ve kişilerine değgin başkaca nitelikleri üzerinde, çeşitleri ayrı ayrı incelerken duracağız.

Uzunca süreli masalların önemli bir üslûp ve anlatım niteliğini de, her masalda aynı kalabilen tekerlemeler, söz kalıpları, «küçücük konu kalıpları» (= motifler) ile, masaldan masala değişmekle beraber, masallarda milletler-arası ortaklık sağlayan «genişçe konu kalıpları» (temalar) verirler.

Soru 34: Masal tekerlemesi nedir? Nasıl çeşitlenir? Masalda önemi ve yeri nedir?

Masal tekerlemesi, masalın başında, ortasında uygun yerlerde, ve sonunda söylenen, yerine göre uzunca,

ya da çok kısa (kimi kez birkaç kelimelik) kalıplaşmış birtakım sözlere verilen addır. Bu kalıp sözleri, gerektiği yerde yararlanmak üzere, masalcı dağarcığında hazır bulundurur. İyi masalcı tekerlemeleri yerinde ve ölçüsünde kullanmasını bilendir. Belli bir görevi vardır masal tekerlemelerinin: başta söylenenler, bir uyarma edasiyle masalın gerçek değil de, eğlendirmek ve ibret dersi vermek için uydurulmuş şeyler olduğunu, olayların, uydurma da olsa, çok eskiden geçmiş kabul edilmesi gerektiğini belirtmek isterler; «evvel zaman içinde...», «bir varmış, bir yokmuş...» diye başlayanlar bunlara örnektir. Masalın sonunda söylenenlerin en kısaları, masalın ortak bir niteliğini belirtmek isterler: bütün maceraların herkesin gönlünden geçtiğince mutlu bir sonuca erdiğini anlatmak, ve herkese aynı mutluluğu dilemek... «Onlar ermiş muradına...» örneğinde olduğu gibi. Bazı da, baştaki tekerlemeler gibi, anlatılan şeylerin uydurma olduğuna tekrar dikkati çekmek isteyen: «Ben de onlarından geliyorum...», «Gökten üç elma düşmüş...» tipindekiler ile masala son verilir. Masalın ortasında ise görevleri, anlatmada hızlanmanın gerekliliğini belirtmek, uzun zaman aralıklarını ve uzak mesafeleri kapamaktır. «Masallarda zaman çabuk geçermiş...», «Sözü uzatmayalım...», «Derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi...» v.b. tekerlemelerde bu düşünce gizlidir; bazılarında şakaya dönüşen anlatım gene masalın gerçek-dışı niteliğini belirtme kaygısını belirtir: «Az gitmiş, uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş. Bir de arkasına bakmış ki: bir arpa boyu yol gitmiş...» örneğinde olduğu gibi.

Yukarıda verdiğimiz birkaç örnek uzunca süreli bütün masallarda ortak ve en çok kullanılan tekerlemelerdir; anlatı sanatında en acemi masalcı dahi, masala en azından bir tad vermek istiyorsa, bunları kullanmak zorundadır. Bir de usta masalcıların geliştirdikleri uzun

tekerlemeler vardır; masalın başında söylenir. Birinci şahısla anlatılan uzunca maceralardır bunlar: masalcı, asıl masalına girmeden önce, birtakım karışık, çapraşık, akla sığmaz, ya da şaşırtıcı olayları başından geçmiş gibi anlatır; uygun bir yerinde de kendi hikâyesinden asıl masala geçiverir. Bu uzun tekerlemeler herhangi bir bağla, kısa «beylik» tekerlemelerin başlarına, ya da sonlarına eklenir. İçlerinde, üçüncü şahısla anlatılınca bilinen masal tiplerine tıpa tıp uyanlar da vardır; yani bazı konular, hem sahici masal, hem de «tekerleme» biçimi bir anlatı içine girebilirler: yalanlama masalları dediğimiz çeşitten, ya da gerçekçi masal tiplerindendir bunlar. Bu tekerlemelerden, mantık kayıtlarını hiçe sayan «yalanlama» niteliğinde olanlarla korkulu düşlere çalan maceraları anlatanlar karagöz, orta oyunu türleriyle ortaklaşa kullanılan gereçlerdir; bazı örneklerinde, sonunda «düş» diye açıklandıkları olur.

Masal tekerlemelerinin sadece masala özgü, ve yalnız masal için yaratılmış olanları olduğu gibi («bir varmış, bir yokmuş...», v.b. gibi), başka türlerden masala geçmiş olanları da vardır: âşık şiirlerinden, halk türkülerinden, bilmecelerden, meddah hikâyelerinden, uydurma dualardan, v.b. geldikleri açıkça görülen birçok tekerlemeler biliyoruz. Buna karşılık masal tekerlemelerine bakarak, onlardaki birbirini tutmaz ögelerin bir araya getirilip düzenlenmesinden elde edilen şaşırtıcı sonuçtan başka amaçlarla yararlanmak isteyen şairler, yazarlar da olmuştur: Doğu'da Mevlâna Celâleddin'in, Yunus Emre'nin, Kaygusuz Abdal'ın, Batıda Rabelais'nin halk anlatı sanatının bu çeşit ürünlerinden esinlendikleri, ya da onlardan bazılarını doğrudan doğruya alıp kendi yapıtlarının içine yerleştirdikleri bir gerçektir.

Soru 35 : Masallar nasıl çeşitlenir?

Miletler-arası masal katalogunda (Antti Aarne ve Stith Thompson, **The types of the folktale,** yeni basımı: Helsinki 1964 = Aath) masallar şu ana çeşitlere ayrılmıştır: 1) Hayvan masalları; 2) asıl masallar: olağanüstü masallar, gerçekçi masallar; 3) güldürücü hikâyeler, nükteli fıkralar, yalanlamalar; 4) Zincirlemeli masallar. — Bu çeşitlenmelerin herbirine türk masal geleneğinde örnekler buluruz.

Soru 36 : Hayvan masallarının nitelikleri ve çeşitleri nelerdir?

Hayvan masallarının, aşağıda inceleyeceğimiz güldürücü fıkralarla ortak bazı yönleri vardır : bunlar asıl masallar (cin - peri masalları, Keloğlan masalları, v.b. gibi) dan daha kısa olurlar; başlama tekerlemeleri yoktur; ortada ve sonra gelen tekerlemeler, ya da tekerlememsi kalıp sözler de ya hiç söylenmez, ya da öteki masallardaki kadar önemli tutulmaz. Hayvan masalları, tıpkı fıkralar gibi, bir düşünceyi güçlendirmek, örnek getirmek, ibret dersi vermek... gibi gerekli hallerde, yeri gelmişken anlatılır. İçlerinde bir bölüğü zincirlemeli masallara yaklaşır; bir bölüğünde de öğretici-eğitici nitelik azalmış, macera yönü ağır basmıştır; bu son iki çeşitten hayvan masalları çocukların sevdiği, benimsediği anlatılardır.

Hayvan masallarında hayvanlar, çokluk, kendilerine özgü nitelikleri yitirmiş, kılık değiştirmiş insanlar değerini almışlardır. Bu türden masalların dünya kültür tarihinde en eski örneklerinde (**Pançatantra**'da ve **Aisopos**'unkilerde) bu düşünce ap-açık belirtilmiştir. —Öğ-

retici-eğitici olmaktan çok macera niteliği taşıyan hayvan masallarının kimi çeşitlemelerinde kişilerin hayvan değil de insan olarak görünmeleri de bu bakımdan bir anlam taşır: masalı yaratan, yayan ve geliştiren çevreler hayvanları insan değerleriyle yorumluyor demektir bu. İki örnek olarak «Ayağına diken batan karga» ile «Yarım - Horoz» masallarını göstereceğim; her ikisinin metinleri **Az gittik, uz gittik** adlı kitabımdadır; bunlardan birincisinde Karga'nın yerini bir Keloğlan, ikincisinde Yarım-Horoz'un yerini Ağa'dan alacağı olan parayı istemeğe giden fakir bir köylü almıştır kimi çeşitlemelerde.

Türk hayvan masallarının birçoğu, Avrupa memleketlerinde yayılmış benzerleriyle aynı kaynaklara çıkar: Arapların ve İranlıların aracılığı ile yayılmış hind asıllı yapıtlar, ve kökleri Mezopotamya anlatı geleneğine ulaşan Aisopos hikâyeleri. Bununla beraber Anadolu'nun türk halk geleneğinde yazılı edebiyattaki «fable» türüne giren ve öğretici-eğitici niteliği üstün olan hayvan masallarının konularına ve anlatımlarına tıpa-tıp uymadıkları halde gene de onlarla bir kümede birleştirdiğimiz birtakım hikâyeler daha var: bunlar daha çok «açıklayıcı» («étiologique») bir nitelik taşır; örneğin, hüdhüd kuşunun başındaki sorgucun neden ve nasıl meydana geldiğini anlatan hikâye. Bunların kökenleri, kimisinin Anadolu'nun eski uygarlıklarına, kimisinin de Türklerin eski yurtlarındaki kültürlerine çıkar; bunlar tabiat olaylarının ve ögelerinin oluşum ve dönüşümlerini açıkladıkları için, bugünkü biçimleriyle masal oldukları halde, aslında çok eski inanışlar düzeninin (dinlerin, «mythologie»lerin) kalıntılarıdır. Çoğu kez efsane ile masalın sınırında olan bu türden sözlü halk anlatılarından derlemeler de, onlar üzerinde incelemeler de henüz çok yetersiz durumdadır. Bunlardan bir bölüğü yerli yaratmalardır belki; bir kısmı da kitaplardan sözlü geleneğe geç-

mişe benzer: örneğin hayvanların şu veya bu özelliklerini onlarla Süleyman Peygamber, ya da Nuh Peygamber arasında geçmiş birtakım maceralarla açıklayan hikâyeler. Böyle anlatıların hangilerinin kitaplardan geldiği, hangilerinin, kitaplarda bulunanlara benzetilerek ve o Peygamberlere mal edilip anlatılan yerli yaratmalar olduğunu ayırd etmek kültür tarihi bakımından önemli bir sorundur.

Hayvanlarla insanların ilişkilerini anlatan hikâyelerden bir bölüğü de masal ile gerçek maceraların «masallaşmış biçimleri» diye tanımlanacak bir tür anlatıların sınırında dururlar: birçok avcı hikâyeleri, ayı ile insanların maceralarını anlatanlar (örneğin genç bir kızı kaçıran, onunla «evlenen» ayıya değgin olanlar) bu kümeye girer. Bu bölük anlatılar masalların ve efsanelerin oluşum basamaklarını izlemek ve doğuşlarındaki, gelişmelerindeki türlü etkenleri meydana çıkarmak bakımından önem taşırlar.

Soru 37 : Olağan-üstü masalların başlıca nitelikleri ve çeşitleri nelerdir?

Olağan-üstü masallarla daha sonraki bölümdeki gerçekçi masallar çokluk «asıl masallar», yani masal deyince ilk hatıra gelen anlatı çeşidi, olarak gösterilir. Bunlar öteki çeşitlere baka daha uzun, kişileri daha kalabalık, olayları daha çapraşık, ve kuruluşları, üslûpları bakımından da yukarıda belirttiğimiz niteliklerin (bk. soru 33) **büyük çoğunluğunu** taşıyan masallardır. Olağanüstü masalların kişileri insanlarla, cinler, periler, devler, ejderhalar... gibi tabiat-dışı varlıklardır. Hayvanlar, hayvan masallarında olduğu gibi insan rolünde değil, tabiatdışı araçlar durumundadır; çoğu kez de insan-dışı varlıkların (cinlerin, perilerin) hayvan kılığında görünüşle-

ridir. Türk masallarında kedi, yılan, kuşlar... çokluk bu niteliklerle sahneye çıkarlar; sözü geçen hayvanların önemli rol oynadıkları masalların, belli bir yerde ve gerçekten yaşamış insanların başından geçmiş maceralar gibi anlatıldığı, yani efsaneleştiği de olur; örneğin: türk masal katalogundaki (W. Eberhard ve P.N. Boratav, **Typen türkischer Volksmärchen,** Wiesbaden 1953 = TTV) 44 ve 80 numaralı tiplerin Anadolu'da efsane biçiminde anlatılan çeşitlemeleri derlenmiştir. — Başka bir çeşitten masallarda insan-kişilerin bir büyülenme sonucu olarak geçici bir sürede hayvan kılığına girdikleri olur. Kimi masallarda ise hayvanlar tamamıyle kendi özellikleriyle, ama olağan-üstü birtakım güçlere sahip olarak, çoğu kez kahramanın kendilerine yaptığı iyiliklerin karşılığında ona yardım için, maceraya karışırlar: örneğin, TTV tip 34, **Az gittik, uz gittik,** No. 45'deki «Keloğlan ile Tilki» masalı.

Türk masallarının olağan-üstü ögeleri gerçekte, sanıldığı kadar akıl-dışı nitelikte değildir; şehirlerden uzaklaşıldıkça, yani sözlü geleneğin, yazılı edebiyatın ve yabancı kültürlerin etkilerinden korunduğu çevrelere, köy ve göçebe ortamına yaklaştıkça masallardaki olağan-üstü çeşni hafifler; bu nitelikteki varlıkların çoğu kez sadece adları anılmakla yetinilir: cin, peri, ejderha, v.b. denip geçilir; bir devin tasviri çizilirken o, insanlardan pek farkı olmayan, belki daha büyücek, daha oburca bir yaratık, ejderha, irice bir yılan, periler insanlardan farksız görünüşte ve davranışta, yalnız kılık değiştirme yeterliği olan kişiler gibi canlandırılır; bütün bu varlıkların akıl-dışı, hayâl ürünü («fantastique») nitelikleri üzerinde durulmaz. Kısacası türk geleneği en «masalımsı» anlatıları bile gerçeğe yaklaştırma eğilimindedir.

Türk masallarında at önemli bir yer tutar; o, destanda üzerine aldığı işleri burada da sürdürür. Masalda

at, beylik bir binit olarak kullanıldığı haller bir yana, tıpkı destanlarda olduğu gibi, sahibine öğüt veren, onu uyaran, ya da güç durumlarda ona yardımcı, ve tabiat-üstü güçleri olan bir varlıktır: konuşur, uçar, deryaları geçer... Sık rastlanan bir çeşidi de denizden çıkıp geçici bir süre kahramanın hizmetinde kalan attır. — Bütün bu nitelikleriyle at, daha çok destan konularına en yakın olan, onlarla ortak ögeleri bulunan masallarda yer alır.

Soru 38: Gerçekçi masalların başlıca nitelikleri ve çeşitleri nelerdir?

Gerçekçi masalların insan kişileri olağan-üstü masallarınkilerden pek az farklıdır. Ama gene de onların kendilerine özgü bazı niteliklerine değinmek yerinde olacaktır.

Padişah masallarda (olağan-üstü çeşidinde de, gerçekçi çeşidinde de) kimi zaman olumlu bir kişi: hakkı koruyan, iyiliksever, cömert, güzel hükümdar çizgileriyle canlandırılır; çokluk, orta halli, ya da fakir, güzel bir kızın, birçok maceralardan sonra kocası olacaktır o. Kimi masallarda ise olumsuz bir kişidir: aç gözlü, hercayi, çevresindeki kötü insanların etkisinde kalan, onların oyuncağı olan zayıf iradeli bir hükümdar. Karşısına çıkan halktan kahramanın başarıları onun kıskançlık duygularını kamçılar; kahramana tehlikeli işler yükler, ya da onu insan gücünün üstünde sınamalardan geçmeğe zorlar; sonunda ya âciz kalıp pes eder, ya da hak ettiği cezayı bulur. Türk masalı kadar padişahları, masal kişileri olarak, çok ayrıntılı ve çelişik seciyeleri ile, insafsız bir yergi konusu yapan anlatı geleneğine dünya masalları arasında az rastlanır. Padişahın yerini, bu çeşitli

ayrıntılariyle, kimi masallarda beylerin, vezirlerin, zengin tüccarların aldığı olur; bütün bu yüce rütbeli, ya da zenginlikleriyle her dilediklerini yapabilecek durumda olan güçlü kişiler kadar, hocalar, kadılar, müftüler gibi manevî yeterliklerin sahibi ve Tanrı buyruğunu, kanunları dürüstlükle uygulama vazifesini yüklenmiş kişiler de, doğru yoldan saptıkları hallerde keskin ve insafsızca yergilere konu olurlar.

Gerçekçi masalların sevimli ve olumlu kişileri ya, başta padişah olmak üzere yukarıda değindiğimiz varlıklı, güçlü kişilerin en küçük çocukları, ya da fakir ailelerin oğulları, kızlarıdır. Birinci bölükten bir delikanlının, ya da genç kızın, şu veya bu sebeple kendi çevresinden dışarıya itelendiği ve ikinci bölük kişiler arasına katıldığı olur. Dünyanın mutluluklarından yoksun kişilerin, alınyazılarını yenme çabasını masallarda Keloğlan üzerine almıştır. O, çoğu kez, fakir bir dul kadının oğludur; çevresinde küçümsenir, itilir, kakılır; tembelcedir, ama zekidir, beceriklidir, kurnazdır. Masalda Keloğlanın en belirgin işi, kötülerle, güçlülerle savaşmak ve sonunda en umulmayacak başarılara ulaşmaktır. Türk masal geleneğinde Keloğlanın öyle önemli bir yeri vardır ki şehzadeler, soylarından gelme bütün imtiyazlarını yitirip sıfırdan başlamak zorunda kaldıklarında, amansız güçlüklere göğüs germeleri, aynı zamanda da herkesin küçümsediği bir garip delikanlıya yarayacak araçlara başvurmaları gerektiğinde «Keloğlan» kılığına girerler.

Masalın kadın kahramanları arasında Keloğlan'ın karşılığını fakir ve akıllı genç kız tipinde buluruz. Zekâsı, güzelliği ve iyi huyları sayesinde o sonunda bir şehzade, ya da bey oğlu ile evlenecektir.

Türk masallarının bu iki tipinin, yani en sonunda bahtlarından gülen Keloğlan ile «akıllı kız»ın, yüzyıllar boyunca köklü bir değişikliğe uğramadan sürüp giden

osmanlı toplum düzeninde gerçek örnekleri bulunmuş olsa gerek. Osmanlı toplumunda kan soyluluğuna dayanan bir aristokrasi, ve batılı anlamında bir burjuvazi yoktu; ikbâl, servet, devlet oldukça geçici, ve kökü hangi zümreden olursa olsun her işini becerenin erişebileceği mutluluklardı. Elbette, onlara ulaşabilmek için girişilecek savaş da çetindi. Masallarda, erkek olsun, kadın olsun, bu çeşit olumlu kahramanların, yani sıfırdan başlayıp akılları ve beceriklilikleri sayesinde keçelerini sudan çıkarmasını, engelleri aşıp muratlarına ermesini başaran tiplerin böylesine keskin çizgilerle canlandırılmış olmalarının bir nedeni de bu olsa gerek. Osmanlı «vaka-nüvis»leri bize kulluktan vezirliğe, sadrazamlığa, padişah damatlığına, cariyelikten gözdeliğe, kadın-efendiliğe yükselmiş birçok ünlü kişileri haber verirler; ama kitaplarında onların ancak bu yüce makamlara eriştikten sonraki hayatları anlatılmıştır. Masalda daha önceki maceraları yer alır. Sanki masal, kalıplaşmış birer anlatı biçimi içinde bu kişilerin resmî tarih kitaplarında baş tarafı anlatılmayan hayat maceralarını tamamlamak vazifesini üzerine almıştır.

Kadın kişiler masalda bir de, kadın cinsinin, haklarına ulaşmak için girişmek zorunda kaldıkları savaşı temsil ederler. Gerçekten de, olağan-üstü masallarda olsun, gerçekçi masallarda olsun, tuttuğunu koparan, gözünü budaktan sakınmayan genç kız ve genç kadın tipleri çok belirgin olarak çizilmiştir. Bunun bir nedenini masalların, hele olağan-üstü nitelikte olanların, anlatma ve yayılma işinin daha çok kadınlarca benimsenmiş olmasında aramak gerekir; bu anlatı türünün «kocakarı masalı» diye adlandırıldığını unutmayalım.

Türk masallarında çevresindekilere muziplikten şirretliğe varan dereceleriyle «kötü oyunlar» oynamaktan zevk duyan kişi Köse'dir. O bazı yönleriyle Keloğlan'a

yaklaşır; kendisine yapılan haksızlığı insafsızca cezalandırmağa giriştiği zaman... Birçok masallar onun karşısına Keloğlan'ı çıkarırlar; Keloğlan karşı-oyunlariyle ona pes dedirtir. Masal, Köse aracılığı ile, dinleyicilerini düzenbaz, fesatçı, baş belâsı insan örneklerine karşı uyarmak ister sanki.

Gerçekçi masalların, Keloğlan'la Köse'nin maceraları etrafında dönüp dolaşanlardan başka çeşitleri de vardır: 1) Deli-kişilerin masalları : bunlar, masalcının hünerine ve dağarcığındaki gereçlerin azlığına çokluğuna göre uzayıp kısalabilen, birbirine eklenebilir nitelikte macera kesimlerinden meydana gelmiştir; en ünlüleri «Deli oğlanla akıllı oğlanlar» ve «Edi ile Bidi» serileridir (TTV de 324 ve 327 numaralı tipler). 2) Hırsız, yankesici, haydut masalları: türlü hünerleriyle padişaha kadar dünya - âlemi şaşırtanlar, ya da birbirlerine üst çıkmada bin türlü yarışma yapan kişileriyle bunlar da çeşitli tipler gösterirler. 3) Düzenbaz erkek veya kadınların masalları; bunlardan, kahramanı kadın olan bir tip Köse masallarına yaklaşır. Bu seriye bir de, kötü niyetli erkekleri cezalandırmak amaciyle onlara zalimce oyunlar oynayan kadın veya genç kızların masallarını katabiliriz. 4) Fakir halli erkek, kadın veya genç kızları varlıklı ve güçlü kişilerle karşılaştıran, ve birincilerin zekâları ve sağduyuları ile üstün çıkmalarını anlatan masallar.

Soru 39 : Güldürücü fıkraların ve nükteli küçük hikâyelerin özellikleri nelerdir?

Bu kümedeki anlatılar **fıkra, lâtife, nükte,** ve birçok hallerde de sadece **hikâye** deyimleriyle gösterilirler. Bunlarda, tıpkı hayvan masallarında olduğu gibi, kısa, hattâ onlardan daha yoğun bir anlatı tekniği uygulanmış-

tır. Sırası düşünce, herhangi bir düşünceyi örnek vererek güçlendirmek, karşısındakini ona inandırmak, ya da direnişinde yanıldığına tanık göstermek, herhangi bir durumu açıklamak gibi vesilelerle anlatılır bu hikâyeler.

Bu kümeden anlatılar türk halkedebiyatında hem sözlü gelenekte, hem de yazılı olarak zengin bir hazine tutarındadırlar; ama gereğince derlenmiş, sınıflanmış, incelenmiş ve değerlendirilmiş sayılamaz.

Bu anlatılar kısalıklarından başka, uzun masallardaki tekerleme tipi anlatım kalıplarına başvurmamalariyle de hayvan masallarına benzerler. Asıl özellikleri, bitişte, nüktenin bütün gücünü duyurmak için «veciz» (az kelimede çok anlamlı ve oldukça örtülü anlatımlı) olmalarıdır. Dinleyicilerinden mizahın inceliğine varacak, nüktenin değerini tartacak bir zekâ, anlayış olgunluğu bekler fıkracı. Tatlı fıkra anlatan kimseler, tıpkı iyi masalcılar gibi, bu yeterlikleriyle çevrelerinde ün almışlardır; aynı fıkraları bilen birçok kişiler içinde, onların tadını çıkararak anlatan aranır.

Fıkraların bir çeşidine, ayıp sayıldıkları için, basma kitaplar kapılarını kapamışlardır. Onların alınyazıları da yazmalarda gizlenip kalmak ve ağızdan ağıza dolaşmak olmuştur. Anlatılmaları gerektikçe, ayıp kelimelerin yerlerine başkaları konarak yüz kızartıcı yanları hafifletilmeğe çalışılır; ama anlatanla dinleyicilerin birbirinden çekinmeyecek kadar teklifsiz oldukları meclisler, hele köy çevreleri, bu türlü yapmacık utançları hiçe sayıp o fıkralara da kendi kelimelerinin ve deyimlerinin hakkını vermeyi yeğler. Bu çeşitten fıkraların çoğu herhangi bir vesile ile değil de, sadece dinleyicileri hemcinslerinin olmayacak tuhaf hallerine, münasebetsiz durumlarına güldürerek eğlendirmek amacı ile anlatılır.

Fıkralar bütün bu nitelikleriyle, kolayca anlaşılacağı üzere, çocuk ve kadın çevrelerinin değil de, yetişkin erkek çevrelerinin anlatı dağarcığında yer alırlar.

Soru 40 : Fıkraların ve nükteli hikâyelerin çeşitlenmeleri nasıl olur?

Bu anlatı türünden ürünler aşağıdaki bölümlere ayrılır :

I. Kişileri belli halk tipleri olan fıkralar. Bu tipler ya 1) ünlü adlar taşıyan, ve gerçekten tarihe mal olmuş sayılan kişilerdir : Bekri Mustafa, İncili Çavuş gibi; ya da 2) özel adlarla anılmayıp bir toplum zümresini temsil eden kişilerdir: Bektaşi, Tahtacı, Yörük gibi.

II. Belli bir toplumluk tip, ünlü bir kişi söz konusu olmaksızın, ortadan insanların güldürücü maceralarını konu edinen fıkralar : karı-koca, çocuklarla ana-baba, uşak-efendi, asker-subay, v.b. hikâyeleri gibi. Şaşırtıcılığı ve eğlendiriciliği sadece açık saçık olmaktan gelen fıkralar da bu bölüme girer.

Soru 41 : Türk anlatı geleneğinde fıkra tipi olmuş ve ad yapmış ünlü kişiler kimlerdir? Bunların fıkralarındaki özellikler nelerdir?

Kahramanları halkın çoğunluğunca benimsenmiş, hikâyeleri önce sözlü gelenekte oluşmuş ve gelişmiş, sonradan kitaplara da geçmiş, ama yine de halk içinde ve sözlü anlatma yoliyle yayılmalarını sürdüren üç ünlü fıkra tipi sayacağız: Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa. Bunlar, yaşadıklarında şüphe olmamakla beraber gerçek biyografyaları, hele kendilerine en çok yakıştırılan fıkralarda anlatılanların gerçek yaşamlariyle ilişkileri kesin olarak hiçbir zaman bilinemeyecek kadar menkabenin sınırına yerleştirilmiş kişilerdir. — Bir de gerçek hayatları gereğince bilinen, toplumun aydın zümrelerinden çıkmış «tarihî» kişilerin nükteleri, hazır ce-

vaplıkları, tuhaf maceraları etrafında işlenmiş olan fıkralar vardır. Bu ikincilere örnek olarak XVIII'inci yüzyılın ünlü devlet adamı Koca Ragıb Paşa ile şair Fıtnat Hanım'ı ve hicivci şair Haşmet'i karşılaştıran fıkralar gösterilebilir.

Halk tipleri olarak yukarıda adlarını saydıklarımızdan İncili Çavuş —ya da sadece İncili— XVII'inci yüzyılın tanınmış bir kişisi İncili Mustafa Çavuş'tur; I'inci Ahmed (saltanatı: 1603 - 1617) çağında yaşamıştır. İstanbul'da Edirnekapı mezarlığında hicrî 1042 tarihini (1632/33) taşıyan mezartaşı bulunmuştur. İncili, hikâyelerde, Batı memleketlerinin kıral saraylarında benzerlerine rastladığımız «maskara»ların rolünü oynar; padişahın musahibidir; saray halkının, hattâ Padişaha kadar, aksayan taraflarını çekinmeden alaya alma yetkisi verilmiştir ona. —Bekri Mustafa IV'üncü Murad (1623-1640) ile çağdaştır. Ayyaşlığı ile tanınmıştır. Onun hikâyeleri en çok bu huyu ile ilişkilidir; ilerde değineceğimiz Bektaşi fıkraları ile Bekri Mustafa üzerine anlatılanların bu halk tiplerinden birine ya da ötekine mal edilmesinin bir nedeni Bektaşilerin İslâm dinindeki içki yasağına boyun eğmeme tutumlarında Bekri Mustafa'nın davranışlariyle birleşmeleridir. Ama Bekri Mustafa'ya özgü hikâyeler daha çok IV'üncü Murad'ın içki yasağında şiddetli tutumu sonucu, içki düşkünleriyle yasağı uygulamayı üzerine alanlar arasındaki çatışmaları belirtirler. Bekri Mustafa halk fıkralarından başka, ve yaşadığı çağdan başlayarak, karagöz oyunlarının, meddah hikâyelerinin kişileri arasına da katılmıştır.

Soru 42 : Nareddin Hoca kimdir?

Nasreddin Hoca, ünü bugünkü Türkiye'nin sınırla-

rını aşan bir halk bilgesidir. Onun adına mal edilen fıkralar yalnız türk dilinin konuşulduğu yerlerde değil, Türklerle uzaktan yakından ilişki kurmuş birçok ülkelerde de yayılmıştır.

Geleneğe göre Nasreddin Hoca'nın doğduğu yer Eskişehir'in güneydoğusundaki Sivrihisar kasabasının bir köyüdür; Akşehir'de ömrünün uzun bir dönemini geçirmiş, orada ölmüştür. Bu şehirde türbesi vardır. Türbesinde bulunmuş bir mezar taşı ile bir kitabede ölüm tarihi 386 olarak gösterilmiştir. Bazı fıkralarda onun Selçuklular çağında yaşadığının anlatılmış olması gözönünde tutularak yukarıdaki tarihi tersine okuyup 683 (= 1284/85) olarak düzeltmek, ve böylece Hoca'nın yaşadığı çağı XIII'üncü yüzyıla çıkarmak denenmiştir. Kimi fıkralar ise onu XV'inci yüzyıl başında Anadolu'yu istilâ etmiş olan Aksak Temür ile çağdaş gösterirler. İbrahim Hakkı Konyalı, Hoca'nın türbesindeki bir sütunda orayı ziyarete gelmiş bir askerin 796 (1393) tarihini taşıyan bir yazısını görmüş (bk. bu yazarın, **Akşehir, Nasreddin Hoca'nın şehri,** İstanbul 1945, s. 472); bu, gerçekten I'inci Bayezid çağından kalma bir yazı ise Nasreddin Hoca'nın Temür istilâsından önce ölmüş bulunduğuna bir tanık sayılır. — Hoca'nın Selçuklular çağında yaşamış, ve mezar taşındaki tarihin düzeltilmiş şekli olan 683 (= 1284/85) te ölmüş olabileceğini destekleyen başka belgeler de vardır. Birincisi: yakın zamanlarda Sivrihisar'da bulunan bir mezartaşı; orada «Hoca Nasreddin'in kızı Fâtıma» adlı bir kadının 727 (= 1326/27) de öldüğünü bildiren bir kitabe yazılıdır. —Daha sonraki bir tarihten, ama gene de önemli ikinci bir belge de, XV'inci yüzyılda yazılmış **Saltuknâme**'dir; orada Hoca ile, ve Hoca'nın karısı ile Sarı Saltuk'un Akşehir'de buluşmalarına değgin bilgiler veriliyor (bk. Abdülbâkî Gölpınarlı, **Nasreddin Hoca,** İstanbul 1961, s. 11; Fahir İz, **Türk edebiyatında nesir, I,** İstanbul 1964, s. 317, 318).

Bu kaynağa göre Nasreddin Hoca, 1268/69'da Akşehir'de ölmüş olan Seyid Mahmûd Hayranî'nin müridi idi. — Üçüncü önemli belge: 1257 ve 1266/67 tarihli iki vakfiyede Nasreddin Hoca adlı bir şahidin adı anılmış olmasıdır; bu vakfiyelerden birincisi Seyid Mahmûd'a değgindir.

Bütün bu verilere dayanarak, gelenekten gelme bir bölük anlatmalarla türbesinin canlı tanıklığında büyük bir gerçek payı bulunması ve Nasreddin Hoca'nın XIII'üncü yüzyılda Sivrihisar topraklarında doğmuş, Akşehir'de yaşamış ve ölmüş bir kişi olması gerektiği sonucu çıkar kanısındayız.

Onun nükteli sözleriyle ve garip davranışlariyle ün kazanmış bir kişi olduğunu belirten en eski kaynak yukarıda değindiğimiz **Saltuknâme**'dir; bu eserin tanıklığına göre, Hoca'nın fıkra kahramanı çehresi XV'inci yüzyıldan başlayarak belirmiş demektir. — Daha sonra, XVI'ncı yüzyıl başlarında yazılmış bir «lâtifeler kitabı» (Lâm'î Çelebi ile oğlunun kalemlerinden çıkmış eser), Hoca üzerine anlatılmış dört hikâye aktarmıştır. — Hoca'nın fıkralarını derlemiş en eski kitap, bugünkü bilgilerimize göre, XVI'ncı yüzyılın sonlarında yazılmış ve içinde 43 hikâye bulunan eserdir (Oxford, Bodleien kitaplığı yazmaları, no. Or. 185).

Şunu da unutmamak gerekir: Nasreddin Hoca'nın vatanı sayılan Sivrihisar'ın halkı, **Saltuknâme**'nin yazıldığı XV'inci yüzyıldan başlayarak, saflıkları, tuhaflıkları ile ün almış insanlardı; Paris Bibliothèque Nationale'indeki tarihsiz bir yazma fıkra kitabında 5 hikâye de Sivrihisarlıların tuhaf hallerini anlatır. Böylece başka bir sorun daha ortaya çıkıyor: acaba Sivrihisarlıların bu ünleri içlerinden Nasreddin Hoca'nın çıkmış olmasından mı geliyor? Yoksa Nasreddin Hoca tuhaf hikâyelerin kah-

ramanı olarak yaygın ününü bu tuhaf insanların yurdu olan kasabada doğmuş olmasına mı borçludur?

Biz, her iki yönden açıklamada da birer gerçek payı bulunduğu kanısındayız; çünkü Nasreddin Hoca'nın nükteci ve bilge ünü de, onun doğum yeri olan Sivrihisar insanlarının tuhaflıkları ve saflıkları üzerine anlatılanlar da eski kaynaklara, tâ XV'inci yüzyıla çıkıyor; Hoca'nın hikâyelerinde «hazırcevaplık, nükte, sağduyu» ile «saflık ve tuhaflık» ögeleri birbirine sıkı sıkıya bağlıdırlar, ve bunlar tümiyle Nasreddin Hoca'nın halk bilgesi kişiliğini, yani onun fıkralarının ayırd edici niteliğini meydana getirirler. Epey eski bir tarihten, belki de Hoca'nın ölümünden az sonra başlayarak Sivrihisarlılar üzerine anlatılan hikâyelerle Hoca'ya mal edilen fıkralar birbiriyle kaynaşmış, ve giderek — Hoca'nın kişiliği ağır bastığı için — sade Sivrihisarlılar üzerine anlatılanlar değil, türk mizah yaratmalarının büyük toplamı da onun ünlü adı etrafında **çevrelenmiş olmalıdır.**

Soru 43 : Nasreddin Hoca fıkralarının masal incelemelerinde yeri ve önemi nedir?

Nasreddin Hoca fıkraları çok büyük bir yayılma gücü göstermişlerdir: doğu Türkistan'dan Macaristan'a, güney Sibirya'dan kuzey Afrika'ya kadar bu halk tipi üzerine hikâyeler anlatılır. Çok kez onun adı arap memleketlerinde fıkra tipi olan Cuhâ'nın adı ile karıştırılmış, birinin hikâyelerinin ötekine mal edildiği olmuştur; o kadar ki, halk için düzenlenmiş arapça bir fıkra kitabı «Hoca Nasreddin Efendi Cuhâ'nın lâtifeleri» başlığı ile, Nasreddin Hoca ile Cuhâyı aynı bir kişi gibi gösteriyor. Nasreddin Hoca, hikâyelerinin dolaştığı diyarların kendi evlâdı sayılmıştır, oralar halkınca; adı kimi kez zor tanınır biçimlere sokulmuş, Türkiye'de de hikâyeleri anlatılırken

rinde pek titiz davranmadıkları, İslâmın bütün «âdâb ve erkânını» harfi harfine uygulamayı bilmedikleri için bu konularda anlatılan hoş maceraların kahramanları olmuşlardır. Öte yandan Yörükler gibi, köylüler de şehirli halkın uydurması hikâyelere konu olurlar; bunlarda köylülerin kabalığı, cahilliği, saflığı alaya alınmıştır. Çok eski çağlardan beri, Anadolu'da şehir toplumunda «Türk» sözü köylü anlamına kullanılırdı ve şehir halkının köylüler üzerine eğlendirici hikâyeleri pek yaygındı; bunların en eskilerini Mevlâna'nın **Mesnevî**'sinde buluruz.

Farklı «kavmî» («ethnique») asıllardan toplulukların birbirleri üzerine, ya da herhangi bir bölge, bir kasaba, bir köy halkının başka bir bölge, bir kasaba ya da bir köy halkı üzerine anlattıkları hikâyeler de ayrı bir çeşit meydana getirirler; bunlar, bir toplumun kendinden olmayanları, onların saflıklarıyle, tuhaflıklarıyle alay edip gülme amaciyle uydurulan hikâyelerdir: Anadolu'nun birçok bölgelerinde komşu köyler kurmuş olan türk asıllı topluluklarla, Laz, Çerkes, «Muhacir» halkın birbirleri ile şaka eden hikâyeleri, ya da adı çıkmış bazı köy veya kasaba halkı (Örneğin: Andavallılar, Karatepeliler, v.b.) için anlatılanlar gibi. Çoğu kez aynı bir hikâyeyi örneğin Çankırılı'nın Ankaralı üzerine, Ankaralının da Çankırılı üzerine anlattığı olur. Bu tip hikâyelerden bir kümesi de çok eskiden Sivrihisarlılar üzerine anlatılırdı. Sivrihisarlılar sonradan, herhalde hemşehrileri Nasreddin Hoca'nın ünü baskın çıktığı için, saflıklarıyle ve acayip, şaşırtıcı işleriyle alay edilen fıkra tipi niteliklerini yitirmişlerdir.

Bu hikâyelerin hepsini, ilk edini'en izlenime aldanarak, «bir zümre halkının başka bir zümreden olanları alaya alıp küçültme» amaciyle, ve «düşman» tarafın yaratmaları saymak yanlış olur; çoğu kez bunlar alay konusu olan toplumun bir çeşit «meydan okuma»sı anlamını alır.

Dikkat edilirse bu tip hikâyelerin pek çoğunda «alay konusu» sanılan kişinin «alay eden» durumunda olduğu fark edilir; o anlatıları yaratan ve yayanların da, onlarda anlatılan kişilerin kendileri oldukları çok kez görülmüş bir olgudur. Bu hikâyelerdeki ince şakanın, zekice nüktenin tadı da, görünüşleri ile gerçek anlamları arasındaki bu uzlaşmaz sanılan çelişkiden gelir.

Soru 45 : Yalanlamalı masalların öteki masallardan farkları nelerdir?

Milletlerarası katalogda 1875 ile 1999 no.lar arasındaki tipler, türk masal katalogunda da 358 ve 363 no.lılar bu bölükten anlatı ürünlerine örneklerdir. Bunlar çoğu kez bir «yalan yarışması» şeması gösterirler: en olmayacak, en şaşırtıcı yalanı söyleyen bir mükâfat kazanacak, ya da bir sınamayı başarıyla sonuçlandırmış sayılacaktır.

Yalanlamaların üçüncü şahısla, masal gibi anlatılanları olduğu gibi birinci şahısla (yani masalcının kendi başından geçmiş bir macera biçiminde) söylenenleri de vardır; o zaman yalanlamalı masal yukarda (bk. soru 34) incelediğimiz «tekerleme» ye dönüşmüş demektir. Bunlara bizim tekerleme üzerinde incelememizde (**Le «Tekerleme»**, Paris 1963, no. 50, 51 E, 51 İ, 51 J, 53) örnekler vardır. Tekerleme biçiminde anlatılmadıkları zaman yalanlamalı masallarda, bir yerden sonra masalcının oraya kadar üçüncü şahısla anlattığı macerayı, sözü kişilerden birine vererek birinci şahıslı bir anlatıya çevirdiği görülür ; sözü alan kişi de kendi başından geçenlerin hikâyesini yapar bir süre; eğer bir yarışma varsa az sonra da ikinci bir kişi macerasını anlatmağa girişir... Böylece bu tip yalanlamalı masallar kuruluşlarındaki özellikle-

riyle birinci şahıslı bir anlatı olan tekerlemeye dönüşmeğe en elverişli yaratmalardan biri demektir.

Yalanlamalı masalların başka tiplerini avcı hikâyelerinde bir, bir de bir memleket veya bölge halkının yurtlarında her zeyin olağanın üstünde ölçülerde olduğunu ileri sürerek öğünme huylarını alaya almak amacıyla anlatılan hikâyelerde buluruz. Bu türlü anlatıların dünyaca en ünlüleri Münchhausen'in başından geçmiş, akıllar almayacak maceralardır (AaTh n° 1889 - 1889 P). Bizim halk geleneği ve ondan esinlenen kimi mizah yazarları bazı memleketlerin halkını, bu arada İranlıları, Azerbaycanlıları bu biçim «abartmalar» anlatmakta uzmanlaşmış gösterirler; Ercüment Ekrem Talu'nun «Meşhedî hikâyeleri» bu tip anlatıların «edebîleşmiş» lerine örnek sayılabilir.

Soru 46 : Zincirlemeli masalların nitelikleri nelerdir?

Bunlar miletlerarası katalogda 2000 ile 2399 n° ları arasında sıralanmış tiplerdir; türk katalogunda da 20 ile 30 n° lar arasında bulunurlar. Bu masalların da bazı hallerde birinci şahısla anlatılan tekerleme olarak kullanıldığı olur (bk. **Le «Tekerleme»**, n° 54).

Zincirlemeli masalların çoğunun kişileri hayvanlardır; asıl hayvan masallarından onları ayırd eden nitelik, bir kez kuruluşlarındaki özellik, ikincisi de bir «ders verme» çabasında olmayıp sadece eğlendirmek, şaşırtmak maksadıyla düzenlenmiş olmalarıdır. Bunlar küçük çocukların severek dinledikleri ve kendi aralarında en çok anlattıkları masallardandır.

Bu masalların kuruluşlarındaki özellik şudur: küçük, önemsiz birtakım olayların birbiri ardına zincirleme sı-

ralanmasından meydana gelmişlerdir; halkalar aralarında sıkı bir mantık bağıyla kenetlenmişlerdir. Anlatı bu halkaların (olaylar ve masal kişileri) sayısı ölçüsünde uzar; genel olarak çok uzun olmaz, süratli bir tempo ile yürütülür. Çok kez, anlatı bir yerden sonra ters yön izleyerek son olaydan baştakine, ya da maceraya son karışan kişiden ilktekine doğru yürütülür. Bu masal'arın bir özelliği de üslûplarındadır: birtakım hazır, belirli anlatı ve konuşma kalıpları ana olayı çerçeveler; uluslararası incelemelerde bu masallara «kalıplı masallar» (**formula tales**) denmesinin nedeni de budur. Benim **Az gittik, uz gittik** başlıklı kitabımda metni bulunan bir masalı örnek olarak göstereyim: Kuyruğu zilli Tilki bir çam fidanına kuyruğundaki zili bağlayıp gidiyor. On dört yıl sonra döndüğünde bakıyor ki çam büyümüş, zil yüksek bir dalda asılı kalmış. Çamdan zilini istiyor, Çam vermiyor. Tilki Baltaya gidiyor, Çamı kessin diye; Balta razı olmuyor. Ordan Ateşe, Ateşten Suya, Sudan Öküze, Öküzden Kurda, Kurttan Çoban Köpeklerine, Köpeklerden Çobana, Çobandan Sıçana (Çobanın çarıklarını yesin diye), Sıçandan Kediye, Kediden Koca-Karıya... Her birinden, daha öncekine baskı yapmasını istiyor. Ancak koca-karı kediyi dövünce, sırasıyla her bir «halkadaki kişi», gücü yettiğinin gözünü korkutmakla Tilki Baltaya Çamı devirtiyor, ziline kavuşuyor.

Bu masallar, kuruluşları gereği, başta ve sonda olayın çok kısa bir anlatısı ile ortadaki en uzun bölümlerinde bir sıra konuşmadan meydana gelmişlerdir.

Soru 47: Türk masal derlemelerinin ve incelemelerinin halk anlatı türlerinin karşılaştırmalı araştırmalarında önemi nedir?

Masallar sözlü halkedebiyatı türleri içinde ülkeden

ülkeye, çağdan çağa en çok yayılan yaratmalardır; bunun için de masalların pek çoğu konularında ve anlatımlarında, ayrıntılara kadar giden yönleriyle, dilleri ve kültürleri farklı milletler arasında ortaktır. Masal incelemelerinin önemi de burdan gelir.

Milletlerarası katalogda 2411 tip numaralanmış ve sıralanmıştır; ilerde bulunacak yeni tipleri yerleştirmek üzere arada **boş bırakılmış numaralar** vardır; buna karşılık da bazı tiplerin yakın çeşitlemeleri, en önemli tipi gösteren numaraya eklenen harflerle (A, B, C...), ve tek bir ülkede bulunan az sayıda anlatmalar da gene daha önceki tip numarasına eklenen ★ işaretiyle gösterilmiştir. Başka bir sıralama düzeni uygulamış olan türk katalogunda ise 378 tip vardır. Ama o katalog basıma verildikten sonra derlenen ya da yayınlanan masallar arasından yeni tipler elde edilmiştir. Türk masallarının tip sayısı, hele o katalogda çok az temsil edilmiş hayvan masallarından yeni derlemeler sayesinde elde edilenlerle kataloga hiç alınmamış olan fıkralar ve lâtifeler eklenirse daha da artacak, milletlerarası katalogda bugün için temsil edilmemiş olan türk tipleri meydana çıkacaktır. Türk masal derlemelerinin miletlerarası kataloga yeni tipler sağlayacağı da kestirilebilir.

Türk masal derlemelerinin ve incelemelerinin dünya masal araştırmaları için önemini bir tek örnekle belirteyim: **Az gittik, uz gittik** adlı masal kitabımda bir anlatmasını yayınladığım **Göğsü kınalı Serçe** masalı milletlerarası katalogda yer almamıştır; bu demektir ki o masalın sözlü gelenekte yaşayan anlatmalarına bugüne kadar rastlanmamıştır. Biz 1967 derlemelerimiz sırasında bu masalın Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yaygın anlatmalarına rastladık. Öte yandan da bu masal tâ XII'nci yüzyıldan bir İngiliz masal yazarının lâtince kitabında yer almıştır. Anadolu derlemeleri onun sözlü gelenekte

de yaşadığını ispatlıyor; ve böylece milletlerarası kataloga yeni bir tip kazandırmış oluyor.

Türkiye hem coğrafî durumu bakımından, hem de Osmanlı İmparatorluğu gibi, ayrı dilden, ayrı kültürlerden birçok milletleri yüzyıllar boyunca bir arada tutmuş bir devletin mirasçısı olduğu için, başka pek çok kültür yaratmaları gibi masalların da Asya, Avrupa ve Afrika ülkeleri arasında yayılışlarının incelenmesinde büyük bir önem taşır. Yeni yeni derlemelerle türk masal hazinesi zenginleştikçe milletlerarası kültür ilişkileri araştırmalarına yeni gereçler sağlanmış olacaktır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

EFSANE

Soru 49 : Efsane nasıl tanımlanır? Öteki anlatı türlerinden hangi nitelikleriyle ayırd edilir?

Efsane deyimiyle fransızcadaki **légende** ile almancadaki **Sage** ve **Legende** kavramlarının her ikisini karşılıyoruz. Dinlik konulardaki efsanelere (almanca **Legende**) eskiden türkçede **menkabe** derlerdi.

Efsanenin başlıca niteliği inanış konusu olmasıdır; onun anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş diye kabul edilir. Bu niteliği ile efsane masaldan ayrılır, hikâye ve destana yaklaşır. Başka bir niteliği de düz konuşma diliyle, ve her türlü üslûp kaygısından yoksun, hazır kalıplara yer vermeyen kısa bir anlatı oluşudur. Bir destan parçası karmaşık ve uzun soluklu anlatı bütününden kopup kendine özgü üslûp niteliklerini, sanatlık süslemeleri yitirince, sadece olağanüstü yönleriyle bir kişiyi, ya da bir olayı bildirme göreviyle sınırlanınca **efsane** olur.

Masal ve destanla efsanenin ortak nitelikleri, olağanüstü olaylara, ya da insan-üstü güçleri elinde tutan kişilere anlatısı içinde yer verme olanağıdır. Ama destanda ve masalda olduğu gibi efsane için de zorunlu bir

nitelik değildir bu; hiç bir olağanüstü yanı bulunmayan efsanelere rastlarız. Bir tarih olayı gerçekte olduğu gibi anlatılmamışsa, gerçekten uzaklaşan bir biçim almışsa efsaneleşmiş demektir. Efsaneye dönüşmüş biçimiyle aynı bir olay birbirinden zamanca uzak, farklı kişiler ya da yerler için anlatılır. Örneğin: «Didon hilesi» diye adlandırılan efsanede olağanüstü bir öge yoktur; bir yabancı yerleşmek istediği ülkenin sahiplerinden «bir öküz derisi ile ölçülecek kadarcık yer» ister; öküzün derisinden çok ince bir sırım çıkarıp onunla istediği toprak parçasını çevreleyince bir kale kuracak kadar geniş yeri elde etmiş olur. Fenikelilerin Kartaca'ya, Hasan Sabbâh'ın Alamût'a, Fatih'in İstanbul boğazı kıyısına, Rusyalı Yermak'ın güney Sibirya'da yurt tutmuş türk boylarının topraklarına yerleşmelerini ayrı ayrı efsaneler aynı «hile» ile açıklamışlardır.

Konuları masallarla ortak olan efsaneler de vardır. Örneğin: TTV n° 44 teki «sahibine mirasını bırakan kedi» masalı kimi anlatmalarıyla efsane kılığına girmiştir; o zaman olayın geçtiği yer gösterilir; kedinin sahibinin kimliğini, yaşadığı zamanı, v.b. ayrıntıları tanık göstererek olayın gerçekliğine inandırma çabasındadır anlatı. Kimi efsaneler ise (en çok kuşların, çiçeklerin, ağaçların, kayaların... oluşumlarını anlatanlar) artık inanış konusu olma niteliğini yitirme aşamasındadırlar; «eskiden böyle inanırlarmış», «gûya böyle olmuş...» gibiden açıklamalar bu çeşit söylentilerin «eskiden» inanma konusu olduğunu belirtirler; ama bunların asıl efsane nitelikleri konularında ve anlatımlarındadır.

Kısacası, efsane kendine özgü bir üslûbu, kalıplaşmış, kurallı biçimleri olmayan, düz konuşma dili ile bildirilen bir anlatı türüdür. Halkedebiyatının herhangi bir türünden ürünlerce (masal, hikâye, destan, türkü) konu olarak benimsendiği zaman, ya da bir parça halinde ya-

pı gereci olarak kullanılınca içine girdiği türün üslûp ve biçim niteliğini kazanır. Kısalığı ve nesirle anlatılmış olması sonucu efsane en çok masalla karıştırılabilir. Ama yukarda belirttiğimiz niteliğinden başka efsaneyi masaldan ayırd etmeye yarayan bir özellik de onun sonunun acıklı bitmesi —zorunlu değilse bile— olanağıdır; buna karşılık, biliyoruz, masal her zaman sonunu tatlıya bağlayan bir anlatı türüdür.

Soru 49 : Efsanenin çeşitleri nelerdir?

Son yıllarda, dünyanın çeşitli ülkelerindeki milletlerin efsanelerinin karşılaştırmalı incelemesini sağlamak amacıyla, masallar için yapıldığı gibi, efsaneler için de milletlerarası bir katalog düzenleme yolunda hazırlıklara girişildi. Bütün sözlü anlatı türleri üzerinde araştırmaları çalışma programı içine alan bir örgüt, «International Society for folk-narrative research» (= Milletlerarası halk anlatısı araştırmaları Kurumu), efsanelerin dört büyük bölümde sınıflanması kararına vardı. Bu ana bölümler içindeki alt-kümelenmeler üzerinde, alanın uzmanlarınca, her ülkede derlenmiş gereçlere dayanan tecrübelere göre ileri sürülen sınıflama tasarıları tartışılmaktadır; en uygun sınıflama düzeni üzerinde bir sonuca varılınca, milletlerarası bir efsaneler katalogunun düzenlenmesine girişilecektir. Kurumca şimdiden, ilk çalışmaları kolaylaştırmak için kabul edilmiş bulunan dört bölüm şunlardır :

I. Yaradılış efsaneleri. — Oluşum ve dönüşüm efsaneleri. — Evrenin sorunu (Mahşer ve Kıyamet günlerini) anlatan efsaneler.
II. Tarihlik efsaneler.

III. Olağanüstü kişiler, varlıklar ve güçler üzerine efsaneler.
IV. Dinlik efsaneler.

Soru 50: Yaradılış, oluşum ve dönüşüm efsanelerinin konuları ve nitelikleri nelerdir?

Evrenin ve dünyanın: yerin, göğün, yıldızların, v.b. nasıl yaratıldıklarını anlatan efsanelere «cosmogonie» anlatıları, dünyanın sonu diye inanılan çağ geldiğinde bütün varlıkların nasıl yok olacaklarını haber verenlere de «eschatologie» efsaneleri derler. Bunlardan halkbilimini ilgilendirenler resmî inanışların (din kitaplarının herkese bir örnek öğrettiklerinin) dışında kalanlar, yurdun çeşitli bölgelerinde, çeşitli dil, din ve gelenekten olan topluluklarda, birbirinden farklı inanışlar halinde anlatılanlardır; ama resmî inanışların ürünü olanların ayrı toplumluk çevrelerde alabilecekleri değişik renkler, resmî biçimlerden sapmalar da önem taşır.

Dönüşüm efsaneleri ile **étiologique** («nedenleri açıklayıcı») anlatılar bir ağacın, bir hayvanın ya da cansız herhangi bir tabiat ögesinin bugünkü biçimine neden, nasıl dönüştüğünü anlatan hikâyeciklerdir. Ünlü lâtin şairi Ovidius'un **Dönüşümler** (fransızcası: **Métamorphoses)** adlı kitabındaki şiirleri konularını eski çağda yaşayan bu türlü efsanelerden almışlardır. Türk halk geleneğinden örneği, Anadolu'nun birçok bölgelerinde yusufçuk (kumru cinsinden bir kuş) için anlatılan şu efsane verir: İki kardeş güttükleri koyunu yitirmişler. Analarından, babalarından pek korktukları için «Tanrım, bizi ya taş yap, ya kuş yap» diye yakarmışlar. Kız kuş olup uçmuş, oğlan taş olmuş. Kuş kardeşini durmadan «Yusufçuk!» diye çağırır, ararmış. (Efsanenin değişik bir anlatması için

bk.: Yusuf Ziya Demirci, **Anadolu'da eski çocuk oyunları,** İstanbul 1934, s. 101).

Soru 51 : Terihlik efsanelerin konuları ve nitelikleri nelerdir?

Bunlar yazılı edebiyatta **menkabe** adıyla belirtilen anlatıların tümünü kapsar. Şu alt-bölümlere ayrılırlar: A) Adları belli yerler (dağ, göl v.b.) üzerine anlatılanlar, B) insan topluluklarının oturdukları yerler (şehir, köy, v.b.), C) ünlü büyük yapılar (kilise, cami, köprü, v.b.), D) tarihlik sayılan kişilerden, ya da uluslardan kaldığına inanılan defineler, E) milletler, hükümdar soyları, F) büyük âfetler, G) tarihlik niteliği olduğuna inanılan ünlü kişilerin savaştıkları olağanüstü güçlü yaratıklar, H) savaşlar, fetihler, yayılışlar, I) yerleşmiş bir düzene baş kaldırmalar, K) başkaca tarihlik önemli olaylar, ya da sivrilmiş kişiler (uygarlıkta kılavuz olmuş kişiler, bilginler, şairler, şeyhler, mürşitler, v.b.), L) sevda maceraları ile ün almış aşıklar; kişilerin aile içi çeşitli ilişkileri, M) çeşitli başka olaylar içindeki yerleri ile bir toplumun tarihinde iz bırakmış «önemsiz» kişiler (örneğin: çoban, hizmetçi, v.b.) üzerine anlatılar.

Bir iki örnek verelim: macerası bir türküye, ve bu türkünün bir çeşit açıklaması olarak anlatılması âdet olan hikâyeye konu edinilmiş Genç Osman'ın efsanesi «H» alt-bölümüne girer. Genç Osman, IV'üncü Murad'ın Bağdad üzerine açtığı seferde, şehrin kuşatılması sırasındaki savaşlarda yararlık göstermiş bir askerdir; efsane onu Bağdad'ın surlarına karşı yapılan saldırılar sırasında, kesilmiş başını koltuğuna alarak savaşı sürdürmüş bir olağanüstü kahraman niteliğinde anlatmıştır. — Destansı hikâyeler içinde, Köroğlu'nun meydana

çıkışını, ve birçok maceralara katılıp «devranı sona erince» yeryüzünden çekilip gidişini anlatan efsaneler ona insan-üstü güçler ve nitelikler yüklerler: o Bingöllerden inen «Üç-Köpük» ten içtiği için şairlik, yiğitlik ve ölmezlik kazanmış, sonunda da «Kırklar»a karışmıştır bu anlatılara göre. Daha yakın bir tarih döneminde ün salmış olan Çakırcalı (= Çakıcı) Efe'nin adı çevresinde meydana gelmiş olan efsaneler de vardır; bunlar «İ» alt-bölümünde, yani Devlet düzenine baş kaldırmış kişiler üzerine anlatılan efsaneler arasında yer alır. — Aşk efsanelerine («L» bölümü) Anadolu sözlü geleneğinde pek çok örnekler buluruz. Birçokları halk içinde etkili olmuş ünlü aşk romanları (**Ferhad ile Şirin** gibi yabancı kaynaklardan gelen, ya da **Kerem ile Aslı** gibi yerli olan) ile ilgili bir olayın, edebî çerçevesinden kopup belli bir yerde yerleşmesi biçiminde olurlar. Bu efsaneler kimi zaman da kitaplarda (ya da bir bütün olarak oluşmuş sözlü **hikâye** yapıtlarında) bulunmayan ayrıntılara değgin anlatılardır. Ama uzun soluklu bir «roman» niteliğini almadan, kimisi sadece bir türküye, bir ezgiye takılı kalmış aşk efsaneleri de vardır. **Kara Koyun** hikâyesi bunlara iyi bir örnektir; orada ağasının kızına âşık çobanın muradına nail olmak için üstesinden gelmesi istenen sınama: günlerce tuz yalatılmış ve susuz bırakılmış sürüyü bir dere kıyısında su içmeden durdurması anlatılır. Aile içi ilişkileri üzerine anlatılanlara örneği de **Boş Beşik** ve **Taş Bebek** efsanelerinde buluruz. Birincisi olağan-üstü hiç bir ögesi olmayan bir hikâyedir; bir göç sırasında bebesini yitiren yörük kadınının acıklı macerasını anlatır. İkincisi üstüne kuma gelecek kısır bir kadının, taştan yontturduğu bir bebeğe can vermesi için Tanrı'ya yalvarmasını ve dileğinin gerçeklenmesini anlatır. Her iki efsane, birer türkünün (ya da o türkülerden dönüşmüş ninnilerin) açıklamaları biçiminde anlatılardır.

Yukardaki örnekler ve açıklamalar, efsaneleri incelerken kullandığımız «tarih» sözünün, kitaplarda, okullarda öğretilen «tarih» ten farklı, çok daha geniş bir anlamda olduğunu gösteriyor; burada, yalnız bütün bir ülke veya ulusun geçmişinde önemi olan adı, çağı belli, ünleri yazılı belgelere geçmiş olaylara ve kişilere değil, bir toplumun **kendi geleneğinde** benimsediği, kendi geçmişine değgin bildiği, çokluk çağları, adları bile bilinmeyen kişilere ve onların maceralarına «tarihlik» niteliğini veriyoruz.

Tarihlik bölümdeki efsanelerin büyük bir toplamını ermiş kişiler (= evliyalar) üzerine anlatılanlar meydana getirirler. Ermiş kişilerin müslüman-türk toplumlarındaki özellikleri, onların dinlik niteliklerinden çok, olağan-üstü güçlerle, alışılmışın dışında işler görmeleridir. Bu bakıma biz onların efsanelerinden büyük bir bölüğünü «dinlik efsaneler» başlığını taşıyan IV'üncü ana-bölüme değil de, «tarihlik efsaneler» bölümüne (II'nci bölüme) koyuyoruz.

Ermiş kişilere değgin efsanelerin incelenmesinde uygulanacak yöntemin tam verimli olması için yapılacak işlerden biri de bu kişilerin sağ iken, ya da öldükten sonra başardıkları olağan-üstü işleri de (kerâmetleri) bir sınıflama düzenine sokmak olacaktır. Evliyalar üzerine anlatılan şeylerin büyük bölüğü tam bir hikâye yapısı almamış, yalın bir olguyu saptamakla yetinmiştir. Masallardaki motifler için yapıldığı gibi evliyalar üzerine anlatılan, ve akıl-dışı başarılar diye tanımlayacağımız bu olguların bir dizininin düzenlenmesi, efsaneleri ve inanışları milletlerarası bir ölçü içinde incelemek için yararlı olacaktır.

Evliyalar üzerine anlatılan efsanelerin kimisinde, keramet diye her anlatılana inanmanın saçmalığını, ya da bu hikâyelerin sadece birer imge, birer «mesel» değeri taşıması gerektiğini belirtmek isteyen bir mizah, alay

çeşnisi vardır. Bunlardan bir örneği Dervis Mehmed'in hikâyesinde buluruz: Ona Ankara'daki şeyhi, Bağdad'a başka bir şeyhe armağan olarak götürmek üzere üç halı vermiş. Yolda halının ikisini satan dervişi Bağdad'daki şeyh sıkıştırır. Derviş Mehmed'in: «Bana bir tane halı verdi Şeyhim.» demesi üzerine Bağdad'lı ermiş şeyh yanı başındaki bir pencereyi açıp ordan Ankara'daki meslekdaşına seslenir, ve kaç halı gönderdiğini sorar. Ankara'lı şeyhin başı görünür pencerede, ve halıların sayısı üzerinde iki ermiş adamın konuşmaları sonunda da Derviş Mehmed'in yalanı meydana çıkar. Ama, Derviş'in de beyni atar, iki şeyhe birden bir küfür savurup: «Bre insafsızlar, der, mâdem birbirinize bu kadar yakınsınız, bu zavallı dervişe yayan yapıldak üç aylık yolu ne diye teptirirsiniz?»

Soru 52 : Olağanüstü varlıkları konu edinen efsaneler hangileridir?

Bu bölümdeki efsaneler milletler-arası katalog tasarısında şu alt-bölümlere ayrılmıştır: A) Aiın-yazısı, B) ölüm ve ötesi, C) tekin olmayan yerler, D) tabiatın bir parçası olan yerler (orman, göl, v.b.) ile hayvanların «sahip» leri (= koruyucuları), E) Cinler, Periler, Ejderhalar v.b. olağanüstü güçte yaratıklar, F) Şeytan, G) hastalık ve sakatlık getiren varlıklar (Albastı gibi), H) olağanüstü güçleri olan kişiler (büyücü, üfürükçü, afsuncu gibi), İ) «mythique» nitelikte hayvan ve bitkiler (adamotu gibi) üzerine anlatılar.

Kimi hayvanların koruyucuları olan, ve kadın ya da erkek kılığında göze görünen olağan-üstü güçte kişiler üzerine anlatılan efsanelere güzel bir örneği Yusuf Ziya Demirci'nin **Yörükler ve köylülerde hikâyeler** (Istanbul 1934) adlı kitabında buluruz: Ünlü bir avcı dağda bir geyiği bütün gün kovalamış, ama vuramamıştır. Akşam,

bir ateş başında oturan bir çobanla bir kıza rastlar, onların yanında konaklar. Onlar avcıya bir geyik kesip yedirirler. Çoban etleri yenmiş olan hayvanın kemiklerini bir araya getirir; eksik bir eğe kemiğinin yerine bir ardıç yongası koyar, ve geyiği diriltir. Ertesi gün avcı gene bir geyiği kovalar, vurur. Hayvanı kesip parçaladığı zaman gece eksik eğenin yerine konmuş olan yongayı bulur. Hikâyedeki çoban ile kız, av hayvanlarının koruyucularıdır. Özellikle geyikler üzerine buna benzer, ve çoğu kez avcıların bir felâkete uğramaları ile sonuçlanan efsaneler Anadolu'da çok yaygındır. Bu efsanelerin bir başka çeşidi, koyunların koruyucuları olağan-üstü kişiler üzerine anlatılır.

Olağan-üstü varlıklara değgin efsanelerin de bir çoğu tıpkı ermişler (= evliyalar) üzerine anlatılanlardan bir bölüğü gibi, tam bir anlatı örgüsü ile kurulmamış, sadece bir inanış, söz konusu olan varlığın herhangi bir niteliğini, gücünü belirtmekle yetinmiş inanış anlatımlarıdır. Bunları anlatı tipleri olarak kümelendirmek olanağı yoktur. Evliyaların kerâmetleri için yukarıda (soru 51'de) önerdiğimiz yönteme uyarak, efsaneleri ve başka anlatı türlerini meydana getiren bu çeşit öğeleri de, karşılaştırmalı incelemelerde yararlanmak üzere sınıflandırmak yerinde olur.

Soru 53 : Dinlik efsaneler deyince ne anlıyoruz?

Bu bölümde sadece dinlik inanış ve işlemlerin ağır bastığı ve niteliklerini bu ögelerden alan efsaneleri toplamak yerinde olur. Örneğin: IX'uncu yüzyılın ünlü mistiki Bistâmlı Bâyezîd gece gündüz: «Tanrım, Cehennemi yok et!» diye dua edermiş. Bir gün rastladığı bir melek ona bir yoldan gitmesini söylemiş. Bâyezîd o yolun sonunda bir demircinin dükkânına erişmiş. Demirci, yum-

ruğunu çekiç gibi kullanarak kızgın demiri dövermiş. Bâyezîd bu işe şaşmış, ve demircinin bu kerâmetinin sırrını öğrenmek istemiş. Demirci: «Ben Tanrıya, Rabbim beni Cehennemine at, ama vücudumu o kadar büyüt ki Cehennemi tek başıma doldurayım, kullarından bir tek kişiye yer kalmasın, diye dua ederim,» demiş.

X'uncu yüzyılın ünlü kişisi Hallâc Mansûr üzerine söylenen ve yukarıdaki efsane gibi Anadolu'da derlenmiş bir anlatıya göre: «Ben Tanrıyım» anlamında «Ene-l Hak» dediği için onun gözlerini oyuyorlar; akan kanı yerde aynı sözleri yazıyor. Sonra vücudunu yakıyorlar, savrulan külü nehrin suları üzerine gene «Ene-l Hak» sözlerini yazıyor. O zaman Hallâc'a kıyanlar anlıyorlar ki ona bu gerçeği Tanrı esinlemiştir.

Üçüncü bir örneği namaz kılmasını bilmeyen, namaz niyetine taklak atan çobanla onun bu davranışını kınayan, ve ona doğru namaz kılmasını öğreten din bilgininin hikâyesinde buluruz. Din bilgini bir kayığa binip çobandan ayrıldığı sırada çoban, adamın öğrettiklerinden bir şeyi sormak üzere deniz üstünden kayığın peşi sıra yürümeğe başlar. Bilgin o zaman, Tanrıya kulluk sorununda önemli olanın «biçim»e bağlı şeyler olmadığı gerçeğini anlar, çobana «Benim öğrettiklerime lüzum yok sen namazını gene eski bildiğin gibi kıl.» der.

Görülüyor ki bu anlatılardan birincisinin ana-konusu, resmi dinin benimsediği, günah işlemiş kulları öbür dünyada ceza çektirme kuralına baş kaldırma, Tanrıyı bu düzenin değiştirilmesine zorlama düşüncesidir; anlatı tümiyle din anlayışı üzerine bir tartışmadır. İkinci anlatıda panteizmin savunması yolunda Mansûr'un aracılığı ile tanıklar ortaya dökülmüştür. Üçüncü örnekte din sorununda —kulla Tanrı ilişkileri konusunda— biçimlik düşünüşün boşluğu ispatlanmak isteniyor. Kısacası, bu anlatılarda ağır basan ögeler hep din sorunlarıdır; dinlik

efsaneler bölümünde ancak bunlar gibi «temel düşünceleri» ile insan-Tanrı ilişkilerini, ve dinlerin kendilerine özgü çeşitli sorunlarını ön plana koyan ürünleri kümelendirip incelemek gerekir.

Bazı anlatılarda dinlik düşüncenin mi, yoksa başka türden bir sorunun mu üstün çıktığını kestirmek güçtür. Örneğin, Ömer Seyfeddin'in bir hikâyesine de konu olan «Ali Yoz'un kavağı» efsanesi: Bir haydut pek çok canlara kıydıktan sonra tövbekâr olmuştur. Yol üstünde bir konak yaptırmıştır. Her geçene sofrasında yedirip içirirse Tanrının affına uğrayacağı kendisine haber verilmiş. Günahlarının bağışlandığını da, diktiği kuru bir kavak dalının yeşermesinden anlayacaktır. Bir gün konağına inmek istemeyen bir atlıyı kızıp öldürür, ve şaşarak görür ki kuru kavak dalı yeşermiştir: çünkü öldürdüğü adam suçsuz bir kadının şerefini lekeleyecek bir işle görevliymiş.— Bu efsaneyi, «haydutları, ilk bakışta canilik ve günah sayılan işlerine göre yargılamak yanlış olur» düşüncesini izleyerek bir yere yerleştirmek gerekirse tarihlik efsanelerin «haydutlar» bölümüne, ama «günah kavramının tanımlanmasında izâfîlik» düşüncesinden yürüyerek de «dinlik efsaneler» arasında yerleştirmek gerekir. Bu son örnekte, görülüyor ki, her iki düşünce de aynı ağırlıktadır.

Soru 54: Efsanelerin, halkbiliminin konusu olan nitelikleri içinde ve dışında özel önemleri var mıdır?

Efsaneler halkın çaresizliklerini, umutlarını, özlemlerini, dünya görüşlerini bütün öteki halkedebiyatı türlerinden daha keskin belirtirler; çünkü inanış konusudurlar büyük bir bölüğiyle. Onları saçmadır, akıl-dışıdır, di-

ye küçümsemek, zararlıdır diye afaroz etmek yersiz bir davranış olur. Aydın kişilerin böylesine bir tutumu halkı anlama, onunla işbirliği yapma çabasına engeller çıkarmaktan başka bir sonuç vermez. Efsanelerin inanç konusu olanları ancak o inançların sürüp gitmesini sağlayan şartlarla birlikte ortadan kalkacaktır. O şartları ortadan kaldırmadan efsanelerin saçmalığı, zararlılığı üzerinde durmanın bir faydası yoktur.

Kaldı ki efsanelerin bir bölüğü, halk onlara inanmaz olduktan sonra da yaşayacaktır. Yukarda bu çeşitten olanlara değindik, bir bölük efsanelerin gerçekliğine inanan çevrelerde, ikinci bir bölükten efsanelerin, onlara inanılmadan da, ve bambaşka bir anlam içinde, anlatıla sürdüklerini gösterdik. Bu son aşamadaki efsaneler artık inanç konusu olarak değil, tıpkı masallarda olduğu gibi, birer imge, birer anlatım aracı olarak dinleyenleri duygulandırıyor; günün birinde, öteki soydan olanlar da aynı aşamaya ulaşacaklardır.

Efsaneler, bu son değindiğimiz nitelikleriyle, çağdaş sanatlara: resme, şiire, tiyatroya, sinemaya konu kaynağı olurlar; yeter ki bu çeşitli alanların yaratıcı sanatçıları, efsanelerin anlam yüklü, renkli, duygulu içeriklerinin aracılığı ile günümüzün sorunlarını dile getirmek ve onlara çağdaş anlatım biçimlerini giydirmek gücünü gösterebilsinler.

ALTINCI BÖLÜM

BİLMECE

Soru 55 : Bilmece hangi nitelikleriyle halkedebiyatı türü değerini taşır?

Bilmece ilk bakışta bir «oyun» türü sanılır; nitekim bilmeceli oyun çeşitleri vardır. Ama, bilmeceyi bu oyunlardan ayırd eden nitelik «soru» bölümünün olduğu gibi söylenmesi gereken bir söz kalıbı, karşılığının da tartışılmadan önceden kabul edilmiş belli bir şey oluşudur. Bilmece söyleşenler bir türlü bilgi yarışına girişirler; belleğinde daha çok sayıda, kusursuz söyleyebileceği bilmece metni ve sorulabilecek bilmecelerin çözümünü bulunduran kazanacaktır. — Bilmeceli oyunlarda ise, gerek soruda, gerek çözümde oyuncular daha serbesttirler; hazır, kalıplaşmış soru ve çözümlere bağlı kalmazlar.

Bilmecelerde sorular hem biçim, hem de deyişleriyle özenilerek meydana gelmiş, özleştirilmiş söz yaratmalarıdır; şiire özgü çağrışımlı anlatımlar onların oldukları gibi, bozulmadan saklanmasını gerektirir; herhangi bir sanat yaratması için duyulan bir türlü saygı onları rastgele yozlaştırılmaktan korur. İşte bilmece bu nitelikleriyle bir halkedebiyatı türü değeri taşır.

Başka halkedebiyatı ürünleri gibi bilmeceler de bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye, çağdan çağa yayılıp da-

ğılırlar. Bu bakımdan milletlerin, ya da daha küçük insan topluluklarının kültür alış-verişlerini incelemekte yararlı gereçlerdir.

Soru 56: Bilmecenin biçim bakımından çeşitleri nelerdir?

Düz sözle de, şiir biçimlerinin gerektirdiği ölçü ve uyak ögelerinden yararlanarak da söylenmiş bilmeceler vardır. En kısa ve yalın nesirli biçime örneği iki kelimecikten meydana gelmiş şu bilmece verir: **Ev gömleği** (çözümü: **kireç badana**). — Bilmecenin kelime sayısı arttıkça, nesirli de olsa, şiir dilinin ölçü, baş ve iç uyak, v.b. ögeleri metinde yer almaya başlarlar. Tüm nazımlı bilmeceler çoğu kez 7 ve 8 heceli dizelerden meydana gelirler; uyak şemaları iki dizelilerde **a a**, üçlülerde **a a a** ya da **a a b**, dörtlülerde **mâni** biçimine uygun olarak **a a b a**, daha çok dizelilerde ikişer ikişer uyaklı: **a a b b c c...** biçiminde olur. Uyak düzeninde bu kurallara uymayan bilmecelere de rastlanır.

Söyleniş özelliklerine göre bilmeceler şöyle kümelenir:

1) Başlangıçları kalıplaşmış olanlar:
   a) **metel metel; mesel mesel; bilmece bildirmece; tap tapmaca, (tap—:** bulmak) gibi türün adı anılarak başlayanlar,
   b) **benim bir oğlum var; benim bir kızım var** sözleriyle başlayanlar **(oğul, kız** bulunması gereken nesneye işarettir),
   c) **bir acâyip nesne gördüm** diye başlayanlar (burada bilmeceyi soran, herkesçe bilinen bir nesnenin bilmece metninde olağanüstü, garip, acâyip niteliklerle tanımlanacağını haber vermek ister) ,

d) **ol nedir kim?** sorusu ile başlayanlar.

Son iki bölümdeki bilmeceler, çokluk, okumuşluk taslayanlara özgü seçilmiş, yabancı kelimeler kapsar; âşıkların düzenledikleri bilmeceler çoğu kez bu deyiştedir.

2) Soruları ses taklidine sınırlanan bilmeceler: **vınnn... vıt - bunu bilmeyen it** (çözümü: sapan taşı).

3) Kelime oyularına dayanan bilmeceler:

a) bir kelimeyi hecelere bölerek şaşırtıcı bir soru çıkarmakla elde edilenler: **tiren gelir IS diye, makinist vurur TAN diye, kömürcü anahtarı kaybetmiş, kondüktör bağırır BUL diye** (çözümü: ISTANBUL),

b) kelime oyunu, bir kelimenin iki anlamlı olmasına dayanır; soruyu çözümleyecek olanı bu durum şaşırtır: **Bu yıl yulaf kıtlığı olacak, öküzler göğe çekilecek** (**gök** kelimesinin, bilmecenin deyişi yüzünden hatıra gelmeyen ikinci anlamı: **çayır, otlak**; böyle olunca da ortada çözümlenecek bir soru yoktur, karşılık bilmecenin metnindedir),

c) iki anlamlılık kelimelerden değil de tanımlamanın kendisinden gelir; çözüm tanımlamanın ilk akla getirdiği (çoğu kez söylenmesi ayıp) şeyden tamamiyle başka bir nesne, işlem, ya da olaydır,

d) soru, kasıtlı vurgu, ya da duraklama yanlışları yapılarak olmayacak şeyleri olmuş gibi söyleme biçiminde konulmuştur: **Han kapısından sığmaz, fındık kabuğuna sığar** (çözümü «bir hanın kapısından sığmadığı halde bir fındığın kabuğuna sığan **nesne**» değil, sadece **han** ve **fındık** kelimelerinin özne olarak kullanıldıkları cümlenin kendisidir; bilmeceyi söyle-

yen: «han kendi kapısından sığmaz, fındık ise kendi kabuğuna sığar» demeyi aklından geçirmiş, ama kasıtlı olarak, ilk anlama gelecek bir söyleyişle olmayacak bir şey sormuştur.

4) Aynı bir nesneyi olumlu ve olumsuz —çelişkili— önermeler ile tanımlayarak çözümü güçleştiren bilmeceler: **Soluğu var canı yok, kaburgası var kanı yok** (çözümü: **körük**); **karşıdan baktım bir çok, yanına vardım hiç yok** (çözümü: bir yere **konmuş kuşlar**).

Soru 57: İçerikleri bakımından bilmecenin çeşitlenmeleri nasıl olur?

Bir bilmecenin içeriğinden onun konusunu, yani bilmece ile sorulan sorunun çözümü olan nesneyi, olayı ya da kavramı anlıyoruz. Bilmece kitapları çoğu kez bu konulara göre bir sıralama gözetirler, ya da, bilmece metinlerini başka bir düzene uyarak sıralayıp sona ekledikleri dizinde konuları (yani çözümleri) alfabe sırasıyle dizerler.

Bilmeceler insan, hayvan, bitki, cansız maddeler, tabiat olayları ve ögeleri gibi somut nesnelerden tutun da, akıl, uyku, rüya, v.b. gibi soyut kavramlara kadar çok çeşitli konuları kapsar. (Soyut konular göze çarpacak kadar azınlıktadır.) Ayrıca, örneğin bir nesnenin değişik halleri, insanın çeşitli uzuvları, alfabenin ayrı harfleri, v.b. gibi ayrıntıların bilinmesini isteyerek çözümleri güçleştirmeyi ararlar. Kimi kez de bir tek bilmece içinde birkaç soru vardır; çözümü bulma durumunda olan kişi bir tek karşılık düşünürse şaşıracaktır. Bütün bu çeşitlere birkaç örnek verelim:

1) Alfabenin belli harflerinin ya da işaretlerinin

bulunmasını isteyen bilmecelerin çoğunluğu arap harflerine değgindir: **Bende var, sende var, âlemde yok, âdemde yok)** çözümü: arap alfabesinde «b», «n» harflerinde bulunan, **âlem** ve **âdem** kelimelerinin hiçbirinde bulunmayan **nokta)**. — Hem arap, hem de lâtin alfabesinin harflerine uyan bir örnek: **Bana değer, sana değmez; babaya değer, anaya değmez** (çözümü: bir yanda **bana** ve **baba** kelimelerindeki dudak harfi, «b», öte yanda da bu seslerden yoksun olan **sana** ve **ana** kelimeleri). — 1928'den sonra yalnız yeni türk alfabesi ile çözümlenebilen bilmeceler de türemiştir: **İstanbul'da bir tane, İzmir'de iki tane, Sivrihisar'da pek çok, Almanya'da hiç yok** (çözümü: **«i» harfi)**.

2) Bir bilmecede birkaç nesneye değgin soru bulunan tiplere örnekler: **Tarlası beyaz, tohumu siyah, elle dikilir, dille biçilir** (çözümü: **kâğıt, mürekkep, yazı, okuma). Gökten bir karpuz indirmişler, on iki dilime bölmüşler, on birini yemişler, birini haram demişler** (çözümü: **yıl, 12 ay, ramazan dışında 11 ay, ramazan ayı)**.

3) İnsan vücudunun çeşitli yerleri, çözümün bulunmasını güçleştirmek için, karikatürümsü bir anlatımla tanımlanır: **Yedi delikli tokmak. Bunu bilmeyen ahmak** (çözümü: **baş;** yedi delik: **2 göz, 2 burun deliği, 2 kulak, 1 ağız)**.

4) Soyut bir kavramı tanımlayan bilmecelere örnek: **Şıpıl şıpıl sudan geçtim, şıpırtısını duymadım. Yeşil çimen üstünde kumaş biçtim, kırpıntısını bulmadım** (çözümü: **rüya)**.

Soru 58 : Bilmecenin bir eğlence aracı olmaktan başka anlamı var mıdır?

Bize bugün bir oyun, bir eğlence aracı gibi gelen bil-

mecenin eski çağlarda çok daha ciddî görevleri, ve toplumun yaşamında özel bir önemi vardı. Bu niteliklerinin izlerini onlar bugünkü aşamalarında da, metinlerde olsun, söyleşme geleneğinde olsun, saklamışlardır. Birkaç örnekle bu olguyu belirtelim :

Bilmeceyi çözmeyi başaramayan, yarışmadaki hasmına «şakadan» bir bağışta bulunmak zorundadır : Cennetin anahtarı, Kâ'be, büyük bir şehir... gibi; bu bağışlar üzerinde iki tarafın uzun uzun tartışmaları da geleneğin bir kuralıdır. Bilmeyen tarafa, tekerlemeler biçiminde yerici sözler söylemek, vücudunun bir tarafını çekişe çekişe satışa çıkarmak, v.b. cezalar uygulanır. Bugün bilmece metinlerinin içinde rastladığımız «ya bunu bileceksin, ya bu gece öleceksin» gibi tehditli sözler de bilmecelerin eskiden sade şaka, oyun sayılmadığını hatırlatan kalıntılar olsa gerek. Eski hikâye ve menkabelerin anlattığı kimi sınamalar günümüzdeki bilmeceleri hatırlatır: Belkıs'ın, Süleyman Peygamber'e, Sfenks'in Oidipos'a, Bâbil ve Mısır hükümdarlarının birbirlerine sordukları muammalar gibi... Bilmecelerin bu çok eski biçimleri silâhlı savaşların yerini söz ve bilgi yarışmalarının alması, ve bu yoldan, kan dökmeksizin iki taraf arasındaki anlaşmazlığın çözümlenmesi için başvurulan araçlar idi. Masallarda bunları ansıtan örnekler buluruz: kahraman, bir Dev'in, ya da başka bir olağan-üstü yaratığın bilmecemsi sorularına doğru karşılık vermekle ölümden kurtulur. Yine kimi masallarda rastlanan bir motif vardır : Padişah kızı, kendisiyle evlenmek isteyen delikanlılara, bir bilmecenin çözümü şartını koşmuştur; başarısızlık adayların ölümleriyle —ya da ağır cezalanmalariyle— sonuçlanır. Bu masal motifi ile ilişkisi düşünülebilecek bir oyun göreneğine Anadolu'nun bazı bölgelerinin düğün törenlerinde rastlıyoruz; bunlarda bilmece, oğlan tarafıyla kız tarafının, bir çeşit savaş taklidi olan

karşılaşmalarında önemli bir yer tutar. Oğlan tarafının delikanlıları kızın köyünün sınırına yaklaşınca iki tarafın bayraktarları birbirlerine bilmeceler sorarlar. Yenilen taraf bayrağını yenen tarafa verir, ve ancak bir bağış karşılığında onu kurtarır; bağış üzerinde anlaşmaya varılamazsa yenilen bayraktar bütün düğün boyunca yenen bayraktarın solunda duracak ve onun her dileğini, ne kadar güç ve olağan-dışı da olsa, yerine getirecektir.

Kâhin (= bilici) lerin esrarlı sözlerle geleceği, ya da rüyaları yorumlamaları ile de kimi bilmecelerdeki anlatımlar çok benzerlikler gösterir. Oğuzların destansı hikâyelerinden meydana gelmiş **Dede Korkut Kitabı**'nda, bu çeşitten rüya yorumlamalarına bir örnek okuyoruz.

Anadolu Alevîlerinin geleneklerinde, bilmecenin her bakıma daha gelişkin biçimleri diyebileceğimiz birtakım sorulu şiirler, mezhep topluluğuna girme yeteneğinin adayca kazanılıp kazanılmadığını anlamak için başvurulan araçlardır; bunların aracılığı ile adayın alevî töresine değgin temel kurallar, «âdab ve erkân» üzerine bilgisi ölçülür. Bundan başka, bir Alevi ya şiir biçiminde, ya da tekerlememsi birtakım kalıp-sözlerle sorduğu sorulara beklediği karşılığı alıp almadığına göre, bir yabancının Alevî topluluğundan olup olmadığını anlar.

Yukardan beri gözden geçirdiğimiz bütün bu çeşitli olgular bilmecenin bir oyun-eğlence türüne dönüşümünden önceki aşamaları olmalıdır.

Bugün çoğu yerlerde —hele şehirlerde— bilmece sadece çocukların tekelinde kalan bir eğlence türüdür. Bununla beraber, halk geleneklerinin güçlü kaldığı kimi bölgelerde, özellikle köy çevrelerinde, kış geceleri toplantılarında, imecelerde ve başkaca toplu olarak çalışmayı gerektiren işlerde (örneğin, kuzey-doğu Anadolu'da mısır başaklarının soyulması, fındığın kırılması ve kabuk-

larının ayıklanması, v.b.) yetişkin kişiler de iki kümeye ayrılıp karşılıklı bilmece söyleşerek çalışmaları yürütürler; bilmece bu hallerde türkü gibi, masal gibi, işi bitevi-yelikten kurtaran, toplu çalışmaları renklendiren, yorgunluğu hafifleten, hem de işle birlikte yürütülebilen bir eğlence oluyor.

Soru 59 : Bilmecelerin yaratıcıları var mıdır? Oluşumu nasıldır?

Bilmeceler de, başka halkedebiyatı ürünleri gibi, kökenlerinde birey yaratmalarıdır; ama onların ilk yaratıcılarının kim olduğunu bulmak, bilmek mümkün değildir; çünkü bir bilmece söylenip halk içinde yayılmağa çıkar çıkmaz sahipsizlik onun bir niteliği olmuştur. Yakın bir zamanda bir rastlantı ile yaratıcısı öğrenilmiş bir bilmece bulsak bile onun bir halkedebiyatı ürününün alınyazısını sürdürerek yaşayıp yaşamıyacağı üzerine kesin bir yargıya varamayız. Örneğin Tevfik Fikret'in bir şiirinden şu parça :

Benim siyah bir bacım var :
Adı Leylâ, gözü şehlâ,
Kollarında, ellerinde,
Saçlarının tellerinde
Pullar, inciler parıldar.

1946'da, Antalya Sanat Okulu öğrencilerinden derlenmiş bilmeceler arasında yer almıştı; çözümü: **gece** idi. Ama ilk defa belki bir genç öğrencinin aklına gelip Tevfik Fikret'in şiirinden bile bile alınan ve bilmece olarak ortaya atılan bu metin, bu ilk söylendiği çevreden çıkıp halk içinde yerleşmiş, yayılmış mıdır? Yayılacak mıdır? Yayılması nereye kadar gidecektir? Bugün için bu sorular karşılıksız kalıyor.

Bazı âşıklar (hattâ bazı «klasik» şairler) şiir biçiminde bilmeceler söylemişlerdir. Bunlar, bilmecenin oluşumu sorununda üç ayrı olguya örnek olarak gösterilebilir; birincisi, âşık tümiyle yeni bir bilmece kurar; ikincisi, halk içinde yaşayan bir bilmeceyi kendi üslûbuyle «nazma çeker», ve halk bilmecesi âşığın metninde açıkça görülmektedir; üçüncüsü: âşık bir halk bilmecesinin ögeleriyle halkedebiyatının başka türlerinden (âşık şiirlerinden, türkülerden, atasözlerinden) gelme ögeleri bir araya getirerek yeni saydığı bir bilmeceye biçim verir. Bu son oluşuma bir örneği Kars'ta, ünlü âşık Çıldırlı Şenlik'in torunu Yılmaz Şenlik'in düzüverdiği bilmecede buluruz:

Bugün ben bir nesne gördüm: bak etrafı kırmızı.
Nefesi var, canı yoktur, akar kanı kırmızı. (çözümü: **çay**).

Bu bilmece üç ögeden meydana gelmiştir: 1) başı, birçok halk bilmecelerinde kullanılan kalıp-söz: **bugün ben bir nesne gördüm** (varyantı: **bir acâyip nesne gördüm**); 2) çözümü başka olan **Nefesi var, canı yok; kaburgası var, kanı yok** (çözümü: **körük**) bilmecesinin bütününden kopmuş «nefesi var, canı yok» parçası; 3) belki Yılmaz Şenlik'in çevresinde ünlü âşık Ercişli Emrah'ın bir şiirinde uyak olan **kırmızı** kelimesi; o şiirde de, bilmecede olduğu gibi, kanın niteliği olarak kullanılmış olması, bilmecenin yaradılışında ilk çağrışımı sağlamış olabilir; Yılmaz Şenlik'i esinlemiş olacağını düşündüğümüz ve Ercişli Emrah'ın şiirinde bulunan dizeler şunlardır:

Öldür beni, elin batır kanıma:
Ko desinler ağ elleri kırmızı.

Görülüyor ki, bilmecelerin oluşumunun ilk anını kesin olarak gözleyip saptamak güçtür; gerçeğe yaklaşan ihtimaller ileri sürülebilir ancak, ve her bilmece için ayrı

bir oluşum yolu izlenmesi gerektiğini unutmamalıdır. Kimi bilmecelerin aynı zamanda —hiçbir farklı yanı olmaksızın— mâni, ya da tekerleme (masal tekerlemesi, oyun tekerlemesi) metni olarak karşımıza çıktığı da olağandır; yani, aslında bilmece olmadığı halde, anlatımındaki özellik gerekince bilmece olarak da söylenebilecek bir metin, o amaca uygun düşünülüp söylendiği andan başlayarak «bilmece» olmuştur. Örneğin :

Karşıdan atlı geçti,
Nalı parlattı geçti
İllere selâm verdi,
Bizi ağlattı geçti.

mânisi çözümü **«ölü» (= «cenaze»)** olan bir bilmece olarak söylenmiştir.

YEDİNCİ BÖLÜM

ATALARSÖZÜ, ALKIŞ, KARGIŞ

Soru 60 : Bu bölümdeki türlerin ortak nitelikleri var mıdır?

Aşağıda her birini ayrıntılarıyla tanımlayacağımız bu üç türün ortak yönleri, anlamlarındaki kısalık ve yoğunluk, görevleri gereği de alay, şaka, oyun gibi güldürücü, eğlendirici ögeleri kabul etmeyen ağırbaşlılıklarıdır.

Her üçü de düz sözlü konuşmadan bağımsız düşünülemez; söz içinde gerektiği zaman söylenir. Bununla beraber söz arasında, belli bir yerde, düşünceye belirginlik, güç ve koygunluk sağlarlar; sözün geri kalan bölümlerinden ayırd edilirler. Konuşmasını atasözleriyle süslemesini bilen adam gibi, gerektiğinde güzel «alkış» (hayır-dua), ya da koygun «kargış» (bed-dua, ilenç) söylemesini bilen kişi de topluluk içinde ayrı bir önem taşır; ağzına baktırır herkesi; alkışları hak etmek istenir, kargışlarından kaçınılır. Atasözlerinden, alkışlardan, kargışlardan dağarcığında her zaman, yerine göre kullanılabilecek, bol çeşitli gereçleri bulunan, ve onları aynı ustalıkla kullananlar çoğu kez aynı kişilerdir.

Bu sözlerin bir başka ortak nitelikleri de kökenleri çok eski çağlara çıkan söz kalıpları oluşlarıdır. Onları

söyleyenler çoğu kez içindeki kimi kelimelerin anlamlarını bilmeden kullanırlar; bir çeşit «fosil» sözleri saklayan kalıplar olmaları da onların dilbilgisi incelemelerinde değerini artırır.

Soru 61 : Atalarsözü nasıl tanımlanır?

Yukarda da değindiğimiz gibi atalarsözünün halkedebiyatı türü olarak, düz konuşmadan bağımsız bir varlığı düşünülemez; yani atalarsözü, masal ya da türkü gibi, durup dururken tek başına söylenmez. «Bize bir masal anlat.» dediğiniz zaman masalcı masalını anlatır, kendisinden bir türkü söylemesi istenince güzel sesli bir kimse türküsünü söyler, başka bir vesile olmasa da. Bir atalarsözünün söylenmesi için ise belli bir vesilenin çıkmış olması gereklidir; bu bakıma atalar sözü «fıkra»ya benzer; fıkranın ondan farkı: fıkra, bir vesile düşünce anlatılmakla beraber, anlatıldığı yerde düz konuşmadan bağımsızdır, ondan kopmuş haldedir; atalarsözü ise «hasbıhâlin içinde», ondan ayrılmaz bir parça durumundadır.

Yalnız bir halde atalarsözünün günlük konuşmadan bağımsız olarak kullanıldığını görüyoruz: Kırımlı Karayımlarda, ve Anadolu'da İçel'de, belki başka yerlerde de, bir oyun vardır; bunda karşılıklı iki takım sıra ile atasözleri söyleşir; yenilmemek için karşı tarafın söylediği atasözünün başlangıç harfinde yeni bir atasözü bulmak gerektir; dağarcığını ilk tüketen takım yenilmiş sayılır. Görülüyor ki burada da atalarsözü bir oyunun gereci olarak kullanılmaktadır.

Atalarsözünün düz konuşmadaki bazı söz kalıplarından farkları onun birtakım ayırıcı nitelikte biçim ve içerik özelliklerindedir: kısalık, kesinlik, anlatımdaki aydınlık ve kuruluk gibi... Atalarsözü halkedebiyatının öteki

türlerinde (örneğin şiir, masal, tekerleme ve bilmecede) rastladığımız renklilik, çok-anlamlılık, kaypaklık, kelime cambazlıkları v.b. anlatım ve üslûp oyunlarından kaçınır. Atalarsözünün şiir türiyle tek ortak yönü kimi çeşitlerinde uyak, baş-uyak, ölçü gibi şiire özgü teknik araçlardan yararlanmasıdır; ama bunların görevi, bellemeyi kolaylaştırma ile sınırlanır.

Soru 62 : Atasözlerinin çeşitleri nelerdir?

Atasözleri iki büyük kümeye ayrılırlar: 1) Asıl atasözleri, 2) atalarsözü değerinde deyimler. (Bu ikinci küme aşağıda soru 63'te incelenecek.)

Asıl atasözleri, anlamlarına bir öğüt, bir davranış kuralı, bilgelik bir yargı yüklemişlerdir. İki alt bölüme ayrılırlar:

a) **Bir yargıyı, ya da bir gözlemi kapsayan atasözleri.** Bunların kimisinde bir davranış kuralı, öğretme, ibret dersi verme amacı sezilir; örnek: **kanı kan ile yumazlar, kanı su ile yurlar.** Kimisi ise ahlâklık anlam yüklenmiş bir gözlemi dile getirirler: **hak bâtıldan ağlamadı, okan dereyi kimse bağlamadı.** Kimisinde de tabiat ve günlük yaşama olgularına değgin bir gözlem, eleştiri anlamında kullanılır: **taşıma su ile değirmen dönmez.** — Bu bölümdeki atasözleri içinde birçoğu da sadece tabiat olgularının, ya da cansız maddelerin niteliklerine değgin değerlendirmelerdir: mevsim değişmeleri, hayvanların, bitkilerin özellikleri, ekim, biçim çeşidinden tarım işleri üzerine bilgiler, v.b.; ahlâklık herhangi bir ikinci-anlam aramak gerekmez bunlarda; örnek: **kork aprılın beşinden, öküzü ayırır eşinden;** bu atasözü mevsimlerle ilgili bir gözlemi saptamaktan ileri gitmez; içindeki öğretici, öğütleyici tek öge, çiftçiyi, edinilmiş tecrübelere

dayanarak, yılın belli dönemlerindeki umulmadık hava değişmeleri üzerine uyarmaktır. — Bir bölük de, salt bir bölgeye, ya da dar bir toplum çevresine değgin değerlendirmelerdir; bir yer halkının komşularına değgin, olumlu ya da olumsuz yargılarını dile getirenlere örnek: **Kasımpaşa'lı, eli maşalı.**

b) İkinci alt-bölümdeki atasözleri dolambaçsız, açık bir öğüt, akıl-verme, ya da yasaklama biçimindedirler: **gözün ile gördüğünü eteğin ile ört,** sözü her görülen ayıbın yayılmasından sakınılmasını öğütleyen bir atasözüne örnek olur.

Fıkra edası taşıyan atasözleri. Bunlar son kerteye dek kısaltılmış bir anlatı yapısı gösterirler; dil kuruluşlarıyla da öteki atasözlerinden ayrılırlar. İçlerinden bir çeşidi «hikâye» ye konu olan «kişi» lerin konuşma biçiminde bakışık iki cümlesi ile «hikâye» yi anlatanın 3'üncü şahıs olarak getirilen sözlerinden kurulmuştur: **Deveye sormuşlar: «Boynun neden eğri?» — «Nerem doğru ki » demiş.** — Bir başka çeşidinde konuşma tek şahıslıdır: **«Keklik gibi yürüyeyim.» demiş, karga kendi yürüyüşünü de unutmuş.** — Üçüncü şahıs olarak anlatıcının sözlerinin katılmadığı biçimlere de rastlanır: — **Deveyi gördün mü? — Yeden ölsün;** burada atasözü, iki kişinin karşılıklı konuşmasıdır. — Bir dördüncü çeşidi, konuşmasız salt anlatı biçimindedir: **İt ite buyurmuş. İt kuyruğuna buyurmuş,** sözünde olduğu gibi. Görevleri bakımından bütün bu çeşitlerdeki atasözleri aşağıda göreceğimiz benzetmeli deyimlere yaklaşırlar.

Fıkra edası taşıyan bu atasözlerini kökenleri bir fıkraya çıkan atasözü değerinde deyimlerle karıştırmamak gerekir. Bu sonunculara birkaç örnek: **yorgan gitti, kavga bitti** sözü Nasreddin Hoca'nın ünlü fıkrası ile, **baklayı ağzından çıkarmak** deyimi de bir Bektaşi fıkrası ile, açık-

lanırlar; ama onlarla ilgileri olduğunu ve fıkraların konularını bu sözleri kullananlardan pek az kimse bilir.

Atasözlerinin, yukarda değindiklerimizden başka bazı biçim özellikleri daha vardır. Kimileri,bir şiirden kopmuş izlenimi bırakacak gibi, ölçülü, uyaklı sözlerdir: **gönül düştü kediye, kedi benzer kadıya, gibi.** — Birçok atasözlerinde en eski türk şiirinin nazım özelliklerini buluruz, iç ve baş-uyaklar gibi: **ivecek kancık, gözsüz incik doğurur; yaz var, kış var, ivecek ne iş var; baş olan boş olmaz; baz bazla, kaz kazla, kel tavuk topal horozla** v.b.

Soru 63 : Atasözleri değerinde deyimlerle günlük konuşma dilinde kullanılan deyimleri nasıl ayırd etmeli?

Atasözü değerinde deyimlerin, «temsil» lerin günlük konuşma dilindeki hazır söz kalıpları biçiminde deyimlerden ayırd edilmesi oldukça güçtür. Birincilerin ikincilere baka daha uzun oluşları, günlük konuşma dilinde daha seyrek geçişleri birer mihenk olabilir. Atasözüne çalan deyimlerle oynamak, dili kullanmada ustalık, kafa olgunluğu, bilgi dolgunluğu gerektirir. Bir iki örnek verelim: **dalyan gibi, karnı burnunda,** günlük konuşma dilinin beylik deyimleridir; **öküz altında buzağı aramak** ise atasözü değerinde bir deyimdir; yersiz, gereksiz kuşkularla davranıp çevresini tedirgin eden kişinin bu tutumunu yermek için kullanılır.

Bu deyimler, anlatımlarındaki özellikler bakımından şu alt-bölümlere ayrılır:

a) Atasözü çeşnisi taşıyan deyimler: yukarda örnek olarak verdiğimiz söz gibi, ya da **iki ayağını bir pabuca sokmak** deyimi gibi; bu son deyimde yersiz aceleci-

liğin insanı gülünç hallere sokacağı yolu bir uyarma anlamı gizlidir.

b) Bireylik hallerde uygulanan deyimler: **tut kelin perçeminden** sözü gibi; bu deyimle güç bir durumda kalan insan, alabileceği tek tedbirin de bir işe yarayamayacağını, böylece ne yapacağını şaşırdığını anlatmak ister.

c) Benzetmeli deyimlere örnekler: **Kerem'in arpa tarlası gibi yanmak** sözü, muradına erdiğini sandığı bir anda yanıp kül olan Âşık Kerem'in acıklı macerasına bir anıştırmadır; elinde avucunda olan her şeyi ve ilerisi için bütün umutlarını yitirmiş kimsenin çaresizliğini anlatır. — **Dut yemiş bülbül gibi susmak** sözü, dut mevsimi gelince bülbüllerin ötmez olduğu gözlemi ile açıklanabilecek bir deyim olsa gerek; konuşmayı çok seven bir kimsenin herhangi bir etkenle konuşmaz olduğunu anlatmak, ya da kendi düşüncelerinin doğruluğuna pek güvenen bir kimsenin, haklı tenkitlere karşılık veremiyecek duruma düşüp süklüm püklüm susmasını anlatmak için kullanılır.

Soru 64: Destan geleneğinde ve yazılı edebiyatta atasözlerinden nasıl yararlanılmıştır?

Bazı eski metinlerde oldukça uzun atasözleri katarlarına rastlanır. Destan geleneğinin canlı olduğu çağlarda, destanın giriş bölümünde, sırası düşünce içinde de, destancı anlatısını anlam bakımından da birbirini tamamlayan bir sıra atasözleri ile süsleyerek, önem verdiği bir düşünceyi belirtmek amacını güderdi. **Dede Korkut Kitabı**'nın girişinde bu çeşit söz katarlarına rastlarız:

Yapa yapa karlar yağsa yaza kalmaz.
Yapağılu gökçe çemen güze kalmaz.
Eski panbuk bez olmaz.

Karı düşman dost olmaz. (...)
Er, malına kıymayınca adı çıkmaz.
Kız, anadan görmeyince öğüd almaz.
Oğul atadan görmeyince sofra çekmez.
Oğul atanın yeteridir, iki gözünün biridir. Devletli oğul kopsa ocağının közüdür. Oğul dahi neylesin baba ölüp mal kalmasa. Baba malından ne fâ'ide başta devlet olmasa. Devletsiz şerrinden Allah saklasın, Hânım sizi.

O çağlarda, öyle anlaşılıyor ki, atasözleri sade günlük konuşma içinde sırası düştükçe söylenmiyor, destanı anlatının içinde de önemli bir öge olarak yer alıyordu. Günümüzde Kırgızların, Kazakların destanlarında bu gelenek canlı olarak süre gitmektedir; Anadolu âşıklarının hikâye anlatmalarında yer yer atasözlerine çalan kalıplaşmış, tekerlememsi takım-sözlerle anlatıyı süsleme çabası bu geleneğin bir kalıntısı olsa gerektir.

Osmanlı çağında atasözlerinin bu yolda kullanılma geleneğinin yerini, çoğu kez halk edebiyatından gelme atasözlerini arûz ölçüsüne uydurmak için çekiştirip bozarak şiirleri süsleme hüneri almıştır. XVI'nci yüzyıl şairi Güvâhî'nin **Pendnâme**'sinde, XVII'nci yüzyıl şairlerinden Sâbit'in gazellerinde bu davranışa örnekler bulunur Kimi şairlerden kalan ve atalarsözü değeri taşıdığı için belleklerde yerleşen dizelerin de halkın içinde yayılıp benimsendiğini ve halk edebiyatının bu türünü zenginleştirdiğini unutmamak gerekir; Âşık Seyrânî'nin (XIX'uncu yüzyıl):

Yolcular, yanılır, yollar yanılmaz

dizesi gibi. — XVI'ncı yüzyıldan Bağdad'lı Rûhî'nin, Tanzimât çağı ünlü yazarı Ziya Paşa'nın şiirlerinden kopmuş kimi dizeler de, aydın çevrelerde atasözü yerinde ve değerinde kullanılır olmuştur.

Soru 65: Atasözleri değişmez gerçekleri mi söyler?

Türk atasözlerinden, dokuz yüzyıl önce de, bugün de halk içinde kullanılanlara Kaşgarlı Mahmûd'un (XI'inci yüzyıl) kitabında örnekler bulunuyor: **Kanı kan ile yumazlar, kanı su ile yurlar** ve **Gözden ırak olan gönülden de ırak olur** sözleri gibi. Kaşgarlı'nın kitabında iki varyant olarak yer almış olan bir atasözünün **Tevrât (Jérémie,** 31/29; **Ezéchiel,** 18/2) taki bir sözün türkçesi olduğunu söylersek, türk atasözlerinden bazılarının eskiliği ve yaygınlığı anlaşılır; o sözün türkçesi şöyledir: **Atası acı yese oğlunun dişi kamaşır.**

Bu örnekler, kimi ahlâk kurallarının, ya da yaşam denemeleri sonunda erişilmiş gerçeklerin, ilk söylendikleri yerlerden çok uzaklarda, ve o çağlardan çok sonraları da değerlerini yitirmediklerini bize öğretir. Ama bu yargı bütün atasözleri için doğru olmaz. Atasözleri arasında çelişkili yargıları bildirmiş olanların bulunması, onları söyleyenlerin her zaman belli bir konu üzerinde aynı kanıda olmadıklarını gösterir. Halkedebiyatının her türünden ürünler gibi atasözleri de oluşup geliştikleri çevrelerin ve çağların düşünüş ve davranışlarını dile getirmişlerdir. Ahlâk kurallarından birçoğunun donmuş, değişmez yasalar olmadığı ise bir gerçektir.

Bir de şunu belirtmek yerinde olur: atalarsözü, kelimenin açıkça belirttiği gibi, geçmiş kuşaklardan kalma kurallardır; bu bakıma «tutucu» bir düşün düzenini temsil etmelerini tabiî karşılamalıdır. Böyle olunca da onları her çağ kendi ilerlemesine engel olmadığı ölçüde benimseyecektir. Kutsal ve şaşmaz gerçekler bilip, söyledikleri ne olursa olsun onlara uymayı zorunlu saymak yersiz bir davranış olur.

Soru 66: Alkışların ve kargışların çeşitleri nelerdir?

Nasıl atasözlerini, bir: **asıl atasözleri,** bir de: **atasözü değerinde deyimler** diye ikiye ayırdıysak, alkış ve kargışları da aynı şekilde iki bölüğe ayırabiliriz. Bir bölükte sadece konuşmayı renklendiren, kısa kalıplar şeklinde alkış ve kargış (= **hayır-dua, bed-dua**) sözleri vardır. Bu biçimdekileri bir «halkedebiyatı türü» olarak tanımlamak yersiz olur; konuşmayı süsleyici, duyguları belirtici, anlatımı güçlendirici dil ögeleridir bunlar; kısalıkları, yoğunlukları son kertede bulunmakla ve çok kullanılır olmakla ikinci bölüktekilerden ayrılırlar: **Allah muradını versin!, Tuttuğun altın olsun** alkışlara; **İnim inim inleyesin!, Allah belânı versin!, Muradına ermeyesin!** kargışlara örnek olarak gösterilebilecek beylik söz kalıplarıdır.

İkinci bölüğü, koygunluğunu anlatımdaki özenilmişlikten, imge, düşünce ve çağrışım buluşlarındaki başarıdan alanlardır. Küçücük sanat yapıtları diyebileceğimiz bu bölük alkışlara ve kargışlara birkaç örnek verelim.

Alkışlar:

- **Allah harmandan elini, yalandan dilini çeksin!**

(Yani: Tanrı seni, ilin harmanından hırsızlık etme ve yalan söyleme günahlarını işlemekten korusun!).

- **Yat, baş ucunda bul; kalk, ayak ucunda bul!**

(Yani: her istediğini kolayca elde etmeni dilerim Tanrıdan).

Kargışlar:

- **Allah sana uyuz versin de tırnak vermesin!**

(Yani: acını hafifletecek her türlü araçtan yoksun kalmanı dilerim!).

- **Boğazı kurusun da bir yudum su veren bulunmasın.**

- **Ekmeğini it, yakasım bit yesin.**
- **Yağlı kurşun yiyesin.**
- **Yelli günde evin yansın.**
- **Boyunu boz ipler ölçsün!** (ölmeni dilerim, anlamında; ölünün tabutunun ölçüsünü iple alma göreneğine anıştırma).
- **Yiğit arkan yere gelsin!** (Genç yaşta ölme dileği).
- **Ayağına tokmaklar takılsın!**
- **Gidişin gidiş olsun da, gelişin geliş olmasın!**
- **Tepene çift yıldırımlar düşsün!**
- **Gâvur mezarına konasın!**
- **Kara haberinle kanlı gömleğin gelsin!** (Masallarda rastladığımız, birinin ölüm haberini kanlı gömleği ile getirme biçimindeki eski göreneğe işaret).
- **Dal iken devrilesin!**
- **Sırtından yük eksik olmasın!**
- **Yaksın yaksın, ölüsü yüzüne baksın!**
- **Bir eline aldığı pul olsun dökülsün, bir eline aldığı kül olsun savrulsun!**
- **Bayrağın dikili, esvabın kesili kalsın!** (Düğün hazırlıkların yapılırken ölesin, anlamında; düğün göreneklerine anıştırma).
- **Burnu boka batasıca!**
- **Haram olsun, hart olsun! Kara ciğerine dert olsun!** (Çalınmış bir şey üzerine, çalan için ilenç).

Alkışların ve kargışların küçücük nazım parçaları biçiminde gelişmişlerine de rastlanır:

- **Öl gerine gerine!**
  Saman doldursunlar derine!
- **Yeğin yerin yere gelsin;**
  Kara bağrın güne gelsin!
- **Çam ağacının özü,**

Yandı kül oldu közü.
Dilerim ki Allahtan
Kör olsun iki gözü.

kargışlarında; ya da:

- **Düğünün gözün olsun**
  Bir oğlan, bir kızın olsun!

alkışında olduğu gibi.

Söylenişlerindeki özelliklere göre alkış ve kargışlar şöyle kümelenirler:

1) İyiliği istenen, ya da ilenilen kişi konuşanın karşısındadır; ya da konuşan onu karşısında sayar:

- **İyiler kardaşın, Hızırlar yoldaşın olsun!**
- **Yiğit arkan yere gelsin!**

sözlerinde olduğu gibi.

2) İyi ya da kötü dileklere amaç edinilen kişi uzaktadır; alkış veya kargış onun hakkında başkalarına duyurulmaktadır:

- **Ovaya gitsin sel alsın, tepeye gitsin yel alsın!**
- **Baş ucu pınar olsun, ayak ucu göl olsun!**

Aslında, her alkış ve kargış, bu iki biçimin her biriyle söylenebilir; örneğin:

- **Allahtan sağlık; Devletten ağalık bulasın!**

dileğine amaç olan kişi konuşanın yanında değilse, alkış şu biçimi alır:

- **Allahtan sağlık, Devletten ağalık bulsun!**

3) Her iki kümedeki alkış ve kargışların şu biçimde söylenişleri de vardır:

- **Dar sokaklarda bol bıçaklara rastlayasıca!** kargışı, hem: «dar sokaklarda bol bıçaklara **rastlayasın!**» hem de: «dar sokaklarda bol bıçaklara **rastlasın!**» biçimindeki yerine söylenebilir; bu biçim, dileğe amaç olan kişinin hem yüzüne, hem de arkasından söylemeye elverişlidir. Bu biçimdeki alkış ve kargışlara birkaç örnek:

- **Davul önünde gidesice!** (Şanı, ünü artması dileği).
- **Cuma günü ölesice!** (Hayırlı bir gün olan cuma günü ölmek, her müslümanın arzuladığı bir şeydir.)
- **At üstünde gezesice!**

Bu söyleniştеki alkışların çoğu, övme ile hayır-duayı bir araya getiren, ve sevgi anlatımı taşıyan sözlerdir.

4) İlenç anlatımı taşıyan fiilleri, olumsuz biçime sokmakla, kargış, bir türlü şakaya getirilip hafifletilir:

- «Gebermeyesice!» sözü, «geberesice!» nin hafifletilmiş şeklidir. Çocukları analar çokluk bu çeşit sözlerle azarlarlar: «Gözün kör olmasın!», «Elin kırılmasın!» v.b. gibi.

Kargışların bir de, yarı şaka bir anlatım taşıyan çeşitleri vardır:

- **Ekmek tavşan olsun, sen tazı olasın da peşinden yetemeyesin!**
- **Cehennem tıkacı olasın!**
- **Gözümden ırak olsun. Cehenneme direk olsun!**

gibi.

Soru 67: Alkış ve kargışlarla akraba söz sanatları nelerdir?

Kargışlarla ve alkışlarla akraba niteliğinde söz kalıpları olarak küfürleri, duaları ve gülbenkleri sayabiliriz.

Küfürlerin pek çok çeşitleri vardır. Onların incelenmesi halkedebiyatından çok birey ve toplum psikolojisine düşer. Ama derlenip sınıflandırılması, halk dilinin çeşitli anlatım geleneklerini araştıran bir bilim dalı olarak halkbilimi üzerine almalıdır. Onların ayıp, kaba, çirkin sözler oldukları yolunda bir önyargının etkisi altında

kalmadan, memleketin her bölgesinden, toplumun her sınıfından, her yaşta ve her kültür seviyesinde kişilerce kullanılanların söyleniş şart ve özelliklerinin belirtilmesi faydalı bir araştırma konusu olur. Küfürlerin başlı başına bir «edebiyatı» olduğu, onları zenginleştirmede, geliştirmede, güçlendirmede usta «sanatçılar»ın bulunduğu da bir gerçektir. İstanbul'un eski külhanbeyleri geleneğinde bu konuda uzmanlaşmış kimselerin kimi küfürleri birer «sanat yapıtı» olarak dillerde dolaşırdı; bugün de onları belleklerinde saklamış kimseler bulunabilir. — Anadolu'nun çeşitli bölgelerinin, çoğu kez türk dilinin çok eski kalıntılarını saklayan küfürleri vardır; onların incelenmesi, dilbilgisi için de önemli bir konudur. Küfürlerin söylenişlerindeki bir özellik de, ayıp ya da günah sayılan sözlerin yerine alışılmış ve anlamca «kötü» olmayan kelimeler getirerek onları hafifletmek, inceltmek yolunda bir anlatıma, «euphémisme» e başvurmaktır. Birçok halk deyimleri böylece hafifletilmiş küfürlerden çıkmadır: «Ölüsü kandilli», «anasını bellemek», «anasını ünletmek», «halt karıştırmak» v.b. gibi.

Dualar da alkışların geliştirilmiş, din törenlerine değgin değer kazanmış biçimleridir. Bizim memleketimizde islâm dininin ve çeşitli tarîkatların törenlerinde, ve onlara özgü görevlere bağlı olarak söylenmesi gereken sözlerdir bunlar. Türk halkı arapça duaların yerini, kendi dilinde, türlü söz sanatlarıyla süslenmiş ve böylece koygunluğu arttırılmış yapıtlarla doldurmayı bilmiştir. Bu sözlerin pek çoğu, şüphesiz, halk kültürünü iyice benimsemiş ve yaratıcı güçleri olan hocaların eserleridir. Ama birçoğunda çok eskiden —belki de Türklerin müslüman olmadan önceki dinlerinden— kalıntılar vardır. Türk halk dualarının incelenmesi bu bakıma da önemlidir.

Duanın alkıştan farkı, onu söyleyenin, ya kendisi için, ya da genel olarak insanlar (çoğu kez özellikle din kar-

deşleri) için Tanrıdan istediklerini bildirmesidir; bu bildiri ne kadar güzel bir biçimde söylenirse etkisinin o kadar büyük olacağı inanışı, dua kalıplarındaki sanat özenmesini açıklar. Yağmur duaları yapılırken, Anadolu'nun bazı bölgelerinde, acıkmış kuzuları sürü hâlinde analarının sürüsünden biraz uzakta tutarak acı acı meletme âdetini hatırlatalım; böylece Tanrının kullarına acınmasının da sağlanacağına inanılır; âdeta duanın koyguntusu ona koşulan masum kuzucukların feryatlariyle arttırılmış olur.

Dualarda kişinin kendisi için Tanrıya yakarışına birkaç örnek:

- **Kabrimi dar eyleme! İşimi gücümü zor eyleme! Kabirde beni şaşırtma! Zebânileri başıma üşürtme!**
- **Kabrimi bol eyle! Cennetine yol eyle! Etrafını gül eyle. Koklaya koklaya gideyim!**

Bu sözler, her zaman, «Ya Rabbi!» (= Tanrım!) söziyle başlar, ya da biter.

Genel olarak herkes için söylenen iyi dilek anlamındaki dualara şu örnekler:

- **Allah kimseye evlât acısı göstermesin!**
- **Allah sağ gözü sol göze muhtaç etmesin!**

atasözleri değerinde sözlerdir; duanın anlatımını gerektiren herhangi bir vesile ile söylenirler: örneğin, birinin çocuğu ölmüştür, ya da bir kimse çok yakınlarından umduğu yardımı görmemiştir...

Selâm niteliğinde, dilek anlamı taşıyan sözler de bir türlü dua değerindedir: «Kolay gelsin!», «Bereketli olsun!» gibi çok kısa, yoğun söz kalıplarıdır bunlar. Türk dilinin anlatım zenginliğini belirtenler vardır içlerinde; örneğin, yeni evlilere söylenen: «Bir yastıkta kocayın!» dileği gibi.

Duaların, alkışlara yaklaşan, ve eski destanların belli yerlerinde (çağımızda da halk hikâyelerinin zengin sözlü anlatmalarında) söylenmesi bir gelenek olan biçimlerine güzel örnekleri Oğuz destanlarında buluruz; işte bunlardan iki parça:

1) XV'inci yüzyılda yazıya geçmiş olduğunu kestirdiğimiz bir atasözü kitabının başında bulunan, ve ozanların destana başlamadan önce söyledikleri alkışlardan:

- **Evvel sağlığa çalalım, sağlık gelsin!**
  Esenliğe çalalım, esenlik gelsin!
  Devlete çalalım, devletiniz kaa'im olsun!
  Dostluğa çalalım, düşmanınız nâ'im olsun!
  Uğura çalalım, uğurunuz hayr olsun!
  İşiniz gücünüz her dâ'im seyr olsun!
)Hakdan şunu isteriz ki sofranız açık olsun!
  Sizleri sevmeyenler bini buçuk olsun!
  Yüzlerinde kara benler yerine kızıl gök uçuk olsun!...

2) **Dede Korkut Kitabı**'ndaki her hikâyenin sonunda, destancının dinleyicilere söylediği alkış sözlerinden:

- **Yom vereyim Hânım! Yerli kara dağların yıkılmasın!**
  Gölgelice kaba ağacın kesilmesin!
  Kamın akan görklü suyun kurumasın!
  Kanatlarının uçları kırılmasın!
  Çapar iken ak-boz atın büdrimesin!
  Çalışanda kara polat öz kılıcın gedilmesin!
  Dürtüşürken ala gönderin ufanmasın!
  Kara ölüm geldiğinde geçit versin!
  Ol öğdüğüm yüce Tanrı dost oluban meded ersin!
  Ak bürçekli anan yeri bihişt olsun!
  Ak sakallı baban yeri uçmak olsun!
  Hak yandıran çırağın yana dursun!

Kaadir Tanrı seni nâmerde muhtaç eylemesin!
Hânım hey!...

Gülbenkler Bektaşi tarîkatının belirli törenlerinde, ya da Bektaşi dervişlerinin türlü işlerini yaparken söylenmesi gelenek olan dua-sözleridir; Bektaşi edebiyatının ayrı bir türünü meydana getirir bunlar. — Bektaşiliğe bağlı oldukları için geleneklerinde bu tarîkatın birçok törelerini saklamış olan Yeniçeriler de, kimi törenlerinde, Bektaşi gülbenklerini andıran duamsı sözler söylerlerdi:

- **Ya Devlet başa! Ya kuzgun leşe!**
- **Gururlanma Padişahım senden büyük Allah var!**
- **Sayılmayız parmak ile,**
  Tükenmeyiz kırmak ile!

gibi atasözleri değeri almış deyimler, ya da, son metinde görüldüğü gibi, bir halk şairinin (Muhyi'nin) şiirine de girmiş sözler Yeniçeri gülbenklerinden gelmedir.

Pehlivanların geleneklerinde, güreş başlamadan, **cazır** denilen «hakem» in, hem dua, hem de nasihat yollu uzunca bir konuşması vardır ki, buna da, kimi yerlerde **gülbenk**, kimi yerlerde **salavat** derler; işte bir örnek:

Allah, Allah illâllah!
Hayırlar gele inşallah!
Evvelden güreşmek, merd ü merdâne,
Pirlerden kalmış temeli.
İki yiğit çıkmış meydana,
İkisi de birbirinden merdâne.
(...)
Meydana gelince hasmına bak,
Hasmın olursa karınca.
(...)
Biri büyük, biri hıra (= küçük)

İşinizi Cenâb-ı Allah kayıra!
Haydi, «maşallah» demeyenin gözü çıksın!

Duaların bir de şakaya sapan bir çeşidi vardır; bunları «dua taklidi eğlendirici sözler» diye tanımlamak yerinde olur. Bu çeşitten «sofra duası»na iki örnek vereyim:

1) **Elham - edik, sofra gedik.**
Ne yedik, ne yemedik.
Ev sahibi arsız imiş
«Daha getir» diyemedik!

2) **Elhamdü-lillahi şükürün!**
Bir oğlu olmuş Çakırın.
Tadı kaçmış şekerin.
Alacağım varsa getirin,
Borcum varsa, helâl ü hoş olsun döne döne!
Alaman ovası, saksağan yuvası,
Budur bu sofranın duası:
Rizâ'en-lillâhi vâdôdu!

Bu biçim «şakadan dua» ların çeşitlemeleri masal tekerlemelerine de girmiştir; bunların karşılaştırmaları için benim **Le «Tekerleme»** başlıklı incelememe bakılal (Paris 1963, tip No. 21 B).

SEKİZİNCİ BÖLÜM

HALK ŞİİRİ: TEKERLEME, TÜRKÜ, MÂNİ

Soru 68 : Tekerleme nasıl tanımlanır ve çeşitlenir?

Tekerlemeyi tanımlamak oldukça güçtür. Onun birçok başka türlerle: türkü ile, âşık şiiriyle, masalla, oyunla, hikâye ile, Karagöz ve orta oyunu gibi seyirlik oyunlarla yakın ilişkisi vardır. Ama tekerleme, hangi türden halkedebiyatı ürünlerine bağlanmış, katılmış olursa olsun, birtakım biçim, anlatım ve içerik özellikleriyle onlardan ayrılır. Kimi tekerlemeler ise başka türlerden bağımsız olarak da varlıklarını gösterirler.

Tekerleme daha çok çocuk geleneklerinde yeri olan bir türdür; tekerlemelerin konularındaki ve yapılarındaki çocuksu edâ bu olgunun bir görüntüsüdür. Bununla beraber birçok hallerde, örneğin âşıkların kimi türkülerinde, masallarda ve düpedüz «tekerleme» diye adlandırılan güldürücü konuşmalarda büyüklerin de bu şiirli anlatım yoluna başvurdukları olur.

Bu türün başlıca niteliği, herhangi bir ana-konudan yoksun oluşudur. Tekerleme, baş-uyaklar ve uyaklarla elde edilen ses oyunları ile ve çağrışımlarla birbirine bağlanıvermiş, belirli bir şiir düzenine uydurulmuş, birbirini tutmaz birtakım hayallerle düşüncelerin sıralanmasından meydana gelmiştir. Tekerlemede düşünceye

sadece bu şiirlik ögeler kılavuzluk eder; içerik öteki halk-edebiyatı türlerinde olduğundan daha kararsız, daha kaypaktır. Tekerleme, birbirine aykırı düşünceleri, olmayacak durumları bir araya yığıp, mantık-dışı birtakım sonuçlara varmakla şaşırtıcı bir etki yaratır. Örgüsü ve konusu bakımından bu özellik tekerlemenin başlıca vazifesini de belirler: o, beklenmedik hayal oyunlarının boşanıvermesiyle şaşırtmak, eğlendirmek, keyiflendirmek için başvurulan bir söz canbazlığıdır. Yukarda belirttiğimiz üzere masalda, bir de belirli şartlar içinde sürdürülen kimi konuşmalarda, anlatıya dinleyicileri hazırlayan bir giriş, ya da sözü edilen özel durumların bir yorumu vazifesini görür; masal veya hikâyenin uydurma, gerçek-dışı hayal ürünü olduğunu belirtir. — Oyunlarda ise tekerleme, ellerin, kolların v.b. hareketleriyle oyunun bölümlerinin birlikte yürütülmesini sağlar.

Tekerleme şöyle çeşitlenir:

1) Masal tekerlemeleri,
2) Oyun tekerlemeleri,
3) Tören tekerlemeleri,
4) Bağımsız söz canbazlığı değerinde tekerlemeler.

Bu çeşitlerden masal tekerlemeleri üzerinde yukarda (Soru: 34) yeter bilgi verdik. Aşağıdaki sorularda ötekilerini kısaca gözden geçireceğiz.

Soru 69 : Oyun tekerlemeleri nasıl tanımlanır? Çeşitleri nelerdir?

Tekerlemelerin bu çeşidinin büyük bir bölüğü başka hiçbir türe bağlanamaz. Çoğu kez bunlar çocukların kendi yaratmalarıdır, ya da büyüklere özgü yaratmaları kendi geleneklerine ustalıkla uygulamalarının ürünleridir. Bunların hepsi şiir niteliğinde yaratmalardır.

Bu tekerlemelerin çeşitlerini gözden geçirelim:

• **Sayışmacalar,** oyunlarda ebe çıkarmada yararlanılan, baştan ya da sondan uyaklı, ahenkli söz kalıplarıdır; oyundan önce söylenir. Sayışmacanın iki türlü kullanılışı olabilir: ya bir tek kez söylenir; son kelime veya son hece kimin üzerinde kalırsa o ebe olur; ya da oyuncu sayısından bir eksik sayıda tekrarlanır; o zaman her sayışmada, son kelime veya son hecenin gösterdiği oyuncu kurtulur; kurtulamayan en son oyuncu ebelik vazifesi alacaktır.

• Kimi oyunların içinde oyuncuların oynayacakları rolü gösterecek bir «ayıklama» gerekir; o zaman bu işi görecek olan sayışmaca tekerlemesi oyunun başındakiler gibi oyundan bağımsız bir araç değil, oyunun bir parçası niteliğindedir.

• Bazı tekerlemelerin görevi, bilinmeyen bir şeyi, bir çeşit fal yoluyla bulmağa aracılıktır; herhangi bir «kabahat» işlemiş kimseyi meydana çıkarmak, ya da gizlenen bir şeyi bulmak için başvurulan tekerlemeler bunlardandır. Kimi tekerlemelerde de olağan-üstü bir güç bulunduğu düşünülür: yitirilen bir şeyin bulunması için söylenenler gibi.

• Birçok çocuk oyunlarında tekerlemeler yukarda değindiğimiz, kur'a ile seçme, ya da «fal» görevleri yerine oyunun biteviyeliğini renklendirmek, kesimlerini belirtmek, oyuncuların el, ayak, vücut hareketlerine koşulmak, oyuna katılanların coşkularını tazelemek, onları şevka getirmek, ya da oyunda istenmeyen bir vazifesi olan oyuncuyu kızdırmak, sinirlendirmek için kullanılır. Bazıları da, belirli bir senaryosu olan oyunun seyirlik yanını güçlendirmeye yarar; özellikle bu son halde tekerleme mimlere koşulan bir ikili-konuşmanın değişmelerinden meydana gelmiştir.

• Başlı başına bir **oyun** olan tekerlemeler de var-

dır; bu hallerde oyunun eylemi tekerlemenin söylenmesinden başka bir şey değildir. Bu kümeden tekerlemelerin belirli bir ezgi ile söylenmesine el, kol, vücut hareketleri ve mimlerin de katıldığı olur. Bu tekerlemelerin birçok çeşitlerinden başlıcaları: büyüklerin bebeleri eğlendirmek, oyalamak, eğitmek, ya da onlara gözdağı vermek üzere söyledikleri; kişileri hayvan veya insan olan, çeşitli şaşırtıcı ve hayal ürünü maceralar anlatan küçücük anlatılar. — Bu sonuncuların daha geliştirilmiş olarak anlatılanları masalların özel bir kümesini meydana getirirler: **kalıplı,** ya da **zincirlemeli** denilen masallar; bunlar kısaltıldıkları, masalda anlatının gerektirdiği fazlalıklardan, ayrıntılardan arındıkları, yalnız bir karşılıklı konuşmaya indirildikleri zaman oyun tekerlemesi olurlar.

• Oyun tekerlemelerinin bir çeşidi de yergi amacıyle söylenir. Bunlar adlar, soyadları, oğlanların kızları veya kızların oğlanları kızdırmaları, iş-güç nitelikleri, sakatlıklar, huylarda ve görünüşlerdeki türlü kusurlar üzerine yakıştırılmış takılmalar, hasım durumunda olan oyuncuların birbirine meydan okumaları, mızıkçılık edenlere taşlamalar v.b. tipinden sözlerdir.

Bir de tabiat olayları ve ögeleri karşısında söylenen, örneğin, dolun-aya karşı:

— Ay-Dede!
Evin nerede?
— Su başında, derede...

gibi; ya da, bulutlu havalarda güneşin çıkması için söylenenler gibi... Bunlarda ve bitkilerle hayvanlara yöneltilen kimi tekerlemelerde bir «büyü gücü» olduğuna inanılır. Kimilerinin görevleri ise —hiç olmazsa bugünkü biçimleri ile— salt bir çağrı, bir ünlemedir. Bunlardan birincilere örnek olarak, baharda yeniden yeşermeğe başlayan bazı ağaçların (genellikle söğüdün) ince dalların-

dan düdük (= **sipsi**) çıkartılırken, ya da bazı böcekleri uçurtmak, havada görülen turnalara takla attırmak için söylenenleri sayabiliriz.

Soru 70 : Törenlerle ilişkili tekerlemeler hangileridir?

Bunları, çocukların tekelinde olan törenlerde söylenenlerle büyüklerin katıldıkları bazı törenlere değgin olanlar diye ikiye ayırabiliriz.

Çocuk törenlerinin en önemlilerinden biri yağmur yağdırma amacıyla tertiplenendir. Anadolu'nun kimi bölgelerinde **Çömçe-Gelin** diye adlandırılan bir kuklayı gezdirerek yiyecek toplayan çocuklar, kapı kapı dolaşırken özel bir ezgiye koşulan tekerlemeler söylerler.

Bir başka çocuk töreni de, Orta-Anadolu'da yaygın olan «Çiğdem - Pilâvı» adlı bahar bayramıdır. Bunda da çocuklar evden eve gidip törene özgü tekerlemeler söylerler; topladıkları erzakla yemek yapıp bir arada yerler.

Bir üçüncü örneği, Hıristiyanların Paskalya yortularına rastlayan günde (ama, Hıristiyanların bulunmadıkları bölgelerde de) çocukların kutladıkları kızıl-yumurta törenlerinin çeşitli aşamalarında, bu arada, yaktıkları ateşin üzerinden atlarken söyledikleri tekerlemelerde buluruz.

Sayacı türküleri adıyla, Anadolu'nun birçok bölgelerinde yaygın tekerlemeler, kış-yarısına rastlayan günlerde kutlanan bir törene bağlıdır. Bu daha çok çobanların bir bayramı niteliğindedir. Orada söylenen kalıp-sözler, tekerleme ile tören türküleri arasında yer alan özellikleri taşırlar. Hayvancılığın gelişmiş olduğu bölgelerde, örneğin Kuzey-doğu Anadolu'da, bu türkü-tekerlemelerin çok zengin çeşitlemeleri vardır.

Soru 71 : Oyunlardan ve törenlerden bağımsız, salt söz canbazlığı niteliğinde tekerlemeler var mıdır?

Nasıl masal tekerlemeleri içinde, sadece kısa formüller halinde ve masalın belirli yerlerinde, bir görevi düşünülerek söylenen, masaldan ayrı düşünülemeyecek tekerlemelerden başka, bir de kendi başına söylenmesi bir hüner, dinlenmesi bir zevk konusu olan geniş boyutlu ve usta kuruluşlu tekerlemeler varsa, bu anlatı türü dışındaki tekerlemeler içinde de böyle, kendi başlarına birer söz sanatı olanları vardır. Bunların, adı belli bir sanatçı eliyle ve belli biçim kurallarına uyarak gelişmiş örnekleri, âşıkların şiirlerinden güldürü ögesi ağır basanlarda görülür; keza Karagöz ve Orta-oyunu gibi seyirlik halk yapıtlarında tekerleme adıyla anılan ve oyunun konusu ile ilgisi olmadığı halde oyuna eklenen parçalar da aynı nitelikte yaratmalardır.

Bu tekerlemeleri bir söz canbazlığı olarak tanımlayabiliriz. Bunları söylemekte usta kimseler vardır. Onlar gelenekten gelme tekerlemeleri, tadını çıkararak söylemekte çok hünerli oldukları gibi, onları kendi yaratmalarıyla zenginleştirip geliştirmekte de etkili olurlar. Bu tekerlemelerin bütün görevleri dinleyicileri güldürmek, eğlendirmek, şaşırtmaktır. Etkileri zırva, saçma, ipe sapa gelmez sözleri bir araya getirmekle, mantık-dışı olayları birbiri ardına sıralamakla elde edilir. Uyaklar, ses benzetmeleri, kimi kez de türlü taklitlerin, el-kol hareketlerinin, yüz mimiklerinin de işe karışması onlardaki anlatım gücünü artırır.

Bu oyunların son bir çeşidi olarak bir söz canbazlığını daha saymamız gerekir; buna da çocuk geleneğinde rastlanır; **yanıltmaca** diye adlandırdığımız bu söz oyununda artık şiirle, ya da başkaca anlatım özenmeleriyle

ilgili bir öge kalmamıştır; daha çok bir sınama niteliğindedir; bu bakıma da **bilmece**'ye yaklaşır bunlar. Bu yanıltmaca-tekerlemelerde ses yapısı bakımından söyleyişte güçlükler taşıyan, ya da yanılındığı zaman söyleyeni küçük veya gülünç düşüren anlamlar kazanan cümleleri süratle söylemek gerekir; tuzağa düşenin beceriksizliği, ya da farkına varmadan söylediği şeylerin tuhaflığı, dinleyicileri eğlendirir. Yanıltmacalara örnekler:

- **Keşkekçinin keşkeklenmemiş keşkek kepçesi.**
- **Şu köşe kış köşesi, şu köşe yaz köşesi, şu şişe su şişesi.**

Soru 72 : Tekerlemelerin biçimlerindeki özellikler nelerdir?

Yukarda 71'inci soruda değindiğimiz yanıltmacaların büyük bölüğü ile, anlatı biçimindeki masal tekerlemeleri (masal bölümünde **soru 34**'e bakıla) genellikle nesir dilindedir; ama bunların bile içlerine şiir dil ve üslûbunun ögelerinden birşeyler katıldığı olur.

Oyun tekerlemelerinin ise çoğunluğu nazım parçalarından meydana gelmiştir. Yalnız ikili-konuşma biçiminde olanların kimi metinlerinde nazma özgü ölçü bulunmaz, ama uyaklar, ses tekrarlamaları, şaşırtıcı hayal zincirlemeleri bunları beylik sözlerden ayırır. İki örnek görelim:

1. **— Dede! gönlün nerde**
   — Aladağ'da.
   — Ne eker?
   — Çimen eker.
   — Ne biçer?
   — Kar biçer.

2. — O ne, Kelcem! nereye vardın?
— Dayım gile.
— Ne serdiler?
— Perde.
— Oturdun mu?
— Kuru yerde.

Nazım biçimi oldukça düzenli olan tekerlemelerde ağır basan 7 heceli ölçüdür (çoğu kez 4+3 duraklı). Ama başka ölçüler de kullanılır. Kimi zaman aynı bir tekerlemenin çeşitli ölçülerde dizeleri vardır; şu örnekte olduğu gibi:

• Bas bakalım bardak kadar oldun mu?	(4+4+3)
Çök bakalım, çömlek kadar oldun mu?	(4+4+3)
Sek sek, Salim'in kızı,	(7)
Bir kocakarının kızı,	(8)
Sekiver de görsünler...	(4+3)

Sayışmacalarda ağır basan 4+4 ya da 4+3 duraklamalı ölçülerdir. Ama dizeler, tekerlemenin kendine özgü bir kuraldaki hareketlere uyarak 4 tempo üzerine söylenir. Bir örnek verelim:

• İnne / minne, / ucu / dinne	(4+4)	= 1+1+1+1
filfil / lice, / kuş dil / lice	(4+4)	= 1+1+1+1
.....	.....	
Arab / oğlu / selâm / etti.	(4+4)	= 1+1+1+1

v.b...

Başka katışık tempolu, ve dizelerinde çeşitli ölçülü düzenlere de rastlanır; sözlerle hareketler için çeşitli düzenler gösteren iki metin:

1. • İğne/batti/(can(ı)mı/yaktı	(4+4)	= 1+1+1+1
tom - / bul / kuş	(3)	= 1+1+1
ara - / baya / koş	(5)	= 1+1+1
ara - / bamın / teke - / ri	(4+3)	= 1+1+1+1

Istan - / bulun / şeke - / ri (4+3) = 1+1+1+1
hap / hup / altın / top (2+3) = 1+1+1+1
Kimsede / yok / bizde / çok. (4+3) = 1+1+1+1

2. • **Piti / pî - / ti** (4) = 1+1+1
kara - / mela / sepe - / ti (4+3) = 1+1+1+1
tera - / azi - las - / tik (5) = 1+1+1+1
cim - / las - / tik. (3) = 1+1+1

Bütün oyun tekerlemelerinde, sayışmacalar olsun, başkaları olsun, önemli kural hecelerin sayıları değil, hareketlerin belirli bir düzene uygun olmasıdır. — Halk şiirinin türkü, mâni, destan gibi türlerinden ve biçimlerinden gelme olanlar dışında tekerlemelerde uyak düzeni için herhangi kesin bir kural söz konusu olamaz. Gerçi birtakım metinlerde ikişer ikişer uyaklı dizeler görülür: **a a, b b , c c** ... gibi; ama bu değişmez bir kural değildir, ve aynı tekerleme içinde bile, yukarıdaki düzende sıralanmış uyaklar, bakarsınız bir yerden sonra, başka bir düzene dönüşür. Bir örnek:

• **Çık çık, hanım, çardağa,**
Yem verelim ördeğe.
Ördek başını kaldırdı.
Ayvaları çaldırdı.
Ayvacı Lefter!
Çık boyunu göster.
Yârin geldi,
Çevreyi ister.

Sürekli olarak bir tek uyak düzeninde, ve bir tek nazım ölçüsünde tekerlemelere çok seyrek rastlanır; şu çiğdem tekerlemesinde görüldüğü gibi:

• **Çiğdem, çiğdem, çiçecik!**
Elimi kesti bıçacık.
Yağlık getir silelim,

Deve-boynun binelim.
Deve-boynu bir pazar,
İçinde maymun gezer...

Soru 73 : Anadolu türk tekerlemelerinin benzerlerine türkçe konuşulan başka ülkelerde rastlanır mı?

Tekerleme türü türk aslından olan başka uluslarda da Türkiye'deki ölçüde yaygın mıdır? ve aynı çeşitleri gösteriyor mu? Elimizde karşılaştırmalar için yeteri kadar gereç bulunmadığı için bu soruya kesin bir karşılık veremiyeceğiz.

Anadolu masalları ile azerî, tatar, özbek, kazak masallarının tekerlemelerindeki ortak nitelikler üzerine etraflı bilgi, benim bir incelememde (**Le «Tekerleme»**, Paris, 1963) verilmiştir. — Türkiye'deki oyun tekerlemeleri ile, «bağımsız tekerlemeler» dediğimiz çeşitten ürünlerin de, türkçenin konuşulduğu başka ülkelerde karşılıkları vardır herhalde. Bu türden metinlerde rastlanan çok eski dil, üslûp, ölçü, uyak, baş-uyak ve ses-tekrarlamaları özellikleri bunlardan bir bölüğünün oldukça uzak bir geçmişi olduğu kanısını verir; böyle olunca, türk asıllı birçok kavimlerin ortaklaşa kullanmış olacakları biçimlerde metinler de bulunsa gerektir. Kaldı ki, bu varsayımı doğrulayacak somut olgular da —az da olsa— var elimizde. Kırgız akını Togolok Moldo (= Tokalak Molla) nun işleyip düzenlediği halk şiirlerinden meydana gelmiş «Çocuk türküleri» (**Baldar ırları**) arasında birçok metinlerin dizelerindeki örgü, ölçü, uyak düzenleri, Anadolu tekerlemeleri ile benzerlikler ve ortaklıklar gösterir. Kırgız ozanının **«Ürkör, Ürkör! top cıldız!»** (= Ülker, ülker! top yıldız!) adlı parçasındaki şu dizelerin:

- **Aştık aydâr ûlum bar,**
  Cibek sogar kızım bar...

karşılığını bir Anadolu tekerlemesinde buluyoruz:

- **Yazı yazar oğlu var,**
  inci dizer kızı var.

Aynı kırgız türkücüğünün ikinci bölümü, bizim zincirlemeli masallar arasında rastladığımız bir anlatıyı andırır; kırgız türküsünde, yünün içinde bulunan tarağın kuzu ile, kuzunun kamçı ile, v.b... değiştirilmesi birinci şahısla ve zincirlemeli anlatılmıştır:

- **Taraktı tattıma berdim,**
  Tattım boz toktusun berdi... v.b.

Anadolu masalının sonunda, buna benzer bir tekerlemeyi, her defasında bir öncekinden daha önemli bir nesne elde etmeği başaran karga (ya da başka bir kuş) söyler:

- **Dikeni verdim, kandili aldım,**
  Kandili verdim, ineği aldım... v.b.

Kuruluşu ve kelimeleri bakımından kırgız tekerlemesine daha da çok benzeyen Anadolu metni ünlü «Elim elim epelek» oyunundaki tekerlemenin şu parçasıdır:

- .....
  Kuş uçtu, dala kondu,
  dal bana yemiş verdi.
  Yemişi manava verdim,
  manav bana para verdi... v.b.

Bu son metnin çeşitlemelerine, Gagavuz ve Tarançı-Özbek tekerlemelerinde de rastlarız (bk. Radloff, **Proben...** X, s. 285-286, N° 2; Radloff, **Proben...** VI, s. 195-197).

Dil bakımından Oğuz aslından olan ülkelerin (Azer-

baycan, Türkmenistan), ya da uzun süre Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalmış memleketlerin sözlü geleneklerinde Anadolu tekerlemelerine benzeyen parçalar daha çok sayıda bulunsa gerektir; ne yazık ki bugün için bunları geniş ölçüde karşılaştırmaya yetecek gereçler yok elimizde. Radloff'un yukarda iki cildine değindiğimiz, ve Türk kavimlerinin halkedebiyatı metinlerini kapsayan büyük yapıtından başka şu birkaç kaynakta ilk bir izlenim için yeter tanık bulunacaktır: Gagavuz dili için, Rodloff, **Proben**... X, s. 287, no. 5; s. 289-290, no. 10, s. 292, no. 16, s. 293, no. 17, 19; Azerice için, Vincent Monteil, **Sur le dialecte turc de l'Azerbaïdjan iranien,** «Journal Asiatique», c. 244 (1955), s. 40-43 ile Djeïhounbey Hadjibeyli, **Le dialecte et le folklore du Karabagh,** «Journal Asiatique», yıl 1933, s. 48-52, 54, 88; Kırım tatarcası için, Radloff, **Proben**... VII, s. 49, 78. — Konya'da söylenen şu tekerleme:

- **Saksağanım sek sek**...

ile, Ordos-Mogollarının gene saksağan için söyledikleri şu tekerlemenin :

- **Sadzaga sag sag**...

bir dizede de olsa gösterdikleri benzerlik dikkati çekecek niteliktedir.

Türk dil birliği dışında, birbirinden uzak, ve dilleri ap-ayrı kümelerde bulunan milletlerin çocuk tekerlemeleri arasında da insanı şaşırtan benzerliklerin bulunduğunu hatırlatmadan geçmeyelim. Türk ve İran tekerlemelerinde bazı kalıplar ve hayal buluşları ortaktır; bunlar herhalde birbirinden alınma ögelerdir; örnek olarak verdiğimiz şu İran tekerlemesinin başlangıcı:

- **Atal matal tutule**...

ibrçok türk tekerlemesinin başlangıcı olan şu sözlere benzerlik gösterir:

- **Masal masal mat atar** (ya da: **metel metel...**)
- **Masal masal maliki...**

Şu İran sayışmacasının dizeleri:

- **çâr u çenber,**
  müşk-i anber...

türkçede:

- **çengi çember,**
  miski anber...

biçimindedir. **Çâr u çenber / Çengi çember** sözleri ortak bir **çarh u çenber** sözüne çıkar. Bunun gibi ortaklıklara Türk tekerlemeleriyle, onlardan hem coğrafyaca çok uzak, hem de dilce ap-ayrı ülkelerin tekerlemelerinde de rastlanır. Çocuk tekerlemelerinin, dil ve kültür sınırlarını büyük sıçramalarla aştıklarını kabul etmek gerek. Biri Fransız, öteki Türk iki sayışmacayı karşılaştıralım:

Fransızca sayışmaca tekerlemesi :	çevirisi:
1. Une deux trois	Bir iki üç
2. J'irai dans les bois	Gideceğim ormana
3. Quatre cinq six	Dört beş altı
4. Cueillir des cerises	Kiraz toplamağa
5. Sept huit neuf	Yedi sekiz dokuz
6. Dans un panier neuf	Yepyeni sepetime
7. Dix onze douze	On on bir on iki
8. Elles seront toutes rouges.	Al al olacak hepsi.

Türkçe varyant I:	Türkçe varyant II:
1. Ön dö turva	1. En ti ta

2. Joni joni vua
3. Katr senk siz
4. Gövderesi siz
5. set vit nöf
6. dama piyano
7. diz on suz
8. eseran tut ruj.

2. Jini jini pa
3. Kay sen siz
4. geve dizi diz
5. .....(eksik)
6. .....(eksik)
7. diz on suz
8. Katuran suz tuturuş
9. Sıçan tutmuş
10. fareyi yutmuş.

Bu üç metni karşılaştırınca, I'inci varyantından II'-nci varyantına geçerken, fransızca kelimelerin türkçe «yaban sözler» haline gelerek bozulmasını kolaylıkla izleyebiliyoruz. Buna benzer başka örnekler de gösterilebilir. Bu benzerlikleri esrarlı, ya da mucizeli olgular saymak yersiz olur. Birinci Dünya-Savaşından önceki yıllarda kimi varlıklı ailelerin evlerinde Fransız mürebbiyelerin bulunması, İstanbul, İzmir gibi şehirlerin sokaklarında başka başka diller konuşan ve birbirinin dilini anlayan çocukların oyun arkadaşlığı etmeleri ve yine aynı dönemlerde Fransız oyun ve rond kitaplarının türkçeye çevrilmiş olması gibi olgularla açıklanabilir bunlar. İki dili konuşan ilk Türk çocukları muhakkak ki yukarda örnek olarak verdiğimiz çeşitten Fransızca tekerlemeleri bozulmamış olarak söylüyorlardı; ama zamanla, yalnız Türkçe bilen çocukların ağzında onların asıl metinlerindeki «anlamlı» kelimelerin hepsi, bir Türk için «yaban» kelimelere dönüşmüştür.

Kimi sayışmacaların başlangıcındaki **enne menne** gibi «yaban» kelimelerle, aynı türden başka birtakım tekerlemelerde sayıların, ya da alfabenin harflerinin yerleştirilmesi yöntemlerine gelince: bunlar birçok milletlerde ortak olan olgulardır; kökenlerini açıklamayı deneyen çeşitli düşünceler ortaya atılmışsa da hiçbiri kandırıcı olamamıştır.

Soru 74: Oyun tekerlemelerinin kökenleri nerededir? Belli yaratıcıları var mıdır? Nasıl oluşurlar?

Yetişkinlerin olsun, çocukların olsun, sözlü geleneklerindeki tekerleme dağarcıklarına gereç sağlamak için başvurdukları pek çok yollardan bir tanesi, başka türdeki metinleri yeniden işlemek, evirip çevirip onlara tekerlemenin havasına, edasına, düşüncesine uygun yeni biçimler vermektir. Bunun için yabancı dillere bile başvurulduğu, onlardan ya çeviri yoluyla, ya da mekanik bir «aktarma» ile tekerleme gereci alındığı olur.

Birtakım Türk oyun tekerlemelerinin ise kökenleri, çok eski dualara, belki islâm öncesi din törenlerinde yer alan kutlu bilinmiş sözlere çıkar; Kırgızlar, Kazaklar, Türkmenler gibi çoktandır islâmlaşmış olan kavimlerde, onların islâmlaşmalarından önceki görevlerini sürdüren cin kovma, hastalığa şifa sağlama aracı olarak söylenen dualara benzer sözler vardır; bu gibi işleri kendilerine meslek edinmiş «ocaklı» kişilerin okudukları bu biçim dualardan birkaç örnek verelim; Türkmenlere «böy» (tarentula) sokmasında şu sözler söylenir:

- **Hay geldi, huy geldi.**
  Kara çonok koy geldi.
  Ayağının tozu geldi.
  Pigamberin kızı geldi.

Bu dizeler bir Anadolu tekerlemesinin şu dizelerini hatırlatıyor:

- **Koyun gelir kuzu ilen,**
  Ayağının tozu ilen.

Kazakların, gene «böy»e karşı söyledikleri:

- **Böy, böy, böy çık!**

Böy iyesi Kambar,
Kambar bolsang kalmay çık!
Tas töbeden taymay çık!
May tabannan kalmay çık!

ve Başkurtların kulak ağrısına karşı okudukları «üfürük»:

- **Tat tatıran tatıran!**
  Tatıran tegen hin bolhan,
  İdil kesken min bolam...

son olarak da Türkiye türk geleneğinde, nazar değmesinden korumak için söylenen etkili sözler:

- **Ak göz, mavi göz,**
  Ala göz, tirşe göz,
  Sarı göz, kara göz!
  Altmış, yetmiş, çıkmış, gitmiş.

Bütün bu duamsı sözlerle, bu üfürüklerle bizim oyun tekerlemelerimizin metinleri arasında kuruluşları, ölçüleri, üslûpları, kelimeleri... bakımından benzerlikler göze çarpıyor. Tekerlemelerin bir bölüğünün bu türlü «kutlu ve güçlü» sözlerin ilk anlamlarını ve amaçlarını yitirmeleri sonucu meydana gelmiş oldukları düşünülebilir. Hele çocukların oyun geleneğinde kimi tekerlemelerin benzer görevleri olduğu, yani sihirli, büyülü bir güç sayesinde etkili oldukları düşünülürse, duaların ve üfürüklerin tekerlemeye dönüşmelerinin olanağı daha iyi anlaşılır.

Ama çocuk geleneğine doğrudan doğruya daha eski bir dönemin dinlik-büyülük törenlerinden geçmiş olabilecek metinlerin sayısı sanıldığı kadar çok olmasa gerek. Edası, üslûbu eski dualara, üfürüklere her benzeyen tekerlemeyi muhakkak onlardan gelmiş saymak yanlış olur. Tekerleme türünün kimi metinleri, daha eski metinlerin, onları kuşaktan kuşağa gelip kullananların yeni-

den işlemesi, diriltmesi ürünü olabilir; ancak birçok metinlerin de, daha baştan herhangi bir yaratıcı elinden çıkmış olacakları da bir o kadar kesin olgudur. Tekerlemelerin yaratıcıları, onlarla oynayanların ortamından kimseler olsa gerektir.

Portakalı soydum,
Baş ucuma koydum.
Ben bu sözü uydurdum.

tekerlemesini ilk söyleyen çocuk, kendinin de açıkça belirttiği gibi, bu metnin «yaratıcı»sıdır. Birçok başka tekerlemeler için de aynı şey söylenebilir; ve içlerinde gerçek şairlerin elinden çıkmış kadar usta malı olanlar da vardır.

Birçok tekerlemelerde yaratıldıkları, ya da yeniden doğuruldukları çağa işaret vardır; bir örnek:

- **Geri geri torlistan** (tornistan)
  Yeni çıkan çarliston.

Bu tekerlemenin ilk meydana çıkışı Türkiye'de «Çarliston» denen dansın salgın olduğu 1926 - 1927 yıllarına rastlasa gerek.

Kars bölgesinde 1941'de Ahmet Caferoğlu ile birlikte Cılavuz Köy Enstitüsünde bir tekerleme derlemiştik. Bu tekerlemenin kökeni üzerinde herhangi bir şüpheye düşmek imkânsızdır; Ziya Gökalp'ın nazımla yazılmış masalının başından alınmış bir parça, pek az eksiklerle —ve birkaç ekleme ile— bir oyun tekerlemesine dönüşmüştür. İşte her iki metin:

Ziya Gökalp metni:	Tekerleme:
Çocuktum ufacıktım.	**Çocuktum, ufacıktım,**
Top oynadım acıktım.	**Top oynadım acıktım.**
Buldum yerde bir erik,	**Yolda buldum bir erik,**

Kaptı bir ala geyik.	**Kaptı bir ala geyik.**
Geyik kaçtı ormana.	..... (eksik)
Bindim bir ak doğana.	..... (eksik)
Doğan oylu şaşırdı,	**Geyik yolun şaşırdı,**
Kaf - Dağı'ndan aşırdı.	**Kaf - Dağını aşırdı,**
Attı beni bir göle,	**Attı beni bir göle.**
Gölden çıktım bir çöle.	.....
Çölde buldum izini	**Gölde buldum izini**
Koştum tuttum dizini.	**Kaçtım, tuttum dizini.**
Geyik beni görünce... v.b.	**Geyik dedi «Neynersen?»**
.....	**«Vurdum seni ölersen.»**

Bu tekerlemenin âkıbeti ne olacak? bilmiyoruz. Kökeni bulunduğu için büyü bozulacak mıdır? Yoksa ilkin kendi bölgesine, sonra da Anadolu'nun başka bölgelerine de yayılıp gerçek bir «çocuk tekerlemesi» olacak mı? Bilgiyi veren Cılavuz Köy Enstitüsü öğrencilerinden biri idi. Bu olgu, tekerlemenin yayılma olanaklarını artıracak niteliktedir. İlerde yapılacak araştırmalar —yukarda «Bilmece bölümü»nde, Tevfik Fikret'in şiirinden çıkmış bir bilmece için de söylediğimiz gibi— bu metnin «foiklorlaşma» («gelenekleşme») yolunda alın-yazısını bize öğretecektir.

Soru 75 : Türküleri nasıl tanımlıyoruz? ve konuları ile söylenme yerlerine göre nasıl kümeliyoruz?

Türkiye'nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için (âşık şiirleri için dahi) en çok kullanılan ad «türkü»dür. Bölgelerle konulara değgin özel hallerde, ya da ezginin ve sözlerin çeşitlenmesine göre, **türkü** kelimesi yerine **şarkı, deyiş, deme, hava, ninni, ağıt** adları da kullanılır.

Türk halkedebiyatının inceleme çerçevesi içinde biz «türkü» sözüne daha özel bir anlam yüklüyoruz: Âşık şiirlerini, aşağıda inceleyeceğimiz mânileri, yukarda (**Soru 69-74**) «tekerleme» adı altında gözden geçirdiğimiz türü bu kavramın dışında bırakıyoruz. Buna karşılık, halk geleneğinde **türkü** kelimesiyle gösterilmeyen **ninnileri** ve **ağıtları** da bu türden sayıyoruz. Türküyü aşağıda sayılıp dökülecek çeşitlemeleriyle, düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneğinde oluşup gelişen, çağdan çağa ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun değişikliklere (zenginleşmelere, bozulmalara, kırpılmalara) uğrayabilen, ve her zaman bir ezgiye koşulmuş olarak söylenen şiirler diye tanımlıyoruz.

Türkülerin içeriklerine göre, yani geliştirdikleri ana-konulara göre bölümlenmesi gerekir. Ancak, yalnız gördükleri işlerden ötürü ilgiyi çeken türkülerin de yer alacağı bir kümeleme için bu ilke yetersiz kalır. İşte Türkiye'nin halk geleneğindeki türkü gereçlerini gözönünde tutarak önerdiğimiz aşağıdaki bölümleme bileşik bir düzendir. «A» bölümünü belirleyen, türkülerin konuları, «B» bölümünü belirleyen de kullanıldıkları yerler, gördükleri vazifeler, ya da söylenmelerini şartlandıran vesilelerdir.

«A» bölümü şu çeşitlenmeleri gösterir:

1. Lirik türküler:
   a) ninniler, b) aşk türküleri, c) gurbet türküleri, askerlik türküleri, hapisane türküleri, ç) ağıtlar, d) çeşitli başkaca duyguluk konular üzerine türküler.
2. Taşlama, yergi ve güldürü türküleri.
3. Anlatı türküleri:
   a) Efsane konulu türküler, b) bölgelere ya da bireylere özgü konuları olan türküler, c) tarihlik konuları olan türküler.

«B» bölümünün çeşitlenmeleri:

4. İş türküleri.
5. Tören türküleri:
   a) bayram türküleri, b) düğün türküleri, c) dinlik ve mezheplik törenlere değgin türküler, ç) ağıt töreninde söylenen türküler.
6. Oyun ve dans türküleri:
   a) Çocuk oyunlarında söylenenler, b) büyüklerin oyunlarında söylenenler.

«A» bölümündeki üç çeşit, türkünün metninde geliştirilen konu ile belirlenirler; türkünün içeriği ile gördüğü iş, söylenmesini şartlandıran vesile ayrı ayrı gösterilemez, birbirinden ayrı düşünülemez niteliktedir bunlarda; bir örnekle bu düşünceyi belirtelim: bir gurbet türküsü, yalnız kişinin gurbete çıktığı belli bir anda, ya da gurbete çıkması üzerine, geride kalanlarca, belli bir yerde, belli bir zamanda söylenmez; ancak, gurbet duygusunu anlatmak için ve türlü vesilelerle söylendiği zaman dinleyenleri —ve de söyleyeni— bu özel anlamı ile duygulandırmağa yarar o. — «B» bölümündeki üç çeşitte ise, metinlerdeki konunun hemen hemen hiç önemi yoktur; türküleri söylenmelerine vesile olan olgular şartlandırır. Örneğin, bir dans türküsünün sözleri ayrılık, ya da sevda duygularını dile getirebilir, güldürü ya da taşlama anlamı taşıyabilir; o, temposu ile, ve belli bir oyun oynanırken söylendiği için «oyun türküsü» olmuştur.

Soru 76: Konularına göre kümelenen türkülerin çeşitlerinden herbirinn özel nitelikleri nelerdir?

Lirik kelimesiyle nitelediğimiz türküleri düzenin de,

söyleyenin de başlıca amacı dert, acı, sevinç, umut duygularını en yoğun bir şiir anlatımı ile dile getirerek içlenmek, duygulandırıp içlendirmektir. Bu türkülerin metinlerinde güzel hayaller, çağrışımlar, semboller, üslûpta başarı özenmeleri ağır basar.

Ninniler bir bakıma iş türküleri de sayılabilir; anneler çocuğu uyutmak için çağırdıkları ninniyi belli bir tempoya uydurarak bir iş yapıyor demektir. Ağıtlar da hem «A» bölümünde lirik türküler, hem de «B» bölümünde tören türküleri arasında yer alabilirler. Bu iki çeşidin, yani ninnilerle ağıtların metinlerinde oldukça önemli boyutta bir şiir içeriği bulunduğu, sağlam, tutarlı bir yapıları olduğu zaman onları lirik türküler içinde inceleyebiliriz. Bu gibi hallerde ninniler de, ağıtlar da gördükleri işle bağlarını koparmışlardır; söz konusu olan iş ya da törenden bağımsız olarak da ağızdan ağıza dolaşırlar. «Kozanoğlu ağıdı», «Taş-Bebek» ve «Boş-Beşik» ninnileri bu dönüşümlere iyi örnekler olarak gösterilebilir.

Gurbet ve ayrılık türküleri deyince hem gurbettekilerin ağzından, hem de geride kalıp bekleyenlerin ağzından söylenen türküler anlaşılmalıdır: bekleyen çoğu zaman gidenin karısıdır, nişanlısıdır, kimi zaman da anası, babası, kardeşidir. Yukarı Fırat Vâdisinin küçük kasabası Eğin'in türküleri bu çeşidin en güzel örnekleridir. — Asker türküleri de, konuşan kişiye göre aynı deyiş özelliğini taşırlar: kimi metinler askerin ağzından söylenmiştir, kimisi de köydekilerin duygularını dile getirmiştir.

Taşlama türkülerinde, belli bir kişiye yöneltilmiş düşmanlık duyguları ile sert sövgüler dile getirildiği kadar somut bir olgudan, bir olaydan hareket edilerek bir kurulun, bir düzenin yerilmesi de yapılır. Bunların yergisine, kendisine koca olamayacak yaşta bir çocuğa zorla verilmiş genç kızın ağzından yakılmış:

Ben güzeli bir çocuğa verdiler,
Verdiler de günahıma girdiler.

bağlamalı ünlü türkü belirgin bir örnek olarak gösterilebilir. Fransız sözlü geleneğinde aynı konuyu işlemiş bir türküye rastlıyoruz: adı bazı yerlerde «Küçük Kocanın türküsü» **(La chanson du Petit Mari)**, kimi yerlerde de «Denginı bulmamış kızın türküsü» **(La chanson de la Mal-Mariée)**dür.

Bu kümedeki türkülerin kimileri de tam anlamı ile sert bir yergi olmayıp hafiften alay, şaka edası taşır; amacı, gülünç olan kişileri, ya da olayları dile düşürüp etrafı eğlendirmektir; ama bu çeşit türkülerin bile, içinden çıktığı ortamın yoksulluğunu şaka yollu anlattığı zaman, oldukça buruk bir tadı vardır; sevgili horozunu çalanlara ilenen fukaranın ağzından yakılmış:

Bülbülüm, bir kuşum, civciiim!
Civcili coh coh!
Al horozum nic' oldu?

bağlamalı «horoz ağıdı» bu tip türkülere bir örnektir. Bu çeşitten birçok konuları türkülerle tekerlemeler ortaklaşa paylaşırlar.

Anlatı türküleri söz konusu olunca türk halk şiirinin ana özelliklerinden birini belirtmek gerekir. Âşık şiirinde olduğu gibi halk türküsünde de belli bir metnin bölümleri arasında düşünce bağlantısı ve konu birliği aranmaz; bentler, kimi zaman dizeler bile birbirine içten, sıkı bir anlam bağı ile değil, «mekanik» bir şekilde bağlanmışlardır; konunun gelişmesi bakımından da birbirinden bağımsız olabilirler. Düzende uyulması gereken tek kural, bütün bir düşünceler ve hayaller çağrışımını harekete getirecek olan dize-sonu uyaklarının ya da dize-başı uyaklarının **(aliteration)** ve ses tekrarlamalarının yerli yerin-

de kullanılmasıdır. Bu çağrışım kimi zaman tamamiyle mekaniktir; ama kimi zaman da —ustasına düşünce— kelimelerin iç-ilişkilerinden, anlam özelliklerinden doğmadır ve duyguları, hayalleri uyandırmada çok verimli ve başarılı olur. — Anlatı türküleri sözlü gelenekteki halk şiirinin bu genel kuralı dışına çıkmaz; bunun için de bu türkülerde anlatı çoğu kez tutarsız ve bulanıktır; alışılmadık, beklenmedik düşüncelerle gözlemler ya da olaylar ortaya sürülerek anlatı düzeni sık sık bozulur; mantığa uygun bir anlatı düzeni ve sırası bulunmadığı için türkücünün bentleri keyfinin istediği gibi sıralaması mümkündür; ve türküyü söyleyen gibi ilk yakan da çoğu kez böyle davrandığı için, belli belirsiz izler sayesinde sezilen olaylar zincirinin tersine çevrildiği, zaman bakımından sonda söylenmesi gereken bir olayın başta söylendiği olur. Türkünün anlatı sürekliliğini ve aydınlığını aksatan bu niteliğini gözönünde tutan türkücü, türküsünde sözü edilen olaylar üzerinde dinleyicilerin de bilgi edinmek istediklerini sezerse, türküden önce konuşma diliyle bir giriş yapar: türkünün hangi şartlar içinde meydana geldiğini haber verir; onda anıştırılan macerayı kısaca anlatır, kişileri tanıtır, biliyorsa olayın geçtiği yeri ve zamanı bildirir. Türkünün zamanı diye gösterilen tarih, elbette çoğu kez yaklaşık bir tarihtir; kimi de olay için herhangi bir tarih verilmez, «çok eskiden...» diyip geçiştirilir; özellikle efsanelere değgin türküler bir tarihe bağlanmaz; buna karşılık çoğu kez belli bir yerle ilgili gösterilir: bir türkünün anlattığı efsaneyi her bölge, her kasaba, her köy kendine mal etmeğe eğilimlidir; ama bu tipteki türkülerden çoğu, çeşitli bölgelerden derlenen varyantlarının tanıklığından da anlaşılacağı gibi, yurt ölçüsünde yaygındır. Ünlü tarihlik kişileri, olayları dile getiren türküler de, aşağı yukarı, konuları efsane olan türkülere benzerler bu son nitelikleriyle. Kahramanları iyice bilinen, belli bir ye-

rin malı olan türkülere gelince (örneğin, Çakırcalı üzerine yakılmış türküler) bunların da halk şiirinin ortak hazinesinden birtakım hazır söz kalıplarını, hattâ kimi bentleri olduğu gibi aldıkları görülmüştür; bu olgu üzerinde aşağıda duracağız.

Soru 77: Söylendikleri yerlere göre kümelenen türkülerin özellikleri nelerdir?

Yukarda «B» bölümünün, yani vazifeleri yönünden kümelenmiş türkülerin genel niteliklerini belirtirken söylediğimiz gibi, iş-türkülerinin metinlerinde görülen işin söz konusu edilmesini beklemek yersiz olur. İçerik bakımından herhangi türden ve çeşitten olursa olsun, herhangi bir metin iş-türküsünün gereci olarak kullanılabilir. Bu türkülerin asıl özelliği, onların söylenmesine vesile olan iş, bununla ilişkili hareketler, türkünün bu işe ve işin gerektirdiği hareketlere uyan ezgisi, ahengi, «usûl»ü, türkünün bağlanmasına katılan kelimeler, ya da söz-kalıpları, belli yerlerindeki ünleniş ve bağrışmalardır; türküye çeşit niteliğini bu ögeler sağlar.

Anadolu sözlü geleneğinde iş-türkülerine belirgin örnek diye gösterebileceğimiz metinler pek azdır: Doğu-Anadolu'da, çift sürülürken söylenen **horovel**'lerle gemicilerin **heyamola**'ları gibi... Ama toplu olarak yapılan birçok işlerde türkü söylemek göreneği yaygındır, ve bunların çoğu kadın topluluklarının geleneklerinde yer alır: bulgur çekme, dibek dövme, ekin biçme, fındık toplama ve ayaklama (Karadeniz bölgesinde); Güney-doğu'da komşuların bir arada çiğ-köfte hazırlamaları... gibi. Bazı tek başına yapılan işlere değgin türkülere de rastlanır: **teşi** (= kirman) türküsü, yakın dövme, un eleme türküleri gibi.

Tören türkülerinin birçoğu da iş türkülerinin niteliğindedir, yani içerikleri, bağlı oldukları törenle herhangi bir ilişki göstermezler. Bununla beraber düğün türkülerinin bir bölüğünde, örneğin kına yakma töreni sırasında söylenenlerde, törenle ilgili konular üzerinde durulur; türküyü söyleyen kadın, yakınlarının ağzından geline seslenir; kızın, evini bırakıp gitmesinden duyulan acıyı anlatır; kocasının evindekileri memnun etmek için neler yapması gerektiğini bildiren öğütler verir, v.b. — Ağıtlarda da aynı söyleyiş özelliklerine rastlarız. Metinde ağıda konu olan kişi ile anası, babası, yakınları konuşturulup duyguları dile getirilir; yani ağıtların da, yukarda değindiğimiz düğün türküleri gibi, bağlı oldukları törenle ilgili belirli içerikleri vardır: ölüm, geride kalanlarda ölümün yarattığı yas, dünyadan ayrılmak zorunda kalanın duyduğu acı... — Ağıt kanlı bir ölümden yakınıyorsa, ya da özel nitelikte bir felâketi, âfeti anlatıyorsa, dile getirdiği olaylara özgü ögelerle zenginleşir.

Dinî törenlere, mezhep, tarîkat kurumlarına bağlı ezgilere ve onlara koşulan şiirlere gelince: bunlar —ilâhîler, nefesler, demeler— hep adları belli halk ozanlarının yaratmalarıdır. Ama, bu şiirlerin birçoğu zamanla geniş ölçüde değişikliklere uğrayarak «folklorlaşırlar»; yukardan beri sözünü ettiğimiz halk türküleri gibi, geleneğin ortak malı olurlar. İşte bunun içindir ki kesin olarak yaratıcısının kimliği bilinemeyen, ve bu yönden de öteki türkülerden farkı kalmayan ilâhîlere tören türküleri arasında yer veriyoruz. Bu ilâhîlerin büyük bir bölüğü dinlik niteliklerini korumakla birlikte düğün, mektebe başlama, koç katımı, yağmur duası... gibi doğrudan doğruya dinlik işlem ve görevlerin dışında kalan törenler süresinde söylenir.

Bütün türküler halk-müziği ile halkedebiyatı incelemelerinin ortak konusu olmak gerekir; türkünün sözleri

ezgisinden, ezgisi de sözlerinden ayrı düşünülemez; oyundans türküleri söz konusu olunca bu ortaklaşmada büyük pay halk-müziğine düşer; oyun havaları, söz olmadan da işlerini görebilirler; nitekim birçok hallerde oyuncular türkü «söyleme»den oynarlar, çalgı —ya da çalgılar— yeter; hele davullu-zurnalı açık hava oyunlarında türkünün çağrılmasına zaten imkân yoktur. Ama kimi hallerde oyun havaları çalınırken türküsü de çağrılır. Çalgının bulunmadığı yerlerde, insan sesi âletin yerini tutar; o zaman da türkü, sözleri ile söylenir. Davul-zurna dışında müzik âletleriyle oynanan oyunlarda yer yer insan sesinin çalgıya eşlik ettiği olur. Kadın oyunlarında, çoğu kez, tek âlet teftir; onun görevi sadece oyunun temposunu belirlemektir. Bu oyunlar sözleriyle söylenen türküler olmadan düşünülemez.

Oyun türkülerinin içerikleri herhangi bir özellik göstermezler. Bunların sözlerinde en çok rastlanan konu sevdadır. Tek tük bazı oyun türkülerinde, doğrudan doğruya oyunla ilgili sözler bulunur, bir kız halayındaki:

Sekelim kızlar, sekelim!

gibi.

Bazı oyunlar törenleri, ya da işleri temsil ederler, bir bakıma; ve yapılarında onlara yaraşan hareketleri ve tempoları saklarlar. Bu türkülerin bazılarının sözlerinde taklit ettikleri işle, anıştırdıkları törenle ilgili konulara değindikleri olur. Aşağıda, türkülerin biçimleri üzerinde durulurken onlardan örnekler verilecektir.

Soru 78: Halk şiirinin düzenli ve düzensiz biçimleri nelerdir?

Türkiye halk şiir geleneği ile Rumeli, ve kimi yön-

leriyle Anadolu-Osmanlı geleneğine bağlı Kırım, Azerbaycan, Türkmenistan halk şiirinde iki ana - biçim vardır: 1. **koşma**, 2. **mâni**. Bunlara «âşık edebiyatı» bölümünde **(Soru: 11)** kısaca değinmiştik. Halk şiirinin hemen hemen bütün öteki biçimleri bu iki ana-biçimden türemedir.

Koşmada her dörtlükte dördüncü dizelerin uyakları aynıdır. Mânilerde ise uyak bakımından bentler birbirinden bağımsız durumdadır. Mâninin özel yapısı ve «türkü» dışındaki çeşitli kullanılışları aşağıda **(soru: 79-80)** ele alınacaktır.

Biçimi ne olursa olsun bir türküyü belirleyen, her şeyden önce, onun ezgisidir. Müzik cümlesi türkünün metninde çeşitli değişikliklere meydan verebilir:

a) Sözlü cümlenin genişlemesine yol açar :

Uzun kavak gıcır gıcır gıcırdar.
Anne benim sol böğrümde sancı var.
Ben ölürsem benden daha genci var.

parçası sadece şiir yapısı olarak yukardaki biçimde 4+4+3 ölçülü dizelerden meydana gelmişken, dizelerin ikisi (birinci ve üçüncü), türkü, ezgisine uyularak söylendiğinde şu biçimi alırlar :

Uzun kavak, ne bilem, ne bilem, gıcır gıcır gıcırdar.
.....
Ben ölürsem, ne bilem, ne bilem, benden daha genci var.

Yani ölçüsü: 4+ (3+3) +4+3 kalıbına dönüşür.

b) Dört dizelik bent parçalanır; son dizesini yitirir; bu dizenin yerini önceki dizelerin nazım düzenine **(prosodie)** uymayan **bağlama** (= nakarat) ögeleri alır; kimi zaman bu bağlama —sözleri ile— eklendiği bendin anlamına bağlı bile değildir:

- **Evlerinin önü ığde.**
  İğdenin dalları yerde.
  Benim yârim kara yerde.
  Uyan Ali'm, uyan da bir tanem sar beni.

  Evlerinin önü çardak.
  Sol böğrümden girdi bıçak.
  Beni vuran benden alçak.
  Uyan Ali'm, uyan da bir tanem sar beni.

İlk bentte konuşan, nişanlısı düğün günü öldürülmüş gelindir. İkinci bentte ise konuşan değişmiştir: öldürülen delikanlı, genç güvey Ali'dir; ama, bağlamanın sözleri aynı kalmıştır: konuşmanın mantığına aykırı olarak, gelinin öldürülen delikanlıya seslenişidir bunlar.

c) Dört dizelik bent iki dizesini yitirir; türkü ya bağlamasız söylenir; o zaman türküye koşulan sazın sözsüz ezgisi bağlamanın yerini tutar, şu **topal - koşma** örneğinde olduğu gibi:

- **Sana öğreteyim dağdan aşmayı.**
  Bir sen söyle, bir ben, topal-koşmayı (c/I)

ya da, bağlama tam bir dize meydana getirmek için gerekli olan hece sayısını bulamamış söz ögelerinden (seslenme, v.b.) ibarettir:

- **Çanakkale içinde vurdular beni.**
  Ölmeden mezara koydular beni.
  Of! gençliğim eyvah! (c/II)

Bağlamalar genellikle ezginin gereklerine uyarak meydana gelmişlerdir. Bağlamanın boyutu ünleme, seslenişş, v.b. biçiminde birkaç kelime ile, bir yahut daha fazla tam - dize tutarı arasında değişir. Bağlama dizelerinin ölçüsü türkünün bendine uyabileceği gibi, hece sayısı ondan az veya çok da olabilir.

En sık rastlanan düzenli biçimleri sırası ile gösterelim :

A. **Dört dizelik bentli türküler.** Dördüncü dize «bağlama» yerini tutar.

(I) Bağlama her bentte tekrarlanır:

- **İnce tütün kıyılacak.**
  (Aman) Kütahya'ya varılacak.
  Kolcu (da) başı vurulacak.
  Beyler haberiniz olsun.

  Kütahya (nın) köprüsü taştan.
  (Ah) sen çıkardın beni baştan.
  Hem anadan, hem kardaştan.
  Beyler haberiniz olsun.

(II) Türkü, kurala uygun bir koşmadır; bentlerin dördüncü dizeleri anlam bakımından üçüncü dizeye (hattâ daha önceki dizelere de) sıkı sıkıya bağlıdır; ama sözleri her bentte değişir. Âşıkların koşmalarında bu biçime örnekler pek çoktur; asıl halk türkülerinde o kadar sık rastlanmaz; rastlananların hepsini, «teorik» olarak, bugün adı unutulmuş halk şairlerinin yaratması olup sonradan «türküleşmiş» yapıtlara çıkarabiliriz. Örnek olarak ünlü **Ger - Ali türküsü**'nü verelim:

- **Ger-Ali'nin boyu serviden uzun.**
  Seyreder dağları yaz ile güzün.
  «İzmir'in içinde Balyoz'un kızın
  Sararım boynuma.» diyen Ger-Ali.

  Kuyucak pınarı harlayıp akar.
  Ger-Ali'nin kurşunu dağları yakar.
  Yığmışlar kumaşı şala kim bakar.
  Dağları bedesten eden Ger-Ali.

(III) Türkü biçim bakımından (II) deki özellikleri

taşır ama ard-arda gelen bentlerin dördüncü dizeleri arasında uyak ortaklığı yoktur; örnek:

- **İnce Memet ne yaptıydım ben sana?**
  İki kere everdiydim kesemden.
  Eğer yerlerime sen vurulaydın
  Ölesiye yatamazdım tasamdan.

  Yüce dağ başında bir ulu kartal
  Açmış kanadını, dünyayı örter.
  Bazı yiğit vardır ölümden korkar,
  Ben korkmam ölümden, er-geç yolumdur.

(IV) Üçüncü (III) tipten bentlerle, koşma ölçüsünde (6+5 veya 4+4+3), ama uyakları mâni düzeninde olan (a a b a) bentler aynı türkü içinde bir arada bulunurlar :

- **Meşeler gövermiş, varsın göversin.**
  Söyleyin yavruya durmasın gelsin.
  Kötüye varmasın, gebersin ölsün.
  Köt' adamın var ömrünü yoğ eder.

  Aşamadım yaylanızın yolunu.
  Saçın uzun, bağlasınlar kolunu.
  Eğer anan seni bana vermezse
  İnan olsun keseceğim yolunu.

(V) Birinci tipin (I) bağlaması, üçüncü ile dördüncü dizelerin arasına sıkıştırılan düzensiz ögelerle genişletilmiştir; dördüncü dize böylece meydana gelen bağlama ile bir bütün halindedir; bu biçim bağlamalı türküye yukarda sözünü ettiğimiz «horoz ağıdı» nda bir örnek buluruz:

Horoz değil katır idi,
Dağdan odun getirirdi,
Her işleri bitirirdi.

Bülbülüm, bir kuşum, civcilim, civcil coh coh!
Al horozum nic' oldu?

Aslında bu bent şöyle sona ermek gerekirdi:

Her işleri bitirirdi.
Al horozum nic' oldu?

(VI) Dördüncü dizenin başka yollardan genişleyerek bağlamaya dönüştüğü olur. Örneğin, aşağıdaki parçada görüldüğü üzere, bende, son dizesiyle uyaklı düzgün dizeler eklenir:

Senin yazın kışa benzer.
Bir sevdalı başa benzer.
Çok içmiş sarhoşa benzer.
Duman eksilmeyen dağlar!
A dağlar, ah ulu dağlar!
Eşinden ayrılan dağlar!

B. **Üç dizeli bentlerden meydana gelmiş türküler.**

Bu biçim, daha önce incelediğimiz biçimden («koşma» =dört dizeli biçim ve onun varyantları) dördüncü dizenin düşmesi ve bunun yerine de aynı kıvamda olmayan bir bağlamanın gelmesiyle meydana çıkar.

Beyler - Bahçesinde vurdular beni.
Ölmeden mezara koydular beni.
Yârin çevresine sardılar beni.
Ağla hey gözlerim de ağla, ayrılık demidir.
Söyle hey dillerim de söyle muhabbetin sonudur.

C. **İki dizeli bentlerden meydana gelmiş türküler.**

Bentlerdeki kısalma iki dizenin düşmesine varacak ölçüde ileri giderse türkü bu biçimi alır. (Yukarda ezgi ile sözlerin ilişkileri üzerine verilen cI örneğiyle, «B» tipi için verilen, bentleri üç dizeli türküye de bakıla.)

İki dizeli bentlerden meydana gelmiş başka türküler de vardır:

(I) 4+4+4+3 = 15 ölçüsüne uyan, iki dizeli bentlerden kurulmuş **divânî** örneğindeki metinler; ünlü «Ey gaziler» türküsü buna örnektir:

Ey gaziler! yol göründü yine garip serime.
Dağlar taşlar dayanamaz benim âh u zârıma.

Bir başka örnek:

- **— Ey hamamcı bu hamama güzellerden kim gelir?**
  — Ne bileyim, a Efendim? Günde yüz bin can gelir.

(II) 13 heceli ölçü ile kurulmuş türküler:

- **Telgırafın tellerine kuşlar mı konar?**
  Herkes sevdiğine, yavrum, böyle mi yanar?

Ç. **Beş dizeli bentlerden meydana gelmiş türküler.**

Bu biçim de dört dizelik bentli biçimden çıkmadır; çoğu kez bu dönüşüm üç dizelik bentli biçimden geçerek olur; ama, dördüncü dizenin ikileşmesiyle dört dizelik bendin doğrudan doğruya beş dizeliğe dönüşmesi de düşünülebilir. Üç dizelik bentlilerden bu son biçimi ayıran, burada **düzenli bir bağlamanın** (yani dördüncü ve beşinci dizelerin) gelişmiş olmasıdır. (Aşağıda vereceğimiz örnekleri «B» tipindekilerle karşılaştırınız.) Aynı bir türkü metninin iki değişik biçimini karşılaştırırsak, bentleri üç dizelik bir türküden, bentleri beş dizelik bir türküye geçişin olanaklarını ap-açık göstermiş oluruz:

Birinci varyant (İzmir'e bağlı Kemalpaşa'dan derlenmiş üç dizelik bir metinden):

- **Bulut gelir koşa koşa,**
  Dağı taşı aşa aşa,
  Sen sevdiğim binler yaşa!
  Yağma yağmur, esme deli ruzigâr, yârim yoldadır.

İkinci varyant (Bolu'ya bağlı Mudurnu'dan derlenmiş beş dizelik bir metinden):

- **Bulut gelir coşa coşa,**
  Karlı dağlar aşa aşa.
  Bulutçuğum binler yaşa.
  İnme bir tanem üstüne,
  İnme nazlı yâr üstüne.

Ünlü «Eğin türküsü» bu biçimin güzel bir örneğini verir:

- **Yeşil kurbağalar öter göllerde.**
  Kırıldı kanadım, kaldım çöllerde.
  Anasız, babasız gurbet illerde.
  Ya ben ağlamayım, kimler ağlasın?
  Şu garip gönlümü kimler eğlesin?

Bentleri beş dizeli türkülerde bağlama bentten bende değişebilir. Yukarda bir bendini verdiğimiz Eğin türküsünde böyledir: her bendin arkasından değişik ve daha önceki bentteki dizelere, duygu bakımından en uygun düşen bağlama getirilir. Bununla birlikte türkü çok uzarsa aynı bağlamanın birkaç bent sonra —anlatımın yakıştığı yerlerde— tekrarlandığı da olur. Ama kimi türkülerde —örneğin aşağıda bir bendini verdiğimiz «Burçak türküsü»nde olduğu üzere— bağlama her bentten sonra değişmeden tekrarlanabilir:

- ***Sabah oldu kalktım, aşım pişirdim.***
  Kayın anamı peşime düşürdüm.
  Burçak tarlasının yolun şaşırdım.
  Ne yaman zor imiş burçak yolması.
  Burçak tarlasında gelin olması.

Bu çeşit türkülerin 4+4+5 ölçüsü de vardır; İstanbul'un ünlü «Kâtibim» türküsü bu tipe bir örnektir:

- **Üsküdar'a gider iken aldı bir yağmur.**
  Kâtibimin setresi uzun, eteği çamur.
  Kâtip uykudan uyanmış, gözleri mahmur.
  Kâtip benim, ben Kâtibin, el ne karışır?
  Kâtibime kolalı gömlek ne güzel yaraşır!

Bu türküde de bağlama her bendin sonunda tekrarlanmaktadır.

D. **Biçimi düzenli son bir türkü çeşidi** de mâni düzenindeki bentlerin sıralanması ile meydana gelmiş olan tiptir. Mâni biçiminde dediğimiz parçalar ya, başka hallerde kendi geleneğine göre, **mâni** olarak kullanılan metinlerden alınmış, yahut da söz konusu türkü için düzenlenmiş, bu halk şiirinin uyak örneğine ve ölçüsüne (4+3 veya 4+4) uygun dörtlüklerdir. Bu dörtlükler değişik yollarla birbirine bağlanır.

a) Bunları birbirine bağlayan tek etken ezgidir; ezgi düşünülmeden bakılacak olursa bunlar, herhangi bir türküyü meydana getirmek için kullanılabilecek hazır parçalardır; bu ezgiye koşuldukları zaman, bu türkünün, başka bir ezgiye uygulandıkları zaman da başka bir türkünün sözlerini (= **güftesini**) meydana getirmiş olurlar. Bu yoldan meydana gelmiş türkünün «bağlama» ögeleri varsa, her yeni türküde elbette bu bağlamalar değişik olacaktır.

b) Dörtlükler belirli bir türkü için yaratılmıştır; bu durumda her dörtlükte özel bir ad olan, ya da başkaca bir nitelik taşıyan «belirleyici», «gösterici» bir veya birkaç kelime vardır. Bu dörtlüğü başka bir türküye uygulamak için bu ayırd-edici kelimelerin değiştirilmesi gerekecektir:

- **Ada yolları kestane,**
  Dökülür tane tane,
  On beş kızın içinde

Sevdiceğim bir tane,

Ada yolları düz gider...

.....

Ada yolları toz olur...

.....

Bu türküde belirleyici nişan «Ada yolları» sözleridir. («Ada» sözü, türkünün derlendiği Mudurnu'da, Adapazarı anlamına kullanılıyor.) — Geçen yüzyılın sonu ile yüzyılımızın başlarında ün salmış Çakırcalı (= Çakıcı Efe) üzerine yakılmış türkü (I), aşağıda görüleceği üzere, Kurtuluş Savaşının başlarında bir çeteye kumanda etmiş olan Yörük Ali Efe üstüne söylenen bir türküye (II) uygulanmıştır. (İkinci varyant gene birincinin ezgisi ile söylenir.)

(I) ● **Ödemiş minaresi,**
Candarma süvarisi,
Çakıcı Efeyi sorar isen
İzmir'in bir tanesi.
Dağlar dumansız.
Çakırcalı dinsiz imansız.

(II) ● **Şu Dalman'ın çeşmesi,**
Ne hoş olur içmesi,
Yörük de Ali'yi sorarsan
Efelerin seçmesi.
Hey gidinin Efesi... Efesi.
Efelerin Efesi.

Bu türlü ufak tefek değişikliklere uğrayarak eski bir türkü daha yeni bir olaya yakıştırılıyor; yeni metinde macerası anılan, yeni olayların kahramanı, eski türküde sanı anılan kişinin —bir bakıma— mirasına konmuş oluyor. Aynı olguya toplum olayları (siyas, askerî, veya başka) anlatan türkülerde de rastlarız. Aşağıdaki Erzin-

can türküsü (I), 1905 Rus - Japon harbi sırasında Rus ordusundaki Kırımlı - Tatar askerlerinin ağzında, Port-Artür'deki savaşlar üzerine bir türküye (II) uygulanmıştır :

(I) • **Erzincan'da bir kuş var,**
Kanadında gümüş var.
Gitti yârim gelmedi
Elbet bunda bir iş var.
(Anadolu türküsü)

(II) • **İstanbul'da bir kuş bar,**
Kanetinde kümüş bar.
Port-Arturga giden kaytmay
Elbet onda bir iş bar.
Ayleme anem, ayleme babam!
Belki Mevlam kutkarır
(Kırım türküsü)

c) Mâni biçimindeki dörtlüklerden (4+3 veya 4+4) meydana gelmiş birtakım başka türküler de vardır, anılmağa değer bir olayı anlatmak üzere yakılmış, daha baştan sağlam bir örgü ile özel ögelerden meydana getirilmiş oldukları için dörtlükleri bütüniyle saklayabilmişlerdir. 1915 yılının başındaki Sarıkamış bozgunu üzerine yakılmış olan şu türkü (bir çeşit ağıt) bunlara örnektir:

• **Sarıkamış'ta var maşın.**
Urus yığmış ağır koşun.
Bizim asker açık, çıplak,
Dağlarda buyumuş kışın.

Çadırlar dağa kuruldu.
Hücum borusu vuruldu.
Bir Sarı-Kamış uğruna
Doksan bin fidan kırıldı.

ç) Doğu Anadolu'da çift sürülürken söylenen **horovel** (Azerbaycan'da: **holola**) gibi iş türküleri ile, toplu oyunlarda, eğlentilerde söylenen kimi türküler, örneğin Azerbaycan'da kızların söyleştikleri, ve her dizesinden sonra **hakuşka** (veya **hahışka**) kelimesi tekrarlanan, ve bunun için **hakuşka/hahışka** denilen türküler de birbiri ardına zincirleme mâni metinlerinin eklenmesiyle meydana gelir; bu türlü türkülere Kars bölgesinde **akışka** derler.

d) Son olarak **mâni** uyaklı (**a a b a, c c d c,...**) ama ölçüsü 11 li (6+5 veya 4+4+3) koşma ölçüsü olan, bentleri dörder dizeli türküleri anmalıyız; böyle bir türküden iki bent:

- **Kırım'dan gelirim, adım Sinan'dır.**
  Kılıcımın suyu kandır, dumandır.
  Haber geldi Macar Tuna'ya inmiş,
  Haddin bildirmeğe ahdim yamandır.

  Gâh köle olursun ve gâhi âsi.
  Er sözün fehm etmez elin kahpesi.
  Gizli işim yoktur, bilmeyen varsa,
  Dizgin kırmak için meydan burası.
  (E. C. Güney, **Halk türküleri**, I. s. 62)

* * *

Az rastlanan, düzensiz biçimlere gelince: bunlardan bir bölük yukarda «düzenli biçimler»in «A» bölümünde incelediğimiz tiplerden III üncü ve IV üncü, düzensiz biçimler arasında da yer alabilirler. Bunlarda ya 11 heceli mâni düzeninde bentlerle, 11'li koşma düzeninde bentler bir araya getirilmiştir (IV üncü tip), ya da dördüncü dizeleri aralarında uyaksız, koşma düzeninde bentler birbirine eklenmiştir (III üncü tip).

Düzensiz başka biçimlere birkaç örnek verelim.

A. Sayışlı türküler. Bunların çeşitleri vardır:

a) Ard-arda gelen bentlerin veya bağlamaların dize sayısı gitgide artar; uyaklar herhangi bir kurala uymaz; çoğu kez aynı cümleler tekrarlanır. Bu çeşide Mudurnu'da derlenmiş bir örnek:

— Başım ağrıyor, başım.
— Başına kurban olayım.
Yarın pazara varayım,
Başına başlık alayım.
Başlık başına,
Kurban olayım.

★

— Gözüm ağrıyor, gözüm.
— Gözüne kurban olayım.
Yarın pazara varayım,
Gözüne gözlük alayım.
Başlık başına,
Gözlük gözüne
Kurban olayım.

★

v.b...

b) Türküde sözü edilen kişi veya nesnelerin sayıları, düzenli aralıklarla ard-arda sıralanıp söylenir. Aşağıdaki örnekte uyaklar ikişer-ikişer düzenlidir; ama başka uyak düzenleri de vardır:

Yenge kızın bir tane,
Saçları tane tane.
Yenge kızın ikidir,
Küçüğü benimkidir.
.....
Yenge kızın dokuzdur,
Sırma saçı topuzdur.

c) Sayışlı türkülerin karşılıklı söyleşme biçiminde

başka bir örneğinde, her bentte sözü edilen kişi, ya da nesne değişiktir; bunun a) tipinden farkı, her bağlamada veya bentte, daha önceki nesnelerin tekrarlanması yoktur:

— **Kızım kızım, kınalı kızım!**
Seni bir sarraf isteyor, vereyim ona.
— **Annem annem, ben varmam ona,**
Sarrafın parası çoktur, saydırır bana.
— **Kızım kızım, kınalı kızım,**
Seni bir terzi isteyor, vereyim ona.
— **Annem annem, ben varmam ona,**
Terzinin dikişi çoktur, diktirir bana...

Gagavuz türküleri içinde (bak. : Radloff, **Proben...** X, s. 287, n° 6, s. 291, n° 13) bu türlü sayışlı türküler için güzel örnekler vardır.

B. Sayışlı türküler dışında, söyleşme biçiminde birtakım türkü metinleri vardır ki bunların kimi «Mahmut türküsü»nde olduğu gibi bir «ballade», efsane konuludur; bu türküde çok eski çağlardan kalma birtakım niteliklere rastlayoruz; o Admetos/Dumrul efsanesinin çağımıza uygulanmış bir varyantı gibidir. Ama bu çeşitten başka bazı türküler de ya yabancı folklorlardan, ya da Batı müziğine uyularak, özenilerek meydana getirilmiş çağdaş bestelerle onlara ekli metinlerden halk geleneğine geçmiş olmalıdırlar. Bu besteler, tulûat gösterilerinin başındaki numaralar için özel olarak hazırlanmış, ya da operetlerden alınma, kanto, duetto adları ile çağırılıp oynanan ezgilerdir. Bunlar halk ortamı içinde gelişince kısa zamanda halk geleneğinden doğma türkülerin özelliklerini kazanmışlardır. Böyle bir kantodan halk geleneğine geçmiş olacağını kestirdiğimiz metinlere örnek olarak, bu yüzyılın başlarında —Birinci Dünya Savaşı sırasında— Türkiye'de çok yaygın olan, 1935'lerde Kırım

Radyosunun yayınlarında çağrıldığına göre yayılışı Türkiye'nin sınırlarını aşmış olan «Değirmenci» türküsünü gösteriyoruz. Bu türkü **«Aman değirmenci, canım, kuzum değirmenci»** diye başlar; genç kadının, buğdayını başkalarınınkinden önce öğütmesi için değirmenci ile söyleşmesinden meydana gelmiştir.

C. Oyun havaları, onlara koşulan metinlerin çok özel biçimlere girmesini gerektirebilir. Hele çiftçilerin ve zenaatçıların birtakım işlerini taklit eden oyunlarda alışılmış nazım biçimlerine aykırılıklara daha çok rastlanır. Bu oyunlardaki hareketler, sayılıp dökülen işler yapılırken gereken hareketlerdir. İşte bir örnek:

- **— Demirciler demiri neyle döğerler?**
  — Şöyle döğerler.
  Böyle döğerler.
  — Şöyle mi?
  — Şöyle.
  — Böyle mi?
  — Böyle.
  — Var yâre söyle.
  *** * ***
  — Kalaycılar kalayı neyle kalaylar?
  — Şöyle kalaylar... v.b.

Ç. Son olarak, ne ölçüsiyle, ne de uyak düzeniyle hiçbir kararlı, kurallı biçime, ve yukarda sıraladığımız «düzensiz tipler»den de hiç birine uymayan bazı metinlere işaret edelim. Halk türkülerini sözlü gelenekten, oldukları gibi derlemiş olan eserlerde bu kümeye girecek örnekler bulunur. Radloff'un derlemelerinin Osmanlı-Türklerinin halkedebiyatına değgin VIII inci cildinde böyle birçok metinlere rastlanır. Bu metinlerde görülen çeşitten düzensizliklerin birçok sebepleri vardır: türküde ezginin önemli olması yüzünden, sözlerin doğru ve tam

söylenmesi konusunda umursamazlık, ve bunun neticesi olarak söyleyenlerin işledikleri kusurlar, ya da eksik hatırlayışlardan gelme yanılmalar, kırpmalar, bozmalar, kimi zaman da araştırıcıların metinleri yazıya geçirirken yaptıkları yanlışlar... gibi.

Soru 79 : Mâni nasıl tanımlanır? biçimleri bakımından nasıl çeşitlenir?

Gerek dil, gerek gelenek ortaklığı bakımından çok geniş bir alana yayılmış olan **mâni,** en çoğu 7 heceli ve **a a b a** düzeninde uyaklı bir dörtlük olarak gösterir kendini :

Kar yağıyor inceden.
Gül açılır goncadan.
Ben yârî kıskanırım
Yerdeki karıncadan.

Bazı hallerde uyak düzeni ile dize sayısı değişebilir; bu hallere aşağıda değineceğiz.

Bu şiir çeşidini gösteren **mâni** adı Anadolu'da, İstanbul'da, Rumeli'nde, Besarabya Gagavuzlarında, Kırım Tatarlarında, Azerbaycan'da kullanılır. «Mâni» sözü arapça **ma'nâ (= ma'nî)** dan gelmedir; onun değişik başka okunuşlarına da rastlarız: Kırım Tatarlarında **mane,** Denizli'de **mâna,** Azerbaycan'da **mahni** gibi. Azerbaycan ile azerî dilinin etki alanı olan Doğu-Anadolu bölgelerinde **mâni** kelimesinin yanında **bayatı** sözü de kullanılır. Urfa'da kadınların söyledikleri mânilere **me'ânî,** erkeklerin söylediklerine **hoyrat** derler. Diyarbakır'da **hoyrat** sözü, çoğu zaman, uyağı meydana getiren sözlerin çift anlamı üzerinde oynayan «cinaslı mâni» özelliğindeki dörtlükler için kullanılır:

- **Bürümüş ter sinemi.**
  Felek çarhın kırılsın,
  Her işin tersine mi?

Burada da, Urfa'da olduğu gibi, **hoyrat**ların yanında **mânî** adı verilen dörtlükler vardır.

«Cinaslı mâni» oldukça eski bir geleneğe çıksa gerek. Evliya Çelebi'nin **Seyahatnâme**'sindeki bir metin bu tip mânilerin XVII'nci yüzyılda söylendiğine bir tanıktır, Evliya buna «acem mânisi» der; bu deyimi: «azerî tipi mâni» anlamında almamız gerekir; metin gerçekten de azeri ağzının özelliklerini taşır.

Burada, kolaylık düşüncesiyle, ve herhangi bir karışıklığa meydan vermemek için, türk sözlü edebiyatındaki bu şiir türünün her çeşidini **mânî** kelimesiyle göstereceğiz.

Mâniyi öbür şiir biçimlerinden ayıran başlıca nitelik uyak düzenidir. Mânilerin dizeleri, yukarda da söylediğimiz gibi, çoğu kez **a a b a** düzeninde uyaklıdır. Dört dizelik her mâni bağımsız bir bütündür.

Dörtlük bent bağımsız kalmakla beraber uyak düzeninde kimi değişikliklerin yapıldığı olur. Özellikle Anadolu'nun Kuzey-doğu bölgesinde, Karadeniz kıyıları halk-edebiyatında ve İstanbul'un «Meydan Kahveleri» geleneğinde **a a b a** yerine **b a c a** uyaklı mâniler görülür.

- **İzdırdım kayuğumi,**
  Rizeliyim Rizeli.
  Adam cebinde sağlar
  Senin gibi güzeli.

*
**

- **Yaradanım affeyle,**
  Bende kusur her günah.
  Bir vefasız yâr için
  Çekiyorum her gün ah.

Yine birtakım hallerde mâni, dört dizelik dörtlük yerine daha uzamış bir biçim alabilir; o zaman uyak düzeni **a a b a** yerine ***a a b a c a*** ... biçimine dönüşür:

- **Ağlarım çağlar gibi,**
  Derdim var dağlar gibi. ...
  Ciğerden yaralıyım,
  Gülerim ağlar gibi.
  Her gelen bir gül ister,
  Sahipsiz bağlar gibi.

«Kesik mâni»nin (aşağıya bakıla!) **a c a** düzeninin genişlemiş biçimi **a c a d a** dır:

- **Cevr etti dâd etmedi,**
  Hayli demdir bî-vefâ
  Bendesin yâd etmedi.
  Bir pâre kâğıt ile
  Hâtırım şâd etmedi.

Başka hallerde mâni kısalır, üç dizeye iner. İlk dizesinden yoksun bu tip mânilere «Kesik mâni» derler; cinassız kesik mâni örneği:

- **Bülbül dilin lâl değil.**
  İnsafsız, insafa gel.
  Benim hâlim hâl değil.

Cinaslı kesik mâni örneği:

- **Ok değmiş yara sızlar.**
  Yaralının halından
  Ne bilsin yarasızlar?

Cinaslı veya cinassız kesik mânide, kimi zaman tam mânilerde, mâni metninden önce bir ünlem, bir seslenme kelimesi söylenir; buna da mâninin uyak kelimesi koşulur. Bu ünlem kelimesi bölgeye ve mâninin konusuna

göre değişiktir: **azizim, azizem, azziyem, men aziz, bala, bala can, ele mi, geç gönül, var geç gönül, gör bir âfet, âşık, âşık der, baba, baba der, lala der**... İstanbul «Meydan Kahveleri» geleneğinde bu ünlem sözleri **adam aman** idi. **Baba der** ile **lala der** sözlerinin nesirle anlatı içine mânî biçiminde şiirler sokulan hikâyelerden gelme olabileceği, bunların içindeki baba veya lala rolündeki kişilerin ağzından söylenmiş mâniler olduğu düşünülebilir; **âşık, âşık der** sözleriyle başlayanların, Doğu-Anadolu'da hikâyenin şiirleri içine âşık hikâyelecilerin soktukları **mâni** biçiminde parçalar olduğunu biliyoruz.

Doğu-Karadeniz bölgesinde mânilerin iki dizeye indiğine bolca örnekler vardır; bunlar özellikle bu bölgeye özgü ve **karşı-beri** adı verilen parçalarda görülür; bu türkülerde, karşılıklı iki kişiden her biri sıra ile iki dize söyler: ikinci dizeler aralarında uyaklıdır. Mâninin bu çeşidine birbirleriyle gerek konuca, gerekse uyakları ile bağımlı ikişer dizelik parçaların ard-arda sıralanması göziyle bakılabileceği gibi, bu yolda meydana gelmiş metin, uyakları **b a c a d a** ... düzenine uygun söyleşmeli tek bir parça da sayılabilir.

T. Kowalski, «Encyclopédie de l'Islam»ın eski basımına yazdığı **mâni** maddesinde, **mâni**nin aslında **b a c a** düzeninde uyaklı bir dörtlük olup sonraki bir aşamada sondaki dizelerini yitirerek **a a b a** düzenine dönüştüğünü ileri sürüyordu: Biz onun bu açıklamasına katılmıyoruz. Öyle sanıyoruz ki **a a b a** düzeni mâninin asıl düzenidir; öteki biçimler, aşamaları izlenebilen bir dönüşümün çeşitli basamaklarıdır. Dört dizelik bir mânide anlam ağırlığının son iki dizede bulunduğu, bu aşamaların açıklanması için üzerinde durulması gereken bir olgudur. Cinaslı mânilerde, çoğu kez yukardaki örneklerde gördüğümüz gibi, ilk dize düşer, böylece mâni üç dizelik bir parçaya dönüşür (1'nci basamak). Bu düzende bir mâninin so-

nuna iki dizelik bir parça eklenirse beş dizelik bir metin elde edilir (2'nci basamak). Bu tip de, sonradan ilk dizesi düşerek **b a c a** düzenli bir mâniye dönüşür. Bu dönüşüm serisini şöyle şemalandırabiliriz:

a a b a > a b a > a b a c a > b a c a

Mâni, yedi hecelik dizelerden meydana gelmiş dörtlüktür, dedik. Ama bazı hallerde, örneğin yukarda değindiğimiz, ve aşağıdaki metinde bir örneğini verdiğimiz davulcu mânilerinde rastlandığı gibi, 8 heceli de olur:

Halayıklar, halayıklar!
Ocak başında uyuklar.
Davulun sesin duyunca
Pirincin taşın ayıklar.

On bir heceli mâni biçiminde dörtlükler de vardır; bu son biçimin en belirgin örneklerine Eğin'in folklorunda rastlanır; bunlara orada **alagözlü** denir.

Mânide anlatılmak istenen duygunun, düşüncenin özünü taşıyan son iki dize ile birinci veya ilk iki dize arasındaki tutarsızlığın sebebini bu türün irtical ile söylenen bir halk şiiri olmasında aramak gerekir. İlk dizeler bir bakıma mâniciye son iki dizeye yükleyeceği duyguyu, düşünceyi en özlü biçimiyle anlatacak sözleri ve uyakları arayıp düzenlemek için vakit kazandıran bir basamaktır. Mânici düzeceği mâninin ilk iki dizesinde kullanabileceği, her yerde geçerli olan birtakım söz kalıplarını dağarcığında hazır tutar; sırası geldi de fırsat çıktı mı bunları kullanır. Ne kendisi, ne de dinleyiciler bu ilk iki dizeye büyük önem vermezler. Ama birçok hallerde bu lüzumsuz giriş sözleri zengin bir çağrışıma, duygu anışlarına hareket noktası, atlama tahtası olurlar. En güzel mâniler de ilk iki dizenin, ilk bakışta konu ile ilişkisiz gibi görünen sözleri ile son iki dizenin içeriği arasında içten bir bağlantı, nesnel, somut, maddî ile, öznel, soyut ve duygulu olan arasında bir kaynaşma sağlayan mânilerdir:

- **Attın peştemalını,**
  Kondu dallar üstüne.
  Sen orada, ben burda
  Kaldık yollar üstüne.

- **Kuzular meler gelir**
  Yiğit aşka düşende
  Başına neler gelir.

«Mâni» adı da, bir bakıma, yoğun bir anlatıma zengin bir **anlam** yükletmiş bir şiir türü karşısında olduğumuzu bildirir. Türk halk şiirinin **mânisi** için olduğu kadar bu değerlendirme **tuyuğ** ve **rubâ'î** için de doğrudur. Bu şiir biçimleri de duygu ile düşüncenin yoğunlaşmış anlatımını gerektirirler.

Soru 80: Mâninin söylenmesine vesile olan yerlere ve şartlara göre çeşitlenmeleri nasıldır?

Mânilerin içerikleri —sözleri— pek seyrek hallerde onların kullanılmasını gerektiren olaylarla ya da işlerle ilişkilidir. Her ne kadar düzüldükleri ve söylendikleri ortama, duruma, yerlere ve şartlara göre onları aşağıda görüleceği üzere kümelendirebiliyorsak da, bu bölümlerden herhangi birinde kullanılan bir mâni metnini başka bir bölümde de bulmamız olmayacak şey değildir.

1. **Niyet, fal (yorum) mânileri.** Bunlar Hıdrellez'de veya başka bahar bayramlarında, ya da kış geceleri yapılan sohbet toplantılarında söylenir. Toplantıda bulunan kişilerden her biri adına niyet tutularak söylenen mâniler iyiye veya kötüye yorulur: veyahut mâni kimin için söylenmişse, dörtlükte geçen sözlerden o kişinin bir gizlisi bulunup çıkarılmağa, açığa vurulmağa çalışılır. Bu

törenler çoğu kez genç kızlarca düzenlendiği için yorumların, niyetlerin evlenme iie, gönül işleri ile ilişkisi vardır. Bahar törenleri bölgelere göre şu adları alırlar: **mantıvar, martaval, vartivor, bahtiyar, vasf-i hâl**... Buna benzer törenlerde niyet tutarak söylenen şiirlerden yorumlar çıkarma geleneği Rumlarda ve Ermenilerde de vardır; İsa'nın göğe çıkmasının kutlandığı yortu günü yapılan törene Ermeniler de **mantıvar** derler.

2. **Sevda mânileri.** Anadolu'nun bazı yerlerinde (örneğin Bartın'da) baharda yapılan kır gezintilerinde oğlanlarla kızlar karşılıklı olarak mâni söyleşirler. Rize'de bu mânilere **karşı-beri** derler. Eskiden İstanbul'un bazı mesirelerinde de delikanlı oğlanlarla kızların mâni atıştıkları olurdu (bk. Kunos, **Türk halkedebiyatı,** İstanbul 1925, s. 56-58).

3. **İş mânileri.** Köylerde ve kasabalarda, kışlık erzak hazırlıkları sırasında imece ile çalışılırken mâniler söylenir. Giresun bölgesinde fındık toplanırken, başka yerlerde orak biçerken kadınlar aralarında mâni söyleştikleri gibi yoldan gelip geçenlere de mâni atarlar. Yolcular bu mânilere karşılık vermek zorundadırlar; veremeyenleri kadınlar başka mânilerle alaya alırlar. Bu görenek epiy eski olsa gerek: tarlada çalışan kadınların mânileri karşısında Şeyyâd Hamza (XIII'üncü yüzyıl)nın, açık-saçıklığı bakımından onlarınkinden geri kalmayan bir mâni ile karşılık verdiğini bildiren eski bir belgeyi ve bu mânilerin metinlerini Fuad Köprülü yayınlamıştı. Kilisli Rıfat (Bilge) da Şah Abbas (herhâlde İran hükümdârı I'inci Abbas) ile çocuğunu emzirmekte olan Şirazlı bir kadın arasında karşılıklı söylendiğini kestirdiğimiz mânileri kitabına almıştır. (**Mâniler,** N° 1503, 1504). Bolu ve Çankırı bölgelerinde orakçı kadınların yoldan gelip geçenlere **mâni atma** göreneği yaygındır (bk. Kemal Tahir, **Göl İnsanları,** İstanbul, 1955, s. 127-128).

4. **Bekçi ve davulcu mânileri.** Yukarda bunlar üzerinde yeteri kadar durduk.

5. **İstanbul'da bazı sokak satıcılarının mânileri.** Bu gezici satıcılar mısır-buğday, keten helvası, macun gibi şeyler satarken mâniler söyleyerek mahalle halkının dikkatini çekmeye ve onları eğlendirmeğe çalışırlardı.

6. **İstanbul Meydan Kahvelerinin cinaslı mânileri.** Eski İstanbul halk hayatının bu geleneğinde mâni söyleme, külhanbeyi şairlerin bir çeşit ustalık yarışı niteliğinde idi. Âşıkların karşılaşmalarının İstanbul'da aldığı özel bir biçim sayılabilir. (bk. Tahir Alangu, **Meydan Kahveleri**... n° 65, 243). İstanbul'un bu tulumbacı-külhanbeyi geleneği dışında da mâni düzme yarışmalarının yapıldığını düşünmek mümkündür. Kilisli'nin **Mâniler** dergisinde (n°. 841, 842, 1678) buna tanıklık edecek metinlere rastlanır.

7. **Doğu Anadolu'da hikâye mânileri.** Bu bölge anlatı geleneğinde hikâyelerdeki türkülerin bentleri arasına mâniler sıkıştırılır. Kars bölgesinde bu metinlere **peşrevi** derler. Bu gelenek Türkmenistan'daki Türkmenler arasında da yaşamışa benziyor. XVIII'inci yüzyıl türkmen şairi Mahtumkulu 11 heceli şiirlerinden birinin içine mâni biçiminde dörtlükler katmıştır (bk. «Mahtumkulu», şiirlerinin 1957 Aşgabat basımı). Ancak buradaki yöntem Kars âşıklarınınkinden farklıdır. Burada mâni 11 hecelik her bentten sonra yerleştirilmeyip her bendin 2'nci ile 3'üncü dizesi arasına girer; bir kezinde de, mâni dörtlüğü bentlerden birinin 3'üncü dizesiyle ikiye bölünür. — Nazım bölümlerinde, âşık geleneğindeki hikâyelerdeki koşma biçiminde şiirler yerine, baştan başa mâniler bulunan hikâyeler de vardır (bk. Boratav, **Halk hikâyeleri**... s. 169-172).

8. **Mektup mânileri.** Askerlik, mahpusluk, iş bulma zorunluğu ile memleketten ayrılık gibi gurbet kelimesinin kapsadığı bütün durumlarda birbirinden uzun süre ay-

rı kalan kimselerin yazıştıkları mektuplara giren mânilerdir bunlar. Bazı mânilerin, nerede rastlansalar, mektup mânisi oldukları metinlerinden anlaşılır (Kilisli, **Mâniler**, n° 1056; İlhan Başgöz, **Mânilerimizden**, s. 9). Tabiî sevgi, ayrılık, serzeniş gibi duyguları dile getiren herhangi bir mâni metni de bu işi görür.

Bazı metinlerin tanıklıklarına bakılırsa, mâni söyleyenlere, özellikle ustaca mâni düzenlere **mânici** denmiş olmalıdır (bk. Kilisli, n° 841; Kunos, **Halk edebiyatı örnekleri: mâniler**, n° 297, 298). Ama bunlardan mâni söylemenin meddahınkine, karagözcününkine... benzer bir uğraş olduğu anlamı çıkarılamaz. Mâniciler masalcılara benzetilebilir. Bunlar mâni söylemekte usta kişilerdir; belleklerinde çok mâni vardır; kendiliklerinden yeni mâniler düzecek güçte yaratıcılardır; ama bu işi bir geçim aracı yapmış değillerdir. Meydan şairleri ve mâni düzen âşıklar dışında bütün bu mânicilere adsız ozanlar diyebiliriz; ve öyle sanıyoruz ki bunların çoğunluğu kadınlardır.

Soru 81 : Türkü ve mâninin biçim, anlatım ve konularının eskiliği üzerine neler biliyoruz?

Koşma biçiminin, yâni dördüncü dizelerinin uyağı aynı kalan bentlerden meydana gelmiş türkülerin XI'inci yüzyıldan tanıkları var; bunlar, Kâşgarlı Mahmd'un **Dîvân-ı Lugaat-it-Türk**'ündeki metinlerdir. Anadolu'nun en eski anonim halk şiirlerinden (türkülerinden) bize bir şey ulaşmamış olmakla beraber, ozanların sözlü geleneğinde de Kâşgarlı'nın kitabındaki şiirler biçiminde türkülerin yaşamış olacağını kestirebiliriz. Bugünkü bilgimize göre türk halk şiirinde destansı nazımdan düzenli şiir biçimlerine geçişin ilk ve en eski örneği koşma düzenidir.

Destansı nazım diye adlandırdığımız nazmın başlıca

niteliği baş-uyaklarla ses-tekrarlamaları kullanması ve kararlı bir ölçü ile, şiiri bentlere bölen bir uyak düzeninden yoksun olmasıdır. Bu türlü şiir tekniğine destansı nazım demekle onun yalnız destan türünde kullanılan bir nazım olduğunu ileri sürmek istemiyoruz; türk halk şiirinin, bugünkü biçimlerini almadan önceki aşamada bütün türlerinde kullandığı nazım tekniği olarak kabul ediyoruz bunu.

Destansı nazımdan düzenli biçimlere dönüşüm, bentlerin eşit sayıda dizelere bölünmesiyle gerçekleşmiştir. Bu bölünmeyi sağlayan da, tutarlı bir sıra gözeterek uyak kullanma kuralının kabul edilmesidir; böyle bir kuralın yerleşmesi ise, şüphesiz, şiirin koşulduğu eski işlerden (bu arada destan anlatma işinden) farklı yeni birtakım işlere, ve dolayısiyle eskilerinden farklı ezgilere koşulmasının bir sonucu olmuştur.

Mâni biçimi ise İran **rubâî**leri ile, gene İranlıların halk şiirlerine özgü bir biçim olan **fehleviyyât**'ta görülen düzenin türk nazmına etkisi sonucunda yaratılmış olsa gerek. Kâşgarlı Mahmûd'un kitabında **a a b a** uyak şeması gösteren metinlere rastlamıyoruz. Gene XI'inci yüzyılda yazılmış **Kutadgubilik**'in orasında burasında **a a b a** uyaklı, ama ölçüsü aruzun v— —/v— —/v— —/v— (= faûlün / faûlün / faûlün / faûl) kalıbında dörtlüklere rastlanır; bunlar da, daha sonra yazılmış **Atabet ül-hakayık**'takiler de, bizce, İran'ın rubâî biçiminden türk tuyuğuna geçişte bir aşamadır; tuyug da, bilindiği gibi, aruzun 11 heceyi (=4+4+3) karşılayan bir kalıbı ile (— v — —/— v — —/— v —: fâilâtün / fâilâtün / fâilün) yazılır. Eğin'in **alagözlü'leri** ve 11 heceli a a b a düzeninde başka halk şiir çeşitleri, **rubâî**'nin **tuyug**'dan geçerek, hece tartısına uygulanışiyle türkleşmesinin son aşamalarıdır.

7 ya da 8 heceli mânilere gelince, onların biçimlerini

Kâşgarlı Mahmûd'un kitabında örneklerine rastladığımız aynı ölçüde, ama uyaklar ile koşma düzeninde şiirlerin, rubâî - tuyug düzenine uygulanmasının bir sonucu saymak gerekir. Gerek tuyugun, gerek uyakları bakımından mâni ile aynı düzende olan öbür biçimlerin (mâni, bayatı, alagözlü v.b.) İran etkisine en açık bölgelerde yayılmış bulunması da bir anlam taşır. Gerçekten de tuyug oğuz ve çağatay bölgelerinde revaçta olan bir biçimdir; mâni, bayatı, alagözlü ise özellikle Azerbaycan ve Osmanlı bölgelerinde gelişip yayılmıştır.

Konu ve anlatım araçlarına gelince: halk masallarında «maymuncuk motifler» dediğimiz (yani, her masala uyan) şeylerin karşılığı halk türkülerinde, mânilerde, hattâ âşıkların şiir yaratmalarında, bir kelime ile «halk şiiri»nde, birtakım «kalıp-dize»ler vardır ki çeşitli metinlerde uygun yerlere yerleştirilebilir; sözlü şiir geleneğinin dağarcığında hazır gereçlerdir bunlar. Yukarda türkü türü üzerinde dururken bunlardan bazı tipik örnekler vermiştik. Aşağıda vereceğimiz örnekler bu söz kalıplarının eskiliğinin tanığı olmak bakımından ilginçtir. Birinci örnek, Kâşgarlı'nın Dıvân'ından bir dörtlüktür; bu, **a a a b, c c c b...** uyaklı, ilk üç dizesi 4+4, son dizesi 4+3 heceli bir türküden bir bent olsa gerek:

Etil suvı aka turur
Kaya tübi kaka turur
Balık telim baka turur
Köylüng takı küserür.

Geçen yüzyılın sonlarında, Tuna kıyılarında yaratılan bir osmanlı türküsü, ünlü «Osman Paşa türküsü» de, ilk iki dizesinde hemen hemen aynı şeyleri tekrarlıyor:

Tuna nehri akıp gider,
Etrafını yıkıp gider...

Karşılaştırmamıza ikinci örnek, hem coğrafya, hem de çağ bakımından gene birbirinden çok uzakta oluşmuş iki şiirden parçalar olacak; birincisi uygur yazısı ile yazılmış bir şiirden dizeler:

Amrak toğmuş ini kelin
ağam kayda ter mü erki?
.....
Begim kayda ter mü erki?

Bu dizeleri bugünkü dile şöyle çevirebiliriz, pek fazla bozmadan :

Sevdiğim küçücük gelin
ağam nerde? der mi ola,
.....
Beğim nerde? der mi ola?

Bu dizelerle bir Tercan türküsünün şu parçalarını karşılaştıralım:

Karşı yatan karlı dağlar
Acep bizim dağlar m'ola?
Siyah saçlı benim anam
Oğul deyi ağlar m'ola?

Kâbeden gelen hacılar
Yürekte vardır acılar
Evdeki çifte bacılar
Kardeş deyi ağlar m'ola?

Parmağımda gümüş hâtem.
Gidem gurbet ilde yatam.
Ak sakallı benim atam
Oğul deyi ağlar m'ola?

Bu türlü XIX'uncu yüzyıl âşıklarından Sümmânî'ye

de mal ediliyor; onun diye bilinen bütünleyici iki bent şöyledir :

Yol üstünde biten otlar
Her gelen bizi öğütler
Kavim, kardaş, koç yiğitler
Yolda der de ağlar m'ola?

Sümmâni'yem oldum talan.
Nice gurbet ilde kalam.
Bir küçücük Şevkı balam
Dadaş der de bekler m'ola?

Bu metinlerde, görülüyor ki, yalnız üslûp ve dile getirilen duygular değil, bentlerin düzeninde, seçilen uyaklarda da benzerlikler göze çarpacak niteliktedir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

SEYİRLİK HALK OYUNLARI

Soru 82 : Seyirlik halk oyunları nasıl tanımlanır? Ortak nitelikleri nelerdir? Halkedebiyatı ile ne gibi ilişkileri vardır?

Seyirlik halk oyunları adı altında gösterdiğimiz halkedebiyatı türünün çeşitleri şunlardır : meddahlık, kukla, karagöz, orta-oyunu, tulûat tiyatrosu, köylü oyunları.

Bunları bir küme altında birleştiren ortak yönlerin başında «seyirlik» oluşları gelir. Bunlar birer gösteridir. Bir yanda seyircileri, bir yanda da aktörleri vardır: tek aktörlü olsun (meddahlık, karagöz, kukla gibi), çok aktörlü olsun (orta-oyunu, köylü oyunları, tulûat tiyatrosu gibi), aktörleri ister canlı olsun, ister cansız sûretler olsun.

Taklit, bu oyunların en önemli ögelerinden biridir; o kadar ki, Metin And'ın belirttiği gibi, taklit kelimesi bu sanat geleneğinde, «temsil» **(représentation)** anlamını almıştır; «filân oyunun taklidi», onun temsil edilmesi, oynanması demektir; bir de aktörün türlü şiveleri ve karakterleri tıpkısı tıpkısına canlandırması anlamında «taklit» onlarda ortak bir niteliktir: karagözle orta-oyununda Acem, Kastamonulu, Tiryaki, Çelebi, Firenk... taklidi gibi.

Bu oyunlar arasında söyleşmeli olanların (karagöz, orta-oyunu, kukla, tulûat) bir özelliği de, başlıca iki tipin oyunun yükünü taşımasıdır; karagöz oyunlarında bunlardan biri, Hacivad, orta-oyununda Pişekâr, Metin And'ın tabiriyle, «dişi-konuşan»dır; söz fırsatını verir; tulûat tiyatrosu ağziyle buna «anahtar vermek» derler. Buna karşılık «erkek-konuşan» cevap veren, lâf yetiştiren kişidir: hayâl oyununda Karagöz, orta-oyununda Kavuklu, tulûat tiyatrosunda ve kuklada İbiş veya Komik.

Halkedebiyatının başka çeşitlerinde de gördüğümüz, birkaç «sanat»ı bir araya getirme niteliği seyirlik oyunlarda söz sanatını ikinci planda bırakacak kerteye gelmiştir. Gerçekten de seyirlik halk oyunlarında «söz» başka sanat gösterilerine bir «dayanak» vazifesini görmekten ileri gitmez. Onun için de bu oyunların önceden hazırlanmış, yazılmış, ezberlenmiş metinleri yoktur. Aktör, gayet basit olan bir eylem-çizgisini izleyerek geleneğin istediği, hiç değişmeden belli yerlerde söylenen birtakım kalıpların dışında her şeyi irticalle söylemekte serbesttir.

Seyirlik halk oyunlarını Metin And şöyle tanımlıyor: «Bu oyunların (...) bir özelliği de gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirmeye başvurması, her yönüyle «göstermeci» tiyatro özelliğini taşımasıdır. Ayrıca oyunlar «açık biçim» denilecek, aksiyona az önem veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan kısa oluntulardan meydana gelmiştir.» Konuları gayet sadedir; fazla çapraşık olmayan, ve çoğu kez birbirine benzer maceralardan meydana gelmiş çerçevelerdir.

Bu oyunların birinden ötekine geçiş sık görülür. Konular çoğu halde ortak olduğu gibi, geleneğin söylenmesini zorunlu kıldığı bazı kalıp sözlere kadar ayrıntılarda da pek çok ortak ögeler vardır. Köy oyunlarını bir tarafa bırakacak olursak, her bir çeşidin temsilcisinin öteki

çeşitlerde de hüner göstermesi olağandır. Küçük İsmail, Abdürrezzak gibi ünlü orta-oyuncuları tulûat tiyatrosunda da oynamışlar, tulûat komiği olarak tanınmış Kel Hasan, orta-oyununa çıkmış, Karagözü Naşit sahneye koymayı denemiştir; karagözcü Küçük Ali'nin asıl kendi sanatından başka, meddahlığı da vardır.

Bu oyunlar toplumun belli kültür seviyelerine ve belirli çağların şartlarına sıkı sıkıya bağlıdırlar. Köylü oyunları köy ortamının üretim ve tüketim şartlarına bağlı gösterilerdir; çok eski geleneklerin artıklarıdırlar, ama ancak köy hayatı içinde yaşama ortamlarını bulurlar. Meddahlık, orta oyunu, karagöz Osmanlı imparatorluğunun şehir ortamında oluşmuş, gelişmiş sanatlardır; Osmanlı tipi toplumla birlikte bu oyunların geleneği de ölmüştür, ya da ölmek üzeredir.

Halkedebiyatı incelemelerini, seyirlik halk oyunlarının bütünü içinde söz sanatı payı ilgilendirir. Birçok yönleriyle onlar, bir yandan, tiyatro tarihinin inceleme konusudur. Birer bütün olarak da, ayrıntıları ile (müzik, dans, hokkabazlık, maskaralık ve başkaca çeşitli «oyun» ve eğlence yönleri ile), aynı zamanda türlü inanışlar, töreler ve törenlerle olan ilişkileri bakımından halkbilimi incelemeleri içine de girerler.

Biz aşağıdaki sahifelerde kısaca bu sanatların, en çok, konuları ve söze bağlı anlatım niteliklerini inceleyeceğiz. Geri kalan yönleri üzerinde vereceğimiz gerekli bilgiler, bunları araştırma konusu edinmiş uzmanların incelemelerinden özetlenmiştir. Özellikle, tiyatro ve dans tarihi üzerine çalışmaları ile tanınmış Metin And'ın son eserinden **(Geleneksel türk tiyatrosu: Kukla, Karagöz, Orta-oyunu.** Ankara, Bilgi Yayınevi, 1969), konuların bütünü için, bol bol yararlandık. Okuyuculara o eseri sağlık veririm. Karagöz metinlerini okumak isteyecek olanlar da, Cevdet Kudret'in **Karagöz**'ünden (3 cilt, Ankara,

Bilgi Yayınevi, 1968, 1969, 1970) yararlanacaklardır. Köylü oyunları üzerine de Ahmet Kutsi Tecer'in **Köylü Temsilleri** (Ankara 1940) ile Metin And'ın **Dionisos ve Anadolu Köylüsü** adlı incelemesi (İstanbul, Elif yayınevi, 1962), Şükrü Elçin'in, **Anadolu köy orta oyunları** (Ankara 1964) adlı eseri bizim için başlıca kaynaklar olmuştur. Okuyucu bu kitaplarda konu ile ilgili geniş bibliyografyaları da bulacaklardır.

Soru 83 : Meddahlığın seyirlik sanat yönü nedir?

Meddah sanatının hikâyecilik olarak özelliklerini bu konuya ayırdığımız bölümde **(Soru: 29-32)** belirtmeğe çalıştık. Burada meddahlığın sadece seyirlik yönüne kısaca değineceğiz.

Meddah, bundan önceki soruda belirttiğimiz, seyirlik halk oyunlarının ortak ögelerinden bir bölüğünü hikâyecilik hünerine katan ve böylece hikâye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasında sanatçıdır. Batı varyete ve kabare gösterilerinde, televizyonlarda, onun bu yönüyle benzerlerine çok örnekler gösterilebilir.

Meddahlık geleneği, Batı etkisiyle, gelişiminin son döneminde bu tek yönlü sanat çeşidine dönüşmüştü. Borazan Tevfik meddahlığı hikâyecilik ögesinden soyarak onda sadece taklitlere yer veren ve günlük şehir hayatının çeşitli sahnelerini, bir hikâyeye bağlamadan canlandıran bir sanatçıydı. Meddah Sürûrî de plaklarında bunu denemişti. XX'nci yüzyıl başlarının ünlü yazarı Ahmed Rasim, daha sonraki kuşaktan Ercümend Ekrem Talu bu geleneği günlük gazetelerin mizah yazılarında sürdürmüşlerdir; günümüzde de, bu türün temsilcisi olarak haftalık mizah yazıları ile Burhan Felek'i gösterebiliriz.

Meddah, kahvehanelerde hünerini göstereceği za-

man dinleyicilerden daha yüksekçe bir sekiye konmuş bir iskemleye oturur, elinde bir baston, omuzunda da büyükçe bir mendil tutardı. Mendili, türlü ses ve şive taklitleri yaparken ağzını, burnunu kapamak için, bastonu da çeşitli gürültüler çıkarmak için kullanırdı. Hikâyesinin üslûbu da taklitli bir anlatıya uygulanmıştı. Karşılıklı konuşmalarda roman, hikâye, masal... türlerinde, ve genel olarak kitaba geçmiş anlatı üslûbunda olduğu gibi, «dedi...», «cevap verdi...» şeklinde, söylenenleri anlatıcının aktarması tekniği yerine, anlatıcının aracılığı olmadan aktarılan, yani «dedi...», «cevap verdi...» araçlarına başvurulmadan, sadece seslerin, şivelerin değişmesiyle, konuşanların kişiliğini belirten söyleşme tekniğini kullanırdı ki bu, doğrudan doğruya tiyatro metinlerinin yazıya geçtiği zaman aldığı biçimdir. Büyük türk romancısı Hüseyin Rahmi'nin, özellikle komik, hareketli sahneleri canlandırdığı zaman, konuşmaları aktarma için başvurduğu teknik de bunun aynı idi.

XVI'ncı yüzyılda, türlü meslekleri ve o mesleklerde çalışan kişileri tanımlamak amaciyle yazılmış **Risâle-i ta'rifât** adlı bir kitapta meddah için şöyle deniyor:

- **Bilir misin nedir âlemde meddâh?**
  Biri biriyle halkı eder ıslâh.

Burada meddâhın, «halkı biri biriyle ıslâh eden» bir sanatçı olarak nitelenmesini, daha XVI'ncı yüzyılda meddahların çeşitli halk tiplerini sergileyerek, onların kişiliklerini ayrıntılariyle canlandırarak anlatan hikâyelerden ibret dersleri çıkardığı yolunda, yani o çağda meddah hikâyelerine «taklid ve temsil» ögelerinin girmiş olacağı yolunda yorumlayabiliriz.

XVI'ncı yüzyıl için kesin bir şey söyleyemesek bile XVII - XIX'uncu yüzyıllarda meddahlık bir yandan gerçekçi hikâyeciliği, bir yandan da, saray maskaralarının

ve mukallidlerinin hünerlerini de benimseyerek, «taklid ve temsil» yönünü geliştirmiş, ve anlatıdan gösteriye, seyirlik bir sanata dönüşme eğilimini gitgide güçlendirmiş olsa gerek.

Meddahın hikâyesine başlarken, dinleyici ve seyircilerden kimsenin alınmaması için: «İsim isme, kisb kisbe, semt semte benzer. Geçmiş zaman, söylenir; yalan, gerçek dinlenir, vakit geçer.» yolu uyarma, anlatısının en sonunda da: «Bu kıssadır, bir mecmua kenarında kaydolunmuş, biz de gördük, söyledik. Her ne kadar sürc-i lisân ettikse, affola!» biçiminde özür dilemesi, geleneğin kabul ettiği kalıp-sözlerdir; bunlarla da gelenek, meddahlığın son gelişim aşamasında kazandığı gerçekçi ve seyirlik nitelikleri belirtme kaygısının açık bir anlatımıdır; aynı zamanda meddahların dağarcığındaki hikâyelerin ana şemalariyle, eski kitaplarda, hikâye derlemelerinde yazıya geçmiş şeyler olduğuna da bir tanıktır; meddah, bu yazılı hikâyelerde, sadece olayların ana çizgisini izler, ma onunla kendi gösteri hünerlerini sınırlandırmaz. Asıl metnine göre, vaktiyle, IV'üncü Murad çağında söylenmiş, o devir İstanbul'unun hayatını canlandırmış olması gereken bir hikayenin çerçevesi içine, örneğin Meddah Surûri'nin hikâyesinde, tramvay, köprü ve vapurlarda geçen sahneleriyle yakın çağların İstanbul'u pekâlâ girebilir.

Soru 84: Kukla nedir? Nasıl tanımlanır? Teknik bakımından çeşitleri nelerdir?

Kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının (kuklacının) üzerine aldığı ve kişileri temsil eden bebeklerle (kukla) oynattığı bir oyundur.

Türk kuklası bugünkü biçimiyle —konuları ve kişileri bakımından— XIX'uncu yüzyılda Batı tiyatrosu ile yer-

li orta-oyununun kaynaşması sonunda oluşmuş tulûat tiyatrosunun minyatürleşmiş bir modeli sayılabilir. Tulûat tiyatrosu ve orta-oyunu artık ölmekte —ya da tamamiyle ölmüş— birer sanat kolu olduğu halde, kukla hâlâ, hattâ Karagözden de canlı olarak yaşamakta devam ediyor; özellikle çocukları eğlendirmek için, büyük şehirlerde rağbetini sürdürüyor. İstanbul, İzmir gibi yerlerde, sünnet düğünlerinde, bazı bayramlarda da parklarda, panayırlarda kukla oynatan sanatçılar bulunmaktadır.

Günümüzdeki yaygın kuklanın iki tekniği vardır; her ikisi de aynı sanatçının, aynı gösteride başvurduğu tekniklerdir: el-kuklası ve ipli-kukla. Türk kuklacıları, tıpkı tulûat tiyatrosu gösterilerinin başındaki kantolar, düettolar gibi «rakıs»lı numaraları ipli kuklalar ile, asıl «oyun» bölümünü, yani bir maceranın temsilini el kuklaları ile icra ederler.

El kuklalarını oynatıyorsa kuklacı küçük bir sahnenin altında gizlenir, iki eline geçirdiği iki kuklayı karşılıklı konuşturur ve onlara türlü hareketler yaptırır. Oyunun eğlendirici etkisinde büyük bir pay, sözlerden çok bebeklerin **karikatürümsü biçimlerinde** ve hareketlerinin tuhaflığındadır. İpli kuklada kuklacı sahnenin üstünden ipleri çekecek surette, yine sahnenin gerisinde gizlenir.

Ama türk kuklasının bu iki çok tanınmış tipi dışında kalan teknikleri ve biçimleri vardır. Bunlardan iki örnek biliyoruz; birincisini Metin And şöyle tanımlıyor: «Anadolu'da bugün köylerde rastlanan kukla türünde (...) kuklacı yere, bir merdiven veya bir arabaya boylu boyunca yatar; her elinde bir kukla olduğu gibi dizlerinde de bir kukla vardır; dizlerini büküp öne çekince üzerine bağlı büyük kukla ellerindeki kuklaların arasına girer böylece üç kuklayı birden hareket ettirir.» (Metin And, **Geleneksel türk tiyatrosu,** s. 92-93). — İkinci tipi biz, 1939 yazında Erzincan Eğitmen kursundaki köylü

eğitmen adaylarının bir gösterisinde görmüştük. Burada kuklacı, boylu boyunca yere uzanıyor; yalnız başı ile, kukla kılığına girmiş bir kolunu dik tutuyor ve elindeki kukla ile kendi başını iki aktör gibi oynatıp konuşturuyor.— Anadolu köylü kuklalarının belki de daha başka çeşitleri vardır; ilerdeki araştırmalar bunları meydana çıkaracaktır.

Soru 85 : Türk kuklasının geçmişi üzerine neler biliyoruz?

Uzun zaman, halk seyirlik oyunları incelemecilerince gölge oyununun, eski Osmanlı İmparatorluğu topraklarına Çin'den, Orta Asya-İran yolu ile geldiği kanısı benimsenmişti. Bu alanın en ünlü uzmanı alman orientalisti Georg Jacob eserlerinde Karagöz'ün tarihindeki gelişimini böyle açıklamıştı. Türk yazarları da onun bu sonuçlarına katılmışlardı; Sabri Esat Siyavuşgil, 1941'de yayınladığı eserinde, bu sonuçları yeni türk kaynaklarından belgelerle zenginleştirerek aynı görüşü desteklemişti. Bu kanıyı ilk sarsan alman orientalisti Theodor Menzel olmuştur; 1941'de yayınlanmış olan eserinde (**Meddah, Schattentheater und Orta Ojunu,** Prag 1941) bu bilim adamı o güne kadar süregelen yanılmanın nereden ileri geldiğini açıkladı: uzmanlar **hayâl** kelimesini **gölge** anlamında aldıkları için, eski kaynaklarda her rastladıkları «hayâl oyunu» anlamına gelebilecek sözü, «gölge oyunu» diye yorumlamışlar. Halbuki, **hayâl** kelimesi «hayâl-i zıl» şeklinde tamamlanmadığı zaman ancak **sûret, şekil** anlamına gelir; böyle olunca da «hayâl» deyimi yüzde yüz gölge tiyatrosuna bir anıştırma olamaz; kuklaya (yani gölgesi perdeye vurdurulan suretlere değil de üç boyutlu küçük insan sûretlerine) işaret olabilir. Öte yandan, halk

seyirlik oyunlarının tarihini çizenlerin, Çin'den Osmanlı ülkesine gölge oyununun geliş yolu diye gösterdikleri iki bölgede, Orta Asya (Türkistan) ve İran'da gölge oyununun yaşadığına tanık olacak belge yoktur; buna karşılık üç boyutlu sûretlerle oynatılan oyun (kukla) oraların geleneğinde yaşamıştır ve yaşamaktadır.— Seyirlik halk oyunları üzerine araştırmaları ile tanınmış Metin And da son eserinde bu oyunların tarihini çizerken bu açıklamayı yeğlemiş ve kuklanın türk seyirlik oyunları geçmişinde Karagöz'e baka eskiliği görüşünü güçlendirecek yeni birçok tanıkları sıralamıştır. Bu yazar, Menzel'in açıklamasına kadar «gölge oyunu sûreti» anlamında yorumlanan **Kavurcak (Kabarcuk, korçak,** v.b. varyantları da var bu kelimenin) kelimesinin Türklerde ta XI'inci yüzyıldan beri «bebek» ve «kukla» anlamına geldiği ve Leningrad Müzesinde incelediği Orta Asya kuklalarının **(Kol Kurçak** = «el kuklası», **çadır hayâl** adlarıyle gösterilen) gölge oyunu ile ilgisi olmadığı olgularına da dayanarak Türkler arasında kuklanın XIII'üncü yüzyıldan bu yana oynanmış olacağı düşüncesini ileri sürüyor. Kukla oyununun Türklerde bu tarihe çıkarılabileceğini Fuad Köprülü'nün, Sultan Veled'in bir şiiri için yaptığı açıklamaya dayanarak, kabul ediyor (Metin And, a.g.e. s. 86), daha sonraki yüzyıllar için de, çeşitli incelemecilerin gösterdikleri tanıklara kendilerininkini de katarak, bu oyunun Anadolu'da, Selçuk çağından başlayarak tanındığını belirten kesin bilgileri sıralıyor. Mevlâna'nın bir şiirinin yorumlanmasından, onun çağında ipli kuklanın gece, el kuklasının gündüz oynatıldığı sonucuna varmak mümkündür; 1430'da yazılmış bir **Camaspnâme**'deki:

Gördün ahî ol hayâlbâz oyunı,
Bir kıl ile nice oynada anı.

dizeleri, XV'inci yüzyılda ipli kuklanın oynatıldığına bir anıştırmadır. — XVI'ncı yüzyıldan çeşitli türk kaynakları ile, bir alman yazarının eserinde kukla oyunu üzerine daha etraflı bilgiler verilmiştir. Alman yazarın:n sözünü ettiği İstanbul'daki 1582 şenliklerine değgin bir başka belgede kuklacıların adları da verilmekte ve bu arada bir de **ayak kuklası**ndan bahsedilmektedir.— Oyunun XVII'nci yüzyıldan başlayarak artık **kukla** kelimesi ile gösterilir olduğunu Evliya Çelebi'den ve bu yüzyılın başka kaynaklarından öğreniyoruz. **Kukla** sözünün Çin'den Batıya, ya da, kelime gibi oyunun da Çingenelerin aracılığı ile Hindistan'dan Osmanlı ülkesine, oradan da Balkanlara yayıldığı üzerine tartışmalı görüşler ileri sürülmüştür. —XVII'nci yüzyıla değğin bir belgeden, Saray cariyelerinin kuklacılardan ders aldıklarını öğreniyoruz. (Metin And., a.g.e., s. 96).

Metin And, Evliya Çelebi'nin kukla ve gölge oyunu çeşitlerini, bir «kuklacılar» **(kuklabâz)** bir de «baş kuklacılar» **(baş-kuklabâz)** diye ikiye ayırmasının nasıl yorumlanabileceği sorusunu ortaya atıyor; biz, **baş-kuklabâz** sözünün «baş-kuklası oynatan» diye yorumlanmasını öneriyoruz. «Ayak-kuklası», «el-kuklası», «ipli-kukla» gibi, «baş-kuklası» da bir değişik kukla tekniğine işaret olsa gerektir. Evliya Çelebi belki de «baş-kukla» demekle el-kuklasına benzer, yalnız başı oynatılan bir kuklayı başka bir tipten ayırd etmek istemiştir.

XVIII'inci yüzyılın **Sûrnâme**'lerinde ve başka yazılı kaynaklarında kukla üzerine oldukça bol bilgiler var; o çağ şairlerinden Kânî bir şiirinde «yer-kuklası» diye bir kukladan söz eder; bunun da hangi kukla tekniğine işaret olduğu kesin olarak bilinemiyor. Vehbî'nin **Sûrnâme**'sinde araba yürüdükçe ve tekerlekler döndükçe hareketler yapan, oynayan, tef çalan kuklalar anlatılıyor; bu, otomatımsı bir kukla gösterisi olsa gerek.

Kaynak göstermeyen bir incelemede Batı kuklasını XVIII'inci yüzyılda Yirmi-Sekiz Çelebi'nin adamlarından birinin getirdiği bildirilmiştir. —Batı kuklaları üç çeşittir: ipli-kukla, el-kuklası, bir de iskemle kuklası. İlk ikisini yukarda tanımladık. İskemle-kuklası bir iskemle üzerinde, alttan ipleri çekilerek oynatılan, ve eski İstanbul'da özellikle çingenelerin sokaklarda ve mesire yerlerinde gösterdikleri bir tiptir.

Avrupa usulü kuklaların 1856'dan beri İstanbul'da gösterildiğini bildiren bir gazete ilânını Metin And kitabına almıştır. Bu yazar, bugün de oynatılan iki yaygın tipten el-kuklası çeşidinin Osmanlı ülkesine İtalya'dan geldiği kanısındadır. Yine onun görüşüne göre, Mısır'a bu tip kuklanın Türkiye'den gitmiş olduğu kestirilebilir. Mısır'da bu kuklaya, «Karagöz»den bozma **Aragoz** adı verilmektedir. İpli-kuklanın ise, tekniğindeki ve gösteri dağarcığındaki bugünkü ayrıntıları ile, Batıdan Türkiye'ye daha yeni bir tarihte girmiş olduğu söylenebilir. Günümüzde ipli-kukla oyunlarının en tanınmış numaralarından biri olan «İskelet dansı», İngiliz kuklacısı Thomas Holden'in repertuvarından geçmiştir; bugün de kuklacılar oyunlarını «Golden Kuklası» diye ilân ederek seyircilerin rağbetini kazanmağa çalışırlar.

Soru 86: Kuklanın konuları ve öteki seyirlik halk oyunları ile ilişkileri nelerdir?

Metin And'ın incelemesinden öğrendiğimize göre, 1882 yıllarında, yani Holden'in Türkiye'ye ilk geliş tarihinden sonra onun repertuvarındaki —ipli kuklaya özgü— oyunlar çok rağbet görmüştür.

El-kuklası ise daha çok tulûat tiyatrosu ile alış-verişi olan bir türdür. İki seyirlik oyun türü arasındaki iliş-

kiler üzerine tanık niteliğindeki belgelerden 1300 - 1309 (= 1884 - 1893) arasında bir Ermeni kumpanyasının el-kuklaları ile tulûat oyunları gösterdiğini öğreniyoruz.

Bugün de, yukarda değindiğimiz gibi, ipli-kuklalarla daha çok danslar gösterilir; el-kuklasının dağarcığı ise tulûat tiyatrosu repertuvarındaki oyunlar, ya da onların taklidi gösterilerdir. Kişileri bakımından da kukla ile tulûat tiyatrosu tam bir paralellik gösterir: Karagöz ile Kavuklu'nun kukla oyunlarındaki karşılığı İbiş'tir; daima uşak rolündedir. Hacivat'la Pişekâr'ın karşılığı da İbiş'in Efendisi olan İhtiyar'dır. Genç âşık rolündeki kişinin tulûat tiyatrosundaki adı Ermeniceden gelme **Sirar'**dır. Hain adam, İbiş'in sevgilisi, genç âşıkın sevgilisi gibi tipler de tulûat oyunları ile ortak kişilerdir. Hem tulûat tiyatrosunda, hem de karagöz ve orta-oyunlarındaki «taklid»ler ise, daha az sayıda olmak üzere kuklada da geçit resmi yaparlar.

Kukla'nın ancak zamanımızda oynanan bazı oyunlarının metinlerini biliyoruz; eski oyunlardan hiçbir metin kalmamıştır. Eski geleneğinde kuklanın «sözlü oyun» karakteri çok silikti; metin yokluğu bu olgu ile açıklanır. Yeni metinlerden beş tanesi Otto Spies'ın, **Türkisches Puppentheater** (1959) adlı kitabında yayınlanmış, beş tanesinin de konuları özetlenmiştir.

Soru 87 : Karagöz nedir? Tekniğindeki özellikler nelerdir?

Karagöz, cansız aktörlerle oynatılan bir «oyun»dur. Aktörleri ile dekorları, ve kimi hallerde sahnede görülen hayvan, bitki, olağan-üstü yaratıklar, v.b. deriden kesilmiş boyalı şekiller (sûretler)dir. Karagözcü, gerilmiş ve arkadan ışıklandırılmış bir beyaz perdenin geri-

sinde bu sûretleri perdeye yapıştırarak seyircilere gösterir. Aktör yerini tutan sûretlerle hayvanları, ve cin, ejderha... gibi olağan-üstü varlıkları her birine özgü hareketlerle kımıldatır, konuşturur. Konuşmanın bir aktörden ötekine geçişi, başların oynatılmasiyle belirtilir. Çeşitli gürültüleri, ses ve şive taklit'erini karagözcü tek başına yapar. Böylece karagöz hem «görünmeyen tek aktörlü» hem de «görünen cansız çok aktörlü» bir oyun özelliğini taşır; tıpkı kukla gibi. —Kuklodan farkı üç boyutlu yerine iki boyutlu sûretler kullanması, ve bunların perdeye vuran gölgelerini oynatmasıdır. Birçok başka milletlerdeki gölge oyunlarından farklı olarak Karagöz'ün bütün sûretleri renklidir.

Karagöz oyuncusunun yardağı vardır ama oyuna karışmaz. Sûretleri ve başka araçları ustaya vermek, ve buna benzer yardımlarda bulunmaktır onun işi.

Karagözde, orta-oyunundaki kadar önemli olmamakla beraber, müzik de yer alır. Her tipin sahneye girişini, onun kimliği ile ilgisi olan makamda bir şarkı haber verir. Karagözcü bazı havaları da kamıştan basit bir müzik âleti ile çalar. Bu âlet bazı ses taklitlerinde de işe yarar.

Karagöz perdesinin ışıklandırılması eskiden «Şem'a» denilen bir araçla sağlanırdı; bu, yayılmış bir mum kitlesi ile yakılan, kalınca fitilli ve geniş alevli bir türlü şamdandı. Bu ışığın hafif titremeleri, sûretlerin perdeye vuran gölgelerine de, karagözcünün yaptırdığı hareketlere eklenen bir türlü canlılık, oynaklık sağlardı. Şehirlerde elektrikle ışınma kolaylığı yayıldıktan sonra karagözcüler de bu yeni yöntemi benimsediler.

Meddah ve orta oyunu gibi karagöz de şehirlerde geçer bir sanattı. Şimdi o da sönmek üzeredir. Son bir kaç temsilcisi onu unutturmamaya çalışıyorlar. —Bu oyun eskiden, özellikle ramazan gecelerinde, İstanbul'un ve başka büyük şehirlerin kahvelerinde gösterilirdi. Hem

büyükleri, hem de küçükleri eğlendiren yönleri vardı.

Türk Karagözünün boyutları, çok büyük bir salonda, çok kalabalık seyircinin rahatça görmesine elverişli değildi; evlerin sofalarında, bahçelerde (sünnet düğünleri vesilesi ile) ve kahvelerde, en çok 50 - 60 kişilik bir seyirci topluluğuna uygun bir gösteridir Karagöz. Öteki seyirlik halk oyunları gibi, irticale önemli yer verir. Ama gene de, bazı usta karagözcülerin yazıya geçirdikleri oyunlar okuyucu ilgisini de çektiği için bu yüzyılın başlarından beri pek çok karagöz metinleri yayınlanmıştır. Son 20 - 25 yıl içinde, radyoda da Karagöz oyunlarına yer verildiği oluyordu. Özellikle çocuklar için, kimi karagözcüler, eski metinleri günümüze göre ve dinleyicilerin ilgilerini gözönünde tutarak radyo yayınlarına uygulamayı denediler.

Seyirlik halk oyunları içinde metin («söz») ögesinin en çok önem kazandığı sanat şüphesiz Karagöz olmuştur; bunun bir sebebi de, tek aktörün aynı zamanda eserin «yazarı» olmasıdır; karagöz metinlerini —belli şeması içinde— her karagözcü kendisi yaratma imkânını bulmuştur.

Soru 88: Karagözün geçmişi üzerine neler biliyoruz?

Gölge tiyatrosunun Çin'de mi, yoksa Hind'de mi ilk defa yaratıldığı kesin olarak bilinmiyor. Bu Uzak-Doğu ülkelerinden Osmanlı İmparatorluğu topraklarına hangi rihte ve hangi yoldan geldiği de tartışılan bir sorundur.

Yukarda **(Soru: 85)** Türk kuklasının geçmişi üzerine bildiklerimizi özetlerken anlattığımız gibi, uzun zaman, gölge-oyunu ile kuklayı göstermek için eski kaynak-

larda kullanılan kelimelerin yanlış yorumlanması sonucu, gölge-oyununun, Çin'den Moğollar aracılığı ile, Orta-Asya Türklerine ve İran'a, oradan da Osmanlı ülkesine geldiği sanılıyordu. Daha yeni araştırmalarla bu açıklamadaki yanılma meydana çıktıktan sonra, gölge oyununun Türkiye'ye, daha Güneyden geçen ikinci bir yol izleyerek gelmiş olacağı ileri sürüldü; bu görüş bize daha kandırıcı görünüyor.

Yakın-Doğu memleketlerinde gölge-oyunu üzerine bilgiler XII'nci yüzyıla çıkıyor. XIII'üncü yüzyıldan da ünlü arap hekimi İbn Danyâl bu oyun için düzenlenmiş üç tane piyes metni bırakmıştır. Bu metinler her ne kadar aydın bir zümrenin zevklerini karşılamak üzere yazılmışa benzerse de, yazarın bunları oldukça gelişmiş bir halk geleneğinden esinlenerek düzenlediği kestirilebiliyor. Yine Mısır'dan, XIV'üncü yüzyıldan kaldığı kestirilen gölge oyunu sûretleri de bize kadar ulaşmıştır.

Karagöz oyununun Osmanlı ülkesinde ilk ortaya çıkışı üzerine bazı yazılı kaynaklarla, karagözcülerin sözlü geleneğinde birtakım menkabemsi söylentiler vardır. Evliya Çelebi'ye göre Karagöz ve Hacivad, Selçuklular çağında yaşamışlardır. Karagöz, Bizans İmparatoru Konstantin'in ulaklığını yapan bir Çingene imiş; Hacivad da Mekke ile Bursa arasında gidip gelirmiş; ikisi, yılda bir defa yolları üzerinde buluşup tuhaf tuhaf konuşurlarmış; onların bu sohbetleri sonradan gölge oyunu biçimine sokulmuş. —Karagözcülerin arasında anlatılan menkabeye göre ise, gölge oyununun icadı Sultan Orhan çağına çıkar. Bu Padişah Bursa'da bir cami yaptırıyormuş; Karagözle Hacivad da, birincisi demirci, ikincisi de duvarcı olarak bu yapıda çalışırlarmış; gevezelikleri ve maskaralıkları ile öteki işçileri çalışmaktan alakoydukları için Padişah onları öldürtmüş; sonra da yaptığına pişman olmuş; Şeyh Küşterî, Padişahı teselli için, Karagöz'le Hacivad'ın bi-

rer sûretini yapıp onların konuşmalarını canlandırmayı düşünmüş. —Başka bir yazılı kaynakta rastlandığı rivayet edilen bir menkabenin anlattığına göre de Karagöz'ün adı Kara Oğuz imiş; o, aslı Kara-Keçili aşiretinden bir köylü imiş; adını Kara-Öküz'e çevirmişler. Onun, Hacı-Evhad adında bir de ahbabı varmış; birlikte düzenledikleri oyunları Şeyh Küşterî beğenmiş; Kara-Öküz adını bu sefer Karagöz biçimine sokarak bu oyunları işlemiş, ve onların ün kazanıp yayılmasına ön-ayak olmuş.

Bu menkabelerde adı geçen Şeyh Küşterî Sultan Or-ın zamanında yaşamış, 1366 yıllarında Bursa'da ölmüş ünlü bir kişidir; karagözcülerce gölge oyunu sanatının «Pîr»i sayılır; perde gazellerinde adının saygı ile anılması, ihmal edilmeyen bir görenek olmuştur; Karagöz perdesine «Küşterî meydanı» denmesinin sebebi de onun, bu oyunu icad etmiş kişi olduğuna değğin inanıştır.

Karagöz'ün —ve genel olarak Türk gölge oyununun— bu Şeyh Küşterî ile ilişkisi, ve XIV'üncü yüzyıla kadar çıkan eskiliği üzerine, menkabe niteliğini geçmeyen ve XVII'nci yüzyıldan daha öncelere de gitmeyen söylentilerden başka tanık yoktur. Gölge oyununun Osmanlı ülkesinde bilindiğine işaret eden belgelerin en eskileri XVI'-nci yüzyıla çıkıyor. Bunlardan birinden öğrendiğimize göre Yavuz Sultan Selim 1517'de Mısır'ı fethettikten sonra, orada gördüğü gölge oyunundan hoşlanmış, bir gölge oyuncusunu İstanbul'a götürmek istemiştir. — XVII'nci yüzyılın başında, I'inci Ahmed çağında da (1603 - 1617) Mısır'dan İstanbul'a gölge oyuncuları gelmişti. Öyle anlaşılıyor ki Osmanlı ülkesi için bir zaman Mısır, usta gölge oyuncularının memleketi sayılmıştı. —Ama XVI'ncı yüzyıldan başlayarak bu oyun Türk sanatçılarının elinde teknik bakımından gelişiyor; onun piyes dağarcığı zenginleştiriliyor. —1582 İstanbul şenliklerini anlatan bir yazma **Sûrnâme**, o vesile ile gösterilen bir gölge oyununun

hem teknik, hem de konularına değgin oldukça geniş bilgiler verir; bir Alman tanığının eserinde de aynı şenlikler ve orada gösterilen oyun anlatılmıştır; bu gösterinin gölge oyunu olduğunda şüphe yoktur. Aynı **Sûrnâme'de** birçok gölge oyuncularının adları da sayılmıştır.

XVII'nci yüzyıldan başlayarak Karagöz, oyunun baş kişisi olarak anılmağa başlıyor; giderek de oyunun bütününe adını veriyor; öyle ki yayıldığı yerlerin bazılarında (Yunanistan'da, Tunus'ta, Trablusgarp'te) gölge oyunu, Türkiye'de olduğu gibi, Karagöz diye adlanmıştır.

Aynı yüzyılda Evliya Çelebi olsun, Türkiye'ye gelen Batılı seyyahlar olsun, türk gölge oyunu üzerinde etraflı bilgiler vermişlerdir. Evliya Çelebi, ünlü bir hayalci olarak adını andığı Kör Hasanoğlu Mehmed Çelebi'nin dağarcığında 300 oyun bulunduğunu söyler. Artık o çağda Karagöz'le Hacivad'ın, karşılıklı konuşup atışma nitelikleri ile bu oyuna yerleşmiş olduklarını gene Evliya Çelebi'den öğreniyoruz. Demek ki bugünkü üslûbunu bu seyirlik oyun daha XVII'nci yüzyılda kazanmıştı. Evliya Çelebi bazı oyunların özetini de vermiştir; bugünün Karagöz dağarcığında da aynı oyunları buluyoruz; **Hamam, Kanlı Nigâr** gibi.

Daha sonraki kaynaklardan bir çoğunda Karagöz anılmakla beraber, onun gelişimi üzerine bilgiler veren eserler pek azdır. Yabancı tanıkların yazdıklarında, oyunun zaman zaman yasak edildiğine, ya da sıkı kontrol altına alındığına değgin bilgiler vardır. XVIII'inci yüzyıldan Batılı bir seyyah karagöz oyunlarında açık saçık konulara halkın çok rağbet ettiğini bildiriyor. XIX'uncu yüzyılın Avrupalı seyyahları da Türkiye'de karagözle çok ilgilenmişler ve çoğu onun bu «müstehcen» yönü üzerinde önemle durmuşlardır.

XIX'uncu yüzyılda karagöz, herhalde, İstanbul'un belli başlı eğlenceleri arasında idi; II'nci Mahmud'un şeh-

zadelerinin sünnet düğününden bahseden bir **Sûrnâme'**-de on bir ayrı yerde karagöz oynatıldığı bildiriliyor.

Karagöz üzerine bilgi vermiş batılı yazarlar üzerinde en dikkate değeri, şüphesiz, Metin And'ın uzun boylu üzerinde durduğu Wanda'dır; bu zat ömrünün 50 yılını (1820 - 1870) Türkiye'de geçirmiştir. Kitabında, karagöz oyunlarının, zaman zaman siyasî yergiye de yer verdiklerini, çeşitli devlet adamlarını, ya da genel olarak devlet politikasını tenkitten çekinmeyen karagözcülerin bu yerlerini kimlere ve nasıl, yönelttiklerini uzun uzun anlatıyor. —Karagöz, daha önceleri de, fırsat düştükçe ve cesaret sahibi oyuncuların dilinde siyasî tenkit silâhı olarak kullanılmıştı herhalde: Halep'te bir karagözcü, Rusya'ya karşı savaştaki başarısızlıklarından dolayı Yeniçerileri alaya almıştı. 1829 ile 1860 yılları arasında Türkiye'ye gelmiş olan Fransız seyyahları da karagöz'ün bu tenkitçi yönü üzerinde bilgiler vermişler, ne gibi olayları ve kimleri diline doladığını anlatmışlardır.

Gelmiş geçmiş ünlü karagözcüler üzerine bilgilerimiz çok sınırlıdır. XIX'uncu yüzyıldan önceleri için birkaç ad: XVI'ncı yüzyıldan Kör Hasan, XVII'nci yüzyıldan Kör Hasanoğlu Mehmed Çelebi, Şengül Çelebi, Kandillioğlu, Ahmed, Kör Musluoğlu, Sarı Ahmed, Bekçi Mehmed, XVIII'inci - XX'nci yüzyıllardan alfabetik uzun bir listeyi Metin And kitabında vermiştir.

Küçük Ali, son karagözcüler içinde en ünlüsüdür; birçok metin yayınlamıştır. Deriden karagöz suretleri de yapardı. Küçük Ali'nin oyunlarının metinlerinden bir bölüğünü de İlhan Başgöz ses bandına almıştır; bunlar Ankara'da Millî Kütüphane Arşivi'ndedir; bazıları Cevdet Kudret'in kitabında yayınlanmıştır.

İstanbul dışında da —Anadolu şehirlerinde— karagöz'ün yaşadığını ve yayıldığını biliyoruz. Evliya Çelebi, Erzurum'un ünlü karagözcülerinden bahseder. İstanbul

karagöz okulu dışında, yani konuları ve üslûpları İmparatorluğun devlet merkezindekinden farklı bir oyun tarzının taşra şehirlerinde gelişmiş olduğu kestirilebilir. Kars karagözü üzerine çok yakınlarda yapılan ilk araştırmalar bu tahmini doğruluyor. Kars karagöz oyunlarından da metinleri ses bandına alınanlar vardır; ama başka bölgeler üzerine henüz araştırmalar yapılmamıştır. — Bildiğimiz kadarı: İzmir, Bursa gibi Batı - Anadolu şehirlerinde Karagöz, repertuvarı, tekniği, kişileri bakımından, İstanbul'dakilerden farksızdı.

Soru 89 : Karagöz Türkiye dışındaki ülkelerde yayılmış mıdır?

Balkan ülkelerinde doğrudan doğruya karagöz oyununun oynandığı Yugoslavya gibi yerler yanında, kendi kukla tiyatrolarının konularında ve tiplerinde Karagözün etkisi görülen ülkeler de vardır: Romanya gibi. — Yunan halk tiyatrosu karagözü Türklerden almış, adını değiştirmeden onu benimseyip kendi özelliklerine uygulamıştır; onu, Türk Karagözünün bir çeşitlemesi diye niteleyebiliriz.

Türkiye ile Balkan memleketlerinin türkçe konuşulan yerleri ve Kuzey Afrika'nın eski Osmanlı İmparatorluğundan kopmuş bölgeleri dışında yabancı ülkelerde Karagöz'ün etkisini gösteren birkaç olgu sayılabilir. İtalyan gölge oyununda Karagöze benzeyen yönlerin bulunuşu, Kuzey Afrika halk geleneklerinin aracılığı ile karagözün bir etkisi olsa gerektir. — Türk karagözünün, kendi niteliklerinden bir şey yitirmeden, bir Türk oyunu olarak, bir ara Paris'te Chat Noir adlı kabarede gösterildiği de biliniyor.

Osmanlı İmparatorluğundan kopmuş memleketlerden türk karagözünün yayıldığı yerlerde bu oyun zaman zaman devlet yönetimiyle çatışmıştır. 1830'da Cezayir'in Fransızlar tarafından işgalinden sonra, yerli oyunlara Fransızları küçük düşüren sahneler eklenmişti. 1843'te Fransızlar Cezayir'de gölge oyununu yasakladılar. — Trablus'taki bir karagöz oyununda Fransızların 1870'de, Almanlara yenilgileriyle alay ediliyordu. Yine Trablus'ta, 1909'da, II'nci Abdülhamid'in tahttan indirilmesi olayından halkın duyduğu sevinç karagöz oyunlarında yankılanıyordu. Trablus sözlü geleneğinde karagözün kökeni üzerine anlatılan hikâye de, onun halk sözcüsü yanını belirtmek bakımından ilginçtir: bu söylentiye göre karagöz oyununu, İstanbul'da, memleketin yönetimini beğenmeyen bir adam, tenkitlerini Padişaha bu oyun aracılığı ile duyurabilmek düşüncesiyle icad etmiştir; bir zaman sadece güldürücü, açık saçık konularla halkı eğlendirmiş; Padişah da merak edip oyunu görmeğe gelmiş; o zaman adam, devlet yönetiminde ve yöneticilerindeki kusurları, aksaklıkları, bozuklukları bir bir anlatmış, Padişahı uyarmış böylece; Padişah da yolsuz adamlarını yanından uzaklaştırmış, kötüleri cezalandırmış; karagözcüyü de vezir yapmış.

Soru 90: Karagözü modernleştirme denemeleri olmuş mudur?

XIX'uncu yüzyılın ünlü yazarı Ahmed Midhat Efendi ile Karagözcü Kâtibi Sâlih, karagöz oyunlarına yenilikler katmayı ilk defa düşünmüş olanlardır. Ahmed Midhat, bez yerine perdenin buzlu camdan olması, sûretlerin boylarının büyütülmesi gibi düşünceler ortaya atmış; Kâtib Sâlih Fransız romanlarından konu seçmeye kalkışmıştı. — Kâtib Sâlih'in tekniğindeki başka bazı değişiklikler: sah-

neye ikiden fazla sûret birden çıkarmak, perdenin etrafını resimlerle süslemek, perdenin içine mobilye ve ev içi dekorları koymak, oyundan önce ince saz çaldırmak gibi yeniliklerdir; mum yerine elektrik lâmbasını da ilk defa o kullanmış; karagöz geleneğindeki sûretlere de değişik tipler eklenmiş: örneğin, Karagöz'ün davullu ve tulumlu sûretleri gibi; Karagöz bu kılığı ile perdeye gelip öteki kişileri oynatırmış. — Kâtib Sâlih'in bu çeşitli yenileştirme denemelerine tanık olanlar, hiç birinin başarı kazanmadığı kanısındadırlar; nitekim onlardan bir iz de kalmamıştır.

Karagöz üzerinde, geleneğin dışına çıkarak ikinci bir «yenileştirme» denemesi, onun belli başlı kişilerini canlı aktörlere temsil ettirmek, Karagözü tiyatro sahnesine çıkarmak olmuştur. 1910 yılında «Canlı Karagöz sahnesi ve Operet Kumpanyası» adında bir tiyatro kuruluşu bu işi bir zaman sürdürmüştür. Orada oynanmak üzere bir çok piyesler de yazdırılmıştır. Karagözcü Kâtib Sâlih bu oyunlarda Hacivad rolüne çıkmış. Şalgam Hoca adında bir softanın Karagöz'ün karşısına çıkan bir tip olarak icadı bu oyunlarda denenmiştir. Ünlü tulûatçı Naşit de canlı Karagöz oynamış sanatçılardandır.

Karagöz modernleştirmeyi üçüncü bir kez 1941 yıllarında Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu denemiştir. Onun getirmek istediği yenilikler hem tekniğe, hem de konulara değgin idi. O, oyunu daha büyük bir salonda (tiyatro, sinema binalarında), daha kalabalık seyirciye gösterebilmek amacı ile, vaktiyle Ahmed Midhat Efendi'nin düşündüğü gibi, sûretlerin ve dolayısıyle perdenin boyutlarını büyütüyordu; deve derisi yerine, yağa batırılmış kartondan sûretler yaptı; **Karagöz Ankara'da** adlı bir oyunla bu denemeyi uyguladı. Ama onun bu yoldaki çabası da başarısızlıkla sona ermiştir.

Karagözü, geleneğindeki teknik ve içerik özellikleri-

ni olduğu gibi bırakarak, yani öteden beri hayalcilerin tuttukları yoldan giderek, onun yapısındaki ve anlatımındaki güçlerden bir şey yitirtmeden, onu bozmadan, yozlaştırmadan canlı tutma denemeleri de olmuştur. Bununla çağdaş tiyatro sanatının aktör ve yazarlarının Karagöz oyunlarına eğilmeleri, onları bir anlatım aracı olarak kullanma yöntemini anlıyoruz. 1931 yıllarında bir süre, güçlü komedi aktörü Hazım, İstanbul'da bir küçük lokantada karagöz oynatmıştı; onun oyunları büyük ilgi ve başarı kazanmıştı. — Köy Enstitülerinin canlı çalışma ve yaratma döneminde (1940 - 1945), Hasanoğlan Köy Enstitüsü öğretmenlerinden Hidayet Gülen, karagöz oyunlarına yeni bir anlatım gücü verme çabası göstermişti; onun, geçen yıllar içinde Karagöz piyesleri yazmakta devam ettiğini, 1968'de bir gazetenin yarışmasına katılıp üçüncü dereceyi kazanmış olmasından öğrendik. Bu yarışmada birinciliği kazanan Aziz Nesin'in karagöz piyesleri yayınlandı; bunlar eski oyunların, özellikleri yitirilmeden —ölüsü kaçırılmadan— günümüze getirilmesi mümkün olduğunu ispatlıyor. — Hem konuları işlemede, hem de icra işinde çağının kültür seviyesinin aşağısında kalmayan, aynı zamanda geleneği benimsemiş ve sindirmiş olan sanatçıların elinde karagözün bugün de diri kalma şansı vardır; sinema, hele televizyon gibi, çağdaş teknik araçlar onun bu yeniden canlanma imkânlarını bir hayli çoğaltabilirler.

Soru 91 : Karagöz oyunlarında işlenen konular ve insan tipleri nelerdir?

Karagöz oyununun, ilerde göreceğimiz bölümlerinden «fasıl»ların konularını inceleyeceğiz burada. Alman orientalisti Georg Jacob, karagöz oyunlarının «fasıl»larında işlenen konuları şu dört bölümde kümelemiştir:

1) İşsiz olan Karagöz'e Hacivad bir iş bulur. Oyun Karagöz'ün bu işte beceriksizliklerinden, alışılmış olanlara aykırı tutumlarından, o işi görürken karşılaştığı kimselere davranışlarından çıkan tuhaflıkların sıralanması ile sürdürülür: **Gözlemeci, Eskici, Karagöz'ün aşçılığı, Karagöz'ün bakkallığı, Eczane, Karagöz'ün komikliği, Kayık, Salıncak, Telgrafçı, Yazıcı, Karagöz'ün şairliği, Canbazlar, Tahmis, Balıkçılar**... bu kümeden oyunlardır.

2) Karagöz, yasak veya tehlikeli bir yere, merak ettiği için, ya da rastlantı ile, girmek ister; bu yüzden başına türlü işler açılır; çeşitli kimselerle rastlaşır ve çatışır: **Hamam, Bahçe, Çivi Baskını, Kanlı - Kavuk, Câzûlar** oyunlarında bu kümeden konular ele alınmıştır.

3) Bu bölümde, Karagöz'ün, yukarıdaki kümelerdekilerden farklı, başlı başına çapraşık herhangi bir maceraya karışmasından çıkan durumlar sergilenir: **Sahte Gelin, Yalova Sefası, Meyhane, Tımarhane, Karagöz'ün esrar içmesi** oyunlarında olduğu gibi.

4) Halk edebiyatının bilinen anlatı türlerinden alınmış konuların kişileri arasına Karagöz'ün herhangi bir vesile ile karışmasını anlatan oyunlar. Bu konuların çoğunluğu ünlü halk hikâyelerinden alınmıştır: **Ferhâd ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre** gibi aşk hikâyelerinden, ya da **Hançerli Hanım, Tayyarzâde** gibi gerçekçi meddah hikâyelerinden.

A. Thalasso, Metin And, Cevdet Kudret, Moliére komedilerinden (**Skapen'in dolapları, Zoraki Hekim, Cimri,** v.b.), Ahmed Midhat'ın **Hüseyin Fellâh, Hasan Mellâh** adlı romanlarından konularını almış Karagöz oyunlarına işaret ediyorlar.

Karagöz geleneğinin, böyle başka edebiyat türlerinde yeri olan bir konuyu, kendi tekniğine ve sanat görüşüne, anlatım özelliğine uygulaması ustaca yapıldığı zaman çok başarılı olur: **Ferhad ile Şirin**'de olduğu gibi.

Bu uygulamadaki yönteme örnek olarak, Ferhâd ile Şirin'in maceraları içine Karagöz'ün nasıl karıştığını gösterelim:

Hacivad, Karagöz'e Ferhad ile Şirin'in maceralarını anlatır. Ferhâd, Şirin'in kasrını boyayan nakkaştır; Şirin'e âşıktır. Şirin'in anası ondan, Elma Dağı'nı delip kasra su getirmesini istemiştir; Ferhâd o şartla Şirin'i elde edebilecektir. —Daha, bu hikâye anlatılırken, Karagöz'ün aklı durur; meselâ bir insanın, aşk uğruna, dağı delmeğe kalkışmasını havsalası almaz; garip yorumlar yapar. — Sahnede, oyunun gerektirdiği dekorları da kendine göre, olmayacak şeylere benzetmesi, oyunun, «romantik» bir konuyu «komik» düzeye indiren ustalığına tanıktır: Karagöz'e göre, Küşterî meydanında (yani perdede) Hacivad'ın evi tarafına konmuş olan köşkün karşısındaki, yani Karagöz'ün evi tarafındaki Elma - Dağı, bir moloz yığınıdır; köşkün Hacivad tarafına, molozun Karagöz'ün evinden yana yığılmış olması Hacivad'a çatma vesilesi olur...

Karagöz oyununun tiplerine gelince: belli başlı iki tip Hacivad'la Karagöz'dür. Hacivad, hali vakti yerinde, kelli-felli, aklı başında, herkesle hoş geçinmesini bilen, çok defa düşündüğü gibi değil de, alıştığı gibi konuşan çelebi bir zattır. Birçok oyunlarda mahallenin muhtarı, ileri geleni, akıl hocası rolünde görürüz onu. Sık sık kavga etmekle beraber Karagöz'le ikisi, birbirinden vaz geçemeyen iki dostturlar. —Karagöz'e gelince, o her oyunda, bir süre, Hacivad'la uyuşup anlaşamaz; çünkü, Hacivad'ın bütün zıdlarını nefsinde toplamış bir «bî-edeb Çingene»dir; züğürttür, bir mesleği yoktur; geçimi zuhurata bağlıdır; evinde karısı ile kavgaları eksik olmaz; oburdur, boş boğazdır; düşündüklerini gizlemeden söyler; içgüdülerine uymaktan kendini alamaz; her şeye burnunu sokar; her fırsattan yararlanmak, kendine pay çıkarmak ister; Hacivad'ın nasihatlarını dinlemeğe niyetlense de,

onlara uymak elinden gelmez: cahildir; Hacivad'ın tumturaklı, arapça-farsçalı konuşmalarını hep ters anlar... — Bu iki temel kişi, oyunun ilk iki bölümünde, «mukaddeme» ve «muhavere» de karşılıklı çene yarıştırırlar. Üçüncü bölümde, yani «fasıl»da, şartların, konunun gerektirdiğince, çeşitli tipler sahneye gelirler. Bu, ikinci derecede önemli kişiler şunlardır: kadın tipleri (**Zenne**'ler); erkek tipleri: genç âşık, mahalleye özgü kişiler; taşra tipleri: Kastamonulu, Kürt, v.b.; azınlık tipleri: Yahudi, Rum, Ermeni, yabancı (Firenk) v.b.; Bebe-Ruhi (aptal oğlan); kabadayı: Zeybek, Tuzsuz Deli-Bekir, Çakıcı; Tiryaki: afyon yutmağa alışmış, söyleneni anlamayan, yaşlı bir adam. — İnsan dışı sûretler şunlardır: bazı hallerde hayvanlar (deve, eşek, v.b.); efsanelik varlıklar: konuşan ve insanları yutan Kavak, ejderha, cazılar, cinler.

Karagöz'le Hacivad'ın yaşamış kişiler olduğu üzerinde ileri sürülenler, gelenekten gelme söylentilerin daha ötesine gidemiyor; bunlara yukarda değindik. Yalnız, Karagöz'ün Çingene asıl ndan olduğu üzerinde söylenenler oyunun gelişim tarihini ilgilendirir. Oyunlarda Karagöz fırsat düştükçe Çingene olarak gösterilir; onun aslına değgin bu görüş XVII'nci yüzyıldan beri gelenekte yaşamaktadır. Çingene sanatçıların, seyirlik halk oyunlarının birçok çeşitleri gibi, Karagöz oyunlarını da işlemiş oldukları göz önünde tutulursa, Karagöz tipinin Çingene asıllı hayalcilerin marifetiyle gölge oyununa girmiş olması düşünülebilir. Evliya Çelebi'den beri, pek çok Çingene usta oyuncuların türk gölge tiyatrosundaki payları bilinen bir şeydir.

Karagöz oyunlarını, açık-saçık, ayıp şeylerden «tenzih» etmek çabası gibi, Karagöz'ün —veya herhangi bir tipin— şu ya da bu asıldan gelmesini bu ünlü halk sanatına yakıştırmamak yersiz ve anlamsız bir alınganlıktan başka bir şey değildir.

Soru 92 : Bir karagöz piyesi nasıl kurulmuştur?

Karagöz oyunu dört bölümden meydana gelir :

1) Mukaddeme. Hacivad bir semâ'î, arkasından da bir gazel okuyarak, seyircilerin oturuşlarına göre sol taraftan perdeye gelir; bir eğlence ister. Bu isteğini hep aynı kalıp-sözlerle tekrarlar: «Yar bana bir eğlence!...» Böylece sanki oyunun amacını bildirir: o akşamki oyun her zamanki gibi, seyircileri eğlendirmek için tertiplenmiştir. — Hacivad'ın bağırmasından rahatsız olan Karagöz, kendi evinin bulunduğu kabul edilen (sağ taraf) yerden fırlar, Karagöz'e çıkışır, ona vurur.

2) Bu ilk çatışmadan sonra Karagöz'le Hacivad arasında «muhavere» başlar. Bu bölümde çoğu kez her oyuna uygulanabilen hazır bir «ikili-konuşma» konusu geliştirilir. Bu kalıplaşmış muhaverelerin bir listesini, Metin And'ın kitabında bulacaksınız. — Muhavere bir «tekerleme» de olabilir; yani, Karagöz'ün ya da Hacivad'ın, olmayacak bir şeyi başlarından geçmiş gibi anlatmaları... Bu maceranın, çoğu kez, bir rüya olduğu sonunda anlaşılır. «Muhavere»de, tekerlemeler dışında, müzik, edebiyat, bilmece, v.b. gibi konular da işlenir.

3) Fasıl bölümü. Burada oyuna adını veren asıl konu ele alınmış, sahneye konmuştur. Bunların kümelenmelerini yukarda gösterdik.

4) Bitiş. Faslın sonunda, sahnedeki kişiler bir vesile ile dağılırlar. Karagöz Hacivad'a bir kez daha dayak attıktan ve her vuruşunda Hacivad'ın sözlerine tekerlememsi cevaplar verdikten sonra Hacivad:

Yıktın perdeyi eyledin viran.
Varayım sahibine haber vereyim hemân!

der, Karagöz de Hacivad'a: **«Bir daha yakan elime geçerse...»** gibilerden bir tehdit savurduktan, seyircilerden de:

«Her ne kadar sürc-i lisan ettikse af ola!» diye özür dilediktten ve gelecek oyunu bildirdikten sonra perdeden çekilir; oyun da sona erer.

Karagöz oyununun önemli bir özelliği, —tıpkı orta-oyununda ve seyirlik köylü oyunlarında da olduğu gibi— sahnenin «itibarî» bir değer taşımasıdır; oraya Karagözcüler «Küşterî Meydan» derler. Genel olarak, İstanbul'un orta halli bir mahallesinde bir meydan, bir sokak başı olarak düşünülebilir burası. Perdenin sağ tarafında, dekor filân bulunmadığı halde, Karagöz'ün evi, solda da Hacivad'ın ve başka kişilerinki varmış gibi kakul edilir. Karagöz hep sağ taraftan sahneye girer; öteki kişiler sol taraftan. Karagözün başı ikide bir perdenin sağ yukarı köşesinden görünür: sahnede konuşanların sözlerine karışmak, kendi kendine bir tuhaf düşünce ortaya atmak gibi durumlarda, burası Karagöz'ün penceresi sayılır. «Fasıl» bölümünde, yine çoğu kez Karagöz'ün evi o tarafta sayılır; bazı konularda, perdenin sağına ve soluna birer yeri temsil eden dekorumsu sûretler konur: örneğin, **Ferhâd ile Şirin** oyununda sağda Elma-Dağı, solda Şirin'in kasrı vardır; **Bakkal oyunu**'nda, Karagöz'ün tarafı bakkal dükkânı farz edilir, çünkü Karagöz bakkal olmuştur.

Karagöz'ün sağdan, öteki aktörlerin soldan girmeleri, Karagöz'ün oyunun baş-kişisi olarak önemini gösteren bir olgudur. Karagöz bütün öteki aktörlerle devamlı olarak karşı karşıyadır. Onun, konu gereğince perdede bulunmadığı seyrek hallerde, sağ taraf boş kalmış olur. Karagözcü sol eliyle Karagözü, sağ eliyle öteki kişileri oynatır; bu yüzden de sûretler, Karagözle bütün öteki kişiler karşı karşıya gelecek biçimde değneğe takılmışlardır, ve o biçimde sahneye çıkarlar.

Soru 93 : Orta-oyunu nasıl tanımlanır? Tekniği nedir?

Orta-oyununun halk seyirlik oyunları kümesine giren öteki türlerle ortak yönlerini yukarda **(Soru : 82)** kısaca gözden geçirdik. Şimdi orada sözü edilmeyen yönleriyle tekniğini belirterek bu oyunun tanımlanmasını tamamlayalım.

Orta-oyunu, çok aktörlü, çalgılı bir oyundur. Çalgının işe karışması, sadece başta, sonra bir de —karagözde olduğu gibi— sahneye giren her yeni aktörü haber verme sırasındadır. Oyun sahne olarak kabul edilen ve etrafı seyircilerle çepe-çevre çevrilmiş bir alanda oynanır. Orta-oyunu daha çok yaz mevsimlerinin, mesire yerlerinin oyunudur; ama kapalı yerlerde (hanlarda, hattâ bazı tiyatro sahnelerinde de) oynandığı olmuştur. Orta oyuncularının «palanka» kelimesiyle adlandırdıkları oyun alanı herhangi bir yerde kolaylıkla hazırlanabilir; onun için de orta-oyuncularının belli bir yerde, her zaman kullandıkları, hazır, sâbit bir alanları yoktur.

Seyircilerin oturdukları yerin hemen arkasında, ve oyun yerine («sahne»ye) aktörlerin girmesi için serbest bırakılan «kapı»ya yakın, kıyafet değiştirme yeri vardır. «Sahne» olarak kabul edilen yer boyutları aşağı yukarı 15×25 m. kadar, yuvarlak veya yumurtamsı bir alandır. Seyircilerle oyun yeri, ip gerilmiş kazıklarla ayrılır; meydanın sağı kadınlar içindir; eskiden buraya kafes konurdu; sol taraf erkek seyircilerindir. Çalgıcılar da burada, seyircilerin tam önünde yer alırlar. Çalgı takımı en azından bir zurna ile bir çifte-nâradır. Dekor denilecek başlıca iki nesne vardır: birincisi, oyun yerinin sağ tarafında «Yeni-dünya» denilen ve evi temsil eden paravanamsı bir şey, ikincisi de «dükkân» denilen, daha kısa boylu, iskemlemsi bir şey. Oyunların hemen hepsinde,

evin de, dükkânın da, oyunun akışına hareket noktası olacak nitelikte önemli rolleri vardır. Oyunun konusuna göre bazı dekorlar ve döşeme araçları kullanıldığı da olur, ama bu zorunlu değildir.

Orta-oyununun asıl eylemine giren aktörler üzerinde aşağıda ayrı bir soruda duracağız. — Oyunun, eyleme karışmayan kişileri, köçekler ve curcunacılardır. Köçekler, eskiden, asıl oyun başlamadan önce bir raks gösterisi yaparlardı; curcunacılar da, yine «fasıl»a girmeden, çalgının da koşulduğu bir ezgi ile, birtakım tekerlemeler, ve türlü maskaralıklarla bağıra çağıra bir «curcuna havası» meydana getirirlerdi. Sonraları köçeklerin de, curcunabâzların da oyunda yer alma zorunluğu kalkmış, yani orta-oyunu daha az kalabalık bir kadroya indirilmiştir.

«Klasik» bir oyun, son aldığı biçimde (curcuna ve köçek ögelerinden sıyrılmış olarak) şöyle bölümlenir:

1) Zurnanın pişekâr havası ile Pişekâr gelir. Zurnacı ile kısa bir konuşma yapar. Sonra zurna kavuklu havasını çalar; Kavuklu ile Kavuklu-arkası konuşarak sahneye çıkarlar.

2) Pişekâr'la Kavuklu'nun konuşmaları iki bölümdür: birincisi, lâalettayin iki tanıdığın hoş-beşidir. İkinci bölüm «tekerleme» dir; bu, masalların uzun hikâye tarzındaki tekerlemelerine benzer: Kavuklu başından geçmiş garip bir macerayı anlatır; sonunda bunun bir rüya olduğu anlaşılır. — Bu tekerlemelerden adları bilinen on beş kadarının özetleri, bir tanesinin de tam metni Metin And'ın kitabında verilmiştir.

3) Fasıl: asıl oyunun kişilerinin bir bir sahneye gelip karışacakları basit macerayı canlandıran bölüm. Bu fasıllardan pek çoğu konuları bakımından Karagöz fasılları ile ortaktır.

4) Bitiş : Pişekâr, Kavuklu ile son bir konuşma yapar; seyircilerden özür diler, tıpkı Karagözde olduğu gi-

bi: «Her ne kadar sürc-i lisan ettikse af ola!» der; bir dahaki oyunun yerini ve zamanını bildirir; seyircileri iki eliyle selâmlar. Zurna «Ey gaziler» havasını çalarak giden seyircileri uğurlar.

Orta-oyununda, Karagöze baka, söz hüneri şüphesiz daha önemli bir yer tutar, daha çok ustalık ister; çünkü burada bütün konuşmalar bir tek aktörün işi değildir; Karagözde ve meddahta tek aktörün konuşması, söz serbestliğini sınırlandıran bir niteliktir; burada ise her aktör karşısındakine lâf yetiştirmek durumundadır, bu da bir türlü yarışmadır. Orta-oyununun geleneğinde, aktörlerin bu yarışmalarının iki yönünü birden anlatan bir deyim vardır: **çene yarışı**; bu, aktörlerin birbirine söz yetiştirme çabaları, hem de mimik tuhaflıkları ile, birbirini geçme denemeleri anlamına gelir; özellikle çenesini yukarıya doğru kaldırarak suratına en acayip biçimi veren bu yarışı kazanmış olur.

Görülüyor ki bu sanatta mimik de söz kadar önemli sayılmaktadır; öyle ki gelenek bu öğelerin ikisini birden, çift anlamlı **çene yarışı** deyimiyle adlandırmıştır. Mimik yarışmasını, ağzında en az dişi olan, yani sanatta tecrübesi çok olan yaşlı sanatçılar kazanacaktır. Bu söylentiye göre orta-oyuncular çene karışına o kadar önem verirlermiş ki, iyi çene yarıştırmak için sağlam dişlerini söktüren sanatçılar bile olmuş.

Orta-oyununun canlı aktörlerle oynanışı, ve bir meydanda seyircilerle karşı karşıya bulunmaları, sözlerin edep ve terbiye sınırlarını aşmamasını, açık saçık olmaktan kaçınılmasını gerektirmiştir. Halbuki Karagözde, oyuncu perdenin gerisine gizlenmiş, ve sözlerinin sorumluluğunu, deriden yapılma cansız kişilere yüklemiştir. Hayâl oyununda edepsizce konuşmaları ile halkı en çok eğlendiren Karagöz'ün orta-oyunundaki karşılığı olan Kavuklu'nun, ustasından icazet aldıktan sonra bir zaman,

böyle münasebetsizlikleri yapmaması için ustasının kontrolünde kaldığını bazı tanıklardan öğreniyoruz.

Mimik ve benzetmeci hareketler orta-oyununda öteki seyirlik oyunlardan çok daha önemli bir yer tutar; temsil araçlarının perde ve perde gerisindeki sûretler olması Karagözde kendiliğinden hayâl çağrışımlarına imkân vermektedir; bunu orta-oyununda aktörler mimikleri ve benzetmeci hareketleriyle sağlayacaklardır. Kavuklu ile Pişekâr'ın konuşmaları sırasında, Kavuklu'nun, bazı da öteki kişilerden birinin, oyunun yapısındaki bu «gerçek-dışı» niteliğe bir türlü akıl erdiremedikleri, bunu saçma buldukları yollu karşılıkları ile, orta-oyununun bu ayırdedici özelliğinden «komik» bir etki çıkarıldığı olur. Bir örnek görelim: bir oyunda Kavuklu ve Pişekâr, birlikte gâh yayan, gâh tramvayla uzun bir yol alıyorlarmış taklidi yaparlar meydanda; sonunda Kavuklu dayanamaz: «Ulan! bir saatte şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Yoksa eğleniyor musun?» der.

Orta-oyununda, mimiklerden başka, şüphesiz bu sanatın gelişimindeki daha önceki aşamalardan, örneğin hokkabazlıkla birlikte yürütüldüğü dönemden miras kalmış ögeler olarak el, ayak hünerleri de önemli bir yer tutar. Ahmed Rasim, Kavuklu'nun bu hünerlerinden bir bölüğünü şöyle sıralıyor: «Kavuğu, düşürmeden başının bir hareketiyle sol kolu üzerine atabilmek, biniş eteklerini savurup toplamak, pabuç sektirmek, vücut şiddetle sendeleyerek düşmek muhakkak göründüğü halde birdenbire toplanıvermek... Kavuklu Hamdi öyle pabuç sürer, öyle sürçerdi ki gülmemek mümkün değildi.»

Soru 94: Orta-oyununun konularında ve tiplerindeki özellikler nelerdir?

Orta-oyunu fasıllarının listeleri ile karagözünkiler

karşılaştırılınca görülür ki pek çoğu karagözle ortaktır. İçlerinde, tulûatın malı olanlar da vardır; çünkü orta-oyunu bu seyirlik halk oyunu türiyle yakınlığı olan bir oyundu, ve gelişiminin son aşamasında onunla alışverişi daha da çoğaldı. Bütüniyle orta-oyununa özgü oyunlar var mıdır? Bu soru incelenmemiştir. Karagöz metinlerine bakarak pek az sayıda orta-oyunu metni bize ulaşmıştır; çünkü orta-oyununun (yapısı ve tekniği gereğince) metinlerini bir tek sanatçının yazıya geçirmesi mümkün değildir. Son orta-oyuncularının sağlığında ve oyun henüz canlı iken, ses makineleri ve film gibi bugünkü teknik araçlar yoktu; bu yüzden de onların tam metinleri tesbit edilememiştir, ve incelemeler çok az metne dayanmak zorunluğundadır; bu metinler de sanatçılardan birinin ya da ötekinin anılarından, belleklerinde kalmış (çok tekrarlanmış, tutunmuş, ezberlenmiş) parçalardan ibaret kalmıştır.

Metin And'ın incelemelerinde belirttiği önemli noktalardan biri «fasıl» bölümünde konuların Karagöz oyunlarına baka gerçekçi kalma zorunluğudur. Cin, peri, ejderha, v.b. gibi ögeleri olan metinlere orta-oyununda yer verilemeyeceği açık bir şeydir. Bundan başka, tekerleme de orta-oyununda Karagözdekinden daha önemli bir yer tutar. Karagözde tekerleme «muhavere» bölümünde geçer; ve zorunlu değildir; muhavere ya tekerleme olur, veya başka bir konu üzerine döner. Orta-oyununda ise, baştaki «konuşma» dan sonra «tekerleme» nin ayrı bir bölüm olarak söylenmesi bir kural gibidir. Fasıl dışındaki bölümler bakımından, yine Karagözden bir farkı da hayâl oyununun ciddî anlamına, temsil ve «remiz» yönlerine dikkati çeken şiirlerin (semâ'î ve perde gazelinin) karşılıkları ile, kişilerin gelişini haber veren türkülerin bulunmamasıdır; bunların yerini, sözsüz olarak zurna ile çifte nâranın ezgileri tutar.

Kişilere gelince, orta-oyununda, gölge tiyatrosundaki Karagöz'ün yerini Kavuklu, Hacivad'ınkini de Pişekâr alır; bu iki kişi, oyun içinde birbirlerine hep kendi gerçek isimleri ile (örneğin, Hamdi, İsmail, v.b.) seslenirler. — Pişekâr'ın rolü, Hacivad'ınkinden çok daha önemlidir, şu anlamda ki, o aynı zamanda, oyun boyunca da bir çeşit «rejisörlük» görevini sürdürür. — Pişekâr Kavuklu ile çekişir, alaya alındığı olur, ama, Kavuklu'nun ona saldırmaları Karagözünkü kadar ileri varmaz; Kavuklu'dan dayak yemesi söz konusu olmaz. — Öteki kişiler, aşağı yukarı karagöz oyunundakilerin karşılıklarıdır: Zenneler (kadın kılığında erkek oyuncular), taklitler, çelebiler, v.b. Bebe-Ruhi karşılığı olan rolü gerçekten kanbur, ya da cüce bir aktör oynar; bu tipin, bazı oyunlarda Kavuklu-arkası denilen kişi olduğu görülüyor; ama Kavuklu-arkası, bazı hallerde, Kavuklu'nun çıraklığını yapan (Kavuklu-adayı) bir aktör de olur.

Soru 95: Orta-oyununun geçmişi, oluşumu ve gelişimi üzerine neler biliyoruz?

Yukarda tekniğini, konularını, kişi tiplerini nitelendirerek tanımlamaya çalıştığımız orta-oyununun birçok yönleriyle Karagöz oyununa benzemesinden, ve onun orta-oyunu adiyle ancak XIX'uncu yüzyılın ilk yarısından beri gösterilmiş olmasından, bu konu üzerinde incelemeler yapanlar orta-oyununun bu tarihlerde, Karagözün canlı aktörlerle oynanan bir oyun şekline uygulanması sonucu olarak çıktığı kanısına varmışlardır. Metin And, bu verilerle yetinerek bu sanat türünün çıkışına bu kadar yakın bir tarih gösterilmesinin yanlış bir görüş olduğu üzerinde durur; çünkü, en eskilerinden başlayarak mim oyuncuları, maskaralar, çengiler ve şenliklerdeki eğlen-

celerde bir çeşit inzibat vazifesi gören tulumcular ve cinaskerleri de taklitlerle halkı eğlendirirlerdi; bu taklitlerde, az da olsa «söz» ögesi vardı. Öte yandan, orta-oyununun, bu adla anıldıktan sonra da, bütün bu şenlik oyuncularının kişilerini gösterilerine kattıklarını biliyoruz: curcunabazlar, ve köçekler gibi. Türkler arasında epey eski bir tarihten beri canlı aktörlerin rol aldığı «söyleşmeli oyunlar», yani bir çeşit halk tiyatrosunun bulunduğuna da tanık olacak belgeler vardır; bunların en eskisi XII'nci yüzyıla çıkar: Bizanslı Prenses Anna Komnena kitabında, babası İmparatorun hastalığını taklit eden sahnelerle Türklerin eğlendiklerini bildirir; bu belki de taklitli, söyleşmeli bir oyundu. Daha sonra, yine bir Bizanslının eserinde verilen bilgilere göre I'inci Bayezid'in (1389 - 1402) sarayında taklitçi oyuncular varmış. XVI'ncı, hele XVII'nci yüzyıldan sonra yerli türk kaynakları da bol bol taklitçi «mudhik» (= güldürücü) lerin katıldığı oyunlardan söz ediyorlar. Evliya Çelebi, çağının on iki oyuncu kolunu, ve bunların oynadığı oyunları sayıyor: **Keştiban oyunu, Arnavut Kasım taklidi, Haraççı taklidi, Gümüş arayıcı taklidi, Yuvacı taklidi, Bahçe taklidi, Bahçivan Gürcü taklidi, Çingene taklidi,** v.b.; bunlardan bir tanesinin konusunu özetlerken verdiği bilgiler, onun «taklid» diye adlandırdığı oyunlarda «söyleşme» lerin yer aldığına, ve kuruluşlarının da, daha sonraki orta-oyunlarınınkine yakın «dramatik» nitelikte bulunduğuna şüphe bırakmıyor.

XIX'uncu yüzyılın başlarında orta-oyunu bugünkü biçimini ve niteliklerini kazanmağa başlamış olmalıdır. II'nci Mahmud çağında yazılmış **Enderûn Tarihi**'nde 1825' te Şehzade Abdülmecid'i eğlendirmek üzere gösterilen bir oyun üzerine verilen ayrıntılı bilgilerden bunu öğreniyoruz; orada Pişekâr, Zenne gibi temel tiplerle, taklidlerden «Türk», «Yahudi» sayılıyor; ayrıca «pastal» ın (yani, Pişekâr'ın elinde tuttuğu değneğin) oyunun bir aracı

olarak kullanıldığı, curcunacıların curcuna teptikleri söyleniyor. Orta-oyunu bu yeni biçimini, yani tam anlamiyle «dramatik» oyun niteliğini kazandıktan sonra da oyuncu topluluklarının «kol» diye adlandırılmasının sürüp gitmesi de bu sanattın, kol oyuncularının söyleşmeli gösterilerinin gelişmesiyle meydana çıktığına tanık değerinde bir olgudur.

Orta-oyunu adının ilk kullanıldığını bildiren belge 1834 yılında Saliha Sultan'ın düğününü anlatan **Sûrnâme**dir. 1836'da Şehzade Abdülmecid ve Abdülâziz'in sünnet düğünlerini anlatan **Sûrnâme**'de de «klâsik» Karagöz ve orta-oyunu dağarcıklarında yer alan oyunların adları sayılmıştır.

1839'dan sonra orta-oyunu tiyatro sahnesinde de oynatılmış olsa gerek. Almanca bir dergi bu yıllarda Türklerin bir tiyatroda kendilerine özgü bir oyun gösterdikleri haberini yayınlarken saydığı ayrıntılar bunun bir orta-oyunu olduğu kanısını verir. 1846'da Kasparyan adlı bir Ermeni'nin kurduğu topluluk da, Beyoğlu'nda bir tiyatroda orta-oyunu göstermiş.

XIX'uncu yüzyılın sonlarında orta-oyunu tulûatla kaynaşma eğilimi gösteriyor; hem orta-oyununda, hem tulûatta oynayan aktörler beliriyor. Bu bakımdan türk tulûat tiyatrosunun gelişmesinde orta-oyununun şüphesiz çok etkisi olmuştur; ama orta-oyununun yozlaşması, ve nihayet ölüp gitmesinde de tulûatın rolü büyüktür. Her iki tip oyuna karşı ise türk edebiyatını temsil eden ünlü yazarlar (Namık Kemal v.b. gibi) cephe almışlar, metinli, Batı tipi, gerçekçi tiyatroyu savunmuşlardır.

Soru 96: Karagöz ve orta-oyununun halk anlatı geleneğiyle ortak yönleri nelerdir?

Karagöz ve orta-oyunu halk anlatı geleneğinden çok şeyler almıştır.

Mitoloji ve destan ögeleri çok azdır bu oyunlarda; hele orta-oyununun yapısı —yukarda onu karagözle karşılaştırırken söylediğimiz gibi— bu türlü konulara hiç elverişli değildir; karagöze ise bu konular, ancak komik etki yapacak şekilde eğilip bükülerek, karikatürleştirilerek sokulur.

Buna karşılık hikâyelerden, masallardan ve fıkralardan pek çok motifler, bazı bazı bütüniyle konuları aldıkları olmuştur bu sanatların. Yapılarına en uygun anlatı çeşidi meddah hikâyeleri olduğu için, en rahatça kullandıkları konular bunlardır: Orta-oyunu dağarcığında **Tayyar-zâde, Hançerli Hanım** tipi hikâyelere rastlıyoruz. Metin olarak elimizde çok az gereç var. Sadece oyunların başlıklarından bir sonuca varmak güçtür; çünkü bir türden bir türe uygulamalarda, her zaman görüldüğü üzere, eserlerin adları değiştirilir; iki tür arasında alış-veriş herhalde kesin olarak bilindiğinden de çoktur. — Aşk hikâyeleri diye adlandırdığımız anlatı türünden konular işlenmiştir karagözle orta-oyununda: **Leylâ ile Mecnun, Ferhad ile Şirin, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre**, v.b. gibi. Bunlardan da çok az metin kaldığından etraflı karşılaştırmalar yapılamıyor. Bu hikâyelerden, **Ferhad ile Şirin** gibi edebî bir kökene çıkanlar da karagöz ve orta-oyununa, halk için sadeleştirilmiş, ve epey eski bir zamandan beri kitap haline sokulmuş anlatmalardan geçmiştir. Bu konuların karagözle orta-oyunu dağarcıklarında ta eskiden beri bulunup bulunmadığını bilmiyoruz; bu soruyu cevaplandıracak tanık yok elimizde.

Anlatı türüyle karagöz ve orta-oyunu arasındaki yakınlık özellikle bu türlerin belli başlı tipleri karşılaştırılınca daha çok göze çarpar. Karagöz, masalların, fıkraların ve halk hikâyelerinin başlıca kişileri olan tiplerin bir bileşimi gibidir; fıkraların Nasreddin Hocasından, Bektaşisinden, masalların ve hikâyelerin Keloğlan ve Köse-

sinden ona birçok çizgiler geçmiştir. Halk anlatı geleneğinin bu tiplerinin belirli kişilikleri —olumlu ve olumsuz yönleriyle— halktan basit insanlar oluşları, ve haksızlık işlemeğe kalkışan güçlü kişilerle didişmeleridir. İki yüzlülük, bağnazlık, para ve mevki hırsı, boş hayâl coşkuları, v.b. onların alaylarına nişan tahtaları olacaklardır. Karagöz ile Kavuklu'da da, her şeyden önce sağ-duyuya ve gerçeğe değer veren halk adamının boyutlarını buluruz. Karagöz'ün karşısındaki Hacivad idare-i maslâhatçı, iki yüzlü, herkesin suyuna göre gitmesini, nabzına göre şerbet vermesini bilen kişidir; çıkarları ile çevresine sım-sıkı bağlıdır. Karagöz ise çiğ gerçeği söyleme gücünü hiçbir zaman yitirmez, çünkü bir çıkarı yoktur; korkusuzdur, sakıncasızdır; kendi tabiatının —yani insanoğlunun— zayıf, çarpık, aksak yönlerini sergilemekten çekinmez; ona yergi ve tenkit gücünü veren de kendine karşı dahi takınmaktan korkmadığı bu «tarafsız» tutumudur.

Ama karagözün ve orta-oyununun bu temel kişilerinin en çok göze çarpan bu niteliklerini belirtirken şunu da söylemeliyiz: bu oyunlar «tulûat»a dayandıkları için, çevrelerini kollamayı hiç bir zaman unutmamışlardır. Bu saydığımız nitelikleri kendi tabiî ortamlarında, ortalama bir halk kesimindeki gösteriler için doğru olabilir. Karagöz de, orta-oyunu da saraya kadar girmiş oyunlardır; halk çevrelerinde halkın duygularını okşamasını bildikleri gibi, sarayda, ya da «büyükler» in huzurunda, onların alınmalarına meydan vermeyecek kadar ihtiyatlı olmayı da becermişlerdir.

Karagözle orta-oyununun halk anlatı türlerinden, özellikle masaldan aldıkları en önemli öge «tekerleme»dir. Tekerleme özellikle orta-oyununda çok önemli yeri olan bir gereçtir. Ondaki tekerlemeler masaldakilerle karşılaştırılınca pek çoğunun her iki türde ortak olduğu görülür. Masalda olduğu gibi bu oyunlarda da tekerleme

iki çeşit gösterir, ve iki ayrı vazifesi vardır: birincisi, masalın gerçek-dışı bir şey olduğunu hatırlatmak için söylenen tekerleme; karagözde bunun yerini, oyun başlamadan çok önce, seyircilerin gelip perdenin karşısına oturdukları zaman dikkatlerini çekmek için konulan «göstermelik» almıştır. Bu, bir türlü, seyircinin merakını gıcıklayacak, hayâlini kamçılayacak araçtır; masal başı tekerlemesi de bunu yapar. Bir de Karagözle Hacivad'ın karşılıklı konuşmaları sırasında, çoğu kez Karagöz'ün payına düşen, olmayacak bir maceranın anlatılmasından ibaret olan tekerleme; masallarda da bunun karşılığı vardır. Bu, çoğu kez, bir rüyanın gerçekmiş gibi anlatılmasıdır.

Karagözün kökenini anlatan bir efsaneye göre, Şeyh Küşterî Karagöz'le Hacivad'ı canlandırmak istediği zaman ilkin onları insan suretine sokmamış da iki pabucu birbirlyle konuşturmak suretiyle bir türlü kukla oyunu icat etmiş. Karagözün icadı üzerine anlatılan bu efsane ile orta-oyununda Kavuklu'nun hünerlerinden «pabuç sektirme» nin, ve masal tekerlemeleri arasında yer alan, «iki çizmenin çekişmesi» hikâyesinin belki de bir ilişkisi vardır. Bu «çizme tekerlemesi» herhalde çok eski türk tekerleme'erinden olacak; onun Anadolu'daki çeşitli anlatmalarından başka, Özbek, Kırım-tatar ve Ordos-mogol anlatmaları da vardır (bk. P. N. Boratav, **Le «Tekerleme»**, Paris 1963, tip, No. 29; s. 85 - 87, 166 - 169).

Soru 97 : Tulûat tiyatrosu nedir?

Tulûat tiyatrosu bir bakıma —ve daha çok— tiyatro tarihi araştırmalarını ilgilendirmekle beraber, seyirlik halk oyunları, ve dolayısiyle halkedebiyatı araştırmaları için de önem taşır. Ancak, tulûat tiyatrosunun «metinler»i derlenip yayınlanmamış olduğu için bu ikinci yöniyle ilişkili sorunları cevaplandırmak oldukça güçtür.

İstanbul, en eski tulûat sahnesi geleneğini yaşamış bir şehirdir; yakın yıllara kadar, hiç olmazsa eski İstanbul'un özelliklerini yitirmemiş semtlerinde, Üsküdar'da, Beşiktaş'ta, ve yazları da Boğaz'ın, Çamlıca'nın, Kadıköy'ün mesire yerlerinde son tulûat temsilcileri, son bir gayretle bu sanatı sürdürmeğe çalışmışlardır. Ama ne yazık ki tulûat tiyatrosunun türlü sorunları üzerinde, ayrıntılara kadar bilgi derleme zahmetine kimse girişmemiş, ve bu yüzden de bu tiyatro üzerine birçok gerekli bilgiler yitip gitmiş durumdadır.

Tulûat Avrupa'dan mı gelmiştir? Şüphesiz ki bize Batıdan metinli, rejisörlü, planlı tiyatro gelmiştir; ama, öte yanda, Avrupa'nın halk sanatları içinde de bir tulûat tiyatrosu çeşidi vardır; İtalyanların **Teatro del Arte**'leri, her memleketin, yerli özellikleriyle panayır tiyatroları, v.b... — Tanzimat çağında Türkiye'ye giren «metinli tiyatro», şehirli halk geleneğinde yerleşmiş olan orta-oyunu ile karşılaşmıştı. Türk tulûat tiyatrosu, bu iki «uzlaşamaz gibi görünen» seyirlik sanat çeşidinin birine ötekinin aşılanması ile son belirgin şeklini almış olmalıdır. Yerine göre, ya orta-oyunu Avrupa tarzı tiyatrodan bir şeyler alıyor, ya da bu tiyatro orta-oyununun halkça tutulan yöntem ve konularından yararlanarak seyircilerine kendini sevdirmeğe çalışıyordu. Kavuklu Hamdi, Kel Hasan, Naşit gibi sanatçıların hem tulûat aktörü, hem de orta-oyuncuları olmaları, sadece orta-oyununun önemini yitirmesiyle açıklanamaz; bu olgu iki oyun türünün yakınlıklarını, birinden ötekine geçmenin kolay olabildiğini de ispatlar.

Türk halk tiyatrosunun başlıca özelliklerinden biri, ciddî-acıklı konuları dahi komiğe doğru kaydırmak, güldürüyü ön plâna almaktır; o, sanatta seyirciyi ciddî sorunlarla karşı karşıya bırakıp bunaltma taraflısı olmayan bir görüşü tutar. Naşit'in Şehzadebaşı'nda hüküm

sürdüğü bir dönemde seyrettiğim bir oyunu hatırlarım: eser bir Batı piyesinin çevirisi idi; markiler, kontlar, mösyöler, madamlar, ciddî bir konunun gerektirdiği bir plan içinde rollerini oynuyorlardı. Bir aralık bu şapkalı insanların arasına, Anadolu'lu uşak, «İbiş» kıyafetiyle (yani kulaklarına kadar geçirilmiş kalıpsız fesiyle) girdi. Böylece seyicilere eserin ağlamaklı, sızlamaklı, ağırbaşlı yanı unutturuldu. Artık bir zaman için, «komik-i şehîr»in eserdeki «melo-dramatik» havayı altüst eden tuhaflıkları ön plana geçiverdi. Bir süre sonra oyun yeniden eski seyrini aldı, ta son sahneye kadar. Sonunda yine «Komik-i şehîr», bu sefer omuzunda davulla sahneye çıktı, sevgililerin düğününü haber verdi; halkı bir fasıl daha eğlendirerek bir dahaki oyunun gününü de bildirdikten sonra seyircileri uğurladı.

Tulûat tiyatrosu da —tıpkı orta-oyunu gibi— Batı edebiyat ve sanat görüşlerine bağlı aydın-yazar çevrelerinin saldırılarına uğramıştır; bu sanatı kaba, bayağı zevkleri aşağılaştırıcı sayıp, ahlâk kuralları adına onunla zaman zaman savaşmayı vazife edinenler olmuştur. Buna karşılık, en yeni tiyatro taraflıları bu sanatın görüşlerini savunmaktadır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu bu savunmaların bayrağını ilk açanlardan biridir.

Tulûat, eski büyük ustaları ölüp gittikten sonra, bu «açık eser» görüşü bir tarafa, kendi geleneğini sürdürmekten de tamamiyle vaz geçmiş sayılmaz. Anadolu şehir ve kasabalarını dolaşan tulûat kumpanyaları, eskisi kadar çok sayıda olmamakla beraber, hâlâ yaşamaktadırlar. Yerli film bu sanatın aleyhine kazançtadır; ama o da tulûattan pek çok ögeler almıştır.

Tulûat tiyatrosunun son ünlü temsilcisi olarak Muammer Karaca'yı anmak yerinde olur. O, Naşit ve Dümbüllü gibi tulûatçıların teknik ve üslûbiyle günün konularını kaynaştırmasını, ve halkın ilgisini toplamayı ba-

şarmış, eski ustaların mertebesine erişmemekle beraber bu sanatı, bir yöniyle bir süre daha yaşatmıştır.

Sour 98 : Seyirlik köylü oyunlarını nasıl tanımlarız?

«Seyirlik köylü oyunları» adı altında göstermek istediğimiz oyunlar daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde, ve eğlence vesilesi yaratan kış geceleri toplantılarında oynanır. Bunlardan bazıları söyleşmelidir; bazılarında ise söze çok az yer verilmiştir, mimler ve hareketler ön plandadır; ama hepsi az-çok bir «tiyatro eseri»nin kurallarına uyarak, basit de olsa bir eylemi canlı aktörlerle yürütürler. — Bu oyunların aktörleri, bundan önce gördüklerimizden farklı olarak, oyunculuğu meslek edinmiş kimseler değillerdir; herhangi bir kimse oyunda rol alabilir, eğer oyunun genel yürüyüşünü —konusunu— biliyorsa, ve oyunun gerektirdiği hareketleri ve söyleşmeleri seyircilere beğendirecek şekilde başaracağına güveniliyorsa.

Bu oyunların başka özellikleri de vardır: yer yer oyuna seyirciler de katılırlar; çoğu kez hayvan kılığına girmiş aktörler oyunda rol alırlar. — Kılık değiştirmeler başlıttır; takma sakal, yüz boyama, giyimleri aşırı derecede gülünçleştirme gibi.

Geleneğin kendisi bu oyunlara özel bir ad vermez. Onların bir gösteri biçiminde düzenlenmesi «oyun çıkartmak» deyimiyle nitelenir; ve her oyun adiyle anılarak çıkartılacak oyun belirlendirilir: **Arab-oyunu, Ölü-oyunu,** v.b. çıkartmak...

Bu oyunların çoğu erkek oyunlarıdır; bununla beraber çok basitleşmiş şekilleriyle çocukların geleneklerine girmiş olanları —artık «dram ögeleri»ni yitirmiş olarak— bulunduğu gibi, bazı kadın toplantılarında (özellikle

düğünlerde) kadınların kendi aralarında çıkardıkları oyunlar da vardır. — Orta-oyununda olduğu gibi, burada da, erkeklerin çıkardıkları oyunlarda kadın rollerini, kılık ve ses değiştirerek erkekler yaparlar; kadın toplantılarında da erkek rollerini kadınlar oynarlar.

Seyirlik köylü oyunlarının pek çoğuna çalgı takımı (davul-zurna) katılır; kadınların çıkardıkları oyunlarda tef ile ezgiler söylenip, belli yerlerde, danslar eklenir. — Sayacı törenlerindeki oyunların kimi aşamalarında uzunca süren türküler söylenir.

Bu oyunların söyleşmelerinde kullanılan «metin» önceden hazırlanmış değildir. Karagöz ve orta-oyunundan farklı olarak, öyle kalıplaşmış, hazır metin parçaları da yoktur; örneğin, karagözdeki şiirler ve türküler, karagözle orta-oyununda ortak olan «muhavere», «tekerleme» gibi klişe-metinler bu oyunlarda yer almaz. Yalnız oyunun ana çizgileriyle akışı, yapılacak hareketler, ve olayların sırası bellidir; söyleşmeler için aktörler tamamiyle serbest bırakılmışlardır. Bir kelime ile, halk seyirlik oyunları içinde, «metinsiz gösteriler»e en iyi örnekleri bu oyunlarda buluruz. — Onlarla ilgilenen araştırıcılar, konularını ve olayların yürüyüşünü anlatmakta yetinmek zorunda kalmışlardır. Son yıllarda kimi oyunların konuşmaları —oyunu bilenlerin belleklerinde kaldığı ölçüde— yazıya geçirilmiş ve yayınlanmıştır; çokça sayıda metni bir arada toplamış olan bir kitap, Şükrü Elçin'in **Köy Orta-oyunları** adlı eseridir. — Ahmet Kutsi Tecer, 1940'ta yayınladığı küçük bir kitapta, yakından görme fırsatını bulduğu birkaç oyunu incelemiş, ve onların hatıra getirdiği birtakım soruları ortaya atmıştır. Ahmet Kutsi Tecer olsun, bu oyunlar üzerinde en yeni araştırmaları yapan Metin And olsun (**Dionisos ve Türk Köylüsü**, İstanbul, Elif Yayınevi 1962) bunlarla Anadolu'nun eski uygarlık-

larındaki dinlik törenler arasında bağlar bulunabileceği sorununa da dikkati çekmişlerdir.

Soru 99 : Köylü oyunlarının konuları ile çeşitli halk edebiyatı türlerinin ilişkileri var mıdır?

Çeşitli türküler (oyun = dans türküleri, ağıtlar, v.b.) seyirlik halk oyunlarında gereç olarak kullanılır.

Onların anlatı türleriyle yakın ilişkisini belirtecek tanıklar çok azdır; tek-tük konularda gerçekçi - güldürücü masallarla ortak oldukları kestirilebilir; buna belirgin bir örneği «Derviş Baba» masalında buluruz. Bu masalın bir metni benim **Az gittik, uz gittik** adlı kitabımda yayınlanmıştır: Adamın biri, bir dilenci dervişe küçük bir para yerine bir sarı lira verir, ve geri alamaz. Bunun üzerine dervişi kadıya götürür. Yolda rastladıkları kavallı çoban, kemanlı çingene de onlara katılır. — Masalın örgüsü, adamın parasını ısrarla istemesi, dervişin sarı lirayı vermeye yanaşmaması, onların bu tekerlemeli konuşmalarına, çobanın kavalını, Çingenenin kemanını çalarak katılmaları, en sonunda, mahkemede Kadı Efendinin karısının da bu cünbüşlü havaya dayanamayıp oynamaya kalkması, Kadı Efendinin de dâvâyı, gene bir tekerleme ile kestirip atması gibi eğlenceli sahnelerden meydana gelmiştir. — Masal, kuruluşu bakımından bir oyun senaryosuna çok yakışıyor. Bu konu, Şükrü Elçin'in Karadeniz bölgesinden derlediği bir köylü oyununda da işlenmiştir. Masalın birkaç çeşitlemesi derlenmiş, ve Türk masal katalogunda incelenmiştir; Batı Makedonya Türkleri arasında anlatılan bir varyantını, Prof. C.S. Mundy derlemiştir. — Bu konu, köylü oyunları dağarcığına masal geleneğinden mi geçmiştir; yoksa masal mı oyunun anlatı türüne dönüşümü ürü-

nüdür? Biz birinci ihtimali daha kuvvetli buluyoruz, ama bol sayıda gereçler derlenince belki daha kesin bir sonuca varılabilecektir.

Soru 100: Seyirlik köylü oyunlarının çeşitleri nelerdir? Törenlerle ilişkileri var mıdır?

Seyirlik köylü oyunlarının bazılarının, yılın mevsim değişmelerini belirleyen günlerinde —aşağı yukarı hep aynı tarihlerde— yapılan törenlere bağlılığı dikkati çeken bir olgudur. Bunları, bir çeşit «resmî»liğini yitirmiş olmakla beraber gelenek olarak hâlâ «bayram» sayılan günlerin kutlanması diye adlandırmak yerinde olur. Ahmet Kutsi Tecer'in incelemesinde etraflı olarak anlatılan bir tanesini özetleyelim; bu örnek, kış-yarısında düzenlenen sayacı töreninde oynanan **Arab-oyunu**'dur.

Törenin iki yönü vardır: birincisi «saya gezmesi» adını alır; deve ve tilki kılığına girmiş «aktör»lere katılan üç kişiyle birlikte meydana gelmiş kafile kapı kapı dolaşarak türküler («saya türküleri») çağırırlar. Hayvan kılığında olanların boyunlarına, bacaklarına çanlar takılmıştır. Bu kafilenin kişileri gezerlerken türlü şaklabanlıklar yaparlar. Gezinin amacı evlerden yemek pişirmeğe yararlı erzak toplamaktır. Toplanan erzakla hazırlanan yemekler: bulgur pilâvı, helva... birlikte yenilir. — Gerek gezi esnasında (köyün bir meydanında, ya da bir evin avlusunda), gerekse yemek için toplanılmış olan odada çıkarılan oyunlar törenin ikinci yönünü meydana getirirler.

Geleneğe göre saya töreninde çıkarılan **Arab oyunu** üç şahıslıdır: Arap, İhtiyar, Gelin. Oyun şöyle yürütülür (bir meydanda oynanıyorsa, deve ile tilkiler de sahneye çıkarlar): Arap devecidir. İhtiyarla Gelin yaylaya göç

ederlerken Arap, Geline sarkıntılık eder. Arapla İhtiyar arasında kavga çıkar. Kadın hem Araba, hem de İhtiyara cilve yapar. (Bu arada hep birlikte bir halay da tutarlar.) Arapla İhtiyarın kavgası kızışır. Sonunda Arap İhtiyarı öldürür; ama Gelini elde edemez. — Gelin ölünün başında ağıt yapar. Seyirciler İhtiyarın ağzına çerezler verirler; İhtiyar yavaş yavaş dirilir. Dirilme seyircilerin neşesini geri getirir. Davul zurna ile yeniden halay tutulur.

Bu oyunun oynandığı birçok yerlerde «bereket, uğur getirir» diye bir inanış vardır. — Oyunda İhtiyarın ölüm belirtileri ile ağıt öğeleri, artık kışın gücünü yitirmeğe bir işaret, verilen yemişlerle yeniden canlanması ve bundan duyulan sevinç de, tabiatın yeniden uyanacağı günlere yaklaşıldığını muştulayan bir anlatım olsa gerektir.

Tecer, aynı incelemesinde, bugünkü biçimleri ile törenlik nitelikleri belirsiz olmuş oyunlara da örnekler vermiştir. Onun kanısına göre bu oyunlardan bir bölüğü de, dinlik oyunların, giderek din dışı nitelikler kazanma şeklinde bir dönüşüm sonucudurlar. Nitekim, «Arab-oyunu» bazı yerlerde kış-yarısı törenleriyle bağlarını yitirmiş, düğünlerde veya başka toplantılarda da oynanır olmuştur.

Tamamı tören-dışı nitelikte, **«farce»** tipi oyunlara örnek olarak da, yine Tecer'in incelemesinden, ikinci bir oyunu özetleyelim (bu, Yozgat'ta derlenmiş bir oyundur): **Elekçioğlu** diye adlanan oyunun kişileri iki erkek (Elekçioğlu ile Kenanoğlu) ve iki kadındır. Seyirciler de yer yer oyuna katılırlar. Elekçioğlu, yüzü una bulanmış, yırtık pırtık giyinmiş, çanlar takınmıştır; Çingene diye düşünülür. Oyun, onun sahneye çıkıp köyün kâhyası ile konuşmasıyla başlar. (Kâhya, seyirciler arasından biridir.) Elekçioğlu kızlarını oynatacaktır, buna karşılık da köylülerden barınacak bir yer ister. Kâhya, muhtara ve

köylülere danışır; nihayet gelenlere yatacak yer vermeye razı olur köylüler. Elekçioğlu'na kızları bindirmek üzere iki hayvan verilir: bunlar, seyircilerden iki delikanlıdır. Kızlar binince hayvanlar türlü aksilikler ederler... Sonunda köye varırlar. Elekçioğlu'na oturacak bir iskemle verilir: gene bir seyirci, iskemle olur; nargile diye bir ayakkabı verilir, ve buna benzer münasebetsiz davranışlarla Elekçioğlu'na takılır köylüler. Nihayet kızlar oyuna kalkarlar, o zaman tilkiler ortaya çıkıp kızlara musallat olurlar. Elekçioğlu tilkileri kovalar. O sırada Kenanoğlu nâra atarak meydana girer. Elekçioğlu kaçar. Kenanoğlu kızlarla birlikte oynamağa kalkarlar. Elekçioğlu gizliden gelip, bir ayağını tüfek gibi yaparak Kenanoğlu'nu öldürür. — Kızlar, ölüye ağıt yaparlar...

Kadınlar arasında oynananlara örnek olarak da Tülbentçi oyununu görelim. Eskişehir köylerinde derlenmiş olan bu oyun şöyle yürütülür: erkek kılığına girmiş bir kadın Tülbentçi rolünü yapar. Şarkı söyleyerek kadınların toplaştığı yere gelir; yemeni, tülbent satacaktır. Kadınlar veresiye almak isterler, Tülbentçi ile çekişirler, malları kapışırlar. Tülbentçi feryadı koparır: «Yetişin, Evliyalar, Erenler!» diye. Bunun üzerine, beyaz yatak çarşaflarına bürünmüş birkaç kadın ortaya çıkıverir, ve yağmacı kadınları korkutup dağıtır.

Tecer'in bir notunda, Anadolu Kurtuluş Savaşı'ndan esinlenmiş ve Yunanlılarla Türkleri sahneye çıkaran bir oyuna da değiniliyor. Eskişehir köylerinde oynandığı bildirilen bu oyun, halkın gelenek dağarcığının yeni konularla zenginleştiğini göstermek bakımından ilginçtir.

Seyirlik köylü yaratmalarında çok daha yeni ve günlük sorunların ele alınışına örneği Abidin Dino'nun İkinci Dünya Savaşı yıllarında oluşumuna tanık olduğu bir oyunda buluruz. O sıralarda Adana Halkevi Tiyatro Bölümünün çalışmaları çerçevesi içinde Çukurova'nın sıtma

bölgesindeki bir köye uğradıklarında Dino, köy delikanlılarına «sıtma savaşı» konusu üzerinde bir oyun çıkarmalarını önerir. Bütün Çukurova'da kinin karaborsaçılığı almış yürümüştür o tarihlerde. Köylüler, bu ana-tema etrafında hemen düzenleyip çıkarıverdikleri oyunda, kininkaraborsacılarının insafsızlıklarını, köylünün çektiklerini, sıtma savaşının aksayan yönlerini sergileyiveriyorlar. — Ama oyun, oynandığı yerde kalmamıştır: Dino, bir müddet sonra, köylülerin, oyundan ders almışçasına karaborsacıları tedirgin edecek eylemlere geçerek bu oyunu sahne dışında da sürdürdüklerini öğrenmiştir.

Seyirlik halk oyunları üzerinde bu son sorunun çerçevesi içine giren birkaç örnek-olgu da şunu gösteriyor: halkedebiyatının her türünden yaratmalar sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayâl ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile, halkın yaşamı ile kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler, ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler.

KISA BİBLİYOGRAFYA

A. Genel nitelikte kaynaklar

a) Veysel ARSEVEN, Açıklamalı Türk halk muzığı kitap ve makaleler bibliyografyası. İstanbul 1969. (Millî Folklor Enstitüsü yayını.)

» » », Türk folklor ve etnografya bibliyografyası, I, Ankara 1971; II, Ankara 1973.

Türker ACAROĞLU ve Fırat OZAN, Türk halkbilgisi ve halk edebiyatı üzerine seçme yayınlar kaynakçası. Ankara 1972. (Türk Dil Kurumu = TDK yayını.)

M. Şakir ÜLKÜTAŞIR, Cumhuriyetle birlikte Türkiye'de folklor ve etnografya çalışmaları. Ankara 1973. (Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı yayını.)

Pertev Naili BORATAV, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Folklor Arşivi. «Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi» (= DTCFD), I, 1942, s. 99-111.

» » », Folklor Arşivinin bugünkü durumu. DTCFD, V, 1947, s. 323-327. (*)

b) Halkbilgisi Mecmuası. Ankara 1928. (Halkbilgisi Derneği yayını.) 1 cilt yayınlanmıştır.

Halkbilgisi Haberleri. İstanbul 1929-1931, 19 sayı (Halkbilgisi Derneği yayını); 1933-1942, sayı 20 - 124 (İstanbul, Eminönü Halkevi yayını).

(*) «Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Folklor Arşivi»nden bu iki yazıda söz edilmiş olması sonucu, kimi araştırıcılar bu «Arşiv»deki halkedebiyatı metinlerinin —ve başkaca folklor gereçlerinin— nereye gittiği, nerede bulunabileceği sorusu ile karşılaşmışlardır. Adı geçen Arşivin kuruluşu bir «tasarı» halinde idi; «resmen» kurulması sonuçlanmadan bu satırların yazarı Fakülteden ayrılmak zorunda kaldı. Arşivdeki gereçler, onu kurmayı tasarlamış olanın ve öğrencilerinin yaptıkları derlemelerin ürünü idi; kendisinin Fakülteden ayrılması, aynı zamanda, Fakültedeki Türk Folkloru öğretim ve araştırmalarına da son verdiği için, sadece bu derlemelerin yitip gitmesini önlemek düşüncesi ile, onları kendi özel «Arşiv»ine dönüştürdü. - 1948 yılından beri, P. N. Boratav arşivi ise, Türk folklorunun çeşitli konuları üzerinde çalışanların yararlanmasına her zaman açık bulundurulmuştur.

Türk Folklor Araştırmaları. İstanbul. 1. sayı ağustos 1949; 319. sayı şubat 1976. (Yayını sürmektedir.)

Türk Etnografya Dergisi. 1. sayı, Ankara 1956. (Millî Eğitim Bakanlığı yayını.) 1973'e kadar 13 sayı yayınlanmıştır.

Folklora Doğru. 1. sayı, ekim 1969; 142. sayı, eylül - ekim 1975. (sayı 1-16: Robert Kolleji Türk Folklor Klübü yayını; sayı 17 den beri Boğaziçi Üniversitesi Türk Folklor Klübü yayını.)

Sivas Folkloru. Şubat 1973'ten bu yana Sivas'ta yayınlanmakta; nisan 1975'te 27. sayı.

Halkbilimi. Ekim 1973'ten bu yana; 10. sayı temmuz 1975. (Orta Doğu Teknik Üniversitesi öğrencileri yayını.)

Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı. 1974 ve 1975 ciltleri. (Boğaziçi Üniversitesi Folklor Klübü yayını.)

I. Uluslararası Türk Foklor Semineri Bildirileri. (Ekim 1973. Millî Folklor Enstitüsü yayını.)

Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı, 1974. (Millî Folklor Araştırma Dairesi yayını.)

c) Ignacz KUNOS, Türk halkedebiyatı. İstanbul 1925. (İkbal Yayınevi.)

Ahmet Tal'at (ONAY), Halk şiirlerinin şekil ve nev'i. İstanbul 1928. (Millî Eğitim Bakanlığı yayını.)

Ahmet CAFEROĞLU, Anadolu dialektolojisi üzerine malzeme, I. İstanbul 1940. (İstanbul Üniversitesi yayını.)

» », Anadolu dialektolojisi üzerine malzeme, II. İstanbul 1941. (İst. Üniv. y.)

» », Doğu illerimiz ağızlarından toplamalar. İstanbul 1942. (Türk Dil Kurumu yayını.)

» », Anadolu ağızlarından toplamalar. İstanbul 1943. (TDK yayını.)

» », Sivas ve Tokat illeri ağızlarından toplamalar. İstanbul 1944. (TDK yayını.)

» », Güney-doğu illeri ağızlarından toplamalar. İstanbul 1945. (TDK yayını.)

» », Kuzey-doğu illerimiz ağızlarından toplamalar. İstanbul 1946. (TDK yayını.)

» », Orta Anadolu ağızlarından toplamalar. İstanbul 1948. (İstanbul Üniversitesi yayını.)

» », Anadolu illeri ağızlarından derlemeler. İstanbul 1951. (İstanbul Üniversitesi yayını.)

Türkiye'de halk ağzından Söz Derleme Dergisi, cilt 6: Folklor sözleri. 1. baskı, Ankara 1952. (TDK yayını.)

Philologiae Turcicae Fundamenta, II. Mainz 1964. (F. Steiner yayınevi.) S. 1 - 170: Die Volksliteratur; s. 1-77: P. N. BORATAV, Observations préliminaires; l'épopée et la «hikâye»; le conte et la légende; les proverbes; s. 77-89: P. N. BORATAV ve İ.

BAŞGÖZ, les devinettes; s. 90-147: P. N. BORATAV, la poésie folklorique; la littérature des âşık; s. 147-170: Helga UPLEGGER, das Volksschauspiel.

B. Özel nitelikte kaynaklar

I. Âşık edebiyatı

Tahir ALANGU, Çalgılı kahvelerdeki külhanbeyi edebiyatı ve nümuneleri. İstanbul 1943. («Istanbuler Schriften» dizisinde.)
İlhan BAŞGÖZ, İzahlı halkedebiyatı antolojisi. İstanbul 1956. (Ahmet Halit yayınevi.)
P. N. BORATAV ve Halil Vedat FIRATLI, İzahlı halk şiiri antolojisi. Ankara 1946. (Milli Eğitim Bakanlığı yayını.)
Hikmet DİZDAROĞLU, Halk şiirinde türler. Ankara 1969. (TDK yayını.)
Hasan EREN, Türk saz şairleri hakkında araştırmalar. I. Ankara 1952. (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi yayını.)
M. Fuad KÖPRÜLÜ, Türk saz şairleri, II, III, Antoloji. İstanbul 1940, 1. baskı. (Kanaat Kitabevi yayını.)

II. Destan ve hikâye

a) Ferruh ARSUNAR, Köroğlu. Ankara 1963. (Türkiye İş Bankası yayını.)
Muhan BÂLİ, Ercişli Emrah ile Selvi Han hikâyesi. Ankara 1973. (Atatürk Üniversitesi yayını.)
Pertev Naili (BORATAV), Köroğlu destanı. İstanbul 1931. (Türkiyat Enstitüsü yayını.)
» », Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği. Ankara 1946. (Milli Eğitim Bakanlığı yayını.)
Wolfram EBERHARD, Minstrel tales from Southeastern Turkey. Berkeley ve Los Angeles 1955. (California Üniversitesi yayını.)
Muharrem ERGİN, Dede Korkut Kitabı, I: Ankara 1958; II: Ankara 1963. (TDK yayını.)
Orhan Şaik GÖKYAY, Dedem Korkudun Kitabı. İstanbul 1973. (Kültür Müsteşarlığı yayını.)
Mehmet KAPLAN, Mehmet AKALIN ve Muhan BÂLİ, Köroğlu destanı. Ankara 1973. (Atatürk Üniversitesi yayını.)
Fikret TÜRKMEN, Âşık Garip hikâyesi. Ankara 1974. (Atatürk Üniversitesi yayını.)

b) P. N. BORATAV, Dede Korkut hikâyelerindeki tarihî olaylar ve kitabın te'lif tarihi. («Türkiyat Mecmuası», c. XIII, 1958, s. 31-62.)
» », Vestiges oğuz dans la tradition bektaşi. («Akten des XXIV.

Internationalen Orientalistenkongresses, München 1957». Wiesbaden 1959, s. 382-385.)
» », Ak-Köbök, Salur Kazan ve Sosurga. («L'Homme», 1963 Ocak-Nisan sayısı, s. 86-105.)
O. Ş. GÖKYAY, Hannâme. («Necati Lugal Armağanı», Türk Tarih Kurumu yayını; Ankara 1968, s. 275—329.)
C. S. MUNDY, Polyphemus and Tepegöz. («Bulletin of the School of Oriental and African studies», c. XVII, 1956, s. 279—302.)
Faruk SÜMER, Oğuzlara ait destanî mahiyette eserler. («DTCFD», c. XVII, 1960, s. 359-456.)

III. Meddah hikâyeciliği

M. Fuad KÖPRÜLÜ, Meddahlar. («Türkiyat Mecmuası», c. I. 1925, s. 1-45.)
(Ayrıca, aşağıda IX. bölüme bakınız!)

IV. Masal, fıkra

P. N. BORATAV, Zaman zaman içinde. İstanbul 1958. (Remzi yayınevi.)
» », Le «tekerleme». Paris 1963. («Cahiers de la Société Asiatique» dizisi.)
» », Az gittik, uz gittik. Ankara 1969. (Bilgi yayınevi.)
Yusuf Ziya DEMİRCİ, Yörükler ve köylülerde hikâyeler, masallar. İstanbul 1934.
W. EBERHARD ve P. N. BORATAV, Typen türkischer Volksmärchen. Wiesbaden 1953, F. Steiner yayınevi. (Mainz Akademisi yayını.)
P. N. BORATAV, Autour de Nasreddin Hoca. («Oriens», XVI, 1963, s.194-223.)
» », Nasreddin Hoca et son pays d'origine. Sivrihisar. («Sprache, Geschichte und Kultur der altaischen Völker», Berlin 1974, Akademie yayınevi, s. 139-143. - Türkçe çevirisi: «Hacettepe Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi», V, 1973, s. 31-35.)
Salim SAKAOĞLU, Gümüşhane masalları. Ankara 1973. (Atatürk Üniversitesi yayını.)
Albert Wesselski, Der Hodscha Nasreddin, 2 cilt. Weimar, 1911. (A. Duncker yayınevi.)
«Yeni Dergi» (masal özel sayısı), c. II, sayı 23, 1966.

V. Efsane

Nezihe ARAZ, Anadolu Evliyaları. İstanbul 1958. (Fatiş yayınevi.)
Ali Rıza ÖNDER, Yaşayan Anadolu efsaneleri. Kayseri 1955. (Yeni Erciyes yayını.)

Hikmet TANYU, Ankara ve çevresinde adak ve adak yerleri. Ankara 1967. (İlâhiyat Fakültesi yayını.)
» », Türklerde taşlarla ilgili inançlar. Ankara 1968. (İlâhiyat Fakültesi yayını.)

VI. Bilmece

İlhan BAŞGÖZ ve Andreas TIETZE, Bilmece: A corpus of Turkish Riddles. Berkeley-Los Angeles-London 1973. (California Üniversitesi yayını.)

VII. Atalarsözü, alkış, kargış

Ömer Asım AKSOY, Gaziantep ağzında atasözleri. Ankara 1942. (TDK yayını.)
» », Gaziantep ağzı, II: meşhur sözler, atasözleri, dualar, beddualar. Ankara 1945. (TDK yayını.)
» », Atasözleri ve deyimler. Ankara 1965. (TDK yayını.)
» », Bölge ağızlarında atasözleri ve deyimler, I: Ankara 1969; II: Ankara 1971.
» », Atasözleri ve deyimler sözlüğü, I: Atasözleri sözlüğü. Ankara 1971. (TDK yayını.)
Ferit BİRTEK, Divan-ı Lûgat-it Türk'ten derlemeler: En eski Türk savları. Ankara. (TDK yayını.)
P. N. BORATAV, 94 proverbes turcs du XV ème siècle restés inédits. («Oriens», VII, 1954, s. 223-249).
E. Kemal EYÜBOĞLU, On üçüncü yüzyıldan günümüze kadar şiirde ve halk dilinde atasözleri ve deyimler. 2 cilt. İstanbul 1973-1975.
Veled İZBUDAK, Atalarsözü. İstanbul 1936. (TDK yayını.)
Mustafa Nihat ÖZÖN, Türk atasözleri. İstanbul 1952. (İnkılâp ve Aka Kitabevleri yayını.)

VIII. Türkü, mâni, tekerleme, ninni, ağıt

a) Yusuf Ziya DEMİRCİ, Anadolu'da eski çocuk oyunları. İstanbul 1934.
» », Anadolu köylerinin türküleri. İstanbul 1938.
Niyazi ESET, Mukayeseli ve neşredilmemiş mâniler. Ankara 1944. (Ankara Halkevi yayını.)
» », Mâniler kılavuzu. Ankara 1947. (Ankara Halkevi yayını.)
Mahmut Ragıp (GAZİMİHAL), Anadolu türküleri ve musiki istikbalimiz. İstanbul 1928.
» », Şarki Anadolu türkü ve oyunları. İstanbul 1929.
Kemal Sadık GÖGCELİ, Ağıtlar. Adana 1943. (Adana halkevi yayını.)

Eflâtun Cem GÜNEY, Halk türküleri, 2 cilt. İstanbul 1956. («Yedi Tepe» yayını.)
KİLİSLİ Rıfat (BİLGE), Mâniler. İstanbul 1928. (Türkiyat Enstitüsü yayını.)
Ignacz KUNOS, Ninniler. İstanbul 1925.
Canit OZTELLI, Evlerinin önü. Halk türküleri. İstanbul 1972. (Hürriyet yayını.)
Muzaffer SARISÖZEN, Yurttan sesler. Ankara 1952.
Ahmet Adnan SAYGUN, Halk türküleri. (İstanbul Konservatuvarı yayını.)
» », Rize, Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve oyunları. İstanbul 1937.
Enver Behnan ŞAPOLYO, Halk ninnileri. İstanbul 1938.
Bilâl Aziz YANIKOĞLU, Trabzon ve havalisinde toplanmış folklor malzemesi. İstanbul 1943.
b) P. N. BORATAV, Türk halk türkülerinde şiirlik motifler. («Türk Dili», XXVI, 1972, s. 396—408.)
» », Türk ağıtlarının işlevleri, konuları ve biçimleri. («1973 Sinan Yıllığı», İstanbul 1973, s. 23-32.)

IX. Seyirlik halk oyunları

Metin AND, Geleneksel Türk tiyatrosu. Ankara 1969. (Bilgi yayınevi.)
» », Dionisos ve Türk köylüsü. İstanbul 1962. (Elif yayınevi.)
Şükrü ELÇİN, Anadolu Türk orta oyunları. Ankara 1954. (Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayını.)
Selim Nüzhet GERÇEK, Türk temâşâsı: meddah, karagöz, orta oyunu. İstanbul 1942.
Süleyman KAZMAZ. Köy tiyatrosu. Ankara 1950.
Cevdet KUDRET, Karagöz. 3 cilt . Ankara 1968, 1969, 1970. (Bilgi yayınevi.)
» », Orta oyunu. Ankara 1973. (Türkiye İş Bankası yayını.)
Aziz NESİN, Üç karagöz oyunu. İstanbul 1969. (Düşün yayınevi.)
Sabri Esat SİYAVUŞGİL, Karagöz. Sosyo-psikolojik bir deneme. İstanbul 1941.
Otto SPIES, Türkisches Puppentheater. Emsdetten/Westf. 1959.
Ahmet Kutsi TECER, Köy temsilleri. Ankara 1940.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ — HALKBİLİMİ

Sayfa

Soru 1: Halkbilimi nedir ve başka hangi deyimlerle adlandırılmıştır? 5

Soru 2: Halkbiliminin budun-bilim (etnoloji) ile ilişkileri nasıldır? 6

Soru 3: Neden **folklor** yerine **halkbilimi** adı uygun görülmüştür? 10

Soru 4: Halkbilimi ne değildir? Onun başka bilimlerle ilişkileri nasıldır? 12

Soru 5: Halkbiliminde uzmanlaşma ve başka bilimlerle işbirliği nasıl olmalıdır? 15

Soru 6: Türk halkbiliminin geçmişi nedir? 16

Soru 7: Türk halkbiliminin bugünkü durumu nedir? 19

BİRİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK EDEBİYATI

Soru 8: «Âşık» deyiminin özel anlamı nedir? Ve âşık nasıl bir sanatçıdır? 21

Soru 9: Âşık edebiyatı ile zümre-tarikat edebiyatının ilişkileri nasıldır? 22

Soru 10: Âşıkların yaratmaları edebiyat tarihinin inceleme alanına girmez mi? 24

Soru 11: Âşık şiirinin biçimleri nelerdir? 25

Soru 12: Âşık edebiyatının türleri nelerdir? 28

Soru 13: Toplumda derin iz bırakmış ünlü âşıklar kimlerdir? ... 31

Soru 14: Günümüzde «âşık» geleneği canlı kalabiliyor mu? 35

Sayfa

İKİNCİ BÖLÜM

DESTAN VE HİKÂYE

Soru 15 : Destan nedir? 37
Soru 16 : Yazılı destanların ayırd edici nitelikleri nelerdir? 41
Soru 17 : Genel olarak Türk aslından kavimlerin destanları ile Anadolu'yu yurt edinmiş Türklerin Anadolu-öncesi destanlarını niçin ve nasıl ayırd ediyoruz? 43
Soru 18 : Oğuzların destanları üzerine neler biliyoruz? 45
Soru 19 : Dede Korkut destanlarının Oğuzların tarihiyle ilişkisi nasıldır? Bu destanların oluşum ve kitabın yazılış tarihleri kestirilebilir mi? 48
Soru 20 : Oğuz destanından Anadolu Halk geleneğinde yaşayan neler vardır? 51
Soru 21 : Destanın yozlaşmasından çıkan türler ve bunların halkbilimi bakımından önemli yönleri nelerdir? 53
Soru 22 : Halk hikâyesi deyiminin karşıladığı türün nitelikleri nelerdir? 55
Soru 23 : Halk hikâyeleri nasıl çeşitlenir? 57
Soru 24 : Köroğlu kimdir? ve hangi etkenlerle destansı bir hikâye kahramanı olmuştur? 60
Soru 25 : Çağımızda sözlü gelenekte halk hikâyeleri nerede ve nasıl yaşıyor? 63
Soru 26 : Halk hikâyelerinin kitaba geçmesi nasıl oluyor? 65
Soru 27 : Günümüz âşıklarının şiirlerini yaymalarında halk hikâyesi geleneğinin etkisi var mıdır? 67
Soru 28 : Halk hikâyeleri nasıl oluşur? Belli yaratıcıları var mıdır? 68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MEDDAHLIK - GERÇEKÇİ HİKÂYE TÜRÜ

Soru 29 : Anlatı türü olarak meddah hikâyesi nedir? 72
Soru 30 : Meddah hikâyeciliğinin tarihî gelişimi nasıl olmuştur? 73
Soru 31 : Geçmişin ünlü türk meddahlarından kimleri biliyouz? Bize kadar ulaşmış gerçekçi-meddah hikâyeleri metinleri var mıdır? 75
Soru 32 :Meddah hikâyeciliği günümüzde yaşıyor mu? 78

Sayfa

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MASAL, FIKRA

Soru 33 : Masal nedir? Öteki anlatı türlerinden masalı ayıran başlıca nitelikler nelerdir? 80
Soru 34 : Masal tekerlemesi nedir? Nasıl çeşitlenir? Masalda önemi ve yeri nedir? 81
Soru 35 : Masallar nasıl çeşitlenir? 84
Soru 36 : Hayvan masallarının nitelikleri ve çeşitleri nelerdir? ... 84
Soru 37 : Olağanüstü masalların başlıca nitelikleri ve çeşitleri nelerdir? 86
Soru 38 : Gerçekçi masalların başlıca nitelikleri ve çeşitleri nelerdir? 88
Soru 39 : Güldürücü fıkraların ve nükteli küçük hikâyelerin özellikleri nelerdir? 91
Soru 40 : Fıkraların ve nükteli hikâyelerin çeşitlenmeleri nasıl olur? 93
Soru 41 : Türk anlatı geleneğinde fıkra tipi olmuş ve ad yapmış ünlü kişiler kimlerdir? Bunların fıkralarındaki özellikler nelerdir? 93
Soru 42 : Nasreddin Hoca kimdir? 94
Soru 43 : Nasreddin Hoca fıkralarının masal incelemelerinde yeri ve önemi nedir? 97
Soru 44 : Toplum zümrelerini konu edinen fıkralar ne anlatırlar? Ne amaç güderler? 99
Soru 45 : Yalanlamalı masalların öteki masallardan farkları nelerdir? 101
Soru 46 : Zincirlemeli masalların nitelikleri nelerdir? 102
Soru 47 : Türk masal derlemelerinin ve incelemelerinin halk anlatı türlerinin karşılaştırmalı araştırmalarında önemi nedir? 103

BEŞİNCİ BÖLÜM

EFSANE

Soru 48 : Efsane nasıl tanımlanır? Öteki anlatı türlerinden hangi nitelikleriyle ayırd edilir? 106
Soru 49 : Efsanenin çeşitleri nelerdir? 108
Soru 50 : Yaradılış, oluşum ve dönüşüm efsanelerinin konuları ve nitelikleri nelerdir? 109

Sayfa

Soru 51 : Tarihlik efsanelerin konuları ve nitelikleri nelerdir? ... 110
Soru 52 : Olağan-üstü varlıkları konu edinen efsaneler hangileridir? 113
Soru 53 : Dinlik efsaneler deyince ne anlıyoruz? 114
Soru 54 : Efsanelerin, halkbiliminin konusu olan nitelikleri içinde ve dışında özel önemleri var mıdır? 116

ALTINCI BÖLÜM

BİLMECE

Soru 55 : Bilmece hangi nitelikleriyle halkedebiyatı türü değerini taşır? 118
Soru 56 : Bilmecenin biçim bakımından çeşitleri nelerdir? 119
Soru 57 : İçerikleri bakımından bilmecenin çeşitlenmeleri nasıl olur? 121
Soru 58 : Bilmecenin bir eğlence aracı olmaktan başka anlamı var mıdır? 122
Soru 59 : Bilmecelerin yaratıcıları var mıdır? Oluşumu nasıldır? 125

YEDİNCİ BÖLÜM

ATALARSÖZÜ, ALKIŞ, KARGIŞ

Soru 60 : Bu bölümdeki türlerin ortak nitelikleri var mıdır? 128
Soru 61 : Atalarsözü nasıl tanımlanır? 129
Soru 62 : Atasözlerinin çeşitleri nelerdir? 130
Soru 63 : Atasözleri değerinde deyimlerle günlük konuşma dilinde kullanılan deyimleri nasıl ayıra etmeli? 132
Soru 64 : Destan geleneğinde ve yazılı edebiyatta atasözlerinden nasıl yararlanılmıştır? 133
Soru 65 : Atasözleri değişmez gerçekleri mi söyler? 135
Soru 66 : Alkışların ve kargışların neşitleri nelerdir? 136
Soru 67 : Alkış ve kargışlarla akraba söz sanatları nelerdir? 139

Sayfa

SEKİZİNCİ BÖLÜM

HALK ŞİİRİ: TEKERLEME, TÜRKÜ, MÂNİ

Soru 68 : Tekerleme nasıl tanımlanır ve çeşitlenir? 145
Soru 69 : Oyun tekerlemeleri nasıl tanımlanır? Çeşitleri nelerdir? 146
Soru 70 : Törenlerle ilişkili tekerlemeler hangileridir? 149
Soru 71 : Oyunlardan ve törenlerden bağımsız, salt söz canbazlığı niteliğinde tekerlemeler var mıdır? 150
Soru 72 : Tekerlemelerin biçimlerindeki özellikler nelerdir? 151
Soru 73 : Anadolu türk tekerlemelerinin benzerlerine türkçe konuşulan başka ülkelerde rastlanır mı? 154
Soru 74 : Oyun tekerlemelerinin kökenleri nerededir? Belli yaratıcıları var mıdır? Nasıl oluşurlar? 159
Soru 75 : Türküleri nasıl tanımlıyoruz? ve konuları ile söylenme yerlerine göre nasıl kümeliyoruz? 162
Soru 76 : Konularına göre kümelenen türkülerin çeşitlerinden her birinin özel nitelikleri nelerdir? 164
Soru 77 : Söylendikleri yerlere göre kümelenen türkülerin özellikleri nelerdir? 168
Soru 78 : Halk şiirinin düzenli ve düzensiz biçimleri nelerdir? ... 170
Soru 79 : Mâni nasıl tanımlanır? biçimleri bakımından nasıl çeşitlenir? 185
Soru 80 : Mâninin, söylenmesine vesile olan yerlere ve şartlara göre çeşitlenmeleri nasıldır? 190
Soru 81 : Türkü ve mâninin biçim, anlatım ve konularının eskiliği üzerine neler biliyoruz? 193

DOKUZUNCU BÖLÜM

SEYİRLİK HALK OYUNLARI

Soru 82 : Seyirlik halk oyunları nasıl tanımlanır? Ortak nitelikleri nelerdir? Halkedebiyatı ile ne gibi ilişkileri vardır? ... 198
Soru 83 : Meddahlığın seyirlik sanat yönü nedir? 201
Soru 84 : Kukla nedir, nasıl tanımlanır? Teknik bakımından çeşitleri nelerdir? 203
Soru 85 : Türk kuklasının geçmişi üzerine neler biliyoruz? 205

Sayfa

Soru 86 : Kuklanın konuları ve öteki seyirlik halk oyunları ile ilişkileri nelerdir? 208
Soru 87 : Karagöz nedir? Tekniğindeki özellikler nelerdir? 209
Soru 88 : Karagözün geçmişi üzerine neler biliyoruz? 211
Soru 89 : Karagöz Türkiye dışındaki ülkelerde yayılmış mıdır? ... 216
Soru 90 : Karagözü modernleştirme denemeleri olmuş mudur? ... 217
Soru 91 : Karagöz oyunlarında işlenen konular ve insan tipleri nelerdir? 219
Soru 92 : Bir karagöz piyesi nasıl kurulmuştur? 223
Soru 93 : Orta-oyunu nasıl tanımlanır? Tekniği nedir? 225
Soru 94 : Orta-oyununun konularında ve tiplerindeki özellikler nelerdir? 228
Soru 95 : Orta-oyununun geçmişi, oluşumu ve gelişimi üzerine neler biliyoruz? 230
Soru 96 : Karagöz ve orta-oyununun halk anlatı geleneğiyle ortak yönleri nelerdir? 232
Soru 97 : Tulûat tiyatrosu nedir? 235
Soru 98 : Seyirlik köylü oyunlarını nasıl tanımlarız? 238
Soru 99 : Köylü oyunlarının konuları ile çeşitli halk edebiyatı türlerinin ilişkileri var mıdır? 240
Soru 100: Seyirlik köylü oyunlarının çeşitleri nelerdir? Törenlerle ilişkileri var mıdır? 241
BİBLİYOGRAFYA 245

Gerçek Yayınevi, «100 SORUDA» dizisi içinde, Türk halk edebiyatını bütünüyle kapsayan bir eseri, bu konunun en yetkili uzmanı olduğu dünyaca kabul edilen Pertev Naili Boratav'm kaleminden sunmanın mutluluğu içindedir. 1948 yılında Dil Tarih Coğrafya Fakültesindeki Türk Halkbilimi (Folkloru) kürsüsü kadrosunun lağvı üzerine 1952'de Fransa'ya giden ve halen Centre Nationale de la Recherche Scientifique'te araştırma uzmanı, Ecole Pratique des Hautes Etudes'de Türk Halk Edebiyatı profesörü olarak çalışan Pertev Naili Boratav, bu eserinde, halk edebiyatımızı, «âşık edebiyatı», «destan ve hikâye», «meddahlık - gerçekçi hikâye türü», «masal, fıkra», «efsane», «bilmece», «atalarsözü, alkış, kargış», «halk şiiri: tekerleme, türkü, mâni», «seyirlik halk oyunları» başlıklı bölümler halinde incelemektedir. Bu kitap, Türk halk edebiyatının bütün yönleri hakkında bilgi edinmek isteyenler için en güvenilir kaynaktır.

10 lira