

TC. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 1977
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1054

HALK EDEBİYATINA GİRİŞ

Yazar

Prof.Dr. Özkul ÇOBANOĞLU

Editör

Yard.Doç.Dr. Halit BİLTEKİN



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2009 by Anadolu University

All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic, tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Prof.Dr. Levend Kılıç

Genel Koordinatör Yardımcısı

Doç.Dr. Müjgan Bozkaya

Öğretim Tasarımcısı

Yard.Doç.Dr. Evrim Kumtepe

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Öğr.Gör. Nilgün Salur

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör. Nejdet Karadağ

Kitap Koordinasyon Birimi

Yard.Doç.Dr. Feyyaz Bodur

Uzm. Nermin Özgür

Kapak Düzeni

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Halk Edebiyatına Giriş

ISBN

978-975-06-0666-3

1. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Web-Ofset Tesislerinde 50.000 adet basılmıştır.
ESKİŞEHİR, Eylül 2009

İçindekiler

Önsöz	viii
-------------	------

Kültür ve İletişim	2
KÜLTÜR KAVRAMI VE OLUŞUMUNDA SÖZLÜ İLETİŞİMİN	
YERİ VE ROLÜ	3
KONUŞMAYA VE YAZIYA DAYALI İLETİŞİM BİÇİMLERİNİN	
TEMEL ÖZELLİKLERİ	5
YÜKSEK KÜLTÜR VE HALK KÜLTÜRÜ TABAKALAŞMASI	7
HALK EDEBİYATI KAVRAMI	8
Özet	11
Kendimizi Sınayalım	12
Yaşamın İçinden	13
Okuma Parçası	13
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	15
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	15
Yararlanılan Kaynaklar.....	16

1. ÜNİTE

Halk Edebiyatı Alanı ve Araştırma Yöntemleri	18
HALKBİLİMİ VE HALK EDEBİYATI İLİŞKİSİ.....	19
HALK EDEBİYATININ SINIRLARI VE SINIFLANDIRMASI	22
TÜRK HALK EDEBİYATININ TARİHÇESİ	24
HALK EDEBİYATININ YAZILI KAYNAKLARI	27
SÖZLÜ KAYNAKLARDAN HALK EDEBİYATI DERLEME YÖNTEMLERİ .	30
Alan Araştırması.....	30
Gözlem (Müşâhede) Yöntemi	31
Görüşme (Mülâkat) Yöntemi	32
Anket Yöntemi	33
Buldurmaca Listesi Yöntemi	34
Özet	35
Kendimizi Sınayalım	37
Okuma Parçası	38
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	39
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	40
Yararlanılan Kaynaklar.....	40

2. ÜNİTE

Halk Şiirinde Tür ve Şekil.....	42
HALK ŞİİRİNDE ÖLÇÜ VE DURAK.....	43
Ölçü (Vezin)	43
Durak	43
HALK ŞİİRİNDE KAFİYE VE REDİF	45
Halk Şiirinde Kafiye	46
Halk Şiirinde Redif	50
HALK ŞİİRİNDE HECELİ NAZIM ŞEKİLLERİ	52
Nazım Şekli.....	52
Halk Şiirinde Kullanılan Heceli Nazım Şekilleri.....	53
Mâni	53
Koşma	53

3. ÜNİTE

Destan	58
HALK ŞİİRİNDE NAZIM TÜRÜ KAVRAMI VE NAZIM TÜRLERİ	59
Nazım Türü	59
Konularına Göre Koşma Türleri	60
HALK ŞİİRİNDE KULLANILAN ARUZLU TÜRLER	65
Divan	65
Selis	65
Semaî	66
Kalenderî	67
Satranç	67
Vezn-i Âher	68
Özet	70
Kendimizi Sınayalım	73
Okuma Parçası	74
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	74
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	75
Yararlanılan Kaynaklar	75

4. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Konuşmalık Türler: Atasözleri, Deyimler, Bilmeceler, Alkış-Kargışlar, Tekerlemeler	76
ANONİM HALK EDEBİYATI VE KONUŞMALIK TÜRLER	77
ATASÖZLERİNİN TÜR VE ŞEKİL ÖZELLİKLERİ	78
DEYİMLER	85
ALKIŞLAR VE KARGIŞLAR	87
TEKERLEMELER	88
BİLMECELER	92
Özet	95
Kendimizi Sınayalım	98
Okuma Parçası	99
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	99
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	100
Yararlanılan Kaynaklar	100

5. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Söylemelik Türler: Türküler, Ağıtlar, Ninniler ve Mâniler	102
HALK EDEBİYATINDA SÖYLEMELİK TÜRLER	103
Giriş	103
TÜRKÜ	104
AĞIT	115
NİNİ	118
MÂNİ	120
Yapılarına Göre Mâniler	121
İcra ve İbda (Yaratılma) Edildikleri Sosyo-Kültürel Bağlamlara	
Dayalı Mâniler	122
Özet	127
Kendimizi Sınayalım	129
Okuma Parçası	130
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	130
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	131
Yararlanılan Kaynaklar	131

6. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Anlatmalık Türler: Mitler, Epik Destanlar, Efsaneler..... 132

HALK EDEBİYATINDA ANLATMALIK TÜRLER	133
Giriş.....	133
MİT KAVRAMI VE MİTLERİN OLUŞUMU.....	134
TÜRK MİTOLOJİSİ VE BİR KAM ALKIŞI	137
EPİK DESTAN.....	141
TÜRK EPİK DESTAN GELENEĞİ	146
Eski Türk Destanları.....	147
Yeni Türk Destanları.....	147
EFSA NE KAVRAMI VE EFSA NENİN ÖZELLİKLERİ	149
Özet	153
Kendimizi Sınayalım	155
Okuma Parçası	156
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	158
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	159
Yararlanılan Kaynaklar.....	159

7. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Anlatmalık Türler: Masal, Halk Hikâyesi, Fıkralar..... 160

MASAL.....	161
Masalların Sınıflandırılması	164
TÜRK MASALLARI.....	165
HALK HİKÂYESİ.....	170
FIKRALAR	175
TÜRK FIKRA TİPLERİ.....	179
Özet	184
Kendimizi Sınayalım	186
Okuma Parçası	187
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	189
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	189
Yararlanılan Kaynaklar.....	189

8. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Seyirlik Türler: Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz Oyunu..... 190

SEYİRLİK TÜRLER.....	191
KÖY SEYİRLİK OYUNLARI	192
KARAGÖZ OYUNU.....	201
Özet	207
Kendimizi Sınayalım	209
Okuma Parçası	210
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	212
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	212
Yararlanılan Kaynaklar.....	212

9. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Seyirlik Türler: Kukla, Meddah, Orta Oyunu	214
KUKLA OYUNU	215
MEDDAH GELENEĞİ	219
ORTA OYUNU	224
Orta Oyunu Meydanı	226
Orta Oyununun Bölümleri	226
Orta Oyununda Tipler	228
Özet.....	232
Kendimizi Sınayalım.....	233
Okuma Parçası	234
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	237
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	237
Yararlanılan Kaynaklar.....	237

10. ÜNİTE

Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği	238
İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATI	239
TÜRKLERİN KABUL ETTİĞİ DİNLER.....	240
Şamanizm.....	240
Maniheizm	241
Budizm	241
Musevilik.....	241
Hristiyanlık.....	241
OZAN-BAKSI EDEBİYATI.....	242
İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA ŞİİR TÜR VE ŞEKİLLERİ.....	247
DEDE KORKUT HİKÂYESLERİ	248
Özet	251
Kendimizi Sınayalım	253
Okuma Parçası	254
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	263
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	263
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	264

11. ÜNİTE

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği	266
TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI GELENEĞİ.....	267
TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI GELENEĞİNDEKİ NAZİM ŞEKİLLERİ	270
TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI GELENEĞİNDE ŞİİR TÜRLERİ.....	271
Allah Hakkında Yazılan Türler.....	271
Peygamber Hakkında Yazılan Türler.....	272
Din ve Tasavvuf Büyükleri Hakkında Yazılan Türler.....	273
Dini İnançlar ve Tasavvufî Düşünceler Hakkında Yazılan Türler	274
TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATINDA DÜZYAZI (NESİR) TÜRLERİ.....	276
TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATININ TEMSİLCİLERİ	278
Özet	285
Kendimizi Sınayalım	288

Okuma Parçası	289
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	289
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	290
Yararlanılan Kaynaklar.....	290

Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği..... 292

ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİ	293
ÂŞIKLARIN YETİŞMELERİ VE İCRA TÖRESİ	295
ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİNDE TÜR VE ŞEKİL	299
Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Kullanılan Heceli Tür ve Nazım Şekilleri	299
Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Kullanılan Aruzlu Tür ve Nazım Şekilleri	300
ÂŞIK TARZI ŞİİRLERİN ANLATIM TUTUMU (EDA) ÖZELLİKLERİ	300
ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİNİN TEMSİLCİLERİ	301
Özet.....	306
Kendimizi Sınayalım.....	311
Okuma Parçası	312
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	312
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	313
Yararlanılan Kaynaklar.....	313

Sözlük 315

Dizin 319

12. ÜNİTE

Önsöz

Değerli Öğrenciler,

İnsanoğlunun tarih sahnesine çıktığı yıllardan günümüze gelinceye kadar doğaya eklediği yaratmalar ve donatmalar bütününe kültür adı verilmiştir. Kültürün devamlılığını sağlamak, gelişimini sürdürmek için kuşaktan kuşağa aktarılması gerekmektedir. İşte kültürün sürekliliği için bu aktarma işini insanlar arasındaki iletişim sağlar.

En eski çağlardan beri insanlar birbirleriyle çeşitli yöntemlerle iletişim kurmuşlardır. İnsanlar kurdukları bu iletişim ile insanlığın gelişmesinin sonucu olan kültürü hem saklamışlar hem de günümüze kadar ulaşmasını sağlamışlardır. Kalıplaşmış ve ritmik ifadelerin, ahenkli tekrarların kolayca hafızada kaldığını fark eden insanoğlu, “sözlü edebiyat” veya “halk edebiyatı” diye adlandırılan sözü saklama tekniğini icat etmiştir. İşte “Halk Edebiyatı” insanının en eski çağlardan başlayarak meydana getirdiği halk kültürünü inceleyen bir bilim dalıdır. Bir başka ifadeyle XVIII. yüzyıldan itibaren sözlü kaynaklardan derlenmeye başlanılan mit, efsane, masal, destan, atasözü, tekerleme, fıkra, ninni vb tür ve şekillere Halk Edebiyatı adı verilmiştir.

Halk Edebiyatı çalışmalarının başlamasında Amerikan’ın keşfi ve buradaki dürüst ve üretken yerlilerin özelliklerini incelemek önemli bir yer tutmaktadır. Bu yerlileri gören araştırmacılar kendi köylülerine “halka doğru” parolasıyla ilgi duymuşlar ve kendilerinin kültürlerini incelemeye başlamışlardır. Batı’da Halk Edebiyatı çalışmalarının başlangıç tarihi olarak Alman Grimm kardeşlerin “Ev ve Çocuk Masalları” adlı sözlü gelenekten derleyerek yayınladıkları 1812 tarihi kabul edilmektedir. Bu sahaya verilen folklor kelimesi ise, ilk defa 1846 yılında İngiliz William John Thoms tarafından kullanılmıştır. Türkiye’de ise Halk Edebiyatı çalışmaları 1908 sonrası Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Mehmed Fuad Köprülü’nün çalışmalarıyla başlamıştır.

Halk Edebiyatı çalışma sahası, toplumların geçmişleriyle olan bağlarının belirlenmesinde, geçmişine ışık tutulmasında, bu alanda yapılacak çalışmalardan faydalanarak yeni ürünler oluşturulmasında ve yeni değerlerin yaratılmasında yararlı olacak bir sahadır.

Kitabın hazırlanmasında başta yazarı sayın Prof.Dr.Özkul Çobanoğlu olmak üzere basım sırasında emeği geçen tüm çalışanlara teşekkür ederim.

Editör

Yard.Doç.Dr. Halit Biltekin

HALK EDEBİYATINA GİRİŞ



Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Kùltür kavramı ve oluşumunda sözlü iletişimin yeri ve rolünü açıklayabilecek,
- Konuşmaya ve yazıya dayalı iletişim biçimlerinin temel özelliklerini tanımlayabilecek,
- Yüksek kùltür ve halk kùltürü tabakalaşmasını açıklayabilecek,
- Halk Edebiyatı kavramını tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Kùltür
- Sözlü İletişim
- Sözlü Edebiyat
- Yazılı Edebiyat
- Halk Kùltürü
- İletişim
- Sözlü Kùltür
- Yazılı İletişim
- Yüksek Kùltür
- Halk Edebiyatı

İçerik Haritası



Kültür ve İletişim

KÜLTÜR KAVRAMI VE OLUŞUMUNDA SÖZLÜ İLETİŞİMİN YERİ VE ROLÜ

İnsan, varoluşu bakımından doğanın ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanoğlu, doğada yer alan balina ve ayı gibi diğer canlıların birçoğunun sahip oldukları fiziksel kuvvet ve cüsseye veya kobra örneğinde olduğu gibi öldürücü zehre sahip değildir. Dahası insan yavrusu, olgunlaşıp kendi hayatını sürdürebilmek için çok uzun bir zamana ve bu zaman boyunca da yoğun bir ilgi ve bakıma ihtiyaç duymaktadır. Bütün bu olumsuz koşullara karşın bugün insanoğlu kutuplardan ekvatora, denizaltından uzaya kadar dünyanın her yerinde ve hatta dışında yaşayabilen tek canlı türüdür.

Ancak, insanoğlunun yüz binlerce yıl önceki yaşam tarzıyla günümüz insanının yaşam tarzı arasında inanılmaz farklılıklar vardır. Bir başka ifadeyle insanoğlu, doğa karşısındaki zayıflıklarını ve karşılaştığı güçlükleri, yarattığı ve kendini donattığı fiziksel ve zihinsel araç gereçlerle büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. İnsanın doğayla olan mücadelesinde maddi ve manevi olarak yaratıp doğaya eklediği fiziksel ve zihinsel her şey bir kültür ürünüdür. Biraz daha geniş bir tanımla, kültür, insanların biyolojik ve psikolojik varlıklarına bağlı olarak ihtiyaçlarının, doyumlarının ve doyumsuzluklarının yarattığı, şekillendirdiği, içerik kazandırdığı ve insanların öğrenme yoluyla edindiği, yarattığı ve inşa ettiği maddi-manevi birikimi, değerleri, yönelimleri, duygu ve düşünce dünyaları, sosyal davranışları, teknolojileri ve sanatlarının tamamını ifade eder. **Kültür**, insan tarafından meydana getirilerek başlangıçtan bu yana doğaya eklenmiş yaratmalar ve donatmalar bütünüdür. Kısaca, kültür denilince bir toplumun her türlü sosyo-kültürel bağlamda kendini ifade edişlerinin tamamı veya maddi-manevi her türlü ihtiyacını karşılayan toplam hayat tarzı anlaşılmaktadır. Bu ifade edişler, davranışlardan alışkanlıklara, törelerden gelenek ve göreneklere, korkulara ve kokulara kadar pek çok değişik şekillerde sahip olabilir. Aynı şekilde, sanat, müzik, mimarî, düşünce, edebiyat gibi fikrî ve estetik üretim alanları da kültür içinde yer alır.

Kültür kalıtsal değildir. İnsan hangi toplumun içinde doğar büyürse o toplumun kültürünü öğrenir. Kişinin içinde büyüdüğü, öğrendiği ve özümseyip benimsediği kültür onun **ulusal kültürü** olur. Kültür, kuşaklar boyunca birinden diğerine aktarılan, biriktirilen yaşantı ve bilgi birikimi öğelerinden oluşur. Kültür bu özelliğiyle insan yaşamını diğer canlılardan ayrı ve ayrıcalıklı kılar. Çünkü, insan, öğrendiklerini yavrusuna veya bir başkasına dil yoluyla aktarabilen tek canlı var-

Kültür: İnsan tarafından meydana getirilerek geçmişten bu güne doğaya eklenmiş yaratmalar ve donatmalar bütünüdür.

Ulusal Kültür: İnsanın içinde büyüdüğü, öğrendiği ve özümseyip benimsediği kültürdür.

İletişim: Duygu, düşünce, bilgi ve becerilerin aktarılma sürecidir.

lıktır. Bu bağlamda, kültürün meydana gelmesinde insanın doğayla olan mücadelesinde yarattıkları vardır. Ancak, bu bireysel deneyimlerin toplumsal bir yapıya yani kültüre dönüşmesini sağlayan olgu iletişimdir.

İletişim ise, insanlık kadar eski olan sosyal ve toplumsal yaşantının temelidir. İnsanlık çok eski çağlardan beri başta beslenme ve korunma olmak üzere ihtiyaçlarını aynı doğal çevreyi paylaştığı diğer insanlarla ilişkiye girerek karşılamıştır. İnsanın diğer insanlarla girdiği ilişkilerin sonucu olarak toplumsal yaşam ortaya çıkmıştır. İnsan duygularını, düşüncelerini, tecrübelerini, deneme-yanılma yoluyla öğrendiklerini başka insanlara anlatmak ve onlarla paylaşmak istemiştir. İnsanın duygu, düşünce ve tecrübelerini başka insanlarla paylaşma isteği, iletişimin temelidir. İnsanların diğer insanlarla iletişim kurarak duygu ve düşüncelerini paylaşma isteği, iletişimin dil vasıtasıyla kurulan biçimi olan “konuşma”yı meydana getirmiştir.

Bu bağlamda, insanlığın belki de en eski ve eskimeyen meselesi “yarın sorunu” olmalıdır. Karnını doyuran insan, doyuramayıp aç kaldığı günlerin düşüncesiyle ve özellikle de kış ve benzeri olumsuz şartların etkisiyle “yarın ne olacak” sorusuyla başbaşa kalmıştır. Doğada yarını düşünerek yiyecek saklayan hayvanlarla ilgili gözlemleri de bu düşünceye ulaşılmasında etkili olmuş olabilir. İnsanlar avladıkları ihtiyaç fazlası etleri “yarın”larda kullanılır kılabilmek için “tuzlama, tütsüleme, kavurma” ve “pastırma” gibi bazı teknikler geliştirmişlerdir. Öte yandan, maddi kültürde meydana gelen bu tür saklama veya muhafaza tekniklerinin bir benzeri de duygu ve düşünceleri, beceri ve tecrübeleri biriktirmek için yapılmıştır. Eğer bu söze dayalı biriktirme olmasaydı kültür ve uygarlık oluşamazdı. Örneğin, mantarın yenilebilir bir nesne olduğunu keşfeden insanoğlunun, her mantarın yenemeyeceğini bunların bir kısmının “zehirli” ve bir kısmının da “zehirsiz” olduğunu çok uzun bir zaman diliminde deneme-yanılma sonucu öğrenmiş olmalıdır. Dahası, sırf bu bilgi için bile ne kadar acı bir bedel ödendiği düşünülürse, insanoğlunun kültür ve uygarlığa ne kadar büyük bir bedel ödediğini daha iyi anlayabiliriz.

İnsanların doğayla olan mücadeleleri sonucu elde ettikleri bilgiler ve deneyimler, bir kişiden diğerine veya bir kuşaktan diğer kuşağa yüzbinlerce yıl sözlü iletişim yoluyla aktarılmıyorsa ve bu bilgiler sözlü edebiyat türleriyle biriktirilemeseydi fiziksel ve zihinsel herhangi bir gelişme meydana gelemezdi. İnsanlık duygu, düşünce ve araç gereç üretimi başta olmak üzere hiçbir gelişme meydana getiremezdi. Bu bağlamda kültür bir bilgi, duygu ve düşünce biriktirme etkinliğidir. Bu bilgi, duygu ve düşünce birikimlerinin kuşaktan kuşağa aktarılma yolu da iletişimdir. Bunun da en eski ve etkili yollarından birisi sözlü iletişimdir. Yazılı iletişimin ortaya çıktığı son 5000 yıl öncesi, sözlü iletişim insanlığın biricik bilgi, duygu, düşünce ve beceri biriktirme araç ve gereci olarak hizmet etmiştir. Bugün “Halk Edebiyatı” olarak adlandırdığımız yaygın olarak “sözlü edebiyat” olarak da bilinen edebiyat geleneği, söz konusu sözlü iletişimin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve günümüze kadar gelmiştir.

Bir başka ifadeyle, insanlık çok eski çağlardan beri ahenkli tekrarların, kalıplaşmış ve ritmik ifadelerin insan hafızasında kolayca kalıp ezberlenebildiğini keşfetmiş olmalıdır. Bunun bir sonucu olarak, gerektiğinde kullanabilmek istediği duygu, düşünce, tecrübe ve becerileri şiir şeklinde söyleyerek “söz saklama” veya başka kuşaklara ulaştırabilmek için “yarınlara yönelik olarak muhafaza etme” tekniği olan “sözlü edebiyatı” (Oral Literature) veya yaygın adlandırılmasıyla “Halk Edebiyatı”nı icat etmiştir.

İletişim tanımları Merih Zillioğlu'nun, *İletişim Nedir?* (İstanbul: Cem Yayınları, 1993) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitapta iletişim kavramı ve temel özellikleriyle ilgili daha ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Doğanın ayrılmaz bir parçası olan insanın kültür yaratmaya ihtiyacı olup olmadığını tartışınız.



SIRA SİZDE

1

KONUŞMAYA VE YAZIYA DAYALI İLETİŞİM BİÇİMLERİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

İletişim, duygu, düşünce, bilgi ve becerilerin aktarılma süreci olarak tanımlanabilir. Günümüzde, elektronik, yazı ve resim yoluyla pek çok iletişim aracı ve biçimi olmakla birlikte daha önce de işaret edildiği gibi yüz binlerce yıl en eski verimli iletişim biçimi sözlü iletişimdir. Bir başka ifadeyle, bir arada bulunan insanları “sosyal” kılan şey birbirleriyle kurdukları iletişimdir. İnsanlar dokunma, görme ve duyma gibi duyarlarını kullanarak ve yine el-kol hareketleri, jest ve mimikler gibi diğer sözsüz bilgi, duygu ve düşünce paylaşma yöntemleriyle iletişim kurabilirler. Ancak, iletilmek istenilen mesajı en yoğun biçimde ve en az kayıpla aktaran yöntem dili kullanarak, yüz yüze konuşma yoluyla kurulan iletişimdir. İnsanların yazı, matbaa ve elektronik aletler gibi sesi ve dolayısıyla sözü mekâna bağlayan ve kaydeden teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze, sese ve söze dayanarak iletişim kurdukları ortama *sözlü kültür ortamı* denilir. **Sözlü kültür ortamı** da kendi içinde *Birincil Sözlü Kültür Ortamı* ve *İkincil Sözlü Kültür Ortamı* olarak ikiye ayrılır. İnsanların bilgi, duygu, düşünce ve beceri depolamak için kendi ve muhataplarının hafızalarından başka hiçbir kayıt teknolojisine sahip olmadığı sosyo-kültürel toplumsal yapı *Birincil Sözlü Kültür Ortamı* olarak adlandırılmaktadır. Bilgi, duygu ve düşünceleri yazı ve elektronik kayıt imkânlarıyla depolama, saklama tekniklerinin var olduğu kültürel ortamlar ise, *İkincil Sözlü Kültür Ortamı* olarak adlandırılır.

Birincil Sözlü Kültür Ortamında söz sadece hafızalarda saklanabileceği için bu şartların zorlamasıyla her türlü duygu ve düşünce hafızada kolayca kalacak, ezberlenebilecek şekilde söylenilmeye çalışılır. Bu nedenle daha önce de işaret edildiği gibi ritmik tekrarların ve ahengin ezberlemeyi kolaylaştırmasına bağlı olarak “şiir” evrensel olarak tercih edilen bir söz, duygu ve düşünce saklama ve iletme tekniği olmuştur. Bir başka ifadeyle evrensel olarak ilk edebî gelenekler şiir formunda ortaya çıkmıştır. Dahası, şiirin yanısıra müzik ve ezginin de ezberlemeyi ve gerektiğinde kolayca hatırlanmayı sağlaması, sözü zamana karşı dayanıklı kılması nedeniyle evrensel olarak kullanıldığı bilinmektedir. İnsanlık tarihinde ilk olarak ortaya çıkan müzik eşliğinde icra edilen bu ilk edebî geleneklerin tamamı dinî içeriklidir. İnsanlık tarihinde *din dışı* (secular) edebî geleneklerin ortaya çıkması göreceli olarak çok daha yakın çağların ürünüdür. Müzik ve ezgiyle icra edilen şiir şeklindeki ve dinî içerikli bu erken döneme ait edebî verimler, doğadaki her şeyin canlı ve ruhu olduğuna inanılan animist bir dünya görüşü doğrultusunda oluşturulmuştur.

Bu dünya görüşüne bağlı olarak kendilerini koruduklarına, kendilerine yardım ettiklerine, bereket verdiklerine inandıkları güç veya güçlere şükran ifadesi ve destek sağlamak için, **ritüel** veya *küttören* olarak adlandırılan bir örnek üzere kalıplaşmış hareket ve davranışlarda bulunmuşlardır. Bu bir örnek üzere kalıplaşmış hareket ve davranışları veya *ritüelleri*, kötülükleri ve verdikleri sıkıntı, hastalık, ölüm ve bereketsizlik nedenleriyle korkulan kötü güç veya güçlere karşı

Sözlü Kültür Ortamı: Yazı, matbaa, elektronik aletler kullanmadan yüz yüze, sese ve söze dayanarak kurulan iletişim ortamına denir.

Birincil Sözlü Kültür Ortamı: İnsanların bilgi, duygu, düşünce ve beceri depolamak için kendi ve muhataplarının hafızalarından başka hiçbir kayıt teknolojisine sahip olmadığı sosyo-kültürel toplumsal yapı.

Ritüel: Dinî ayin veya tören amaçlı bir örnek üzere kalıplaşmış hareket.

korunmak amaçlı olarak yapmışlardır. Bugün en geniş anlamıyla “dans” olarak adlandırığımız bu kültürel olgunun da kaynağı söz konusu ettiğimiz dinî *ritüeller*dir. Müzik ve şiir gibi din dışı dans da, göreceli olarak çok daha yakın çağlarda ortaya çıkmış bir kültürel olgudur.

Dolayısıyla, evrensel olarak, *birincil sözlü kültür ortamında* müzik eşliğinde ve şiir formunda ortaya çıkan ilk edebî geleneklerde söz, ezgi ve dans (ritmik ve kalıplaşmış hareket) birbirleriyle bağlantılı üçlü bir sarmal şeklindedir. Ezgi ve kalıplaşmış bedensel hareket olarak dans, eşlik ettikleri sözü, kolay ezberlenebilir ve gerektiğinde kolay hatırlanır kılan teknik işlevlere sahiptir. Aynı şekilde, şiirin ister hece sayısıyla, isterse uzun ve kısa seslerle ölçülmesi, mısraların duraklara bölünmesi, dörtlük veya beyitler şeklinde oluşturulması, kafiye örgüsü ve redif gibi şekil özelliklerinin ortaya çıkmasında *birincil sözlü kültür ortamının* sözü hafızada kolayca kalacak, ezberlenip gerektiğinde kolayca hatırlanarak kullanılacak olması zorunluluğu en önemli rolü oynamış olmalıdır.

Bunun en önemli nedeni sözlü kültür ortamında üretilen bir metnin yazılı kültür ortamında üretilen “sabit bir metin”den mahrum olmasıdır. Yazılıp sabit hâle getirilmiş bir metne sahip olan yazılı kültür ortamında yazar, şair veya bir başkası söz konusu metni tekrar tekrar denetleyebilir. Ekleyip çıkarmalarla metni düzeltebilir. Ancak, sözlü kültür ortamında dinleyici önünde **teatral** (*adeta tiyatro gibi*) bir biçimde icra edilen bir şiir veya destanın anlatılanlarını denetleyebilmek için elde sadece destancının hafızası vardır. Bu yapısal zorunluluk, atasözleri veya tekerlemeler ya da kahramanın vasıflarını sayan uzun sıfat cümleleri hazır kalıplar şeklindeki düşünce biçimlerini gerektirir. Söz konusu hazır düşünce biçimleriye kulağın kulağa ağızdan ağıza dolaşan hazır deyişler niteliğindeki kalıp ifadeler hafızaya destek olurlar. Bu tip hazır kalıpsal ifadeler herkesin sık sık duyup kolaylıkla hatırladığı ve kolayca hatırlanabilecek şekilde biçimlenmiş atasözlerinden veya deyimlerden ya da benzeri kalıpsal ifadelerden oluşur. Aşağıda yeri geldiğinde ele alıp inceleyeceğimiz Halk Edebiyatı metinlerinde ele alınan konuların ve işlenişlerinin geleneksel olarak kalıplaşmış konular, temalar ve bunların adeta legolar gibi halk arasında veya sözlü kültürde hazır, çoğu kez birbirine benzer ifadelerden oluşmuş olmasının en temel nedeni bu anlatı veya şiirlerin sözlü kültür ortamında yaratılmış olmalarıdır.

Teatral: Tiyatro özelliği taşıyan anlamındadır.

K İ T A P



Sözlü kültür, Birincil Sözlü kültür, İkincil Sözlü kültür terimlerinin tanımları Walter Ong'un *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 1995) adlı kitabından alınmıştır. Yazılı ve Sözlü kültürün özelliklerine dair detaylı bilgi için bu kitaba bakılabilir.

SIRA SİZDE



Birincil sözlü kültür ortamında niçin sözlerin hafızada kolayca söylenmek zorunluluğu vardır?

YÜKSEK KÜLTÜR VE HALK KÜLTÜRÜ TABAKALAŞMASI

Daha önceki kısımlarda işaret ettiğimiz üzere kültür, kuşaklar boyunca birinden diğerine aktarılan uygulama, deneyim, bilgi, bilim ve teknoloji, görgü, duygu, düşünce birikimleri ve bunlara ait bilgi ve beceri öğelerinden meydana gelir. Ancak, kültürün kaynakları ve özelliği bakımından kuşaklar arasında aktarılan yaşantı ve bilgi öğeleri arasında değişim ve gelişimin bir sonucu olarak bazı farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Kültürün doğası gereği meydana gelen bu çeşitlenmeler ve farklılıklardan dolayı da, neredeyse bütün kültürlerde *yüksek kültür* (high culture) ve *balk kültürü* (folk culture) olarak adlandırılan ikili bir tabakalaşma oluşmaktadır. Yüksek kültüre konumu ve iletişim aracından hareketle *resmî kültür* veya *kitabî/yazılı kültür* de denilmektedir.

Büyük ölçüde bilgi kaynağı ve özelliğinden dolayı ortaya çıkan kültürel farklılıkları ikiye ayırabiliriz. Bunlardan birincisi, bilimsel yöntemin kullanılmasıyla elde edilen bilgidir. Bir bilginin bilimsel olmasının ölçütü, yöntemsel olmasıdır. Bilimsel bilgi aynı zamanda nesnel, eleştiriye açık, sistemli ve tutarlı bilgidir. Herhangi bir kültürde bu tür bilginin ve ona dayalı yaşantıların oluşturduğu kültürel tabakaya *yüksek kültür* veya *resmî kültür* denilir. Günümüzde bu sınıflandırma gerek bilginin en üst düzeyde bütün katmanlara erişip popülerleşmesi ve gerekse Halkbilimi çalışmalarının temelini oluşturan *balk* kavramının yeni tanımlamalar sonucunda değişmesi nedenleriyle büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiştir.

İkinci tür bilgi ise, *Halkbilimi* veya *gündelik bilgi* (everyday knowledge) adıyla bilinen bilgi çeşididir. Bu bilgi çeşidi, günlük yaşamın sınırları içinde gelişen ve geleneksel olarak geçerli olan, kısmen bilimsel doğruluğu olan bir bilgidir. Gündelik bilgi veya sözlü kültür ortamı bilgisi, duyum ve algıya dayanan deneme-yanılma ile elde edilen, *bilen* (suje) *bilinen* (obje) ilişkisi sezgi yoluyla oluşan *sezgisel* ve *deneyimsel* (empirik) kaynaklı geleneksel bilgidir. Örneğin, romatizmalı bir insanın, yağmurun yağması ile romatizma ağrısı arasında neden-sonuç ilişkisini bilmeden yağmurun yağacağını söylemesi bir bakıma deneysel bir bilgidir. Aynı şekilde, yaz mevsiminde sıcaktan korunmak için ince ve açık renkli elbiseler giyilmesi, çok eski çağlarda ilkel insanın suyun kaldırma kuvvetini bilmeden sal ve gemi yapmasıyla, ön yargılar ve batıl inançlar da gündelik bilgiye örnek olarak verilebilir. Zamanla eskiyen ve geçerliliğini yitiren bilimsel bilgiler ve onlara dayalı olarak geliştirilmiş eski teknolojiler de geniş halk kitleleri içinde yaygınlaşarak gündelik bilgi veya geleneksel sözlü kültür bilgisine dönüşebilir. Bir kültürde bu tür bilginin ve ona dayalı yaşantıların oluşturduğu kültür tabakasına *balk kültürü* adı verilir. Halk Edebiyatının da içinde yer aldığı Halkbiliminin araştırma alanını da *balk kültürü* oluşturur.

Yüksek kültür ve halk kültürü tabakalaşmasının bir başka nedeni de, XIX. yüzyılın ilk yarısına kadar yaygın olarak kabul edilen eski kültür tanımıyla ilgilidir. Bu eski tanıma göre kültür, inceltirilmiş zevkler ve adabımuaşeret bilgisi ve görgüsü anlamıyla, *elit* ve *aristokratlara* has ve toplumun, siyasi, sosyal ve ekonomik gücü elinde bulunduran *yüksek* tabakasına ait bir özellikler bütünü olarak düşünülmüştür. Halk ise, okuma-yazma bilmeyen, kırsal kesimde yaşayan sosyo-kültürel değişmelerden olabildiğince az etkilenmiş ve ekonomik olarak da toplumun düşük bir kesimi olarak tanımlanmakta ve halkın kulaktan kulağa ve kuşaktan kuşağa ezberleyerek aktardığı geleneksel kültürel unsurlar da *balk kültürü* olarak adlandırılır.

Mit: Tarih öncesi zamanlarda olduğuna inanılan olayları ve olağanüstü karakterleri ve tipleri konu edinen nitelikli anlatılara verilen isim.

maktaydı. Halk kültürünün XVIII. yüzyıldan itibaren sözlü kaynaklardan derlenmeye başlanılan **mit**, masal, destan, atasözü, tekerleme, fıkra, türkü, ninni gibi sözlü edebiyat tür ve şekillerine de *Halk Edebiyatı* adı verilmiştir.

Edebiyatın, “yazma sanatı ile ilgili kaidelerin bütünü ve uygulamada bu kaide- lere uygun eserleri de içine alan bir disiplin” şeklinde tanımlanması tamamen yanlış olmamakla birlikte eksik bir tanımlamadır. Edebiyat, insanın duygu ve düşün- celerini, tecrübe ve becerilerini kalıplaşmış ve ölçümlü biçimlerde dışavurmaksa, bu estetik eylemi gerçekleştirme yollarından birisi, sözü yazı aracılığıyla kağıt, taş vb. maddi bir kültürel temele bağlayan yazılı edebiyat; diğeri de sözlü kültür orta- mında sözlü olarak üretilen ve insanların hafızalarında yaşamaya terk edilen sözlü edebiyattır. Sözlü edebiyat geleneği aşağıda gelişimine yer vereceğimiz nedenler- le yaygın olarak *Halk Edebiyatı* olarak adlandırılmaktadır.

K İ T A P



Metinde tırnak içinde verdiğimiz edebiyat tanımı Turhan Karataş'ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2004) adlı kitabından alınmıştır. Türk edebiyatı tarihinde yapılmış çeşitli edebiyat tanımları için bu çalışmaya bakılabilir.

SIRA SİZDE



Yüksek kültüre ait yazılı edebiyat ve halk kültürüne ait halk edebiyatını tema ve yaratıcılık bakımlarından karşılaştırınız.

HALK EDEBİYATI KAVRAMI

Türkçede, Tanzimat'tan (1839) sonra kullanılmaya başlayan *edebiyat* terimi, daha önceki zamanlarda *edeb ilmi* adıyla tanınıyordu. Şinasi ve Namık Kemal gibi Tan- zimatçılar Batı'da gördükleri anlayış ve uygulamalardan yola çıkarak edeb ilminin geniş kitlelerin eğitilmesinde ve birbirine kenetlenmesindeki işlevine de özel bir önem vererek bu edeb ilmi için “edebiyat” kelimesini kullanmaya ve yeni anlayışı bu ad altında ifade etmeye başladılar. Dilimizde “edebiyat” şeklindeki kullanım 1860 sonrası yaygınlaşır. Bu dönemde Şinasi'nin atasözü derlemeleri, Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesinde, değerlerinden sözünü ettiği sözlü edebiyat türlerinin ay- dınlarımızın dikkatini çekmeye başlaması aslında bizde *halka* doğru yapılan ilk yö- nelişler; halkı ve edebiyatını arayışların başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Batı'da, XVI. yüzyıldan itibaren, Amerika'nın keşfiyle “yalan söylemeyen-dürüst ve üretken” yerlilere karşı duyulan “vahşi soylu” hayranlığının bir sonucu olarak, pek çok aydın, *halk* (das volk) olarak nitelendirdikleri, kendi köylülerine “*Halka Doğru*” parolasıyla yönelirler. Bu anlayışa göre halk, okuması-yazması olmayan, kırsal kesimde yaşayan, dolayısıyla sosyo-kültürel değişmelerden olabildiğince az etkilenmiş ve yazılı kültürden ziyade sözlü kültür içinde yetişmiş, ekonomik ola- rak da yer aldığı toplumun düşük seviyeli bir kesimi olarak tanımlanıyordu. Geç- mişe duyulan romantik bir nostaljiyi de içinde barındıran bu anlayış, halk içinde yaşayan epik destanlar, mitler, türküler, ninniler ve inançlarda, Hristiyanlık önce- sinden kalma “tertemiz ulusal ruhları”nın yer aldığına inanıyordu. Dahası, uluslaş- ma ve ulusal devlete yönelişte meydana getirilmesini gerekli gördükleri yeni ulu- sal kültürel sentezin kaynağının bu tertemiz ruhun oluşturmasını istiyorlardı. Bu nedenle halkın hafızasındaki sözlü edebiyat ürünlerini derleyip yayınlamaya baş- ladılar. Bu süreçte sözlü olarak anlatılan epik destanların keşfedilip yayınlanması zamanın anlayışına göre Finliler gibi o zamana kadar küçük ve önemsiz ulusların bile Eski Yunan'a denk bir tarihî geçmişi oldukları kabulünü meydana getiriyordu.

Bu durum özellikle 1789 Fransız İhtilali sonrası özel bir önem verilen *millet* ol- gusuna dayalı modern devlete sahip olma peşindeki aydınların sarıldığı en önem-

li kaynaklardan birine dönüşür. Halkın asırlardan beri kuşaktan kuşağa sözlü olarak taşıdıkları sözlü kültürü *Halkbilimi* ve bu kültürel kesitin destan, masal, atasözü, tekerleme, efsane, türkü, ağıt ve ninni gibi manzum ve mensur anlatı ve şiir gibi verimlerini içeren kısmını da *Halk Edebiyatı* olarak adlandıran bu yeni anlayış Türkiye’de XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Devleti’ni dağılmaktan koruma amacıyla XIX. yüzyılda uygulanan *Osmanlıcılık politikası* Hristiyan unsurların hemen hepsinin bağımsızlığını kazanmasından sonra hiç olmazsa müslüman milletleri birarada tutmayı amaçlayan *İslâmcılık* politikasına yerini bırakır. *İslâmcılık* politikasının da Arapların ve diğer müslüman milletlerin bağımsızlık hareketleriyle başarısızlığa uğraması son çare olarak hiç olmazsa Türklerin de kendi *ulus devletlerini* kurmalarını amaçlayan *Türkçülük* akımının ortaya çıkmasına neden olur. Türkçüler de tıpkı Avrupa ve dünyanın diğer yerlerinde Halkbilimi ve Halk Edebiyatının *ulus devlet* kurma ve bu amaçla geniş kitleleri harekete geçirmedeki yer ve rolünden hareketle *Halka Doğru* şeklindeki aynı parolayı kullanarak Türkler arasındaki sözlü kültürü derlemeye ve oluşturmak istedikleri yeni ulusal kültürel sentezin kaynağı ve temeli yapmaya yönelirler.

Özellikle, 1908 sonrası Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Mehmed Fuad Köprülü gibi Türkçülük akımının önde gelen isimleri, halk arasında sözlü olarak yaşayan bu edebî verimleri, Fransızca *Littérature populaire* veya İngilizce *Folk Literature* terimini Türkçeleştirerek *Halk Edebiyatı* olarak adlandırdılar. Bu araştırmacılar, Halk Edebiyatı olarak adlandırdıkları bu sözlü edebiyat ürünlerinin yazılı ve sözlü kaynaklardan tespit ettiklerini yayınlamaya başladılar.

Türklerin İslâmiyeti kabul etmesiyle birlikte, şehir ve kasabalarda kurulan “medrese”lerde yetişen aydınlar, yeni dinin emrinde “İslâmi ilimler” ile ilgili bilginin nicelik ve niteliği bakımından geniş halk kitlelerinden farklılaşırlar. Bu yeni aydın grubu, “bürokrasi” başta olmak üzere toplumsal yapıda ön plana çıkar. Bu gelişmelerden dolayı üstünlük duygusuna kapılan medreseliler, o güne kadar çoğunluk itibarıyla göçerevli bir hayat süren ve çok farklı zümre ve sınıflara sahip olmayan Türk milletini **Havâs** ve **Avâm** olarak ikiye ayırıp sınıflandırırılar. Medrese eğitimi almış sınıfının büyük bir kısmı Türkçe, Arapça ve Farsça dillerini bu üç dilde de **divan** meydana getirecek kadar biliyorlardı. Aydınlar, Arap ve Fars edebiyat geleneklerinden alınan tür ve şekillerde, aruz vezniyle eserler meydana getirdiler. Yaklaşık 1000 yıl boyunca devam eden bu yazılı edebî geleneği, bugün, “Eski Türk Edebiyatı”, “Divan Edebiyatı” veya “Klasik Türk Edebiyatı” gibi adlarla adlandırıyoruz.

Oysa, Türklerin İslâmiyeti kabul etmezden hatta İslâmiyet bir din olarak ortaya çıkmazdan çok önceleri bile bir edebiyat gelenekleri vardı. Ağırlıklı olarak bir sözlü edebiyat geleneği olan en eski Türk edebiyatı, evrensel olarak diğer emsalleri gibi kopuz adı verilen enstrümanla çalınan müzik eşliğinde oluşturulan bir edebiyattır. Yaygın olarak “Ozan-Baksı” edebiyat geleneği de denilen bu edebî gelenek çevresine mensup olanlar, “şamanizm” veya “kamlık” olarak da adlandırılan eski Türk dinî inancı ve dünya görüşü çerçevesinde koşuklar (koşmalar), sagular (ağıtlar), mitler, atasözleri, epik destanlar, masallar, efsaneler gibi pek çok türde eserler vermiştir. Türk *millî edebiyat* geleneği olarak da adlandırılan bu geleneğin verdiği eserlerden bazıları yaklaşık 1400 yıldır yazıyla da kayıt altına alınmıştır. İslâmiyetin geniş Türk kitlelerince benimsenmesinden ve özellikle de medresede yetişen ve kendini *havâs* (seçkin), medrese eğitimi almamışları da *avâm* (halk) sayan bu yeni aydın grubunun zaman zaman ortaya çıkan birkaç istisnası dışında İslâmiyetin kabulünden önce var olan ve İslâmın kabulünden sonra da aydınlarca âdeta yok sayılmasına rağmen *Türk millî edebiyat* geleneği veya daha doğru bir terimle *Türk*

Havâs: Toplumunda kendini ayrıcalıklı gören tabaka.

Divan: Divan Edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladığı defterlere verilen isim.

sözlü edebiyat geleneği olarak da adlandırabileceğimiz, *Türk Halk Edebiyatı* geleneği yaşamaya devam etmiştir. Hem de aydınların 1000 yıllık ihmallerine karşın tür, tema, şekil özelliklerini zenginleştirip çeşitlendirerek gelişmiştir. Bundan sonraki ünitelerde *Türk Halk Edebiyatı* geleneğinin edebî türlerinden hareketle bu edebiyatın temel özellikleri ele alınacaktır.

K İ T A P



Halk Edebiyatı ve Halkbiliminin Avrupa'da ortaya çıkışına ait bilgiler, Özkul Çobanoğlu'nun *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* (Ankara: Akçağ yayınları 1999) adlı kitabından alınmıştır. Halk Edebiyatı teriminin Türkiye'de ortaya çıkışı konusunda Şükrü Elçin'in *Halk Edebiyatı'na Giriş* (Ankara: Akçağ Yayınları 2001) adlı kitabından yararlanılmıştır.

SIRA SİZDE



4

Türk Halk Edebiyatı geleneği İslâmiyetin Türkler tarafından kabul edilmesinden sonra mı ortaya çıkmıştır, yoksa daha önce de var mıydı?

Özet



Kültür Kavramı ve Oluşumunda İletişimin Yeri ve Rolünü Açıklamak.

İnsanoğlu da diğer canlı ve cansız varlıklar gibi doğanın bir parçasıdır. Ancak, insanoğlunun binlerce yıl önceki yaşam tarzıyla günümüzdeki yaşam tarzı arasında büyük farklılıklar vardı. İnsanoğlu doğa karşısındaki zayıflıklarını ve karşılaştığı güçlükleri yarattığı ve kendini donattığı fiziksel ve zihinsel araç ve gereçlerle büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu bağlamda insanoğlunun yaratıp doğaya eklediği her şey kültürdür. Kültürün yaratılmasında iletişim olmazsa olmaz konumundadır. İnsanlık iletişim sayesinde bilgi duygu ve tecrübelerini biriktirmeyi başarabilmiş ve kültürler oluşturabilmiştir. Sözlü edebiyat veya Halk Edebiyatı insanlık tarihinde çok uzun bir müddet bu duygu, bilgi ve tecrübeleri depolayıp saklama ve farklı kuşaklara aktarma işlevi görmüştür.



Konuşmaya ve Yazıya Dayalı İletişim Biçimlerinin Temel Özelliklerini Tanımlamak.

İletişim duygu, düşünce, bilgi ve tecrübelerin aktarılma sürecidir. Çağımızda elektronik, yazı ve resim teknikleriyle pek çok iletişim aracı ve biçimi vardır. Bununla birlikte yazı başta olmak üzere bu iletişim yolları icat edilinceye kadar binlerce yıl sözlü iletişim en eski ve verimli iletişim biçimi olmuştur. İnsanların yüzyüze ve konuşmaya dayalı olarak iletişim kurduğu ortama “sözlü kültür ortamı” adı verilir. Sözlü kültür ortamı ikiye ayrılır. İnsanların hafızalarından başka bir kayıt imkân ve tekniğinin bilinmediği sosyo-kültürel yapılara birincil sözlü kültür ortamı adı verilir. Günümüzde olduğu gibi yazı ve elektronik kayıt imkân ve tekniklerinin bilindiği ve bulunduğu sosyo-kültürel yapılar ise ikincil sözlü kültür ortamı olarak adlandırılır. Evrensel olarak, şiir şeklinde ortaya çıkan ilk edebî gelenekler, birincil sözlü kültür ortamında bilgi, duygu, düşünce ve tecrübeleri biriktirme ve farklı kuşaklara aktarma işlevine bağlı olarak bir zorunluluk sonucu doğmuştur. Bu oluşum gelişip genişleyerek sözlü edebiyat veya Halk Edebiyatı geleneğini oluşturmuştur.



Yüksek Kültür ve Halk Kültürü Tabakalaşmasını Açıklamak.

Kültürün kaynakları ve onu kullananların taşıdığı özellikler dolayısıyla kuşaklar arasında aktarılırken meydana gelen değişim ve gelişimler sonucu bazı değişiklikler oluşur. Kültüre yüklenen anlam ve oluşturulan kültürel unsurlarda kullanılan bilgi kaynağına ve türüne bağlı olarak neredeyse bütün kültürlerde *yüksek kültür* ve *halk kültürü* olarak adlandırılan bir tabakalaşma meydana gelmektedir. Nesnel, eleştiriye açık, sistemli, tutarlı, yöntemsel bilgiye *bilimsel bilgi* adı verilir. Herhangi bir kültürde bilimsel bilgiye dayalı olarak oluşan kültürel tabaka da *yüksek kültür* olarak adlandırılır. Günlük yaşamın sınırları içinde gelişen ve geleneksel olarak geçerli olan bilgiye *geleneksel gündelik bilgi* denilir. Geleneksel gündelik bilgiye dayalı olarak oluşan kültürel tabakaya da *halk kültürü* adı verilir. Halk Edebiyatının da içinde yer aldığı *Halkbilimi* disiplininin araştırma alanını da halk kültürü oluşturur.



Halk Edebiyatı Kavramını Tanımlamak.

Amerika'nın keşfinden sonra XVI. yüzyılda, Batı'da, Amerikan yerlilerinin ahlaki dürüstlüklerine duyulan hayranlık sonucu, bazı aydınlar arasında *vahşi soylu tutkusu* denilen eğilim ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak pek çok Avrupalı aydın *halk* olarak adlandırdıkları köylü kesiminin kuşaktan kuşağa taşıdıkları sözlü kültürlerini derlemeye başlarlar. Onlara göre, halkın sahip olduğu destan, masal, efsane, türküs, atasözü, bilmece vb. sözlü edebiyat türleri milletlerinin ruhunu yansıtmaktadır. Fransız İhtilali sonrası kendi ulus devletlerini kurmaya yönelik uluslar, kültürel kimliklerini bulmak ve bir kültürel sentez yapmak için söz konusu halk kültürü eserlerini yeni oluşumlar için temel olarak kullanmaya başlarlar. Halkı okuma yazma bilmeyen kırsal kesimde yaşayan, dolayısıyla sosyo-kültürel değişmeden olabildiğince az etkilenmiş ve ekonomik olarak da toplumun düşük bir kesimi olarak tanımlanmışlardır. Halkın sahip olduğu ve sözlü iletişim vasıtasıyla kuşaktan kuşağa taşıdığı sözlü edebiyatı da *Halk Edebiyatı* olarak adlandırmışlardır. Halk Edebiyatı çalışmaları Türkiye'de Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Mehmed Fuad Köprülü gibi Türkçülük akımının öncüleri tarafından XX. yüzyılın ilk yıllarında başlatılmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. İnsanın doğayla olan mücadelesinde elde edilen bilgi, duygu ve tecrübeler insandan insana aktarılmasaydı kültürün bugünkü durumu hakkında ne söylenebilirdi?

- a. Zenginleşirdi.
- b. Çeşitlenirdi.
- c. Değişirdi.
- d. Yaygınlaşırdı.
- e. Oluşmazdı.

2. Kültürün oluşmasında sözlü iletişimin **temel** işlevi nedir?

- a. Biriktirmek
- b. Dinletmek
- c. Tutturmak
- d. Sevdirmek
- e. Aydınlatmak

3. Halk Edebiyatı (Sözlü Edebiyat), birincil sözlü kültür döneminde hangi amaca yönelik olarak oluşturulmuştur?

- a. Özü saklama
- b. Sözü saklama
- c. Sözü aktarma
- d. Özü koruma
- e. Sözü dinletme

4. Duygu, düşünce, bilgi ve tecrübelerin aktarılması sürecine ne ad verilir?

- a. Gelenek
- b. Ritüel
- c. Kültür
- d. İletişim
- e. Uygarlık

5. Avrupa'da "Vahşi soylu tutkusu" olarak adlandırılan ve Amerikan yerlilerine duyulan ilginin nedeni, yerlilerin hangi özelliğidir?

- a. Savaşçı olmaları
- b. Zengin olmaları
- c. Kurnaz olmaları
- d. Kültürlü olmaları
- e. Dürüst olmaları

6. Türkiye'de Halk Edebiyatı çalışmalarını başlatanlar hangi akıma mensuptur?

- a. İslâmcılık
- b. Osmanlıcılık
- c. Türkçülük
- d. Batıcılık
- e. Ümmetçilik

7. Aşağıdakilerden hangisi Avrupalı aydınların "halk" olarak tanımladıkları köylülerin özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Kırsal kesimde yaşamaları
- b. Okuma-yazma bilmemeleri
- c. Sosyo-kültürel değişmeden az etkilenmeleri
- d. Ekonomik olarak düşük seviyede olmaları
- e. Güzel sanatlara önem vermeleri

8. Nesnel, eleştiriye açık, sistemli, tutarlı, yöntemsel bilgiye ne ad verilir?

- a. Geleneksel bilgi
- b. Görenekssel bilgi
- c. Bilimsel bilgi
- d. Sosyal bilgi
- e. Kültürel bilgi

9. Halkın sahip olduğu destan, masal, efsane, türkü, atasözü, bilmece vb. sözlü edebiyat türleri milletlerin nesini yansıtır?

- a. Geleneğini
- b. Tavrını
- c. Bugününü
- d. Ruhunu
- e. Geleceğini

10. Herhangi bir kültürde bilimsel bilgiye dayalı olarak oluşan kültürel tabakaya ne ad verilir?

- a. Avam kültürü
- b. Yüksek kültür
- c. Geniş kültür
- d. Engin kültür
- e. Kurumsal kültür

Yaşamın İçinden

“

Atatürk'ün Türk halk edebiyatı ve halkbilimi çalışmalarının önemine ve bu çalışmaların Türk aydınları için taşıdığı değeri açıklayan bir konuşması şöyledir:

“Bozuk zihniyetli uluslarda büyük çoğunluk başka amaç, aydın denen sınıf başka zihniyete maliktir. Bu iki sınıf arasında tam karşıtlık, tam muhalefet vardır. Aydınlar asıl kitleyi kendi amacına yöneltmek ister; halk kitlesi ve halkın büyük çoğunluğu ise aydın sınıfa bağlı kalmak istemez. O da başka bir yön bulmaya çalışır. Aydın sınıf düşünce ve uyarma yoluyla büyük kitleyi kendi isteklerine uydurmada başarı sağlayamayınca başka yollara başlar; zorbalıkla yönetmeğe kalkar. Artık burada çözümlenecek noktaya geldik: Halkı ne birinci yöntem ile ne hükmederek ve zor kullanarak kendi amacımıza sürüklemeye başarılı olamadığımızı görüyoruz. Neden?

Arkadaşlar, bunda başarılı olmak için, *aydın sınıfla halkın zihniyet ve amacı arasında doğal bir uygunluk olması gerekir. Yani aydın sınıfın halka önerdiği amaçlar halkın ruh ve vicdanından alınmalı.*

Halbuki bizde öyle mi olmuştur?

O aydınların önerdikleri düşünceler ulusumuzun ruhunun derinliğinden alınmış amaçlar mıdır?

Kuşkusuz hayır. Aydınlarımız içinde çok iyi düşünenler vardır. *Fakat genel olarak şu batamız vardır ki, inceleme ve araştırmalarımıza zemin olarak çoğu kez kendi yurdumuzu, kendi tarihimizi, kendi geleneklerimizi, kendi özelliklerimizi ve gereksinmelerimizi almıyoruz. Aydınlarımız belki bütün cibarı bütün ulusları tanır, fakat kendimizi bilmeyiz.*

Aydınlarımız, ulusumu mutlu ulus yapalım der. Başka uluslar nasıl olmuşsa onu da aynen öyle yapalım der. Fakat düşünmeliyiz ki böyle bir kuram hiçbir devirde başarılı olmuş değildir. Bir ulus için mutluluk olan şey diğer ulus için felâket olabilir. Aynı neden ve koşullar bir ulusu mutlu ettiği hâlde diğerini mutsuz edebilir.

Onun için bu ulusa gideceği yolu gösterirken dünyanın her türlü biliminden, yeni bulgularından ve ilerlemelerinden faydalanalım, *fakat unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak zorunluluğundayız.*

Ulusumuzun tarihini, ruhunu, geleneklerini gerçek, sağlam, dürüst bir görüşle görmeliyiz. Şu gerçeği de açıkça söyleyelim ki, hâlâ ve hâlâ aydınlarımızın gençleri arasında halkın büyük bir çoğunluğuna uyabilme gerçekleşmiş değildir. Memleketi kurtarmak için bu iki zihniyet arasındaki uyarılışı meydana getirmek gerek-

mektedir. Bunun için de biraz halk kitlesinin yürümesinin çabuklaşması, biraz da aydınların çok hızlı gitmesi gereği vardır.

Fakat halka yaklaşmak ve halkla kaynaşmak daha çok ve daha ziyade aydına düşen bir görevdir.”

Kaynak: Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II, s. 140-141.

Okuma Parçası

Halk ve Halkbilimi

“Halk” kelimesi ve terimi, batı dillerinde eski “*populus*”, “*vulgus*” ve “*volk*” kelimeleriyle karşılanmaktadır. Ulusu kuran tarih boyunca “*balk kültürü*” denilen değerleri taşıyan, sınıflaşma oluşumundan önceki geniş bir tabaka bu kelimeyle karşılanmaktadır. Hemen bütün dillerde eskiden “*adi halk tabakası*” (the common people) anlayışı yaygın bulunmaktaydı. Bizde hâlâ “*balk*” deyince, bu anlayışın yaygınlığını görmekteyiz. ... Bizde ve başka ülkelerde “*balk*” denilince, sınıflaşmadan önceki çağlarda var olan, feodal-soylu zümrelerin altında, sosyal-ekonomik düzeni yöneten geniş bir alt tabaka kast edilir. Halktan daha sonraki millet aşamasına ulaşmadan önceleri, iki önemli niteliğin öne çıktığını görüyoruz: 1.) Örgütlenmeye, devlet ya da millet olmaya yatkın bir bilinç; 2.) Geleneksel törelerle birleşen güçlü bir halk kültürü;

Feodal-soylu sınıfların peşinden, çağlar boyunca öteki sınıflar da hep bu temel zümreden türemişler, yeniden biçimlenen toplumların yapısında, temeldeki o geniş “*balk*” zümresi daima var olmuş yeni düzenlerin getirip oluşturduğu başka kültür ve törelerin üst üste yığılmasına rağmen hayatın yürüyüşünde töresel kanıtlarla birlikte tasfiye edilemeyen bir “*balk kültürü*” kalıntısı da sürüp gelmiştir. Eski çağlarda uzun süre feodal soylular ile temeldeki halk arasında hayatın gerektirdiği ara ve yan zümreler çıkıp sınıflaşma oluşumu da yürürken bu “*balk tabakası*” da sınıflaşmanın getirdiği kültürlerle karışmış öte yandan yeni teşekkül eden sınıflara halk töresi ve kültürünü de yaymaya devam etmiştir. Yani halk kültürü, kopup ayrılan zümrelerden başka, sınıfları da etkilemiştir. Yeni sınıflar, çağdaşlaşmış dünya kültürleriyle aşlanmış yani değişmiş ve yabancılaşmış halktan uzaklaşmış gibi göründükleri halde gündelik hayat-

”

larını yürüyüşlerinde yine de yer yer o eski halk kültürünün içlerinden sökülüp atılmadığını gösteren belirtiler de göstermiştir.

Bundan dolayıdır ki bugün halk denilince tümüyle öteki sınıflar ve zümrelerden kopmuş *“kapalı bir hayat ve kültür adası”* değil *“çoğunluğu köylü olan şehirlerdeki fakir zümreler ve orta tabakadaki kimselerle birleşen”* topluluklar kast edilmektedir. Meseleyi folklor açısından ele alınca “halk” denilen varlığın bir toplum çevresi olarak bir ucundan kapalı öteki ucundan açık özellikler gösterdiğini görüyoruz. Bunun nedeni de karışık bir yapı göstermesidir. *“Kapalı toplum”* özelliği gösteren yarı yoldan uzak, göç, savaş, pazar ve kültür etkilerine kapalı ucra bir toplum birimi oluşunda kendini gösterir. Anadolu’da hâlâ böyle *“kapalı bölgeler”* vardır, zaten bizdeki *“köy”* kelimesi de aslında *“ucra yer, köşe”* anlamına geliyor. Buralarda *“köylü balk”* yani halkın asıl yoğun özü töresel ve geleneksel bir yaşantıyla birlikte *“taribi folklor”*’u koruyor ve sürdürüyor. Eski folklorcular araştırmaları ve derlemeleri için böyle bozulmamış, dış etkilere karışmamış, kapalı bölgelerdeki *“statik (durağan) folklor unsurları”*’na yönelirlerdi. Folklor deyince bunu anlardı. Türkiye’de folklorcuların çoğu bu eğilimdedir. Lakin bir yolun bu kapalı bölgenin yakınından geçmesi, büyük bir fabrikanın kuruluşu, savaşlar ve göçler, mevsim işçilerinin geliş ve gidişleri öteki ucundan bu *“kapalı ve geleneksel çevreyi”* açınca folklor’da da bir karışım ve değişim aşaması başlıyor. Şartların değişmesi hayatı; hayatın değişmesi de kültürü değiştiriyor. Yeni çevreler, yeni töreler ve gelenekleri getiriyor. O zamanda folklor *“statik”* aşamadan *“dinamik”* aşamaya geçiyor. Buna da, *“folklorun hayatla birlikte yürüyen dinamizmi”* diyorlar. Bir süre sonra bu hareketli gelenek karışımı durgunlaşıyor, kapanıyor, *“yeni bir gelenek çevresi”* meydana geliyor. O zaman da kapalı aşamadaki *“statik”* folklor’u geçiyoruz. O halde bir *“folklor ve balk kültürü çevresi”* olarak, *“balk çevresi”* belirli olmayan aralıklarla bir ucundan açılırken öteki ucundan da kapanmaktadır.

Bugün artık *“balk”* kelimesinin bütün dünyada hep aynı ölçü ve kavramı taşımadığı her bölgenin evrimiyle bağlantılı değişik motifler gösterdiği bilinmektedir. Bir İngiliz için halk nedir? Türkiye Türkü için halkın bugünkü anlamı, kapsamı ve sınırları nedir? Sınıf açısından ele alınıncı *“balk”* sınırları durmadan değişen, sürekli olarak değişip evrilen, iç ve dış etkilenmeler ortamında durmadan oluşan bir karışımdır. Bundan dolayıdır ki günümüzde artık folklor biliminin arkeolojinin aksine *“statik”* değil *“dinamik”* bir nitelik taşıdığı

“balk”’la birlikte folklorun da evrilip yeni unsurlarla beslenip yeni karışımlara yöneldiği kabul edilmektedir. Halkın oluşumundaki bu sürekli evrim folklorundan eski malzemeden yeni unsurlara yerliden yabancıya eski şekillerden yenilerine doğru evrildiği bir dinamizim doğurmuştur. İşte bu dinamizmdir ki onu başlangıçta sanıldığı gibi yalnız tarihin değil daha çok sosyolojinin yanına getirmiştir.

Halk arasında kullanılan şekliyle *“balktan bir adam”*, *“balktan gelme basit bir kadın”* deyimleri başka ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de söz konusu şahsın sosyal bakımdan aşağı tabakadan olduğunu ya da toplum hayatında kendilerine *“itibarlı bir mevki kazandırmayan”* meslek zümrelerine mensup olduklarını ifade eder ama bu değerlendirmenin hangi meslekler ve sosyal tabakalar için hangi devirlerde ve Türkiye’nin hangi bölgelerinde geçerli olduğu da karışık bir sorundur. İstanbul’da burun kıvrılarak anılan bir meslek Kastamonu için aynı anlamı ifade etmeyebilir. Bu tür değerlendirmeler zamanla ve yer yer değişmektedir. Üstelik bu gibi değerlendirmeler bugün artık siyasi görüşlere bağlantılı olarak da değişmektedir. Bazı çevrelerde *“balktan bir adam”* sözü önemseme anlamı taşıyabilir. ... Bir zamanlar sosyal tabakayı, aile menşesini, meslek grubuna bağlayarak ifade eden bu söz bugün artık halkın *“temel ve rubi değerlerini”* ifade etmekte kullanılıyor. Düşüncelerin halka dönük evrimiyle birlikte olumlu bir anlam kazanıyor. Eskiden *“balktan bir adam”* denilince *“odun yarıcı”*, *“mahalle bekçisi”* kast edilirdi bugün için *“bir yazar”* ya da bir *“sanatçı”* için aynı söz söylenebiliyor.

Çağlar boyunca halkı ifade eden sözlerin derlenmesi ve karşılaştırılması, yazılı belgeler ve edebi eserlerin bu bakımdan taranması, *“balk”* kavramının zamana göre tarihi-sosyal nedenlere bağlı evrimin karşılaştırılması yollardan araştırılması folklorcunun kendi alanını öğrenmesi, derlemelerini değerlendirmesi çağlar ve bölgelerle bağlantılarını kurabilmesi için çok önemlidir.

Avrupalı romantikler halkın ruhunu *“bütün kültür varlığının ana kaynağı”* olarak araştırmışlar buradan bilimsel bir sorun ortaya çıkarmışlar *“Halkbilimi”* de bir bilim olarak kaynağını ve adını da buradan almıştır.

... Halk ruhundan çok *“folk-lore”* (the lore of people=formüle edilmiş halkbilimi) ile uğraşmayı ön planda tutan, yani *“sözlü geleneği”* (traditions populaires’i) araştıran İngiliz ve Fransız halkbilimi araştırma eğilimleri, başlangıçta bu *“balk kavramı”* gibi sorunlarla uğraşmayı önemsememişti. Halbuki zaman geçtikçe, araştırma ve derlemelerin getirdiği malzeme ve bilgiler çoğaldık-

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

ça, bu bilim dalında kendini gösteren kargaşa ve yönsüzlük, halkbilimini disiplinli bir yöntem ve düzene koymada gecikildiğini göstermiş, hele Türkiye’de bir yandan araştırma ve derlemelerin hızı kesilirken, öte yandan da, folklorun yanlış anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yol açmış, akademik çevrelerde de küçümsemesine neden olmuştur.

“*Aşağı tabaka*” dedikleri halkın ruhi ve manevi belirtileriyle bakılarak -“ilkellik”, “gayri şahsılık”, “anonim düşünce”, “bireyselliğin yokluğu”, - belirlenmesi artık yapılmıyor. Zira bu nitelikler ve özelliklerin, az ya da çok her insanda bulunabileceği mevki neresi olursa olsun artık iyice anlaşılmıştır.

Böylelikle halkın ikiye ayrılmasından “*yukarı tabaka*” ve “*aşağı tabaka*”nın kesin şekilde belirlenilmesinden artık vaz geçilmiştir. Bugün artık aşağı tabakayı ayırıp, sosyal bir bodrum katına indirmektense, her insanda “*aşağı tabakadan kalmış unsur*”ların, halk yerine “*balktan kalmış*” varlıkların her yerde aranılmasına başlanmıştır. Eski anlayışa göre halkı ikiye bölen kesin çizgi yerine, bugün artık her insanı teker teker ikiye ayıran, onlarda “*balk kaynağından gelen*”le “*balk kaynağından gelmeyen*”i, kişisel birikimle, eski kaynağı belirleyen, insanoğlunu ferdi varlık ile cemaat varlığı olarak ikiye ayıran bir çizgi söz konusudur.

Uzun tartışmalar ve araştırmalardan sonra, halkbilimi açısından, bugün artık “*halk*”, eskiden olduğu gibi bir sosyal grup anlamı taşımıyor. Herkesin az ya da çok bir güçle katıldığı bir “*tavır ve davranış tarzı*” anlamı kazanıyor. ... O halde eski anlayışta görüldüğü gibi folklor, artık yalnız eski töreler ve yaşam düzenleri içinde evrime kapalı “*aşağı tabakalar*”ı değil, bilginleri, aydınları da, cahiller, işçiler ve köylüler kadar araştırmaktadır.”

Kaynak: Tahir Alangu. (1983). “Halk ve Halkbilgisi”, **Türkiye Folkloru El Kitabı**, İstanbul: Adam Yayınları, s.27-33., Sadeleştiren ve yeniden düzenleyen Özkul Çobanoğlu.

- | | |
|-------|--|
| 1. e | Yanıtınız doğru değil ise “Kültür Kavramı ve Oluşumunda Sözlü İletişimin Yeri ve Rolü” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 2. a | Yanıtınız doğru değil ise “Kültür Kavramı ve Oluşumunda Sözlü İletişimin Yeri ve Rolü” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 3. b | Yanıtınız doğru değil ise “Konuşmaya ve Yazıya Dayalı İletişim Biçimlerinin Temel Özellikleri” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 4. d | Yanıtınız doğru değil ise “Kültür Kavramı ve Oluşumunda Sözlü İletişimin Yeri ve Rolü” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 5. e | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatı Kavramı” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 6. c | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatı Kavramı” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 7. e | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatı Kavramı” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız doğru değil ise “Yüksek Kültür ve Halk Kültürü Tabakalaşması” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 9. d | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatı Kavramı” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |
| 10. b | Yanıtınız doğru değil ise “Yüksek Kültür ve Halk Kültürü Tabakalaşması” bölümünü tekrar gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

İnsan eğer kültürü yaratamasa, doğadaki diğer canlılar gibi hayat tarzında hiçbir değişiklik olmaksızın belirli iklim koşullarına uyum sağlayarak yaşayabilirdi. Ancak meydana getirdiği kültür sayesinde hemen her iklimde ve dünyanın her yerinde hatta uzayda bile yaşayacak hâle gelebilmiştir. Bu özellik, insanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerden birisidir. İnsanın diğer canlılara nazaran güçsüzlüğü başta olmak üzere zayıflıkları düşünüldüğünde var olabilmek, ayakta kalabilmek ve doğanın güçlüklerini aşabilmek için kültüre ihtiyacı olduğu ortadadır.

Sıra Sizde 2

Birincil sözlü kültür ortamı insanların duygu ve düşüncelerini kaybolmaktan kurtarıp kaydedebilmek için insan hafızasından başka yazı, elektronik vb. hiçbir kayıt tekniğinin bilinmediği ve bulunmadığı bir sosyo-kültürel yapıdır. Bu tür bir sosyo-kültürel yapıda mevcut olan tek kayıt imkânı olan hafızada kolayca kalabilirlik veya ezberlenebilme büyük bir önem taşır ve uyulması gereken bir zorunluluk olarak ortaya çıkar.

Sıra Sizde 3

Yüksek kültüre ait yazılı edebiyatta duygu, düşünce ve tecrübe sesleri karşılayan harfler yoluyla ve yazma tekniğiyle sözler kağıt, taş, tahta vb. maddi kültürel bir temele sahip hâle gelirler. Böylece onları yaratan veya anlatan insanın varlığına muhtaç olmaktan kurtulurlar. Kendi başlarına bir var oluşa erişen bu duygu, düşünce ve bilgiler üzerine farklı farklı kişiler farklı zamanlarda onları okuyarak çalışabilirler; ekleyip çıkarmalar ve düzeltmeler yapabilirler. Bu imkânlar nedeniyle olsa gerek, yazılı edebiyat geleneklerinde aranılan özellik yaratıcı olmak daha önce kullanılmamış imge, kurgu ve söylemler meydana getirebilmektir. Halk kültürüne ait sözlü edebiyata ise okunan bir metin yoktur. Meselâ, bir masal anlatımı, anlatıcı ile dinleyici arasında geleneksel bir anlatı türü olan masal yoluyla kurulan bir iletişim biçimidir. Masalı anlatan âdeta bir tiyatro oyunu oynamış gibi; sözlerini jestler ve mimiklerle, kahramanların ses tonuna benzer tonlamalarla destekleyerek ve vurgularla süsleyerek anlatır. Dinleyicinin anlatıcıya ve anlattığına karşı gösterdiği isteksizlik veya coşkulu bir dinleyici olma hâli doğrudan doğruya anlatıcıyı etkiler. Sözlü kültür ürünü olan bu Halk Edebiyatı eserleri anlatan ve dinleyen insanların hafızalarında kolayca kalabilmesi amacıyla geleneksel tema ve yaratma yollarıyla meydana getirilirler. Bu nedenle gelenekte hiç olmayan ve bilinmeyen bir temayı ele alıp yeni bir anlatı yerine gelenekte var olan bir temayı geleneğin koyduğu ölçütleri takip ederek eser yaratma yolu tercih edilir.

Sıra Sizde 4

Türk Halk Edebiyatı geleneği, İslâmiyetin Türkler tarafından kabulünden hatta İslâmiyetin bir din olarak ortaya çıkmasından önce de vardı. Bazı araştırmacılar tarafından geçmişte çok doğru bir ifade olmamakla birlikte *Millî edebiyat geleneği* olarak da adlandırılan Türk Halk Edebiyatı geleneği tür, şekil ve tema özellikleri ve ortaya çıkışı bakımlarından Türkçenin bir iletişim aracı olarak kullanılmaya başladığı zamanlardan beri var olduğunu düşünebiliriz.

Yararlanılan Kaynaklar

- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö v.d. (2004). **Liseler İçin Halkbilimi**. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karataş, T. (2004). **Ansikopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ong, W. (1995). **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü Teknolojileşmesi**. Çev. S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Zıllıoğlu, M. (1993). **İletişim Nedir?** İstanbul: Cem Yayınları

2

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Halkbilimi ve Halk Edebiyatı ilişkisini açıklayabilecek,
- Halk Edebiyatının sınırlarını ve sınıflandırmasını tanımlayabilecek,
- Türk Halk Edebiyatının tarihçesini açıklayabilecek,
- Halk Edebiyatının yazılı kaynaklarını tanıyabilecek,
- Halk Edebiyatının sözlü kaynaklarını ve derleme yöntemlerini tanımlayabilecek, uygulayabilecek bilgi ve beceriler kazanacaksınız.

Anahtar Kavramlar

- Halkbilimi ve Halk Edebiyatı
- Halk Edebiyatının Sınıflandırması
- Türk Halk Edebiyatının Tarihçesi
- Halk Edebiyatının Yazılı Kaynakları
- Halk Edebiyatının Sözlü Kaynakları
- Alan Araştırması
- Görüşme Yöntemleri
- Gözlem Yöntemleri
- Anket Yöntemi
- Buldurmaca Listesi Yöntemi

İçerik Haritası



Halk Edebiyatı Alanı ve Araştırma Yöntemleri

HALKBİLİMİ VE HALK EDEBİYATI İLİŞKİSİ

Halkbilimi, geleneksel insan davranışlarını ve geleneklerini çalışarak, araştırma nesnesi (objesi) olan sosyal ve kültürel insanı daha iyi anlamak ve onun hakkında daha derin bir bilgiye sahip olmak amacıyla on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan bağımsız bilimsel bir disiplinin adıdır. Daha geniş bir tanımlamayla, Halkbilimi, bir ülkede yaşayan halkın kültür ürünlerini, geleneklerini, törelerini, halk inançlarını, halk müziğini, halk oyunlarını, halk edebiyatını, halk mimarlığını, halk hekimliğini ve benzerlerini inceleyerek, bunların birbirleriyle ilişkilerini ortaya koyan; kaynak, gelişim, etkileşim gibi sorunlarını kendine özgü yöntemlerle çözmeye; sonuç, kural, kuram (nazariye) ve yasaları bulmaya çalışan bir bilim dalıdır. Halkbiliminin bir alt dalı olarak Halk Edebiyatı, ait olduğu ulusun yaşayış, inanç, duygu ve kültürel karakterini yansıtan ağırlıklı olarak sözlü bir edebiyattır. Halk Edebiyatının edebî türleri sözlü kültür ortamında doğaçlama olarak yaratılır ve kişiden kişiye, kuşaktan kuşağa sözlü aktarım yoluyla yayılarak varlığını sürdürür.

Halk Edebiyatının mitler, epik destanlar, masallar, efsaneler, fıkralar, halk hikâyeleri, atasözleri ve deyimler, tekerlemeler, alkışlar-kargışlar, türküler, ninniler, mâniler ve diğer geleneksel şiir türlerinden hareketle bir ulusun, kültürel kimlik ve mirasının oluşumunu ve gelişimini anlamak; çeşitli yönlerini açıklamak ve bir bütünlük içinde geçmişini ortaya koymak mümkündür. Daha da önemlisi Halk Edebiyatının çok eski çağlara kadar uzanan bir oluşum sürecinde yaratılmış kültüre özel duyuş ve düşünüş biçimlerini taşıdığı edebî ürünlerinden hareketle, yeni ve çağdaş yöntemlerle değerlendirilerek roman, öykü, heykel, dans, tiyatro, müzik, çizgi film ve sinema filmi gibi yeni kültürel ve edebî formlara kaynaklık etmesidir. Halk Edebiyatının biri geçmişe diğeri geleceğe yönelik bu iki yönlü çalışma biçimi, Halkbiliminin diğer araştırma alanları için de geçerlidir.

Halkbilimi çalışmalarının başlangıç tarihi, yaygın olarak Almanya’da Jacob ve Wilhelm Grimm adlı iki kardeşin, “*Ev ve Çocuk Masalları*” adlı sözlü gelenekten derleyerek oluşturdukları masal kitaplarını yayınladıkları 1812 yılı kabul edilmektedir. Bilim dalının adı olarak uluslararası bir kullanıma erişmiş olan, **folklor** “Folk-Lore” terimi, ilk defa 1846 yılında İngiliz William John Thoms tarafından, *Ateneum* adlı dergide Ambrose Merton takma (müstear) adıyla yazdığı yazıda kullanılmıştır. Folklor kelimesinin kökenini “folk”=halk ve “lore”=bilim sözcükleri oluşturmakta ve birleşik bir terim olarak “halkbilimi” anlamına gelmektedir. Son zamanlarda uluslararası literatürde, “folklor” (folklore) teriminin gerçek anlamını

Halkbilimi çalışmalarının başlangıç tarihi, Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşlerin “*Ev ve Çocuk Masalları*” adlı masal kitaplarının yayın tarihi olan 1812 yılıdır.

Folklor, Halkbilimi anlamına gelen bir kelimedir.

yitirmeye başlaması ve yanlış kullanımlarının çoğalması nedeniyle yerine, aynı anlamda ve bağlamda “*folkloristik*” (folkloristics) teriminin kullanılması da yaygınlaşmıştır.

Bir ülke veya belirli bir bölge halkına ya da aralarında en az bir müşterek faktör (meslek, cinsiyet, dil, din vb.) bulunan bir toplumsal gruba ilişkin maddi ve manevi alanlardaki kültürel ürünleri ve onların canlı, âdeti bir tiyatro gibi (teatral) dışavurum şeklinde icra olunan gösterimleri Halkbiliminin konusudur. Halkbiliminin toplumsal rolü ve işlevleri konusunda tanınmış Türk halkbilimci Sedat Veyis Örnek’in “Bir ülkenin, bir yöre halkının, bir etnik grubun yaşamının bütününe kapsayan ve temelinde o halkı oluşturan insanların ortak davranış kalıplarını, yaşama biçimini, belirli olaylar ve durumlar karşısındaki tavrını, çevresini ve dünyayı algılayışını açıklamada; geleneksel ve törensel yaşamı düzenleyen, zenginleştiren, renklendiren bir dizi beceriyi, beğeniyi, yaratıyı, töreyi, zamanımıza uzanan gelenekler, görenekler, âdetler zincirini saptamada; bu kültürün atardamarlarını yakalayarak bunlardan özgün ve çağdaş yaratmalar çıkarmada halkbiliminin rolü ve önemi birinci derecededir” şeklindeki tespitleri de bu bilim dalının karşıladığı bilimsel, sanatsal ve toplumsal ihtiyaçları açıklayıcı niteliktedir. Toplumların sosyal, ekonomik ve kültürel dinamiklerinin harekete geçmesi, özellikle halkın yarattığı kültür ürünlerinin araştırılıp ortaya çıkarılması, ulusal duyguların, estetik düşünce ve yaratma odaklarının gelişmesiyle gerçekleştirilebilir. Halkbilimi vasıtasıyla ulusların sosyal ve kültürel yaşantısını etkileyen olayları ve olguları, halkın önemseydiği, benimsediği kültürel ve ulusal değerleri araştırıp ortaya koymak ve bunlardan hareketle çağdaş kültür ve edebiyatı bu temeller üzerine kurmak, yaklaşık 200 yıldır pek çok uygar ulusun takip ettiği bir yoldur.

Halkbilimi disiplini, bu bağlamda işaret edilen amaç ve görevleri yerine getirmeye yönelik olarak başta tarih, edebiyat, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, etnoloji, arkeoloji, dinler tarihi, sanat tarihi, dilbilimi, coğrafya, tıp, hukuk, mimarlık, veterinerlik, ilahiyat olmak üzere neredeyse sosyal ve beşerî bilimlerin hepsiyle ilişkilidir. Bu özelliğiyle Halkbilimi, sosyal ve beşerî bilimlerin âdeti kesiştiği veya en azından bir yönleriyle birleştiği bir kavşak konumundadır. Halkbilimi, gerektiğinde bu disiplinlerin bulgularından yöntemlerinden yararlanır. Başka ülkelerin halkbilimsel verileriyle koşutluklar kurar, karşılaştırmalar yapar, bunların kökenine inmeye uğraşır. Kısacası, Halkbilimi, sosyo-kültürel ekolojisi içinde insanı ve bütüncül bir bakış açısıyla insanın kültürel çevresini anlamağa çalışır. Halkbilimi, bu tarz bir “disiplinler” ve “kültürler arası” çalışma sistematigi içinde yerellikten ulusallığa ve ulusallıktan da evrenselliğe geçerek insanlığın ortak kültürüne veya uygarlığa katkıda bulunmaktadır.

Birleşmiş Milletlere bağlı uluslararası kültür örgütü olan UNESCO’nun 17 Ekim 2003 tarihinde Paris’te kabul ettiği “Gayrimaddi Kültürel Mirası Koruma Kararı”, (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage) antlaşmasıyla, bu anlaşma “Somut Olmayan Kültürel Miras” (SOKÜM) olarak Türkçede yaygınlık kazanmıştır, ve yeni karar altına alınmakta olan sözleşmelerle Halkbilimi, yerel ve ulusal kültürlerin varlığını ve çeşitliliğini koruma görevini de evrensel olarak üstlenmiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak içinde bulunduğumuz yüzyılda Halkbiliminin önemi ve işlevi, akademik ve kültürel hayatta daha da iyi anlaşılacak ve artacaktır.

Açıkça görüldüğü gibi, evrensel kültüre olan katkının başlangıcı, yerel zenginlik ve çeşitlilikleriyle birlikte, öncelikle ve her zaman ulusal kültürü özümseyip, anlamaktan ve sonra çağdaş değerler ışığında yorumlamaktan geçer. Bu bağlam-

da, Halkbilimi (folklor) rastgele kişilerin değil, bir kültür topluluğunun ortak malı olduğu içindir ki millî bir bünyenin parçası olmak durumundadır. Bu nedenle de folklor, Umay Günay tarafından, “millî kültür denilen pek çok unsurdan oluşan birikimin, tarihî gelişim içinde bir milletin çeşitli grupları tarafından farklı ölçülerde yaşanan verilerinin **varyant**larına ve bu verileri inceleyen ilme verilen isimdir” şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanım da, açıkça vurgulandığı gibi, Halkbilimi (folklor), hem çalışılan malzemenin, hem de bu malzemeyi çalışan bilim dalının adıdır.

Halkbilimi dünyada, hangi ülkede, karşılaştırmalı çalışmalarda temel olarak ele alınıyor ve üzerinde yoğunlaşıyorsa o ulusal kültürün adıyla adlandırılır. Çin’de Çin Halkbilimi, Almanya’da Alman Halkbilimi, Rusya’da Rus Halkbilimi, Amerika’da Amerikan Halkbilimi, Japonya’da Japon Halkbilimi olarak adlandırıldığı gibi, Türkiye’de de, Türk Halkbilimi olarak adlandırılır.

Birinci ünite, birincil sözlü kültür ortamından başlayarak oluşum şartlarını öğrendiğimiz Halk Edebiyatı veya sözlü edebiyat, Halkbiliminin en eski ve yaygın çalışma alanlarından birisidir. Türkiye’de Türk Halkbilimi ve onun bir alt çalışma alanı olarak “Türk Halk Edebiyatı” araştırmaları aynı zamanda başlamış ve gelişmiştir.

Daha önce de işaret edildiği gibi, Halkbiliminin değerini, önemini ve çağdaş Türk kültürüne kaynak olarak oynayabileceği rolü bütünüyle ilk kavrayan, Türkçülük akımının yayılmasında halk kültürü değerlerimizden yararlanan Ziya Gökalp (1876-1924) olmuştur. Ziya Gökalp’ın *Halka Doğru* dergisinin 23 Temmuz 1913 tarihli sayısında yayınlanan “*Halk Medeniyeti I- Başlangıç*” adlı yazısı, Türkiye’de folkloru tanıtan ilk yazıdır. Gökalp, bu yazısında folklor terimine karşılık olarak “*halkıyât*” kelimesini kullanmıştır. Folklor karşılığı “Halkbilimi” terimi ise çok daha sonraları ortaya çıkmış ve günümüzde yaygınlık kazanmıştır. Ziya Gökalp, Mehmed Fuad Köprülü ve Rıza Tevfik Bölükbaşı, Türkiye’de Halkbilimiyle ilgili ilk çalışmaları yapmaları nedeniyle, Türk Halkbilimi çalışmalarının öncüleri kabul edilirler.

Türkiye’de Halkbilimi konusunda sistemli ve yaygın çalışmalara Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükûmetleri döneminde başlanmış ve Cumhuriyet döneminde daha somut gelişmeler kaydedilmiştir. Daha Cumhuriyet kurulmadan, Atatürk’ün başkanlığını yaptığı T.B.M.M. Hükûmeti döneminde, 1920 yılında Maarif Vekili (Millî Eğitim Bakanı) Dr. Rıza Nur, Hars (Kültür) Müdürlüğünü kurarak, savaş bütün hızıyla sürerken, “halkıyât” (halkbilimi) ürünlerinin öğretmenler ve öğrenciler tarafından derlenmesi için okullara genelge göndermiştir.

İstiklâl Savaşı’ndan sonra, 1924 yılında Türk milletinin maddi ve manevi kültürünün sergileneceği bir etnografya (halkbilim) müzesi kurulmasına karar verilmiş ve 1930 yılında Ankara’da kuruluşu tamamlanan “Etnografya Müzesi”, Türk Halkbilimine verdiği önemi gösteren ulu önder Mustafa Kemâl Atatürk tarafından açılmıştır.

Türk Halkbilimi çalışmaları tarihinde ilk Halkbilimi derneği, 1 Kasım 1927’de Ankara’da *Anadolu Halkbilgisi Derneği* adıyla kurulmuştur. Bu dernek kısa bir süre sonra adını *Türk Halkbilgisi Derneği* olarak değiştirmiş ve *Halkbilgisi Haberleri* adlı dergiyi 1932 yılına kadar çıkarmıştır.

Atatürk tarafından 1932 yılında kurulan *Türk Dilini Tetkik Cemiyeti* (Türk Dil Kurumu) ve *Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti* (Türk Tarih Kurumu) yaptıkları diğer çalışmaların yanı sıra Türk Halkbilimi sahasında da faaliyet göstermişlerdir.

Atatürk’ün emriyle 1932 yılında kurulan *Halkevleri*’nde de, halk müziği, halk oyunları çalışmalarına önem verilmiş, birçok genç bağlama çalmayı öğrenmiş, konserler verilmiş, halk şairleri bu çalışmalara katılmıştır. Halkevleri dergilerinde

Varyant: Edebiyatta masal, efsane, bilmece, oyun gibi halk edebiyatı ürünlerinin aslından az çok ayrılan değişik biçimine denir.

de, alan çalışmalarıyla yapılan folklor derlemeleri yayınlanmıştır. Cumhuriyetimizin ilk yıllarında yer alan Halkbilimiyle ilgili bu faaliyetlerde açıkça görülüyor ki, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, Türk kültürünün temeli ve kaynağı olan Türk folkloruyla yakından ilgilenmiştir.

İstanbul Üniversitesine bağlı olarak Mehmed Fuad Köprülü tarafından kurulan Türkiyat Enstitüsü, Türkiye'de akademik olarak Halkbilimi konusunda eğitim veren ve yayın yapan ilk kuruluştur. Bunu, Köprülü'nün öğrencisi Prof. Pertev Naili Boratav'ın 1938 yılından itibaren Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde kurduğu 1948 yılında kapatılan Halkbilimi kürsüsü izlemiştir. Halkbilimi 1967'den sonra Atatürk ve Hacettepe üniversitelerinin Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde okutulan Halk Edebiyatı dersleriyle 1948'den beri dışında bırakıldığı akademik hayata dönmüş, bu süreç 1980'den sonra daha da hızlanmıştır.

Günümüzde Hacettepe, Ankara, Gazi, Van 100.Yıl ve Erciyes üniversitelerinde müstakil bölüm ve program olarak devam eden Türk Halkbilimi eğitim ve öğretimi diğer üniversitelerde de, başta Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri olmak üzere çeşitli bölümlerde ders düzeyinde işlenmektedir. Kültür Bakanlığına bağlı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü de, Halkbilimiyle ilgili derlemeleri ve benzeri faaliyetleri organize eden en önemli devlet kurumudur.

K İ T A P



Halkbiliminin tarihçesiyle ilgili bilgileri Özkul Çobanoğlu'nun *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihinine Giriş* (Ankara: Akçağ Yayınevi 1999) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 1. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



“Evrensel kültüre olan katkının başlangıcı, yerel zenginlik ve çeşitlilikleriyle birlikte, öncelikle ve her zaman ulusal kültürü özümseyip, anlamaktan ve sonra çağdaş değerler ışığında yorumlamaktan geçer.” düşüncesine Halkbiliminin katkıları ne olabilir?

HALK EDEBİYATININ SINIRLARI VE SINIFLANDIRMASI

Tarih sahnesine çıktıkları günden bugüne kadar çoğalan, çoğaldıkça parçalanıp birbirinden uzaklaşan, zaman zaman büyük başarılar kazanarak çok büyük imparatorluklar kuran, zaman zaman da bütün başarılarını kaybederek kabuğuna çekilerek yaşayan Türk milletinin bu karışık ve dağınık tarihi içinde ilk günden günümüze kadar daima gelişen, fakat mahiyetini değiştirmeyen müşterek millî geleneğe bağlı bir edebiyatları vardır. Türklerin Orta Asya'da, İslâmiyetten önce yaşadıkları devirde, bütün Türk boylarında müşterek olan bu millî edebiyatın ürünleri, İslâmiyetin kabulünden sonra kültürel, dinî, sosyal ve politik şartlar altında hem çeşitlenmiş hem de zaman zaman aydınlar tarafından yazılı kaynaklarda yer verilmeyecek kadar ikinci dereceden eser muamelesi görmüştür. Bu edebiyatın ürünleri Tanzimat hareketi ve Cumhuriyet'ten sonra Batı dillerinden tercüme edilen “Halk Edebiyatı” genel başlığı altında değerlendirilmeye başlanmıştır.

Kavramın kaynaklandığı, Batı Avrupa'da XVIII. yüzyıldan itibaren, yaratıcılarının bilinmemesi veya **anonimleşmeleri** nedeniyle halkın ortak malı sayılan ve uzunca bir müddet halkın “kollektif” olarak meydana getirdiği düşüncesiyle ve “halkın ruhu”nu en iyi yansıttığı hükmüyle, özel bir önem verilen şiihlere, mitlere, masallara, efsanelere, memoralara, atasözü, epik destan, bilmece ve benzeri edebî ürünlere Anonim Halk Edebiyatı adı verilmektedir. Türk Halk Edebiyatı olarak düşünülen çerçeve ise, türküler, mâniler ve tekerlemeler gibi Anonim Halk Ede-

Anonim: Yaratıcısı belli olmayan demektir.

biyatının yanısıra doğası gereği daima anonimleşmeye açık olan sözlü edebiyat geleneğimizin, tekke ve kahvehane kurumları etrafında gelişen ve pek çok bakımdan, eskiden beri var olan müşterek millî edebiyat geleneği veya kamlık (şamanlık) kaynaklı “ozan-baksı edebiyat geleneği”nin mirasını devralmış olan *tekke ve tasavvufî halk edebiyatı* geleneği ve *âşık tarzı halk edebiyatı* geleneğini de içine almaktadır. Kısaca, Türk Halk Edebiyatı kendi içinde, Anonim Halk Edebiyatı, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ve Âşık Tarzı Halk Edebiyatı olarak üç kısma ayrılır.

Bu üç edebiyat geleneğini Halk Edebiyatı olarak kabul etmemizden nedeni aralarındaki temel ortaklıklar bulunmasıdır. Türk kültür tarihinin dile dayalı verimlerinin ilk olarak ortaya çıkışından (ozan-baksı edebiyat geleneği) itibaren, günümüze kadar yaşamını devam ettiren Türk Halk Edebiyatının *Anonim*, *Tekke-tasavvufî* ve *Âşık* gibi üç bölümünde de sürekliliği ve müşterekliliği sağlayan temel unsurlar şunlardır:

- Türk Halk Edebiyatının hece vezni, kafiye düzeni, nazım birimi olarak dörtlülere dayalı türleri, koşma ve mânî nazım şekli esasına dayalı, bu iki nazım şeklinin bazen beraber bazen ayrı şekilde meydana getirilen çeşitli kombinezonlarından ibaret nazım öğeleri müşterektir ve her üç edebî gelenekte de süreklilik göstermektedir.
- Türk halk şiiri ve nesir-nazım karışık destan ve halk hikâyesi gibi türleri gerek İslâmiyetten önce ve gerekse sonraki devirlerinde daima müzikle birlikte icra edilmiştir. Halk şiirinin Anonim, Âşık ve Tekke geleneklerinin şiirleri çoğu kez bir müzik aletinin eşliğinde söylenir. Bu müzik aletleri zaman zaman farklılaşmış (kopuz çeşitleri, saz, ney, tambur, def, davul, kudüm, kaval, düdük vb.), fakat şiir hiçbir zaman müzikten ayrılmamıştır.
- Halk şiirinin icrasında daima diyaloga yer verilmiştir. Diyalog, bazen konuyu daha tesirli duyurabilmek, bazen yarışma psikolojisi içinde imtihan şeklinde soru-cevap veya bir konuyu daha iyi öğretmek, bir konu ve bir **ayak** etrafında en güzel deyişi yaratabilmek, bazen de daha iyi anlaşabilmek için ve belki de en önemlisi sözlü kültür ortamında yaratılan ve icra edilen halk şiirinin daha kolay ezberlenip hatırdaki kalabilmesi için, Anonim, Tekke-tasavvufî ve Âşık şiir geleneklerinde her zaman yer almıştır. Aynı nedenlerle, anonim halk şiirinde türkülerde, destanlarda, mânîlerde, düğün âdetleriyle ilgili karşılıklı deyişmelerde, Âşık tarzı şiir geleneği içinde önemli bir yer tutan karşılaşmalarda, Tekke şiiri geleneği içinde cansız canlı gibi konuşurma ve soru cevap şeklindeki örneklerinde, bu özelliği ifade eden hazır kalıp ifadelerini görmek her zaman mümkündür.
- Türk Halk Edebiyatının bütün türlerinde eserler başlangıcından bu yana büyük ölçüde irticalen (doğaçlama) yaratılmış, ezberlenip hafızalarda muhafaza edilerek sözlü gelenek vasıtasıyla yayılmıştır. Halk Edebiyatı verimlerinin bu özelliklerinden dolayı çok kere meraklılarınca **cönk** ve **mecmualara** kaydedilerek yazıya geçirilmeyen şiirlerin ve diğer edebî ürünlerin ilk şekilleri kaybolmuştur. Sözlü geleneğe muhafaza edilen bu deyişler, bir edebiyat tarzından diğerine aktarılmasının yanında zamana ve zemine uyma esnekliğiyle yeni unsurlarla zenginleştirilmiştir.
- Türk Halk Edebiyatı ürünleri, yukarıda sıralanan bazı süreklilik gösteren özelliklerinden hareketle, *sözlü olma*, *geleneğe bağlılık*, *çeşitlenme (varyantlaşma)*, *sözlü kültür ortamında anonimleşebilme ve kalıplaşma* gibi sözlü edebiyatın evrensel niteliklerini taşımaktadır.

Ayak: Halk şiirinde temel kafiye verilen isimdir.

Cönk: Uzunlamasına açılan, halkın beğendiği şiir ve faydalı bilgileri yazdıkları, ince uzun defterlere verilen isim.

Mecmua: Beğenilen şiir ve faydalı bilgilerin toplandığı defterlere verilen isim.

- f. Türk milletinin çok büyük bir çoğunluğuna hitap eden Halk Edebiyatının Anonim, Âşık ve Tekke gibi geleneklerinde oluşturulan ürünlerde yaratıldıkları devrin ve çevrenin yaygın Türkçesi kullanılmıştır. Âşık şiirinin, Divan şiirinin fazlaca tesirinde kaldığı XVII-XIX. yüzyıllara ait bazı örnekleri ve tekke şiirinin medrese kültürü altında teşekkül eden bir kısmı hariç tutulmak kaydıyla Arapça ve Farsça kelime oranı bu edebiyatları yaşatan halkın bildiği kelime kadrosunun dışına çıkmamıştır. Ayrıca mahallî kelime ve deyimlerin yanında ağız hususiyetleri, halk şiiri geleneğine dayalı her üç tarz edebiyatın karakteristik özelliği olmuştur.

Halk Edebiyatı terimiyle ifade edilen bu kavramsal çerçeve içinde yer alan edebî gelenekler, ana hatlarıyla üç ana başlık altında ele alınmakta ve bu edebî geleneklere ait Halk Edebiyatı ürünleri şunlardan oluşmaktadır:

1. *Anonim Halk Edebiyatı:*

- Nazım: Koşuk, sagu, koşma, mâni, ağıt, türkü, destan, ninni.
- Nesir: Mitler, efsane, memorat, masal, fıkra, sayışmaca, hikâye, tekerleme, atasözü, deyim, bilmece, alkış (dua), kargış (beddua).
- Halk tiyatrosu: Köy seyirlik oyunları, meddah, karagöz, orta oyunu, kukla.

2) *Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı:*

- Nazım: Hikmet, nutuk, devriye, nefes, şathiye, ilâhî, ramazaniye.
- Nesir-nazım karışık: Gülbanklar, dinî-millî destanlar, menkıbeler,
- Nesir: Dinî-tasavvufî halk hikâyeleri, menâkıp-nâmeler, halk kitapları, dualar.

3) *Âşık Tarzı Halk Edebiyatı:*

- Nazım: Koşma, mâni, varsağı, destan, semaî, taşlama, koçaklama, güzelleme, sicilleme, kalenderî, divanî, ağıt, türkü
- Nesir-nazım karışık: Destan kolları, halk hikâyeleri.

K İ T A P



Bu kısımdaki bilgilerin bir kısmını Umay Günay'ın *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi* (Ankara: TTK Yay. 1986) adlı kitabından aldık. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiyi bu kitabın 1. bölümünde bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Anonim Halk Edebiyatı, Âşık Edebiyatı ve Tekke-tasavvufî Halk Edebiyatı arasındaki ortaklıkların sizce temel nedeni nedir?

TÜRK HALK EDEBİYATININ TARİHÇESİ

Bu ünitenin birinci kısmında da işaret edildiği ve kısaca açıklandığı gibi Türkiye'de Halkbilimi ve Halk Edebiyatı çalışmaları birlikte başlamıştır. Bu nedenle orada yer alan bilgileri bu kısımda tekrarlamak gereksizdir. Ancak, Halk Edebiyatının Halkbilimi içinde ve ayrı bir araştırma alanı olduğunu vurgulamak dersimizin amacını ve alanını daha belirgin hâle getirmek bakımından gereklidir. Bu amaca yönelik olarak bu ünitenin birinci kısımda verdiğimiz bilgilerin bir kısmını biraz daha genişletmek ve özellikle de yapılan araştırmaların niteliği üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bu bağlamda, "Halk Edebiyatı" terimi, yazılı ve sözlü edebî geleneklerin sınırlarını belirlemek amacıyla XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarında tercüme yoluyla Türkçeye kazandırılmış ve bu alanda Türkiye'de yapılan çalışmalarda kullanılmaya başlanmıştır. Bir başka ifadeyle Türk Halk Edebiyatının, ülkemizde aydınlarımızın çalıştığı profesyonel bir araştırma ve inceleme alanı olarak ortaya çıkması, büyük ölçüde XX. yüzyılda ve özellikle de Cumhuriyet devrinde gerçekleşmiştir.

Osmanlı Devleti'nin son on yılında Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Mehmed Fuad Köprülü gibi Cumhuriyetin ilanından sonra da, Halk Edebiyatına ilgi duyan bazı araştırmacıların günlük gazetelerde bir halk şairinin ya bir tek bir şiirini veya şiirlerini toplayarak bu şiirlerin çeşitli açılardan değerlendirilmesi tarzında hazırladıkları çalışmalar, Halk Edebiyatı ile ilgili o yıllarda yapılan ilk çalışmalardır.

Bu kişiler arasında, Türk Halk Edebiyatını araştırma ve inceleme de yöntem üzerinde duran ilk bilgin, özel hocalardan ders alıp kendi kendini yetiştiren Mehmed Fuad Köprülü olmuştur. Mehmed Fuad Köprülü 1913 yılında 23 yaşında, İstanbul Üniversitesi (Dârü'l- Fünûn Edebiyat Medresesi) Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü profesörlüğüne atanır. Yaptığı ilmî çalışmalar, yetiştirdiği öğrenciler ve kurduğu kurumlar göz önünde bulundurularak Türkiye'de Türkolojinin (Türklük Bilimi) kurucusu olarak kabul edilir. Mehmed Fuad Köprülü üniversitede çalışmaya başlayınca önce, *Bilgi Mecmuası*'nda "*Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl*" adlı makalesini yayınlar. Köprülü, bu makalesinde Batı dünyasının edebiyat ve edebiyat tarihçiliği alanındaki bilimsel bakış açılarını ve yöntemlerini analiz eder ve tanıtır. Daha da önemlisi Köprülü bu yazıda, Türk edebiyatı bakımından bize uygun olan bilimsel yaklaşımları da belirler. Bu makale ile birlikte Türkiye'de yüzyıllardır Türk edebiyatı tarihi çalışmalarında kullanılan yöntem olan "**tezkiye**"cilik yaklaşımı sona erer ve çağdaş Türk edebiyatı tarihçiliği başlar. Onun, *Türk Edebiyatı Tarihi* adıyla 1920 yılında yayınlanan çalışması, Türkiye'de çağdaş bakış açısıyla hazırlanan ilk Türk edebiyatı tarihidir.

Tezkire: Eski şairlerin biyografilerinin ve eserlerinden örneklerinin verildiği kitaplar.

Mehmed Fuad Köprülü, bu eseri ve halk edebiyatı tür ve şekillerine dair bir çok makalesinin yanı sıra 1915 yılında *Millî Tettebbular Mecmuası*'nın ilk sayısında yayınlanan "*Âşık Tarzının Menşei ve Tekâmülü*" adlı çalışmasıyla, Türkiye'de Âşık Edebiyatı üzerine ilk çalışmayı yapmış ve bu yazıda Âşık Edebiyatı incelemelerinde izlenecek yol ve yöntemler hakkında bilgiler vermiştir. Bu çalışmasında Âşık Edebiyatı ile ilgili kaynakların kısırlığının sebepleri üzerinde duran Köprülü, bunu Divan Edebiyatı mensuplarının küçümseyici ve buna bağlı olarak Halk Edebiyatını tezkirelerden dışlayıcı tavırlarına bağlar. Ayrıca, Tanzimat Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) mensuplarının teorik olarak bu edebiyata değer vermelerine rağmen pratikte davranışlarının Divan Edebiyatı (Eski Türk Edebiyatı) mensuplarından hiç de farklı olmadığını örneklerle ortaya koyar ve Âşık Edebiyatının diğer edebiyatlarla ilişkileri ve önemi üzerinde durur. Bu genel değerlendirmelere dayanan araştırmalarından sonra Köprülü çalışmalarını bir "saz şiiri antolojisi" meydana getirecek şekilde yoğunlaştırır. Köprülü sırasıyla, 1929 yılında "*XVII. Asır Saz Şâirlerinden Gevberi*" ve "*XIX. Asır Saz Şâirlerinden Erzurumlu Emrah*", 1930 yılında "*XVI. Asrın Sonuna Kadar Türk Saz Şâirleri*" ve "*XVII. Asır Saz Şâirlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*", 1939 yılında "*XVII. Asır Saz Şâirleri*" ve 1962-1965 yılları arasında beş cilt hâlinde daha önceki yukarıdaki çalışmalarını da değerlendirdiği *Saz Şâirleri Antolojisi* adlı eserini yayınlar. Âşık tarzı Halk Edebiyatı çalışmaları yaklaşık 2000 yılına kadar ağırlıklı olarak Köprülü'nün yayınladığı metinlere yeni metinler ve isimler eklemek ve çok büyük ölçüde onun yorumlarını aynen tekrar etmek çizgisinde gelişmiştir denilebilir.

Köprülü'nün genel Türk edebiyatı tarihi ve âşık tarzı edebiyat geleneğine dair bu çalışmalarının yanı sıra kurup şekillendirdiği bir başka Türk edebiyatı alanı da, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatıdır. Onun, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı çalışmalarının temelini atıp bu yöndeki araştırma eğilimini belirleyip şekillendirdiği eseri, 1919 yılında *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adıyla yayınlanan çalışmasıdır. Bu araştırmada, Köprülü önce başlangıcından Hoca Ahmet Yesevî'ye ka-

dar Türk edebiyatının başlangıç ve gelişimi, sonra Ahmet Yesevî'nin hayatı, eserleri ve Türk edebiyatına tesirleri, daha sonra da bu tasavvufî akıma ve tekke kurumsallaşmasına bağlı olarak Anadolu'da Yunus Emre'nin ortaya çıkışı, eserleri ve kendinden sonraki dönemlere tesiri konularında bilgiler vermiştir. Türkiye Türklerinin tarihsel olarak Türkistan'dan Anadolu'ya göç edişi olgusuna bağlı olarak Türk edebiyatının başlangıcından günümüze kadar geliş ve şekillenışı ilk olarak bu kadar net delillerle ve büyük bir derinlikle bu eserde açıklanmıştır. Bu eserin yayınlanmasından sonra Türkiye Türkolojisinde yapılan hemen bütün çalışmalar, doğrudan ve dolaylı olarak "Türkistan'dan Türkiye'ye" şeklinde formüle edilebilecek bu bakış açısını takip etmiştir. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı çalışmaları da isim ve eser bakımından pek çok yeni ilaveye rağmen bu yaklaşımı ve Köprülü'nün ileri sürdüğü görüşleri derinleştirmekle yetinen bir çizgiyi sürdürmüştür.

Türkiye'de masal derlemelerinde takip edilecek yol ve yöntemler konusunda ilk çalışmayı Ziya Gökalp yapmıştır. Ziya Gökalp'in *Küçük Mecmua'da* 1922'de yayınladığı "*Usullere Dair: Halkiyat (1) Masallar*" ve "*Usullere Dair: Tandır-nâme*" adlı yazıları masal derlemelerinde takip edilecek yol ve yöntem konusunda bilgiler veren ilk çalışmalardır. Aynı şekilde, Ziya Gökalp, yayınladığı *Altın Işık* adlı eseriyle masallardan faydalanılarak nasıl yeni eserler ortaya konulabileceğini de göstermiştir. Bir anlamda Ziya Gökalp'in *Altın Işık* adlı eseri, folklordan faydalanarak ortaya daha modern ve çağdaş eserler koymanın ülkemizdeki ilk denemesi ve örneğidir denilebilir.

Ziya Gökalp, 1923 yılında yayınladığı *Türkçülüğün Esasları* adlı çalışmasında millî edebiyatın kuruluşunda büyük bir rolü olan Türk Ocakları'nın görevlerinden bir diğerinin de "halk edebiyatına ait olan kitaplarla, sözlü gelenek ürünlerini toplayıp halk kütüphaneleri oluşturmak" olduğuna işaret etmektedir. Böylece, sözlü kaynaklardan Halk Edebiyatı ürünlerini derlemeye ulusal bir görev anlayışı içinde önem verilmiş ve bu derleme çalışmaları teşvik edilmiştir. Az da olsa daha önce başlamış olan sözlü edebiyat ürünlerini derleme ve yayınlama işi bu süreçte daha da hızlanıp yaygınlık kazanmıştır. Özellikle bu amaca yönelik olarak kurulan *Anadolu Halkbilgisi Derneği* ve *Türkiyat Enstitüsü* gibi kurumlar, sözlü edebiyat ürünlerini derleme ve yayınlama işini dönemin evrensel kurumları ölçüsünde akademik ve sistematik bir hâle dönüştürmeyi kısa bir sürede başarmışlardır.

Bu başlangıç döneminde Türk aydınlarının dikkatini Halk Edebiyatına çekmek ve yüzyıllardan beri onların öncelik verdikleri alanlar yanında bu alanın ihmal edilmişliğine son vermek için bazı aydınlar doğrudan bu konuyla ilgili çalışmalar yapmışlardır. Halk Edebiyatı çalışmalarının gerekliliğini ve hatta diğer edebî geleneklere üstünlüğünü (!) ortaya koymaya yönelik çalışmalar kaleme alanların önde gelen isimlerinden birisi, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'dur. O, halk şiirimizin edebiyat tarihindeki yerini incelerken halk şiirini eski ve yeni Türk yazılı edebiyatlarıyla karşılaştırır. Özellikle de Divan Edebiyatına şiddetle hücum ederek onu yerer ve halk şiirini şu ifadelerle yüceltmeye çalışır: "Bu uzun tarih faslının zulmetine ve sönüklüğüne mukabil, bir de halkın içine inerek onun yazılmamış, tespit edilmemiş, fazla olarak dudak bükülmüş şiirini okuyunuz. Göreceksiniz ki birkaç akçe caize (ithaf edilen şiir karşılığında ödül olarak verilen para) veya mansıb-ı mekân (mevki, makam ve maddi kazanç) için, sonra levs ve şehvet kokan bir etek ardında geçecek zevk dakikaları için kendini yaşayan, ma'seri (mahşerî) kitleden ayrılan üdeba (edebiyatçılar) ve şuaramızın (şairlerimizin) çok fevkinde (üstünde) şairlerimiz var. Bunlar tabiatın güzel levhaları (görünümleri) karşısında gönüllerinin duygularını ebedileştirmişlerdir." Bu tür bir tavır alış ve Cumhuriyet ile birlikte kurulan ulusal

devletin eski rejimden ve onun zihniyetinden ayrılışını ortaya koyan bir gösterge olarak Halk Edebiyatını yücelten anlayış ulusal bir aydın hareketine ve genç devletin kültür politikasına dönüşür. Hiç şüphesiz bu oluşumda ulusal devleti kuran ilkelerden birisi olan “Halkçılık” da son derece önemli bir yere ve “Milliyetçilik” ilkesiyle birlikte önemli bir role sahiptir.

Cumhuriyetin kuruluş yılları, Halk Edebiyatı alanında birbiri ardınca yeni ve kendilerinden sonra gelen araştırmaları yönlendiren eserlerin verildiği bir dönemdir. Bu dönemin en çok iz bırakan ve çeşitli çalışmalarda kullanılan modeller oluşturan iki esere kısaca temas etmek, Halk Edebiyatı araştırmalarının şekillenişini daha iyi anlamak bakımından yararlı olacaktır.

Birincisi Saadettin Nüzhet (Ergun) ve M. Ferit’in 1926 yılında yayınladıkları *Konya Halkıyat ve Harsıyatı* adlı eserdir. Bu eser, bütün eksikliklerine rağmen alan araştırmasına dayalı bir yöre monografisinin ne olduğuna dair ilk derli toplu çalışma olarak ortaya çıkmış ve bu yönde çalışma yapmak isteyenlere hem örnek olmuş hem de onları teşvik etmiştir. Günümüzde bu araştırma eğilimi, gelişip evrilererek “köy ve kasaba monografi”lerini de içine alarak sürmektedir.

İkincisi Çankırılı Ahmet Talât Onay’ın 1928 yılında yayınladığı *Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i* adlı pek çok yönden günümüzde de aşılmamış çalışmasıdır. Bu eserde, Halk Edebiyatı ürünleri üzerine özellikle de tür ve şekil özelliklerine dair ilk değerli incelemeler yer almıştır. Halk Edebiyatında tür ve şekil konuları üzerine yapılan pek çok çalışmada bu araştırmanın açtığı yol takip edilmiştir.

Bu dönemde, Halk Edebiyatı alanında yapılan çalışmaların çoğunu, M. Fuad Köprülü’nün başlattığı, âşıkların şiirlerini cönk ve mecmualardan toplayarak ve bu şiirlerde yer alan olay ve yer adlarından hareketle şairlerin hayatları hakkında bilgi edinmeyi temel araştırma ölçütü olarak kabul eden çalışmalar oluşturmaktadır. Anonim Halk Edebiyatında da “tür” (genre) ağırlıklı tanımlama ve derleme çalışmalarını çoğunlukla materyalin derlendiği yöre adıyla yayınlaması anlayışı hâkimdir. Bu iki türe veya bakış açısına dayalı çalışmalar birkaç istisnaıyla XX. yüzyıl boyunca Türk Halk Edebiyatı çalışmalarına damgasını vuracaktır.

Halk Edebiyatının tarihçesiyle ilgili bilgileri Özkul Çobanoğlu’nun *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Taribine Giriş* (Ankara: Akçağ Yayınevi 1999) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 1. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Ziya Gökalp “halk kütüphaneleri” oluşturmak için niçin “halk edebiyatı kitapları”nın yanı sıra sözlü geleneklerin de derlenmesi gerektiğini düşünüyordu?



SIRA SİZDE

3

HALK EDEBİYATININ YAZILI KAYNAKLARI

Halk Edebiyatı esas olarak sözlü bir edebiyat geleneği olmakla birlikte bu edebiyat geleneğiyle ilgili olarak geçmişte doğrudan veya dolaylı olarak yapılan çeşitli yazılı kayıtlar vardır. Halk Edebiyatına dair bilgiler içeren bu kaynaklar, Halk Edebiyatının yazılı kaynakları olarak adlandırılır. Halk Edebiyatı araştırmaları yapanlar araştırdıkları konuyla ilgili olarak bu yazılı kaynaklara da baş vurmak ve onları değerlendirmek zorundadırlar. Halk Edebiyatıyla ilgili olarak yapılan araştırmalarda, kütüphanelerde, özel kitaplıklarda bulunan cönk, mecmua ve pek çok konuda bilgiler içeren yazmalarla, daha önce derlenerek çeşitli kitap ve dergilerde yayınlanmış veya arşivlenmiş bu yazılı kaynaklardan yararlanılır.

Türk Halk Edebiyatıyla ilgili doğrudan veya dolaylı olarak bilgiler içeren yazılı kaynaklar vardır. Bunların tam bir listesini burada vermek yer darlığı nedeniyle im-

kânsızdır. Konuyla ilgili bir fikir vermek üzere, Türk Halk Edebiyatının bu yazılı kaynaklarından bazılarını kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz:

1. *Çin Yıllıkları*: Eski Çin tarihlerinde Hunlar, Göktürkler, Uygurlar ve Kırgızlar başta olmak üzere Türk boyları ve kültürleri hakkında son derece önemli bilgiler yer alır.
2. *Bengütaş Yazıtlar (Göktürk Abideleri)*: Göktürk alfabesi ile çoğunluğu taşlar üzerine yazılmış yazıtlar. Bu yazıtlar yoğun olarak Moğolistan, Tıva, Hakasya, Altay, Kırgızistan, Kazakistan sınırları içindedir. En meşhurları, Orhun ırmağı kıyısında bulunan altı yazıttan oluşur. Bunlardan verdikleri bilgiler ve metinlerinin hacmi bakımından en önemlileri, VIII. Yüzyılda Kültigin, Bilge Kağan, Tonyukuk adına dikilen ve “Orhun Abideleri” adıyla tanınan anıtlardır.
3. *Eski Uygur Metinleri*: Başta, eldeki tek nüshası, Paris Bibliotheque Nationalede olan Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı olmak üzere Uygur döneminden kalan pek çok şiir ve adını bildiğimiz en eski Türk şairi Aprinçur Tigin’in şiirleri ve çeşitli dillerden Türkçeye tercüme edilmiş kitaplardan oluşan eski Uygur metinleri, Türk Halk Edebiyatının İslâm öncesi dönemini aydınlatmada son derece önemli kaynaklardır.
4. *Kutadgu Bilig*: Yusuf Has Hacib’in 1069-1070’ te tamamlayarak Tabgac Buğra Han’a sunduğu, devlet yönetimini anlatan Türk kültürüyle ilgili son derece zengin bilgiler veren manzum didaktik bir eserdir.
5. *Dîvânü Lügâti’t-Türk*: Kaşgarlı Mahmud’un Araplara Türkçe öğretmek ve Türkçenin Arapçadan daha zengin bir dil olduğunu göstermek amacıyla 1072-1074 arasında hazırladığı ve Türk kültür tarihinin en önemli kaynağı olan ansiklopedik bir sözlüktür.
6. *Atabetü'l-Hakâyık*: Edip Ahmet Yügnekî tarafından XII. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınan manzum ahlak kitabıdır.
7. *Dîvân-ı Hikmet*: XII. Yüzyılda Türk Tasavvuf Edebiyatının ilk şairi sayılan Türkistanlı Hoca Ahmet Yesevî tarafından yazılmıştır. Dinî-tasavvufi konular işleyen didaktik bir şiir kitabıdır.
8. *Codex Cumanicus*: Karpatlar ile Ural dağları arasında yaşayan Kıpçaklar hakkında XIV. yüzyılda İdil nehri boyunda misyonerlik yapan Fransiskan rahipleri tarafından yazılmış gramer örnekleri, Türkçe kelime listeleri ve Türkçe metinler içeren bir çalışmadır. Özellikle içerdiği 46 adet bilmece bu türün bilinen en eski Türkçe örnekleridir.
9. *Dede Korkut Kitabı*: Oğuz-nâme denilen, Oğuz Türklerine ait epik destanlar söyleme ve bunları yazıya geçirme geleneğinin en önemli örneklerinden birisi olan bu kitabın, XV. veya XVI. yüzyılda yazıya geçirildiği düşünülmektedir. Bugün bulundukları yere göre adlandırılan 12 boydan (öyküden) oluşur. Kitabın Dresden ve Vatikan’da bulunan iki nüshası vardır. Dresden nüshası 12 hikâyeden, Vatikan nüshası 6 hikâyeden oluşur. Dede Korkut Kitabı’nda kullanılan dil katkısız bir Türkçedir. Kitapta bulunan atasözleri, alkışlar, kargışlar, şiir parçaları, gelenekler-görenekler, inançlar bu eseri Türk Halk Edebiyatı çalışmaları açısından birinci dereceden en önemli tarihî kaynak kılmaktadır.
10. *Tarih Kitapları*: Ortaçağdan kalma Câmi’ü’t-Tevârîh, Dürerü’t-Ticân, Tevârîh-i Âl-i Selçuk, Tevârîh-i Âl-i Osman, Târîh-i Cihan-Güşâ, Şecere-i Terâkime, Şecere-i Türk gibi tarih kitapları Türk Halk Edebiyatıyla ilgili bir çok konuda kaynak konumundadırlar.

11. *Atasözü Kitapları*: XV. yüzyıldan itibaren Türkçede atasözlerinin toplanılıp müstakil kitaplar hâline getirildikleri görülmektedir. Bu gelenek çevresinde oluşturulan “Kitab-ı Atalar”, “Atalarsözü” veya “Durûb-ı Emsâl” gibi kitaplar ve onları takip edenler, Halk Edebiyatımız açısından son derece değerli yazılı kaynakların başında yer almaktadır.
12. *Masal Kitapları*: Eski Uygurlar döneminden başlayarak pek çok dilden Türkçeye tercüme edilen “Kelile ve Dimne”, “Binbir Gece”, “Binbir Gündüz”, “Mantiku’t-Tayr” gibi masal kitapları Halk Edebiyatı bakımından önemli kaynaklardır.
13. *Osmanlı ve Cumhuriyet Yıllıkları*: XIX. yüzyılın sonlarından itibaren yayınlanmaya başlanan ve Cumhuriyet döneminde de devam eden yıllıklardır. İl dahilindeki yatırımlar, ziyaret yerleri, adlar ve el sanatları hakkında verdikleri bilgiler önemlidir.
14. *Fıkra Kitapları*: Türk fıkralarının en çok derlenip yazıya geçirilenlerinin başında Nasrettin Hoca fıkraları yer alır. Nasrettin Hoca fıkraları ilk olarak XVI. yüzyılda Hüseyin adlı bir kişi tarafından “Hikâyet-i Kitâb-ı Nasreddin” adıyla yazıya geçirilmiştir. Bugüne dek yaklaşık 38 Nasrettin Hoca fıkraları yazması tespit edilmiştir.
15. *Menâkıb-nâmeler*: Bir velinin kerametlerini anlatan kısa hikâyelerin toplandığı kitaplar olan Menâkıb-nâmeler, XIII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. Menâkıb-nâmeler, Türk Halk Edebiyatı bakımından son derece önemli yazılı kaynaklardır.
16. *Şâir-nâmeler*: Âşıkların diğer halk şairlerinin adları, devirleri, sanatları ve memleketlerine dair bilgiler verdikleri ve hece vezniyle yazdıkları destan biçimindeki eserlerdir. Âdeta, halk şairlerinin tezkireleri gibidirler.
17. *Destan Kitapları*: Anadolu’da meydana getirilen epik destanlar olan *Battal-nâme*, *Hamza-nâme*, *Saltuk-nâme*, *Hız. Ali Cenk-nâmeleri* ve *Hikâye-i Geyik*, *Hikâye-i Göğercin*, *Hikâye-i Deve*, *Dâsitân-ı Ejderha* gibi tamamı erken dönemlerde yazıya geçirilmiş eserler de Halk Edebiyatının çok önemli yazılı kaynaklarındandır.
18. *Seyahat-nâmeler*: Yazarların gezip gördükleri yerlerden edindikleri izlenim ve bilgileri aktardıkları eserlerin genel adıdır.
19. *Divan Edebiyatı Eserleri*: Genel anlamda *Divânlar*, *Tezkireler* daha özel türler olarak **Şehr-engizler**, **Mesnevîler**, **Sur-nâmeler** gibi klasik edebiyat eserleri de Halk Edebiyatı hakkında son derece önemli bilgiler içeren yazılı kaynakların başında yer alırlar.
20. *Günlük Gazeteler*: XIX. yüzyıldan günümüze kadar yayınlanan gazeteler de Halk Edebiyatı hakkında önemli bilgi kaynaklarındandır.
21. *Cönkler ve Mecmualar*: Cönkler, uzunlamasına açılan, ensiz, uzun defterlerdir. Cönkler, Âşık Edebiyatı, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ve bir çok halk kültürü ürünlerine dair örneklerin bulunduğu yazılı kaynakların başında gelir. Halk arasında, ince uzun oluşlarından dolayı “sığır dili” ve “sefine” olarak da adlandırılan cönklerin boyutları değişiklik gösterir. Cönklerin ortalama olarak 5,10,15,23 cm. boyutunda oldukları söylenebilir. Cönklerde, cönk sahibinin tercihlerine göre âşıklara ait şiirlerden, çeşitli dualara, sihir-büyü ile ilgili notlara, ilaç tariflerine, Anonim Halk Edebiyatının türkû, mâni, halk hikâyeleri örneklerine varıncaya kadar pek çok halk kültürü ürünü yer alır. Mecmualar ise, günümüz defterlerine benzeyen yapısıyla cönklerden ayrılır ve daha ziyade şehirli ve eğitilmiş kişilerce kullanılmışlardır.

Şehr-engiz: Bir şehrin güzellerinden bahseden manzum eserlere verilen isimdir.

Mesnevî: Her beyti kendi içinde kafiye olan, uzun nazım biçimleri ile yazılan eserlere denir.

Sur-nâme: Düğünler hakkında bilgi verilen eserler.

Divan Edebiyatı örneklerinin yanında halk kültürü unsurlarına da yer veren mecmualara da rastlanılır. Kısacası, Türk Halk Edebiyatının en önemli yazılı kaynakları cönkler ve mecmualardır.

Yazılı ve basılı kaynakları kullanmak isteyen bir araştırmacı, önce bibliyografyalara müracaat etmek zorundadır. Bibliyografyalar belli bir konu veya çeşitli konulardaki yayınların listesidir. Bibliyografyalar başta yazar adına olmak üzere konuya ve yayınlara göre çeşitli biçimlerde oluşturulmuşlardır. Bibliyografyalar düzenleniş tarzları bakımından da alfabetik, sistematik ve yayınlanış sırasını -zamanı göz önünde bulunduran- kronolojik olarak sınıflandırılabilirler. Kapsamları bakımından da ulusal, uluslararası, genel ve özel bibliyografya çeşitleri vardır. Türk Halk Edebiyatı ve Halkbilimiyle ilgili en önemli genel bibliyografya, Kültür Bakanlığına bağlı *Millî Folklor Enstitüsü*, (şimdi adı HAGEM) tarafından yayınlanan *Türk Folklor ve Etnografya Bibliyografyası* adlı (Ankara: MEB Basımevi, 1971, 1973, 1974, 1999) 4 ciltlik bibliyografya kitabıdır. Bu bibliyografya, başlangıcından 1992 yılına kadar Türk Halkbilimi alanında yapılmış çalışmaları içermektedir. Bu bibliyografya kitabında "Halk Edebiyatı"yla ilgili konular, "Anonim Halk Edebiyatı" ve ilgili alt başlıklar altında yer almaktadır.

Özel bibliyografyalara örnek olarak da dergileri konu edinen bibliyografyalar verilebilir. Türk Halkbilimi çalışmaları tarihinde en uzun süreli yayınlanan ve Türk Halk Edebiyatıyla ilgili son derece zengin yazılı kaynaklara sahip aylık dergi, 1949-1979 yılları arasında İhsan Hınçer adlı halkbilimci tarafından 30 yıl yayınlanan *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*'dir. Bu dergide yer alan yazıların tamamının konu ve yazar bibliyografyası *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi: Konu ve Yazar Kaynakçası* adıyla T. Baraz ve S. Tetik tarafından (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay., 1986) yayınlanmıştır. Türk Halk Edebiyatının son derece önemli yazılı kaynakları arasında yer alan Halkevleri dergilerinin de kendi adlarıyla ayrı ayrı bibliyografyaları yapılarak yayınlanmıştır.

Türk Halk Edebiyatı alanında araştırma yapmak isteyen bir araştırmacı, öncelikle bu bibliyografyalardan yola çıkmalı ve araştırdığı konuyla ilgili yazılı kaynakları bularak araştırmasının bibliyografik çerçevesini genişletmelidir.

K İ T A P



Bu bilgilerin büyük bir kısmını Sedat Veyis Örnek'in *Türk Halkbilimi* (Ankara: İş Bankası, 1977) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 2. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Sözlü edebiyatın "Yazılı Kaynakları" nasıl oluşur ?

SÖZLÜ KAYNAKLARDAN HALK EDEBİYATI DERLEME YÖNTEMLERİ

Alan Araştırması

Halk Edebiyatı ile ilgili araştırma ve çalışmalarda, seçilen konuya ilişkin özgün ve güvenilir bilgi elde etmek, Halk Edebiyatı örnekleri derlemek ve bu eserleri yaratan ve tüketen sosyal ve kültürel çevrelere dair bilgiler edinmek için araştırmacının araştırma yapacağı bireyin, grubun, ya da topluluğun yaşadığı yere giderek yaptığı çalışmaya "alan araştırması" denir.

Alan araştırmasına çıkmadan önce araştırmacının veya araştırma ekibinin bazı ön hazırlıklar yapması gerekir. Bu nedenle, önce araştırma planı hazırlanır. Araştırma planında, araştırmanın süresi, araştırma bölgesi, araştırmayı yapacaklar, kul-

lanılacak teknikler, araştırma için gerekli araç ve gereçlerle bunların nasıl temin edileceği belirtilir. Bundan sonra, araştırma yapılacak yerin tarihi, coğrafi durumu, kültür yapısıyla ilgili genel bilgiler edinilir. Araştırma alanının bir haritası temin edilmeli ve söz konusu alanın Halkbilimiyle ilgili yapılmış yayınları, araştırmaya çıkmadan önce okunmuş olmalıdır.

Bu ön hazırlıklarla birlikte, alanda sorulacak görüşme soruları düzenlenir. Teyp, fotoğraf makinesi, kamera gibi âletler kullanılacaksa onların bakım ve kontrolleri yapılır. Film, bant, pil satın alınır veya şarj edilir. Araştırma alanındaki kaynak veya kılavuz kişileri tespit etme ve onlarla temasa geçme yolları aranır.

Alan araştırmasında Halk Edebiyatının mit, efsane, masal, fıkra, atasözü, deyim, tekerleme, koşma, mâni, destan, ağıt, türkü vb. türlerine ait icraları ve bunların meydana geldiği sosyo-kültürel ve fiziki bağlama ait bilgileri, anlatanlar/söyleyenler ve dinleyenlerin kurumları, gelenekleri, görenekleri, etkinlikleri, törenleri, olayları, işlemleri, uygulamaları, gösterileri ve gösterimlerini sistemli bir biçimde saptamak ve bunlara ilişkin verileri derlemek için kullanılan yöntemler aşağıda gösterilmiştir:

- Gözlem (müşâhede) Yöntemi.
- Görüşme (mülâkat) Yöntemi.
- Anket Yöntemi.
- Bulduzumaca Listesi Yöntemi.

Gözlem (Müşâhede) Yöntemi

Gözlem, alan araştırıcısının, bir sözlü edebiyat icra olayına dıştan veya içten bakması, gördüğü durumu olduğu gibi tarif etmek suretiyle kağıda geçirmesi/yazması esasına dayanan bilgi toplama yöntemidir. Gözlem türleri “katılımlı gözlem” (içten bakış) ve “katılımsız gözlem” (dıştan bakış) olarak ikiye ayrılır.

Gözlem metotlarını kullanan araştırmacının yapması gereken ilk iş, gözlemlerde bulunacağı topluluğun dikkatini üzerine toplamadan onlara katılmanın yollarını bulmasıdır. Gözlemci, dikkat çekmeden aralarına karıştığı topluluğun yaşadığı hayatı yaşayarak, hayatı onlar gibi anlamaya ve dünyayı onların gözüyle görmeye çalışarak; bu yolla, onların hayatı yorumlayışlarını kavramaya ve Halk Edebiyatının işlev ve yapısının oluşumunu bu sosyo-kültürel bağlamda anlamaya uğraşacaktır. Bu sürecin gerçekleşebilmesi için alan araştırmasına çıkan halkbilimcinin, her şeyden önce, kendi değer yargılarının ve dünya görüşünün kısıtlayıcı ve yanlış yorumlara veya peşin hükümlere yol açabilecek olan çerçevesinden sıyrılarak, olayları kendi mantık düzlemleri içinde değerlendirmesi gerekir. Gözlemci olarak, bulunduğu topluluğun düzenini, kendi yapısal bütünlüğü ve sosyo-kültürel bağlamı içinde anlayabilmesinin olmazsa olmaz şartı budur. Bir halkbilimci araştırması süresince, değer hükümlerinden uzak durmak, tarafsız gözlemci konumunu ve tahlilci tavrını sürdürmek mecburiyetindedir.

Malzemesini yaşayan halk kültürü (folklor) unsurlarını doğrudan doğruya gözleyerek elde etmek zorunda olan alan araştırıcısı soruna iki temel gözlem tekniğinden biriyle yaklaşabilir. Bunlardan birincisi alan araştırmacısının gözlemlenen folklor olayına “aktif” olarak katılmasıdır. Buna “katılımlı gözlem” adı verilir. Diğeri ise, alan araştırmacısının gözlemi yapılacak folklor olayının icrasında sadece bir seyirci, veya “pasif” olarak bulunduğu “katılımsız gözlem”dir.

Olayın icrasına katılan gözlemci, bilgi derleme açısından bir çok avantajlara sahip olacaktır. Katılımlı gözlem yöntemi, öncelikle araştırmacının derleme maksadıyla orada bulunduğu bilinmediği için, derleyiciye derlemek istediği konuyu en

doğal hâliyle görme ve inceleme imkânı sağlayacaktır. Böylece, araştırmacı veya derleyicinin, Halk Edebiyatı ürünlerini araştıracağı topluluğun içinde bir süre yaşaması, topluluğun güvenini kazanması, olaylara topluluğun bir üyesiymiş gibi katılması, onun daha sağlıklı ve ayrıntılı bilgi toplamasını sağlayacaktır. Kısa süreli topluluk ziyaretlerinde, bütün olayları gözlemlemek, bütün kaynak kişilerle görüşmek mümkün değildir. Yalnızca bir olayın gözlemini yapmak da araştırmacıyı tatmin etmemelidir. Aktif bir şekilde bir sözlü edebiyat ürününün icrasına katılmak suretiyle, diğer katılımcılarla bir birlik kuracaktır; bu şekilde, olayın yalnız mekanik özellikleriyle yetinmeyip mahiyeti hakkında da bilgi edinebilecektir. Araştırmacı, bu tür bilgiler sayesinde, folklor olayını daha iyi kavrayabilecek ve diğer katılımcılarla yaptığı sürekli görüşmelerde kullanmak üzere, daha tutarlı ve anlamlı sorular hazırlayabilecektir.

Gözlem yoluyla elde edilen bilgilerin mutlaka olayın oluş sırasına göre kaydedilmesi gerekir. Gözlem için özel olarak hazırlanmış fişler veya küçük defterler kullanılabileceği gibi, ortama göre teyp, fotoğraf makinesi ve kameralar da kullanılabilir. Video kameralar, Halk Edebiyatı derleyicilerine büyük kolaylık sağlamaktadır.

Halk Edebiyatı alan araştırmacılarının gözlem yoluyla elde ettikleri bilgileri olduğu gibi kaydetmeleri, tahminde bulunmamaları, kendi yorumlarını topladıkları malzemeye katmamaları, Halk Edebiyatı araştırmalarının en önde gelen bilimsel ve iş etiği kuralıdır.

Görüşme (Mülakat) Yöntemi

Görüşme yöntemi, araştırmacının, araştırma yerinde kaynak kişilere araştırdığı konularda daha önce hazırladığı soruları görüşme yolu ile sorarak bilgi edinmesi yöntemidir. Halk Edebiyatı çalışmalarında kullanımı en yaygın yöntem tekniklerden birisi görüşme yöntemidir. Görüşmelerde sorular, açık uçlu, yönlendirmeyici ve dolaysız, doğrudan konuyla ilgili sorular olmalıdır. Görüşmelerde dikkat edilmesi gereken hususlar şunlardır:

1. Sorular önceden hazırlanmış olmalıdır.
2. Sorular açık uçlu, yönlendirmeyici ve dolaysız sorular olmalıdır.
3. Soruların dili sade, anlaşılır, cümlelerin anlamı açık olmalıdır.
4. Sorular, kaynak kişiye bir kâğıttan okunmamalı, hatırdaki tutulmağa çalışılmalı ve mümkün olduğunca normal bir sohbet ortamındaymış gibi yeri geldiğinde sorulmağa çalışılmalıdır.
5. Derleme yapılan yerde mümkünse uzunca bir süre kalınmalı; kısa ve resmî görüşmelerden kaçınılmalıdır.
6. Kaynak kişilerin iş durumları düşünülmeli; tarla, bahçe veya devlet memuriyeti gibi günlük işlerinden ve mesaiden alıkonularak görüşme yapılmalıdır.
7. Araştırmacı ile kaynak kişi arasındaki kıyafet, konuşma, davranış farkları en aza indirilmeye çalışılmalı, kaynak kişide derleyiciye karşı güven uyandırılmalıdır. Dolayısıyla, Halk Edebiyatı derleyicisi alanda, âdeta bir psikolog gibi hareket etmelidir.
8. Görüşme sakın bir yerde yapılmalıdır. Hikâye, masal gibi sözlü edebiyat anlatmaları derlenip, sorular sorulacaksa doğal ortamı içinde, dinleyici karşısında olmalıdır.
9. Kaynak kişinin sözlü olmayan jest, mimik gibi hareket hâlindeki cevapları da, kaydedilmelidir.

10. Kaynak kişinin genel ifadeleri, araştırma konusuna, alanına göre özel hâle getirilmelidir.
11. Sorular, kaynak kişinin baştan savma bir “evet” veya “hayır” cevabı verebileceği şekilde düzenlenmemeli, yalnızca gerektiğinde sorunun anlaşılmasına yardımcı olunmalıdır.
12. Kaynak kişi sorularla bıkıtılmamalı, zaman zaman ara verilmelidir.
13. Söylenmeyenlerle de ilgilenilmelidir. “Bilmiyorum” sözü, bazen önemli bir cevaptır.
14. Aynı konuda bir kişiyle görüşmekle yetinilmemeli, kaynak kişi sayısı mümkün olduğu kadar artırılmalıdır.
15. Geleneksel bir edebî sanat hakkındaki bilgiler sadece birinci sınıf ustalardan değil geleneğin biyolojisini anlamaya yardımcı olması için ikinci sınıf ustalardan ve çıraklardan da, derlenmelidir.
16. Bazı konularda cevapların gizli kalacağı hakkında kaynak kişi ikna edilmeli, araştırmacı da bu gizliliğe uymalıdır.
17. Görüşme yapılan kaynak kişinin yaşı, öğrenim durumu, memleketi, mesleği, verdiği bilgileri nasıl ve kimden öğrendiği, görüşme tarihi, yeri ve görüşmeyi yapan mutlaka kaydedilmelidir.

Görüşme sırasında alınan cevaplar ya doğrudan yazılarak veya teyple banda alınarak daha sonra yazıya geçirilmelidir. Teyp kullanmadan önce kaynak kişiden izin alınmalı, teybin kaynak kişide yaratacağı çekingenlik giderilmelidir. Görüşme için hazırlanan sorular âdeta kaynak kişiyi imtihan eder gibi sorulmamalıdır. Kaynak kişinin bilgisine müracaat edilen bir konumda olduğu hiçbir zaman unutulmamalı ve gereken saygı kendisine gösterilmelidir. Hiçbir kaynak kişinin kendisiyle görüşmek isteyen herkese bilgi vermek gibi bir zorunluluğunun olmadığını hatırlanması, bu konudaki davranışlarımızı nasıl ayarlamamız gerektiğinin ip uçlarını ortaya koymaktadır. Dahası, Halk Edebiyatı derleyicisi kimliğimiz ile sergileyeceğimiz olumsuz davranışların bizden sonra aynı alana ve kaynak kişiyle görüşmeye gidecek diğer halkbilimcilerin çalışmalarını da, daha başlamadan olumsuz bir atmosfere büründürebileceğini unutmamalıyız.

Bir çok durumlarda, derleyicinin Halk Edebiyatı malzemelerini elle kaydetmesi gerekebileceği gibi, görüşmelerde malzemelerin ses kayıt makinesine kaydedilmesi de gerekecektir. Ses kayıt makinesi kullanıldığı zaman, banda kaydedilmiş malzemenin, en kısa zamanda, en iyisi aynı gün, kâğıda geçirilmesi lâzımdır. Bu işi vakit kaybetmeden yapmanın bazı faydaları vardır. Kayıt zamanıyla malzemenin kâğıda geçirilmesi arasındaki zaman uzadıkça, söylenen veya icra olunan parçaların hatırlanması daha zorlaşır. Malzemesini kâğıda geçiren derleyici, şiveden ileri gelen güçlükleri çözerken, kendi hafızasının yardımına daha çok güvenebilir. Kaydedilen malzemeyi kâğıda geçirirken kullanılan ses ve şive özelliklerine sadık kalmalı ve kasette yer alan her şeyi olduğu gibi aktarmalıdır. Ayrıca derleyici, sahada aldığı bütün notların, yaptığı kayıtların ve kâğıda aktarılmasının herhangi bir nedenle kaybolup yok olma tehlikesine karşı yedek kayıtlarını da yapmalıdır.

Anket Yöntemi

Geniş bir bölgenin Halk Edebiyatı ürünlerini tespit amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Araştırılan Halk Edebiyatı veya diğer Halkbilimi konusuyla ilgili sorular kâğıtlara çoğaltılarak posta yoluyla veya bölgede yaşayanlara elden teslim edilerek ya da muhtar veya öğretmenlere ulaştırılarak, bunlardan hazırlanan anketleri uygulamaları ve cevapları geri göndermeleri istenilir. Anket yöntemi, görüşme ve gözlem-

lere konu olacak Halk Edebiyatı türleri ve bunların sözlü kültür ortamında icralarına dair ön bilgi edinmede işe yarar. Araştırmanın sınırlamasına göre bir veya birkaç sorudan oluşabilir. Anket sorularında dikkat edilmesi gereken nokta, soruların “evet” veya “hayır” gibi cevaplarla geçirilmeyecek şekilde hazırlanmasıdır. Anketleri alana göndermeden önce küçük bir alanda uygulayarak test etmek, araştırmanın amaçlarına ulaşılmasını sağlamak, sorulardan ve alınacak cevapların niteliğinden emin olmak bakımından yararlıdır.

Buldurmaca Listesi Yöntemi

Ankete çok benzeyen ve bazı derleyiciler tarafından daha çok kaynak kişi bulmada kullanılan “Buldurmaca Listeleri” vardır. Tipik başlıklardan, ilk mısralardan, koro sözlerinden, önemli cümlelerden ve hadise özetlerinden ibaret olan bu listeler, hatırlamayı kolaylaştırmak için bir kaynak kişiye okunur. Kaynak kişi bunların yardımıyla hatırladığı parçanın kendi varyantını icra eder. Bu listeler bazen kaynak kişilere tamamen farklı parçalar da hatırlatabilir. Elbette derleyici, bu listeler aracılığıyla icra edilen veya söylenen her şeyi memnuniyetle karşılamalıdır. Hiçbir zaman doğru tek bir varyant olmadığına göre derleyici kaynak kişiye kendi varyantının şimdiye kadar duyduğu en iyi varyant olduğunu söylemesi yerinde bir davranış biçimidir.

K İ T A P



Bu bilgilerin büyük bir kısmı Kenneth Goldstein’in *Sabada Derleme Metotları* (Ankara: Başbakanlık basımevi, 1983) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 6, 7, 8. bölümlerinde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



5

Sözlü kaynaklardan bir Halk Edebiyatı türü derleyecek olsanız, hangi derleme yöntemini kullanırsınız? Niçin?

Özet



Halkbilimi ve Halk Edebiyatı İlişkisini Açıklamak.

Halkbilimi, geleneksel insan davranışlarını ve geleneklerini çalışarak, araştırma nesnesi (objesi) olan sosyal ve kültürel insanı daha iyi anlamaya ve onun hakkında daha derin bir bilgiye kavuşmak amacıyla XIX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan bağımsız bilimsel bir disiplinin adıdır.

Halkbiliminin yaygın olarak kabul edilen başlangıç tarihi, Almanya'da Jacob ve Wilhelm Grimm adlı iki kardeşin, "*Ev ve Çocuk Masalları*" adlı sözlü gelenekten derleyerek oluşturdukları masal kitaplarını yayınladıkları 1812 tarihidir. Bilim dalının adı olarak uluslararası bir kullanıma erişmiş olan folklor "Folk-Lore" terimi, ilk defa 1846 yılında İngiliz William John Thoms tarafından kullanılmıştır. Folklor kelimesinin kökenini "folk"=halk ve "lore"=bilim sözcükleri oluşturmakta ve birleşik bir terim olarak "Halkbilimi" anlamına gelmektedir. Halkbiliminin neredeyse bütün sosyal ve beşerî bilim dallarıyla yakından ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Ziya Gökalp'ın *Halk Doğru Dergisi*, 23 Temmuz 1913 tarihli sayısında yayınlanan "*Halk Medeniyeti I- Başlangıç*" adlı yazısı, Türkiye'de folkloru tanıtan ilk yazıdır. Gökalp, bu yazısında folklor terimine karşılık olarak "halkiyât" kelimesini kullanmıştır. Folklor karşılığı "Halkbilimi" terimi ise çok daha sonraları ortaya çıkmış ve günümüzde yaygınlık kazanmıştır. Türkiye'de Halkbilimi konusunda sistemli ve yaygın çalışmalara Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükûmetleri döneminde başlanmış ve Cumhuriyet döneminde daha somut gelişmeler kaydedilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, Türk kültürünün temeli, kaynağı olan Türk folkloruyla yakından ilgilenmiştir.

Günümüzde Türk Halkbilimi eğitim ve öğretimi Hacettepe, Ankara, Van, Gazi, ve Erciyes Üniversitelerinde bağımsız bölüm olarak devam etmektedir. Kültür Bakanlığına bağlı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü de, Halkbilimiyle ilgili derlemeleri organize eden en önemli devlet kurumudur.



Halk Edebiyatının Sınırları ve Sınıflandırmasını Tanımlamak.

Türk milletinin geçmişten bu güne dek içeriğini hiç değiştirmeden getirdiği bir edebiyatları vardır. Bu edebiyatın ürünleri Tanzimat hareketi ve Cumhuriyet'ten sonra Batı dillerinden tercüme edilen "Halk Edebiyatı" genel başlığıyla değerlendirmeye alınmıştır.

Türk kültür tarihinin dile dayalı verimlerinin ortaya çıkışından günümüze kadar yaşamaya devam etmekte olan Türk Halk Edebiyatı üç ana başlık altında incelenmektedir:

- a. Anonim Halk Edebiyatı
- b. Âşık Edebiyatı
- c. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı

Bu üç ana başlığa ait ürünleri de şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Anonim Halk Edebiyatı:

- a. Nazım: Koşuk, sagu, koşma, mâni, ağıt, türkü, destan, ninni
- b. Nesir: Mitler, efsane, memorat, masal, fıkra, sayısmaca, hikâye, tekerleme, atasözü, deyim, bilmece, dua, beddua, küfür, argo.
- c. Halk tiyatrosu: Köy seyirlik oyunları, meddah, karagöz, orta oyunu, kukla.

2. Âşık Edebiyatı:

- a. Nazım: Koşma, mâni, varsağı, destan, semâî, taşlama, koçaklama, güzelleme, sicilleme, kalenderî, divanî, ağıt, türkü
- b. Nesir-nazım karışık: Destan kolları, halk hikâyeleri.

3. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı:

- a. Nazım: Hikmet, nutuk, devriye, nefes, şathiye, ilahi, ramazaniye.
- b. Nesir-nazım karışık: Gülbanklar, dinî-millî destanlar, menkıbeler,
- c. Nesir: Dinî-tasavvufî halk hikâyeleri, menâkıp-nâmeler, halk kitapları, dualar.

Türk Halk Edebiyatının Anonim Halk Edebiyat, Âşık Edebiyatı ve Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı arasında sürekliliğini ve ortaklığını sağlayan temel unsurlar vardır.



Türk Halk Edebiyatının Tarihçesini Açıklamak.

“Halk Edebiyatı” terimi, XIX. yüzyılın sonları ya da XX. yüzyılın başlarında tercüme yoluyla edebiyatımıza girmiş ve kullanılmaya başlanılmıştır. Türk Halk Edebiyatının profesyonel bir araştırma ve inceleme alanı olarak ortaya çıkması büyük ölçüde XX. yüzyılda ve özellikle de Cumhuriyet devrinde gerçekleşmiştir.

Bu dönemde Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Mehmed Fuad Köprülü’nün günlük gazetelerde bir halk şairinin bir şiirini veya şiirlerini toplayarak çeşitli açılardan değerlendirdikleri yazıları yayınlanmıştır. Türk Halk Edebiyatını araştırma ve incelemede yöntem üzerinde duran M. Fuad Köprülü olmuştur. Ziya Gökalp de makaleler vasıtasıyla masal derlemelerinde takip edilecek yol ve yöntem konusunda ilk olarak duran kişidir.

Halk Edebiyatının üstünlüğünü ortaya koymaya yönelik çalışmalar kaleme alanların önde gelen isimlerinden birisi de, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu’dur.

Bu dönemde, Halk Edebiyatı alanında çoğunlukla âşıkların şiirlerini cönk ve mecmualardan toplanması ve bu şiirlerden hareketle şairlerin hayatları hakkında bilgi verilmesi şeklinde hazırlanmış çalışmalar yer almaktadır.



Halk Edebiyatının Yazılı Kaynaklarını Tanımak.

Türk Halk Edebiyatıyla ilgili doğrudan veya dolaylı olarak bilgiler içeren yazılı kaynaklar vardır. Halk Edebiyatının bu yazılı kaynaklarından bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

1) Çin Yıllıkları, 2) Bengütaş Yazıtlar, 3) Eski Uyur Metinleri, 4) Kutadgu Bilig, 5) Dîvânu Lügâti’t-Türk, 6) Atabetü’l-Hakâyık, 7) Dîvân-ı Hikmet, 8) Codex Cumanicus, 9) Dede Korkut Kitabı, 10) Tarih Kitapları, 11) Atasözü Kitapları, 12) Masal Kitapları, 13) Osmanlı ve Cumhuriyet Yıllıkları, 14) Fıkra Kitapları, 15) Menâkıb-nâmeler, 16) Şâir-nâmeler, 17) Destan Kitapları, 18) Seyahat-nâmeler, 19) Divan Edebiyatı Eserleri, 20) Günlük Gazeteler, 21) Cönkler ve Mecmualar.

Bir konuda yazılı kaynaklara ulaşmanın yolu bibliyografya kaynaklarını incelemektir. Türk Halk Edebiyatı alanında en önemli bibliyografya çalışması Türk Folklor ve Etnografya Bibliyografyası adlı 4 ciltlik çalışmadır.



Halk Edebiyatının Sözlü Kaynaklarını ve Derleme Yöntemlerini Tanımak.

Alan Araştırması: Halk Edebiyatı ile ilgili araştırma ve çalışmalarda seçilen konuya ilişkin özgün ve güvenilir bilgi elde etmek, gerekli malzemeyi derlemek için araştırmacının araştırma yapacağı bireyin, grubun, ya da topluluğun yaşadığı yere giderek yaptığı çalışmaya “alan araştırması” denir.

Alan araştırmasına çıkmadan önce araştırmacının veya araştırma ekibinin bazı ön hazırlıklar yapması gerekir. Bu ön hazırlıklarla birlikte, alanda sorulacak görüşme soruları düzenlenir, verileri kaydedecek aletler hazırlanır, görüşülecek kaynak kişilerle iletişime geçilir. Alan araştırmasında verileri derlemek için kullanılan yöntemleri şöyle sıralayabiliriz:

a) Gözlem (müşâhede) Yöntemi: Bu metod alan araştırmacısının bir sözlü edebiyat ürününün icra olayına dıştan ve içten bakması, müdahale etmeksizin gördüklerini kâğıda geçirmesi esasına dayalı bir yöntemdir. Kendi içinde katılımlı ve katılımsız olarak ikiye ayrılır.

b) Görüşme (mülâkat) Yöntemi: Araştırmacının, sahada, kaynak kişilere daha önceden hazırladığı soruları sorarak bilgi edinmesi yöntemidir.

c) Anket Yöntemi: Araştırılan bir Halk Edebiyatı konusuyla ilgili olarak hazırlanan soruların yer aldığı anket formlarının alana ulaştırılarak kaynak kişilerin cevaplamasını sağlamaya dayalı bir yöntemdir. Sorular “evet” veya “hayır” cevabı verilebilecek şekilde hazırlanmamalıdır. Hazırlanan anketin, önce daha küçük bir gruba uygulanarak test edilmesi gerekir. Bu, anketten elde edilecek sonuçlar bakımından oldukça önemlidir.

d) Buldurmaca Listesi Yöntemi: Ankete çok benzeyen ve derleyiciler tarafından çok kullanılan buldurmaca listeleri tipik başlıklardan, ilk mısralardan, koro sözlerinden, önemli cümlelerden ve hadise özetlerinden oluşur. Bu listeler, hatırlamayı kolaylaştırmak için bir kaynak kişiye okunur. Kaynak kişi bunların yardımıyla hatırladığı parçanın kendi varyantını icra eder.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Halkbilimin ülkemizdeki tarihi gelişim süreci içinde **yer almaz**?
 - a. Ziya Gökalp'in Halk Medeniyeti adlı yazısı
 - b. 1920 yılında Kültür Müdürlüğü'nün kurulması
 - c. 1932 yılında Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulması
 - d. 1932 yılında Halk Evleri'nin açılması
 - e. Ömer Seyfettin'in 1911'de Genç Kalemler Dergisi'nde yayınlanan "Yeni Lisan" adlı makalesi
2. Aşağıdakilerden hangisi evrensel kültüre katkı olarak değerlendirilebilir?
 - a. Her ülkenin ulusal kültürüne sahip çıkması
 - b. Ülkelerin ulusal kültürlerinde benzersizliklerini ortaya koymaları
 - c. Her ülkenin yerel zenginliklerine sahip çıkması
 - d. Her ülkenin ulusal kültürü özümseyerek çağdaş normlar ışığında yansıtabilmesi
 - e. Ülkelerin kültür değişimine engel olabilmesi
3. Aşağıdakilerden hangisi Anonim Halk Edebiyatı türlerinden biridir?
 - a. Hikmet
 - b. Semaî
 - c. Mânî
 - d. Varsağı
 - e. Güzelleme
4. Aşağıdakilerden hangisi Anonim, Âşık ve Tekke Edebiyatında sürekliliği ve ortaklığı sağlayan unsurlardan biri **değildir**?
 - a. Ürünlerin aruz vezni ile verilmeleri
 - b. Ürünlerin sazla çalınıp söylenmeleri
 - c. Ürünlerinin yazarının belli olması
 - d. Halk şiiri icrasında diyaloglara yer verilmesi
 - e. Nazım birimi olarak dörtlük kullanılması
5. Aşağıdakilerden hangisi Türk Halk Edebiyatını araştırma ve inceleme yöntemleri üzerine yazılmış çalışmalardan biri **değildir**?
 - a. 1914 yılında Fuat Köprülü'nün "Âşık Tarzının Menşei ve Tekâmülü" adlı çalışması
 - b. Ziya Gökalp'in 1923 yılında yayınladığı Yeni Hayat adlı çalışması
 - c. Ziya Gökalp'in Küçük Mecmua'da yayınladığı "Usullere Dair: Halkiyat Masallar" adlı çalışması
 - d. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun Eski ve Yeni Türk Yazılı Edebiyatlarını karşılaştırması
 - e. Çankırılı Ahmet Talât'ın (1928) Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i adlı çalışması
6. Türk Halk Edebiyatının araştırma ve inceleme alanı olarak ortaya çıkması hangi yüzyılda gerçekleşmiştir?
 - a. On altıncı
 - b. On yedinci
 - c. On sekizinci
 - d. On dokuzuncu
 - e. Yirminci
7. Aşağıdakilerden hangisi Dede Korkut Kitabı'nın özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. XV-XVI. yüzyıllarda yazıya geçirilmiş olması
 - b. Arapça ve Farsça sözcüklerden faydalanılmış olması
 - c. 12 hikâyeden oluşması
 - d. İçinde atasözleri, alışırlar, kargışlar bulunması
 - e. Gelenek, görenek ve inançlar açısından birinci dereceden tarihî kaynak olması
8. Aşağıdakilerden hangisi ortaçağdan kalma tarih kitapları kategorisine **girmez**?
 - a. Câmî'ü't-Tevarih
 - b. Dürerü't-Ticân
 - c. Tevârih-i Âl-i Osman
 - d. Dîvânü Lügâti't-Türk
 - e. Şecere-i Terâkime

9. Alan araştırmasına çıkan bir araştırmacı bir kına gecesi derlemesi yapacaktır. Alan araştırması yapacağı bölgeden kına gecesine katılmak üzere davetiye almıştır.

Bu araştırmacının alan araştırması yöntemlerinden hangisini tercih etmesi doğru olur?

- Görüşme
- Gözlem
- Buldurmaca listesi
- Araştırma
- İnceleme

10. Aşağıdakilerden hangisi görüşme yönteminde tercih edilen bir seçenek **değildir**?

- Soruların önceden hazırlanmış olması
- Soruların dilinin sade ve anlaşılır olması
- Soruların kaynak kişiye bir kâğıttan okunması
- Soruların açık uçlu, yönlendirmeyen ve dolaysız olması
- Sorularda kullanılan cümlelerin anlamlarının açık olması

Okuma Parçası

CÖNKLER VE MECMUALAR ÜZERİNE

Eski kütüphanelerimizde veya şahısların ellerinde baba yadigarı, çoğu zaman anonim, el yazması birtakım kitaplar vardır. Bu kitaplar şekil bakımından birer defterden başka bir şey değildirler. Bunların alttan yukarıya, uzunlamasına açılanlarına “cönk”; sağdan sola, soldan sağa bugünkü eserlerde olduğu gibi tertip edilenlerine “mecnua” adı verilir.

Eskiden cönkler ve mecmualar Arap harfleri ile yazılırlardı. Bunların yazılışlarında, tertiplerinde herhangi bir kaide ve nizama bağlı kalınmazdı. Bir çeşit seçme; kendi çerçevesinde bir nevi antoloji olan bu defterlerin yazarları ve yazıldıkları tarihler çoğu zaman bilinmemektedir.

Cönkler, halk; mecmualar, klasik kültürümüzün mahsulleridir. Cönklerde saz ve tekke şiirimizle folklorumuzu, mecmualarda ise Arap-Fars dil ve edebiyatlarının tesirinde edebi, dini, tarihi, tasavvufi eserlerinden yapılmış seçmeler buluruz.

Her iki kültürü türlü sebep ve tesadüflerle içine alan mecmualarla cönkler de vardır. Türk milletinin uzun asırlar okuma zevk ve seviyesini gösteren bu adsız, iddiasız, samimi ifadeli eserler, dış görünüşleri ve muhtevaları ile ayrı ayrı değer taşırlar.

Kütüphanelerimizde ve anlayış ellerde boynu bükük, tetkikçiler bekleyen bu deftercikler; ciltleri, kağıtları, yazıları (hat) ve bu yazılar için kullanılan boyalarla, nadir de olsa minyatürleri ile yalnız plastik ve tezyini sanatlar bakımından değil, muhtevaları ile yazıldıkları devirlerin bilgilerini, edebiyat ve sanat anlayışlarını, tefekkür tarzlarını aksettirmek itibarıyla de manalı eserlerdir. Cönkler, mecmualara nispetle Türk halk kültürü bakımından daha büyük ehemmiyet taşırlar. Bunlar şifahi ananede, yazıya geçmemiş kültürümüzün belli-belirsiz ve fakat bazen sağlam kilometre taşları, kırk ambar kitaplarıdır.

Bilindiği üzere klâsik muharrir (yazar) ve şairler halktan gelene, kısacası anane (gelenek) medeniyetimize karşı şuurlu-suursuz düşmanlıkları, tahkirleri, tezyifleri, üstünlük kompleksi, bu medeniyetin sözden ve hafızadan yazıya intikaline engel oldu.

Bugün halk kültürünü incelemeye çalışanlar, bu medreseli -mekteplilerin bıraktıkları boşlukları- mahdud da olsa cönklerle doldurmaya gayret etmekte, saz ve tekke şiirimizi kıymetlendirmeye çalışmaktadırlar.

Matbaanın memleketimize gelişinden evvel ve sonra âşıklar, meddahlar, askerler, ağalar, mollalar, kâtipler...

gibi meraklılar tarafından kaleme alınan cönklerde bütün Halk Edebiyatı ve folklor mahsülleri karşımıza çıkar: Destanlar, koşmalar, ağıtlar, türküler, atalar sözü, mâniler, fıkralar, masallar... akla ilk gelen eserlerdir.

Orta oyunu ve karagöz gibi metinleri, tasavvuf gibi felsefe, Alevilik, Bektaşilik gibi tarikat bilgilerini ve inanmaları içine alan cönkler de vardır.

Mecmualar daha ziyade eserleri yazıya geçmiş, kütüphanelere intikal etmiş şair ve muharrirlerden yapılmış seçmelerdir. Divan edebiyatımızın bütün nevileri: Şiir, mesnevi, tarih, tezkire, mektup, seyahatname, seferatname; Kur'ân, tefsir, hadis, fıkıh, kelam... gibi İslami ilimler; bâtl ve gerçek bilgiler, mesela: İlm-i simya, ilm-i reml (bazı şekillere göre murad ve niyeti haber verme), sihir, rüya tabiri, ilm-i nücûm, ilm-i zâyirçe (yıldızların ve burçların hareketlerinden hüküm çıkartıp istikbali anlama), musiki ... mecmuaların belli başlı mevzularıdır.

Bugüne kadar isimleri bilindiği halde elde edilememiş mühim bazı müstakil eserlerin asılları, suretleri, parçaları ile bir takım nadir vesika ve kayıtların birer kaynağı da yine bu mecmualardır. ...”

Kaynak: (Elçin Ş., *Türk Yurdu*, Sayı: 278, Kasım 1959)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız doğru değil ise “Halkbilimi ve Halk Edebiyatı İlişkisi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. d Yanıtınız doğru değil ise “Halkbilimi ve Halk Edebiyatı İlişkisi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. c Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatının Sınırları ve Sınıflandırılması” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a Yanıtınız doğru değil ise “Halkbilimi ve Halk Edebiyatı İlişkisi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. b Yanıtınız doğru değil ise “Türk Halk Edebiyatının Tarihçesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. e Yanıtınız doğru değil ise “Türk Halk Edebiyatının Tarihçesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. b Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatının Yazılı Kaynakları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatının Yazılı Kaynakları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. b Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatının Sözlü Kaynakları ve Derleme Yöntemleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. c Yanıtınız doğru değil ise “Halk Edebiyatının Yazılı Kaynakları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Halkbilimi yerel ve ulusal kültürü derleyip özümsememizi sağlar, yerel ve ulusal kültürel değerlerini çağdaş formlarda işleyerek insanlığa sunacak olan sanat ve bilimsel disiplinlere ulaşmamıza yardımcı olur.

Sıra Sizde 2

Bu üç edebiyat geleneği arasındaki tür, şekil, tema, işlev ve yapısal benzerliklerin nedeni her üçünün de aynı kökten gelmeleridir. Millî edebiyat geleneği de denilen bu edebî köken üzerinde zaman içerisinde farklı nedenlere bağlı olarak söz konusu üç edebiyat geleneği oluşmuştur.

Sıra Sizde 3

Çünkü Halk Edebiyatının derlenip yazıya geçirilen kısmından çok daha fazlası hâlâ sözlü kaynaklarda yaşamaya devam etmektedir. Bunları derlemeden oluşturulacak bir halk kütüphanesi eksik olacaktır.

Sıra Sizde 4

Sözlü edebiyatının en önemli yazılı kaynakları eski zamanlarda düzenlenen cönkler ve mecmualardır. Bunlar, sözlü edebiyat eserlerini dinlemeye meraklı olanların hoşlarına gidenleri cönklerine ve mecmualarına yazmalarıyla oluşturulmuştur. Yakın zamanlardaysa sözlü kaynaklardan yapılan derlemelerin yazıya geçirilmesi yoluyla hazırlanmış yazılı kaynaklar meydana getirilmiştir.

Sıra Sizde 5

Sözlü kaynaklardan Halk Edebiyatı derlemesi yapacak olanlar, masal, fıkra, türkü, ağıt her ne tür edebî eser seçerlerse seçsinler bu eserin doğal ortamlarında gözlemde bulunmalı ve anlamadıkları yönlerini de anlayabilmek için kaynak kişilerle görüşmeler yapmalıdır. Kısaca, en iyi derleme hem gözlem hem de görüşme yöntemlerinin birlikte ve birbirini desteklemesiyle yapılır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Artun, E. (2004). **Türk Halk Edebiyatına Giriş**. İstanbul: Yayınevi.
- Boratav, P.N. (1968). “Âşık Edebiyatı”, **Türk Dili Dergisi: Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı**, S. 207, s. 340-356.
- Boratav, P.N. (2000). **Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. v.d. (2004). **Liseler İçin Halkbilimi**. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). **Âşık Edebiyatı ve İstanbul**. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dizdaroğlu, H. (1969). **Halk Şiirinde Türler**. Ankara: TDK Yayınları.
- Goldstein, S. K. (1977). **Sahada Folklor Derleme Metotları**. (Çev. A. Uysal), Ankara: Kültür Bak. Yay.
- Güleç, H. (2002). **Halk Edebiyatı**. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Günay, U. (1986). **Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (1987). “*Folklor Nedir?*” **Türk Folklor Araştırmaları**, S. 1987, s. 23-29.
- Karataş, T. (2004). **Ansikopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, D. (1999). **Anonim Halk Şiiri**. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Onay, A.T. (1928). **Türk Halk Şiirinin Şekil ve Nevi**. İstanbul: MEB.
- Onay, A.T. (1933). **Türk Şiirlerinin Vezni**. İstanbul: MEB.
- Ong, W. (1995). **Sözlü ve Yazılı Kültür**. (Çev. S. Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Yardımcı, M. (1999). **Başlangıcından Günümüze: Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri**. Ankara: Ürün Yayınları.

3

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Halk şiiri kavramını tanımlayabilecek,
- Halk şiirinde ölçü ve durak ilişkisini açıklayabilecek,
- Halk şiirinde kafiye ve redifleri tanıyabilecek,
- Halk şiirinde nazım şekilleri ve nazım türlerini sıralayabilecek,
- Halk şiirinde kullanılan aruzlu türleri tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Halk Şiiri
- Halk Şiirinde Ölçü
- Halk Şiirinde Kafiye
- Halk Şiirinde Nazım Birimi
- Halk Şiirinde Nazım Biçimi
- Halk Şiirinde Nazım Türü
- Halk Şiirinde Konu
- Halk Şiirinde Ezgi
- Halk Şiirinde Anlatım Tutumu

İçerik Haritası

Halk Edebiyatına Giriş

Halk Şiirinde Tür ve Şekil

- HALK ŞİİRİNDE ÖLÇÜ VE DURAK
- HALK ŞİİRİNDE KAFIYE VE REDİF
- HALK ŞİİRİNDE HECELİ NAZIM ŞEKİLLERİ
- HALK ŞİİRİNDE NAZIM TÜRÜ KAVRAMI VE NAZIM TÜRLERİ
- HALK ŞİİRİNDE KULLANILAN ARUZLU TÜRLER

Halk Şiirinde Tür ve Şekil

HALK ŞİİRİNDE ÖLÇÜ VE DURAK

Halk şiirinin kaynağının, mitlerin olduğu insanlığın en eski ve ilkel çağlarına kadar gittiği önceki ünitelerde ele alınmıştı. Ayrıca, halk şiirinin yazının icadına kadar kültürlerin ve uygarlığın oluşumunu sağlayan bilgi, düşünce ve deneyimleri biriktiren tek kaynak ve olanak olması üzerinde durulmuştu. Bu bağlamda, halk şiiri terimiyle, halkın içinden yetişmiş kişilerin (ozanların, âşıkların) veya adları bilinmeyen halk sanatçılarının ulusal ölçü (hece ölçüsüyle) ve bu şiir geleneğine özel şekil, biçim ve türlerde ortaya koydukları manzum ürünler anlaşılır. Halk şiirinin içinde hem bireysel hem de anonim ürünler yer alır. Bireysel olanlar ozanların, âşıkların ve halk şairlerinin; anonim olanlarsa yaratıcıları bilinmeyen halk sanatçılarının ürünleridir.

Ölçü (Vezin)

Şiirde ahenk ve ritmik tekrarların aynı olmasını sağlayan ve bir anlamda mısraları sabitleştiren araç onların ölçüsüdür. Bu nedenle ölçü (vezin), çok eski çağlardan beri sözlü şiirin temeli sayılmıştır. Türk halk şiirinde ölçü karşılığında, *vezin* daha seyrek olarak da *tartı* terimleri de kullanılmıştır. Türk halk şiirinde en çok kullanılan ölçü *hece ölçüsüdür*. Hece ölçüsü Türk dilinin yapısından doğmuştur. Bu ölçü, heceleri arasında “uzunluk/ kısıklık vb.” nitelik bakımından bir ayırım bulunmayan Türkçeye en uygun ölçüdür. Bir dilin ölçü sistemi, o dilin yapısından doğar ve ona uygun olur. Bu nedenle Türk halk şiirinin ölçüsü, hece ölçüsüdür ve çağlar boyunca bu durum hiç değişmemiştir. Hece ölçüsü, hecelerin sayısına göre kurulmuş bir vezindir. Bir başka ifadeyle, hece ölçüsünde esas, mısralardaki hece sayısının birbirine eşitliğidir. İki heceden başlayarak yirmi heceye kadar düzenlenmiş hece ölçüsü kalıpları vardır. Bir halk şiirinde ilk dördünlüğün mısraları kaç heceli ise, ondan sonraki dördüklerin hece sayıları da ona uymak zorundadır. Bu düzene uymayan mısraların ölçüsü bozuk demektir.

Halk şiirinde halk şairleri hece ölçüsünün yanı sıra, XI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar Türk edebiyatında yaygın bir şekilde kullanılan aruz ölçüsüyle de şiirler yazmışlardır.

Durak

Hece ölçüsü hecelerin sayı bakımından aynı olmasına dayanır. Hece ölçüsüyle aynı sayıda olan mısraların ahengini ve ritmik tekrarları arttırmak için kullanılan bir öge de **duraktır**. Mısraların gelenekselleşmiş bölümlere ayrılmasına durak denilir.

Durak: Hece ölçüsüne söylenmiş veya yazılmış mısraların gelenekselleşmiş bölümlere ayrılmasına “durak” denilir. Duraklar mısradaki kelime ortasından bölünmez.

Mısraların duraklara ayrılmasında hece bölünmez, durak yapabilmek için mutlaka kelimenin bitmesi gerekir. Duraklar, mısralarda tek düzeligi önler ve anlatımı zenginleştirir. Bu nedenle, 5 heceli mısralardan başlanılarak kullanılan bütün hece ölçüsü kalıplarında duraklara yer verilir. Durakların geleneksel bir düzenleri vardır. Çift heceli (6, 8, 10, 12, 14, 16) mısralarda durak, mısrayı iki eşit parçaya böler. Tek heceli (3, 5, 7, 9, 11, 13, 15) mısralarda ise, genellikle çok heceli kısım mısraın ilk yarısında, az heceli kısım mısraın ikinci yarısında bulunur.

Aynı hece ölçüsündeki mısraların durakları değişik olabilir. Meselâ, 11'li hece ölçüsüyle söylenmiş koşmalar $6+5=11$, $4+4+3=11$ veya $7+4=11$ şeklinde duraklara ayrılabilir. Aynı şekilde 7 heceli şiirlerin kiminde $(4+3=7)$ kimindeyse $(3+4=7)$ şeklinde duraklara ayrıldığı da görülebilir. Bazı hece ölçüsü kalıplarının duraklarını şu şekilde gösterebiliriz:

a) *Hece sayısı az olan ölçülerde mısralar ya hiç bölünmez ya da sadece ikiye bölünür.*

- İki durağa bölünen ölçüler, $(2+3=5)$, $(3+3=6)$, $(4+3=7)$, $(3+4=7)$, $(4+4=8)$, $(5+5=10)$, $(6+5=11)$, $(7+7=14)$ şeklindedir. Bu çeşit iki durağa bölünen ölçüye örnek olarak Yunus Emre'nin aşağıdaki 3+3 duraklı altılı hece vezni ile yazdığı şiir verilebilir:

Şeybimin /elleri (3+3=6)
Uzaktır / yolları (3+3=6)
Açılmış / gülleri (3+3=6)
Dermeğe / kim gelir (3+3=6)

Türk halk şiirinde en yaygın olarak kullanılan $6+5=11$ heceli ölçüye Karacaoğlu'nın;

İlgıt ılgıt esen / seher yelleri (6+5=11)
Esip esip yâre / değmeli değil (6+5=11)
Ak elleri elvan / elvan kınalı (6+5=11)
Karadır gözleri / sürmeli değil (6+5=11)

şeklindeki dörtlüğü örnek olarak verilebilir.

Halk Edebiyatında hece ölçüsünün özellikle yedili, sekizli ve on birli kalıpları çok kullanılmıştır. Anonim Halk Edebiyatı, Âşık Edebiyatı, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ürünleri arasında beşli, altılı, dokuzlu, on ikili, on üçlü, on dördü, on beşli, on altılı hece ölçüsü kalıplarına çok az rastlanılır. Bu hece kalıpları daha çok bilmeceelerde, manzum atasözlerinde ve türkülerde görülür. Halk şairleri kalıpları kullanırken durak konusunda her zaman disiplinli davranmazlar. Birçok halk şairinin şiirinde 7'li ve 8'lilerin durakları ve duraksızları 11'lilerin $6+5$ ve $4+4+3$ durakları karışık biçimde kullanıldığı görülür. Bu karışıklık yerine göre ritmin sık sık değişip zenginleşmesini de sağlamaktadır. Dadaloğlu'nun aşağıdaki dörtlüğünün ilk üç mısraında on-birli hece ölçüsünün $4+4+3$, son mısraında ise $6+5$ durakları kullanılmıştır.

Belimizde/ kılıcımız / Kirmanî (4+4+3= 11)
Taşı deler / mızrağımın / temreni (4+4+3=11),
Hakkımızda / devlet etmiş / fermanı (4+4+3=11),
Ferman padişabın, / dağlar bizimdir. (6+5=11)

b) *Hece sayısı çok olan mısralar, ikiye, üçe hatta dörde bölünür.*

- Üç durağa bölünen ölçüler, (3+3+3=9), (4+4+3=11), (4+4+4=12), (4+4+5=13) şeklindedir.

Kenarda/ kalıp da/ buruşma (3+3+3=9)

Tembeller/ ile biç/ yarışma (3+3+3=9)

Ha! Kaçma/ karışma/ yarışma (3+3+3=9)

Bir dönüm bostan/ yan gel Osman (5+4=9)

Âşık Nûri Şahinoğlu

Bir gün olur/ deli gönül/ uslanır (4+4+3=11)

Anonim.

Künt ü kenzin/ ilân etmek/ diledi Mevlâ (4+4+5=13)

Altı günde/ var olundu/ kubbe-i eflâk (4+4+5=13)

Âşık Posoflu Sabit Müdamî.

Aşk belası/ başa düşse/ nâlân kılar (4+4+4=12)

Akıl alıp / şaşkın kılıp / bayran kılar (4+4+4=12)

Gönül gözü / açılınca / giryan kılar (4+4+4=12)

Lâ-mekanda / Hak'dan dersler / aldım işte (4+4+4=12)

Hoca Ahmed Yesevî.

- Dört durağa bölünen ölçüler (4+4+4+4=16), (4+4+4+3=15) şeklindedir.

İlim ilim /bilmektir /ilim kendin/ bilmektir (4+3+4+3=14)

Yunus Emre.

Gülmedim geldim cibana/ görmedim bir neşen dünya (8+8=16)

Fitne fesat/ düştü bana/ kelp dolu her/ köşen dünya (4+4+4+4=16)

Kimisine/ bay edersin/ yoksul ise/ bay edersin (4+4+4+4=16)

Daba sonra/ zay edersin/ akıl ermez/ işen dünya (4+4+4+4=16)

Âşık Posoflu Sabit Müdamî.

Sizce, niçin Türkçenin yapısına en uygun ölçü hece ölçüsüdür?



SIRA SİZDE

HALK ŞİİRİNDE KAFİYE VE REDİF

Kafiye (uyak) sözcüğünün sözlük anlamı, “sonda, arkada gelen” demektir. Şiirde ise, kafiye, anlamca ayrı, sesçe aynı olan sözcüklerin mısra (dize) sonunda yer almasıdır. Bir başka söyleyişle, bir şiirin en az iki mısraı arasında ve en az bir ortak sese bağlı olarak meydana getirilen ses benzerliğine *kafiye* denir. Ancak, bir şiirin mısraları arasındaki ses benzerliği sadece kafiye ile sağlanabileceği gibi, genellikle kafiyeyle söze *redif* dediğimiz ve aynen tekrarlanan “ek” yahut “kelime”lerin eklenmesiyle de sağlanabilir. Taşıdıkları özelliklere dikkat edilmezse bu iki konu karıştırılabilir. Bu nedenle önce kafiye'nin değeri veya yapılış şekillerini ele alacağız sonra da redif konusunu işleyeceğiz. Böylece redifle kafiye'nin yapı ve anlam bakımından farklılıkları ve taşıdıkları özellikler ortaya konulacaktır.

Halk Şiirinde Kafiye

Türk Halk Edebiyatında kafiye konusunu “yapılış biçimlerine göre” ve “diziliş çeşitlerine göre” iki başlık altında ele almak mümkündür. Bir başka ifadeyle, bir şiirde kafiye incelemesi yapılırken iki noktaya dikkat edilmelidir. Bunlar, “kafiyenin dizilişi” ve “kafiyenin değeri”dir. Aşağıda ele alınacak olan “kafiyenin dizilişi” bir tip veya tipoloji meselesidir ve doğrudan doğruya nazım şekline ilişkin bir konudur. Öte yandan, kafiyenin yapılışı veya değeri ise kafiye çeşitleri ile ilgilidir.

Kafiye yapılış çeşitleri: Kafiye, ses benzerliğinin azlığına, çokluğuna göre çeşitlenir. Halk şiirinde kafiye çeşitleri olarak genellikle “yarım kafiye”, “tam kafiye”, “zengin kafiye”, “tunç kafiye” ve “cinaslı kafiye” sayılabilir.

1) *Yarım Kafiye:* Benzerliği çoğunlukla bir tek sessiz harfe dayanan kafiyeler, yarım kafiye dir. Meselâ, “Bir çiçektim **koru** da/Harab oldum **yarı** da/Gözüm **kal-dı geri de**” mısralarındaki kafiyeler “koru, yarı, geri” kelimelerinde bulunmaktadır. Dikkat edilirse bunların arasındaki ses benzerliği sadece “r” sesleridir. Kafiye den sonra gelen “-de” veya “-da” lar rediftir.

Çıkış yerleri birbirine yakın “çç, çş, sş, lr, ggy, ka ke, dt, zs, gibi sesteş seslerle de yarım kafiye yapılabilir. Türkçenin yapısı gereği yarım kafiyenin bulunması kolaydır. Türk halk şiirinde yarım kafiye son derece yaygın olarak kullanılmıştır. Halk şairleri çok eski çağlardan beri kafiye konusunda hafif bir ses benzerliğini yeterli görmüşlerdir. Onlara göre, mısra sonundaki değişik cinsten yapıda ve yazılışta olsa bile -sesçe- kulakta aynı izlenimi uyandırması kafiye olarak yeterlidir. Bu durumun en önemli nedeni, birincil sözlü kültür ortamında okuma yazma tekniğini bilmeyen ve doğaçlama olarak şiir söyleyen ozanların içinde bulundukları sosyal ve kültürel şartlardır. Özellikle de doğaçlama olarak karşılıklı söyledikleri şiirlerle birbiriyle atışarak yarışan, **atışma** veya *deyişme* yapan ozanların kafiye bulma ve oluşturmadaki kolaylığı nedeniyle yarım kafiye yi seçtiklerini söyleyebiliriz. Yarım kafiye ye Karacaoğlan’ın;

*Gündüz bayallerim gece düşlerim
Uyandıkça ağlamaya başlarım
Sevgilim üstünden uçan kuşların
Tutup kanatların kırmaya geldim”*

şeklindeki dördlüğü örnek olarak verilebilir.

Kaldı ki mutlaka müzik ve ezgi eşliğinde söylenen bu şiirlerin ahengi ve ritmik tekrarları müzikle zaten daha da zenginleştirilmektedir. Dahası, yarım kafiye ile söylenmiş şiirlerin çoğu zaman redifle de güçlendirilip zenginleştirildiği görülmür. Bu tür söyleyişlere örnek olarak Âşık Gevherî’nin

*Gönlümüz bağlandı zülfün teline
Alınmaz gözleri mestim alınmaz
Sencileyin cevredici kuluna
Bulunmaz gözleri mestim bulunmaz*

şeklindeki dördlüğüyle Kul Mustafa’nın;

*Ferhat Şirin için dağları deşti
Âşık maşuk için derde bulaştı
Mecnun Leyla için çöllere düştü
Kerem’e Ash’ın közü başkadır*

şeklindeki dördlüğü verilebilir.

Atışma: Saz şairlerinin deyişle tartışmaları anlamındadır.

2. *Tam Kafiye*: Ses benzerlikleri çoğunlukla bir sessiz ve bir sesli harfe dayanan kafiyeler, tam kafiyelerdir. Meselâ,

*Sen akşamlar kadar büyüdü ve sıcak
Rüyalarım kadar sade, güzeldin
Başbaşa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerine yaz bahçelerinin*

dörtlüğünde tek ve çift sayılı mısraların kafiyesi böyledir: “sıcak, ıslak” kelimele-
rindeki benzerlik “-ak”lardan; “güzeldin, bahçelerinin” kelimelerindeki benzerlik
de “-in”lerden meydana gelmektedir. Türkçeye Arapça ve Farsçadan geçen ve ay-
nı uzun sesli ile biten kelimeler, başka benzerlikleri olmasa da, tam kafiye sayılır-
lar. Meselâ,

*Bir bağ idi kim bu cânâ me'vâ
Her goncası cennet idi gûyâ*

mısralarında “me'vâ” ve “gûyâ” kelimelerinin kafiyesi birer uzun “â”ya dayan-
maktadır. Dolayısıyla beytin kafiyesi tam kafiye. Türkçede tam kafiye bulun-
ması oldukça kolaydır.

Türk halk şiirinden tam kafiye örneği olarak Yunus Emre'nin

*Taşdın yine deli gönül sular gibi çağlar mısın
Aktın yine kanlı yaşım yollarımı bağlar mısın*

şeklindeki söyleyişi ve Karacaoğlu'nın;

*Dost yoluna verdim olan varımı
Taşa çaldım namusumu arımı
Kim ağlatmış benim nazlı yarımı
Top top olmuş kirpikleri yaşınan*

şeklindeki dörtlüğü verilebilir.

3. *Zengin Kafiye*: Mısra sonlarında redif dışında üç veya daha fazla sesin ben-
zeşmesine zengin kafiye denilir. “Yurt-kurt” ve “mert-sert” gibi iki yada üç harfin
yan yana gelmesi durumunda ünlü ve ünsüzler kafiye sesi kabul edilerek zengin
kafiye olarak adlandırılır. Meselâ,

*Çok sürse ayrılık aradan geçse çok sene
Biz sende olmasak bile sen bizdesin gene*

mısralarında “sene” ve “gene” kelimelerindeki ses benzerliği “ene”lerdedir. Arapça
ve Farsçadan geçen kelimelerde bir sessizle bir uzun sesliden (â, û, î gibi) ibaret
kelimeler, içinde uzun ünlü bulundurmaları sebebiyle zengin kafiye olarak kabul
edilirler. Mesela,

*Yıldızları eyledim tamâşâ
Eş'âr ki Hâlık etmiş inşâ*

mısralarındaki “şâ”lar, içinde uzun ünlü bulundurması sebebiyle zengin kafiye
sayılmaktadır.

Türk halk şiirinden zengin kafiye örneği olarak Karacaoğlan'ın;

*Etmedim abd ü **aman** ı
Geçti mihnetin **zaman** ı
Yitirdim kaşı **keman** ı
Gözüm yaşı çağlar şimdi*

şeklindeki dördlüğü ve Pîr Sultan Abdal'ın

*Her nereye gitsem yolum **duman** dır
Bizi böyle kılan abd ü **aman** dır
Zincir boynumu sıktı **yaman** dır
Açılın kapılar şaba gidelim*

şeklindeki dördlüğü verilebilir.

4. *Tunç Kafiye*: Kafiyei oluşturan ses benzeşmelerinin üçten fazla olması halinde, kafiye olan kelimelerden birinin diğerinin sonunda aynen tekrar edilmesiyle oluşan kafiye “tunç kafiye” denir. Meselâ,

*Kalenin üstü direk
Suyu nerden indirek*

veya

*İlk sevgiliye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!
Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık*

mısralarında “direk, indirek” ve “ayrılık, ılık” kelimelerindeki ses benzerliği “direk” ve “ılık”lardır. Türkçede tunç kafiye göreceli olarak güç bulunur. Türk halk şiirinden tunç kafiye örneği olarak Yunus Emre'nin

*Hey Emre'm Yunus biçâre
Bulunmaz derdine çâre*

şeklindeki söyleyişi verilebilir.

5. *Cinaslı Kafiye*: Sesçe aynı, anlamca ayrı olan kelimelerden veya kelime gruplarından yapılmış kafiyele, “cinaslı kafiye” denir. Meselâ

*Niçin kondun a bülbül
Kapımdaki asmaya
Ben yârimden ayrılmam
Götürseler asmaya*

mısralarındaki “asmaya” kelimeleri sesçe aynı olmakla birlikte anlamca birbirinden ayırdır. Kelime grubuyla yapılan cinasa örnek olarak;

*Bağ bana
Bahçe sana bağ bana
Değme zincir kâr etmez
Zülfün teli bağ bana*

şeklindeki mâni verilebilir.

Kafiye çeşitleri hakkında yukarıda verdiğimiz bilgilerden sonra, konuyla ilgili diğer unsurları ise şöyle sıralayabiliriz:

1) *Ana Kafiye (Ayak)*: Bir halk şiirinin bütün dörtlüklerinde belli bir plan dahilinde tekrarlanan kafiyele, “ana kafiye” adı verilir. Âşık şiirinde ana kafiye “*ayak*” da denir. Âşık Seyrânî’nin aşağıdaki şiirinde her dörtlüğün son mısralarındaki “el” sesleri şiirin ana kafiyesi, yani ayağıdır.

*Bir üstada olsam çırak
Bir olurdu yakın ırak
Yapsalar kemiğim tarak
Yar zülfünün **el**lerine*

*Yönüm Hakk’a döndürseler
Kemiğimi kavursalar
Harman gibi savursalar
Muhabbetin **el**lerine*

*Seyrânî kaldır parmağın
Vaktidir Hakk’a durmağın
Deryaya akan ırmağın
Katre olsam **el**lerine*

Âşık Seyrânî.

2) *İç Kafiye*: Hem halk şiirinde hem de divan şiirinde kullanılan iç kafiye, bir şiirde mısra sonları dışında mısra içinde uygun yerlerde kafiye bulunmasına denir. İçerisinde iç kafiye bulunan şiire *musammat* adı verilir. Aşağıda Yunus Emre’den verilen örnek şiir iç kafiyele yazılmıştır.

*Bunda el ayak **öp** ilür görenün canı **ka** ilür
Garib misafir **ya** ilür zavve vü meşci-d-hânedan*

*Agu içerse **nuş** olsun süci içerse **hoş** olsun
Yunus ile **yoldaş** olsun gelsün Allah’ına giden*

Yunus Emre

Halk şiirinde kafiyelele şekil bakımından yani kafiye örgüsüne göre incelersek; *düz kafiye*, *çapraz kafiye*lele kullanıldığı görülmektedir.

1) *Düz Kafiye*: Kafiyelele alt alta sıralandığı dizelerde görülen kafiye örgüsüdür. Kafiyelelele yarım, tam veya zengin olması önemli değildir.

*Tan yıldızı gibi parladın **çık** tın.....a
Gören âşıklae bağrını **ya** tın.....a
Güzel turna mısın gölden mi **kalk** tın.....a
Al valasın yeşil başın sevdiğim.....b*

Erzurumlu Emrah

2) *Çapraz Kafiye*: Kafiyelelele birer aralıkla sıralandığı dizelerde görülen kafiye örgüsüdür. Çapraz kafiyelede de kafiyelelele yarım, tam veya zengin olması önemli değildir.

*Şurda bir dilbere gönül **düş** ürdüm.....a
Yanaklae benzer **nar** tanesine.....b
Divanesi olup aklım **şas** ırdım.....a
Asılaydım zülfün **ber** tanesine.....b*

Halk Şiirinde Redif

Redif şiirde kafiye kelimesinden sonra gelen, anlam ve görevi bir olan ek ve kelimelere denilir. Kafiye den ayrıldığı nokta da burasıdır. Şiirde anlamın kuvvetlendirilmesi, kafiye den zenginleşmesi ve ahengin artması çoğu zaman redife bağıdır. Redifler kafiye den sonra gelirse onu zenginleştiren ve nazımda şekil bütünlüğü sağlayan bir öge olur. Halk şiirinde redifin en önemli görevi, kafiye bulmakta güçlük çekilen kelimeleri dize sonunda getirebilmekte sağladığı kolaylıktır. Bazı şiir örneklerinde kafiye kelimesi kullanılmadan redife yer verildikleri de görülebilir. Bu şekilde kafiye olmadan tekrarlanan rediflerin halk şiirinde hiçbir önemi yoktur. Bu durum nazım acemiliğinin en belirgin işareti olarak kabul edilir. Şiirde aynı anlama gelen kelimelerin tekrarıyla kafiye yapılmaz. Nitekim

*Bu gece ay solgun yıldızlar uzak
Ben yapayalnızım annemden uzak*

mısralarındaki “uzak” kelimesi kafiye değil rediftir. Bu nedenle mısralar kafiyesizdir. Eğer mısra sonlarındaki kelimeler farklı anlamlara geliyorsa kafiye olur. Meselâ,

*Yollarda kalan gözler
Yıllardır seni gözler*

mısralarındaki birinci “gözler” görme organı olan “göz”ün çoğuludur; ikinci “gözler” ise “gözlemek”ten geniş zamandır ve bu nedenle mısralar birbiriyle kafiyelidir.

Gramer bakımından mısra sonlarında yer alan aynı işlevi gören ekler de birbirleriyle kafiyelenemez. Bu türlü ekler de redif olarak kabul edilir. Meselâ,

*Uzun uzun yollara baktım
Kimse gelmeyince şaştım*

mısralarındaki “-tım”lar aynı işlevi yüklenmiş eklerdir ve bu mısralarda kafiye yoktur, sadece redif vardır.

Mısra sonlarında anlamlı kelimeler veya işlevi aynı olan ekler varsa, kafiye bunlardan önceki kelimelerde aranır. Kafiye den sonra tekrarlanan bu anlamı ve işlevi aynı kelimeler ve eklere *redif* adı verilir. Meselâ,

*Vardım ki bağ ağlar, bağıban ağlar
Sümbüller perişan, güller kan ağlar.*

mısralarında “ağlar” rediftir. Kafiye ise “bağıban” ve “kan” kelimelerindedir. Halk şiirinde redif genellikle mısranın sonundadır. Bazan, redifler bir ahenk unsuru olarak kafiye olmaksızın mısra sonlarında tek başlarına bulunabilirler. Bu durumda kafiye den işlevini de redif üstlenmiş olur. Halk şiirinde genellikle mısranın sonunda olmakla birlikte redif çeşitli biçimlerde görülür. Bazen dize sonundan daha ortalara kayabilir. Buna bağı olarak kafiye den mısranın ilk kelimesine kadar gittiği de olur. Aşağıdaki şiir, redifin mısra başına kadar gittiğini gösteren güzel bir örnektir:

*Kalktı deli gönül sürdü yürüdü
Del oldu, gidelim bizim illere
Gözüm yaşları yeryüzü bürüdü
Sel oldu gidelim bizim illere*

Türk halk şiirinde rediflerin uzunluk ölçüsü yoktur. Kim zaman bir dizenin tamamı bile redif olabilir. Bu duruma Kul Himmet'in;

Gönül kuşu yuvadan uçu
Giden gelsin bizimle dost iline
Katarlar bağlandı kafiye göçtü
Giden gelsin bizimle dost iline

şeklindeki dördlüğü örnek olarak verilebilir.

Bunun yanı sıra, halk şiirinde duygu, düşünce ve benzetme üretmedeki işlevselliği nedeniyle redife çok önem verilir. Halk şairleri kafiye den çok redife önem vermişlerdir, demek yanlış olmaz çünkü halk şiirlerinin pek çoğu rediflidir. Halk şairleri rediflerde dilin özelliklerinden yararlanarak, çeşitli söz oyunları ve deyimleri son derece çekici bir biçimde kullanmışlardır. Kısaca, redif şiirin ana fikrini belirlemeye yarayan bir anahtar değerindedir. Şiirin bütün düşünce gücünü ve yükünü taşıyan ve dışa vuran rediftir.

Türk halk şiirinde üç çeşit redif vardır:

- a) Yalnızca bir ekten ibaret rediflere “*ek redif*” adı verilir. Ek redife örnek olarak, Köroğlu'nun şu dördlüğü verilebilir:

“Yürü yiğit beyler namımız kalsın
Kelle getirenler bahşisin aksın
Öldürün atların hep yayan kalsın
Yaya kalana da çalın kılncı

- b) Bir kelimedenden ibaret rediflere “*kelime redif*” denilir. Bayburtlu Zihni'nin aşağıdaki söyleyişinde “kelime redif” kullanılmıştır:

Vardım ki bağ ağlar bağiban ağlar
Sümbüller perişan güller kan ağlar

- c) Redif, bir dizenin sonunda hem kelime hem de ek redif durumunda bulunabilir, bu tür rediflere de “*ek ve kelime redif*” adı verilir. Ek ve kelime redife örnek olarak Âşık Meslekî'nin;

Yüksek uçan yonulur bir gün
Mizan terazisi kunulur bir gün
Herkesin ettiği sonulur bir gün
Döner mi yarabbi dil yavaş yavaş

şeklindeki dördlüğü verilebilir.

Halk şiirinde kafiye ve redifle ilgili bazı bilgileri Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Ankara: Akçağ Yay. 2000) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 1. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Halk şiirinde sizce kafiye mi yoksa redif mi önemlidir açıklayınız.



SIRA SİZDE

2

HALK ŞİİRİNDE HECELİ NAZIM ŞEKİLLERİ

Nazım Şekli

Halk şiirinde nazım şeklini dış yapı özellikleri belirler. Halk şiirlerinin dış yapı özellikleri, “nazım birimi”, “nazmın hacmi”, “nazmın kafiye örgüsü” ve “nazmın ölçüsü”nden oluşur. Bunlardan ilk üçü doğrudan doğruya şiirin ait olduğu nazım biçimini belirler. Bir başka ifadeyle, bir şiirin nazım birimi, nazım hacmi ve nazmın kafiye örgüsü ve ölçüsüne bağlı geleneksel olarak kalıplaşmış formlara nazım şekli adı verilir.

Beyit: İki mısradan oluşan nazım birimi.

Kıt’a: En az iki beyitten veya daha fazla beyitten oluşan bir nazım şeklidir.

Tuyuğ: Genellikle aruzun fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün vezniyle yazılan, dört mısıralı tek bentlik bir nazım şeklidir.

Rûbai: Kendine özgü aruz kalıpları bulunan, dört mısıralı tek bentlik bir nazım şeklidir.

- 1) **Nazım Birimi:** Şiirlerde, geleneksel şekil ve anlam bütünlüğü taşıyan, şiirin inşasında yapı unsuru olan ve kendi içinde organik bağımsızlığı bulunan mısra topluluğuna nazım birimi denir. Türk Halk Edebiyatının heceli ürünlerinde kullanılan nazım birimi “dörtlük”tür. Türk Halk Edebiyatının aruzlu şiirlerinde ise, nazım birimi **beyittir**.
- 2) **Nazmın Hacmi:** Şiirin inşasında kullanılan nazım biriminin sayısına bağlı olarak uzunluk-kısalık veya hacim açısından nazım biçiminin ayırt edilmesini sağlayan ölçüttür. Türk halk şiiri üç boy hacim ölçüsüne veya üç çeşit hacim formuna sahiptir. Bunlar, bir dörtlükten oluşan *mânî*, en az iki dörtlük en fazla dört dörtlük olan *koşma* ve en az beş dörtlükten başlayıp dörtlük sayısında sınırı olmayan *destan* nazım biçimleridir. Mânilerin aynı ölçü ve uyağa bağlı olarak aynı anlatım tutumu ve konu bütünlüğünde arka arkaya getirilmesiyle dörtlük sayısı birden fazla olduğunda ise 4 mânîye kadar “koşma” ve 5 mânîden fazlaysa “destan” nazım şekli ve türü olarak adlandırılır.
- 3) **Nazmın Kafiye Örgüsü (Uyak düzeni):** Halk şiirinde belli bir ölçüde söylenmiş olan şiirin içinde kafiyelerin sıralanış ve tekrarlanış kuralları demektir. Heceli halk nazımının *mânî* ve *koşma* tipi olarak adlandırılan iki temel kafiye örgüsü vardır:
 - a) **Mânî Tipi Kafiye Örgüsü:** Düz, cinaslı ve kesik (ayaklı) gibi adlandırmalarla yalnız mânî türlerinde görülen bu kafiye diziliş tarzına örneğin tek olması nedeniyle mânî tipi kafiye denilmektedir: *aaxa* şeklinde bir kafiye örgüsü vardır. Halk şiirinin yanı sıra divan edebiyatının aruz ölçüsüy-le inşa edilen **kıt’a**, **tuyuğ** ve **rûbai** nazım biçimlerinin kafiye düzeni de *mânî tipi kafiye* dizilişindedir.

DİKKAT



Kafiye şemalarında (örgü) “x” ile gösterilen mısralar serbest (kafiyesiz) anlamındadır.

- b) **Koşma Tipi Kafiye Örgüsü:** Koşma tipi kafiye düzeninin, sadece ilk dörtlüğü değişen 4 kafiyeleniş çeşidi vardır. Koşmanın kafiyeleniş şekilleri şöyledir:

- a) *aaab, cccb, dddb ...*
- b) *abab, cccb, dddb ...*
- c) *abxb, dddb, eeeb ...*
- d) *aaaa, bbba, ccca ...*

Koşma tipi kafiyeinin bütün şekillerinde dördüncü mısraının daima bir-birleriyle kafiyeli oluşu, sözlü kültür ortamında yaratılan ve icra edilen sözlü şiirlerin bütünlüğünü sağlamak ve ezberlenerek hafızada saklanmayı kolaylaştırmak amacının bir sonucudur. Sözlü kültür ortamında daimi olarak ezgi eşliğinde icra edilen koşmaların dördüncü mısraları genellikle *nakarat* durumundadırlar.

Halk şiirinin, dörtlülük nazım birimi ve heceyle oluşturulan *destan*, *güzelleme*, *koçaklama*, *taşlama*, *ağut*, *koşuk*, *sağı*, *semaî*, *varsığı*, *ilabî* gibi nazım türleri ve aynı şekilde Divan Edebiyatında kullanılan kıt'a, şarkı, murabba ve tuyuğ gibi nazım şekillerinin kafiyeleşmesi koşma tipi kafiye'dir.

- 4) *Nazımın Ölçüsü*: Hecelerin sayılarının ya da uzunluk ve kısalıklarının düzenli biçimde sıralanış temeline dayanan ve nazımda ritmik tekrarların ve ahengin aracı olarak kullanılan "söz ölçüsü"dür. Halk şiirlerin mısralarını oluşturan hece sayısı, duraklar ve kafiye düzeni vasıtasıyla sözlü kültür ortamında "sözün" mısra bütünlüğünde sabitlenmesini sağlar.

Halk Şiirinde Kullanılan Heceli Nazım Şekilleri

Türk halk şiirinin heceli ürünlerinde *mânî*, *koşma* ve *destan* olmak üzere üç nazım şekli kullanılır:

Mânî

Mânî, bir dörtlülükten oluşan, kafiye örgüsü aaxa biçiminde düzenlenen, çoğunlukla hecenin 7 ve 8'li kalıplarıyla yazılan halk şiiri nazım şekline denilir.

*Mendilim turalıdır
Sevdiğim buralıdır
Geçme kapım önünden
Yüreğim yaralıdır*

*Evimizin önü marul
Sular akar barıl barıl
N'olur anam gel bir daha
Kızım diye bana sarıl*

Eğer aynı anlatım tutumuyla ve aynı konuda bir şiir bütünlüğü içinde mâniler arka arkaya getirilirse, dört-beş mâniden oluşan metin nazım hacmi olarak koşmaya (bk. Koşma), beşten daha fazla on veya yirmi mâniden oluşan bir şiir metni ise nazım hacmi bakımından bir nazım şekli ve türü olan destana dönüşür. (bk. Destan).

Koşma

Koşma çoğunlukla hecenin 8'li ve 11'li kalıplarıyla yazılan; en az iki, en fazla dört dörtlülükten oluşan bir nazım biçimidir. Koşmanın kafiye örgüsü *aaab*, *cccb*, *dddb* ...; *abab*, *cccb*, *dddb* ...; *abxb*, *dddb*, *eeeb* ...; *aaaa*, *bbba*, *ccca* ... şekillerinden birisi olabilir. Koşmalar yapılarına göre *asıl koşma*, *koşma şarkı*, *musammat koşma*, *dedim-dedi'li koşma*, *tecnis koşma*, *zincirleme koşma*, *ayaklı koşma*, *yedekli koşma*, *zincirbend ayaklı koşma*, *musammat ayaklı koşma*, *musammat zincirbend koşma* ve *musammat zincirbend ayaklı koşma* şeklinde sınıflandırılmıştır.

Yapılarına Göre Koşmalar

- a) *Asıl Koşma*: *Düz koşma* veya *adi koşma* da denilen, genellikle (4+4=8), (6+5=11), (4+4+3=11) duraklı 8 veya 11'li hece ölçüsü kullanılan, 2 ile 5 dörtlülük arasında hacime sahip şiirlere asıl koşma denilir. Halk Edebiyatının en yaygın olarak kullanılan nazım biçimidir.

*Bir sabab uğradım göl kenarına
Sunam beni gördü yüzmeye durdu
Çalındı çırpındı çıktı kenara
Elâ gözlerini süzmeye durdu*

*İstedim kendimi göle atam
Elimi uzatıp yavruyu tutam
Bir hâyâl eyledim sarılıp yatam
Vefâsız gönülümü üzmeye durdu*

*Emrah şabin almış bugün yalçını
Yel estikçe döker bele saçını
Arz-ı bâl eyledim visal bacını
İnci dişlerini dizmeye durdu*

(Âşık Emrah).

- b) *Koşma Şarkı*: Kuruluşları bakımından şarkılara benzedikleri için şarkı-koşma denilen bu şekildeki koşmalarda, ilk dörtlüğün ikinci ve dördüncü mısralarıyla diğer dörtlüklerin dördüncü mısraları **kavuştak** (nakarat) olarak aynen tekrar edilir. Ezberlemeyi kolaylaştıran ve tekrar yoluyla vurgulanmak istenilen fikrin telkinini sağlayıcı teknik özelliklere sahiptir.

*Salınarak yürü ceylan kuzusu
Kaçma maral kaçma ben avcı değilim
Seni sevmek imiş başım yazısı
Kaçma maral kaçma ben avcı değilim*

...

*Kâtibî kulunum yazı yazarım
Altın kalem ile tarih yazarım
Kâkülün teline inci dizerim
Kaçma maral kaçma ben avcı değilim*

(Âşık Kâtibî).

- c) *Musammat Koşma*: Musammat koşma iç kafiyelelere sahip olan koşma demektir. Musammat koşmalarda, mısralarının sonundaki kafiyeyle başka bir de her mısraın içinde bir kafiye bulunur; bu mısra içindeki ve sonundaki kafiyeleler aynı zamanda birbirleriyle de kafiyeleli olur.

*Sevdim bir dilberi/ gönül serveri
Dudağı sükkeri/ em emcesine
Gezmişim her yeri/ böyle bir peri
Görmedim ekseri/ ademcesine*

(Âşık Yesârî).

- d) *'Dedim-Dedi'li Koşma*: Seven ve sevilen arasında "dedim-dedi'li" ifadelerle karşılıklı diyalog şeklinde düzenlenen koşmalardır. "Dedim-Dedi" şeklindeki koşmalar iki şekilde oluşturulurlar. "Dedim-Dedi"li koşmalar, birinci şekilde bir mısra soru bir mısra cevap; ikinci şekilde ise bir mısradaki hem soru hem cevap yer alacak biçimde düzenlenmiştir.

Kavuştak: Halk şiirinde nakarata verilen isimdir.

*Dedim Kemâliyi ağlatma yârım
Dedi âşıkları ağlatmak kârım
Dedim kalmadı hiç sabrı kararım
Dedi sabrın sonu hep selamettir
(Âşık Kemâlî).*

*Dedim yanakların dedi gülümdür
Dedim kaküllerin dedi sümbülümdür
Dedim Garip Hasan dedi kulumdur
Dedim sarmaşalım dedi ki yok yok
(Âşık Garip Hasan).*

- e) *Tecnis Koşma*: Bütün kafiyeleleri cinaslı olan koşmalara *tecnis* veya *tecnis koşma* denilir.

*Ben âşıkım el göğüste yüz yerde
Gel efendim del sinemi yüz yerde
Yaralarım göz göz oldu yüz yerde
Demem yârım ne yaradır o yara
...
Gevberî der benim yârım sanemdir
İki gözüm çağlar kurusa nemdir
Gel güzelim dudaklardan sen emdir
Müptelâyım lebler ile o yâra
(Âşık Gevberî).*

- f) *Zincirleme Koşma*: Her dördlüğün son mısraındaki kafiye sözcük ya da sözcük öbeğinin, kendinden sonraki dördlüğün ilk mısraının başında tekrarlanmasıyla oluşturulan koşma biçimine *zincirleme koşma* adı verilir. Bu şekilde mısra başına alınan sözcük veya sözcük öbeği bazen kafiyeleli sözcük bazen de başka bir sözcük de olabilir.

*O ki yaratıldık turâb-ı Tur'dan
Perverdigâr Hak Subhânı biliriz
Turâbın aslını yarattın nurdan
Nurdan evvel bir **mekân**ı biliriz*

***Mekân** da var iken nice bin şehir
Anı zîynet kıldı ne murg-u meher
Günde yetmiş kere eyledi teher
Ana nisbet dü cihanı biliriz
(Âşık Zülâfî).*

- g) *Ayaklı koşma*: Koşmanın ilk dördlüğünde ilk iki mısradan ve son iki mısradan sonra ve diğer dördlüklerde ise dördüncü mısradan sonra beş heceli **ziyade** (artık) bir mısra eklenmesiyle oluşturulan yedekli koşmalara ayaklı koşma adı verilir. Ayaklı koşmaların kafiye şeması *ab(b)ab(b) cccb(b) dddb(b)...* şeklindedir (**Not**: Parantez içindeki harfler ziyade mısraları gösterir).

Ziyade: Kelime anlamı çok, daha çok, artırmadır. Terim anlamı ise, bir nazım biçiminde sonradan eklenen mısraa verilen isimdir.

*Ey benim can içre canım
 Şub nevcivânım olma bî-vefâ
 Rahmeyle bana
 Ben sana kurbanım gel kes gerdanım
 Dök yerlere kanım tek ol âşına
 Olma bî-vefâ*

*Nâr-ı aşkın serde düştüm derde
 Şeklin perilerde yoktur kişverde
 Ellerin hançerde zerrîn kemerde
 Her gördüğün yerde gel kıyma bana
 Can sana fedâ*

*Sevdim sen dilberi hûblar serveri
 Gördüm şeklin peri oldum müşteri
 Çeksen de hançeri kessen de bu seri
 Gayrı şimden geri sen şah ben geda
 Kul oldum sana*

- b) *Yedekli Koşma*: İki şekilde meydana getirilir. Birinci şekli koşmanın dörtlüklerinin ikinci ve üçüncü mısralarının arasına bir mâninin (bayatı) yerleştirilmesi veya kafiye örgüsü mânîye uymayan yedi heceli dörtlük veya beşliklerin konulmasıyla oluşturulur. Bu tür koşmaya *yedekli koşma* denilir.

*Uyanmışım hâb-ı nazdan havf ilen
 Kırklar dolusu verdi tabla raf ilen
 Dolu tabla raf ilen
 Divan durdum saf ilen
 Öğüt almam laf ilen
 Erenler taraf ilen
 Yedi deryaları kûh-i Kaf ilen
 Gavvazam kaynağa dalsam el kınar
 (Âşık Zülâlî)*

Yedekli koşmanın ikinci çeşidineyse, *yedekli beşli koşma* adı verilir. Yedekli beşli koşmalar hecenin 8'li kalıbıyla oluşturulur. Bu koşmaların her bendinde iki kıta bulunur. İlk kıta beş, ikinci ve “yedek” olarak adlandırılan kıta dört mısradır. Birinci kıtanın ilk üç mısraı birbiriyle, dördüncü ve beşinci mısraları da, ilk üç mısradan ayrı ve kendi aralarında kafiyevidir. Yedek denilen ikinci kıtanın dört mısraı kendi aralarında kafiyeyle olmakla birlikte, bu kıtaların ikinci mısraları birbiriyle ve dördüncü mısraları birbiriyle nakarattır. Bu düzen koşmanın diğer bentlerinde de aynen devam eder. Yani yedekli beşli koşmanın kafiye örgüsü *aaabb-cCcC*, *çççdd-cCcC*, *eeeff-cCcC* şekildedir.

Kars şehitler yatağıdır (a)
 Gazilerin ocağıdır (a)
 Laçın doğan durağıdır (a)
 Yaşatır mı kargaları (b)
 Kırdı hemen gür küffarı (b)

Yurdu aldı baştan başa (c)
Osmanlılar şanın koşa (C)
Artırdın ey Muhtar Paşa (c)
Binler yaşa binler yaşa (C)

- j) *Zincirbend Ayaklı Koşma*: Ayaklı koşmaların kısa mısraları (ziyade mısraları) veya kısa mısraların son kelimeleri kendinden sonra gelecek mısralarda tekrarlanan koşmalara zincirbend (zincirleme) ayaklı koşma denilir.

Gani Mevlâm düştüm *aşkın oduna*
Aşk oduna düştüm ciğerim kebâb
 Söyündürmez *âb*
Âb akıyor benim iki gözümden
Gözümden akan yaş hep olur şarab
Kerem et Yârab

Kerem et Yârabbi hâlim *yamandır*
Yaman oldu hâlim sana *ıyandır*
Iyan oldu beyân âhir *zamandır*
Âhir zaman oldu oku dört kitâb
Bulasın sevâb

Sevâb istersen seherde *uyan*
Uyan seher vakti alasın *meydan*
Meydana girmişim bu sînem *uryan*
Uryan olur sînem ey âlicenâb
Eyledim hicâb

Hicâbdan başladım güzel *feryâda*
Feryad ediyorum dilim *duada*
Duadan ayrılmam dâr-ı *dünyada*
Dünyada yok imiş Zahmiyâ sahab
Olmuşum türâb

Zahmî

- k) *Musammat Ayaklı Koşma*: Hem musammat hem de ayaklı olma özelliklerine sahip koşmalara, musammat ayaklı koşma denir.

Ey güzeller *şabı* âşıklar *abı*
 Kessin bizden *rahı* etme içtinap
 Hak'tan et hicab
 Yeryüzünün *mabı* diller *penabı*
 Seversen *Allah'ı* çok kılma azap
 Ey tasvir-i nikab

Sen hublar *âlası* cihan ranası
 Kâkülün sevdası gönlün havası
 Kaddın *dılarası* aşkın *cilası*
 Başımın *belâsı* kaşların mihrap
 Eyledi harab

Emrah ne *savaş*tır yar kalem kaştır
Hain bağı *taş*tır gözlerim yaştır
Ruhların *başbaş*tır aşkın ataştır
Cemalin *mehve*ştir mislin afitap
Bulunmaz erbab

l) *Musammat Zincirbend Koşma*: Hem musammat hem de zincirbend koşmanın özelliklerine sahip koşmalara *musammat zincirbend koşma* denir.

m) *Musammat Zincirbend Ayaklı Koşma*: Hem musammat, hem ayaklı hem de zincirbend koşmaların özelliklerine sahip koşmalara, “*musammat zincirbend ayaklı koşma*” denir.

Destan

En az beş dörtlükten başlayıp sınırsız dörtlük sayısına sahip, kafiye örgüsü *aaab*, *cccb*, *dddb* ...; *abab*, *cccb*, *dddb* ...; *abxb*, *dddb*, *eeeb* ...; *aaaa*, *bbba*, *ccca* ... şeklindeki koşma tipi kafiye örgülerinden herhangi birisi kullanılan şiirlerin nazım şekline *destan* adı verilir. Destanlar, şekil yönünden düz koşma, zincirleme koşma, yedekli beşli koşma, koşma şarkı, divan şekilleriyle düzenlenebileceği gibi beşten fazla mâninin anlatım tutumu ve konu bütünlüğü içinde arka arkaya eklenmesiyle kafiye örgüsü mânî, hacim bakımından destan nazım şekilleriyle de oluşturulabilir.

Beşten fazla mâninin anlatım tutumu ve konu bütünlüğü içinde bir araya gelerek oluşturduğu bu tür destanlara örnek olarak, Âşık Hüznî'nin “Neşide-i Meserret: Yunanlılara Nasihat” adlı destanı verilebilir:

Bonsuar Venizelos
Nerede kaldı Pantos
Gözlerin aydın olsun
Denize düştü Aftos

Ankara'yı tuttun mu
Yoksa hapı yuttun mu
Sakarya'da yediğin
Dayağı unuttun mu

Türkün elinde martin
Duramaz Yohan, Artin
Palikarya mahvoldu
Kör olasin Kostantin

Boğazı tuttu Türkler
Hacı Anesti ürker
Sizi faka düşüren
Dostunuz kikirikler

Kikiriğe aldandın
Onun aşkına yandın
Anadolu gencini
Bütün öldü mü sandın

Lord Curzin'in yas günü
Acıyı ihsas günü
Venizelos nerdesin
Yunan'ın iflâs günü

Ben bürüm bür yaşarım
Nice engel aşarım
Türk'e zincir vuracak
Kafalara şaşarım

Sanma eli bağlıyım
Kılıç gibi zağlıyım
Dedeni çifte koşan
Büyük Türk'ün oğluyum

Yetiş ey medeniyet
Yunan'ı sardı zillet
Yaşasın büyük millet
Kabul etmedi zillet,

(Âşık Hüznî).

Konuyla ilgili bazı bilgileri Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Ankara: Akçağ Yay. 2000) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 1. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce “zincirleme” (zincirbend) koşma denilen ve bir dördlüğün son mısraındaki kafiye kelimesinin, diğer dördlüğün ilk kelimesi olması esasına dayalı şekil özelliği niçin oluşmuş olabilir?



SIRA SİZDE

3

HALK ŞİİRİNDE NAZIM TÜRÜ KAVRAMI VE NAZIM TÜRLERİ

Nazım Türü

Türk halk şiirinde nazım türleri şiirin konusu, şairin anlatım tutumu (*eda*), şiirin ezgisi ve nazım şekli gibi unsurlara dikkat edilerek belirlenir. Bir anlamda bir şiirin nazım şekli değerlendirilirken, o şiirin dış yapı özelliklerine; nazım türü tespit edilirken dış yapı özellikleri yanı sıra iç yapı özelliklerine dikkat edilmesi gerekir. Halk şiirinde nazım türünü belirlemede kullanılan dikkat edilmesi gereken hususları kısaca şöyle açıklayabiliriz:

- 1) **Şiirin Konusu:** Halk şiirinde konu sınırsızdır. Geleneği bilen herhangi bir kimse tarafından herhangi bir nedenle şiirleştirilmeğe değer bulunan bir konu ele alınıp, o konu hakkında bir şiir söylenebilir.
- 2) **Şairin Anlatım Tutumu:** Yaratıcı veya icracının eseriyle, dinleyicide uyandırmak istediği duygu ve düşünceleri gerçekleştirme amacına yönelik olarak konuya karşı takındığı övme, yerme, yerinme (şikâyet), öğüt verme, bilgilendirme (didaktik), eğlendirme (güldürme), yas tutturma (ağlatma) gibi geleneksel tavırlara ve bunlara bağlı olarak konuyu işleyiş tarzının her birine *anlatım tutumu* veya *eda* denilir.

Bir başka ifadeyle halk şiiri bağlamında anlatım tutumu veya eda, bir âşığın şiirinin mesajının icra bağlamında dinleyicide uyandırmasını beklediği duygusal reaksiyona yönelik olarak ezgiyle bütünleşen ve geleneksel olarak kalıplaşmış konuyu ele alış tavrı şeklinde tanımlanabilir. Âşık şiirinde herhangi bir tema yukarıda sayılan sekiz anlatım tutumuyla ele alınabilir. Bir başka söyleyişle herhangi bir konuyu işleyen bir âşık işlediği konunun icrasıyla dinleyicisi üzerinde sekiz açıdan tesirde bulunabilir veya âşığın şiiriyle vermek istediği duygulara yönelik olarak seçtiği konuyu işleyiş tarzı veya tavrının niteliği sekiz kategoriden birinde ele alınabilir. Çok nadir olarak bir şiirde birden fazla işleyiş tarzı veya anlatım tutumu karışık olarak bir arada bulunabilir. Bu anlatım tutumlarıyla söylenen nazım şekil ve türlerini şöyle sıralayabiliriz:

- a) *Güldürmeye/Eğlendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Güldürücü, Parodi, Mizahî Edayla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar).
- b) *Övmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Koçaklama, Yiğitleme, Methiye ve Güzelleme Edasıyla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar).
- c) *Yermeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Taşlama, Sicilleme ve Eleştirel Edayla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar).
- d) *Şikâyet Etmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Şikâyet-nâme ve Dilekçe Edasıyla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar).
- e) *Öğüt Vermeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Öğüt verici, Mâniler, Koşmalar-Atasözü Destanları).

- f) *Bilgilendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Bilgilendirici, Didaktik/Haber-Mâniler Koşmalar-Destanlar).
 - g) *Yas Tutturmaya Yönelik Anlatım Tutumu* (Ağlatıcı, Ağıt-Koşmalar-Destanlar-Mâniler).
 - h) *Hüner Göstermeye-Övünmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Elifbalar, Atasözü Destanları, Dudakdeğmez, Satranç, Tecnis, Mâniler-Koşmalar-Destanlar).
- 3) **Şiirin Ezgisi:** Âşık tarafından herhangi bir nedenle şiirleştirilmeğe değer bulunan bir konu ele alınır ve bu konu etrafında oluşturulan şiir *ezgi* adı verilen, konu ve anlatım tutumu açısından türü belirleyen geleneksel âşık havası veya havalarıyla icra edilir. Halk şiirinde çoğunlukla türler ile ezgileri kalıplaşmış olarak bir arada bulunur.
- 4) **Nazım Şekli:** Şiirin oluşturulduğu nazım birimi, kafiye örgüsü ve ölçüyle birlikte oluşan geleneksel kalıplaşmış formlardan her biri.
- 5) **Nazım Türleri:** Türk halk şiirinde konu, anlatım tutumu, ezgi, nazım şekli ölçütlerinden birini veya bazen de birkaçını dikkate alarak yapılan tür tanımlarına nazım türleri adı verilir. Bunlar arasında en yaygın olarak kabul gören nazım türleri şunlardır:

Konularına Göre Koşma Türleri

- a) **Güzelleme:** Güzelleme güzel ve güzellerle güzelliklerin övüldüğü koşmalara denir. Yurt, doğa, mevsim tasvirleri ve benzeri güzellikleri konu edinen övmeye yönelik anlatım tutumuyla oluşturulan ve bu türe has ezgilerle icra edilen koşmalar da güzelleme türü içinde yer alırlar.

*Dinleyin ağalar medbin edeyim
Elma yanaklımın kara kaşlımın
O gül yüzlerine kurban olayım
Dal gerdanlımın sırma saçlımın
...
Bin deyiş söylerin her gidişine
Evvel sevip sonra terk edişine
Noksânî girdin mi sen de düşüne
O turunç memeli beyaz döşlümün*

(Âşık Noksânî).

- b) **Koçaklama:** Bu tür koşmalara *yiğitleme* de denilir. Yiğitlik, kahramanlık, dövüş ve savaş konularında söylenen övmeye yönelik bir anlatım tutumuyla oluşturulan ve bu türe has ezgilerle icra edilen şiirlere koçaklama adı verilir.

*İki koçak bir araya gelende
Görelim ne işler meydan içinde
Kesilir kelleler boşalır kanlar
Yeğin olur leşker meydan içinde
...
Yiğitler çağrışır yaman gün olur
Allah Allah derler yüksek ün olur
Çarba çarba döğışecek bun olur
Hasmın arar koçlar meydan içinde*

(Köroğlu).

- c) **Taşlama:** Toplumdaki haksızlıkların, geriliklerin, ekonomik sorunların, yolsuzlukların, kişilerin beğenilmeyen yönlerinin alaya alınarak, güldürücü, iğneleyici bir biçimde eleştirerek yermeye ve güldürmeye yönelik anlatım tutumuyla oluşturulan ve bu türe has ezgilerle icra edilen şiirlere taşlama adı verilir.

*Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde?*

*Venedikten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde?*

*Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde?*

...

*Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde?*

(Âşık Dertli).

- d) **Ağıt:** Tanınan, bilinen fertlerin ölümü ve öldürülmesi başta olmak üzere yangın, deprem, sel baskını ve trafik kazaları, salgın hastalıklar gibi toplumsal ve doğal afetleri, gurbet, askerlik, kaybolma, gelin gitme gibi acıklı, hüznü ve üzücü olayları konu edinen, törenlerde veya tören dışı zamanlarda ağlatmayı ve yas tutturmayı amaçlayan, buna yönelik bir anlatım tutumuyla oluşturulan ve bu türe has ezgilerle icra edilen şiirlere *ağıt* denilir.

*Ayvalık'ın kara taşı
Yandı yüreğimin başı
Emin Hacı'nın kardaşı
Uyan Hacıbey'im uyan*

...

*Ayvalık'tan çıktım yayan
Dayan dizlerim dayan
Emmim atlı ben yayan
Uyan Hacıbey'im uyan*

...

- e) **Varsağı:** Kendilerine has bir ezgi çeşidine sahip olan varsağılar, özellikle sert ve dağlı diliyle söylenmiş olmalarıyla diğer koşmalardan ayırt edilirler. Ezgileri ve usupları varsağıların bir tür olarak kabul edilme nedenleridir. Sert dağlı dili olarak ifade edilen usup özelliği, şiirde yer alan kahramanın düşmanlarına meydan okuyup kendini ve gücünü övmeye yönelik bir anlatım tutumuyla söylenmiş olmasıdır. Bazı varsağı örneklerinde kahramanın düşmanını yermeye

yönelik anlatım tutumuyla, kendini övmeye yönelik anlatım tutumu bir arada bulunabilir. Varsağların büyük bir çoğunluğu hecenin 8'li kalıbıyla daha az olmakla birlikte bazıları da hecenin 11'li kalıbıyla söylenmiştir.

*Yörü bire yörü Antep illeri
Senin yakışığın yazınan gelir
Başı top top olmuş eğri peçeli
Gelinler karışmış kızınan gelir*

*Haydi oğlum haydi yoluna yörü
Alaz alaz olmuş dağların karı
Gayet güzel olsa yiğidin yarı
O da sevdiğine nazınan gelir*

*Yiğide yiğitlik veren hep varlık
Yiğide köt'eden kör olsun yokluk
Sen seni sarpa vur kınalı keklik
Bey oğlu üstüne bazınan gelir*

*Yörü bire yiğit yolundan kalma
Her yüze güleni dost olur sanma
Ecelden korkup sen geri durma
Yiğidin alınına yazılan gelir*

(Karac'oğlan).

Semaî: Kelime anlamı belli bir kurala bağlı olmadan, işitilerek öğrenilen anlamına gelmektedir.

- f) **Semaî:** Semaî nazım türünün Halk Edebiyatında aruzla ve hece ile oluşturulan iki çeşidi vardır. (Aruzla oluşturulan semaîler için ünitenin “Halk Şiirinde Kullanılan Aruzlu Türler” bölümüne bakınız.) Hece ile yazılan semaîlerin kafiye örgüsü koşma gibidir. Bu tür semaîler, çoğunlukla hecenin 8'li kalıbıyla meydana getirilir ve kendine has bir ezgi çeşidiyle icra edilirler. Semaîlerde sevgi, doğa ve güzellik gibi konular övmeye ve güzellemeye yönelik bir anlatım tutumuyla işlenilir. Semaîler, hecenin 8'li kalıbıyla meydana getirilen diğer koşmalardan sadece daha “kıvrak, hafif, uçarı” ve “canlı” olarak nitelendirilen ezgileriyle ayırt edilirler.

*İncecikten bir kar yağar
Tozar Elif Elif diye
Deli gönül abdal olmuş
Gezer Elif Elif diye*

*Elif'in uğru nakışlı
Yavru balaban bakışlı
Yayla çiçeği kokuşlu
Kokar Elif Elif diye*

*Elif kaşlarını çatar
Gamzesi sineme batar
Ak elleri kalem tutar
Yazar Elif Elif diye*

*Evlerinin önü çardak
Elif'in elinde bardak
Sanki yeşil başlı ördek
Yüzer Elif Elif diye*

*Karac'oğlan eğmelerin
Gönül sevmez değmelerin
İliklenmiş düğmelerin
Çözer Elif Elif diye*

(Karacaoğlan).

- g) **Destan:** Halk şiirinde mâni, koşma gibi hem bir nazım şekli hem de bir nazım türü olan destanlar, mâni ve koşmalardan sadece uzunluklarıyla veya hacimleriyle ayrılırlar. Koşmaların çok büyük bir çoğunluğunun 4 dörtlükten az olduğu göz önünde bulundurularak destanların en az beş dörtlükten oluşup en fazla sınırının olmadığı konu ve yaratıcısının gücüne göre 150 hatta daha fazla dörtlükten meydana gelebildiği söylenebilir. Destanların konuları kahramanlık ve savaştan trafik kazalarına kadar her konu olabilir. Özel ezgilerinin yanında diğer halk şiiri türleriyle kalıplaşmış olduğu düşünülen bütün geleneksel ezgiler, konu ve anlatım tutumu uygun olduğunda destanlarda da kullanılabilir. Şiiri oluşturan her dörtlüğünün son mısraındaki bir kelime veya kelime grubunun kendisinden sonraki dörtlüğün ilk mısraının başlangıcını oluşturduğu ve böylece dörtlüklerin birbirine bağlanışını (zincirleme) ve ezberlenişini kolaylaştıran zincirleme koşma şekliyle ve destan hacmi ve nazım biçiminde, ele aldığı konuyu övmeye yönelik bir anlatım tutumuyla (güzelleme) ifade eden Âşık Bayburtlu Celâfî'nin "Güzeller Destanı" hem nazım biçimi ve hem de türü olarak destana örnek olarak verilebilir:

*Güzellerin yığnağına uğradım
Birer birer beri gelin güzeller
Her biri geldikçe can tazelenir
Söndürürsüz yangınları güzeller*

*Söndürürsüz kurtarısız cefadan
Deli gönül kam almadı sefadan
Siyah müylar ser çekmiştir fezadan
Bağlatırsız ruzigarı güzeller*

*Ruzigar değince sırma telize
İnanılmaz sizin ferzenk dilize
Elli kadem bağlamışız belize
Kuşanmışız hub kemeri güzeller*

*Kuşanmışız hub kemeri bellere
Meyil vermiş olur olmaz kullara
Şerefiz yücedir düştüz dillere
Artırırsız ah ü zarı güzeller*

Ah ü zar *almayın olursuz asi*
Tathı ohur güzellerin busesi
Koynuzda açılmış güller bahçesi
Yetürmüşsüz çifte narı güzeller

Çifte nar *değmesin biribirlerine*
Yetemedim güzellerin sırrına
Kan edersiz bir busenin yerine
Haram etmen helal *kârı güzeller*

Haram etmeyin ki helal *edesiz*
Daim siz de bu şan ile gidesiz
Cennet bahçesinde huri kalasız
Âşıkların muteberi güzeller

Muteberlik *size memur kalandâ*
İki hasret birbirini bulandâ
Ya bir düğün ya bir seyran olandâ
Kuşanırsız dalcı narı *güzeller*

Kuşanırsız dalcı narı *bareden*
Ak memeler buse ister yaradan
Gözelliği size vermiş Yaradan
Ter vurmıştır taze karı güzeller

Taze karsız, *güzelliğiz de caba*
Al giyini bağlamışsınız hem diba
Ne bir şehir koydunuz ne bir kasaba
Viran ettiz her diyarı güzeller

Her diyarda *adız çıktı as(ü)mana*
Sizi gören kail Hurşit kemana
Meyil vermiş delikanlı cihana
Gözetleyin emektarı güzeller

Emektarı *gözetleyin cennetten*
Elbet bir gün bu can çıkar cesetten
Celâli metheder sizi gayetten
Âşıkların umutları güzeller;

(Âşık Bayburtlu Celâli).



HALK ŞİİRİNDE KULLANILAN ARUZLU TÜRLER

Türklerin İslâm medeniyetinin etkisinde kaldıktan sonra yaygın bir şekilde kullanmaya başladıkları aruz ölçüsü, halk şairlerini de etkilemiştir. Bu etkilenme nedeniyle halk şairlerimiz de göreceli bir şekilde en yaygınları olarak kabul edilen “*divan*”, “*selis*”, “*semaî*”, “*kalenderî*”, “*satranç*” ve “*vezn-i âher*” gibi nazım şekillerini kullanarak aruz ölçüsüyle şiirler söylemiş ve yazmışlardır.

Divan

Divanî olarak da adlandırılan divanlar, aruzun “*fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün*” kalıbıyla oluşturulan şiirlere denilir. Bazı araştırmacılar, bu şiirlerin gerçekte on beşli heceyle yaratılmış olup zorlamalarla aruza uydurulduğu kanaatindedir. Divan veya divanîler âşıklar tarafından bu türe has ezgilerle icra edilirler. Divanî ezgilerinden bazıları Osmanlı divanîsi, Kars divanîsi ve terekeme divanîsi adlarını taşır. Bentlerindeki mısra sayısına göre ad alan divanın **gazel**, **murabba**, **muhammes**, **müseddes**, musammat ve ayaklı divan denilen şekilleri vardır. Divanîler çoğunlukla gazel biçiminde yazılmışlardır. Divanların kafiye düzeni, gazel biçiminde (beyitlerle) yazılanlarında *aa/xa/xa/xa...*; dörtlükler (murabbalarla) şeklinde oluşturulanlarda ise *aaxa, bbba, ccca... veya aaaa, bbba, ccca...* şeklindedir.

*Şerh edip râz-ı derûnum ol cenâna söylesem
Pâyine yüzümü sürsem bî-bahâne söylesem
Katre-i eşkim dökülse dâne dâne söylesem
Çektiğim her türlü gamdan bir nişâne söylesem*

*Tutahm ben söylemişim ol perî ma’zûrdur
Tıfl-ı nev-res hâl-i dilden bilmemek meşhûrdur
Bilse de bî-merhamettir hüsnüne magrûrdur
Bana rahm etmez o kâfir müslümâna söylesem
...*

*Câm-ı çeşmimdir görünen eldeki peymâne-vâr
Sâki-i gam dil surâbîden alır mey-hâne-vâr
Gevherî bir keyf ile çok söyledin dîvâne-vâr
Kâil idim bir kelâmı âkılâne söylesem*

Gevherî

Selis

Halk şiirinde, âşıklarca aruzun “*fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün*” kalıbıyla meydana getirdikleri şiirlere selis denir. Selisde de tıpkı divanîler gibi çoğunlukla gazel nazım biçimi kullanılmakla birlikte murabba, muhammes, müseddes şeklinde yazılmış selisler de vardır. Bazı araştırmacılar selisin de gerçekte hecenin on beşli kalıbıyla yazıldığını düşünmüşlerdir. Selisin uyak düzeni divan, semaî ve kalenderîye benzer. Selis nazım biçimi de diğer halk şiiri türleri gibi diğerlerinden farklı ve kendine özgü ezgilere sahiptir.

*Benden özge sana yok âşık-ı âvâre güzel
Sûz-i firkat ile yakma beni nâre güzel*

*Dün gece dîde-i bun-bâr ile ettikçe nigâh
Ciğerim başına açtın yine bir yare güzel*

Gazel: 5-15 beyit arasında yazılabilen; ilk beyti kendi arasında kafiyeli, diğer beyitlerin ilk mısraları serbest, ikinci mısraları ise birinci beyitle kafiyeli olan divan edebiyatı nazım şekli.

Murabba: Dört mısralı bentlerle kurulan divan edebiyatı nazım şekli.

Muhammes: Beş mısralı bentlerle kurulan divan edebiyatı nazım şekli.

Müseddes: Altı mısralı bentlerle kurulan divan edebiyatı nazım şekli.

*Çok cefâ-pîşe perî-rûlara mecbûr oldum
Görmedim sen gibi âlemde sitemkâre güzel*

*Kan döker hecrin ile subh u mesâ dîdelerim
Yok mu îmânın acep bendene bir pâre güzel*

*Ne füsûn ettin acep Nûri-i nâlânına sen
Aşamam râzımı ne dosta ne ağıvâre güzel*

(Âşık Nûrî).

Semaî

Gazel nazım biçimine uygun olarak ve aruzun “*mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün*” kalıbıyla meydana getirilen şiirlerdir. Semaîler gazel, murabba, muhammes ve müseddes şeklinde de yazılabilir. Kafiye örgüsü gazel şeklindeki semaîlerde *aa, xa, xa...* şeklinde, eğer iç kafiyelelere sahipse (musammat) veya dörtlük (murabba) şekliyle düzenlenmişse kafiye örgüsü *aaaa, bbba, ccca* veya *abab, cccb, dddb,...* biçimindedir. Semaîler, bazı araştırmacılara göre aruzla değil on altı heceli kalıpla (8+8=16) oluşturulan heceli şiirlerdir. Semaîlerin, musammat semaî, yedekli semaî (ayaklı semaî) gibi çeşitleri vardır.

- *Musammat semai*: Her beyti iç kafiyelelerle eşit iki mısraya bölünebilen semaîlerdir.

*Aceb bir hûb-ı enversin/ ziyâ verdin bu dünyâya
Açılmış bir gül-i tersin/ sezâsın medb-i a'lâyâ*

*Cemâlin îd-ı ekberdir/ kerem elbet mukarrerdir
Cenâbın özge dilberdir/ düşürdün beni gavgâyâ*

*Bu aşkım dilde yol buldu/ dü çeşmim kan ile doldu
Senin medbin hemen oldu/ benim ömrüme sermâyê*

*Rubunda gonc-i güller/ eder feryâd bülbüller
Sana meftun olan diller/ düşer mi ka'r-ı deryâyâ*

*Güşâde verd-i ahmerler/ harâm oldu beyaz tenler
Bize de Vaşfiyâ derler/ gönül vermez her ednâyâ*

- *Yedekli semaî (ayaklı semaî)*: Aruzun, “*mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün*” kalıbındaki mısralardan sonra “*mefâ’îlün mefâ’îlün*” kalıbında kısa ziyade bir mısraın eklenmesiyle oluşturulmuş semaîlere denilir.

*Bi-hamdi'llah bugün ol nâzenînim hûb debânından
Bana bir merhabâ verdi
Dil-i endûhuma ol merhabâ şîrin zebânından
Nihâyetsiz safâ verdi*

*Kazâ şemşîr-i müjgânım havâle kıldı çeşmimden
Vücûdum kal'asın yıkdı
Terahhum kıldı dermân etti la'l-i güber-feşânından
Şarâbından şifâ verdi*

*Visâli*ikrâr edip ol nev-civânım bu perîşâna
Meğer kim gelmiş îmâna
Hemen ref' etti ebrin çebre-i mâb-ı tabânından
Münevver tek ziyâ verdi*

*Kadeb peymânesin sâkî ki ben nûş ettim Emvâhî
Ezelden mest ü medbûşum
Bana aşkın şarâbın bir güzel bezmin nibânından
Kadeb pür leb cabâ verdi*

Kalenderî

Kalenderî, aruzun “*meḡ'ülü meḡâ'ilü meḡâ'ilü fe'ülün*” kalıbıyla ve gazel, murabba, muhammes ve müseddes nazım şekilleriyle âşıklar tarafından söylenen şiirlere denilir. Kalenderîlerin de özel ve geleneksel ezgileri (âşık havaları) vardır. Kalenderîler icralarına eşlik eden bu ezgilere göre *düz kalenderî*, *Acem kalenderîsi* ve *Emrah kalenderîsi* gibi adlandırılmışlardır.

*İkbâle zevâl erse ne var, sen de kemal var
Mağrûr-ı kemâl olma ki ardınca zeval var*

*Her bir kişinin tâlibi devlette bir olmaz
Bir lokması yoktur ki yesin bunca rical var*

*Abvâli perîşânımı biç de sorma efendim
Vallahi beğim boynuma, bu işte vebal var*

*Tek başıma olsam şaha gedaya kul olmam
Viran olası hanede evlad-ü ıyal var*

*Dûr olmayı ister mi kişi öz vatanından
Ey Dertli bîçâre bu esrarda ne hal var*

(Âşık Dertli).

Satranç

Bazı araştırmacılara göre **şatranç** diye de adlandırılan ve Halk Edebiyatında çok fazla kullanılmayan bu tür şiirler, aruzun *müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün* kalıbıyla yazılmışlardır. Ancak âşıkların meydana getirdiği satrançlar, genellikle on altı heceli (8+8=16) iç kafiye (musammat) beyitlerden oluşur. Dolayısıyla her mısra iki eşit parçaya bölen iç kafiye vardır ve her mısra parçası da uyaklıdır. Buna göre, musammat (iç kafiye) mısralardan oluşan bir beyit, alt alta yazıldığında bir dörtlük elde edilir. Bu şekilde tertiplenen bir satrancın uyak düzeni *abab cccb dddb...* şeklindedir. Satranc, Halk Edebiyatında âşıkların vezni âher, **dudak değmez**, **elif-nâme** gibi, şiirin şekli yönüyle hüner göstermeye yönelik anlatım tutumuyla meydana getirdiği şiir türlerindendir.

*Medbine meddâb olalım hüsrev-i hûban güzele
Vaşfına sözler bulalım dinleye yâran güzele*

*Benzeyemez hûr u melek hizmetine çektik emek
Dişleri zer şâne gerek zülfü perîşan güzele*

Dudak değmez: İçinde dudak ünsüzlerinin (b, f, m, p, v) bulunmadığı kelimelerle yazılan şiire denir. Diğer adı da “leb değmez” dir.

Elif-nâme: Genellikle mısra başlarındaki ilk harflerin alt alta dizildiğinde eliften ye harfine kadar alfabetik tarzda düzenlenmesiyle oluşturulan şiirlere denir.

Dayanamam nazlarına tûti gibi sözlerine
 Çekme sezâ gözlerine kubl-i Sıfâhan güzele
 ...
 Söylese diller dolaşır bakmaya gözler kamaşır
 Sırmalı kaftan yaraşır serv-i hırâman güzele
 ...
 Rubları gül gonca femi kendi aşîret Hatem'i
 Gezeler Rûm u Acem'i olmaya akran güzele
 ...
 Emrine tâ'at edelim cevrine gayret edelim
 Hâneyi halvet edelim bir gece mihman güzele

 Câm ile mey süzdürelim bezme şeker ezdirelim
 Seyr ederek gezdirelim bâğ ile bostan güzele

 Dertli-i efkenderiz vâsfinı gûyendeleriz
 Can baş ile bendeleriz şimdi Alî-şan güzele
 (Âşık Dertli)

Vezn-i Âher

Dörtlük (murabba) şeklinde ve aruzun *müstef'ilâtün müstef'ilâtün müstef'ilâtün müstef'ilâtün* kalıbıyla yazılan şiirlere *vezn-i âher* denilir. Vezn-i âherde her mısra, ilk üçü kendi içinde kafiyeli dört eşit parçaya bölünür. Vezn-i âher de, âşık tarzı şiir geleneğinde satranç gibi göreceli olarak daha az kullanılan aruzlu nazım şekillerindendir. Halk Edebiyatında satranç gibi âşıkların şiirin şekli yönüyle hüner göstermeye yönelik anlatım tutumuyla meydana getirdiği şiir türlerindendir. Vezn-i âherde kafiye örgüsü aaaa bbba, ccca... şeklindedir. Kafiye örgüsü aaab, ccca, ddda... biçiminde olan vezn-i âherler de vardır. Vezn-i âherde en belirleyici tür özellikleri; iç kafiyelerin olması, her mısraın dört eşit parçaya bölünebilmesi ve birinci mısraın parçalarının sırayla ikinci, üçüncü ve dördüncü mısraların başında yer almasıdır. Aşağıdaki vezn-i âher örneğinde birinci dörtlüğün ilk mısraındaki parçaların diğer mısralarda nasıl kullanıldıkları altlarındaki rakamlarla gösterilmiştir:

<u>Ey vasl-ı cennet</u>	<u>/ kıl câna minnet</u>	<u>/ vay serv-i kâmet</u>	<u>/ cân içre cansın</u>
1	2	3	4
<u>Kıl câna minnet</u>	<u>/ vay serv-i kâmet</u>	<u>/ cân içre cansın</u>	<u>/ nevres fidansın</u>
2	3	4	5
<u>Vay serv-i kâmet</u>	<u>/ cân içre cansın</u>	<u>/ nevres fidansın</u>	<u>/ şûh-i cihansın</u>
3	4	5	6
<u>Cân içre cansın</u>	<u>/ nevres fidansın</u>	<u>/ şûh-i cihansın</u>	<u>/ gözden nihansın</u>
4	5	6	7

Üftâden oldum/ gül gibi soldum/ sor bana n'oldum/ cevrinle candan
 Gül gibi soldum/ sor bana n'oldum/ cevrinle candan/ oldum perîşan
 Sor bana n'oldum/ cevrinle candan/ oldum perîşan/ ey fitne devran
 Cevrinle candan/ oldum perîşan/ ey fitne devran/ âhır zamansın

*Bir bûb edâsın/ pek dil-rübâsın/ lik pür-cefâsın/ sırrın bilinmez
 Pek dil-rübâsın/ lik pür-cefâsın/ sırrın bilinmez/ nakşın alınmaz
 Lik pür-cefâsın/ sırrın bilinmez/ nakşın alınmaz/ mislin bulunmaz
 Sırrın bilinmez/ nakşın alınmaz/ mislin bulunmaz/ bir nev civansın*

*Âşüfte-bâlim/ re'fet-melâlim/ gel beri zâlim/ lütfet ne dersem
 Re'fet-melâlim/ gel beri zâlim/ lütfet ne dersem/ ol bana hem-dem
 Gel beri zâlim/ lütfet ne dersem/ ol bana hem-dem/ gönlüme her dem
 Lütfet ne dersem/ ol bana hem-dem/ gönlüme her dem/ günden ayansın*

*Ettimse âhı/ fethetti mâhı/ aşk-ı ilâhî/ var sende gâyet
 Fethetti mâhı/ aşk-ı ilâhî/ var sende gâyet/ Hak'dan bidâyet
 Aşk-ı ilâhî/ var sende gâyet/ Hak'dan bidâyet/ Nûrî nibâyet
 Var sende gâyet/ Hak'dan bidâyet/ Nûrî nibâyet/ sâhip-divansın*

(Âşık Nurî).

Sizce halk şairleri niçin aruz ölçüsünü kullanarak şiirler meydana getirme ihtiyacı duymuş olabilirler?



SIRA SİZDE

Özet



Halk Şiiri Kavramını Tanımlamak

Halk şiiri terimiyle, halk içinden yetişmiş kişilerin (ozanların, âşıkaların) veya adları bilinmeyen halk sanatçılarının ortaya koydukları manzum ürünler anlaşılır. Halk şiirinin içinde hem bireysel hem de anonim ürünler yer alır.



Halk Şiirinde Ölçü ve Durak İlişkisini Açıklayabilmek

Şiirde ahenk ve ritmik tekrarların aynı olmasını sağlayan ve bir anlamda mısraları sabitleştiren araca ölçü denir. Türk halk şiirinde ölçü karşılığında, “**vezin**” daha seyrek olarak da “**tartı**” terimleri de kullanılır. Türk halk şiirinde mısradaki hecelerin sayılarına göre düzenlenen ve Türkçenin yapısından doğan hece ölçüsü kullanılmıştır. Bu ölçü, heceleri arasında “uzunluk/ kısıklık vb.” nitelik bakımından bir ayırım bulunmayan Türkçeye en uygun ölçüdür. Halk şiirinde hece ölçüsünün yanı sıra, XI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar Türk edebiyatında yoğun bir şekilde kullanılmış olan aruz ölçüsüyle yazılmış şiirler de bulunmaktadır. Hece ölçüsü hecelerin sayı bakımından aynı olmasına dayanır. Hece ölçüsüyle aynı sayıda olan mısraların ahengini ve ritmik tekrarları arttırmak için kullanılan bir öge de “**durak**”tır. Mısraların gelenekselleşmiş bölümlere ayrılmasına “durak” denilir. Duraklar, mısralarda tek düzelikli önlere ve anlatımı zenginleştirir. Mısraların duraklara ayrılmasında hece bölünmez, durak yapabilmek için mutlaka kelimenin bitmesi gerekir. Bu nedenle, 5 heceli mısralardan başlanılarak kullanılan bütün hece ölçüsü kalıplarında duraklara yer verilir. Durakların geleneksel bir düzenleri vardır. Çift heceli (6, 8, 10, 12, 14, 16) mısralarda durak, mısrayı iki eşit parçaya böler. Tek heceli (3, 5, 7, 9, 11, 13, 15) mısralarda ise, genellikle çok heceli kısım mısraın ilk yarısında, az heceli kısım mısraın ikinci yarısında bulunur. Aynı hece ölçüsündeki mısraların değişik durakları da olabilir. Meselâ, 11’li hece ölçüsüyle söylenmiş koşmalar $6+5=11$, $4+4+3=11$ veya $7+4=11$ şeklinde duraklara ayrılabilir. Aynı şekilde 7 heceli şiirlerin kiminde $(4+3=7)$ kimindeyse $(3+4=7)$ şeklinde duraklara ayrıldığı da görülebilir.



Halk Şiirinde Kafiye ve Redifleri Tanımlamak

Kafiye, anlamca ayrı, sesçe aynı olan sözcüklerin mısra sonunda yer almalarıdır. Kafiyele benzedikleri harf sayılarına göre *yarım kafiye*, *tam kafiye*, *zengin kafiye*, *tunç kafiye*, *cinash kafiye*; düzenlenişlerine göre ise *ana kafiye*, *iç kafiye*, *düz kafiye*, *çapraz kafiye* gibi isimler alırlar.

Redif, şiirde mısra sonlarında bulunan, aynı anlam ve görevde olan ek ve kelimelere denilir. Bir başka ifadeyle redif, şiirde uyaktan sonra tekrarlanan aynı anlamdaki kelime veya eklerdir. Kafiyeyle ayrıldığı nokta da burasıdır.

Bunun yanı sıra, halk şiirinde duygu, düşünce ve benzetme üretmedeki işlevselliği nedeniyle redife çok önem verilir. Halk şairleri kafiyeyle çok redife önem vermişlerdir, demek yanlış olmaz. Çünkü halk şiirlerinin pek çoğu rediflidir. Halk şairleri rediflerde, dilin özelliklerinden yararlanarak, çeşitli söz oyunlarını ve deyimleri son derece çekici bir biçimde kullanmışlardır. Kısaca, redif şiirin ana fikrini belirlemeye yarayan bir anahatar değerindedir. Şiirin bütün düşünce gücünü ve yükünü taşıyan ve dışavuran rediftir.

Türk halk şiirinde üç çeşit redif vardır:

- Yalnızca bir ekten ibaret rediflere “*ek redif*” adı verilir.
- Bir kelimeden ibaret rediflere “*kelime redif*” denilir.
- Bir mısraın sonunda hem kelime hem de ek redif durumunda bulunabilir, bu tür rediflere de “*ek ve kelime redif*” adı verilir.



Halk Şiirinde Nazım Şekilleri ve Nazım Türlerini Sıralayabilmek

Halk şiirinde nazım şeklini şiirin dış yapı özellikleri belirler. Halk şiirlerinin dış yapı özellikleri, *nazım birimi*, *nazmın hacmi*, *nazmın kafiye örgüsü* ve *nazmın ölçüsünden* oluşur. Bunlardan ilk üçü doğrudan doğruya şiirin ait olduğu nazım biçimini belirler.

- 1) *Nazım Birimi*: Şiirin inşasında yapı unsuru, kendi içinde organik bağımsızlığı bulunan mısra topluluğuna nazım birimi denir.
- 2) *Nazmın hacmi*: Şiirin inşasında kullanılan nazım biriminin sayısına bağlı olarak uzunluk-kısalık veya hacim açısından nazım biçiminin ayırt edilmesini sağlayan ölçüttür.
- 3) *Nazmın kafiye örgüsü (Uyak düzeni)*: Halk şiirinde belli bir ölçüde söylenmiş olan şiirin içinde uyakların (kafiye) sıralanış ve tekrarlanış kurallarına denir. Heceli halk nazımının mâni ve koşma tipi olarak adlandırılan iki temel kafiye örgüsü vardır.
- 4) *Nazmın ölçüsü*: Hecelerin sayılarının ya da kelimelerdeki uzun ve kısa hecelerin düzenli biçimde sıralanış temeline dayanan ve nazımda ritmik tekrarların ve ahengin aracı olarak kullanılan “söz ölçüsü”dür.

Türk halk şiirinin heceli ürünlerinde üç tane nazım şekli vardır bunlar: *Mâni*, *Koşma*, *Destan*’dır. Mâni, bir dördlükten oluşur, kafiye örgüsü aaxa şeklindedir, çoğunlukla hecenin 7 ve 8’li kalıplarıyla oluşturulur. Koşma çoğunlukla hecenin 8’li ve 11’li kalıplarıyla yazılan; en az iki, en fazla dört dördlükten oluşan bir nazım biçimidir. Koşmanın kafiye örgüsü “aaab, cccb, dddb ...”, “abab, cccb, dddb ...”, “abxb, dddb, eebb ...”, “aaaa, bbba, ccca ...” şekillerinden birisi olabilir. Koşma nazım biçiminin yapılarına göre “asıl koşma”, “koşma şarkı”, “musammat koşma”, “dedim-dedi’li koşma”, “tecnis koşma”, “zincirleme koşma”, “ayaklı koşma”, “yedekli koşma”, “zincirbend ayaklı koşma”, “musammat ayaklı koşma”, “musammat zincirbend koşma” ve “musammat zincirbend ayaklı koşma” çeşitleri vardır. Destan en az beş dördlükten başlayıp sınırsız dördlük sayısına sahip, kafiye örgüsü kafiye örgüsü aaab, cccb, dddb ..., abab, cccb, dddb ..., abxb, dddb, eebb ..., aaaa, bbba, ccca... şeklindeki koşma tipi kafiye örgülerinden herhangi birisi

olabilen şiirlerin nazım şekline denilir. Destanlar, şekil yönünden düz koşma, zincirleme koşma, yedekli beşli koşma, koşma şarkı, divan şekilleriyle düzenlenebileceği gibi beşten fazla mâninin anlatım tutumu ve konu bütünlüğü içinde arka arkaya eklenmesiyle kafiye örgüsü mâni, hacim bakımından destan nazım şekilleriyle oluşturulabilir.

Türk halk şiirinde nazım türleri, şiirin konusu, şiirin ezgisi, şiirin anlatım tutumu (eda) ve nazım şekli gibi unsurlara dikkat edilerek belirlenirler.

- 1) *Şiirin Konusu*: Halk şiirinde konu sınırsızdır. Geleneği bilen herhangi bir kimse herhangi bir nedenle şiirleştirilmeğe değer bulunan bir konuyu ele alıp bu konu hakkında şiir söyleyebilir.
- 2) *Şiirin Anlatım Tutumu*: İcracının konuyu işleyiş tarzlarının her birine “anlatım tutumu” veya “eda” denilir. Anlatım tutumları sekiz başlık altında incelenebilir:
 - a) Güldürmeye/Eglendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu
 - b) Övmeye Yönelik Anlatım Tutumu
 - c) Yermeye Yönelik Anlatım Tutumu
 - d) Şikâyet Etmeye Yönelik Anlatım Tutumu
 - e) Öğüt Vermeye Yönelik Anlatım Tutumu
 - f) Bilgilendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu
 - g) Yas Tutturmaya Yönelik Anlatım Tutumu
 - h) Hüner Göstermeye-Öğünmeye Yönelik Anlatım Tutumu
- 3) *Şiirin Ezgisi*: Türü belirleyen geleneksel âşık havası veya havalara denir.
- 4) *Nazım Şekli*: Şiirin düzenlendiği nazım birimi, kafiye örgüsü ve ölçüyle birlikte meydana getirilen geleneksel olarak kalıplaşmış formlardan her biri.
- 5) *Nazım Türleri*: Türk halk şiirinde konu, anlatım tutumu, ezgi, nazım şekli ölçütlerinden birine bazen de birkaçına dikkat edilerek yapılan tür tanımlarına nazım türleri adı verilir. Bunlar arasında en yaygın olarak kullanılan nazım türleri, koşma nazım biçimiyle oluşturulan güzelleme, koçaklama, taşlama, ağıt, varsağı, semaî ve destandır.



Halk Şiirinde Kullanılan Aruzlu Türleri Tanımlamak

İslâmiyetin etkisiyle Türkler arasında yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanan aruz ölçüsü, halk şairlerimizi de etkilemiştir. Bu etkilenme nedeniyle halk şairlerimiz de göreceli bir şekilde en yaygınları olarak kabul edilen “divan”, “selis”, “semaî”, “kalenderî”, “satranç” ve “vezn-i âher” gibi nazım şekillerini kullanarak aruz ölçüsüyle şiirler söylemişlerdir.

Divanî olarak da adlandırılan divanlar, aruzun “*fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün*” kalıbıyla oluşturulan şiirlere denilir. Divan veya divanîler âşıklar tarafından bu türe has ezgilerle icra edilirler. Bentlerindeki mısra sayısına göre ad alan divanın gazel, murabba, muhammes, müseddes, musammat ve ayaklı divan denilen şekilleri vardır. Divanların kafiye düzeni gazel biçiminde (beyitlerle) yazılanlarda *aa/xa/xa/xa...*; dörtlüklerle (murabbalarla) şeklinde oluşturulanlarda ise *aaaa/bbba/bbba... veya aaxa/bbba/bbba...* şeklindedir.

Halk şiirinde, âşıklarca aruzun “*fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün*” kalıbıyla meydana getirilen şiirlere selis denir. Selis de tıpkı divanîler gibi çoğunlukla gazel nazım biçimiyle yazılmakla birlikte murabba, muhammes, müseddes nazım şekilleriyle yazılmış olanları da vardır. Selisin uyak düzeni divan, semaî ve kalenderîye benzer. Selis nazım biçimi de diğer halk şiiri türleri gibi diğerlerinden farklı ve kendine özgü ezgilere sahiptir. Semaî, gazel nazım biçimine uygun olarak ve aruzun “*mefâ’ilün mefâ’ilün mefâ’ilün mefâ’ilün*” kalıbıyla meydana getirilen şiirlerdir. Semaîlerde de gazel, murabba, muhammes ve müseddes gibi nazım şekilleri kullanılabilir. Kafiye örgüsü divaniye benzer. Semaîlerin, musammat semaî, yedekli semaî (ayaklı semaî) gibi çeşitleri de vardır. Kalenderî, aruzun “*mef’ûlü mefâ’ilü mefâ’ilü fe’ûlün*” kalıbıyla ve gazel, murabba, muhammes ve müseddes nazım şekilleriyle âşıklar tarafından söylenen şiirlere denilir. Kalenderîlerin de özel ve geleneksel ezgileri (âşık havaları) vardır. Kalenderîler, icralarına eşlik eden bu ezgilere göre “Düz kalenderî”, “Acem kalenderîsi” ve “Emrah kalenderîsi” gibi adlandırılmışlardır.

Satranç, aruzun “*müfteilün müfteilün müfteilün müfteilün*” kalıbıyla yazılmışlardır. Bazı araştırmacılara göre *şatranç* diye de adlandırılırlar. Satrançlar, musammat beyitlerden oluşurlar. Dolayısıyla her mısra iki eşit parçaya bölen iç kafiye vardır ve her mısra parçası da uyaklıdır. Satranc, Halk Edebiyatında âşıkların vezn-i âher, dudak değmez, elif-nâme gibi, şiirin şekli yönüyle hünere göstermeye yönelik anlatım tutumuyla meydana getirdiği şiir türlerindendir.

Dörtlük (murabba) şeklinde ve aruzun *müstef’ilâtün müstef’ilâtün müstef’ilâtün* kalıbıyla yazılan şiirlere vezn-i âher denilir. Vezn-i âherde her mısra, ilk üçü kendi içinde kafiyeli dört eşit parçaya bölünür. Halk Edebiyatında satranç gibi âşıkların şiirin şekli yönüyle hünere göstermeye yönelik anlatım tutumuyla meydana getirdiği şiir türlerindendir. Kafiye örgüsü *aaab/cccb/dddb...* veya *aaaa/cccb/dddb...* şeklindedir. Vezn-i âherde kullanılan iç kafiye örgüsü bu türün en önemli ve tür belirleyici özelliğidir. Vezn-i âherin her dörtlüğündeki her mısra dört parçaya bölünmüştür ve birinci mısranın parçaları, sırasıyla ikinci, üçüncü ve dördüncü mısraların başında yer alır.

Kendimizi Sınayalım

1. Sarı Zeybek şu dağlara yaslanır
Yaslandıkça gönülleri yaslanır
Yağmur yağar silahları ıslanır
Bir gün olur deli gönül uslanır

Yukarıdaki dördlüğün hece ölçüsü ve durakları aşağıdakilerden hangisidir?

- 6+5+ 0=11
- 4 +3+ 4=11
- 3 +4+ 4=11
- 4 +4+ 3=11
- 5 +3+ 3=11

2. Özleminden yoruldum kapında durdur beni
Ucu sana dek ulaşan bir zincire vur beni

Yukarıdaki beyitte hangi kafiye türü kullanılmıştır?

- Yarım kafiye
- Tam kafiye
- Tunç kafiye
- Zengin kafiye
- Cinaslı kafiye

3. Dolansın yiğitler köşe bucakta
Bir savaş edelim kelle kucakta

Bu beyitteki kafiye türü aşağıdakilerden hangisidir?

- Yarım kafiye
- Tam kafiye
- Tunç kafiye
- Zengin kafiye
- Cinaslı kafiye

4. Aşağıdaki beyitleri hangisinde redif **yoktur**?

- Bahçende güller bitmesin
Dalında bülbül ötmesin
- Karac'oğlan der mert gibi
Yüreğim yanar ot gibi
- Evlerinin önu çardak
Elif'in elinde bardak
- Rüzgar eser dallarımız atışır
Kuşlarımız birbiriyle ötüşür
- Çukurova bayramlığın giyerken
Cıplaklığın üzerinden soyarken

5. Gaflet içinde uyan
Edepsiz olma ey can
Edeptür asl-ı iman
Var edep öğren edep

Bu dizelerde aşağıdakilerden hangisi **yoktur**?

- Ölçü
- Uyak
- Dilek kipleri
- Redif
- Düz kafiye

6. Bahçelerde gül gerek
Güllere bülbül gerek
Senin gibi güzele
Bencileyin kul gerek

Bu dördlüğün nazım biçimi aşağıdakilerden hangisidir?

- Divan
- Varsağı
- Destan
- Koşma
- Mâni

7. Aşağıdakilerden hangisi Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinden **değildir**?

- Mâni
- Koşma
- Ninni
- Ağıt
- Türkü

8. Bir vakte erdi ki bizim günümüz
Yiğit belli değil mert belli değil
Herkes yarasına derman arıyor
Deva belli değil dert belli değil

Yukarıdaki dördlük, konusu göz önünde bulundurulacak olursa aşağıdakilerden hangisiyle yazılmıştır?

- Taşlama
- Koçaklama
- Güzelleme
- Destan
- Türkü

9. Aşağıdakilerden hangisi anlatım tutumlarından biri **değildir**?

- Güldürmeye/Eğlendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu
- Bilgilendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu
- Yas Tutturmaya Yönelik Anlatım Tutumu
- Övmeye Yönelik Anlatım Tutumu
- İncelemeye Yönelik Anlatım Tutumu

10. Aşağıdakilerden hangisi halk şiirinde kullanılan aruzlu türlerden biri **değildir**?

- Divan
- Semaî
- Satranç
- Kaside
- Kalenderi

Okuma Parçası

Türkülerde İnsanların Sesi

Prof.Dr.Pertev Naili Boratav

“Öteden beri halk edebiyatını ve daha hususi olarak da halk türkülerini kıymetlendirenler, bunlarda buldukları beşerî unsurlar üzerinde dururlar; onlara millî karakterlerindeki orjinallığı veren vasfın bu beşerilik vasfı olduğunu tekrar ederler.

Halk edebiyatının bu vasfı üzerinde senelerden beri fırsat düştüğçe duranlardan biri de benim.

J. G. Herder, dünya milletlerinden birçoğunun şarkılarından bir seçme yaparak meydana getirdiği kitapta halk şarkılarına “halkın sesi” diyordu; onun kitabını neşreden bir dostu bu kitaba “şarkılarda milletlerin sesi” adını verdi.

Halk türkülerinde sadece, milletlerin ayrı ayrı seslerini değil, bütün insanlığın sesini, insan sesini duymak mümkündür.

Eğin türküsünün meşhur nakaratını hepimiz hatırlarız; gurbetten bağı yanmış kadın “ağa”sını anarken; “Gurbet icad eden görmesin cennet” kargışını haykırır. Gurbetin icad edilmiş olduğunu ifade eden mısradaki bu buluş, bir çok sanatkârı hayran bırakacak kadar güzel değil mi? Eğin türkülerinin nakaratına, bu mısraı hangi halk şairi koydu biliyoruz.

Ötede, adı belirsiz bir Alman halk şairi de, şarkısının bir mısraında “ayrılık, seni kim icad etti?” diye soruyor. Birbirinden büyük mekan ve mesafeleriyle ve belki aynı derece de büyük zaman mesafeleriyle ayrılmış bu iki halk türküsünde aynı güzel, eşsiz ifade buluşuna rastlıyoruz.

Bu ifadeyi, Alman türküsü mü Anadolu halk edebiyatından almıştır? Eğin türküsü mü Alman şarkısından almıştır? Diye sormanın manasızlığını takdir edersiniz. Burada eskilerin “tevarüt*” dedikleri bir hadise karşısında olduğumuzu kabul etmek gerekiyor. Aynı içtimai şartlar içinde yaşayan insanların aynı düşünüş ve duyuş kalıplarını meydana getirmeleri, tıpkı birbirinden büyük okyanuslarla ayrılmış iki iptidai kabilenin basit aletlerinde tam benzerlikler göstermesi kadar tabii bir olaydır.

Gurbet, insanın önleyemeyeceği, ona dışarıdan gelen, kendini zorla kabul ettiren bir zaruret... “Ölüm Allahın emri/ Ayrılık olmasaydı” mısralarında da ayrılığın bir tabiat zarureti değil, sonradan çıkmış, kötü bir “icad” olduğu hiss olunmuyor mu? İnsanlara kendini zorla yükleyen bu ağır yükü, Türk halkı da, Alman halkı da yüklenegelmıştır; bunun hakkında duyduklarını, aynı ifade kalıbı ile anlatmaları garip karşılanmamalı. ...

Biz halk edebiyatı mahsüllerinin (ve bütün kültür mahsüllerinin) mekanik bir taklitle, yahut üstün kuvvetlerin zoruyla değil, insanlığın müşterek duygularını anlattıkları, aynı ihtiyaçları karşıladıkları için milletten millete, cemiyetten cemiyete geçip kendilerini kabul ettirdiklerine inanıyoruz.”

(*Tevârüt: İki şairin birbirinden habersiz aynı şiiri söylemesidir.)

Kaynak: Ulus Gazetesi, 16 Aralık 1941.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. d | Yanıtınız doğru değil ise “Türk Halk Şiirinde Ölçü ve Durak” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. b | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Kafiye ve Redif” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. d | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Kafiye ve Redif” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. c | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Redif” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. d | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Kafiye ve Redif” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. e | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Heceli Nazım Şekilleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Heceli Nazım Şekilleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. a | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Nazım Türü Kavramı ve Nazım Türleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. e | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Nazım Türü Kavramı ve Nazım Türleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. d | Yanıtınız doğru değil ise “Halk Şiirinde Kullanılan Aruzlu Türler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Türkiye Türkçesinde başka dillerden alınan kelimeler dışında uzun sesli harf ve hece yoktur. Heceler uzun veya kısa sesli özelliklere sahip olmayınca ölçü olmaya yatkın olan özellik hecelerin sayısı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de hecelerin sayısını esas alan hece ölçüsü Türkçenin yapısına en uygun ölçü olmaktadır.

Sıra Sizde 2

Halk şiirinde esas olan kafiye-dir. Redifler kafiye-nin ardından gelirse anlam meydana getirmedeki yaratıcılıkları ve kafiye-nin oluşturduğu ahengi pekiştirmeleri mümkün olabilir. Kafiye olmaksızın tek başına bu işlevi de üstlenen rediflerin çok anlamlı ve fonksiyonel olmadığı bilinmektedir.

Sıra Sizde 3

Zincirleme koşma (zincirbend) koşma şekil özelliği sözlü kültür ortamında üretilip tüketilen şiirlerin daha kolayca ezberlenmesini sağlama amacına yönelik olarak oluşturulmuş olmalıdır.

Sıra Sizde 4

Dillere destan olmak deyimi ile destan türü arasında doğrudan bir ilişki vardır. Âşık tarzı destanlar her konuda söylenip yazılan ve geniş kitlelerin dikkatini çekerek çoğu kez ezberlenen zaman zaman toplantılarda okunarak eğlenilen bir edebî türdür. Hatta çok zengin kişiler düğün yaptıklarında bir destancıyı düğünlerine davet ederek düğünü en şaşalı şekilde anlatacak bir destan yazmasını ısmarlarlardı. Böyle yapmalarının nedeni destan şeklinde anlatılacak olan düğünün elden ele, dilden dile yayılarak zenginlik ve güçlerinin propogandasını yapmaktır.

Sıra Sizde 5

Burada iki geleneğin birbirini etkilemesi gibi bir sosyal olay söz konusudur. Bu nedenle tek bir nedene indirgeyerek açıklamaya çalışmak doğru olmaz. Ancak, İslâmiyetin kabulüyle birlikte aruz ve arzulu türlerin yeni veya medreseli aydının tercihi olması, bürokratik, sosyo-kültürel gücü elinde tutan ve yönlendiren bu güç kaynaklarının yerli ve yerel ölçüyle yazılan şiirleri şiirden böyle yazanları da şairden saymamaları, geleneksel şekillerde ve heceyle söyleyip yazan şairlerin kendilerini medreseli şairlere ispatlama kaygıları ilk anda akla gelebilecek nedenlerdir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Boratav, P. N. (1968). "Âşık Edebiyatı", **Türk Dili Dergisi: Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı**, S. 207, s. 340-356.
- Boratav, P. N. (2000). **Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). **Âşık Edebiyatı ve İstanbul**. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dizdaroğlu, H. (1969). **Halk Şiirinde Türler**. Ankara: TDK Yayınları.
- Goldstein, S. (1977). **Sahada Folklor Derleme Metotları**. (Çev. A. Uysal), Ankara: Kültür Bak. Yay.
- Güleç, H. (2002). **Halk Edebiyatı**. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Günay, U. (1986). **Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onay, A. T. (1928). **Türk Halk Şiirinin Şekil ve Nevi**. İstanbul: MEB.
- Onay, A. T. (1933). **Türk Şiirlerinin Vezni**. İstanbul: MEB.
- Yardımcı, M. (1999). **Başlangıcından Günümüze: Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri**. Ankara: Ürün Yayınları.

4

Amaçlarımız

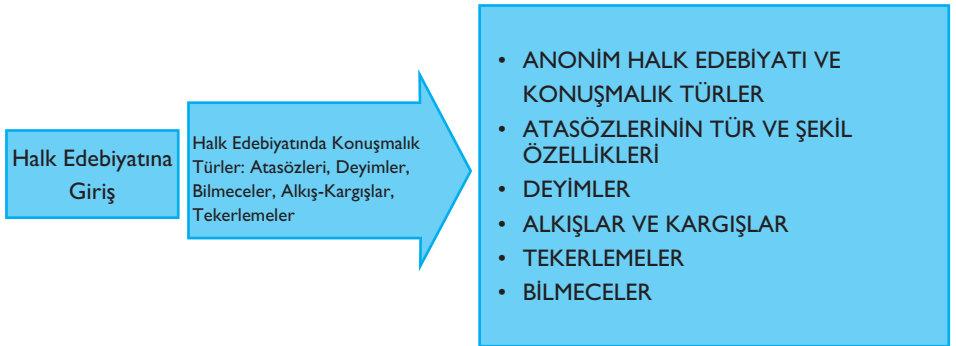
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Konuşmalık tür kavramını açıklayabilecek,
- Atasözlerinin tür ve şekil özelliklerini tanımlayabilecek,
- Deyimlerin tür ve şekil özelliklerini tanıyabilecek,
- Alkışlar ve Kargışların tür ve şekil özelliklerini açıklayabilecek,
- Tekerlemelerin tür ve şekil özelliklerini açıklayabilecek,
- Bilmece türünün şekil özelliklerini tanıyabilecek bilgi ve beceriler kazancaksınız.

Anahtar Kavramlar

- Konuşmalık Tür
- Atasözü
- Deyim
- Bilmece
- Alkış
- Kargış
- Tekerleme

İçerik Haritası



Halk Edebiyatında Konuşmalık Türler: Atasözleri, Deyimler, Bilmeceler, Alkış-Kargışlar, Tekerlemeler

ANONİM HALK EDEBİYATI VE KONUŞMALIK TÜRLER

Halkbiliminin XVIII. yüzyıl sonlarında bağımsız bir bilimsel disiplin olarak ortaya çıktığı günlerde yaşayan halkbilimcilerin bir Halk Edebiyatı eserinin en çok değer verdikleri özelliği bu eserin *anonim* olmasıydı. Çünkü o günlerde “anonim” kavramı hemen akla, halkın türkü, masal, atasözü ve benzeri Halk Edebiyatı ürünlerini topluca (kollektif) yarattığı şeklinde özetlenebilecek “Topluluk Hâlinde Yaratma” kuramını getiriyordu. Günümüz, Halkbilimi çalışmalarında “Topluluk Hâlinde Yaratma Kuramı” geçerliliğini yitirmiştir. Bu kurama göre, Halk Edebiyatı ürünlerinin bir birey tarafından değil de tarihin çok eski çağlarında onları kullanan topluluk tarafından yaratılmış olduğu kabulü, bu ürünlerin onları yaratan topluluğun “millî ruhu”nu (volkgeist) yansıttığı sonucuna varıyordu. Bu sonuca göre, Halk Edebiyatı ürünleri millî ruhu ortaya koyan en arı ve duru kaynaklardı. Bu nedenle de son derece önemliydimler. Bu kabullere bağlı olarak atasözleri, epik destanlar, türküler, miterler, masallar, fıkralar, efsaneler, tekerlemeler ve benzeri Anonim Halk Edebiyatı ürünleri yaklaşık iki yüzyıldır büyük gayretlerle sözlü ve yazılı kaynaklardan derlenerek yayınlanmaktadır. Anonim Halk Edebiyatı ürünleri, ulusal kimliğin oluşumunda ve kökleri üstünde yenilenerek çağdaş formların oluşturulmasındaki katkıları nedeniyle günümüzde de önem verilen ulusal kaynakların başında gelmektedir.

Bu bağlamda, Türk Halk Edebiyatı çalışmalarında *Anonim Halk Edebiyatı* terimi, yaratıcıları unutulmuş ancak sözlü kültürde anlatılan, okunan, çalınıp söylenilmeye devam eden geleneksel edebî yaratmaları kapsamaktadır. Anonim Halk Edebiyatı tür ve şekilleri **mensur**, **manzum**, **manzum-mensur** karışık sözlü edebiyat ürünleri gibi çeşitli sınıflamalarla ele alınmaktadır.

Öte yandan, Halk Edebiyatı türlerini metin merkezli bir anlayışla rastgele metinler ve onlara yansıyan özellikler olarak görmek tamamen yanlış olmasa bile eksiktir. Doğrusu ve eksiksiz olanı ise, sözlü edebiyatı teatral bir biçimde icra edilen ve anlatıcı ile dinleyici arasında bir iletişim biçimi olarak görmektir. Bu anlayışa göre sözlü edebiyatın bir ürününü, yazılı edebiyatın yazılıp bitirilmiş, tamamlanmış bir yazılı metni olarak düşünmek doğru değildir. Sözlü edebiyatın bir ürününün icrası, -mesela bir fıkranın anlatımı- sözlü kültür ortamında yüz yüze gerçekleşen bir sosyal süreç ve bu süreci şekillendiren bir iletişim biçimi olarak anlaşılmalıdır.

Sözlü edebiyat yaratmalarına yaratıldıkları sosyo-kültürel bağlamlardan ve onu anlatan ve dinleyen kimlikleriyle üretip tüketen insanlardan soyutlamadan yaklaş-

Manzum: Şiir olarak söylenmiş şey.

Mensur: Nesir olarak söylenmiş şey.

tığımızda, Halk Edebiyatıyla birlikte halkı da anlamış ve öğrenmiş oluruz. Daha da önemlisi, çoğu sözlü kültür ortamının ürünü olan bu sözlü edebiyat türlerinin özelliklerine bakarak onları daha doğru sınıflandırma olanağına da kavuşuruz. Bu sınıflandırma ölçütlerine göre Halk Edebiyatı ürünlerini, mit, epik destan, masal ve efsaneler için anlatmalık türler; türkü, nini, ağıt için söylemelik türler, karagöz, köy tiyatrosu, kukla ve meddah için seyirlik türler, atasözü, deyim, bilmece, alkış-karışık ve tekerlemeler için de konuşmalık türler olarak sınıflandırmak mümkündür.

Bu tip bir sınıflandırma ölçütü ile ele alacağımız türlerin metinleri yanısıra onları üreten ve tüketenleriyle birlikte icra edildikleri sosyo-kültürel bağlamları ve bunlara bağlı yapısal ve işlevsel özellikleri de göz önünde bulundurabileceğiz.

ATASÖZLERİNİN TÜR VE ŞEKİL ÖZELLİKLERİ

Bütün milletlerin atalarından kalmış, yol, yöntem gösteren, öğüt veren sözleri vardır. Bu sözlerle her millet “kanatlı söz”, “nasihat”, “cevherli söz”, “ibret verici söz”, “altın söz”, “dilin gülzârı”, “halk mektebi”, “halk hikmeti”, “ruhun tabibi”, “aklın gözü” ve benzeri anlamlar içeren isimler vermiştir. Sözlü kültür ve edebiyatın bu en kısa ve göreceli olarak en sabit metne sahip olan türü, günümüz Türkiye Türkçesinde, “atasözü” olarak adlandırılır.

Atasözleri, çeşitli merasimlerde, çalışma sırasında, sözlü ve yazılı edebiyat kaynaklarında yer almak suretiyle ortaya çıkar ve yayılırlar. Muhakkak ki, ilk yaratılış bağlamlarında bir yaratıcıya bağıdırlar ancak son derece kısa bir sürede ve hatta bazen hiçbir şekilde fark edilmeden yaratıcılarıyla olan bağlarını kaybederler ve anonimleşirler. Bu bağlamda, atasözü yüksek bir ideal ve ferde bağlı bir aidiyet taşımaz. O, günlük deneyimlerin özelliklerinin toplamını seslendirir ve sosyal grup ögesinin ortak özelliği olarak formüle edilir ve iş görür. Bir başka ifadeyle, atasözlerinin doğuşu da diğer Anonim Halk Edebiyatı türlerinin doğuşu gibidir. Önce belli bir yaratıcısı olan bu yaratmaların zamanla ilk yaratıcıları unutulmuşsa da, toplum bu yaratmaları benimseyerek kendi zevk ve düşüncesine göre işleyip yoğurmuş ve kendisine mal etmiştir. Evrensel olarak son derece yaygın bir kültürel olgu olmakla beraber, atasözlerinin ilk defa nerede ve ne zaman ortaya çıktıkları konusunda bir şeyler söylemek mümkün değildir.

Her atasözü, toplumsal yaşantı içindeki bireyin uyması beklenen ya bir genel kural veya bir düstur niteliğindedir. Bu nedenle de, atasözleri, milletlerin karakterlerini, hayat karşısında tavır ve zihniyetlerini ifade eden ve aynı zamanda da şekillendiren özlü sözlerdir. Sağlıklı ve sağduyulu bir düşünce, keskin zekâ ve idrak ürünü olan atasözleri ifade etmek istediklerinde fevkalade isabetlidirler.

Anlam bakımından zengin, konu bakımından çeşitli olan atasözleri geleneksel bağlamında veya yerinde kullanıldığında, düşüncenin değerini bin kat daha artırır ve her ne nedenle ortaya çıkmış olursa olsun mevcut sosyo-kültürel kargaşa ve karışıklığı (conflict) çözer, ileri sürülen görüşlerin doğruluğunu ispatlar.

Bir başka ifadeyle, atasözleri herhangi bir fikri veya hükmü tasdik etmek yahut tenkit etmek için, “muhakeme edilmeksizin” meşruiyeti, sosyal ve kültürel değerlerce onaylanmış, en uygun araçtır. Atasözlerinin temel işlevi de budur. Bu işlevin yerine getirilişi veya atasözlerinin kullanımının işleyişi, benzer olaylardan ikincisini, birincinin akla ve mantığa dayanan sonuçları nedeniyle sosyal ve kültürel bir ferman (social-cultural charter) olarak kabul edilmişliğinden hareketle, ikinci veya herhangi bir konuşma durumunda bağlama bağlı olarak doğruluğunun meşruiyetinin temelini oluşturmaya dayanır. Bir başka ifadeyle, benzer olaylardan ikincisinin, atasözünün verdiği birinci örnekten elde edilen akli sonuçlar vasıtasıyla “doğruluğu” tespit edilir.

Atasözleri Halkbiliminin ele aldığı her türlü sözlü ve yazılı folklor formu içinde yer alabilen son derece yaygın kullanıma sahip bir türdür. Bu nedenle atasözleri, Halkbilimin ele aldığı her türlü sözlü ve yazılı folklor formları içinde yaratıcılar veya icracılar tarafından kolaylıkla kullanılabilen türlerdir. Bilindiği gibi, atasözlerinin kullanımları içinde en yaygın olanı kısa geleneksel ve bir konuşma durumunu bitirmeye yönelik olanıdır. Diğer bir kullanım alanı ise, herhangi bir konuşma durumunda, yeni bir konu açmaya yöneliktir.

Bir başka ifadeyle, atasözleri, günlük konuşmalardan olduğu kadar, eğitimin daha yüksek yapılaşmış durumlarından ve hukuki işlemlerden doğan, kısa ve nükteli geleneksel ifadelerdir. Her atasözü sürekli tekrarlanan bir soruna, gelenekselleşmiş ve sosyo-kültürel olarak kabul edilmiş çözüm sunan bir yaklaşımın ifadesidir. Kendi kendine yeterli ve ortaya çıkması sadece bir iletişim olayına bağlı olan bir görüş açısı ve meselenin çözümüne yönelik bir strateji sunar. Atasözleri gündelik yaşamda geleneksel olarak kabul gören konuşma durumlarında kullanılırlar. Geleneksel olarak uygun olmayan yerde kullanılan bir atasözünün kullanımı yadırganır ve kendisinden beklenileni tam olarak yerine getiremez. Geleneksel olarak konuşma durumuna uygun bir biçimde ve tam yerinde kullanıldığında atasözü âdeta fizikî bir alet veya mekanizma gibi çalışır. Bu, atasözünün konuşma durumuna uygun bir mantık ve sistematik içinde çalışma biçimidir. Böyle bir geleneksel kullanımda atasözleri, kişiler arasında gerçekleşmiş olan kişisel bir konuşma bağlamını, kişisel olmayan kendi mantık ve bağlamına taşıyarak çözer. Kişisel olanı, kişisel olmayan bir şekle sokar ve âdeta geçerliliğinin kaynağını “atalar”dan alan tarafsız bir hakem konumundaki onaylanmış geleneksel mantığı gündelik hayatta oluşan kişisel konuşma -çatışma, anlaşmazlık vb- yerine koyarak “doğru” ve “haklı” olanı, doğru ve haklı olmayandan ayırır. Atasözlerinin bu âdeta bir cetvel veya ölçüm aleti gibi işleyişinde kabul edilen mantığı toplumsal psikoloji tarafından onaylanmış, kabul görmüş tartışmasız doğru kabul edilmekte oluşu onu işlevsel kılar. Atasözlerinin var oluş zemini ve işleyiş sistematığı budur.

Bu bağlamda atasözleri, sürekli tekrarlanan sosyal durumla ilişkisi olan bir tutum veya hareket tarzını ortaya koyan ifadelerdir. Atasözleri bir duruma açıklık getirerek, ona bir isim vererek ve böylece sorununun daha önce meydana gelmiş olduğunu ve eski tecrübenin, sosyal ve kültürel olarak onaylanmış bir çözümle neticelendiğini belirterek kişileri ikna etmeye ve ortadaki duruma açıklık getirmeye çalışır. Bu açıklık getirme tarzı veya çözümleme, atasözünü nükteli bir şekilde vermayla yapılır ve nüktenin en açık şekilde ikna edici yönü ifade ettiği sosyal ve kültürel değerlerin yansıtıldığı dengenin etkisidir. Atasözü tanıtlarının veya anlatımlarının iki veya daha fazla kısmı hemen görülecek bir şekilde bağlantılıdır ve ilişki hissi genelde iki unsur arasındaki eşitleme ve sebebiyet fiili ile sağlanır. Bu, atasözleriyle anlatılan sosyal duruma transfer edilir görünen, sözlü bir sabit olma hissi sağlar. Bu şekilde sabitlenmiş olan kargaşa veya tartışma unsuru, geleneksel veya anonim dünya görüşü yahut halk felsefesince belirlenmiş ve benimsenmiş çözüm yollarının içinde yer aldığı atasözünün tanıklığının ve kanıtlığının kabulüyle son derece nadir durumlar hariç kesin bir şekilde son bulur. Atasözünün ve sahip olduğu gücün işlevselliği ve yapısının şekilleniş özellikleri de burada bulunmaktadır.

Atasözleri hemen hemen her zaman tek cümle hâlinindedirler. Formal sanat varlıkları olarak dikkati çeken, geleneksel ifadelerin en kısa şekilleri arasında yer alırlar. İfadenin sanat dolu, nükteli ve gerçek olmayan şekilleri olarak, atasözleri, sözlü kültür ortamında yaratılmaları nedeniyle kolayca ezberlenip hatırlanabilmek ve zamana karşı durabilmek maksadıyla ölçü, ikili yapıyla dengeli ve ayarlı ifade, ka-

fiye, uyum ve aliterasyon, kısalık, benzetme, devrik cümle gibi şiir sanatıyla bağdaştırılan bütün vasıtaları kullanırlar. Bu nedenle de, atasözleri ve deyimlerin büyük çoğunluğu redif ve kafiyeli olmaları bakımından şiir parçalarını hatırlatmaktadır. Dahası pek çok araştırmacı tarafından da bir çoğu şiir sayılmıştır.

Bu türün en önemli yapısal özelliği iki parçadan meydana gelişidir. Şiir özelliğine sahip atasözlerinde bu ikili yapı kafiyelerle kendisini kolayca dışa vurur. Bir başka ifadeyle sözünü ettiğimiz ikili yapı kafiyelemede de işlev sahibidir. Bu özellik aynı zamanda anlam alanında da geçerlidir. Atasözü iki veya daha fazla unsurdan oluşmuş bir anlatımdır ve bu unsurlar genellikle atasözünün dengelenmiş yapısının iki kısmına uyarlar. Bu iki veya daha fazla unsur, genellikle bir eşitleme veya sebep fiiliyle birbirine bağlanır ve bu unsurlar arasındaki ilişki olumlu ve olumsuz bir şekilde sağlanabilir. Böylece atasözünün dört çeşidi vardır. Bunları atasözleri hakkındaki atasözlerinden hareketle şu şekilde örnekleyebiliriz:

1. Olumlu eşitleme: “Atasözü hikmettir”
2. Olumsuz eşitleme: “Atalarsözü pazarda satılmaz”
3. Olumlu sebebiyet: “Atalarsözünün başı vicdan korkusudur”
4. Olumsuz sebebiyet: “Atalarsözünü tutmayan yabana atarlar”

Bu dört çeşit; değişkenlerin ilavesiyle artırılabilir. Ayrıca da, bütün atasözleri nitelendirici özelliklerini tam olarak ortaya koymayabilirler; “*Atalarsözü Kur'an' a girmez ama Kur'an' ın yanında gider*” örneğinde olduğu gibi, bir unsur sadece ima da edilebilir.

Bu durum bütün atasözlerinin anında bir hareket meydana getireceği anlamına gelmez. Tam tersine, birçok atasözü hareketsizliği doğuran duruma karşı bir tutum yaratmaya çalışır. Bu, “*Ecele çare olmaz*”, “*Dünya tükenir düşman tükenmez*” ve “*Ekmeden biçilmez*” gibi atasözlerinin genel kullanımındır. Öyleyse atasözlerinin ahlaki problemlere karşı iki çeşit durumunu ayırt edebiliriz: Bir tanesi, atasözünün gelecek olaylara yönelmesi, diğeri ise, hâlen olmuş bir şeye karşı tutumu değiştirmesidir. Her iki durumda da, atasözü, geleneksel olarak kabul edilmiş değerler etrafında nükteli bir şekilde çözüm sağlayarak sorunu çözer, tartışmayı sonlandırır ve ortaya çıkmış kargaşayı düzeltip bitirir. Atasözleri kullanıldıkları konuşma durumlarında veya sosyo-kültürel icra bağlamlarında bu şekilde işlerler.

Atasözlerinin sözlü hukukun kaynaklarından olmanın, eğitici ve öğretici işlevlerinin yanı sıra geleneksel konuşma kuvvetlendirici unsurlar olarak özellikle hitabeti süsleyici unsurların başında yer aldığı da bilinmektedir. Türk kültüründe, atasözlerinin yaygın olarak kullanıldığı bir başka konuşma durumu olarak karşımıza toplumsal hiyerarşiden kaynaklananlar çıkmaktadır. Hiyerarşi ast ve üst konumlarında bulunma hâlidir. Mesela orduda hiyerarşi rütbelerin derecesine göre oluşturulur. Türk kültüründe geleneksel değerlere göre “küçükler büyüklerin”, “gelinler kaynana ve kaynalarının” vb. yanında konuşamaz veya konuşmamalıdır. Bunu aksi durumlar geleneksel yapılarda yadırganır ve konuşanlar ayıplanır veya kınanırlar. Günümüzde bu geleneksel yapı büyük ölçüde değişmiş olsa da etkili bir biçimde kullanımda olduğu alanlar hâlâ varlığını sürdürmektedir. Bir çok yer ve durumda geleneksel değerler doğrultusunda hiyerarşik olarak yaşça genç ve küçük olanlar, gelinler, oğullar “konuşamama” durumuyla karşılaşmaktadırlar. “Konuşamama” yani derdini ve konumunu uzun uzun cümlelerle rahatça anlatmama hâli ve bundan kaynaklanan sıkıntılar atasözleriyle aşılabilmektedir. Kısaca, Türk kültürü içinde geleneksel sosyal ve kültürel kabullere göre üst konumda bulunanlara karşı oluşabilen kolayca ve rahatça “konuşamama” veya konuşma yetersizliği durumlarında, etkili bir iletişim biçimi ve dilin değer verilen bir şekli olarak atasözleri devreye girer ve kullanılır.

Bu bağlamda atasözü, başka türlü konuşmanın yetersiz olduğu konuşma durumlarında, anne, baba, âmir veya benzeri büyükler karşısında oluşan konuşma yetersizliklerinde son derece etkili bir biçimde kullanılır. Atasözleri bu cepheleriyle zaman, söz ve ifade bakımından son derece kısıtlı bir konuşma anında en etkili ikna etme teknikleri olarak karşımıza çıkarlar. Yukarıda sıraladığımız yapısal özellikleri ve işlevsel nitelikleriyle atasözleri sosyal ve kültürel hayatını ikame ve idame ettirmede, bireylerin ister yüksek tahsil almış olsunlar isterse okuma yazma bilmesinler kolaylıkla edindikleri, çok büyük zorlukla karşılaştıkları durumlarda kullanabilecekleri, son derece önemli bir araç gereç konumundadırlar.

Atasözlerinin taşıdıkları yargıların niteliklerinden hareketle de bir tasnifi yapılabilir. Buna göre, atasözlerinin bir kısmı açıktan açığa ahlaki amaçlar gözetir. Geleneksel olarak atasözleri, “Böyle yapınız”, “Şöyle olmayınız”, “Bu iş şu şekilde yapılmalı” veya “yapılmamalı” gibi hükümler içeren yapılar olarak karşımıza çıkarlar. “Bugünün işini yarına bırakma” gibi atasözleri bu tip atasözlerine örnek olarak verilebilir.

Atasözlerinin diğer bir kısmı ise, bu şekilde açıktan açığa öğüt vermez. Bunlar, öğüt yerine genel kabul görmüş bir doğruyu yansıyan bir biçimde bildirirler. Bu tür atasözleri çoğunlukla, hayat ve tabiat olaylarının yüzyıllar boyunca nasıl sürüp gelmiş olduğunu tarafsız bir kural halinde ifade ederler. Bunlardan ders ve ibret alınır ve birçok faydalı şeyler öğreniriz. Pek çok tecrübeden ve olaydan çıkarılan, olgun düşüncelerle oluşturulan bu kurallar bizi aydınlatıp, uyarırlar, düşünce ve davranışlarımızı yönlendirirler. Bu tür atasözlerine örnek olarak “*Davulun sesi uzaktan hoş gelir*” verilebilir.

Atasözlerinin üçüncü bir kısmı da bazı âdet ve gelenekleri düsturlaştırmış olanlardır. “*Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır*” gibi örneklenilecek olan bu tür atasözleri ele aldıkları konuyla ilgili alanlarda sosyal ve kültürel olarak kabul edilmiş kuralları oluştururlar.

Atasözlerinde büyük bir çoğunlukla geniş zaman kipi ve özellikle öğüt verme durumundakilerde de emir kipi kullanılmıştır. Bunların dışında kalan kiplerle kurulan az sayıdaki atasözlerinde de geniş zaman veya emir anlamı gizli olarak muhafaza edilmiştir. Dil ekonomisi veya kelime seçimi yönüyle bakıldığında, atasözlerinde kısalık, düşünceyi mümkün olan en az kelime ile en olgun ölçüler içinde vermek âdeti şaşmaz bir kuraldır. Bu nedenle atasözlerinde gereksiz bir kelimeye bile rastlanmaz. Aynı şekilde, edat ve bağlaç türünden kelimelerin ancak çok gerekli ise, atasözünün anlamını güçlendiriyorsa kullanıldıkları görülmektedir. Atasözlerinde, bu durumun dışında edat ve bağlaç pek rastlanmaz. Dahası, bir takım atasözlerinde anlam çok daha keskin bir anlatım gücüne erişirken fiillere bile ihtiyaç duyulmamıştır. Bununla birlikte, cümlelerin en önemli ögesi olan fiil atılmış olduğu halde atasözünün anlamı tamdır: “*Aba vakti yaba, yaba vakti aba*”, “*El el ile, değirmen yel ile*”, “*Karışık ipin buruşuk bezi*” gibi atasözleri buna örnek olarak verilebilir.

Türk atasözlerinde kullanılan isim cinsi kelimelerin çoğunluğunu maddi kültüre ait hayvan, bitki ve eşya adları meydana getirmektedir. Bu hayvan ve bitkilerin çoğu bozkır coğrafyasının canlılarıdır. Türk uygarlığının en azından tarih sahnesine çıktıktan sonraki uzun bir döneminin, bir bozkır uygarlığı olduğu artık bilinen bir gerçektir.

Atasözlerinde görülen yabancı asıllı kelimeler, meydana gelen kültür değişmelerine bağlı olarak dilimize girip yerleşmiştir. Bunların en azından terim özelliği gösterenlerinin dilimize girişinin eğitilmiş kişiler tarafından gerçekleştirilmiş olması

akla yatkın gelmektedir. Ancak bu yabancı asıllı kelimeler zamanla halk diline girip günlük dilin kelimeleriyle karışıp kaynaşmıştır. Bu nedenle söz konusu yabancı asıllı kelimeleri atıp yerlerine -eşanlamlıları bile olsa- başka kelime kullanılamaz. Bu husus, “*Teşbibte bata olmaz*” yerine “*Benzetmede yanlışlık olmaz*” denilemeyeişi, denilse de bunun deyimliğini yitirishi yeterince açık bir örnektir.

Yukarıda işaret edildiği gibi, atasözlerinin diğer dil ve üslup özelliklerinin başında büyük bir kısmında görülen manzum olmaları ve çeşitli edebî sanatlardan da faydalanılarak kurulmalarıdır. Bu özelliklerden ölçü ve kafiye bilhassa iki cümleli atasözlerinde yaygındır. Atasözlerinin kafiye, ölçü başta olmak üzere çeşitli edebî sanatlardan faydalanılmasında daha önce de işaret edildiği gibi yaratılış ve icra edilerek yayılış bağlamlarının tamamen sözlü kültür ortamı olması etkili olmuştur. Hattırdı kolayca kalarak ezberlenebilme ve az sözle çok şeyi ifade edebilme gereklilikleri beraberinde ahengi sağlamaya yönelik söz konusu sözel teknolojik unsurları getirmiştir. Bu bağlamda Türk atasözlerinde yer alan söz sanatları ve ölçü, kafiye gibi unsurları içeren sözel dokusal (textural) nitelikler şu şekilde sıralanabilir.

Türkiye Türkçesinde yer alan atasözlerini göz önünde bulundurarak, atasözlerinde en az üç heceliden başlayarak on üç ve daha fazla heceli olanlarına kadar pek çok çeşitli hece ölçüsünün kullanıldığını söyleyebiliriz.

Zincirleme sıralanan cümlelerden oluşan bazı atasözlerimiz ise Türk uygarlığının tamamen sözlü kültür ortamında oluştuğu dönemde yaratılmış olmalarının veya bu dönemde oluşan söz söyleme sanatlarının izlerinden olan ve en eski durak şekli kabul edilen “dörtlü tempo” ile söylendikleri görülmektedir; “*Alma alı, sat yağızı, besle kır, bin doruya*” şeklindeki atasözümüz bu hususa örnek olarak verilebilir. Türk atasözlerinde ahengi sağlayan seci, aliterasyon ve ölçü gibi unsurların yanı sıra akis, cinas, intak, kinaye, mecaz, mübalâğa, tenasüp, teşbih, tevriye, tezat gibi edebî sanatların da kullanıldığı görülebilir.

Türk atasözlerinde olgun, fakat atıl olmayan faal bir anlayış etrafında hayata dair derin bir bilgeliğin ifadesi olan hakikatler ve öğütler dile getirilmektedir. Bu hakikatler ve öğütler, tabiatla barışık bir zihni yapı ile beraber vatan sevgisini ön plana çıkaran bir dünya görüşünü de ortaya koymaktadır. Türk atasözlerine yansıyan ulusal değerlerimizin başında yiğitlik, mertlik, ağırbaşlılık, sabırlılık, konukseverlik yer almaktadır. Atasözlerinde, akrabalık, komşuluk, dostluk, aile gibi sosyal kurumlar ve anne, baba, kadın, erkek, çocuklar hakkındaki sosyal değerler ve görgü kuralları ele alınır. Ayrıca, sağlık, ölüm, bitkiler, tarım, hayvanlar, hayvancılık, ekonomi, tabiat, evren, iklim, takvim ve zihin terbiyesi atasözlerinin işlediği başlıca konular arasında yer alır.

Atasözlerinde, birliğin beraberliğin önemiyle yararları ve yalnızlığın zararları vurgulanır. “*Nerde birlik, orda dirlik*”, “*Bir elin nesi var iki elin sesi var*” gibi atasözleri bunlara örnek olarak verilebilir. Aynı şekilde, bağışlama, namus, edep, şeref, terbiye, bilgi, hakikat, digergamlık, fedakârlık, hayata bağlılık, temkin, aşk, sevgi, sebat, azim ve güzel ahlak Türk atasözlerinin daima tercih edip tavsiye ettiği veya kazanılmasını istediği, istendik değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuların işlendiği atasözlerine örnek olarak, “*Aman diyene kılıç kalkmaz*”, “*Dağ ne kadar yüce olsa yol üstünden aşar*”, “*Gülü seven dikenine katlanır*”, “*Gönül kimi severse güzel odur*”, “*Kardeş kardeşi atmış yar başında tutmuş*”, “*Çiftçinin karını yarmışlar, kırk tane gelecek yıl çıkmış*” ve “*İğneyi kendine batır, çuvaldızı ele*” şeklinde olanlar verilebilir.

Türk atasözleri insan ve toplum ilişkilerinde, sosyal işbirliği ve dayanışmayı, sosyal hiciv, mevkie rağbet, yöneticilik, kanun fikri, mülkiyet, tasarruf, eğitim, iş ve

zaman değerlendirilmesi, kabiliyetlerin değerlendirilmesi, kader, nasip, tanrı fikri, sebep-sonuç ilişkisi, değerlerin değer değiştirmesi konuları yaygın olarak işlenmiştir. Bu konulara dair birkaç atasözü örneği olarak, “Balık baştan kokar.”, “Atlar tepişir, ara yerde eşekler ezilir”, “Mühür kimde ise Süleyman odur”, “Çobansız koyunu kurt kapar”, “Şeriatın kestiği parmak acımaz”, “Ummadık taş baş yarar”, “Su uyur düşman uyumaz”, “Akıl yaşta değil baştadır”, “Yarım bekim candan eder, yarım hoca dinden”, “Güneş balçıkla swanmaz”, “Başa gelen çekilir”, “Garip kuşun yuvasını Allah yapar” ve “Ağılda oğlak doğsa ovada otu biter” gibiler ilk akla gelenler arasındadır.

Atalar, insanları kötü işlerden korunmaya ve hayırsever olmaya hatta kendisine kötülük yapanlara karşı bile kişiyi iyilik yapmaya çağırmışlardır. Meselâ, “Başkasına kuyu kazın kendi düşer”, “İyiliğe iyilik her kişinin kârıdır, kötülüğe iyilik er kişinin kârıdır” ve “İyilik eden iyilik bulur.” gibi atasözleri iyilik kavramıyla ilgili atasözlerine örnek olarak verilebilir.

Türk atasözlerinde cimrilik, suçu yüklenme, tenkide tahammülsüzlük, ihtiyatsızlık, öfke, boşboğazlık, gevezelik, bencillik, kibirlilik eleştirilip yerilen konuların başında gelir. Bu kavramlarla ilgili atasözlerine, “Az tamah çok ziyan getirir”, “Yalancının mumu yatıya kadar yanar”, “Kababat samur kürk olsa da kimse sırtına almaz”, “Doğru söyleyen dokuz köyden kovarlar”, “Keskin sirke küpüne zarar” ve “Besle kargayı oysun gözünü” gibi örnekler verilebilir.

Atasözleri ve deyimlerde kurnaz, hilekâr insanlardan uzak durma tavsiye edilmiştir. Nankörlük, gayretsizlik, gevşeklik, laubalilik veya gayri ciddilik, utanmazlık gibi olumsuz vasıflar da, Türk atasözlerinde yerilip eleştirilen konular arasındadır. Yalancılık, cahillik, iki yüzlülük, nadanlık, yağdanlık, hainlik, kalleslik kavramları ve dolayısıyla bunları işleyen kişiler de yine Türk atasözlerinde eleştirilip tenkit edilen ve kendilerinden uzak durulması istenilen kişi ve eylemler olarak ifade edilmektedir. Atasözlerinde başkasının yüzünden zor günler yaşayanlara dair hususlar dile getirilmiş ve bu gibi durumlardan kaçınılması tavsiye edilmiştir. Atasözlerinin büyük bir çoğunluğu kişiye sabır, temkin, gerçeğin yüzüne doğru bakmak, kalp ve vicdan rahatlığı gibi duyguları telkin eder mahiyettedir.

Kısaca, yazılı kanunların olmadığı dönemlerde, kişilerin ve toplumun düşüncelerine ve yaşayışına yön veren kurallar başta olmak üzere, Türk atasözlerinde sosyo-kültürel hayatın hemen her safhasıyla ilgili olumlu ve olumsuz değerlerin sınıflandırılmasına (**taksonomi**) dayanan bir genişlik ve zenginlikte konuların ele alınıp işlendiği görülmektedir. Atasözleri hüner göstermek isteyen âşıklar tarafından destan nazım biçimiyle şiirleştirilmişlerdir. Bu tür atasözü destanlarına Âşık Levnî'nin destanı örnek olarak verilebilir:

Taksonomi: Canlıların sınıflandırılması ve bu sınıflandırılmada kullanılan kural ve prensipler demektir.

*Tut atalar sözün kalb-i selim ol
Gönülden gönüle yol var demişler
Gider yavuzluğun tab-ı balım ol
Sert sirke kabına zarar demişler*

*Çün bildin alçağa akmaktadır su
Kemalın cabile nasiyhati bu
İkrarını gözet olma abes-gû
Birdir ikrar ile iman demişler*

*Akibet-endiş ol, gönül dibelik
Yetişmez mi sana bu nümnelik
Kaçan lorı kuşu bulsa bir kemik
Evvel ölçer sonra yutar demişler*

*Her kâra uzatma elin eteğin
Yelkovana döner abır emeğin
Nitekim göllerde şaşkın ördeğin
Başın kor kıcın dalar demişler*

Aldanma cibanın sakın varına
Aldanmayagör ah ü zarına
Bugünkü işini koyma yarına
Yar yıkıldığı gün tozar demişler

Ben de astım bu arsaya bir koyun
Meydan-ı hünerde gel sen de soyun
Feleğin zoruna dayanmaz oyun
Kati zor oyunu bozar demişler

Ak(ı)l erişmez bu feleğin işine
Dürlü gâilesin alma başına
İbretle nazar kıl loru kuşuna
Evvel ölçer sonra yutar demişler

Çoktur bu âlemde boşa yelenler
Kande bilenler ile bilmeyenler
Eskiden âdettir dağdan gelenler
Bağda olanları kovar demişler

Dediler bu pendî sordumsa kime
Tuz ekmek bilmeze mişkilin deme
Kül kömür ye namerd lokmasın yeme
Gün olur başına kakar demişler

Abestir her vara yoğa koşanlar
Gabi doğru gabi eğri aşanlar
Ağlamak ne demek kendi düşenler
İki gözden bile çıkar demişler

Arzeye bu pendî kendi özüne
Dost addetme her gülünü yüzüne
İncinme dostunun doğru sözüne
Doğru söz insana batar demişler

Eski mesellerle eylersen amel
Kırklar'ın yerine olursun bedel
Usul-i ma'niyi bilmeyen echel
Solağına davul çalar demişler

Bir mürşid-i kamil bulmayanlara
Pirler nasiybatın almayanlara
Sözünün isbatı olmayanlara
Dipsiz kile bomboş ambar demişler

Eşkin at yanına koşulsa güre
Huy alır buyundan göre göre
Hizmet eyler isen eyle bir ere
Su aktığı yeri yıkar demişler

Çarşı-yi dehirde nice toz kopar
Ol vakti gözetin çok takye kapar
Helalzade gelir pazarı yapar
Haramzade pazar bozar demişler

Âdet-i Hak budur ezel ü ebed
Kul kula sebeptir ey dil-i nâşâd
Bâyê gedâ hizmet etmekten murad
Bal tutan parmağın yalar demişler

Dilden ister isen gill ü gış gide
Meta-ı razını açma baside
Kıyma müşteriye az al faide
Alan da satandan umar demişler

Yar ile ettiğin kavle ver karar
Kâr etmezsen bari eyleme zarar
Aza kanaat et olma tama' kâr
Ucuz satan tizcek satar demişler

Kanaat halkasın bırakma elden
Elinden çıkmasın der isen dümen
Deve âbû gibi boynuz isterken
İki kulaktan da çıkar demişler

Güneş balçıkla swanmaz ey dil
Bi-zeban da olsa bellidir kâmil
Kendüden gayriyi beğenmez cabil
Kendi çalar kendi oynar demişler

Talib-i ma'rifet çekerse emek
Yüğük at artırır yemiş giderek
Şaire ses ile saz u söz gerek
Yalnız taş olmaz duvar demişler

Hiyleyi irtikap etme, kıl hazer
Desinler sana: bir er oğludur er
Sen ilin kapusun kakarsan eğer
İl de senin kapun kakar demişler

Irziyle varamaz eşkiya eve
Uslu gez kim seni kâmiller seve
Hardan büyük at var attan da deve
Deveden de büyük fil var demişler

Kûy-ı dilârâyâ eylersen akın
Zinbar gâfil olma etrafa bakın
Karda yürü izin bildirme sakın
İl oğlu ariftir duyar demişler

Takdir-i Mevla bep gelir ne çare
Hicran-ı aşk ile dil pare pare
Ne giderse gittsin visal-i yare
Yek vuslet bezaran dinar demişler

Kani ol lokmana her rûz u şebe
Elle konar topladığın şebdebe
Bilirsın atalar bir yerde debbe
Yıkılır bir yerde dolar demişler

Yırtıcı kuşların ömürleri olur az
Bir tek ipte iki canbaz oynamaz
Şehrabta kuyuyu kametince kaz
Ezkaza ayağın kayar demişler

Yüzüm yerde tenim bâk ile yeksan
Serim kavgalarda balım perişan
Gözlerim cemel-i canana bayran
Gönül masumudur umar demişler

Levnî nasıbatı pırların böyle
Durub-u emsalden naz ile söyle
Meydan-ı hünerde ağırlık eyle
Ağır bassa yeğni ağır demişler

Bu bilgilerin büyük bir kısmını Özkul Çobanoğlu' nun *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü* (Ankara: AKM Yayınları, 2004) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 1. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Atasözlerinin büyük bir kısmının kafiyesi ve redifi vardır ve araştırmacıların çoğunluğu tarafından şiir sayılmışlardır. Sizce atasözlerinin bu tür şekil özelliklerine sahip olmalarının nedeni ne olabilir?



SIRA SİZDE

1

DEYİMLER

Gerçek anlamı dışında kullanılarak yeni bir anlam ifade eden ve bir düşüncüyü dile getiren iki veya daha fazla kelimedenden oluşan kalıplaşmış söz dizisine deyim adı verilir. Deyimler gündelik konuşma dilinin gerçek yapı taşlarıdır. Deyimler aracılığıyla gündelik konuşma dilinde üretilen ve tüketilen anlamlar zenginleşip çeşitlenir. Bir dilin zenginliği sadece kelimeleriyle değil, deyimleriyle belli olur. Bir milletin söz yaratma gücünü ortaya koyan deyimler, ulusal damga taşıyan ve ulusal kültürü zenginleştiren dil varlıklarıdır. Her deyim güzel bir buluştur ve çoğu zaman küçücük bir kaç kelimeye koskoca bir anlam dünyası sığdırılmış olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle, deyimler Anonim Halk Edebiyatının en küçük ancak en işlevsel ve yaygın olarak kullanılan konuşmalık türüdür.

Deyimler birkaç kelimeyle kurulmuş ve kendi anlamlarından sıyrılarak yepyeni bir anlam kazanmışlardır. “*Kellesi koltuğunda*” veya “*kaşla, göz arasında*” gibi deyimleri asıl anlamlarıyla anlayamayız. Kimsenin kellesi koltuğunda olmaz ve kaşla göz arasında ne işimiz olabilir? Fakat, gerçeğe uymayan bu anlamları dışında mecazi anlam diye adlandırılan daha başka ve daha derin anlamları vardır. Bu anlamlar, ancak sözün gelişinden ve sunumuyla birlikte konuşmanın yer aldığı bağlamdan anlaşılabilir. Bazı deyimlerse, mecazi anlamlar oluştururken gerçek anlam-

larından da tamamen sıyrılmazlar ve bazen tamamen kendi gerçek anlamlarında da kullanılabilirler. “*Baltayı taşa vurmak*” deyimini yerine göre gerçekten de baltanın taşa vurulması anlamında da kullanılabilir. “*Hem suçlu, hem güçlü*” ve “*iyiye iyi kötüye kötü demek*” deyimlerinde olduğu gibi bazı deyimlerse sadece kendi gerçek anlamlarında kullanılırlar ve başka bir anlam taşımazlar. Deyim tanımıyla çelişir gibi gözüken bu tip kalıplaşmış ifadeler ve yaygın sözler de deyim sayılırlar.

Deyimlerin söz dizimi bakımından özelliklerini;

1. Bazı deyimlerin sonu bir mastarla biter. Bu tip deyimlere örnek olarak, “*İğneyle kuyu kazmak*”, “*can atmak*” ve “*pamuk ipliğine bağlanmak*” verilebilir.
2. Bazı deyimler cümle şeklinde görünürler. Cümle şeklinde görünen deyimlere “*Ağzımı bıçak açmıyor*” ve “*Gözünü toprağa bakıyor*” örnek olarak verilebilir.
3. Bu iki şekle de girmeyen ve ekle türetilmiş kelime biçiminde deyimler vardır. Bu tür deyimlere örnek olarak “*dünyalık*”, “*adamakıllı*”, ve “*nane mol-la*” verilebilir.

Deyimler kalıplaşmış sözlerdir ve isteğe bağlı olarak değiştirilemez. Deyimler halkın yarattığı ve gündelik konuşmalarında yaşattığı gibi kullanılır. Meselâ, “*Kırdığı ceviz kırkı geçti*” deyimini “*kırdığı fındık kırkı geçti*” şeklinde söylenemez. Bununla birlikte bazı deyimler farklı bölgelerde başka başka kelimelerle kalıplaşmış olarak karşımıza çıkabilir. Meselâ, “*kırk dereden su getirmek*” deyimini bazı bölgelerimizde “*yetmiş iki dereden su getirmek*” şeklinde kullanılabilir. Öte yandan, deyimler kalıplaşmış olmakla birlikte tamamen donmuş sayılamaz. Deyimlerden sonları mastarla bitenler ve cümle biçimindekilerden bazıları birleşik fiiller gibi çekilebilir. Bu tür çekimlerde, zamir çekime göre değişmekle birlikte deyimlerin kelimeleri değişmez. Bu tür çekimlere örnek olarak, “*gözden düşmek*” deyiminin, “*gözden düştüm*”, “*gözden düştün*”, “*gözden düştü*”, “*gözden düştük*”, “*gözden düştünüz*”, “*gözden düştüler*” gibi çekimli hâlleri verilebilir.

Bazı çekime giren deyimlerde, zaman kipleri, tekil ve çoğul bazı şahıs ekleri kullanılamaz. Meselâ, “*kaleminden kan damlıyor*” deyimini “*kalemimizden kan damlıyor*” şeklinde kullanılamaz. Kalıpları neredeyse tamamen donmuş sayılabilecek bazı deyimlerse, hiçbir şekilde çekime girmez. Daha çok birleşik kelimelere benzeyen “*eski çamlar bardak oldu*” örneğindeki gibi anlatım kalıpları cümle içinde sıfat, zamir ve zarf görevlerini yüklenirler.

Deyimler de atasözleri gibi toplumun malı olmuş eski sözler olarak bilinirler. Ancak, deyimler atasözleri kadar uzun bir süre beklemeksizin veya çok daha kısa bir sürede dile yerleşirler. Deyimler ve atasözleri çoğunlukla birbirleriyle karıştırılırlar. Deyimlerle, atasözleri arasındaki benzerliklerden birisi her ikisinin de kalıplaşmış olmalarıdır. Ayrıca hem atasözleri hem de deyimler çoğunlukla mecazi anlam taşırlar ve her ikisi de anonimdir. Deyimlerin sayısı, hem de kullanım alanları atasözlerinden çoktur. Deyimler bir cümle içinde kullanılarak söz içinde yer alırlar. Atasözleriye, kendileri cümle yapısında oldukları için daha çok cümleler arasında yer alarak konuşmaya dahil olmaktadır. Deyimlerin çok büyük bir çoğunluğunun herhangi bir hüküm anlamı yoktur. Deyim bir kavramı belirtmek için oluşturulmuş özel bir anlatım kalıbıdır. Deyim genel kural niteliğinde bir söz değildir. Atasözleriyle deyimleri birbirinden ayıran en önemli özellik budur. Aynı şekilde, deyimlerin amacı bir kavramı özel bir söz kalıbı içinde anlatmaktır. Atasözlerinin amacı ise, insanlara yol, yöntem gösterip onlara ders ve öğüt vermektir.



“Her deyim güzel bir buluştur ve çoğu zaman küçücük bir kaç kelimeye koskoca bir anlam dünyası sığdırılmış olarak karşımıza çıkar.” cümlesinde sizce deyimlerin hangi özellikleri vurgulanıyor?



SIRA SİZDE

ALKIŞLAR VE KARGIŞLAR

Türkiye Türkçesinde yaygın olarak kullandığımız “dua” ve “beddua” terimlerinin eski ve günümüzde de Türk dünyasında yaygın şekilleri *alkış* ve *kargış*tır. Tarihsel olarak da, *Dîvânü Lügâti’ t-Türk* başta olmak üzere hemen hemen bütün yazılı kaynaklarımızda karşımıza çıkan arkaik form, “alkış” ve kargış” şeklindeki söyleyiştir.

Alkış (dua), insanın kendisi ile yakınları, tanıdıkları, hısım ve akrabalarıyla sevdikleri başta olmak üzere içinde yaşadığı toplumun bütün bireylerinin maddi refah ve manevi saadetinde yardım ve merhametini istemek için Tanrı’ ya yaptığı bir hitap ve bir sesleniştir. Alkışlar, sağlık hastalık hâllerinde, ürünün bereketli olmasında, her türlü kaza ve belanın mala mülke gelmemesi için iyi dilek ve temennilerle Tanrı’ nın yardımı ve koruyuculuğuna sığınarak istenir. Alkışlar tıpkı atasözleri gibi hüküm bildiren olumlu dilek ifadeleridir. Alkışın (dua sözünün) temel hükmü dilek olması nedeniyle cümle isteği belirtecek bir kelimeyle tamamlanır. Konu bakımından genel nitelikte alkışlar olduğu gibi, özel konulu alkışlar da vardır. Alkışlar konuşmayı süsler ve ifadeye canlılık verirler. Ayrıca toplumsal olarak söylenmesi kalıplaşmış alkışlar vasıtasıyla insanların birbirleriyle olan samimiyeti artar.

Kargış (beddua) ise, alkışın aksine insanın kendisine, ailesine, toplumuna ve toplumunun değerlerine, kurumlarına zararı dokunacak şahıslara, onların düşünce ve fikirlerine karşı şiddetli bir tepkidir. Bu tepkinin amacı, söz konusu zararlı ve düşman kabul edilen kişi veya kişilere karşı bir yandan Tanrı’ nın korumasına sığınmak, diğer yandan Tanrı’ nın gazabını onların üstüne çekerek zarara uğrayıp yok olmalarını sağlamaktır.

Bir başka ifadeyle, hayatta adaletsizliğe uğramış, küfran-ı nimet ile karşılaşmış insanın vicdanında uyanan isyan ve hiddeti susturma çareleri araması son derece doğaldır. Bu bağlamda, beddualar veya kargışlar, bu tür bir ruh hâlini yaşayan insanların en büyük kudret olan Tanrı’ nın kötülüğü cezalandırmasını istemesi yolundaki dileklerinden doğan sözlü gelenek ürünleridir.

Bu nedenle doğrudan doğruya tıpkı alkış gibi Tanrı’ ya yönelen bir sesleniş şeklindeki kargışların da söze dayalı sihirli sözlü formüller oldukları inanç ve düşüncesi yaygındır. Özellikle geriye ve geçmişe doğru gittikçe büyü, fal, sihir ve benzeri uygulamalarla da beslenip desteklenen alkış ve kargışlardan bilhassa “kargış”ların boş yere söylenmesi hoş karşılanmaz.

Ev ve benzeri kapalı bir mekânda kargış söyleneceği zaman önce “evden dışarı vb.” başka koruyucu işlevlere sahip olduğuna inanılan bir sözlü formül kullanılarak kargış veya beddua edilir. Hatta çoğu zaman “Allah belanı vermesin” örneğinde görüldüğü gibi kargış ediyormuş gibi yaparken bile eklenen olumsuzluk ekiyle gerçekte beddua edilmemektedir ki halkımız, yoğun ve yaygın olarak bu sözlerin gücünü düşünüp gerçekleşmesinden korkarak veya kızdıklarına bile çoğu zaman içindeki insan sevgisinden ya da Tanrı’ nın cezalandıracağı korkusundan dolayı kıyamayarak beddua etmez ve kargışı hoş karşılamaz.

Az sözle çok şeyin anlatıldığı, anlamları açık ve kesin kalıplaşmış sözler olan alkış ve kargışların çoğu zaman kurallı cümle yapısı şeklindeki yapıları ve söz dizimleri kolaylıkla değiştirilemez. Alkış ve kargışların da hem mensur hem de manzum

şekilleri vardır. Manzum alkış ve kargışlar daha çok mâni ve ninni şeklinde karşımıza çıkar. Ancak, ikili ve üçlü katar şeklinde alkış ve kargışlar da vardır.

Alkış örnekleri: Allah utandırmasın, Allah namerde muhtaç etmesin, Allah analı-babalı büyütsün, Allah açlık yüzü göstermesin, Nice bayramlar göresiniz, Ruhun şad olsun, Yiyenlere afiyet olsun, Ocağın tütedursun, Allah doğru yoldan ayırmasın, Ermişlerden olasın, Fatma Ana' ya komşu olasın... Bazı alkışlar ise kargış görünümündedir. Bunlar daha ziyade çocuk severken kullanılan alkışlardır: Cuma günü ölesi-ce, Elin kırılmasın, Gözün kör olmasın, Küçük mezar olamayasın, Ölmeyesice...

Kargış Örnekleri: Meskeni viran yurt ver Yarabbi, Daima ters gitsin işleri, Lokmasını sert ver Yarabbi, Helal lokma yiyip karnı doymasın, Yansın ocağın duman tütmesin... Eyyüb' ün derdinden dert ver Yarabbi, Bir ateş düşsün yaksın özünü, Uzansın dalları meyva tutmasın, Hak seni de benim gibi yandıra, Kurtlansın, çürüsün bütün dişleri, Sağır olsun kulağı ses duymasın, Sen düşesin yanan narın közü-ne, Kabrinde yeşil ot bitmesin, Tez günde yıkılsın küfrün kalesi, Hasmını aç kalmış kurt ver yarabbi.

K İ T A P



Burada verdiğimiz bilgilerin büyük bir kısmını Şükrü Elçin' in *Halk Edebiyatına Giriş* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1992) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 3. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Türkiye' de bazı yörelerde kargışta bulunan kişinin önce "Evden dışarı" diyerek daha sonra "kargışını" söylemesinin nedeni nedir?

TEKERLEMELER

Tekerleme, ses benzerlikleri ile uyaıklardan faydalanılarak oluşturulan secili-kafiyeli ve belli bir konusu olmayan hatta önemli bir bölümü anlamlı da olmayan ses ve sözlerin akışı bakımından şiirimsi bir türdür. Bir kısım tekerlemelerse tamamen nesir şeklindedir ve hayal ürünü unsurların veya tasarımların öne çıktığı iç kafiye-ye önem veren uzunca metinlerdir. Tekerleme türünün en önemli niteliği, herhangi bir konusunun olmayışıdır.

Tekerlemeler taşıdıkları yapısal ve tematik özelliklerden ziyade icra bağlamlarında taşıdıkları işlevsel özellikleriyle kendilerini tartışmasız bir biçimde ortaya koyup kabul ettiren bir sözlü edebiyat türüdür. Tiyatrodaki gonga benzer bir ihtiyaçtan doğan tekerlemelerin, "yuvarlak bir şeyi hareket ettirip yürütmek" manasındaki maddi karşılığı ile uygunluk göstererek hangi tür içinde veya birlikte yer alıyorsa onu başlatıp harekete geçiren bir işlev yüklenmekte olduğu söylenebilir.

Meselâ, söz konusu bir masalın açış tekerlemesiye, masalı açıp harekete geçirmesi söz konusudur. Masalların başında ortasında ve sonunda yer alan ve kalıplaşmış ifadeler olarak batıdan alınma "formel" terimiyle de ifade edilen "Bir varmış bir yokmuş", "az gitmişler uz gitmişler altı ay gece altı ay gündüz gitmişler bir bakmışlar arpa boyu yol gitmişler" gibi dinleyiciye artık gerçekten çıkıldığını ve masal moduna girildiğini bundan böyle bitiş formeli veya tekerlemesine kadar her şeyi masal olarak anlayıp yorumlaması gerektiği işaret edip belirleyen tekerlemelerle, masalın sonunda yer alan masalın bittiğini gerçeğe dönüldüğünü âdeta bir dua tavrı içinde "Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine" şeklinde ifade eden ya da "Gökten üç elma düştü" diye başlayan ve masalın bitişyle dinleyiciyi ve anlatıcıyı gerçek ya da gündelik zamanın eşliğinde buluşturup "gökten düşen birer elma"yla ağırladıktan sonra aradan çekilen masal ve masalcının ihtiramı ve ikazından başka bir şey değildir tekerleme.

Aynı şey “ebe çıkarmak” veya “sayışmaca” adlarıyla da bilinen “oyun tekerlemeleri”nde ve çocukların belli zamanlarda düzenledikleri törenlerde meselâ Orta Anadolu’da “Çiğdem Pilavı” adıyla bilinen bahar bayramında, “Bişsek Gelin” “Çömçe Gelin”, “Bodi bodi”, “Bodi Bostan”, “Godu Godu” adlarıyla bilinen yağmur dualarında, yağlı pehlivan güreşlerinde cazgırın güreşçileri “salavatlaması”nda, mesir bayramı, bağ bozumu şenliklerinde, “Koç katımı”, “Saya gezme”, “Tekcecik” ve benzeri törenlerde ezgiyle söyledikleri ve “tören tekerlemeleri” adıyla bilinen tekerleme türünde de geçerlidir.

O hâlde tekerlemeyle tekerlenen âdeta tekerleklenen ve yürüyen onun vasıtasıyla yürütülen bir başka şey söz konusudur. Bu bir masaldır, oyundur, törendir hatta karagözdeki “muhavere” ve âşık sanatında başlı başına bir fasıldır en azından onun önemli bir kısmıdır, denebilir.

Dolayısıyla tekerleme türü kendi başına kullanıldığında kişinin veya kişilerin dil kullanımları ve fonetik olarak birbiri ardınca kullanımları zor olan sesleri kullanabilme yeteneğini ortaya koyan ve kişileri bu yolla yarıştıran boy ölçüştüren bir ölçüt veya yarışma şekline dönüşmektedir. Amerikan ve İngiliz folklorunda başlı başına müstakil bir sözlü edebiyat türü olarak kabul edilen bu tekerleme türü üzerinde Türk halkbilimi çalışmalarında pek fazla durulmamıştır. Tekerlemenin türkü, masal, hikâye, karagöz ve orta oyunu gibi bir çok türle ilişkisi vardır.

Bu bağlamda tekerlemeleri çeşitleri bakımından şu şekilde tasnif edebiliriz:

a. Masal Tekerlemeleri: Masalların başlangıcında, ortalarında, uygun yerlerinde ve masalın sonunda söylenen uzunca ya da çok kısa kalıplaşmış sözlerdir.

- *Bir varmış bir yokmuş, vaktin birinde...*
- *Evvel zaman içinde,/ Kalbur saman içinde/ Deve tellaklık edermiş/ Eski hamam içinde/ Hamamcının tası yok/ Külhancının saltası yok/ Babam on beş yaşındaymış/ Anam kırkına varmış/ Dedem yetmişindeyken/ Kızlarla oynasırımı/ Ben diktim; anam söktü/ Anam dikt; ben söktüm/ Anam aldı maşayı/ Kaçtım, buldum köşeyi/ Çıktım bir minareye/ Kaftan giydim boynuma/ Eğildim su içmeye/ Susuz akan dereye/ Sinek geldi vız dedi/ Urallıyım kız dedi/ Ural’ da bal çok olur/ Testilerde süz dedi.*
- *Dünya yeni kurulduğunda, ben on beş yaşında bir delikanlı idim. Kazmanın keskin tarafıyla baş traş ettiğim, iki atla bir anabtar deliğinden geçtiğim zamanlardı.*
- *Birgün yolda giderken bir düğün yapıldığını duydum. Hiç üşenmedim kalkıp düğüne gittim. Bana orada üç tane pasta verdiler. Onları size getirmek için yola devam ettim. Dere kenarından geçerken kurbağalar “vırak vırak” dediler. Ben de “bırak bırak” anladım. Bıraktım da geldim. Gökten üç elma düşmüş. Biri yazana biri söyleyene biri de dinleyene.*
- *Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer tellal, pireler berber iken, ben annemin beşiğini tıngır mıngır salları iken..*
- *Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer top oynarken eski hamam içinde, bir var idi, bir yok idi, aç idik, doymuş idik.*
- *Zaman zaman içinde / Kalbur saman içinde/ Cinler cirit oynarken/ Eski hamam içinde.*
- *O yalan bu yalan/ Fili yuttu bir yılan/ Karıncaya vurduk semer/ Bu da mı yalan?/ Az gittik uz gittik/ Altı ay bir güz gittik/ Bir de dönüp baktık ki/ Bir arpa boyu yol gittik.*
- *Düğünde hep birlikte yemişler, içmişler, sefalar sürmüşler. Bu düğüne giden birine bir tabak helva, bir tabak da kemik vermişler. Helvayı dişinin kovu-*

ğuna kıstırmış, kemiği heybesine koymuş... Heybesi kağıttan, eşeğinin ayakları mumdanmış. Giderken bir yangına rast gelmiş; eşeğinin ayakları erimiş, heybedeki ekmekleri köpekler yemiş, adam da dışının kovuğundaki belvanın tadıyla yetinmiş...

- Ben de oradan geçiyordum bu düğünü işitip gittim. Bana da biraz pilav ve zerde verin dedim. Bana da biraz pilav ile zerde verdiler. Yolda gelirken bir köpek "hav hav" diye bacağıma sarılınca elimdeki pilav ile zerdeyi atıp kaçmaya başladım; önüme bir sıçan çıktı. O yana bu yana sıçrarken öteden bir arap geldi "Aman tutalım, öldürelim" derken sıçan korkusundan burnuma kaçtı; ben de "Hapşu" dedim, arap da "Allah belanı versin" diye enseme bir tokat attı; gözlerim dışarıya çıktı sandım... İşit bunu sakın gitme düğüne, sıçan kaçarsa sonra senin burun deliğine...
- Düğünde hep birlikte yemişler, içmişler, sefalar sürmüşler, muratlarına ermişler, bize de bundan ne anladın deyip kesmişler... Gökten üç elma yerine üç arpa düşmüş, tavuklar başına üşüşmüş, hepsini yemişler, Hak' a şükür demişler, onlar muratlarına ermiş biz de erelim demişler.

b. Oyun Tekerlemeleri (Sayışmacalar): Oyun tekerlemeleri kendileri dışında başka hiçbir türe bağlanamaz. Oyun tekerlemelerinin hepsi doğrudan doğruya oyunlarla ilişkilidir. Bunların çoğu çocuklar tarafından üretilmiştir. Şiirsel özellikleri ön plandadır.

- O piti piti/ Karemala sepeti/ Terazı lastik / Jimnastik/ Biz size geldik bitlendik/ Hamama gittik temizlendik.
- Çek çek amca/ Burnu kanca/ Al sana bir tabanca/ Tabancada beş kurşun/ bir iki üç dört beş.
- İğne battı/ Canımı yaktı/ Tombul kuş/ Arabaya koş/ Arabanın tekeri/ İstanbul şeker/ Hop hop altın top/ Bundan başka oyun yok.
- Komşu komşu!/ Huu!/ Oğlun geldi mi?/ Geldi/ Ne getirdi?/ İncik boncuk/ Kime kime?/ Sana bana/ Başka kime?/ Kara kediye/ kara kedi nerede?/ Ağaca çıktı/ Ağaç nerede?/ Balta kesti/ Balta nerede?/ Suyu düştü/ Su nerede?/ İnek içti/ İnek nerede/ Dağa kaçtı/ Dağ nerede?/ Yandı, bitti kül oldu.
- Leylek leylek havada/ Yumurtası tavada/ Geldi bizim bayata/ Hayat kapısı kitli/ Leyleğin başı bitli.
- Oy li li/ Papatya dilli/ Ana dilli/ Baba dilli/ Kız senin adın kaç harfli?
- Mustafa Mıstık/ Arabaya kıstık/ Üç mum yaktık/ Seyrine baktık.
- Kutu kutu pense / Elmayı yese/ Arkadaşım Nefse/ Arkasını dönse/ Kutu kutu pense /Elmayı yese/ Arkadaşım Ayşe/ Önüne dönse.
- Oooo/ Portakalı soydum/ Baş ucuma koydum/ Ben bir yalan uydurdum/ Duma duma dum/ Kırmızı mum/ Dolapta pekmez/ Yala yala bitmez/ Ayşecik/ Cık cık/ Fatmacık/ cık cık/ Sen bu oyundan çık.

c. Tören Tekerlemeleri: Tören tekerlemelerinin büyük bir kısmı çocukların gerçekleştirdiği törenlerde söylenir. Bu tür törenlere Anadolu' da çocukların yaptığı "çiğdem pilavı" veya yağmur duası mahiyetinde olan "çömçe gelin" törenleri örnek olarak verilebilir.

- Kışı aştık yaz geldi/ Abdal geldi saz geldi/ Yol verin dikenle güller/ Evlere çiğdem geldi/ Çiğdem çiğdem çiğdem/ Ebem oldu köçecik/ Çiğdem geldi kapıya/ Yağ gönderin kapıya/ Yağ olmazsa bal olsun/ Bir verenin kızı, iki verenin oğlu olsun/ Çok verenin çok olsun/ Kız başımıza taç/ Oğlan yanımıza yoldaş olsun/ Dam başında boyunduruk/ Dura dura yorulduk/ verirsiniz gideriz/ Vermezseniz dururuk.

- *Teknede bamur/ Bahçede çamur/ Ver Allahım ver/ Sicim gibi yağmur.*
- *Bodi.. bodi/ Neden oldu/ Bir kaşıcık sudan oldu/ Madrabazın kuyusuna/ Çiftçilerin tarlasına/ Koç koyun kurban iste/ Allah' tan rahmet iste/ Ver Allahım ver/ Sulu sulu yağmur.*

d. Âşıkların Söyledikleri Tekerlemeli Şiirler: Âşıklar tekerleme adı verilen uzun ve eğlendirici şiirler söylerler.

- *Çıktım bâdem dalına
Anda yedim üzümü
Ol dem ki üzüm yedim
Ma' nî buldum sözümü
Âşık Pâşâzâde.*

e. Karagöz-Hacivat Tekerlemeleri: Karagöz ve Hacivat ile orta oyununda da çeşitli tekerlemeler söylenilmektedir.

- *Seni gidi eskici yalağından su içip iki rengen girmiş sabtiyan-ı atik suratlı kerata. Ulan ne alıp veremiyorsun, iki tarafının derileri patlamış bekçi davulu kıyafetli kerata. Kapının önüne gelip "Hani bana pancar! Hani bana pancar!" Hay pancarların paralansın... Akşamdan beri vir vir, zır zır! Ama kaçıyor kerata. Canım, şöyle köşe penceresine lengerendaz oldum da kemanımı elime aldım, nota talimi ezberliyordum. Hicaz peşrevini falan çıkarttım da İsfahan peşrevinin yaprağı geçti elime. Tamamdır, İsfahan peşrevini çıkartayım derken, ıspanakçı eşref' in gözünü çıkartmaz mıyım?*

f. Yanıltmacalar (Bağımsız Söz Cambazlığı Tekerlemeleri): Herhangi bir türle ilişkili olmaksızın tek başlarına gelenekte yaşayan tekerlemelerdir. Yanıltmaca olarak bilinen bu tür tekerlemeler "söz canbazlığı" olarak da nitelendirilmekte ve bazı araştırmacılar tarafından böyle adlandırılmaktadır. Bu tekerlemelerin gözle görünen açık işlevi dinleyicileri güldürmek ve eğlendirmektir. Yanıltmacalar, doğrudan doğruya ses yapısı bakımından güçlükler taşıyan ve yanıldığı zaman söyleyeni küçük düşürecek anlamlar taşıyan cümleleri süratle söylemeye dayalı bir eğlenme ve hoşça vakit geçirme etkinliğidir. Aynı zamanda dili kullanmayı geliştiren özellikler de taşır.

- *Keşkekçinin keşkeklenmemiş keşkek kepçesi.*
- *Bir dalda bir kartal, kartal kalkar dal sarkar, dal sarkar kartal kalkar.*
- *Bu yoğurdu sarmısaklasak da mı yesek, sarmısaklamasak da mı yesek.*
- *Bir berber bir berbere, bre berber gel beraber, bir berber dükkânı açalım demiş.*
- *Şu köşe yaz köşesi, şu köşe kış köşesi, elinde su şişesi.*
- *Al şu tatatukaları, takatukacıya götür. Takatukacı takatukaları takatukalatmazsa, takatukaları takatukalatmadan getir.*
- *Emişle memiş mahkemeye gitmiş, mahkemeleşmişler mi, mahkemeleşmemişler mi?*
- *Siz bizim Çekoslavakyalılaştırdıklarımızdan mısınız yoksa Çekoslavakyalılaştıramadıklarımızdan mısınız?*
- *Hakkı Hakkı' nın bakkını yemiş. Hakkı Hakkı' dan bakkını istemiş. Hakkı Hakkı' ya bakkını vermeyince Hakkı' da Hakkı' nın bakkından gelmiş.*

Buradaki bilgilerin bir kısmı Ali Duymaz' ın *İrfanı Arzulayan Sözler: Tekerlemeler*. (Ankara: Akçağ, 2002) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 1. ve 2. bölümlerinde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.





Sizce, en önemli niteliği hiçbir konusunun bulunmaması olan bu tekerlemeler, nasıl asırlardan beri devam eden bir edebiyat türü olarak yaşayabiliyor?

BİLMECELER

Bilmeceler çok eski çağlardan beri oluşmuş ve yüklendiği işlevlere göre şekillenip belirli kurallar doğrultusunda günümüzdeki şeklini alarak kalıplaşmış ve kuşaktan kuşağa aktararak gelen sözlü edebiyat ürünü bir gelenektir. Bilmeceler bir toplumun dünya görüşünü, düşünce yapısını, ortak değerlerini ve kültürünü yansıtır. Bilmeceler sormak bu yolla hoşça vakit geçirmek için oluşturulan bu söz ve zeka oyunları bu özellikleriyle evrenseldir ve hemen hemen her kültürde rastlanılan sosyo-kültürel bir olgudur.

Bu bağlamda bilmeceler, her türlü eşyayı, bitkileri ve hayvanları içine alacak şekilde canlı cansız varlıkları, tabiat unsurları ve bu unsurlara bağlı olayları, akıl, zeka, güzellik gibi soyut kavramlarla dinî konu ve motifleri, duyguları kısaca günlük hayatta karşılaşılabilecek hemen hemen her şeyi konu edinen, bilinmesi ve bulunması istenilen cevabı bir takım ipuçları vererek veya uzak-yakın çağrışımlarda bulunarak tanımlamayı, bulmayı sağlamayı amaçlayan, soru-cevap olmak üzere iki ana kısımdan oluşan, manzum veya mensur çeşitleri bulunan Anonim Halk Edebiyatı türüdür. Manzum bilmeceler daha çok beyitlerden ve dördlüklerden oluşmaktadır. Bilmecelerde anlamlı kelimelerin yansıması herhangi bir anlamı olmayan “dolurma” kelimeler de yer alabilir. Bilmeceler genellikle bir bazen de birden fazla cümleden oluşabilirler. Bilmeceler problem çözme yeteneğini geliştirirler.

Bugüne kadar bilmecelerin cevap ve konuları göz önünde bulundurularak alfabetik sınıflama başta olmak üzere çeşitli sınıflandırmaları yapılmıştır. Bilmecelerin manzum ve mensur olmaları da bir sınıflandırma ölçütü olarak kullanılmıştır. Bilmeceler, Türk sözlü kültüründe çoğunlukla manzum olarak düzenlenmişlerdir. Manzum bilmeceler iki veya üçlü, dördlü, beşli ve altılı mısralardan oluşabilir. Halk Edebiyatımızda iki veya dört mısralık bilmeceler oldukça yaygındır. Yedi heceli dördlükler hâlindeki bilmeceler en yaygın olanıdır. Bu yaygınlığın nedeni mâni şekil ve biçiminin tesirine bağlanmaktadır. Mısra sayısı dörtten fazla olan bilmecelerin âşıkların, Divan Edebiyatı veya Tekke-Tasavvuf Edebiyatı mensupları tarafından yazılı olarak hazırlanan ve çoğunlukla yaratıcısı belli olan bilmecelerine yani “lugaz” veya “muamma” bilmece geleneklerine ait olma ihtimali yüksektir.

Türk dünyasında bilmece karşılığı olarak kullanılan terimler, Azerbaycan’ da “tabmaca, tappaca, bilmaca”, Başkurt ve Kazan Tatarlarında “tabışmak”, Uygurlar’ da “tabzuğ”, Hakaslar’ da “tapçan nımah”, Altaylar’ da “tavısak”, Tuvalar’ da “tavı-sak”, Karaça-Malkarlar’ da “yumak, zomak” Kazak ve Karakalpaklar’ da “jumbak” Türkmenistan’ da “matal”, Kıbrıs’ ta “mesel”, Yakutlar’ da “taabırın” şeklindedir.

Türk dilinde bilmece türünden bahseden en eski kaynak Dîvânü Lügâti’ t-Türk’ tür. Dîvânü Lügâti’ t-Türk’ te bilmece terimi yerine “tabuzgu, tabuzgu neng, tabuzuk”, bilmece söylemek anlamında da “tabuz-, tabzuğ-, tabzuguk-, tabız-” kullanılmaktadır. Türk bilmece metinlerinin yer aldığı en eski metin *Codex Cumanicus* tur. Bu eserin ikinci bölümünde 46 adet bilmece ve cevapları yer almaktadır.

Bilmeceler ilk çağlardan beri toplumun bütün kesimlerince kullanılan bir türdür. Bir başka ifadeyle, bilmeceler, kadın, erkek, çocuk, aydın, cahil, zengin ve fakir ayrımı yapmaksızın eğlenmek hoşça vakit geçirmek, devlet adamları arasında gizli haber ulaştırmak ve daha da yaygın olan işlevleriyle zekada ve hafızada, dikkatte, sürati intikalde üstünlük elde etmeye yönelik bir yarışma, birbirini sınama, bir iletişim kurma ve eğlence şeklidir.

Çeşitli amaçlarla bir araya gelen insanların eğlenme amaçlı olarak başlattıkları ve birbirlerinin zeka ve bilgi seviyelerini kıyasladıkları bilmece sorma geleneğinin 25-30 sene öncesine kadar en yaygın biçimlerinden biri, bilmeceyi bilemeyen sorana istediği bir şehri ve beldeyi vermesi bu yolla bir şehri veya beldeyi alan, vere-ni aşağılayan bir tekerlemeyi söyledikten sonra bir başka bilmeceye geçilmesiydi.

Bilmeceyi soran kişiye, bilmece sorulan kişi “canlı mı, cansız mı?” veya “yenir mi yenmez mi” gibi kısa sorularla ipucu isteyerek cevabı bulmaya çalışır. Bilmeceyi soran kişi ise biraz da ağırdan alıp nazlanan tavırlarla “evet” ya da “hayır” gibi cevaplar verir. Bilmece geleneğinin gereği sorulan bilmeceyi bilemeyenler çeşitli şekillerde aşağılanır ya da Türkiye’ nin belli başlı şehirlerini veya meyvelerini bilmeceyi sorana vermeyi kabul ederek o şehri ve meyveyi kaybetmek gibi sembolik mahiyetteki cezalar verilir ve aşağılayıcı bir tekerlemeyle bu ceza bazen daha da pekiştirilirdi.

Bilmeceleri yapılarına göre *mensur bilmeceler* ve *manzum bilmeceler* olarak iki gruba ayırmak mümkündür.

1. Mensur Bilmeceler: Kurallı cümle hâlinde sorulan bilmecelere mensur bilmeceler denir. Manzum bilmecelere nazaran sayısı az olan mensur bilmecelerin kafiyeli olmayışları nedeniyle hatırdan kalmaları zordur. Aynı nedenle, mensur bilmecelerin değişikliğe uğrama ihtimalleri yüksektir.

Mensur bilmecelere örnek olarak şunlar verilebilir:

- Dal üstünde sarı oğlan. (Ayva)
- Havada uçar, kanadı yok. (Bulut)
- Yer altında yağlı kayış. (Yılan)
- Yol üstünde yorgun eşek. (Köprü)
- Alçacık dağdan kar yağar. (Elek)
- Kış olunca cümle âlemi başına toplar. (Ateş)
- Bir arkadaşım var gece gündüz resim çeker. (Ayna).
- Yeşil yeşil gelirler sarı sarı giderler. (Kayısı)
- Yeşil yaprak arasında sarı kız dolaşır. (Sincap)
- Hayatında yerinden ayrılmayan öldükten sora gezen nedir? (Yaprak)

2. Manzum Bilmeceler: Manzum bilmeceler ölçüsü, kafiyesi ve nazım birimi olan mısra, dörtlük ve bentlerden meydana getirilmişlerdir. Manzum bilmeceler, mensur bilmecelerden önce ve muhtemelen birincil sözlü kültür ortamında yaratılmış olmalıdır. Kafiyeli ve ölçülü oluşları, manzum bilmecelerin ezberlenerek hatırdan kalmalarını kolaylaştıran önemli özelliklerindendir.

Manzum bilmecelere örnek olarak şunlar verilebilir:

a. *Beyitlerden kurulu bilmeceler*

- Üstü tül/ Altı gül $2+1=3$ (Lamba)
- Kuru kafa/Attım rafa $2+2=4$ (Ceviz)
- Allah’ tan korkmaz/ Cennetten çıkmaz $3+2=5$ (Çocuk)
- Fini fini fincan/ İçti dolu mercan $2+2+2=6$ (Ağız, diş)
- Dokunmayın kırılır/Sıcak bulsa dirilir $4+3=7$ (Yumurta)
- Bir tepside iki balık/Biri sıcak biri soğuk $4+4=8$ (Güneşle-Ay)

b. *Bentlerden kurulu bilmeceler*

- Hor hor çeşme/İşlek dükkân/ Sivri tepe $2+2=4$ (Burun, Ağız, Çene)
- Çarşıdan alınmaz/Tadına doyulmaz/Mendile koyulmaz $3+3=6$ (Uyku)
- Ağzı var/ Dili yok/ Canı var/ Kanı yok $2+1=3$ (Ağaç)

- Dilberin yanağıdır/ Temmuz ayı çağıdır/
Vatanını sorarsan/ Amasya' nın bağıdır $4+3=7$ (Elma)
- Anaya değmez babaya değer
Halaya değmez amcaya değer
İğneye değmez ipliğe değer
Vallahi değmez billahi değer $6+5=11$ (Dudaklar)
- Ey bulutlar bulutlar
Yusuf' u yiyen kurtlar
O hangi kuş ola ki
Ayağından su içip
Tepesinden yumurtlar $4+3=7$ (Buğday).

K İ T A P



Burada verdiğimiz bilgilerin büyük bir kısmını Şükrü Elçin' in *Halk Edebiyatına Giriş* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1992) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 3. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz

SIRA SİZDE



Sizce, bilmecelerle atasözleri arasındaki icra (söyleniş/kullanılış) bakımından en büyük farklılık ne olabilir.

Özet



Konuşmalık Tür Kavramını Açıklamak

Halkbiliminin XVIII. yüzyıl sonlarında bağımsız bir bilimsel disiplin olarak ortaya çıktığı günlerde yaşayan halkbilimcilerin bir Halk Edebiyatı eserinin en çok değer verdikleri özelliği eserin “anonim” olmasıydı. Bu düşüncenin gerçekliğinden yola çıkarak atasözleri, epik destanlar, türküler, mitler, masallar, fıkralar, efsaneler, tekerlemeler ve benzeri Anonim Halk Edebiyatı ürünleri yaklaşık iki yüzyıldır büyük gayretlerle sözlü ve yazılı kaynaklardan derlenerek yayınlanmaktadır. Bu bağlamda, Türk Halk Edebiyatı çalışmalarında “Anonim Halk Edebiyatı” terimi yaratıcıları unutulmuş ancak sözlü kültürde anlatılan, okunan, çalınıp söylenilmeye devam eden geleneksel edebî yaratmaları kapsamaktadır.

Sözlü edebiyat yaratmalarını, yaratıldıkları sosyo-kültürel bağlamlardan ve onu anlatan ve dinleyen kimlikleriyle üretip tüketen insanlardan yola çıkarak belli bir sınıflandırmaya tabi tutabiliriz. Bu sınıflandırma ölçütlerini, mit, epik destan, masal ve efsaneler için anlatılmalık türler; türkü, nini, ağıt için söylemelik türler; karagöz, köy tiyatrosu, kukla ve meddah için seyirlik türler; atasözü, deyim, bilmece, alkış-kargış ve tekerlemeler için de konuşmalık türler olarak sıralamak mümkündür. Bu tip bir sınıflandırma ölçütü ile ele alacağımız türlerin metinleri yanısıra onları üreten ve tüketenleriyle birlikte icra edildikleri sosyo-kültürel bağlamları ve bunlara bağlı yapısal ve işlevsel özellikleri de göz önünde bulundurabileceğiz.



Atasözlerinin Tür ve Şekil Özelliklerini Tanımlamak

Sözlü kültür ve edebiyatın bu en kısa ve görece olarak en sabit metne sahip olan türü, günümüz Türkiye Türkçesinde “atasözü” olarak adlandırılır.

Atasözleri, çeşitli merasimlerde, çalışma sırasında, sözlü ve yazılı edebiyat kaynaklarında yer almak suretiyle ortaya çıkar ve yayılırlar. Her atasözü, toplumsal yaşantı içindeki bireyin uyması beklenen ya bir genel kural veya bir düstur niteliğindedir.

İcra edildikleri bağlamda, atasözleri kişisel olan bir ortamı alırlar ve onu kişisel olmayan, gele-

neksel olarak kabul edilmiş nükteli bir şekle sokarlar. Atasözleri hemen hemen her zaman tek cümle hâlinindedirler. Atasözlerinin sözlü hukukun kaynaklarından olmanın, eğitici ve öğretici işlevlerinin yanı sıra geleneksel konuşma kuvvetlendirici unsurlar olarak özellikle hitabeti süsleyici unsurların başında yer aldığı da bilinmektedir.

Atasözlerinde büyük bir çoğunlukla geniş zaman kipi ve özellikle öğüt verme durumundakilerde de emir kipi kullanılmıştır. Aynı şekilde, edat ve bağlaç türünden kelimelerin ancak çok gerekli ise, atasözünün anlamını güçlendiriyorsa kullanıldıkları görülmektedir.

Türk atasözlerinde kullanılan isim cinsi kelimelerin çoğunluğunu maddi kültüre ait hayvan, bitki ve eşya adları oluşturmaktadır. Türk uygarlığının en azından tarih sahnesine çıktıktan sonraki uzun bir döneminin, bir bozkır uygarlığı olduğu artık bilinen bir gerçektir.

Atasözlerinde görülen yabancı asıllı kelimeler, meydana gelen kültür değişmelerine bağlı olarak ya okumuş kişilerin etkisiyle yerleşmiştir veya halk diline girip günlük dilin kelimeleriyle karışıp kaynaşmış olanlardır. Türk atasözlerinde olgun, fakat atul olmayan faal bir anlayış etrafında hayata dair derin bir bilgeliğin ifadesi olan hakikatler ve öğütler dile getirilmektedir. Bu hakikatler ve öğütler, tabiatla barışık bir zihni yapı ile beraber vatan sevgisini ön plana çıkaran bir dünya görüşünü de ortaya koymaktadır. Türk atasözlerine yansıyan ulusal değerlerimizin başında yiğitlik, mertlik, ağırbaşlılık, sabırlılık, konukseverlik yer almaktadır.

Kısaca, yazılı kanunların olmadığı dönemlerde, kişilerin ve toplumun düşüncelerine ve yaşayışına yön veren kurallar başta olmak üzere, Türk atasözlerinde sosyo-kültürel hayatın hemen her safhasıyla ilgili olumlu ve olumsuz değerlerin taksonomisine dayanan bir genişlik ve zenginlikte konuların ele alınıp işlendiği görülmektedir.



Deyimlerin Tür ve Şekil Özelliklerini Tanımlamak

Gerçek anlamı dışında kullanılarak yeni bir anlam ifade eden ve bir düşünceyi dile getiren iki veya daha fazla kelimedenden oluşan kalıplaşmış söz dizisine deyim adı verilir. Bir dilin zenginliği sadece kelimeleriyle değil, deyimleriyle belli olur. Her deyim güzel bir buluştur ve çoğu zaman küçücük bir kaç kelimeye koskoca bir anlam dünyası sığdırılmış olarak karşımıza çıkar. Deyimler birkaç kelimeyle kurulmuş ve kendi anlamlarından sıyrılarak yepyeni bir anlam kazanmışlardır. Bazı deyimlerse, mecazi anlamlar oluştururken gerçek anlamlarından da tamamen sıyrılmazlar ve bazen tamamen kendi gerçek anlamlarında da kullanılabilirler. Bazı deyimlerse sadece kendi gerçek anlamlarında kullanılırlar ve başka bir anlam taşımazlar.

Deyimler kalıplaşmış sözlerdir ve isteğe bağlı olarak değiştirilemez. Deyimler halkın yarattığı ve gündelik konuşmalarında yaşattığı gibi kullanılır. Bununla birlikte bazı deyimler farklı bölgelerde başka başka kelimelerle kalıplaşmış olarak karşımıza çıkabilir. Öte yandan, deyimler kalıplaşmış olmakla birlikte tamamen donmuş sayılmaz. Deyimlerden sonları masterla bitenler ve cümle biçimindekilerden bazıları birleşik fiiller gibi çekilebilir.

Deyimler de atasözleri gibi toplumun malı olmuş eski sözler olarak bilinirler. Ancak, deyimler atasözleri kadar uzun bir süre beklemezsizin veya çok daha kısa bir sürede dile yerleşirler. Deyimler ve atasözleri çoğunlukla birbirleriyle karıştırılırlar. Deyimlerle, atasözleri arasındaki benzerliklerden birisi her ikisinin de kalıplaşmış olmalarıdır. Ayrıca hem atasözleri hem de deyimler çoğunlukla mecazi anlam taşırlar ve her ikisi de anonimdir. Deyimlerin amacı bir kavramı özel bir söz kalıbı içinde anlatmaktır. Atasözlerinin amacıysa insanlara yol, yöntem gösterip onlara ders ve öğüt vermektir.



Alkışlar ve Kargışların Tür ve Şekil Özelliklerini Açıklamak

Türkiye Türkçesinde yaygın olarak kullandığımız “dua” ve “beddua” terimlerinin eski ve günümüzde de Türk dünyasında yaygın şekilleri “alkış” ve “kargış”tır. Alkış (dua), insanın kendisi ile yakınları, tanıdıkları, hısım ve akrabalarıyla sevdikleri başta olmak üzere içinde yaşadığı toplumun bütün bireylerinin maddi refah ve manevi saadetinde yardım ve merhametini istemek için Tanrı’ ya yaptığı bir hitap ve bir sesleniştir. Kargış (beddua) ise, alkışın aksine insanın kendisine, ailesine, toplumuna ve toplumunun diğerlerine, kurumlarına zararı dokunacak şahıslara, onların düşünce ve fikirlerine karşı şiddetli bir tepkidir.

Bu nedenle doğrudan doğruya tıpkı alkış gibi Tanrı’ ya yönelen bir sesleniş şeklindeki kargışların da söze dayalı sihirli sözlü formüller oldukları inanç ve düşüncesi yaygındır. Özellikle geriye ve geçmişe doğru gittikçe büyü, fal, sihir ve benzeri uygulamalarla da beslenip desteklenen alkış ve kargışlardan bilhassa “kargış”ların boş yere söylenmesi hoş karşılanmaz.

Ev ve benzeri kapalı bir mekânda kargış söyleneneği zaman önce “evden dışarı vb.” başka koruyucu işlevlere sahip olduğuna inanılan bir sözlü formül kullanılarak kargış veya beddua edilir. Az sözle çok şeyin anlatıldığı, anlamları açık ve kesin kalıplaşmış sözler olan alkış ve kargışların çoğu zaman kurallı cümle yapısı şeklindeki yapıları ve söz dizimleri kolaylıkla değiştirilemez. Alkış ve kargışların da hem mensur hem de manzum şekilleri vardır. Manzum alkış ve kargışlar daha çok mâni ve ninni şeklinde karşımıza çıkar. Ancak, ikili ve üçlü katar şeklinde alkış ve kargışlar da vardır.



Tekerlemenin Tür ve Şekil Özelliklerini Açıklayabilmek

Tekerleme, ses benzerlikleri ile uyaklardan faydalanılarak oluşturulan secili-kafiyeli ve belli bir konusu olmayan hatta önemli bir bölümü anlamlı da olmayan ses ve sözlerin akışı bakımından şiirimsi bir türdür.

Tekerlemeler taşıdıkları yapısal ve tematik özelliklerden ziyade icra bağlamlarında taşıdıkları işlevsel özellikleriyle kendilerini tartışmasız bir biçimde ortaya koyup kabul ettiren bir sözlü edebiyat türüdür. Meselâ, bir masalın açık tekerlemesi, masalı açıp dinleyicileri harekete geçirir, masalın sonundaysa dinleyiciyi gündelik zamanın eşliğiyle yeniden buluşturur.

Aynı şey “ebe çıkarmak” veya “sayışmaca” adlarıyla da bilinen “oyun tekerlemeleri”nde ve çocukların belli zamanlarda düzenledikleri törenlerde ezgiyle söyledikleri ve “tören tekerlemeleri” adıyla bilinen tekerleme türünde de geçerlidir.

O hâlde tekerlemeyle tekerlenen âdetâ tekerlekelenen ve yürüten onun vasıtasıyla yürütülen bir başka şey söz konusudur. Bu bir masaldır, oyundur, törendir hatta karagözdeki “muhâvere” ve âşık sanatında başlı başına bir fasıldır en azından onun önemli bir kısmıdır, denebilir.

Dolayısıyla tekerleme türü kendi başına kullanıldığında kişinin veya kişilerin dil kullanımları ve fonetik olarak birbiri ardınca kullanımları zor olan sesleri kullanabilme yeteneğini ortaya koyan ve kişileri bu yolla yarıştıran boy ölçüştüren bir ölçüt veya yarışma şekline dönüşmektedir.

Tekerlemeleri çeşitleri bakımından şu şekilde tasnif edebiliriz:

Masal tekerlemeleri, Oyun tekerlemeleri, Tören tekerlemeleri, Bağımsız söz cambazlığı tekerlemeleri, Âşıkların söyledikleri tekerlemeli şiirler, Karagöz-Hacivat tekerlemeleri.



Bilmece Türünün Şekil Özelliklerini Açıklayabilmek

Bilmeceler çok eski çağlardan beri oluşmuş ve yüklendiği işlevlere göre şekillenip belirli kurallar doğrultusunda günümüzdeki şeklini alarak kalıplaşmış ve kuşaktan kuşağa aktararak gelen sözlü edebiyat türünü bir gelenektir. Bu bağlamda bilmeceler, günlük hayatta karşılaşılabilecek hemen hemen her şeyi konu edinen, bilinmesi ve bulunması istenilen cevabı bir takım ipuçları verecek veya uzak-yakın çağrışımlarda bulunarak tanımlamayı, bulmayı sağlamayı amaçlayan, soru-cevap olmak üzere iki ana kısımdan oluşan, manzum veya mensur çeşitleri bulunan Anonim Halk Edebiyatı türüdür.

Bugüne kadar bilmecelerin cevap ve konuları göz önünde bulundurularak alfabetik sınıflama başta olmak üzere çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Bilmecelerin manzum ve mensur olmaları da bir sınıflandırma ölçütü olarak kullanılmıştır. Bilmeceler ilk çağlardan beri toplumun bütün kesimlerine kullanılan bir türdür, bir yarışma, birbirini sınama, bir iletişim kurma ve eğlence şeklidir.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Anonim Halk Edebiyatının özelliklerinden **biri değildir**?

- a. Halkın topluca yaratması kuramını doğrultusunda ürünler vermesi
- b. Milletin "millî ruhunu" yansıtmaması
- c. Ulusal kimliğin oluşumuna katkıda bulunması
- d. Bireysel eserlere örnek teşkil etmesi
- e. Ulusal kaynakların başında gelmeleri

2. Atasözleri genel kural niteliği taşıyıp toplumun geneline seslenerek herkes için geçerlidirler. Deyimler ise kişilerin özel durumlarını yansıtır.

Buna göre aşağıdakilerden hangisi atasözü **değildir**?

- a. Asıl azmaz bal kokmaz.
- b. Kestane kabuğundan çıkmış da kabuğunu beğenmez.
- c. Kavgada kılınç ödünç verilmez.
- d. Rüzgar eken fırtına biçer.
- e. Balta değmedik ağaç olmaz.

3. Aşağıdaki atasözlerinin hangisinde mecazlı bir söyleyiş **yoktur**?

- a. Bin tasa bir borç ödemez.
- b. Balta değmedik ağaç olmaz.
- c. Kimsenin çırası tana kadar yanmaz.
- d. Balık ağa girdikten sonra aklı başına gelir.
- e. Bülbülün çektiği dili belası.

4. Aşağıdaki cümlelerin hangisinde deyim **kullanılmamıştır**?

- a. Başlarda hiç hoşlanmadığım bu işe gel zaman git zaman alışmıştım.
- b. Sorunlarından bahsetmezsen sana yardımcı olamam.
- c. Dükkanda alış veriş ederken terbiyesizlik yapan bu kaba saba adamı bir yerden tanıyordum.
- d. Bence artık bu yaşananlara boş verip yüzünü geleceğe çevirmelisin.
- e. Beni köşeye sıkıştırdığını sanıyor üzerime geldikçe geliyordu.

5. Aşağıdakilerden hangisi deyim **değildir**?

- a. Köpeksiz köy bulmuş çomaksız geziyor.
- b. Kuş uçmaz kervan geçmez.
- c. Kıtlığına kıran girmiş.
- d. Kel başa şimşir tarak.
- e. El ile gelen düğün bayram.

6. Aşağıdakilerden hangisi kargıştır?

- a. Cuma günü ölesice
- b. Başına toprak döküle
- c. Gözün kör olmasın
- d. Küçük mezar olamayasın
- e. Ölmeysesice...

7. Tekerlemelerin temel özelliği aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Gerçek dışı ve şaşırtıcı oluşu.
- b. Gerçekçi ve bildik oluşu.
- c. Yalnızca masallarda bulunuşu.
- d. Yalnızca oyunlarda bulunuşu.
- e. Herkes tarafından kolayca söylenişi.

8. Aşağıdakilerden hangisi bir tekerleme çeşidi **değildir**?

- a. Masal tekerlemeleri.
- b. Oyun tekerlemeleri
- c. Töresel tekerlemeler
- d. Bağımsız Söz cambazlığı tekerlemeleri
- e. Tören tekerlemeleri

9. Aşağıdakilerden hangisi eski çağlarda oluşmuş ve yüklendiği işlevlere göre şekillenip belirli kurallar doğrultusunda günümüzdeki şeklini alarak kalıplaşmış ve kuşaktan kuşağa aktanlar olarak gelmiş sözlü edebiyat ürünümüzdür?

- a. Atasözü
- b. Bilmece
- c. Alkış
- d. Kargış
- e. Deyim

10. Bilmeceler genellikle aşağıdaki şekillerden hangisiyle söylenirler?

- a. Şiir şeklinde
- b. Düz yazı şeklinde
- c. Şiir ve düzyazı bir arada olmak üzere
- d. Şiir veya düzyazı şeklinde
- e. Herhangi bir söyleyiş şekli yoktur.

Okuma Parçası

Bir Atasözünün Türk Dünyasında Bin Yıllık Öyküsü

Prof.Dr.Özkul Çobanoğlu

Türkiye Türkçesi: Damlaya damlaya göl olur.

Dîvânü Lügâti' t-Türk: Birin birin ming bolar, tama tama köl bolur.

Çağatay Türkçesi: Tama-tama köl bolar, bir tammasa çöl bolar.

Oğuz Türkçesi: Tama-tama göl olur, düşman gözü kör olur.

Osmanlı Türkçesi: Damla damla göl olur.

Afganistan Türkçesi: Tama tama köl bolot.

Azerbaycan Türkçesi: Dama-dama göl olar, aha aha sel.

Kosova-Makedonya Türk. Damlaya damlaya çol olur, damlacıktan sel olur.

Başkurt Türkçesi: Kül tamsınan yıyıla./ Tamsı tamıp taş tişer.

Bulgaristan Türkçesi: Damla damla göl olur, damlacıktan sel olur.

Çuvaş Türkçesi: Tumlam sine tumlam küle pulat.

Dobruca Türkçesi: Damla damla köl bolır.

Deliorman Türkçesi: Damlaya damlaya göl oluu.

Gagauz Türkçesi: Damnaya-damnaya göl olur.

Hakas Türkçesi: Sug teerbenni dee talapça.

Karakalpak Türkçesi: Tama-tama köl bolar, bir tam-basa şöl bolar.

Karaçay Türkçesi: Köl da tama-tama boladı./ Köp tamçıdan köl bolur.

Kaşkay Türkçesi: Dama dama göl olur amma dada dada hiç olmaz.

Kazak Türkçesi: Tamşıdan tama-tama köl boladı.

Kazan Tatar Türkçesi: Tamçı tama-tama kül bula.

Kerkük Türkçesi: Adım adım yol olu, damla damla göl olu.

Kıbrıs Türkçesi: Damlaya damlaya göl olur, damlacıktan sel olur.

Kırım Tatar Türkçesi. Tama-tama göl olur, aka aka sel olur.

Kırgız Türkçesi: Bulaktı cıysań köl bolot, maydanı cıysań el bolot.

Nogay Türkçesi: Köp tükirse köl bolar.

Özbek Türkçesi: Tama-tama köl bolar, bir tambasa şöl bolar.

Tıva Türkçesi: Dalayga damdı duza.

Türkmen Türkçesi: Dama-dama köl bolar, hiç dammasa çöl bolar.

Uygur Türkçesi: Tama-tama köl bolar, tamlamısa çöl bolar.

Yakut (Saha) Türkçesi: Otonnootoxxo oñooyuk tuolar.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. d | Yanıtınız doğru değil ise “Anonim Halk Edebiyatı ve Konuşmalık Türler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. b | Yanıtınız doğru değil ise “Atasözü ve Deyimler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız doğru değil ise “Atasözü ve Deyimler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. b | Yanıtınız doğru değil ise “Deyimler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. e | Yanıtınız yanlış ise “Deyimler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. b | Yanıtınız doğru değil ise “Alkış ve Kargışlar” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. a | Yanıtınız doğru değil ise “Tekerlemeler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız doğru değil ise “Tekerlemeler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız doğru değil ise “Bilmeceler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. d | Yanıtınız doğru değil ise “Bilmeceler” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Atasözleri birincil sözlü kültür ortamında üretilmeye başlanılmış sözlü edebiyat yaratmalarıdır. Bu nedenle kolayca ezberlenebilmeleri ve hatırlanabilmelerini artırıcı işlevleri nedeniyle kafiye ve rediflere sahip şiir parçacıkları hâlinde üretilmiş ve daha sonra da bu üretim modeli gelenekleşmiş olmalıdır.

Sıra Sizde 2

“Her deyim güzel bir buluştur ve çoğu zaman küçücük bir kaç kelimeye koskoca bir anlam dünyası sığdırılmış olarak karşımıza çıkar.” Cümlesinde deyimlerin yaratılışları anında bir kişinin buluşu olmasına ve sonradan anonimleşmesine ve anlam üretmedeki rollerine dikkat çekilmektedir.

Sıra Sizde 3

Türkiye’de bazı yörelerde kargışın rastgele ve uluorta söylenmesinin, kargış söylenen yerdeki insanlara da zarar veceği düşüncesi vardır. Bu nedenle kargış söyleyecek insanlar önce “evden dışarı vb.” geleneksel sözlü koruyucu formülleri söyledikten sonra kargışta bulunurlar.

Sıra Sizde 4

Tekerleme ve başka sözlü edebiyat ürünlerinin konularının olmayışı tek başına onların sözlü edebiyat geleneğinde yaşayıp yaşamamasına karar veremez. Asıl önemli olan içinde yer aldıkları kültürün işleyişinde karşılaştıkları işlevdir. Eğer bir işlevleri varsa ki tekerlemelerin pek çok işi ve işlevi yerine getirdikleri görülmektedir, yaşamaya devam edeceklerdir.

Sıra Sizde 5

Atasözlerinin söylendiği ortamdakiler tarafından bilinmesi işlevini yerine getirmesi bakımından önemliyken sorulan bir bilmecenin daha önce duyulmamış olması işlevini yerine getirmesi bakımından önemlidir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Boratav, P.N.(2000). **Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö.(1999).**Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö.(2000).**Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö.(2007).**Âşık Edebiyatı ve İstanbul**. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dizdaroğlu, H.(1969). **Halk Şiirinde Türler**. Ankara: TDK Yayınları.
- Duymaz, A.(2002).**İrfanı Arzulayan Sözler: Tekerlemeler**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güleç, H.(2002).**Halk Edebiyatı**. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Kaya, D.(1999). **Anonim Halk Şiiri**. Ankara: Akçağ Yayınları.

5

Amaçlarımız

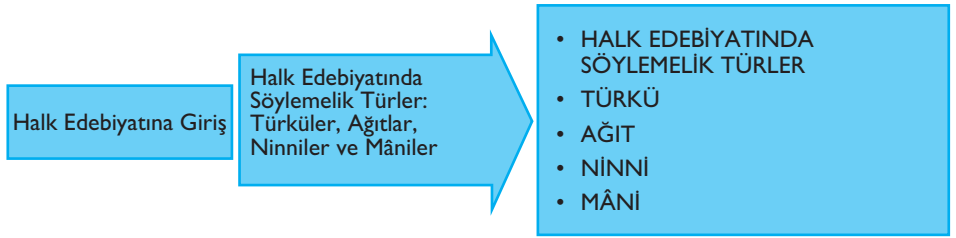
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Söylemelik türler kavramını açıklayabilecek,
- Türkülerin temel özelliklerini tanımlayabilecek,
- Ağıtların temel özelliklerini açıklayabilecek,
- Ninni kavramını tanımlayabilecek,
- Mânî türünün temel özelliklerini açıklayabilecek ve tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Söylemelik Tür
- Türkü Kavramı
- Ağıt Türü
- Ninni Türü
- Mânî Kavramı

İçerik Haritası



Halk Edebiyatında Söylemelik Türler: Türküler, Ağıtlar, Ninniler ve Mâniler

HALK EDEBİYATINDA SÖYLEMELİK TÜRLER

Giriş

İnsan belleğinden başka hiçbir kayıt olanağı olmayan birincil sözlü kültür ortamında sözlü edebiyatın şiir şeklinde ortaya çıktığı ve daima müzik eşliğinde icra edildiği ve bu tür söz ile ezgi birlikteliğinin dinî törenlerde kalıplaşmış hareketlere dayalı dansı da birarada bulundurduğundan daha önceki ünitelerde söz edilmişti. Bu bağlamda söz ve sözü söylemek mitik, mistik ve büyüsel nitelikler de taşır. Sözün, ezgi ve müzikle birleştirilerek sunulmasının nedenleri arasında söz konusu mitik, mistik ve büyüsel inanışlar da rol oynamış olmalıdır.

Aradan geçen çağlar boyunca yavaş yavaş din dışı söz, müzik ve dans formlarının oluşumuna doğru bir gelişme olur. Yakın çağlarda da tamamen din dışı formlarıyla söz, ezgi ve dans formları oluşur. Ancak bu oluşum dinî formları ortadan kaldırmadığı gibi daha önceki zamanlarda ortaya çıkan yapılanışların da gelenekselleşerek devam etmesine de engel olmamıştır. Bu bağlamda “yüksek sesle ve ezgi eşliğinde söz söylemek” bütün din dışılığına rağmen bütün kültürlerde dikkat çeken ve âdeta bir ritüel havası içinde kutsanan bir sanattır.

Bilindiği gibi, Anonim Halk Edebiyatında yer alan edebî yaratmaların bir kısmının icrası doğrudan doğruya dinleyiciye ezgi eşliğinde “söylemeye” yönelik özellikler taşır. Konuşmalık türlerin bir konuşma esnasında ortaya çıkıp konuşmanın şekline bürünmeleri ve konuşmayı kalıplaşmış bu ifadeler vasıtasıyla istenilen yönlere çekme veya çevirmeleri en önemli özellikleridir. Söylemelik türler ise, doğrudan doğruya bir tören havası içinde icra olundukları sosyo-kültürel bağlamı ve orada bulunanları ve yapılanları durduran, en azından yavaşlatan, gücü ve imkânları nispetinde yönlendiren bir etkiye sahiptir. Konuşmalık türlerin konuşma bağlamında yaptığını söylemelik türler icra olundukları sosyal ve kültürel hayat bağlamında gerçekleştirmektedirler, denilebilir. Söylenenin söylendiği yer, söyleyeni ve söylenenin bakımlarından önemli olduğu görülür. Söylemelik türlerin kına gecesi ağıdı gibi bazı ürünleri doğrudan doğruya icra olundukları törenle ilişkililikten büyük bir çoğunluğu için böyle bir durum söz konusu değildir.

Söylemelik türler: Tören ve tören dışı geleneksel icra ortamlarında, icracı tarafından dinleyicilere “söyleme” etkinliğine dayalı olarak meydana getirilen bu sözlü edebiyat yaratmalarına “*söylemelik türler*” adı verilmektedir. Türk Halk Edebiyatının söylemelik türleri olarak *türküler*, *ağıtlar*, *mâniler* ve *ninniler* bu ünitenin konusunu oluşturmaktadır.

Küy: Eski Türkçede “türkü, ezgi” anlamında kullanılan bir kelimedir.

Psişik: Ruhla ilgili, ruhi, ruhsal anlamındadır.

Töz: Kök, asıl, cevher anlamındadır.

TÜRKÜ

Yaygın bilimsel kabüllere göre ezgiler veya Eski Türkçedeki söylenilişiyle “**küy**ler,” milletlerin mitolojik döneminde sözlerden önce oluşturulmaya başlanılmış kültürel yaratmalardır. Çeşitli duyguları dışavurmaya yönelik bir kültürel araç ve gereç olarak ezgiler, zamanla çeşitlenmiş ayinler ya da törenlerde bir örnek üzere kalıplaşarak geleneksel havaları, bunların icra bağlamlarını ve anlatım tutumlarını oluşturmuşlardır. Böylece, bir yönüyle en evrensel dil olan müzik aynı zamanda bir ulusun kendi varlığını ve gerçekliğini sözlü edebiyattan da önce idrak ettiği ve kendi varlığını seyrettiği bir ayna olmuştur, denilebilir. Buna bağlı olarak müzik, mitolojik bir dünyada kutsaldır. Dahası müzik, başta kam, şaman törenleri olmak üzere pek çok dinde de aşkın olan kutsal varlık ya da varlıkların dünyasıyla iletişime geçmede son derece önemli, âdeta olmazsa olmaz konumunda bir sosyo-kültürel ve psikolojik bir olgudur. Bu olgu, günümüzde de yeri doldurulamayan bir biçimde işlevseldir ve bütün dinlerde ve hatta ideolojilerde kullanılmaktadır. Dolayısıyla, geleneksel ezgiler bir yönleriyle de içinde doğdukları kültürün dış dünyayı algılayışını ve dünya görüşünün kelimelerle ifade edilemeyen **psişik** “biz” duygusunu oluşturur ve dışavururlar. Canlı olmanın neredeyse eş anlamlısı olarak doğadaki canlı varlıkların pek çoğunda ritm duygusunun varlığına rastlanılır. Bu evrensel ritm duygusu müziğin kökenidir. İnsan içindeki bu ritm duygusunu en eski zamanlardan beri en basit çalgı aletleriyle (bu aletlerin en basiti iki taş veya tahta olabilir) ezgi olarak dışavurmuştur. Bu bağlamda, ritm ve ahenkli sesler ve bunların belli ölçülerde tekrarlanması, tekrarlana tekrarlana kalıplaşan âdeta somut bir varlığa dönüşen sessel bir gerçeklik kendi içinde başı-sonu belli bir bütünlük, insanlığın kültürel olarak meydana getirdiği ilk “sosyo-kültürel metin” olmalıdır. Bu sözsüz, sadece sesli metinler veya ses metinlerini “ezgiler” olarak adlandırıyoruz. Zamanla, duyguları dışa vuran ezgilerin etrafında birleşen ilkel insan topluluklarının, düşünce özlerinin âdeta günümüzün büyü, muska, sihir ve tılsımlarına benzeyen çeşitli şekillerle maddi nesnelere sahip **tözlere** ve bunları daha bir üst iletişim biçimi olarak ifadeye dönüşen söze doğru bir gelişim süreci geçirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Bu bağlamda, Türk kültürünün ortaya çıkıp gelişmesi sürecinde oluşturulan ezgilerin ve onlara koşulan sözlerin varlığı, bir kültürel varlık alanı olarak Türk kültürünün kendini ifade ettiği en eski varlık alanlarından birisidir. Söylemelik türlerin temel özelliği olan sözü ezgiyle söyleme ve buna bağlı olarak topluluk hayatında kalıplaşan bir yaşam kesiti yani “tören”ler meydana getirme göz önüne alınmadan, Türk kültüründe “*türkü*” olgusu anlaşılamaz.

Türk halk şiiri türlerinin en eski ve yaygınlarından biri olan “türkü”, aynı zamanda Türk müziğinde kendi içinde sistematik bir bütünlüğe sahip ezgiler topluluğunun da müzikal bir form olarak adıdır. Halk Edebiyatının en eski kaynaklarından olan Divânı Lugâtî’t-Türk’te “ır” ve “yır” kelimeleriyle karşılanan türkü terimi yerine Azerbaycan Türkçesinde “mahnı”, Başkurt Türkçesinde “*halk yırı*”, Kazak Türkçesinde “*türki*” (türük halık anı), Kırgız Türkçesinde “*eldik ır*”, Tatar Türkçesinde “*halk cır*”, Özbek Türkçesinde “*türki*” veya “*halk koşığı*”, Uygur Türkçesinde “*nabşa*” veya “*koça nabşisi*”, Türkmen Türkçesinde “*halk aydımı*” terimleri kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesinde sözlü kültür ortamında geleneksel ezgilerle söylenilen her nazım parçası “*türkü*” diye adlandırılır. Türkü kendi başına bağımsız bir nazım şekli değildir. Kendi başlarına bağımsız nazım türleri ve şekilleri olan mâni ve koş-

ma şekliyle söylenen bir nazım bile “türkü” ezgisiyle söylenirse türkü olur. Bu nedenle konuyu ilk ele alan araştırmacılardan günümüze kadar türkülerin geleneksel ezgileri ve bunlara son zamanlarda “türkü formunda” sıfatıyla eklenen “besteleri” bu nazım türünün en önemli tür belirleyici ölçütleridir. Kalenderî, semaî gibi ezgi yönü ayrı bir tür kabul edilmede önemli olan diğer nazım türlerinin aksine türküler bugüne kadar tamamı derlenememiş sayıda bir ezgi dağarcığına veya bütüncesine (korpus) sahiptir. Bundan dolayı, türküler belli sayıdaki ezgiyle de sınırlamak mümkün değildir. Ancak bugüne kadar bilinen ve incelenen ezgilerin de kendi içinde tutarlı bir sistematik dahilinde ortak bir tavra ve formel bir bütünlüğe sahip oldukları buna bağlı olarak benzemezlerinden kolayca ayrıldıkları bilinmektedir. Bu özellikleri nedeniyle, Türk Anonim Halk Edebiyatının en yaygın olarak icra edilen türlerinin başında “türkü”ler gelmektedir.

Bu yaygınlığına karşılık, türküler şekil, yapı ve ezgi yönünden sınırlamak çok zordur, çünkü çok değişik biçimde, yapıda ve ezgide oluşturulmuş türküler vardır. Dahası, geniş halk kitleleri ve âşıklar, ezgiyle söylenen her türlü manzum parçayı türkü olarak adlandırırlar. Bizce, çözümsüz gibi görünen bu problemin çözümü “türkü” kelimesinin nasıl oluştuğu açıklayabilecek bir analizde gizlidir. “Türkü” kelimesinin nereden geldiğiyle ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunlardan en önde geleni, Türk kelimesine (-î) nispet eki (aidiyet eki) eklenerek “türkî” elde edildiği ve bu kelimenin zamanla Türkçenin ses uyumuyla “türkü” şeklini aldığıdır. Bu açıklama bizi hiç bir yere götürmez ve bu türle ilgili tespitler konusunda da yeni bir şey ortaya koyamaz.

Bizim kanaatimize göre, bugün “türkü” olarak söyleyip yazdığımız bu kelime eski cönk ve mecmualarda “türkiy” şeklinde dar ünlüyle söylenilmekte ve yazılmakta idi. Bu “türkiy”in daha önceki formu “türk ezgileri” veya “havaları” anlamında “türkküy” olmalıdır. Ancak arka arkaya gelen “kk” sesleri “y” sesinin daraltıcı tesirleriyle önce “türkiy”e, daha sonra da “türkî”ye dönüşmüştür. “Türkküy”ün, “türkiy”e ve “türkî”ye dönüşmesi sürecinde, kırsal kesimde yaşayan göçebe taşralı anlamındaki “türk”e nispetle bu yeni anlamların yüklendiği dönemde, şehirlere veya “şar”lara, yerleşen Türkler de, “şar-küy”leri (şehir havaları) icat ederler. Bu adlandırma “türkiy” ve “türkî” örneklerinin tesiriyle önce “şarkıy” sonra da “şarkı” şeklinde karşımıza çıkar. Türkü kelimesindeki etimolojik yanlışlıktan bin beter “şarkı” etimolojisinde karşımıza çıkan “şarka ait” şeklindeki tuhaflık anlaşılır şey değildir. Çünkü bu terimi yapan ve bu tür havalara bu adı veren biziz ve biz şarkız, neden batıda yaşıyormuş gibi bu ezgileri “şarka ait” diye adlandıralım? Burada “şar” yani “şehire ait küyer” veya “havalar” anlamında bir adlandırma söz konusu olduğu son derece açıktır.

Bu bağlamda türküye dönecek olursak Türk ezgileriyle söylenen her manzum parçanın “türkü” olarak adlandırılmasından daha doğal ne olabilir ki? Burada konuyu içinden çıkılmaz hâle getiren husus, erken dönem halkbilimcilerinin “türkü”yü de diğer Türk Halk Edebiyatı tür ve şekilleri gibi anlamalarından kaynaklanmaktadır. Türkünün sabit bir veya birkaç nazım şekli yoktur. Aynı şekilde konu bakımından da türkülerin sınırlı olduğu söylenemez. Kısaca, türküler, konu, yapı, şekil ve ezgi bakımından herhangi bir tür gibi sınırlamak kolay değildir. O hâlde türkü konusunda kala kala elimizde sadece “ezgi ağırlıklı” bir Halk Edebiyatı ve müziği türü olduğu gerçeği kalmaktadır. Buna göre, türküler çeşitli nazım şekilleri ve ezgilerle oluşturulan Anonim Halk Edebiyatı ürünleridir. Dahası, anonim türkülerin yanı sıra yaratıcısı belli türküler de vardır.

Şekil yönünden türküler, çoğunlukla beyitler ve kıtalar biçiminde ve bunlara çeşitli sayılarda eklenen mısralarla oluşturulmuş nakarat kısımlarından meydana gelirler. Bunlar o kadar çeşitlilik gösterirler ki, tamamını birer nazım biçimi olarak kabul etmek mümkün değildir. Hece ölçüsü bakımından türküler, duraklı veya duraksız, çoğunlukla 7 ile 15 arasındaki heceli kalıplarla oluşturulurlar. Ancak gelecekte yaşamakta olan türkü örneklerine bakılırsa bunun da kesin bir sınırlama olmadığı anlaşılar. Örneklere göre, türküler, hece ölçüsünün bütün kalıplarıyla söylenebilir. Fakat yedili, sekizli ve on birli hece ölçüsünün daha yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durum da türkünün bir nazım şekli olmamasının bir kanıtı olarak kabul edilir.

Türkülerde kıtalar yapı bakımından iki bölümden oluşur. Birinci bölüm türkülerin asıl sözlerinin bulunduğu bölümdür. Bu bölüme “*bent*” adı verilir. İkinci bölüm ise bendin sonunda tekrarlanan “nakarat” kısmıdır. Nakarat kısmına, “*bağlama*” veya “*kavuştak*” da denir. Bentler ve kavuştaklar kendi aralarında kafiyelenirler. Türkülerin bir çok bakımdan en önemli kısmı kavuştak veya nakaratlarıdır. Yapı veya şekil olarak taşıdıkları özelliklerin başında “tekrar” gelir. Tekrar, hafızalarda yer edecek bir “metin” fikrinin sözlü kültür ortamında yegane oluşturulma yoludur. Bu işlevlerine bağlı olarak türküler, sözlü kültürde kendine has şartlarda âdeta bir “tören” veya topluluğu birleştiren “ayın” havasında icra olunurlar. Özellikle ilk ortaya çıktıkları mitik veya mitolojik bağlamlarda tamamen dinî mahiyette oldukları düşünüldüğünde bu hususiyetleri daha iyi anlaşılabilir. Geleneksel müziğimizin ezgilerinin “varsığı” (Varsak ezgileri), “bayatı” (Bayat ezgileri), “türki” (Türk ezgileri) gibi Türk boylarının adıyla anılmalarının da nedeni budur. Çünkü ezgilerin (küylerin) en azından bir kısmı geçmişte doğrudan kan bağıyla bağlı Türk topluluklarının en önemli kimlik yapıcı ve taşıyıcı unsuru ve sembolü olduğu anlaşılmaktadır. Türküler ve ezgileri, Türk topluluklarında topluluğun simgesel kuruluşunda çok önemli bir işleve sahiplerdir. Bu bağlamda, türkülerin topluluğun “biz” ve “bizim” bilincini oluşturmada ve devam ettirmede sözünü ettiğimiz ezberlemeye dayalı “ortak metin”leştirmeyi tekrarla veya “nakarat”la sağladıkları açıkça ortaya çıkmaktadır.

Türk boylarının ezgiler (küy) etrafındaki bu yapılanışları, Anadolu’da şehirlerde yerleşik hayata geçtikten sonra da devam etmiştir. Bir yandan, İstanbul ve belki Bursa merkezli olarak “şar” (şehir) havalarıyla “şarkı”lar oluşurken, Malatya, Sivas, Erzurum, Gaziantep gibi şehirlerde de bu şehirlerin adıyla âdeta şehrin “marşı” imişcesine, şehrin adıyla “Malatya karşılaması”, “Malatya ağırlaması” veya “Malatya uğurlaması” gibi yerel kimliği yapan, taşıyan ve temsil eden havalar (ezgiler) oluşmuş ve bunlar şehirlinin icra ettiği halk oyunları ile bütünleşmiştir. Günümüzde de bu yapı devam etmekte ve her şehrin kendine has kılık kıyafetiyle, ezgisiyle ve hareketleriyle bir halk oyununa sahip olması gerektiği düşüncesi yaşamakta ve yer yer aynı halk kültürü havzasındaki il olan şehirlerin bile bazı zorlamalarla kendilerine has “halk oyunu” icat etmelerine yol açtığı görülmektedir. Türküleri ve onlarla icra edilen oyunları bu sosyo-kültürel bağlamı dikkate almadan, doğru bir biçimde anlamak ve açıklamak mümkün değildir.

Türküler iki kaynaktan beslenirler. Birincisi, ilk söyleyenleri (yakıcıları) bilinmeyen ve “*asıl türküler*” de denen anonim türkülerdir. Hiç şüphesiz bu türkülerin bir ilk söyleyeni vardır. Ancak ya adını türküyeye koymamıştır ya da zamanla bu ad unutulmuş ve türkü anonimleşerek topluma mal olmuştur. Türküleri besleyen ikinci kaynak ise yaratıcıları belli olan türkülerdir. Bu türkülerde bir âşık veya bili-

nen bir kişinin söylediği bir eser, türkü hâline dönüştürülür. Bu eser de yaratıcısının adı olsun veya olmasın halk arasında türkü olarak kabul edilir. XVI. yüzyılda yaşayan Öksüz Âşık'tan bu yana Karacaoğlu, Âşık Gevherî, Kayıkçı Kul Mustafa, Âşık Ömer ve Âşık Seyranî gibi yüzlerce âşığın eseri bu şekilde türkü hâline gelmiştir.

Türkülerin konuları hem bireysel hem de toplumsal olabilir. Bir çok türküde doğrudan bireylerin yaşadığı, aşk, sevdâ, ayrılık, gurbet, ölüm, hicran, vuslat ve fukaralık gibi konular anlatılmıştır. Diğer yandan da yine pek çok türkü, savaş, yangın, sel, deprem, salgın hastalıklar başta olmak üzere her türlü toplumsal olayı konu edinmiştir. Kısaca, halk arasında gerçekleşen herhangi bir olay bir türkünün yakılmasına neden olabilir. Türküler çoğunlukla beste (ezgi) ve güfte (söz) birlikteliği içinde yaratılırlar. Bu şekilde yaratılan bir türkü, çeşitli yollardan yurdun her köşesine yayılır. Yayılma süreci içindeki türkü bölgelerde türlü biçimlere girer, bazı dizeler düşer yerlerine yenileri eklenir. Tarihsel ve geleneksel olarak çok büyük bir çoğunluğu sözlü kültür ortamının ürünü olan türküler, hiçbir zaman ilk çıkışlarındaki gibi varlıklarını koruyamazlar. Diğer anonim edebiyat ürünlerinde de olduğu gibi türkülerdeki değişimler sadece sözlerde değil, göreceli olarak daha az da olsa ezgilerde de görülür. Sözlü kültür ortamında kulaktan kulağa ve kuşaktan kuşağa yayılan türküler zaman aşımı, unutma, uydurma ve kişiden kişiye geçiş esnasında yeni duygulanmalarla ve onlara bağlı yeni yaratmalarla beslenerek kendini yeniler.

Kısacası türkülerde değişme hem sözde hem de ezgide olabilir. Zaman içinde meydana gelen değişmelerle, sözler değişik ezgilerle söylendiği gibi, ezgiye de değişik sözler eklenebilir. Bu nedenlerle, aynı türkünün çeşitlemelerini (varyant) farklı yörelerde görmek mümkündür. Dahası, yaratıldığında bir yığıtlık türküsü hatta ağıt olan türkülerin ezgisi oyun havasına yatkınsa zamanla oyun havası olmasına da yaygın olarak rastlanılır.

Türküler ezgilerine, konularına ve yapılarına göre üç türlü sınıflandırılabilir:

1. *Ezgilerine Göre Türküler*: Türküler ezgileri bakımından “*usulsüz ezgiler*” ve “*usullü ezgiler*” olarak ikiye ayrılır.
 - a. *Usulsüz ezgiler*: Bunlar uzun havalardır ve “*kayabaşı*”, “*divan*”, “*maya*”, “*bozlak*”, “*koşma*”, “*garip*”, “*boyrat*”, “*kerem*”, “*kesik kerem*”, “*müstemle*”, “*Türkmani*”, ve “*Çukurova*”, “*Aydos*”, “*Eğin*” gibi çeşitleri vardır.
 - b. *Usullü ezgiler*: Genellikle oyun havaları olup bu tür ezgiler bölgelere göre değişik adlar alır: Ege’de “*zeybek*”, Karadeniz’de “*boron*” ya da “*yalı havası*”, Ordu, Giresun, Marmara ve Trakya’da “*karşılama*”, Erzurum yöresinde “*Sümmani*”, Harput yöresinde “*şıkultım*”, Isparta ve yöresinde “*dattiri*”, Konya’da “*oturak*”, Şanlıurfa’daysa “*kırık*” adı verilir.
2. *Konularına Göre Türküler*: Türkülerin işlediği konulara göre tematik bir sınıflandırması şu şekilde yapılabilir.
 - a. Aşk ve sevdâ türküleri.
 - b. Gurbet türküleri.
 - c. Mizahi türküler.
 - d. Serhat türküleri.
 - e. Kahramanlık türküleri.
 - f. Eşkiya türküleri.
 - g. Tören türküleri.
 - h. Esnaf türküleri.

- k. Çocuk ve Oyun türküleri.
 l. Askerlik türküleri.
 m. Çoban türküleri.
3. *Yapılarına Göre Türküler*: Türküler, dörtlük, bent ve kavuştaklarının sıralanışı bakımından çok farklı yapılarda olabilir. Bu yapısal özellik de türkü sözlerinin zaman içinde değiştiğini göreceli olarak çok daha az değişen ezgilere koşulmak istenilen yeni sözleri uydurabilmek ve kafiyeleyebilmek amacıyla farklı farklı yapıların oluşturulduğunu akla getirmektedir. Bu aynı zamanda ezginin söze göre zamana karşı sözlü kültür ortamında daha dayanıklı olduğunun bir göstergesidir. Daha az değişen ve yaygın olarak bilinen geleneksel ezgilere duygularını ifade etmek için sözler koşuldukça aynı ezgiye sahip farklı sözlerle oluşturulmuş türküler de böylece ortaya çıkmıştır. Yaygın olan yapılara göre türküler şu şekilde sınıflandırılabilir:

A. Bentleri Mânî Dörtlükleriyle Kurulan Kavuştaksız Türküler: Birbirleriyle yakından veya uzaktan ilgili konulara ve anlatım tutumuna bağlı olarak arka arkaya mâniler sıralanarak ve bir ezgiye bağlanarak oluşturulan türkülerdir. Bu yapıdaki türkülerin bentlerinde birinci, ikinci ve dördüncü mısralar kendi aralarında kafiye-lidir. Üçüncü mısra ise serbesttir. Her dörtlüğün kafiye örgüsü diğerlerinden ayrıdır. Bu tür türkülerin kafiye örgüsü aaxa, bbbx, ccxc.. şeklindedir.

*Karanfil oylum oylum
 Geliyor servi boylum
 Servi boylum gelince
 Şen olur benim gönlüm*

*Karanfil uzar gider
 Yaprığın düzer gider
 Yâr yolunu şaşırmış
 İnşallah bize gider*

...

B. Bentleri Dörtlüklerle Kurulan Türküler: Bu yapıdaki türküler genellikle mânî ve koşma bentlerine kavuştak (nakarat) eklenmesiyle oluşturulmuşlardır. Bu tür türkülerin yapılarına göre kafiye örgüleri de değişiklik gösterir.

a. Dörtlüklerle Kurulan Türküler: Dörtlüklerden oluşturulan bu türkülerin kavuştakları yoktur. Çoğunlukla 11 heceli kalıpla oluşturulurlar. Bu tür türkülerin kafiye örgüsü xaxa, bbba, ccca.. şeklindedir.

*Bahar olup yaz ayları gelince
 Türlü çiçekleri açtı sılanın
 Lâle ile sümbül boynun eğince
 Sarı bülbülleri öttü sılanın*

...

*Gurbet ilde kimse yoktur ağlaya
 Dertli yoktur benim gönlüm eğleye
 Ala karlı mor sümbüllü yaylaya
 Güzelleri sökün etti sılanın*

b. Bentlerinin Dördüncü Mısraı Kavuştak Olan Türküler: Bu yapıdaki türkülerin dörtlüklerinin ilk üç mısraı kendi aralarında kafiye-lidir. Dördüncü mısra ise, bütün dörtlüklerin son mısraı ve kavuştak olarak tekrarlanır.

*Şu cihanda bir murada ermedim
Hiç ömrümde böyle sevgi görmedim
Sevdiğimin gonca gülünü dermedim*
Aman felek hasretime kavuştur (kavuştak)
...

c. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları Tek Mısra Olan Türküler:

*Böyle ikrar ilen böyle yolunan
Mihnetli yâr bana lâzım değilsin
Deli gönül sevmiş vazgeçmek olmaz
Cefâlı yâr bana lâzım değilsin*
Gönül kalk gidelim sılaya doğru (kavuştak)
...

d. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları İki Mısra Olan Türküler:

*Söğüdün erenleri
Çevirin gidenleri
Ne güzel baş bağıyor
Söğüt'ün güzelleri*
**Aldırdın beni gül iken
Soldurdun beni gül iken** (kavuştak)
...

e. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları Üç Mısra Olan Türküler:

*Kalenin bayır düzü
Mevlâm ayırdı bizi
Babamın akli olsa
Evlendirirdi bizi*
**Kıydan kenardan
Kapıdan bacadan düş de gel
Nişanlına küs de gel** (kavuştak)
...

f. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları Dört Mısra Olan Türküler:

*Kırlangıçlar yüksek yapar yuvayı
İner düz ovada sürer sefayı
Var git oğlan var git sana yâr olmam
Anamdan babamdan intizâr almam*
**Arabaya taş koydum
Ben bu yola baş koydum
Bir kötünün yüzünden
Adımı serhoş koydum** (kavuştak)
...

g. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları Beş Mısra Olan Türküler:

*Dere boyu giderim
Koyun kuzu güderim
İkimizi görmüşler Naciye'm
Nasıl inkâr ederim*

İlimonum portakalım
Sizde bilin bakalım
Senin için ısmarladım gelir bakalım
Eşkilice mayhoşça dolmayı canım
Kızlar giymiş kollarına burmayı (kavuştak)

...

b. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları Altı Mısra Olan Türküler:

Erzurum dağları kar ile boran
Aldı yüreğimi dert ile verem
Siz de bulunmaz mı bir kurşun kalem
Yazam arzupalimi yâre gönderem
Uy beni beni
Belâlüm beni
Satarım bu canı
Alırım seni
Çıkayım dağlara
Kurt yesin beni (kavuştak)

...

k. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları Yedi Mısra Olan Türküler:

Ağlarım yaşım gider
Dursam yoldaşım gider
Geçmerem nazlı yarım
Bilsem de başım gider
Ağlama ceyran balası
Sızlama ceyran balası
Gider gözün karası
Soyunum bak canıma
Hepsi de sevda yarısı
Özü şıh özü mulla
Nedir bunun çârası (kavuştak)

...

l. Bentleri Dörtlük, Kavuştakları sekiz Mısra Olan Türküler:

Evden çıktı yürüdü
Saçı yerde sürüdü
Sağ olası Hayriye
Cabil ömrüm çürüdü
Hayriye
Hıldır hıldır yürüye
Gelin ömrün çürüye
Erim erim eriye
Bizim evden geriye
Üç adım gel beriye
Kalın kaşlı Hayriye
Hoş bakışlı Hayriye (kavuştak)

...

C. Bentleri Üçlüklerle Kurulan Türküler:

a. Üçlüklerle Kurulan Kavuştaksız Türküler: Bu yapıdaki türkülerin kafiye örgüsü *aaa, bbb, ccc, ddd, eee...* şeklindedir.

*Sarı Zeybek inip gelir inişten
Her yanları görülmüyor gümüşten
Haberim yok dün geceki cümbüşten
...
Sarı Zeybek şu dağlara yaslanır
Yağmur yağar silahları ıslanır
Benim yarım küçücükten uslanır*

b. Bentleri Üç, Kavuştakları Tek Mısra Olan Türküler:

*Bülbül ne yatarsın Çukurova'da
Eşin gelir bulmaz, seni burada
Kendim gurbet elde gönlüm sılada
Ötme garip bülbül gönlüm sen değil (kavuştak)*

*Coşuyor da deli gönül coşuyor
Ciğerciğim kebab oldu pişiyor
Sevdiceğim yüce dağlar aşıyor
Ötme garip bülbül gönlüm sen değil (kavuştak)*

c. Bentleri Üç, Kavuştakları İki Mısra Olan Türküler:

*İki turnam gelir aklı karalı
Birin şabin vurmuş biri yaralı
O yavruya sorun aslı nereli
Katar katar olmuş gelir turnalar
Eğrin eğrin ne hoş gelir turnalar (kavuştak)*

d. Bentleri ve Kavuştakları Üç Mısra Olan Türküler:

*Al yeşil bayrağı gelin mi sandın
Sefere gideni gelir mi sandın
Trampet sesini düğün mü sandın
Aman padişahım izin ver bize
İzin vermezseniz atın denize
Tutalım Moskof'u verelim size (kavuştak)*

e. Bentleri Üç, kavuştakları Dört Mısra Olan Türküler:

*Pınar başından bulanır
İner ovayı dolanır
Senden çok mallar talanır
Dağlar duman oldu
Çayır çemen oldu
Ben yârımı görmedim
Halim yaman oldu (kavuştak)*

D. Bentleri Beyitlerle Kurulan Türküler:

a. *Beyitle Kurulan Kavuşaksız Türküler:* Bu türkülerin kafiye örgüleri aa, bb, cc,... veya aa, xa, xa... şeklinde görülebilir.

*Manisa'dan çıktım bayram etmeye
Üç gün bayram edip konup göçmeye*

*Kırkağaç ile Kayadibi arası
Guygun imiş Mustafa'nın yarası*

...

*Aman efem tomruk zincir gelir
Bu gençlikte ölüm bana zor gelir*

b. Bentleri Beyit, Kavuşakları Tek Mısra Olan Türküler:

*Yayla, suyum yan gider
Yüreğimden kan gider*

Yaylalar ey ey, ırgalar ey serin yaylalar (kavuşak)

*Bana tabib neylesin
Ecel gelmiş can gider*

Yaylalar ey ey, ırgalar ey serin yaylalar (kavuşak)

...

c. Bentleri Beyit, Kavuşakları İki Mısra Olan Türküler:

*Beyaz giyme üşürsün
Güzellikte menşursun*

**Şirin nar dane dane
Gel güzel döne döne** (kavuşak)

*Neynim güzel olduğunu
Yad elinen konuşursun*

**Şirin nar dane dane
Gel güzel döne döne** (kavuşak)

....

d. Bentleri Beyit, Kavuşakları Üç Mısra Olan Türküler:

*Açıl ey ömrümün varı bâd-ı sabah olmadan
Has bahçenin gonca gülü sararıp da solmadan*

**Eşim eşim gel gel
Uğrun uğrun gel gel
Can yoldaşım vay vay** (kavuşak)

...

e. Bentleri Beyit, Kavuşakları Dört Mısra Olan Türküler:

*Yavaş oyna sevdiğim kunduran taş a değer
Siyah perçem uçların kemandır kaşa değer*

**Vay vay vay vay n'olmuşam
Sararmuşam solmuşam
Pembe yanak üstüne
Ben misali olmuşam** (kavuşak)

...

*Yaylamızın yolları buzlu sulardan geçer
Kız Allah'ın seversen öldürdün beni yeter*

Vay vay vay vay n'olmuşam

Sararmışam solmuşam

Pembe yanak üstünde

Ben misali olmuşam (kavuştak)

f. Bentleri Beyit, Kavuştakları Beş Mısra Olan Türküler:

Haniya da benim elli dirhem pırasam

Üç mum yaksam Konyalımlı arasam

Konyalım yürü

Yürü yavrum yürü

Saçlarını sürü

Şimdi de burdan geçti

Hovardanın biri (kavuştak)

Haniya da benim elli dirhem kestanem

Konyalıdan başkasını istemem

Konyalım yürü

Yürü yavrum yürü

Saçlarını sürü

Şimdi de burdan geçti

Hovardanın biri (kavuştak)

Haniya da benim elli dirhem yoğurdum

Konyalıdan ben bir oğlan doğurdum

Konyalım yürü

Yürü yavrum yürü

Saçlarını sürü

Şimdi de burdan geçti

Hovardanın biri (kavuştak)

g. Bentleri Beyit, Kavuştakları Altı Mısra Olan Türküler:

Çek deveci develeri yokuşa aman

Ak memeler birbiriyle tokuşa aman

Develi

Sordum aslın nereli

Haydi elma yanaklı

Haydi kiraz dudaklı

Çok sallama göbeği

Düşürsün bebeği (kavuştak)

...

Deven yüksek atamadım kilimi aman

Susadıkça ver ağzıma dilini aman

Develi

Sordum aslın nereli

Haydi elma yanaklı

Haydi kiraz dudaklı

Çok sallama göbeği

Düşürsün bebeği (kavuştak)

b. Bentleri Beyit, Kavuştakları Yedi Mısra Olan Türküler:

Bastım da kırıldı içdenin dali vay dali

Kötüye düşenin böyl'olur hali

Oynaksın diller

Kaymaksın diller

Açılsın güller

Açılsın kollar

Ne bilsin eller eller

Narinay ninay nay narinay

Narinay ninay nay (kavuştak)

...

ı. Bentleri Beyit, Kavuştakları Sekiz ve Daba Fazla Mısra Olan Türküler:

Benim atım şu meydanda eşinir

Ayağına değen taşlar aşınır

Haydi de haydi

Saffet efendi

Suçlarımızı

Affet efendi

Keşke buralara

Gelmez olaydım

Beni buralardan

Al git efendi (kavuştak)

...

E. Bentleri Tek Mısra, Kavuştakları Mânî, Dörtlük veya Yedi Mısralı Türküler:

Kırmızı kurdele kör olasın Emine

İndim derelerine

Bilmem nerelerine

Kaytan bıyıklarımı

Sürem nerelerine (kavuştak)

Yavrum sana ipek mendil alayım

İndim derelerine

Bilmem nerelerine

Kaytan bıyıklarımı

Sürem nerelerine (kavuştak)

...

F. Karşılıklı Türküler/Atma Türküler: İki kişinin veya grubun biri birlerine soru-cevap veya karşılıklı atışma şeklinde, çeşitli konularda, iğneleme, alay etme ve benzeri şakalaşma amaçlı olarak söyledikleri türkülere, “atışma”, “söyleşme”, “karşılıklı türkü” veya “atma türkü”ler denilir. Doğu Karadeniz civarında atma türküler “karşı-beri” adıyla bilinir.

Beriki: Kuşlardan hangi kuştur

Yavrusuna süt veren?

Karşiki: Selasetin (yarasa) kuşudur

Kiremitlere giren

Beriki: Kuşlardan hangi kuştur

Boynunda var yel bağı?

Karşıkı: Ona atmaca derler
Aşar dumanlı dağı
...

Bu kısımdaki bilgilerin büyük bir kısmı Hikmet Dizdaroğlu'nun *Halk Şiirinde Türler* (Ankara: TDK Yay. 1969) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 2. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Türkü bir nazım şekli midir?



SIRA SİZDE

AĞIT

Türk halk şiirinde başta insanlar olmak üzere ölen canlılar (hayvanlar) ve kaybedilip uzağına düşülen özlenen mekânlar (sıla, yurt, memleket, vatan) için ağlatmak ve yas tutturmak anlatım tutumuyla söylenen veya yazılan şiirlere “ağıt” denilir. Bir başka ifadeyle, ölüm başta olmak üzere savaş, sel, salgın hastalıklar, deprem, yangın gibi doğal afetler üzerine, gurbete veya askere gidenlere yahut kına gecelerinde düğünlerde gelinlere “kına ağıtları” denilen şiir şeklinde ağıtlar yakılmaktadır. Nesir şeklindeki ağıtlarda da başta seci (kafiye) olmak üzere manzum özelliklerin yer aldığı görülür. Ağıtların anonim olanları anonim halk şiiri, âşıklarca koşma veya destan nazım şekilleriyle meydana getirilmiş *ağıt-kosma* ve *ağıt-destan* larsa âşık şiiri içinde yer alır. Ancak hangi âşığa ait olduğuna dair özelliklerini başta mahlas olmak üzere kaybeden bu tür âşık şiirleriyse, doğal olarak Anonim Halk Edebiyatı içinde yer almaktadır.

Günümüzde, ağıt karşılığında Azeriler “ağı”, Başkurtlar “*Merse, bıqtaw*”, Kazaklar “*joqtaw*” Kırgızlar “*coktao*”, “*koşok*” (gelin ağlatması), Özbekler “*coktaw*”, “ağı”, “*matemnâme*”, Nogaylar “*bozlaw*”, Tatarlar “*marşıya*”, Kırım Tatarları “*taqmaq*”, Gagauzlar “*aalamak türkülleri*”, Türkmenler “*Ağı*”, Musul-Kerkük Türkleri “*sazlamak*”, Uygurlar “*Qoşaq*” kelimelerini kullanmaktadır. Kıpçak Türkçesi içinde yer alan Kazak ve diğerlerinin ağıt karşılığında kullanılan “*coktaw*” gibi kelimelerin kökeni “**yug**” veya “yog” törenleri olduğu görülmektedir.

Türk kültür tarihinden en çok süreklilik gösteren geleneklerin başında yer alan ağıt yakma geleneği, İslâmiyetin kabulünden önceki devirlerde “*sagu*” ve “*sıgıt*” terimleriyle karşılanmakta ve ağıt yakmak anlamında da “*sıgıtmak*” kelimesi kullanılmaktaydı. Bu bağlamda Türk kültür tarihinin en erken devirlerinden itibaren profesyonel ağıtçıların veya sıgıtçıların yas veya yog törenlerinde son derece önemli ritüelistik mevkilerde bulunduğunu görmekteyiz. Yas veya yog törenleri, bir anlamda ölen kişinin bu dünyadan şanına uygun bir biçimde “uğurlanması”nı sağlayan dinî ve kutsal ayinler olarak kabul edilmiştir. Ölen kişinin bir daha bu dünyaya dönmemesi ve buradaki yakınlarını ve akrabalarını rahatsız etmemesi için bu dünyada bıraktığı yakınlarından hoşnut olarak ayrılmasını sağlamaya yönelik uygulamalar içinde profesyonel sıgıtçıların getirilmesi ve onların ölenin yapıp ettiklerini ve diğer özelliklerini övecekleri methiyeler söylemeleri yani ağıtlar yakmaları en başta gelen şamanistik köklere ve özelliklere de sahip bir ritüeldir.

Türk toplumunda ağıt yakmanın çok eski bir geçmişi vardır. Eski Türklerin takvime bağlı üç önemli töreni vardı. Bu takvime bağlı törenler “**sıgır**”, “**şölen**” ve “**yug**” adını taşırlardı. Dahası, İslâmiyetten önceki dönemde ünlü bir kişinin ölümünden sonra yapılan ve “**yug**” adı verilen dinsel yas törenlerinde “*sagu*” denen şiirler söylenirdi. Sagu adlı bu şiirlerde ölünün iyilikleri, yaşarken yaptığı işler anlatılırdı. Dîvânü Lügâtü't-Türk'te ünlü yiğit Alp Er Tunga için söylenmiş bir “sa-

Yug Töreni: Eski Türklerde cenaze töreni anlamındadır.

Sıgır: Eski Türklerde av için düzenlenen törene denir.

Şölen: Eski Türklerde kurban töreni ve ziyafetine denir.

gu”dan parçalar vardır. Aynı şekilde, Orhun Yazıtları’nda da Göktürk kağanlarının ölümü üzerine yuğ töreninde ağıt (sığıt) yakan “sığıtçı”ların varlığı anlatılmaktadır.

Hiç şüphesiz bu tür yas tutturucu ve dinleyenleri ağlatmaya yönelik anlatım tutumuyla meydana getirilen şiirler veya ağıtlar söylenirken Türklerde yaygın olan yas tutma alametleri olarak kabul edilen yüzün veya vücudun bazı yerlerinin çizilerek kanatılması; saçın, başın yolunması; yüksek sesler çıkararak hıçkırarak ve haykırarak ağlamalar; elbiselerin ters giyilmesi ve saçın sakalın traş edilmemesi gibi hareket ve davranışlar, eski Türk din ve dünya görüşüne göre ölen kişinin ruhunun hoşnut olacağı ve bu dünyada kalmaksızın diğer uçmak (cennet) veya tammı (cehennem) gibi dünyalara yolculuğunu sağlayacak uygulamaların başında gelmektedir. Türk kültür tarihindeki en çok süreklilik gösteren geleneklerin başında yer almasının veya hangi dine girerlerse girsinler yas tutma ve ağıt yakma geleneklerini çok fazla değiştirmeden devam ettirmelerinin altında da yine neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan, ölen kişinin ruhunu hoşnut ederek gideceği yere gitmesini ve geri gelmemesini sağlama düşüncesi yatmaktadır.

Bu bağlamda, ölen kişinin evinde veya matem toplantılarında okunan ağıtlar, ölen kişinin övülmeye değer anılarını ve övgüye değer yanlarını ifade ederek, geleneksel olarak kalıplaşmış bir ezgi eşliğinde söylenirler.

Geleneksel olarak ağıtlarda 7, 8, ve 11’li hece ölçüsü tercih edilmekle birlikte 7 heceden az ve 11 heceden de fazla söylenmiş ağıtlar da görülebilir. Çok nadir olmakla birlikte hece ile yazılmış “**mersiye**”lere veya aruzla yazılmış “*ağıt*”lara rastlamak mümkündür. Çoğunlukla ağıtlarda şekil veya yapı birimi dördüktür. Bazen dördüktükten az veya çok şekillere de rastlanabilir. Bu dördüklere eklenen beşinci mısra veya beyitleri ağıtın ezgisini hafızalarda daha kalıcı kılmaya yönelik olarak eklenen “nakarat” mısralarıdır.

Âşıkların meydana getirdiği ağıtlar çok uzun metinlerdir ve bu nedenle destan nazım biçimiyle meydana getirilmiş ağıt-destanlardır. XIX. yüzyılın yarısından itibaren âşıklarca meydana getirilen A4 kağıdı büyüklüğünde kağıtlara bastırılarak satılan “*yaprak destanlar*” veya “*yazılı kültür ortamı âşık destanları*” da yine sansasyonel nitelikleri ön planda olan konuları ele almışlardır. Bu tür destanların da yine büyük bir çoğunluğu ağıt-destanlardır. 1960’lı yıllardan sonra Avrupa’ya giden Türk işçilerinden veya hâli vakti yerinde olan Doğu Anadolu insanlarından yakınlarını trafik kazası ve benzeri şekillerde kaybedenlerden bazıları, âşıklara müracaat ederek para karşılığında sadece ölü yakınları için kaset veya bantlara, ölen yakınları hakkında ağıt-destanlar yaptırtmışlar ve bunları aile içinde dinleyerek yas tutmayı ve topluca ölenin ardından ağlamayı sağlayan âdeta kutsal enstrümanlar olarak muhafaza etmişlerdir.

Öte yandan âşıkların söylediklerinin dışında kalan ağıtları sadece kadınlar söylerler. Bu bağlamda ölen erkekse ağıt yakmak öncelikle anasına, karısına, kız kardeşine, kızına akraba ve komşularına düşer. Bununla birlikte bazı yörelerde bu işi meslek edinmiş profesyonel ağıtçılar para karşılığı ağıt yakmaktadır. Özellikle, Toroslar’da ve Çukurova’da ölenin ardından çamaşırlarının yer aldığı bir bohçayı ortaya koyarak ve ele alınan bir parça eşyadan hareketle ölen kişinin övülmesi, iyi niteliklerinden söz edilmesi ve feryat edilmesi şeklinde düzenlenen yas törenlerinde mensur ağıtların yanı sıra, daha önceki ağıtlardan alınan hazır mısraların kullanılmasıyla oluşturulan manzum ağıtların da söylendiği görülebilir. Yas ve yuğ törenlerinin ayrılmaz parçası olan ölenin ardından yemek verilmesi de aynı şekilde hangi dini takip ederlerse etsinler bütün Türk boyları arasında devam eden bir gelenektir.

Mersiye: Divan şiirinde ölen bir kişinin ardından yazılan şiirlere verilen isimdir.

Türkiye’de derlenmiş ağıtların yakıldıkları konulardan hareketle şu şekilde bir sınıflandırması yapılır:

1. *Kişiler İçin Yakılan Ağıtlar*: Bu tür ağıtlar ölüm, ayrılık, hastalık, kayıp ve benzeri durumlardaki kişiler için çekilen acıların dile getirildiği ağıtlardır.

*Ayvalık’ın kara taşı
Yandı yüreğimin taşı
Emin Hacı’nın kardaşı
Uyan Hacibey’im uyan*

...

2. *Sosyal Olaylar Üzerine Yakılan Ağıtlar*: Toplumu ilgilendiren askerlik, başlık parası, evlenme yasağı, ekonomik sıkıntılar, boşanma ve benzeri konularla ilgili olarak meydana gelen olaylar üzerine yakılan ağıtlardır.

*Çanakkale’de oldum onbaşı
Yüreğime değdi süngünün başı
Yanıma geliyor dokdur binbaşı
Yol verin geçeyim dumanlı dağlar*

...

3. *Gelin Ağıtları*: Geleneksel olarak kınalarda, baş öğme, duvak ve gelin alma-
larda yakılan ağıtlara gelin ağıtları adı verilir.

*Kız anası kız anası
Başında mumlar yanası
İşte koyup gidiyorum
Büyük ev ısız kalası*

...

4. *Asker Uğurlama ve Karşılama Ağıtları*: Asker uğurlama ve asker karşılama törenlerinde yakılan ağıtlardır.

*Dokuz kardeşi ölenin
Benim gib’olur bacısı
Sivas’ta tabur dökülmüş
Beşi anamın kuzusu*

5. *Hayvanlar İçin Yakılan Ağıtlar*: Hayvan sevgisiyle, çeşitli nedenlerle ölen veya öldürülen hayvanlar hakkında yakılan ağıtlardır.

*Eniğimin adı ala
Çağırdım gelmedi yola
Dedim gudurdu mu ola
Enik enik öksüz enik*

...

6. *Kaybedilen Vatan Toprağına Yakılan Ağıtlar*: Savaşlar nedeniyle kaybedilen vatan topraklarına yakılan ağıtlardır.

*Beş oğlum var beş taburda
Silahı doldu kuburda
Sabreyle kızım sabreyle
Çok keramet var sabırda*

...

7. *Doğal Afetlere Yakılan Ağıtlar*: Salgın hastalık, yangın, kuraklık, kıtlık, dep-
rem ve benzeri doğal afetler için yakılan ağıtlardır.

*Gadirli’nin yeri gayatla yürsek
Baş gerek olmasa orayı görsek*

Guduret olsa da havada uçsak
Ne yaman zenzele belleri gırdı

...

8. *Doğaya ve Sılaya Yakılan Ağıtlar*: Suların kuruması, kirlenmesi ve çeşitli nedenlerle terk edilmesi hâlinde, gurbete düşülünce özlenen sıra toprağına yakılan ağıtlardır.

*Bir yanda Tılan da Garalar özü
Enerdi pungara gelini kızı
Saçları uzunda sürmeli gözü
Hepin gara toprak yeding efendim*

...

9. *Âşıkların Yaktıkları Ağıtlar*: Âşıkların kendi seçtikleri veya kendilerine para karşılığı ısmarlanan konularda yaktıkları ağıtlardır.

*Kuloğlu dostların yüzü ağ olsun
Düşman olanların bağı bağ olsun
Kardaşım Sultan İbrahim sağ olsun
Oturduğu taht ü saray elvedâ*

K İ T A P



Bu kısımdaki bilgilerin büyük bir kısmı Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2000) adlı kitabından alınmıştır. Bu konuda daha detaylı bilgiyi bu kitabın 2. bölümünde bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Ağıt söylemenin ve yas tutmanın edebî değerinden başka faydası olabilir mi?

NİNİNİ

Türk halk kültüründe “ninni” anonim halk şiiri ürünü olup çocuklar emzirilir ve ya uyutulurken söylenen yahut söylendiği varsayılan manzumelere verilen addır. Bir başka ifadeyle, ninniler başta çocukların anneleri olmak üzere çocukları büyüten nine, anneanne, babaanne, teyze, abla, yenge vb. gibi yakınların çocukları uyutmak için belli bir ezgiyle söyledikleri manzum veya mensur sözlerdir. Genellikle bir dördlük veya bir mâniden ya da değiştirilip adapte edilerek yahut aynen bir türküden alınan bir kupleden oluşan ninniler kendilerine özgü ezgilerle söylenirler.

Türkiye Türkçesindeki “ninni” sözcüğüyle ifade edilen bu kavram ve olgu, Azerbaycan Türkçesinde “laylay”, “Çuvaş Türkçesinde “nenne”, Kazak Türkçesinde “eldiy”, “besik jırı”, Kerkük Türkçesinde “leyle” ve “büvdi”, Kırım Türkçesinde “ayya”, Kırgız Türkçesinde “alday-alday”, Özbek Türkçesinde “allö”, Tatar Türkçesinde “bişik cırı”, “bölü cırı”, Uygur Türkçesinde “allay” sözleriyle ifade edilmektedir.

Tarihsel olarak da, *Dîvânu Lugâti't-Türk'te* “ninni” karşılığı olarak “balu balu” ifadesi kullanılmaktadır. Ninni karşılığındaki *Dîvânu Lugâti't-Türk'te* geçen bu kullanım Türkçede bilinen en eski kullanımdır. Türkçenin yanı sıra Hintçe “nanna”, Arapça “ninna”, İtalyanca “ninna”, Fransızca “nâni”, İspanyolca “nana” Yunanca, “nâni” gibi başka dillerde de benzerleri kullanılan “ninni” sözcüğünün XI. yüzyıldan itibaren Türkçede kullanıldığı düşünülmektedir.

Ninnilerin henüz kokunun, rengin bile farkında olmayan çocuklar için duydukları ve aşına oldukları anne sesine olan güvenle daha rahat ve korkusuzca uyumalarını veya sakinleşmelerini sağlayan manzum-mensur sözler ve kalıplaşmış, tizden

pese doğru söylenen ezgilerdir. Ninnilerin sonunda nakarat olarak söylenen “Uyusun da büyüsün ninni; E,e,e,eh” ve “Ninni yavrum ninni” gibi sözlerin uyku getirici müzikal tesirlere de sahip olduğuna inanılır.

Ninnilerin muhtelif tasnifleri yapılmıştır. Bunlardan en derli-toplularından birisi şu şekildedir:

1. Çocuğun cinsiyetine göre:
 - a. Erkek çocuk için söylenen ninniler.
 - b. Kız çocuklar için söylenen ninniler.
2. Söyleyiş sebeplerine göre:
 - a. Çocuğu uyutmak için söylenen ninniler.
 - b. Ağlayan çocuğu avutmak için söylenen ninniler.
 - c. Çocuğu oynatırken söylenen ninniler.
3. Konularına göre ninniler.
 - a. Temenni ve ulu şahıslardan yardım isteyen ninniler.
 - b. Şikâyet ninnileri.
 - c. Öğüt verici ninniler.
 - d. Vaad ve tehdit ninnileri.
 - e. Sevgi ve övgüyü dile getiren ninniler.

Bu tür bir tasniften başka ninnilerin; içerdikleri konulara göre, coğrafi bölgelere göre veya yazılış nedenlerine göre sınıflandırıldığı da görülmektedir.

Ninniler de çoğunlukla *dilek, temenni, sevgi, ilgi, şikâyet, üzüntü, ayrılık, gurbet, vaat, tehdit ve korkutma* gibi konuların işlendiği görülür. Nadir olmakla birlikte bazen düşünce ve özdeyişlerin söylendiği ninniler de vardır. Ancak, ninnilerin çok büyük bir bölümü dilek ve temenni içerir. Ninniler içerdikleri konular ve ninniye söylenenin anlatım tutumuna göre on başlık altında toplanabilir:

1. Dinî-kutsal Nitelikli Ninniler:

Hu dervişler dervişler
Hak yoluna gelmişler
Bir fırın ekmek yemişler
Daha yok mu demişler
Hu, bu, bu...
2. Efsane, Ağıt Türünden Ninniler
3. Dilek ve Temenni Ninnileri
4. Sevgi ve İlgi Anlatan Ninniler
5. Övgü ve Yergi Nitelikli Ninniler
6. Şikâyet ve Üzüntü Anlatan Ninniler
7. Ayrılık ve Gurbet Anlatan Ninniler
8. Vaat Ninnileri
9. Tehdit ve Korkutma Ninnileri
10. Ninni Olarak Söylenen Tekerlemeler

Biçim açısından bakılacak olursa ninnilerde çoğunlukla yedili hece ölçü kullanıldığı ve ninnilerin mânî tipinde kafiye yapısına sahip olduğu görülmektedir. Âşıklar tarafından söylenmiş mâniler arasında sekiz ve onbir heceli ninniler de vardır. Ninniler dize sayılarına göre “İkilik, Üçlük, Dörtlük Ninniler”, “Bentlerden Meydana Gelen Ninniler” ve “Beşten Onsekiz Heceye Kadar Uzayabilen Ninniler” şeklinde de tasnif etmek mümkündür.

Asmaya kurdum salıncak
Uyumadı gitti yumurcak

*Kopuverdi salıncak
Düşüverdi yumurcak
Ninni, ninni ninni!*

*Dandini dandini dasdana
Danalar girmiş bostana
Kov bostancı danayı
Yemesin labanayı
Benim oğlum lokum yer
Uyusun da yürüsün ninni*

*Eve girsem ev karanlık
Dışa gitsem bağrım yanık
Herkes uyur sen uyanık
Uyusana yavrum ninni*

K İ T A P



Buradaki bilgilerin bir kısmı Şükrü Elçin'in *Halk Edebiyatına Giriş* (Ankara: Akçağ, 2001) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 3. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



3

Ninni kavramı ile mâni kavramı arasında dinleyici açısından bir fark var mıdır?

MÂNİ

Türk anonim halk şiirinin en yaygın, en kısa, en önemli nazım şekli ve nazım türü “mâni”dir. Mâni, duygu ve düşünce yüklü, yarı açık yarı gizli “mana” (anlam) oluşturmak ve iletmek anlamında sanatsal bir iletişim biçiminin adıdır. Mâni, yedi heceli ve dört mısradan oluşan, “aaxa” şeklinde kafiyelenen bir nazım biçimidir.

Mâni, tıpkı destan ve hatta koşma gibi bir nazım biçimi olmasının yanı sıra anonim Türk halk şiirinde yer alan konu bakımından sınırsız ve geleneksel olarak kalıplaşmış ezgilerle söylenen nevi şahsına münhasır özelliklere sahip bağımsız bir edebî türdür. Türkiye Türkleri tarafından Anadolu ve Rumeli ağızlarında “mâni”ye, “mâna”, “me’ani”, “boyrat”, “karşı-beri” denildiği görülürken diğer Türk topluluklarında da “bayatı”, “mahm”, “boyrat”, “aytıpa”, “aytıspa”, “kayım öleñ”, “ülenek”, “çinik”, “çinig”, “çink”, “şın”, “mane”, “koşuk”, “aşule”, “tört sap”, “tab-pak” gibi adlar verilmektedir.

Aynı zamanda mâni, Anonim Halk Edebiyatının en küçük nazım biçimidir. Bu her biri kendi içinde anlam bütünlüğüne ve bağımsız bir yapı taşı özelliğine sahip olan mânilerden birkaçı (2’den 5’e kadar mâni) arka arkaya getirilerek “koşma” hacmi ve biçimine sahip bir nazım şekli oluşturur. Eğer arka arkaya eklenen ve bir konu etrafında kenetlenen mâni sayısı beşten fazlaysa o zaman “destan” hacminde ve biçiminde bir nazım şekli meydana getirirler. Mânilerin bir nazım biçimi olarak taşıdıkları bu özellikleri nedeniyle, Türk halk şiirinde yer alan türkü, ninni, tekerleme, bilmece, ağıtların hatta destanların bir çoğu, mâni nazım şekliyle hacim bakımından farklılaşan biçimlerle oluşturulmuştur. Hacim ve yapı açısından “koşma” ve “destan” a dönüşen yapılar ilgili konular içinde işlenmesi nedeniyle, burada bir tek mâniden oluşan nazım şekli ve türe ait özellikler ele alınacaktır. Mânileri yapıları bakımından ve icra edildikleri sosyo-kültürel bağlamlara dayalı olarak iki grup altında incelemek mümkündür.

Yapılarına Göre Mâniler

Yapıları bakımından mânilerin “*düz mâni*”, “*cinaslı mâni*” ve “*yedekli mâni*” adında üç şekli bulunmaktadır:

1. *Düz Mâni*: Dört mısralı, yedi heceli ve “*aaxa*” şeklinde kafiyeleşen mânilere “*tam mâni*” veya “*düz mâni*” adı verilmektedir. Mânilerin “*tam mâni*”den başka “*kesik mâni*”, “*artık mâni*” ve “*deyiş*” olarak adlandırılan çeşitleri de vardır. Mânilerde yaygın olarak yedili hece ölçüsü kullanılmakla birlikte, 4, 5, 6, 8, 10, 11 ve 14'lü hece ölçüsüyle söylenmiş mânilere de vardır. Tabii bütün bu sıralanan özellikler araştırmacıların rast geldikleri örneklerin dış yapı özelliklerini göz önünde bulundurarak yaptıkları “ideal mâni” özelliklerinden başka bir şey değildir. Sözlü kültür ortamında üretilen ve tüketilen bir sözlü edebiyat ürünü olarak mânilerin buraya kadar sıralanan dış yapı özellikleriyle tam olarak uyuşmayan hatta ters düşen örneklerine de (dörtten fazla mısradan oluşan, farklı hece ölçüsü kullanılan, hatta “*xaxa*” şeklinde kafiye örgüsüne sahip olan koşmalar gibi) rastlanılmaktadır.

*Mendilin işle yolla
Ucun gümüyle yolla
İçindeki elmanın
Birini dişle yolla*

*Bahçede hanımeli
Derdinden oldum deli
Alemde hüner odur
Sevmeli sevilmeli*

*A benim baktı yarım
Gönülde tabtı yarım
Yüzünde göz izi var
Sana kim baktı yarım*

*Ana başa tac imiş
Herderde ilac imiş
Bir evlat pîr olsa da
Anaya muhtac imiş*

*Kaşların ok dedikçe
Kırpiğin çok dedikçe
Pek mi gönlün büyüdü
Sen gibi yok dedikçe*

2. *Cinaslı Mâni/Kesik mâni*: Yaygın olarak dört-beş mısradan oluşan, ilk mısraı yedi heceden daha az ve cinaslı kafiyelerin kullanıldığı mânilere “*cinaslı mâni*” veya “*kesik mâni*” adı verilmektedir. Geçmişte daha çok İstanbul semaî kahvehanelerinde, Orta, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde de söylenen bu tür mâniler çoğunlukla “*adam aman*”, “*azizim*”, “*âşık der*”, “*ay balam*” gibi hitap ifadeleriyle başlamaktadır. Kesik veya cinaslı mâni denilen bu tip mânilere “*doldurmalı kesik mâni*” veya “*ayaklı mâni*” de denilmiştir.

*Yâr dayandı
Sineme yâr dayandı
Bu nasıl sevda idi
Tutuştı yâr da yandı*

*Almadan
Kokun aldım almadan
Bir de yüzün göreyim
Tanrı canım almadan*

*Sarayım
Yıktı gönül sarayım
Bergüzarın istemem
Seni bir yol sarayım*

3. *Yedekli Mânî/Artık Mânî*: Dört veya beşten fazla mısrayla kurulan mânilere “yedekli mânî” veya “artık mânî” denilmektedir. Kesik mânilerde cinas kullanılması karşılık yedekli mânilerde cinas kullanılmaz.

*Ağlarım çağlar gibi
Derdim var dağlar gibi
Ciğerimden yaralıyım
Gülerim sağlar gibi
Her gelen bir gül ister
Sabırsız bağlar gibi*

*Şu dağlar garip dağlar
İçinde garip ağlar
Kimse garip ölmesin
Garip için kim ağlar
Ağlarsa anam ağlar
Gerisi yalan ağlar*

İcra ve İbda Edildikleri (Yaratılma) Sosyo-Kültürel Bağlamlara Dayalı Mâniler

Mâniler, icra ve ibda edildikleri (yaratılma) sosyo-kültürel bağlamlara dayalı olarak şu şekilde tasnif edilmişlerdir:

1. *Niyet, Fal (yorum) Mânileri*: Başta Nevruz ve Hıdrellez olmak üzere çeşitli özel günlerde genç kız ve hanımların bir küp içine koydukları kişisel eşyalarından yola çıkılarak okunan mâniler ve onların sözlerinin eşyası çekilen hanım açısından yorumlanmasında kullanılan mâniler ki her çeşit mânî bu işlem için kullanılabilir. Fal niyetli mânî söyleme uygulamalarının bazen de hanımların özel eşyalarının bir şal ya da peştamal içinde toplanmasıyla ya da en bilinen örneğini Prizrenli Âşık Ferik’de gördüğümüz oluşturup yazdığı mânileri üzerine dizdiği ve giydiği bir peştamalla satarak, yahut yazılan mânileri çekmek üzere yetiştirilen tavşan vb. hayvanlara çektirerek ve çıkan mânîyi de alanın hâline ve geleceğine dair yorumlayarak fal bakma yolları da vardır.

Bu tür mânilere örnek olarak şunlar verilebilir:

*Mânî mânîyi açar
Mânî muhabbet açar*

*Gelin mâni diyelim
Mâni dertleri açar*

*Mantıvarım yarım var
Günden güne zarım var
Yedi dağın ardında
Usul boylu yarım var*

*Ketenim var tarakta
Sevdiğim var ırakta
Varsın ırakta olsun
Sevgisi var yürekte*

2. *Sevda Mânileri*: Geçmişte, kına geceleri, düğün, pınar başı gibi mekânlarda yoğunlaşan genç kız ve erkeklerin birbirlerini görüp beğenmeleri ve bunu birbirlerine attıkları mânilerle dışa vurmaları geleneksel olarak kabul edilmiş bir davranış tarzıydı. Bu tür mâniler birbirine ilgi duyan genç kız ve erkek tarafından meydana getirilirdi. Zaman zaman genç kıza ve erkeğe mâni meydana getirmede arkadaşlarının da yardım ettiği gözlenirdi. Genç kız ve erkekler arasında mektuplaşmalar yoğunlaşınca bu tür mâniler de mektuplarda da yer almaya başlamıştır.

*Anne ben derviş miyim
Karalar giymiş miyim
Ben sevdim eller aldı
Anne ben ölmüş müyüm*

*Karanfil deste beni
Sen ettin hasta beni
Garip bülbüller gibi
Koydun kafeste beni*

3. *İş Mânileri*: Değişik iş kollarındaki insanların, halı dokurken, bulgur çekerken, tarlada çalışırken, taş toplarken, çayır biçilirken vb. bir yandan kolay zaman geçmesi ve çalışmayı daha az yorucu ve zevkli hâle getirmesi diğer yandan gelip geçenlerle kurulan iletişim çerçevesinde olanları kendileri hakkında bilgilendirmek maksadıyla söylenen mânilere iş mânileri denilmektedir.

*Halı dokurum balı
Bitmiyor gavur malı
Şu balılar çıkalı
Kızların benzi sarı*

*Vur kırkiti inlesin
Âşık olan dinlesin
Halının direğine
Koy başın serinlesin*

4. *Bekçi ve Davulcu Mânileri*: Ağırlıklı olarak İstanbul'da mahalle bekçilerinin veya ramazanda üstlendikleri davulculuk göreviyle birlikte davulcuların insanları sahura kaldırmada söyledikleri ve karşılığında da bahşiş bekledikleri mânilerdir.

*Besmeyleyle çıktım yola
Selam verdim sağa sola*

*Devletli sultanım beyim
Bayramın mübarek ola*

*Oruç tutmak izzettir
Bilene lezzettir
On bir ayın sultanı
Müminlere rahmettir*

5. *Sokak Satıcılarının Mânileri*: İstanbul ağırlıklı olmakla birlikte Anadolu'da da rastlanılan çeşitli satıcıların özellikle de nane şekeri satanların hem sattıkları ürünün pazarlamasını, reklamını yapmak hem de satın alanlara irticalen ve anında söyledikleri mânilere satıcı mânileri adı verilir. Bu satıcıların yazarı 1965-1985 yılları arasında Ayvalık'ta nane şekeri yapıp satan ve ikisinin de adı "Ferhat" olan ayırmak için "Kara Ferhat" ve "Ak Ferhat" (Beyaz) lakapları kullanılan sokak satıcılarının bu işi yıllarca yaptığına şahit olmuştur. Ayrıca, Ayvalık Çınarlı Camii Kahvesinde (Sadık'ın Kahve) diğer müşterilerin "kızıştırıp-tutuşturma"yla bir birine rakip olan bu iki "naneci-mânici"nin saatler süren "mâni-atışmaları"nı görmüştür. Kısacası, macuncu, keten helvacı, nane şekerciler başta olmak üzere bazı satıcılar sattıklarının reklamını yapmak ve müşterilerin dikkatini çekmek için mânileri kullanmışlardır.

*Atarım ben tutarım ben
Her derdine yeterim ben
Endamına yakışacak
İbrişim şal satarım ben*

6. *Semai Kahvelerinin Cinaslı Mânileri*: İstanbul'da âşıklık geleneği zayıflayınca, tulumbacılara istinaden oluşan çalgılı mahalle kahvelerinde müşterilerin birbirleriyle atışmayı bir hobi haline getirmesiyle gittikçe yaygınlaşan cinaslı mâni söyleme ve bu yolla atışma geleneğinin ürünü olan cinaslı mânilerin bir çoğu kaydedilmiştir.

*Adam aman...güle naz
Bülbül kanatların kırılısın
Nerden ettin güle naz
Felek senin elinden
Ağlayan çok gülen az*

*Adam aman..ka..rın..ca
Yazdan toplar erzakın
Kışa saklar karınca
Canan bizi affetti
Yalvarıp yakarınca*

7. *Doğu Anadolu Hikâye Mânileri*: Bilindiği gibi mâniler sadece anonim olarak veya sıradan insanlar tarafından meydana getirilmez. Âşıklar tarafından meydana getirilen mâniler de vardır. Ayrıca, bazı halk hikâyelerinde de pek çok mâni kullanılmıştır.

*Gam beni
Yine aldı gam beni
Yaradanım yarattın
Gam için mi sen beni*

*Dalda yürü
Dalda dur dalda yürü
İki gönül bir olsa
Tez bulur dalda yeri*

8. *Mektup Mânileri*: Yukarıda işaret edildiği gibi mektuplaşmanın ön plana çıkmasıyla birlikte birbirini seven insanlar mektuplarında birbirlerine mâniler yazmışlardır. Özellikle birbirlerine söyleyeceklerini mektupların pek çok kişi tarafından ve bir arada okunmasını da göz önünde bulundurarak mecazi ifadelerle meramlarını anlatmaya çalıştıkları görülür veya mâniler böyle bir imkânı da taşıdıkları için yoğun olarak kullanılmışlardır. Bu uygulamanın mektubun yanısıra fotoğraf ve XX. yüzyıl boyunca son derece yoğun olarak kullanılan tebrik kartlarında da kullanıldığı ve insanların birbirlerine mâniler söyleyip yazdıkları görülmüştür.

*Dağlarda kar kalmadı
Gözümde fer kalmadı
Daha da yazacaktım
Mektupta yer kalmadı*

*Mektup yazdım acele
Al eline becele
Mektup vekilim olsun
Al koynuna gecele*

*A mektubum var da gel
Haberini al da gel
Bir idik iki olduk
Üç olduk mu sor da gel*

*Denize akan seldim
Seherde esen yeldim
Şu cansız bayalimle
Sizi görmeye geldim*

*Yazı yazdım satıra
Ölüm gelmez hatıra
Birgün ölürsem
Resmim kalsın hatıra*

9. *Mezartaşı Mânileri*: Mezartaşlarına yazdırılan çoğunlukla mezarda gömülü kişinin ağzından söylenmiş mânilerdir.

*Ölüm gelmiştir aba
Gerek yok aba vaha*

*Bu mezarı görenler
Okuyun bir Fatıha*

*Saman savrulur yelden
Sırat incecik telden
Sanki dün gibi bugün
Gençliğim gitti elden*

K İ T A P

Bu bölümdeki bilgilerin bir kısmı Erman Artun'un *Türk Halk Edebiyatına Giriş* (İstanbul: Kitabevi, 2004) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 5. bölümünde daha ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE

4

Söylemelik türlerle konuşmalık türler arasında temel fark ne olabilir?

Özet



Söylemelik Türler Kavramını Açıklamak

İnsan belleğinden başka hiçbir kayıt olanağı olmayan birincil sözlü kültür ortamında sözlü edebiyatın şiir şeklinde ortaya çıktığı ve daima müzik eşliğinde icra edildiği ve bu tür söz ile ezgi birlikteliğinin dinî törenlerde kalıplaşmış hareketlere dayalı dansı da birarada bulundurduğundan daha önceki ünitelerde söz edilmişti. Bu bağlamda söz ve sözü söylemek mitik, mistik ve büyüsel nitelikler de taşır. Sözü, ezgi ve müzikle birleştirilerek sunulmasının nedenleri arasında söz konusu mitik, mistik ve büyüsel inanışlar da rol oynamış olmalıdır.

Aradan geçen çağlar boyunca yavaş yavaş din dışı söz, müzik ve dans formlarının oluşumuna doğru bir gelişme olur. Yakın çağlarda da tamamen din dışı formlarıyla söz, ezgi ve dans formları oluşur. Söylemelik türler doğrudan doğruya bir tören havası içinde icra olundukları sosyo-kültürel bağlamı ve orada bulunanları ve yapıları durduran en azından yavaşlatan ve gücü ve imkânları nispetinde yönlendiren bir etkiye sahiptir.

Söylemelik türler: Türk halk edebiyatının söylemelik türleri olarak *türküler*, *mâniler* *ağıtlar* ve *ninniler* ele alınmaktadır.



Türkülerin Temel Özelliklerini Tanımlamak,

Türk Halk Edebiyatında sözlü kültür ortamında geleneksel ezgilerle söylenen her nazım parçası “türkü” diye adlandırılır. Bu bağlamda türkünün sabit bir veya birkaç nazım şekli yoktur. Aynı şekilde konu bakımından da türkülerin sınırlı olduğunu söylemeye imkân yoktur. Kısacası, türküler, konu, yapı, şekil ve ezgi bakımından herhangi bir tür gibi sınırlamak kolay değildir. Türkü “ezgi ağırlıklı” bir halk edebiyatı ve müziği türüdür.

Türküler iki kaynaktan beslenirler. Birincisi, ilk söyleyenleri (yakıcıları) bilinmeyen ve “asıl türküler” de denen anonim türkülerdir. Türküler besleyen ikinci kaynak ise bir âşık veya bilinen bir kişinin söylediği bir eser, türkü hâline dönüşür. Türkülerin konuları hem bireysel hem de toplumsal olabilir. Türküler ezgilerine, konularına ve yapılarına göre üç türlü sınıflandırılırlar.



Ağıtların Temel Özelliklerini Açıklamak

Türk halk şiirinde başta insanlar olmak üzere ölen canlılar (hayvanlar) ve kaybedilip uzağına düşülen özlenen mekânlar (sıla, yurt, memleket, vatan) için ağlatmak ve yas tutturmak anlatım tutumuyla söylenen veya yazılan şiirlere “ağıt” denilir. Ağıtların anonim olanları “anonim halk şiiri”, âşıklerce koşma veya destan nazım şekilleriyle meydana getirilmiş ağıt-koşma ve ağıt-destanlarsa “âşık şiiri” içinde yer alır.

Türk kültür tarihinden en çok süreklilik gösteren geleneklerin başında yer alan ağıt yakma geleneği, İslâmiyetin kabulünden önceki devirlerde “sagu” ve “sığıt” deyimleriyle kullanılmaktaydı. İslâmiyetten önceki dönemde ünlü bir kişinin ölümünden sonra yapılan ve “yuğ” adı verilen dinsel yas törenlerinde “sagu” denen şiirler söylenirdi. Sagu adlı bu şiirlerde ölünün iyilikleri, yaşarken yaptığı işler anlatılırdı.

İslâmiyetin kabulünden sonra bu ritüel, ölen kişinin evinde veya matem toplantılarında okunan ağıtlar, ölen kişinin övülmeye değer anılarını ve övgüye değer yanlarını ifade ederek geleneksel olarak kalıplaşmış bir ezgi eşliğinde söylenme şekline dönüşmüştür.

Öte yandan âşıkların söylediklerinin dışında kalan ağıtları sadece kadınlar söylerler. Bu bağlamda ölen erkekse ağıt yakmak öncelikle anasına, karısına, kız kardeşine, kızına akraba ve komşularına düşer. Bununla birlikte bazı yörelerde bu işi meslek edinmiş profesyonel ağıtçılar para karşılığı ağıt yakmaktadır.

Türkiye’de derlenmiş ağıtları yakıldıkları konulardan hareketle kişiler için yakılan ağıtlar, sosyal olaylar üzerine yakılan ağıtlar, gelin ağıtları, asker uğurlama ve karşılama ağıtları, hayvanlar için yakılan ağıtlar, kaybedilen vatan toprağına yakılan ağıtlar, doğal afetlere yakılan ağıtlar, doğa’ya ve silaya yakılan ağıtlar, âşıkların yakıtıkları ağıtlar adıyla dokuz başlık altında incelenebilir.



Ninni Kavramını Tanımlamak

Türk halk kültüründe “ninni” anonim halk şiiri ürünü olup çocuklar emzirilir veya uyutulurken söylenen manzumelere verilen addır. Ninniler kendilerine özgü ezgilerle söylenirler. Ninnilerin henüz kokunun, rengin bile farkında olmayan çocuklar için duydukları ve aşına oldukları anne sesine olan güvenle daha rahat ve korkusuzca uyumalarını veya sakinleşmelerini sağlayan manzum-mensur sözler ve kalıplaşmış tizden pese doğru söylenen ezgilerdir. Ninnilerin çocuğun cinsiyetine göre, söyleniş nedenlerine göre, konularına göre işledikleri ana temaya göre çeşitli sınıflandırmaları yapılmıştır.

Ninnilerin yapısal bakımdan çoğunlukla yedi hecelidirler ve mâni tipinde kafiye yapısına sahiptirler. Ninniler mısra sayılarına göre “ikilik, üçlük, dörtlük ninniler”, “Bentlerden meydana gelen ninniler”, ve “Beşten onsekiz heceye kadar uzayabilen ninniler olarak” da tasnif edilirler.



Mâni Türünün Temel Özelliklerini Açıklamak

Türk anonim halk şiirinin en yaygın, en kısa ve en önemli nazım şekli ve türü “mâni”dir. Mâni, yedi heceli ve dört mısradan oluşan “aaxa” şeklinde kafiyeleyen bir nazım biçimidir. Aynı zamanda mâni, Anonim Halk Edebiyatının en küçük nazım biçimidir.

Mâniler yapıları bakımından “düz mâni”, “cinashlı mâni” ve “yedekli mâni” olarak üç gruba ayrılırlar. Mâni tıpkı destan ve hatta koşma gibi bir nazım biçimi olmasının yanı sıra anonim Türk halk şiirinde yer alan konu bakımından sınırsız ve geleneksel olarak kalıplaşmış ezgilerle söylenen nevi şahsına münhasır özelliklere sahip bağımsız bir edebî türdür.

Mâniler icra ve ibda edildikleri (yaratılma) sosyokültürel bağlamlara dayalı olarak sekiz ana başlık altında toplanabilirler: *Niyet, Fal (yorum) Mânileri, Sevdâ Mânileri, İş Mânileri, Bekçi ve Davulcu Mânileri, Sokak Satıcılarının Mânileri, Semâî Kabvelerinin Cinashlı Mânileri, Doğu Anadolu Hikâye Mânileri, Mektup Mânileri, Mezar taşı mânileri.*

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Halk Edebiyatında söylenmelik türler grubuna **girmez**?

- a. Türkü
- b. Ağıt
- c. Ninni
- d. Mâni
- e. Tuyuğ

2. Düzenleyicisi pek bilinmez. Halkın sözlü geleneğinde oluşup gelişir. Çağdan çağa ve yöreden yöreye içeriğinde olsun, biçiminde olsun, değişikliklere, bozulmalara, kırılmalara uğrayabilir. Her zaman bir ezgiyle söylenir.

Yukarıdaki özelliklere sahip olan edebî tür aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Tuyuğ
- b. Şarkı
- c. Türkü
- d. Rubai
- e. Gazel

3. Acıklı bir olay veya ölüm sebebiyle duyulan üzüntüyü dile getirmek için söylenmiş manzumelere ne ad verilir?

- a. Türkü
- b. Ağıt
- c. Şarkı
- d. Ninni
- e. Gazel

4. Annelerin çocuklarını uyutmak için bir ezgi eşliğinde, 7'li, 8'li ve 9'lu hece ölçüsüyle söyledikleri sözlü edebiyat ürününe ne ad verilir?

- a. Türkü
- b. Koşma
- c. Şarkı
- d. Ninni
- e. Gazel

5. Aşk, tabiat, ayrılık, gurbet gibi konuların işlendiği, 7'li hece ölçüsüyle söylenen, uyak düzeni "aaxa" olan, dört mısralık nazım şekli ve türüne ne denir?

- a. Mâni
- b. Varsağı
- c. Ağıt
- d. Destan
- e. Ninni

6. Türkülerde asıl sözlerin yer aldığı bölüme ne ad verilir?

- a. Nakarat
- b. Seci
- c. Küy
- d. Bent
- e. Beyt

7. İslâmiyetten önceki dönemde, ünlü bir kişinin ölümünden sonra yapılan dinsel yas törenlerine ne ad verilir?

- a. Sagu
- b. Sav
- c. Koşuk
- d. Baksı
- e. Yuğ

8. İslâmiyet öncesi dönemde, ünlü bir kişinin ölümünden sonra yapılan dinsel yas törenlerinde ölünün iyiliklerinin ve yaşarken yaptığı işlerin anlatıldığı şiirlere ne ad verilir?

- a. Sığır
- b. Şölen
- c. Sagu
- d. Kam
- e. Ozan

9. Aşağıdakilerden hangisi türkü çeşitlerinden biri **değildir**?

- a. Serhat türküleri
- b. Gelenek türküleri
- c. Eşkiya türküleri
- d. Tören türküleri
- e. Esnaf türküleri

10. Garibim bu gülşende
Bülbüller ötüşende
Gariplik ne çetinmiş
Baş yastığa düşende

Bu dördlük aşağıdakilerden hangisine bir örnektir?

- a. Mâni
- b. Koşma
- c. Varsağı
- d. Semai
- e. Türkü

Okuma Parçası

Mânilerimiz

Prof.Dr. İlhan Başgöz

Mâniler halk edebiyatımızın çok ilgi gören çeşitlerinden biri olmuştur. Halk kitleleriyle, yani mâninin doğup geliştiği çevre ile uzak yakın teması olan her yerde mânîye rastlanır. Bu geniş yayılmanın sebepleri var: ilkin mânilerin çoğu biçim ve anlatış bakımından sağlam ve güzel bir yapıya ulaşmışlar, sonra biçim anlatış bakımından sağlam ve güzel bir yapıya temel kurmuş. Onlarda ağır basan yön, bir çağda kapımızı çalsa diye dört gözle beklenen, bir zaman gerçeğinin ya da sahtesinin içinde yürek çırpıntıları duyulan, bir ömür geçtikten sonra da, Karacaoğlan'ın deyişiyle "Zamanında Elif derler bir küçücük gelin sevdim" yollu hatırasıyla avunulan gerçek bir insan sevgisidir. Yazılması, belenmesi kolay dörtlükler halinde bulunmak mânilerin yayılışını kolaylaştırmıştır. Bu sebeplerle memleketimizde sayısı binleri aşan örnek toplanmış, kitaplar ve dergilerle yayımlanmıştır. Ama gene de mânî hazinemizin hepsi elimize geçmiştir denemez. Yurdumuzda salt bu iş için yapılacak sıkı tarama, cönklerden ve halk ağzından bir hayli metni daha gün ışığına çıkaracaktır.

Mâniler, halk kitlelerinin arasından okumuş yazmışların çevresine geçerken, fonksiyonları bakımından önemli bir değişmeye uğruyorlar. Yukarı sınıflarda sadece bir sanat endişesiyle ele alınan mâniler doğup geliştikleri halk arasında topluma daha başka bağlarla da tutunmuştur. Buralarda mânilerin çevre ile ilgisi okuyup dinlemekten ibaret kalmaz. Mâniler, törenlerde, eğlencelerde, inanışların ve âdetlerin arasında, sevişme ve haberleşme gibi insan münasebetlerinde vazifeler yüklenmiştir. Toplumumuzda mânilerin çok yayılmış olmasını, yüzyılların ötesinde diri ve serpilmiş olarak geçmesini değerlendirirken, onların gördükleri işin önemini de hesaba katmak gerekir.

Taşra delikanlısı sevgilisine çok defa mânilerin diliyle açılır; sevdalısının davranışını da gene bir mâniden öğrenir. Bu yönleriyle mânilere sevdalı habercileri denebilir. Sevişmeyi, serbestçe konuşup anlaşılmayı sıkı yasaklara bağlayan toplum, düğünlere derneklere; ekin biçimi, bulgur çekimi gibi ekonomik faaliyetlere; Hıdrellez eğlencelerine mânî söylemek geleneğini sokmakla âdeti yasaklarının kapısını aralamıştır. Sevenler de mânilerin yardımıyla bu açık kapıdan bol bol faydalanmış, duygularını sevgilisine açabilmıştır....

Bazı eğlenceler içinde kullanılan mânilere halk arasında sihirli bir kuvvet izafe edildiği onların ifadelerine

inanıldığı da görülmektedir. Günümüzde bunun izlerini Hıdrellezde yapılan bir çeşit eğlence, Mantıfırlar'da, buluyoruz. Eğlenceye her genç kız küçük bir eşya ile katılıyor. Mânî söyleyenler tarafından sahibi bilinmeyen bu eşya üzerine söylenen mânî, eşyayı veren genç kızın kısmetine çıkmıştır. Kızların bu mânideki ifadeyi kutsal sayıp sevgilisi ile münasebetini buna göre ayarladığı oluyor.

Gelenek mânîcilerin piri olarak, hikayelerde sevişip de kavuşamayan iki insanı, Ferhat ve Şirin'i kabul ediyor. Bu dikkate değer bir işarettir. Mânilerin doğup gelişmesinde en büyük rolü sevginin oynadığı söylenebilir.... (İlhan Başgöz. (1957), *Manilerimiz*, adlı kitabın Ön-söz'ünden).

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. e | Yanıtınız doğru değilse "Halk Edebiyatında Söylemelik Türler" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız doğru değilse "Türkü" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. b | Yanıtınız doğru değilse "Ağıt" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. d | Yanıtınız doğru değilse "Ninni" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız doğru değilse "Mânî" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. d | Yanıtınız doğru değilse "Türkü" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. e | Yanıtınız doğru değilse "Ağıt" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız doğru değilse "Ağıt" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız doğru değilse "Türkü" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. a | Yanıtınız doğru değilse "Mânî" konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Türküler bir nazım şekli değildir. Türküler geleneksel ezgiler eşliğinde söylenen her türlü metni ve nazım şeklini içerebilir.

Sıra Sizde 2

Söyleme ve yas tutmanın edebî değerinden başka bir ağdın yakınıni kaybetmiş acılı insanları psikolojik olarak rahatlatığına ve bir nevi psiko-terapi işlevine sahip olduğuna inanılır.

Sıra Sizde 3

Anlatıcı/söyleyici ile dinleyici arasında Halk Edebiyatı türleriyle (geleneksel anlatı) kurulan bir iletişimin dinleyici tarafından son derece önemlidir. Bu bağlamda ninnilerin dinleyicileri uyutulmak ve rahatlatılmak istenilen bebekler veya küçük çocuklardır. Diğer Halk Edebiyatı türleri başta türkü olmak üzere dinleyicilerin dinleyip dinlememe kendi seçimleriyle ninnilerde böyle bir durum söz konusu değildir.

Sıra Sizde 4

Konuşmalık türler konuşma durumunda konuşmanın bir parçasına dönüşen ve onu yönlendiren “atasözü” ve benzeri türler iken söylemelik türlerin icra olunduğu yerde en azından bir insan icracı söyleyici konumundadır ve varsa diğer insanlarda dinleyici konumundadırlar.

Yararlanılan Kaynaklar

- Artun, E. (2004). **Türk Halk Edebiyatına Giriş**. İstanbul: Kitabevi.
- Başgöz, İ. (1957). **Mânilerimiz**. Ankara: Dost Yayınları.
- Boratav, P.N. (2000). **Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). **Âşık Edebiyatı ve İstanbul**. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dizdaroğlu, H. (1969). **Halk Şiirinde Türler**. Ankara: TDK Yayınları.
- Güleç, H. (2002). **Halk Edebiyatı**. Konya: Çizgi Kitabevi.

6

Amaçlarımız

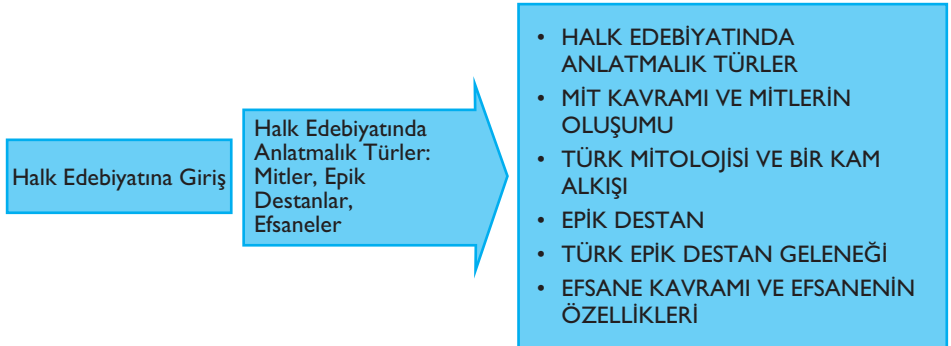
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Anlatmalık tür kavramını tanıyabilecek,
- Mit kavramı ve oluşumunu açıklayabilecek,
- Türk mitolojisinin özelliklerini tanıyabilecek,
- Epik destan kavramı ve temel özelliklerini tanımlayabilecek,
- Türk epik destan geleneğini tanıyabilecek,
- Efsane kavramı ve özelliklerini açıklayabilecek ve tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Anlatmalık Tür
- Mit
- Mitoloji
- Türk Mitolojisi
- Epik Destan
- Türk Epik Destan Geleneği
- Efsane

İçerik Haritası



Halk Edebiyatında Anlatmalık Türler: Mitler, Epik Destanlar, Efsaneler

HALK EDEBİYATINDA ANLATMALIK TÜRLER

Giriş

Halk Edebiyatı, sözlü kültür ortamında yüz yüze bir ilişki içinde birisi konuşan, söyleyen veya anlatan kişi diğeri de dinleyici veya dinleyiciler konumunda olan iki tarafın geleneksel anlatılar yoluyla kurduğu bir iletişim biçimidir. Bu iletişim esnasında anlatıcı/söyleyici ve konuşan âdeta bir tiyatro oyununda oynarmışçasına geleneksel Halk Edebiyatı türlerine ait geleneksel konuları yine geleneksel ifade ediş yolu olan, **teatral** bir biçimde ortaya koyup sergiler.

Teatral: Tiyatro özelliği taşıyan anlamındadır.

Dinleyici konumunda olanlar da, geleneksel davranış, jest ve mimikler eşliğinde anlatılan geleneksel anlatıyı anlamlandırarak dinler ve kendine göre bir değerlendirmeye tabi tutar. Anlatıcı, geleneksel anlatıyı çok güzel anlatmışsa ve dinleyen bunu beğenmişse anlatıcıya geleneğin uygun gördüğü yollarla bu durumu söyleyebilir; eğer anlatıcı profesyonel bir anlatıcıysa dinleyici bu beğenisini para, bahşiş ve benzeri yollarla pekiştirebilir. Eğer dinleyici, anlatıcının anlatımını beğenmemişse yine bu durumu geleneksel yollardan biriyle ifade eder. Sözlü edebiyat geleneğinin sosyal ve sözlü eleştiri başta olmak üzere son derece güçlü bir sözlü tenkit kurumsallaşması vardır.

Halk Edebiyatının çoğunlukla bir ya da birkaç kahramanın başından geçen bir olayı geleneksel tavır ve tarzda hikâye etmeye dayalı olarak icra eden türlerine, “*anlatmalık türler*” (narrative genres) adı verilir. Türk Halk Edebiyatında anlatmalık türlerin icracıları “destancı”, “hikâyeci âşık” ve “masalcı” gibi uzmanlaşmıştır ve çoğunlukla da profesyonel veya yarı profesyonel geleneksel sanatçı kimliğine sahiptirler. Bu tür geleneksel sanatçılar gelenek içinde ve usta-çırak ilişkisine göre yetişirler ve sanatlarını geleneksel icra bağlamlarında icra ederler.

Bu bağlamda, Halk Edebiyatının anonim türleri arasında anlatma eylemine dayalı olarak oluşturulan sözlü edebiyat türlerinden mitler, epik destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve fıkralar en yaygın olarak bilinen ve yaşayanlarıdır. Mitler her ne kadar masal, halk hikâyesi ve epik destan gibi yapısı bakımından kesinleşmiş sayılabilecek bir şekle sahip değillerse de, bir cümlelik bir halk inancından yüzbinlerce mısralık epik destanlara kadar oluşturulan anlatıların dünya görüşünü oluşturmak bakımından son derece önemlidir. Mitleri anlaşılıp çözümlenmemiş bir toplumun masalları, epik destanları, fıkraları ve diğer halk edebiyatı türlerine ait ürünleri ve bu ürünlerin oluşum süreçlerini anlayabilmek mümkün değildir.

MİT KAVRAMI VE MİTLERİN OLUŞUMU

İnsan davranışları için model teşkil eden, hayata anlam ve önem kazandıran, dolayısıyla insanın kendini anlamlandırmasını sağlayan ve her zaman için bir yaratılışın öyküsünü anlatan kutsal kabul edilen metinlere “mit” (myht) adı verilir. Mit evrenin yaratılışındaki kutsal bir öyküyü, yeryüzünün hatta kâinatın başlangıcını ve kökenini anlatır. Mitlerdeki zaman, tarih olarak adlandırdığımız zamanın da ötesinde kozmik bir başlangıç zamanıdır. Mitler ya bütün kâinatın veya onun yalnızca küçük bir parçası diyelim ki bir kuş veya ağaç cinsinin, bir insan davranışının, bir sosyal kurumun nasıl oluştuğunu ve kökeninin ne olduğunu anlatır. Mitler hemen her zaman bir yaratılışın öyküsüdür. Bir şeyin nasıl yaratıldığını ve nasıl var olmaya başladığını anlatır.

Mitlerdeki kahramanlar veya kişiler olağanüstü tanrısal varlıklardır. Mitler, onların özellikle “başlangıç” zamanında yaptıkları o olağanüstü şeylerle tanınırlar. Mitler, bu olağanüstü ve tanrısal varlıkların kâinatın başlangıç zamanında yaratıcı etkinliklerini ortaya koyar. Bu tanrısal olağanüstü güçlerin yaptıklarının kutsallığını veya doğaüstü olma özelliğini gözler önüne sererek kâinatın topyekün bir yokluk veya kaos denilen bir kargaşa hâinden nasıl bildik ve tanıdık düzenine kavuştuğunu anlatır. Mitler, kutsal ya da olağanüstü olan güç veya güçlerin dünyaya çeşitli zamanlarda yaptıkları heyecan verici akınlarının tasvir edildiği öykülerdir. Dünyayı da gerçek anlamda kuran ve onu bugün içinde yaşadığımız bildik tanıdık yer hâline dönüştüren bu kutsal veya tanrısal güçlerin akını ve bu akınlarda yaptıklarıdır. Kutsalın ve tanrısal olağanüstü güçlerin dünyaya akını sadece dünyayı şekillendirmekle kalmaz onda var olan en başta insan olmak üzere erkeklik, dişilik gibi cinsiyetten milliyetlere kadar bütün temel ve evrensel kavramsallaştırmaları şekillendiren hep onlardır. İnsan, bugünkü durumunu olağanüstü tanrısal varlıkların müdahaleleriyle edinmiştir.

Mitlerin, yaşadıkları kültürlerde “gerçek hikâye” olduğuna inanılır. Bu tür toplumlarda mitler şu yapısal özellikleri gösterirler:

- 1) Mit, tanrısal ve olağanüstü varlıkların eylemlerinin öyküsüdür.
- 2) Mitlerde anlatılan bu öykü, kesinlikle gerçek ve kutsal olarak kabul edilir.
- 3) Mit, her zaman için bir “yaratılış” ve “köken”le ilgilidir. Bir şeyin nasıl hayata geçtiği ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır. Bu nedenle de mitler, insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluşturur.
- 4) Hem gerçek hem de kutsal kabul edilen bir öykünün anlattıkları, onlara gerçek ve kutsal olarak inananlar tarafından bir model olarak düşünülür. Dahası gerçek ve kutsal olan bu inanış ve davranış biçimleri “sosyal bir ferman” niteliğine bürünerek o sosyal ve toplumsal yapıdaki davranış ve düşünüş biçimlerini etkileyip yönlendirici bir konuma yükselir.
- 5) İnsan, miti bilmekle nesnelerin “köken”ini bilir, bu nedenle de, nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı bu bilgiyle başarabileceğine inanır. Bu bilgi, “dıştan” ve “soyut” bir bilgi değildir. Mitlerde tören havası içinde anlatılması veya kanıtını oluşturduğu törenin (ritüelin) gerçekleştirilmesiyle, tören (rit) biçiminde yaşanan bir bilgi söz konusudur.
- 6) İnsan, mitlerin anlattıklarını kanıtlayan ritüeller aracılığıyla, kendisine, yenden anımsatılan ve yeniden gerçekleştirme aşamasına getirilen olayların kutsal, coşku verici gücünün etkisine girmek amacıyla bunları yaşar.

Bu özelliklerden açıkça görülüyor ki, mitler yaşadıkları toplumlarda yer alan ve gerçek olduklarına inanılan inançlardır. Öteden beri, mitler dinî bir sistemin parçası olarak ritüelin hareketle anlattığı şeyleri kelimelerle anlatır. Hem mitler hem de ritüellerin birlik beraberlik ruhunu yüceltmek ve sağlamak gibi işlevlere sahip oldukları düşüncesi oldukça eskidir. Mitler, yaşadıkları bir toplum içinde ritüel olarak uygulama şeklinde törenlerde anlatılarak canlandırılırlar.

Mit, anlatıldığı toplumda inanca uygundur, inancı oluşturan ve yönlendirendir. O, inanılmak üzere anlatılır. Mit, inançsızların, bilgisizlerin ve şüphe etmeye karşı cevaplarıyla birlikte kendini ortaya koyar. Mitler **dogmanın** temelidir ve çoğunlukla kutsal ve törenlerle ilgilidir. Mitlerin temel karakterleri daha önce de işaret ettiğimiz gibi insanoğlu değildir ancak mitleri gerçekleştiren tanrısal, olağanüstü karakterler, insan tavır ve davranışlarını sergilerler. Mitler, dünyanın, insanın, diğer varlıkların, coğrafi şartların oluşumunu, kaynağını ve niteliklerini, dinsel törenleri, törensel araçların ayrıntılarını ya da tabuların neden incelenmesi gerektiğini açıklarlar. Köken açıklayıcı (etiyojik) öğeler bu bağlamda mitlerin en işlevsel unsurları arasındadır.

Miti bir sembol olarak değil uzak geçmişte yaşanan bir gerçeğin ifadesi olarak düşünen bilim insanları da vardır. Onlara göre mit, uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşanılmasıdır. Dahası, bu bilgi, derin ihtiyaçların, ahlaki amaçların, toplumsal tabiîliğin karşılanması için haklar, hatta pratik gerekçeler nedeniyle verilir. Bu bağlamda, mitin ilkel kültürlerde vaz geçilmez bir işlevi vardır. O da, inancın ifadesidir, onu derinleştirir ve erginler. Ahlakı korur ona güç verir. Âyinin üretkenliğine mitler kefil olur. İnsanoğlu için örnek olacak pratik kuralları içerir. Buna göre, mit insan uygarlığının bir parçasıdır. O değersiz bir anlatı değil, zor elde edilen aktif bir güçtür. Mitler, entelektüel bir açıklama veya sanatsal bir canlandırmada olmayıp ilkel inancın ve ahlaki bilgeliğin bir bildirgesi ve toplumsal yaşamın bir yönergesidir.

Vücudumuzla birlikte fiziki varlığımızın da dahil olduğu dış dünyayı veya her şeyi içine alacak şekilde eşyayı “var kılar” ve yine var olduğunu var saydığımız/inandığımız/bildiğimiz “varlık hususiyetlerine” göre sınıflayıp “tasnif” ederken “akıl” ve “dil”den başka hiçbir aracımız yoktur. Mitler işte böylesi bir dünyanın çocukları ve ilkel yahut ilksel veya çok eski zamanlarda yeryüzünde vücut bulan toplumların “kaosu (kargaşayı) kozmos’a” (kâinata) dönüştüren düşüncesinin çiçekleridir.

Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak, mit veya mitler, insanların toplumsal yaşamlarını belirleyen temel öğelerden biri, bu insanların içinde yaşadıkları toplumu ve dünyayı algılama şekilleridir. Bu bağlamda, her insan kendi toplumunun içindeki diğer kişilerle ve özellikle yakın olduğu gruplarla bir “toplum haritası” paylaşır. Bu toplum içindeki insanlar böyle bir temel haritadan hareket ettikleri için anlaşabilirler ve içinde yaşadıkları toplumun gereklerini yerine getirebilirler. Fakat belleğimizde taşıdığımız bu “toplum haritası” gerçek bir harita gibi kesin çizgilerle çizilmemiştir. Bu nedenle de, “harita”nın taşıdığı anlamlar esnektir ve bu anlamlar, “değişime” az veya çok açık bir “simge dağarcığı” yoluyla toplumdan insana, kuşaktan kuşağa geçer. En genel anlamda “kültür” denilen bu simge sisteminin çalışmasına yukarıda çizdiğimiz toplum profili ve mitler açısından bakıldığında, mitler veya topyekün özellikleriyle birlikte ifade anlamında **mitoloji** bir toplumun en eski veya daha doğru bir ifadeyle bilinebilen en eski geleneksel “toplumsal harita”ları; insana, hayata ve tabiata dair asırlar ve nesiller boyunca işlenmiş “kültürel kodları”dır.

Dogma: Doğruluğu sınanmadan benimsenen, bir öğretinin veya ideolojinin temeli yapılan sav, nas.

Mitoloji: Bir ulusa, bir dine, özellikle Yunan, Latin uygarlığına ait mitlerin, efsanelerin bütünüdür.

İnsanlık, bugün ulaştığı bilgi seviyesiyle, dünyayı ve yakın uzayı, bir bakkal dükkanının raflarındaki nesnelerin varlığı ve tanzimi içinde tanımaktadır. Bu varlık bilgisi, içine doğulan kültürün eğitim şartlarına göre de nesillerden nesillere aktarılmaktadır. Bu varlık bilgisine doğru yola çıkışın ilk ürünleri mitlerdir. Dış dünyamızda, etrafımızda var olan her şeyin adlandırılması, sınıflandırılması, anlamlandırılması ve yüzyıllar hatta bin yıllar boyu devam eden tecrübelerin idrak edilmesiyle ve bunların aktarılmasıyla oluşan ilkel bilim ve din, mitlerin temelini teşkil eder. Bu bağlamda, hiçbir şekilde dikkatimizden kaçmaması gereken husus, etrafımızdaki âlemi sınıflandırmadan yaşamamızın mümkün olmadığıdır. Bir an için bir orman içinde toplayıcılıkla geçinen ilkel topluluğun bulduğu mantarları yiyerek geçinen bir ferdini düşündüğümüzde, bu konu daha iyi anlaşılabilir. Bu fert yaşayabilmek için sadece mantar bulmak zorunda değildir. O, aynı zamanda zehirsiz olan yani yenilebilen mantarı bulmak zorundadır.

Bu bağlamda “zehirli” ve “zehirsiz mantar” kategorilerinin oluşabilmesi için ve hangi mantarın zehirli olup olmadığının bilinebilmesi için ne kadar bir süre ve ne kadar “denek” insanın bu ölümcül deneyin, yaşama mücadelesinin, kurbanı olduğunu düşünebilirsiniz. Bu örnekleri salt maddi boyutu olanlar için bile sonsuz sayıda çoğaltmak mümkündür. Bu örneklerin çağrıştırdığı anlamlar içinde önemli olan, insanlık tarihinin sosyal ve kültürel anlamda başlangıcında mitlerin ortaya çıkış zeminindeki psiko-kültürel ve hatta biyolojik gereklilik zeminin nasıl cebreden bir zorunluluk veya **determinist** özelliğe sahip olduğunun tartışmasız bir biçimde anlaşılmasıdır.

Kısacası, “zehirli”, “zehirsiz”, “iyi”, “kötü”, bütün bu kelimeler dünyamızda birbirinden ayrılması çok zor olan olguların doğal karışıklığını bir sıraya koyar ve sınıflandırır. Böylelikle yaşanan tecrübe onları anlaşılabilir birer olay ve olgu hâline getirirler. Bu olaylar ve olgular kelimelerle “simge”leştirilirler. İçinde bulunduğumuz toplumda yaşayan ve sürekli kullanılan binlerce “hazır simge” vardır. Bırakarak yaşamak bir anlamda bu simgeleri kullanmak demektir. Topluma, toplum tarafından aktarılmış ve dolayısıyla üretilmiş, kullanılmaya hazır olan bu simgeler arasında en önemlisi “kelimeler”dir. “Dil” bir simge sistemi olarak bize dünyayı algılamayı mümkün kılıyor. Bu bağlamda, mitler belki de en eski “simge dağarcıkları” denilebilir.

Mitler içerdikleri simgeler nedeniyle, içinde yaratıldıkları kültürün ideolojisini oluşturan ilkel din ve bilimin ifadesidir. Her kültür sahibi topluluk veya millet kendi varlığı da dahil içinde yaşadığı yakın çevreyi ve yaşam sonrası hayatının devam edeceği tasavvurı (sanal) çevreyi anlamlandırıp oluşturduğunda, kültürel ideolojisi veya dünya görüşü anlamında mitlerini ve bunların toplam ifadesi olarak da mitolojisini meydana getiriyordu. Buna göre, “bir toplum için mitlerin ve mitolojinin en önemli yanlarından birisinin **epistemolojik** olarak onun mümkün olduğunca az “ithal” veya dünyayı “istila” eden mahiyetinin günümüzle göreceli olarak daha sınırlı olduğu bir toplumsal çevrenin ürünü olarak görülebilmesidir. Bir başka ifadeyle bir toplumun kâinat ve hayat karşısında aldığı olabildiğince yalın ve “kendini”ne ait düşüncelerini mitler içerir denilebilir. Mitlerle bir milletin varlık sahnesine çıkması ve ulusal kimliğini şekillendirmesi arasındaki ilişki bu bağlamda daha rahatça görülebilir.

İnsanlık tarihinin en eski devirlerinden beri, insan toplulukları “yüce” saydıkları kavram, olay ve ataları, ölümleri, ölüm, doğum, efsane kahramanları başta olmak üzere “kutsal” olarak niteledikleri hayvanlara, dağ, kaya, su, güneş, ay, yıldız vb. tabii unsurlara karşı, özü itibarıyla inançtan kaynaklanan ve birbirleriyle gevşek de

Determinist: Belirlenimci, her olayın başka olayların gerekli ve kaçınılmaz bir sonucu olduğu öğretisini kabul eden kişi.

Epistemolojik: Bilgi Kuramına ait olan.

olsa ilişkili olarak bir davranışlar örgüsü oluşturan ve **kült** olarak nitelendirilen inanç ve pratikler ortaya koymuşlardır. Bunların temelinde yatan inançların işlevsel olarak yapısı, “kötü” olarak nitelendirilenlerden korunma, “iyi” olarak nitelendirilen unsurlara yaklaşma ve esirgenmeyi amaçlayan inanç ve bağlılık göstermek esasına dayalı bir örnek üzerine kalıplaşmış, “ritüel” veya “rit” karakterinde olmalarıdır.

Söz konusu inançların özünü şüphesiz insan merkezli olarak, insanın ve yakın çevresindeki gerçek ve gerçeküstü varlıkların kozmos içindeki yeri ve bütün bunların üstünde yer alan yaratıcı veya yaratıcılarla ilişkilerini anlamlı kılmak oluşturmaktadır. Böylece insanlar içine doğdukları kaosu veya kargaşayı, çevrelerindeki sosyo-kültürel şartlanmanın mantık düzleminde bir neden-sonuç ilişkisine dayalı açıklamalarla anlamlı kılarak kozmosa yani bilinip anlamlandırılabilirdiği kadarıyla da olsa düzenlilik ifade eden anlamıyla, kâinata dönüştürmektedirler.

Bu bir yönüyle günümüz insanın da, teknolojisi itibarıyla daha yeni, akılcılık açısından daha tutarlı, tecrübi olmak bakımından daha denetlenebilir ve standartlaştırma açısından ölçülebilirlikleri nedeniyle “bilimsel” olarak adlandırdığı faaliyetlerinin neredeyse tamamını kapsayan zihnî algılayış, arayış ve anlamlandırış çalışması insanlık tarihinin en eski devirlerinden beri süregelmektedir. Bir başka ifadeyle, eski çağlarda da ham gözlemler yoluyla elde edilen bilgiler, günümüz bilgilerin teorik bir düşünceyle temellendirilmelerine benzer bir şekilde zamanın anlayış ve dünya görüşü içinde yorumlanıp, dinî ve mitolojik karakterdeki sistemizasyona tabi tutularak, bir nevi teorik bir bilgi perspektifi içine yerleştirilmişlerdir.

Bu özelliğiyle de, mitler, ilkel ilmî düşüncenin ilk belirtileridir. Bugün mitolojinin çalışma sahası içinde yer alan bu anlatılar, insanlık tarihinde gerçek veya gerçeküstü olgu ve olayları kavramlaştırmanın ve kendi içinde bir mantığa sahip kuramsal bir yapıya oturtmanın yanı sıra, sözün çeşitli maddi kayıt teknolojileriyle kaydedilip saklanması henüz bilinmediği dönemlerden başlayarak sözlü kültür ortamında, söz konusu kavramlaştırmaları derleyip, koruyarak yeni kuşaklara aktaran sözel bir ansiklopedi işlevi görmüşlerdir.

Burada anlatılan bilgilerin büyük bir kısmını Özkul Çobanoğlu'nun “Türk Mitolojisi” *Türk Dünyası Ortak Edebiyat Tarihi*, C.1, (Ankara: AKM Yay. 2001) adlı makalesinden aldık. Bu makalenin 2. kısmında konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Mitler yaşadıkları toplumların eğitimine nasıl katkıda bulunurlar?



SIRA SİZDE

1

TÜRK MİTOLOJİSİ VE BİR KAM ALKIŞI

Türk mitleri dünyanın en zengin mitolojik geleneklerinden birisidir. Bu mitler, Türklerin tarih öncesi ve tarihsel devirlerde yaşadıkları coğrafyanın büyüklüğü ve Türk boylarının farklı coğrafyalarda bazen birbirleriyle ilişkisiz olarak değişik dinlere mensup olmaları ve farklı kültürel gelişme çizgileri takip etmeleri nedeniyle çalışılması kolay olmayan bir Türk sözlü edebiyat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojisinin en önemli kaynağı, kültüre özel duygu, düşünce ve tecrübelerin taşıyıcısı olan bizzat Türk dilinin kendisidir. Bu yüzden Türk mitlerine ait pek çok inanç ve kalıplaşmış davranışların izlerini ve niteliklerinin pek çoğunu dilimize ait tarihsel ve güncel malzemeden takip etmek mümkündür. Türkçeden başka, başta Çin kronikleri gibi komşularının Türkler ve Türk kültürü hakkındaki kayıtları ve daha sonraki dönemler için gezginlerin seyahatnameleri de Türk mit-

lerinin yazılı kaynakları arasındadır. Türk sözlü kültüründe yer alan destanlar, efsaneler, masallar, atasözleri, deyimler, alkışlar, kargışlar, bilmeceler, töreler, gelenekler, görenekler ve halk inançları gibi sözlü kaynaklarda da Türk mitleriyle ilgili son derece zengin bilgiler yer almaktadır. Buna bir de Türk uygarlığına ait arkeolojik buluntular ve maddi kültürel unsurlar eklendiğinde Türk mitolojisiyle ilgili bilgilerin binlerce kaynağa yayılmış olarak yer aldığı ortaya çıkmaktadır. Bugüne kadar bunların tamamını bir araya derleme işlemi bitirilememiştir. Bu amaçla, Türk mitolojisiyle ilgili yapılmış en önemli çalışmalardan birisi Bahaeddin Ögel'in *Türk Mitolojisi* adlı 2 ciltlik (1971, 1994) eseridir. Türkiye'de Türk mitolojisiyle ilgili çalışmalar yapanlar arasında Abdülkadir İnan, Murat Uraz, Bilge Seyidoğlu, Yaşar Çoruhlu, Fuzuli Bayat, Celal Beydilli ve Özkul Çobanoğlu sayılabilir.

Meşhur Rus Türkologu, W. Radloff'un XIX. yüzyılda, Altay Dağları'nda yaşayan şamanist, Gök Tanrı inancındaki Altay Türkleri'nden derleyip *Proben* adlı seri eserinde yer alan kam (şaman) alkışları vardır. Birincil sözlü kültür ortamında sözlü edebiyatın ortaya çıkış sürecinde bu edebiyatın ilk yaratıcıları, küçük gruplar hâlinde ormanlarda yaşayan bu toplulukların Tanrı veya tanrısal güçlerle iletişime geçebildiğine ve topluluklarını kötü güç ve ruhların kötü tesirlerinden koruduğuna ve iyi güç ya da güçlerin destek ve yardımını alabildiğine inanılan bu nedenle kutsal dinî liderler olarak görülen bu kamlardır. Türk kültürünün de erken dönemlerinden (prehistorya/ tarih öncesi) itibaren önce kadınların hakim olduğu anaerkil bir döneme sahip oldukları ve yaratıcı gücü kadın Umay Tanrıça, (Erkek egemen yapı oluşunca eril nitelikleri olan Gök Tanrı "Kök Tenri"nin yanısıra özellikle kadın ve çocuklara yardım eden kutsal bir güç konumunda "Umay Ana" veya "Ak Ana" da denilirdi) olarak tasavvur etmişlerdir.

Aşağıda yer alan şamanist Altay Türklerine ait bir kam alkışında (duasında) ateşin ruhunun kutsanışı görülmektedir. Türk mitolojisinin yaratılış bağlamında geçirdiği, ormanda toplayıcı-avcı olarak yaşanan dönemin izlerini taşıması bakımından da dikkat çekici olan ateşe edilen bu alkışta, Gök Tanrı ve Umay Ana'nın yanısıra inanılan diğer olağanüstü varlıklarda sıralanmaktadır. Bunların başında alkışın edildiği ve ayinin düzenlendiği kutsal dağ başı, dağ kültü, kutsal kayın ağacı ağaç kültü ve duanın doğrudan yöneldiği kutsal ateş dolayısıyla od ve ocak kültürleri gelmektedir. Kayın ağacına "kayın anam" şeklinde hitap edilmesi hem en eski Türk köken miti olan kutsal kayın ağacından yaratılmayı ve zaman içinde de "ulusun" koruyucu ruhuna dönüşmesini göstermesi bakımından hem de günümüzde "kayınana, kayınata vb." şekillerde yaşamakta olan akrabalık adlarının kökenini göstermesi bakımından son derece önemli ve dikkat çekicidir.

Abdülkadir İnan'ın (1986) W. Radloff'tan naklettiği "*Açları Doyuran Üşümüşleri İstän Ateş Ana'ya Alkış (Dua)*" şeklinde adlandırılabilir bu dua şu şekildedir:

"Otuz dişli ateş (od) anam, kırk dişli kayın anam, gündüzleri bizim için çalışıp çabalıyorsun, karanlık gecelerde bizi kötü ruhlardan koruyorsun; gelenlerin başındasın, gidenlerin arkasındasın!... Orağa benzeyen hilâl değişiyor, eski yıl gidiyor, yeni yıl geliyor. Ben de senin kurumuş ağzını (saçılarla) ıslatmağa geldim. Sen karanlık gecelerde, genç kızlar gibi saçlarını dalgalandırarak oynuyorsun, kırmızı ipekli kumaşlar sallayarak genç al kısırak üzerinde geziyorsun, aydın gecelerde masum çocuk suretine giriyorsun! Ulusun koruyucusu, sürülerimizin bekçisisin! Altın yapraklı mukaddes kayın ağacının gölgesinde dinleniyorsun! Siyah yanaklı beyaz koç sana kurban olsun! Kuyruk yağının sağ yanından kesilip dokuz tane şişte kızartılmış yağlarla ağzını yağıyorsun. Dokuz parça kırmızı beyaz şeritler, paçavralar seni süslüyor. Koyunun göğsü sana kurban olsun! Elbisen hakanlara mahsus

zırhtır. Kızıl boya ile boyanmış kiş (bir hayvan) tırnakları sana süs olsun! Altmış tane saç örgüsü arkada, elli tane saç örgüsü omuzlarındadır. Önünde Abakan ırmağı, arkada Yenisey ırmağı kıvrıla kıvrıla akıyor. Eteklerinde sıra dağlar uzanıyor, damarlarında büyük ırmaklar akıyor. Yandığın yerde ot bitmez! Ülker yıldızı arkadaşın, bir tanrıdan fermanlısın!

Göklere doğru sivrilen dağların ilk defa yaratıldığı, kanatlı kuşlar uçmak için ilk defa kanatlarını açtığı, sert kayalar ilk defa meydana çıktığı, katı kara çelik ilk defa dövülmeğe başladığı zaman altı dallı otların başları yanmağa başladı, altı hemşire dünyayı dolaşmağa başladı. Kökleri altmış dal olan mukaddes kayın ağacının ilk bittiği günden beri sen, ateş anamız, açları doyurdun, üşüyenleri ısıttın, yemeklerimizi pişirmek için sacayaklarımızı kurdun, üzerinde dokuz kulplu tunç kazanımızı kaynattın! Göklere yüzen ak bulutları ısıtıyorsun, kızartıyorsun! Umay anam, sana aş veriyorum, ye! Geceleri bizi koruyor, gündüzleri bizi bekliyorsun! Mukaddes ayın adını anarak beyaz ineğin sütüyle seni besliyorum. Ellerin, masum kızların elleri gibi temizdir, her gün seni takdis ediyoruz! Bizi sağ avucunda oynat, sağ memenle besle! Beşik bağlarımızı berk eyle! Küçük büyük kardeşler çoğalsın! Başımızın altındaki yastıklarımız dağılsın! Yakalarımızdaki düğmeler çözülmesin! Önümüzde ay parlasın, çevremizi güneş aydınlatsın: Köklerimiz şeytan koparmanın! Büyük yaradan yakarışımızı kabul etsin!

Ey ateş anamız, sen, dokuz ırmağın kavşağında dokuz köşeli bakır evde oturan ve ırmakların, denizlerin hatunu (melikesi) olan su tanrıçasıyla konuşuyorsun!

Altmış türlü ırmakların ilk defa aktıkları, mübarek kayın ağacının ilk defa kök salıverdiği, dokuz dağ sıralarında altın yapraklı kayın ağaçlarının ilk defa sallandıkları, temiz kurbanların sunulduğu, yağız yerin yedi kapısının ilk defa açıldığı yüksek Gök tanrının ilk defa gürlendiği, yağız yer altmış türlü çiçekle ilk defa bezenildiği, altmış türlü hayvan sürülerinin ilk defa kişnediği ve melediği zaman sen yaratıldın!

İrmakların ve denizlerin hâkimi olan ruhun bulunduğu yerde ak boz at üzerinde geziyorsun! Akar suyun yanında biten altın yapraklı mübarek kayın ağacını (senin şerefine) diktik, altı ayaklı altın masayı (kurban sunmak için) kuruyoruz; mübarek kayın ağacını dolaşılıyor, kara yanaklı beyaz koçu kurban ediyoruz.”

Bu alkış metni yukarıda işaret ettiklerimizin çok ötesinde geniş ve Türk kültür tarihi için son derece önemli ve derin anlamlar taşımaktadır. Biz bunlardan Anadolu Türklüğüyle de yakından ilişkili bir tanesini mitlerin yukarıda verilen işlev ve özelliklerini örneklemek için dikkatlerinize sunmak istiyoruz. Bu Altay kam alkışına göre ateş ana, -Türkçe ateş “od” ve “al” kelimeleriyle ifade edilirdi- geceleri al bir kısrakın üzerine binerek gezdiğine inanılması “*Sen karanlık gecelerde, genç kızlar gibi saçlarını dalgalandırarak oynuyorsun, kırmızı ipekli kumaşlar sallayarak genç al kısrak üzerinde geziyorsun*” şeklinde ifade edilmektedir. Bugün Anadolu dahil bütün Türk dünyasında hangi dine inanırsa inansın Türk boylarının tamamında “al karısı” veya “albastı” olarak adlandırılan inanışla ilişkilidir. Cümle içinde yer alan “*kırmızı ipekli kumaşlar sallayarak*” gezme, yine Türk dünyasının hemen her yerinde rastlanılan “al karısı” efsane ve memoratlarında alkarısının al ya da kırmızı renkli elbisesine ve düşkünlüğüne işaret etmektedir. Nitekim, bu kutsal ruhu memnun etmek için yine adak olarak getirilip muhtemelen kutsal kayın ağacına bağlanarak adanan kırmızı ve beyaz (ak ve al) renkli bezlerin dokuz kat göğü de sembolize edecek şekilde “*Dokuz parça kırmızı beyaz şeritler, paçavralar seni süslüyor.*” Al ruhunu memnun etmek için sunulduğu anlaşıyor.

Hemen Anadolu'ya ve en az bin yıldan beri müslüman olan Oğuz Türkleri arasındaki “al karısı”, “al ruhu” veya “albastı” inancına dönebiliriz. Özellikle yeni doğum yapmış ve kırkılanmamış kadınlara musallat olan al karısının kendisi ve çocuklarını beslemek için bu kadın ve çocukları ciğerlerini sökerek öldürdüğüne inanılır. Bu nedenle lohusa kadınların ve yeni doğmuş çocukların korunması için, lohusa kadına gelincik ve meyan kökü şerbeti gibi kırmızı renkli bir şeyler içirmeye, kırmızı atlas kaplanmış yorgan örtmeye, başına kırmızı renkli şal veya kurdele bağlamaya, lohusa kadını yalnız bırakmamaya ve odasında mutlaka demir bulundurmaya çalışılır. Geleneğe göre al karısı erkeğin bulunduğu yere giremez. Ayrıca, al karısının lohusa kadını basarak eziyet etmeye başladığına hükmedildiği zaman silah atma vasıtasıyla da hastanın korunacağına olan inanç yaygındır. Al karısının lohusa kadınlardan başka ahırlardaki atlara da musallat olarak onların yelelerini ve kuyruklarını ördüğü, atları sabahlara kadar koşturarak yorduguna inanılır.

Bu inanışlar bin yıllık müslümanlığımıza rağmen halk arasında çok yaygındır. Halkbiliminde bu tür olağanüstü güçlerle olan iletişim ve ilişkiye dair anlatılan kişisel hatıralar “*memorat*” olarak adlandırılır. Yakın tarihlerde (1999) derlenmiş bir memoratta bakın al karısı inancı Anadolu'da nasıl yaşamaktadır: “Erzurum'un Karayazı, Çullu Köyü'nde yaşayan dedemin çok güzel bir atı varmış. Köy yerinde yarıştırırlarmış bunu ve çok severlermiş. Sabahları onunla ilgilendiğinde yelelerinin kördüğüm olduğunu görürmüş. Ahırda da albastının olduğunu biliyormuş. Albastı ahırda hayvana biniyormuş ve at ter içinde kalıyormuş. Buna çok üzülen dedem albastıyı yakalamak için planlar düşünmüş. Ham bezin üstüne kara sakızı eritip sürmüş. Atın üzerine bezi sermiş. Kendi de bir köşeye saklanmış. Albastı yine gelmiş ve ata binince yapışıp kalmış. Albastı metalden, demirden korkarmış. Bunu bilen dedem saklandığı yerden çıkarak albastıya bir çengelli iğne takmış. Albastı yakalanınca bir kadın şeklini almış. O günden sonra o albastı evde bir hizmetçi vazifesi görmüş. Dedem onu hizmetçi olarak kullanmış.

Uzun bir süre çalıştıktan sonra albastı yalvarmaya başlamış. “Beni bırakın, çocukluğum var” diye. Dedem bırakmamış. Bir gün albastı su almak için çeşmeye gitmiş. Orada kadınlar varmış ve birine “Bacım şu iğneyi üstümden alır mısın?” demiş ve iğne alındıktan sonra göle atlamış. Geri dönüşte ekmek pişirecekmış. O gelmeyince evin kadınları tandırın başına oturup pişirmeye başlamışlar. Hamuru bir türlü bitirememişler. Bunun üstüne göle gidip “N'olur hamuru nasıl bitireceğiz bize söyle?” demişler. Gölden “Kara tavuğun kanadından bir tüy alıp hamura atın” diye bir ses gelmiş. Kadınlar denileni yapmışlar ve çok olan hamur ellerinde bir avuç kalmış. Dedem albastıyı zamanında bırakmadığı için albastı, “Eviniz zebilden (pislik) kurtulmasın” diye beddua etmiş. Aradan bunca nesil geçmesine rağmen evlerimiz hâlâ zebilden kurtulamıyor. Sabah temizleyip evde hiç kimse olmasa ev yine pisleniyor.”. Bu memorat ve daha bunun gibi binlercesi bu inancın Anadolu'da ne kadar yaygın ve köklü olduğunu göstermektedir. Bu memoratlar arasında doğrudan doğruya olayı yaşadığını iddia eden bir başka kaynak kişimizin anlatımı daha da dikkat çekidir: “Yeni gelindim. Evimiz iki katlıydı. Şimdikiler gibi dubleks değildi ama içeriden merdivenleri vardı. Bir sabah merdivenleri süpürüyordum. Bir karartının geçtiğini gördüm. Beni her sabah böyle korkutuyordu. Ben ne olduğunu bilmiyordum. Kaynanama söyledim bana “ya çıkma (cin) ya da aldır” dedi. “Ben ona okuyup üfürdüm ama hiçbir şey olmadı.” dedim. O da “bu aldır” dedi. Buna bir iğne batırmamı söyledi. Yine ev temizliği yapıyordum. Bu sefer üzerimde iğne taşıyordum. Kendime bir güven gelmişti. O varlık aniden önümden geçerken ben ona iğneyi batırdım. O varlık aniden insana dönüştü. O zamana kadar hiç

konuşmayan ve bir gölge şeklindeydi. İğneyi batırınca kadın şeklini aldı. Beni serbest bırak diye yalvardı. Ben bunu yedi sene çalıştırdım. Yedi sene sonunda bana tekrar yalvarmaya başladı. “Yedi yıldır senin emrindeyim, eğer iğneyi çekersen yedi kuşak boyunca senin hiçbir yakınına yaklaşmayacağım” dedi Ben de onu serbest bıraktım.” Bu memoratta “al”ın, “okumayla” ve “üflemeyle” de baş edilemeyen İslâmi olmayan kökenine de işaret yer almaktadır.

“Al” olarak adlandırılan bu Türk mitolojisine ait tasavvuri varlığın, binlerce yıldan beri varlığına inanılması nedeniyle kültürümüzde ondan korunmak için pek çok davranış ve gelenek geliştirilmiştir. Bunlardan bir tanesi de, lohusaların al renkli bir şeyi üzerlerinde taşımalarıdır. Bu nedenle Selçuklu ve Osmanlı hakanlarının kızlarını evlendirirken çeyizlerinde mutlaka kırmızı ipek bir yorgan verdiklerini bilinmektedir. Onlar kadar zengin olmayanların da bu geleneği yakın zamanlara kadar Anadolu’da en fakir insanın bile kızının çeyizine kırmızı (al) renkli atlas kumaşla kaplanmış bir yorganın olmazsa olmaz olarak konulduğu bilinmektedir. Ayrıca, kırmızı renkli lohusa şerbeti ve günümüzde kırmızı bir kurdele bağlamaya kadar dönüşen bu inanç yaşamaya devam etmektedir. Bize has bir uygulama olan Nüfus hüviyet cüzdanlarının kadınların pembe veya al renkli erkeklerin mavi olmasından, nazar inancıyla da birleşerek evlenen kızın beline bağlanan “al” renkli kuşağa kadar pek çok gelenek ve uygulama yukarıda gördüğümüz al karısı inancıyla ilgilidir. Bunlar arasında Anadolu’da günümüzde de lohusaları al karısından korumak için yatağının veya yastığının altına bıçak veya kama gibi demirden nesnelerin konulması da vardır. Hiç şüphesiz bu uygulamaların bazıları zaman içinde eski anlamlarını yitirerek yeni anlamlar üstlenmektedir. Ancak konunun ve bu uygulamaların kökeni Türk kültür tarihinin tarih öncesi dönemlerine kadar yaklaşık on bin yıllık bir geçmişin derinliklerinde yatmaktadır.

Kısaca, mitler böylesi bir geçmişe kadar uzanabilen ve Türkler’in pek çok din değiştirmesine rağmen kendini yorumlanış bakımından yeni sosyal yapıya göre üreterek yaşamayı ve toplumsal hayatı yönlendirmeyi başarabilen inanç ve algılayış çekirdekleridir. Aynı zamanda bir kültürün de temel var oluş ve toplumsal ya da kültürel kimlik verici unsurlarının başında yer alırlar. Çağdaş ve modern batılı toplumların resim, heykel, müzik, sinema ve edebiyat gibi sanatların temel ilham kaynağını mitler ve mitolojileri oluşturur.

Burada anlatılan bilgilerin büyük bir kısmını Özkul Çobanoğlu’nun *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları* (Ankara: Akçağ Yay. 2003) adlı kitabından aldık. Bu kitabın 1. kısmında konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, Türk mitolojisinin oluşum çağlarından kalma bazı tasavvuri (sanal) varlıkların binlerce yıl sonra günümüz Anadolu’sunda yaşayan insanlar tarafından bile bilinmesinin nedeni nedir?



SIRA SİZDE

2

EPIK DESTAN

Sözlü edebiyatın en eski türlerinden birisi olan epik destan (epics), toplumlarını çoğunlukla dış düşmanlara ve felaketlere karşı koruyan olağanüstü özelliklere de sahip kahramanların hayatını ve kahramanlıklarını anlatan uzun ve çoğunlukla manzum veya manzum-mensur karışık anlatılardır.

Destan kelimesinin dilimize girişinden itibaren birden fazla anlamı ve edebî türü karşılayacak şekilde çeşitli edebî gelenek ve türlerde kullanıldığı bilinmektedir. Bu nedenle biz kahramanlık destanlarını Türk edebiyatında “destan” olarak adlan-

dırılan diğer türlerden ayırmak için “epik destan” ifadesini kullanıyoruz. Türk dünyasında güncel ve tarihsel bağlamlarda, “destan” sözcüğünün yanında, Türk boy-larınca “alıptıg nımah”, “comok”, “cır”, “jır”, “batırlar cırı”, “maadırlıg tool”, “kahra-mandık epos”, “kay çörçök”, “olongho”, “ölöng”, “boy”, “epos”, “epostık jırlar”, “köne epos” hatta “irtegi” veya “batırlık ertegi” gibi pek çok kelime de, “epik des-tan” terimi karşılığında kullanılmaktadır.

Sözlü edebiyatın türleri arasında kronolojik olarak sıralamada en eski olduğu kabul edilen mitlerden sonra veya daha yakın zamanlar açısından da eş zamanlı olduğu düşünülen epik destanlar gelmektedir. Mitlerin kutsal anlatılar olmasına karşılık epik destanlar kutsal anlatılar değildir. Mitlerin kahramanları tanrılar, tanrı-çalar ve yarı tanrılar gibi tanrısal varlıklar olmasına karşılık epik destanların kahra-manları insanlardır. Bu insanlar arasında olağanüstü özelliklere sahip olanlar olsa bile bunlar yine insandırlar. Mitler de zaman dünyanın veya kâinatın yaratılışı gibi kozmik zamanlar olmasına karşılık epik destanlarda zaman tarihsel zamanlardır. Bu sıraladığımız özelliklerle epik destanlar mitlerden ayrılır.

Kısacası, kahramanlarının ve başlarından geçtiği anlatılan olayların akışıyla ta-rihe ait zamanlarda olmuş olayların hikâyesi inancıyla, sözlü kültür ortamında ve yüz yüze bir iletişim bağlamında teatral çizgilere sahip bir biçimde anlatılıp nakle-dilen, en geniş anlamıyla kahramanlık ana temalı öyküleri “epik destanlar” olarak adlandırıyoruz.

Epik destanlar bir yönüyle aile, soy, boy gibi kültürel süreklilik veya benzerlik-lere sahip toplulukların üstünde onları ortak bir kader, tasa, sevinç, kıvanç, ülkü, ilke ve yasa etrafında birleştiren kahramanların başarılarının veya hayatlarının hi-kâyesidir. Epik destanları pek çok kültürel ortaklığa sahip toplulukların bir kahra-manın ve onun öyküsünün etrafında uluslaşmalarının hikâyesi olarak görmek mümkündür. Birincil sözlü kültür ortamında sözlü olarak oluşturulup nakledilen bu edebî metinlere daha sonraki dönemlerde geniş kitleler “gerçek” olarak inan-mış ve epik destanlarda anlatılanları sözlü tarihleri olarak algılamışlardır. Oysa, gerçek bir tarihî olaydan kaynaklansa bile epik destanlar sözlü kültür ortamında oluşturulup aktarırlarken pek çok değişime ve dönüşüme uğrarlar. Kahraman ad-ları ve olayların geçtiği yer adları gerçek ve tarihsel olması nedeniyle dinleyiciler üzerinde “gerçek”miş duygusu bırakırlar. Bu nedenle de dinleyiciler onların ger-çek olduğuna inanır ve dinlerler. Ancak hiç bir epik destan gerçek tarihle birebir örtüşmez. Örtüşüyöndeyse o bir epik destan değil tarihtir.

Epik destan geleneğinde, destanlar belli bir tarihî dönemi birçok yönüyle ol-dukça geniş bir çerçeve de ele alır. Bu tarihî olayların halk hafızasındaki görünüş-lerini uygun bir dille, estetik açıdan kendine has “destan mantığı” içinde işleyerek ortaya koyarlar. Destanlarda, milletin dış düşmanlarına karşı savaşı ve bu savaşlar-da gösterdiği kahramanlıkları, devletin iç meseleleri, sosyal çatışmalar ve benzeri unsurlar bir bütünlük içinde anlatılır. Ancak bu genel anlaşıldığı anlamıyla “tarih” değildir. Destanda tarihin görünüşünü araştırmak şarttır. Fakat bu tür araştırmalar-da yer alan ve yapılan yanlışlıklardan birisi, destanın tarihle uyuşmayan özellik-le-rini geçiştirmek ya da bunları “tarihten sapmak” diye kabul etmektir. Bu, araştırma-cının destan geleneğine yaptığı bir haksızlıktır. Dolayısıyla, destan araştırmalarının erken döneminde düşölen yanlışlıklardan birisi, destanları tarih araştırmaları için “belge” saymaktır. Tarihî belge ve bilgi ile destanın uyuşmadığı yönleri “sapma” veya “yanlış” kabul etmek gibi yanlışlıkları tekrar etmemek gerekir. Kısacası, des-tan, tarihî mücadelenin yapısını değil ruhunu verir. Epik destan her şeyden önce,

bir edebiyat eseridir ve hayattan alınmış durum ve olayları “gerçeğimsileştirilmiş” olarak ele alır ve işler.

Bunun ötesinde, destanlarda tarihî gerçekliklere de yer verilir. Özellikle destanın oluşturan olaylar, kahraman adları en önemlisi de destanın anlatıldığı halkın yer, dağ, ırmak adları gibi adlandırmalar çoğunlukla gerçektir. Kahramanlık destanlarında yer-su, dağ-taş, yurt-mekân adları gerçek olmasa, halk anlatılanların tamamının gerçekliğinden şüpheye düşer. Bu nedenle de gerçeğimsileştirilme sürecinde destan gerçek yer adlandırmalarından (toponomik) oluşur. Böylece inandırıcılık sağlanmakta ve konu geleneğin kendine has kuralları içerisinde işlenmektedir.

Epik destan geleneğinin kendine has kurallarının başında olayları yorumlayış anlamında destan mantığı yer alır. Epik destanın kendine has bir mantığı vardır. Destanın bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez ve onunla da hiçbir zaman bire bir örtüşmez. **Animizm** ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim veya “olağanüstü”yle olan iç içelik destanın mantığının temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde olay örgüsünün iç tutarlılığına ve epik destan mantığına dayanır. Bu kendine has mantık silsilesi içinde, akla sığabilirlik pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür. Epik destanlar bu kendilerine has mantıkları ve olağanüstülükleri kabul edişleri yönüyle mitlerle benzeşirler.

Animizm: Dağ, taş, su ağaç gibi her türlü doğal varlığın canlı ve bir ruhu olduğuna inanma.

Bunun ötesinde, destan ister sözlü olsun ister yazıya geçmiş bulunsun bir edebiyat türüdür. Destan bir olayları anlatım kalıbıdır. Destanın, kendisine has bir şekli, bir akışı ve üslubu, “anlatım tekniği” ve sözlü kültür ortamında dinleyiciyi de kaçınılmaz bir zorunluluk olarak dikkate almayı gerektiren “icra töresi” vardır.

Anlatım tekniği bakımından epik destanların özellikleri şöyle sıralanabilir: Epik destan birden bire başlamaz ve birden bire bitmez. Bu ilke giriş (açılış) ve bitiriş (kapanış) kuralıdır. Destan anlatımı durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerden birinin başına gelen bir felâketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter. Destanın bitirilişi, çoğu zaman konunun o yöreye özgü bir devamı biçimini alır. Bu bağlamda, Türk epik destan geleneğinde *Manas*, *Semeteş*, *Seytek* örneğinde görüldüğü gibi babadan oğula geçen destan daireleri oluşur. Anlatımı günler hatta aylar süren uzun destanlarda bu gibi bir çok durak noktaları gereklidir. Kısa bir destan anlatısı için sadece bir durak noktası yeterlidir.

Destanın icrasında takip edilen anlatım tutumu bir olay çizgisini bir başka olay çizgisiyle karıştırmaz. Destan anlatımları her zaman tek çizgilidir. Bu anlatımda eksik kalan kısımları tamamlamak için anlatıcı geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir diyalog veya konuşma içinde verilir.

Epik destan anlatım geleneğinin en büyük kuralı dikkati baş kahraman üzerine toplamadır. Destanda gerçek veya tarihsel olaylar da anlatılıyorsa dikkat baş kahramanın üzerinde toplanır. Öte yandan destan anlatım geleneğinin bir başka kuralı olan “destanda iki kahraman belirmediği zaman da dikkat baş kahramanın üzerindedir. İki kahraman da olsa sadece bir tanesi her zaman gerçek baş kahramandır. Destan da devamlı olarak onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakter olan kahramanın hikâyesiyle devam edip biter.

Destan geleneğinde aynı çeşitten iki insan veya durum, elverdiği ölçüde değişik değil, mümkün olduğu ölçüde kalıplaşmış olarak birbirine benzerdir. Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının ve kalıplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır.

Sözlü anlatımın ürünü olan epik destanın kompozisyonunun bir başka önemli kuralı da tekrarlama (yineleme) ilkesidir. Destan anlatıları, kelimenin tam anlamıyla ayrıntıya inme tekniğinden yoksundurlar. Geleneksel sözlü anlatımında yalnız bir seçenek vardır; yineleme. Anlatımda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme bazen gerilimi arttırıcı şekilde yoğun bazen basittir. Ama önemli olan destan anlatımının yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır. Yineleme hemen hemen her zaman üç sayısına bağlıdır. Üç sayısı da kendi başına bir kuraldır. Ancak, bütün destan anlatıları üçleme kuralına uymaz.

Destan anlatımı boyunca sadece iki kişinin aynı sahnede ortaya çıkması “bir sahnede iki kuralı” olarak bilinir. İki aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır. Aynı anda sahneye çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir.

Kompozisyon bakımından destan anlatımında her zaman kutuplaşma vardır. Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır. Zıtlık kuralı, destanın baş kahramanından, özellikleri ve eylemleriyle diğer bireylerin farklı oluşudur. İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük zayıf olarak betimlendiğini gözleyebiliriz. İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer bu ikizlerden biri önemli bir role geçerse “zıtlık kuralı”yla karşı karşıya gelmekte ve böylece diğeriyle zıtlasmaya başlamaktadır. Anlatımda, bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişi olan baş kahramandır. Anlatımın ağırlık merkezi her zaman buradadır.

Destan icrasında anlatım, anlatılan bütün kahramanların yan yana geldiği bu sahnelerde doruğa erişir. Bu sahnelerde anlatının kahramanları yan yana gelirler. Baş kahraman ile atı ve onun mücadele ettiği karşı kahraman veya ejderha. Büyük tablo sahneleri bir geçicilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşımakta ve tek başına dinleyen kişinin kafasına bir resim olarak işlenmektedir. Büyük tablo özelliğiyle destanlar, toplulukları etrafında birleştiren ve onlara biz duygusunu hissettiren bir güç taşımaktadır.

Olay örgüsünde, entrikanın birliği destan anlatımı için bir ölçüdür. Bu entrika birliği olay örgüsünde birbiriyle gevşek ilişkilerle bağlanmış ve belirsiz hareketlerin olmayışını sağlar. Destandaki bütün anlatı öğeleri, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olayları yaratması şeklinde gerçekleşmektedir. Destan icrasındaki bir çok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler. Bu, destancının anlatı öğelerini seçimi veya ayıklamasında yeri ve rolü onun geleneği taşımadaki ustalığıyla birleşir. Destancı dinleyicisiyle destan vasıtasıyla kurduğu iletişimle bağlamsal şartlara göre destanını icra edip şekillendirir.

Destan vak’asını çok nadir hâller dışında bir tek olaydan ziyade pek çok olay oluşturur. Bu nedenle de destanlardaki olayların sıralanıp sunulmuş şekli gerçek hayatta olduğu gibi değil, vak’adaki çatışmanın/düğümün çözümüne uygun olan bir biçimde düzenlenip verilir. Destan kahramanın hâl ve hareketleri, onun “başka ülkeye sefere/yolculuğa çıkması”, kendi memleketini düşmandan kurtarması gibi olayların tamamı bir tek kişinin, kahramanın karakteri etrafında birleştirilir. Dahası, olayların sırası da baş kahramanın kişilik özelliklerini belirgin kılacak şekilde sıralanır. Ayırıcı olayların fonksiyonu, baş kahramanın kişiliğini ortaya koymaya hizmet edecek şekilde, “dikkati baş kahraman üzerinde toplama kuralı”na göre düzenlenir.

Buna göre, destanlar, olaylar zinciri (vak'a) bakımından belli bir tarihî döneme dayansa da, onları hiçbir zaman tek katlı ve yalın tarihî gerçeğin tekrarı olarak ele almaz, daima çok katlı bir biçimde ele alış esastır. Bir başka ifadeyle destan, çoğu kez, çeşitli zaman dilimlerinde meydana gelmiş bazen birbiri ile hiçbir ilişkisi olmayan olayları bile bir araya toplayıp hepsini baş kahraman etrafında gerçekleşen olaylar olarak kurgular ve sunar.

Bu bağlamda epik destanları, bir milletin ruhundan çıkan, millî benliği, değerler sistemini, yaşanan coğrafyayı aksettiren ve bir kahramanın etrafında oluşan uzun manzum eserler olarak tanımlamak mümkündür. Ancak böyle bir tanım esas itibarıyla yanlış olmamakla birlikte eksiktir. Epik destanın sadece yazıya geçirilmiş veya yazılı metnine işaret eden bu tanımın yanında, söz konusu metnin (text) içinde yaratılıp teatral bir biçimde veya âdeta tiyatro oynarmışçasına icra edildiği şartlar bütünü anlamında, bağlamına (context) gereken önem verilmelidir. Çünkü bu eserler, bir milletin ruhundan çıktığı kadar söz konusu ruhu oluşturan, işleyip geliştiren entelektüel ve kültürel araç-gereçlerin de başında gelmektedir. Epik destanlar sözlü kültür ortamı ürünü ve bir sözlü edebiyat türüdür. Epik destanların yazılı kültür ortamı anlayışına göre yazılarak oluşturulmuş değişmez, sabit, kuru ve ölü yazılı metinler olmadıklarının bilincinde olunmalıdır. Epik destanların, destancı ve dinleyicisi arasında kurulan yüz yüze iletişim ortamında, geleneksel icra töresine göre destancı tarafından teatral olarak icra edilen, sözlü kültürde değişmeye ve dönüşmeye açık, canlı verimler ve gösterimler bütünü olması son derece önemlidir. Dahası, bu sıraladığımız vasıflar, bir sözlü edebiyat türü olarak epik destanların, eksiksiz bir tanım için mutlaka dikkat edilmesi gereken tür belirleyici özellikleridir.

Bu özellikler o kadar önemlidir ki, sosyal ve kültürel bir olgu olarak epik destanlar, dinleyicilerin önünde teatral bir biçimde icra edilen kültürel ve tarihsel kahramanlara ait gösterimler demekle eş anlamlıdır. Bu gösterimlerin icrasının gerçek mahiyeti ise, göçrevli bir kültürel bağlamda -yazının icat olmadığı dönemler veya kullanımının son derece sınırlı olduğu yakın çağlar- düşünülürse daha iyi anlaşılır. Türkistan'ın uçsuz bucaksız bozkırlarında 6-7 ay süren yaz mevsimi boyunca, çok küçük yaşlardan itibaren sabahtan akşama kadar tek başına veya bir iki arkadaşıyla sürülerin peşinde çobanlık yaparak dolaşan veya avlanan bir insanın hayatında epik destanların yeri ve rolü nedir? Epik destanlar tarihinin büyük bir döneminde bozkırlarda yaz aylarının geçirildiği yayla ve kışlanılan kışla arasında göçrevli bir hayat tarzı süren Türk milletinin sosyal ve kültürel hayatında ne gibi işlevlere sahiptir? Bu soruların cevabı düşünülmeden neden Türklerin dünyanın en zengin epik destan geleneğine sahip olduğu iyi bir biçimde anlaşılamaz.

Bir an için durup bozkırda doğru düzgün kimseyi görmeden aylarca çobanlık yapan bir çocuğu düşünelim. Birgün, ailesi dışında bir bireyin, bir ozanın veya destancının obalarına gelerek geçeden yapılmış yurt adı verilen çadırlarında geceler boyunca bir kahramanın hayatını âdeta bir tiyatro havasında dramatize ederek aktardığı anlatıların veya destanların onun hayatında nasıl bir önem taşıyabilir? Öncelikle bu bir sosyalleşme vesilesidir. Dahası ve belki de en önemlisi, destancının anlattığı destan anlatıları aracılığıyla, içine doğulan kültürün temel sosyal ve ahlaki değerleri aktarılmakta ve öğretilmektedir. Üstelik bu öğretim ve eğitim bir kahramanın başından geçen olayları dinleyerek, eğlenerek gerçekleştirilen bir eğitim ve öğretim biçimindedir. Bu destan dinleme olayı, aynı zamanda onun kelime hazinesini ve düşünce dünyasını da zenginleştirmektedir. Dahası, destanda kahrama-

nın başından geçen örnek olaylarla, yiğit kimdir? Kahraman kimdir? Düşman kimdir? İdeal eş veya kadın nasıl olmalıdır? kadar pek çok konuda ona rol modellik oluşturmaktadır. İnsanlar gerçek olduğuna inanarak dinledikleri bu kahramanların öykü ve ölçüleriyle hayatlarını karşılaştırarak kendilerine bir yol çizmekte ve çevrelerindeki değerlendirmeye girişmektedirler.

Kısacası, destan anlatımı, dilin ve onunla taşınan kültürün bütün yön ve değerleriyle özümşenmesini sağlayan bir kültürleşme (acculturation) hadisesidir. Toprağa yerleşik kültürlerde olduğu gibi okulu, yaygın yazısı, kitabı, ansiklopedisi, interneti, gazetesi, radyosu, televizyonu olmayan bir sosyo-kültürel yapı olan bozkırdaki göçerevli Türk boylarının bütün bu ihtiyaçlarını karşılayan en önemli kültürel araç ve gereç epik destan geleneğidir. Epik destan geleneği bu özellikleri ve işlevleriyle anlaşılmadıkça, Türklerin binlerce yıl boyunca 20 milyon kilometre karelik bir alanda dillerini ve kültürlerini yaşatarak günümüze ulaşabilme mucizesini anlayabilmek mümkün değildir.

Aynı sosyal ve kültürel değerlere dayalı ve gerçek olduğuna inanılan olağanüstü bir kültürel kahraman simgeçiliğinde tematik olarak gerçekleşen ortak değerler manzumesinin kazandırdığı toplumsallığın ifadesini bulacağı “biz” kabulü ise, Türk ulusal kimliğinin son derece önemli bir var oluş zeminidir. Destanlar, uçsuz bucaksızmış gibi gözüken kâinata aile, soy, boy esasına göre dağılmış yerleşiklikten uzak toplumsal bir var oluşun ve binlerce yıla ulaşan sürekliliğinin belki de en önemli nedenidir. Dahası bu kültürel sürekliliğe dayanan millet hayatının gerçekleşmesini sağlayan en önemli kurumu, araç ve gereci de, yine epik destanlardır. Kısacası, göçerevli Türk boylarının binlerce yıl âdeta bir akademi gibi sosyal ve kültürel eğitimlerini sağlayan Türk epik destan geleneği olmuştur.

K İ T A P



Bu kısımda kullanılan bilgiler Özkul Çobanoğlu'nun *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2003) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 1. ve 2. bölümlerinde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Epik destanlar destancı tarafından dinleyiciye teatral bir biçimde anlatılırlar. Cümlesiyle destancının bir kitaptan destanı okuması mı kastedilmektedir?

TÜRK EPİK DESTAN GELENEĞİ

Derlenmiş yazıya geçirilmiş destanların sayısı, geleneğin eskiliği, yaygınlığı ve hâlâ yaşamakta oluşu bakımlarından dünyanın en zengin epik destan geleneği Türk epik destan geleneğidir. Bugüne kadar Türk milletini oluşturan Türk boylarından yüzlerce epik destan derlenmiş ve bunların çok büyük bir kısmı son yıllarda Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Yeryüzündeki milletlerin çok büyük bir kısmının epik destanı yoktur. Epik destanı var olanlarınsa bir ya da iki tanedir. Dahası epik destanı olan milletlerin destanları yüzlerce hatta binlerce yıl önce yazıya geçirilmiştir ve sözlü kültür ortamında epik destan geleneği yaşayan birkaç tane millet vardır. Bu bağlamda Türk dünyası epik destan geleneği dünyanın en zengin ve hâlâ yaşayan en güçlü sözlü edebiyat geleneğidir.

Türk epik destan geleneğinde yer alan destanların, taşıdıkları özellikler dikkate alınarak, şu şekilde genel bir sınıflandırmasını yapmak mümkündür:

Eski Türk Destanları

Bu destanlar arasında *Alp Er Tunga Destanı*, *Şu Destanı*, *Atilla Destanı*, *Bozkurt Destanı*, *Göç Destanı*, *Ergenekon Destanı*, *Mani Dininin Kabulü Destanı*, *Türeyiş Destanı* ve *Oğuz Kağan Destanı* yer almaktadır. Bu destanların en yenisi bile bin yıldan daha eskidir. Bu destanlardan elimize küçük parçalar veya haklarında bilgi veren küçük kayıtlar geçmiştir. Bu destanlar arasında Oğuz Kağan Destanı, Türk destan geleneğinin dili, yapısı ve temaları hakkında bilgi edinmemizi ve Türk destan geleneğini daha iyi anlamamızı sağlayan önemli bir destandır. Bu yüzden Oğuz Kağan Destanı'nın Uygur varyantı ünitenin "Okuma Parçası" olarak verilmiştir.

Yeni Türk Destanları

Son yüzyıllarda sözlü kaynaklardan derlenerek yazıya geçirilmiş bu destanlar, sahip oldukları tematik ve yapısal özellikler bakımından kendi aralarında *arkaik*, *kahramanlık* ve *tarihî destanlar* olarak üçe ayrılırlar.

- 1) *Arkaik Destanlar*: Daha ziyade Altay, Hakas, Tıva, Saha (Yakut), Teleüt, Şor gibi İslâmiyeti kabul etmemiş ve ağırlıklı olarak şamanist dünya görüşüne sahip Sibiryâ'da yaşayan Türk boyları arasından derlenmiş, içerisinde yaygın olarak mitolojik **motifler** yer alan tematik destanlar bu gruba girmektedir. Bu destanlar, içlerinde birçok eski veya arkaik temalar ve motifler nedeniyle arkaik destanlar olarak adlandırılmaktadır. Bu tür destanlara, *Altın Arığ Destanı*, *Alıp Manaş Destanı*, *Maaday Kara Destanı*, *Ural Batır*, *Er Töş-tük*, *Yaratılış Destanı*, *Ucocoş Destanı*, *Olonboy Destanı*, *Altın Cüs Destanı*, *Kula Mergen Destanı*, *Abat Destanı*, *Koğutay Destanı*, *Duba Kocaoğlu Deli Dumrul Destanı*, *Basat ve Tepegöz Destanı*, *Ay Mamıs Destanı*, *Akbuzat Destanı*, *Altın Taycı Destanı*, *Er Samır Destanı* ve *Oğol Han Destanı* örnek olarak verilebilir.
- 2) *Kahramanlık Destanları*: Kahramanın yerini, yurdunu düşmanlara karşı koruduğu ve âşık olduğu kızı elde ederek evlendiği çoğunlukla çok **epizotlu** bu destanlar asıl kahramanlık destanları olarak bilinir. Türk epik destan geleneğinde en yaygın olan bu tür destanlardır. Kahramanlık destanlarına, *Manas Destanı*, *Köroğlu Destanı*, *Alpamış Destanı*, *Kambar Batır Destanı*, *Bozoğlan Destanı*, *Kobılandı Batır Destanı*, *Kurmanbek Destanı*, *Çora Batır Destanı* gibi örnekler verilebilir.
- 3) *Tarihî Destanlar*: Konu ve kahramanlarını tarihî şahsiyetler ve tarihî olayların oluşturduğu kahramanlık destanlarına tarihî destanlar adı verilir. Tarihî destanlara, *Battal Gazi Destanı*, *Danışmend Gazi Destanı*, *Sarı Saltuk Destanı*, *Edigey Destanı*, *Karasay Kazi Destanı*, *Orak Mamay Destanı*, *Nözüğüm Destanı*, *Abdurrahman Han Destanı*, *Timur Destanı*, *Osman Batır Destanı* ve *Genç Osman Destanı* örnek olarak verilebilir.

Türk epik destan geleneğindeki başlıca tipler ve taşıdıkları tipolojik özellikleri şu şekilde sınıflandırılabilir:

- 1) *Alperen Tipi*: Destanlardaki baş kahraman son derece güçlü yenilmez bir alp yiğit olmasının yanı sıra, davası ve toplumu için kendisini feda edecek kadar da bireyselliği aşmış, toplumcu bir dünya görüşüne sahip, eren özellikleri de gösteren bir alperendir. Onun düşmanlarıysa en az onun kadar fizik gücüne sahip olmakla birlikte, kişisel menfaatlerini ön planda tutan, bu yönleriyle de eksik ve zayıf olup yenilen "karşı kahraman"lardır.

Motif: Geleneksel halk anlatılarının anlamlı olarak bölünebildiği en küçük birime denir.

Epizot: Halk Edebiyatı anlatılarında ana olaya bağlı yan olay anlamındadır.

- 2) *Bilge Devlet Adamı Tipi*: Türk destanlarında bağımsız düşünür tipi yoktur. Türk destanlarında bilge devlet adamı vardır ve bilgisini uzmanlığını devletin geleceği için kullanır.
- 3) *Kadın Tipleri*: Altın Arığ Destanı başta olmak üzere birkaç Türk destanının baş kahramanı kadındır. Bunu anaerkil yapının uzantıları olarak görmek mümkündür. Bunların dışındaki kadın tipleri kahramanın sevgilisi ideal kadın tipini yansıtır. Bunlar dışında, âşık olup fedakarlık yapanlarla, dedikoducu, tembel beceriksiz entrikacı olumsuz kadın tipleri de yer almaktadır.
- 4) *Kahramanın Atı Tipi*: Destanlarda en az başkahraman kadar önemli bir tip de, kahramanın atıdır. Hemen hepsi mitolojik göl, ırmak ve denizlerde yaşayan mitolojik bir aygırın aştığı kısraktan doğan gereğince bakıldığında kanatlanıp uçabilen “tulpar” at özelliğine sahiptir. Kahramanla konuşabilirler ve onu kurtarmak için çeşitli yollara ve hilelere baş vurabilirler.

Türk destanlarında binlerce motif yer alır. Bunlar arasından göreceli olarak çok karşılaştığımız motifleri şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

- *Bozkurt (Gökbörü) Motifi*: Türk’ün hayat ve savaş gücünün simgesi olarak destanlarda karşımıza çıkan bozkurt, bazı destanlarda Gök Tanrı tarafından baş kahramana yardım için gönderilmiş kılavuz olarak da yer alır.
- *Kutsal Işık Motifi*: Destanlarda ilahî ve tanrısal kökenli bir olgu olarak yer alır ve başta kahramanın evleneceği kadınlar olmak üzere tanrısal iradenin iletişim yollarından birisi olarak karşımıza çıkar.
- *Kutsal Dağ Motifi*: İnsanları düşmanlardan koruyan ve kendine has bir ruha sahip olarak görülen kutsal dağ motifi aynı zamanda Gök Tanrı’ya kurban adanan ve tören yapılan kutsal bir tapınak hüviyetindedir.
- *Düş Motifi*: Destanlarda baş kahramanın gördüğü ve aynen gerçekleşen tanrısal düş motifi yer alır. Kahraman, pek çok önemli olaydan düşler vasıtasıyla haberdar olur.
- *Düğün Motifi*: Hemen her destanda yer alan ve destanın düğümünün çoğunlukla çözüldüğü son derece şaşalı, atçılık, okçuluk ve güreş gibi geleneksel sporların yapıldığı yarışları kazananlara ödül verilen düğünler âdeti festival mahiyetindedir.
- *Düğüne Son Anda Yetişme Motifi*: Başta Bamsı Beyrek ve Alpamış destan dairesi olmak üzere pek çok destanda baş kahraman sevdiğinin düğününe son anda yetişir ve sevdiğine sahip olur.
- *Kırklar Motifi*: Türk destanlarında baş kahramanın ve sevgilisinin başta olmak üzere kırk yoldaşları bulunur. Kırk sayısı kültüre özel ve kalıplaşmış bir sayıdır.
- *Kutsal Su*: Tanrı yüzü gördüğü gerekçesiyle su kutsaldır. Ayrıca kainatı oluşturan beş elementten birisidir.
- *Kutsal Ağaç Motifi*: Muhtemelen en eski Türk köken miti olan ağaçtan yaratılma motifinin devamı olarak kayın ağacı başta olmak üzere bazı ağaçlar kutsaldır. Ağaç Türk mitolojisinde kâinatı oluşturan beş elementten birisidir.
- *At Motifi*: “Türkün kanadı at” şeklindeki atasözünü doğrularcasına, destanların çoğu zaman başkahramanlarının en büyük yardımcısı ve yoldaşı attır. İnsan gibi konuşabilirler ve mitik kökenli tulpar atlar gerektiğinde uçabilirler. Başkahramanın adıyla birlikte onların adı da anılır.

- *Ok-yay Motifi*: Ok ve yay bir savaş araç ve gereci olduğu kadar bir haberleşme aygıtıdır. Oğuz Kağan Destanı'nda tanrısal bir kökene sahip olarak karşımıza çıkarlar.
- *Mağara Motifi*: Kutsal aile ocağının yer aldığı ve atalar kültürüne kurbanların adandığı yerdir. Muhtemelen ölen ataların da ilk olarak gömüldükleri kutsal mabetlerdir. Tepegöz Destanı gibi bazı destanlarda mağaralar devasa büyüklüktedir ve buralarda devler yaşar.
- *Pir Motifi*: Kendini aşmış ve tanrısal yakınlığa ulaşmış *Türk Ata*, *Korkut Ata*, *İrkıl Ata* gibi pirlere destan kahramanlarına yol gösterirler.
- *Sibir-Büyü Motifi*: Hemen hemen bütün destanlarda karşımıza çıkan sihir ve büyü motifleri destanın mantığına aykırı değildir. Tam tersine kahramanın ve diğer tiplerin taşıdıkları olağanüstü özelliklerin kaynağı durumundadır.
- *Canlı Kılıç Motifi*: Metaller veya demir Türk mitolojisinde kâinatı oluşturan beş elementten birisidir ve canlı oldukları düşünülür.
- *Demir ve Demircilik*: Demir kutsaldır ve demiri işleyen demircilere de tekin gözle bakılmaz. "Demircilerle kamlar aynı yuvadandır" şeklindeki Saha (Yakut) atasözü de bu geçmişi ve önceleri kadınların tekelinde olan kamlığın demirci erkeklerin de kam olabilmesiyle toplumsal yapının anaerkillikten-ataerkilliğe değişiminde önemli yeri vardır. Destanlarda demirci, bilgisine güvenilen bir uzman kimliğinde karşımıza çıkar.

Türk destanlarında sosyo-kültürel yapı: Türk destanlarında içinde yaşanan toplum ve toplum yapısı olduğu gibi aksettirilmiştir. Bir han veya bey liderliğindeki boy yapılanışı boylar üstü daha yüksek bir lider etrafında oluşmuş bir konfederasyon şeklindedir. Kararlar beylerin oluşturduğu bir kurultayda topluca alınır ve uygulanır. Bu askerî demokrasi de sınıf farklılıkları yoktur. Toplum topyekün bir biçimde hareket eder. Bey ve hangi rütbede olursa olsun idareciler de töre adı verilen anayasa ve yasalara göre hareket etmek mecburiyetindedirler.

Bu kısımda kullanılan bilgiler Özkul Çobanoğlu'nun *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2003) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 1. ve 3. bölümlerinde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Niçin Türk epik destan geleneği dünyanın en zengin ve güçlü geleneğidir?



SIRA SİZDE

4

EFSANE KAVRAMI VE EFSANENİN ÖZELLİKLERİ

Evrensel olarak yeryüzündeki bütün Halk Edebiyatı geleneklerinde yer alan türlerden birisi de efsane (legend) türüdür. Efsane terimi, dilimize Farsçadan girmiştir. Efsane kavramı İslâm medeniyeti dairesine girmezden önce Eski Türkçede "sab", "saw", "kep" ve "irtegi" kelimeleriyle ifade edilmiştir. Batı dillerinde Latince "legendus" kökünden kaynaklanan "legend", "legenda", "leggenda", "leyenda" gibi kelimeler efsane karşılığı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, Almanca "sage", Rusça "predaniya" ve "skaz" Yunanca "mythe" veya "mythos" kelimeleri de efsanenin karşılığı olarak kullanılır.

Türkiye Türkçesinde efsanenin yanı sıra Arapça menşeli "ustûre", "menkabe" ve "esatir"le, "mitoloji" kelimelerinin de kullanımı yaygındır. Türk lehçe ve şivelerinde ise, Azerilerde "esâtir", "mif", "efsane"; Özbeklerde "efsane", "rivayat"; Karakalpalıklarda "epsane", "legenda", Kazaklarda "anız", "epsane-hikayet"; Başkurtlarda "rivayat", "legenda"; Kırım Tatarlarında "efsane"; Kazan Tatarlarında "riva-

yat”, “legenda”, “ekiyet”, “beyt”; Altay Türklerinde “kuuçın”, “legenda-kuuçın”; Tıva Türklerinde “tool-çugaa”, “töögü çuga”, “toolçurgu bolgaş”; Karaçaylarda “ay-tıv”, “tavruh”; Uygurlarda “rivayet”, “epsene”; Yakutlarda “kepsen”, “sehen”, “kepsel”; Kırgızlarda “ulamış”, “mif”, “ılakap”, “comok” gibi terimler efsane karşılığında kullanılmaktadır.

Sözlü kültür ortamında yaratılan ve sözlü edebiyat geleneğinin bir türü olan efsanenin en yaygın olarak kabul gören tanımını “gerçek veya hayalî muayyen şahıs, hâdis veya yer hakkında gerçek olduğuna inanılarak anlatılan hikâye” şeklinde-dir. Bu kısa ve özlü tanımında yer alan üç ana unsurdan hareketle sistematik bir biçimde tanımlanışı şu şekildedir:

- 1) Efsane, anlatıcının tarihî zaman kavramı içinde uygundur.
 - a) Efsane, muayyen bir tarihî (gerçek veya hayalî) bir hadise ile birleştirilmiştir.
 - b) Efsane, muayyen bir şahısla, yani, bir ad verilen tarihî (gerçek veya hayalî) bir şahsiyet ile birleştirilmiştir.
- 2) Efsane, anlatanın coğrafi alan kavramına uygundur; yani, o, belirli bir yerle birleştirilmiştir;
- 3) Efsane gerçek olduğuna inanılan bir hikâyedir. Gerçi o, tabiatüstü hâdiselerle iş görür, ama anlatıcıları tarafından onun gerçek olduğuna inanılır. Onu anlatanın ve dinleyenin yaşadığı dünyasına aitmiş gibi itibar edilir. Bu unsurlar içinde yer alan belirli “tarihî” bir olay ve kişi ile birleştirilmesi ile “belirli coğrafi” bir yerle birleştirilmesi hususları efsanelerin en temel özellikleri arasındadır.

Tarihî bir olay dolayısıyla, “tarihsel zaman”la birleştirilmiş olmak efsaneleri, zaman bakımından “başlangıç zamanı” veya kosmostan kâinata dönüşüm sürecinde “ilk yaratılış zamanı”nı konu edinen veya kozmik zamandaki olayları konu edinen “mit” türünden ayırt edici bir özelliktir. Ayrıca efsanelerde kahramanlar, olağanüstü güçlere sahip olmalarına karşın tanrı veya yarı tanrı değildir. Efsaneler bu özellikleriyle, kahramanları genellikle tanrı ve yarı tanrı olan mitlerden ayrılırlar. Anlatıcı ve dinleyicileri tarafından efsanelerin gerçek olduklarına inanılır. Bu gerçek ölçülebilen objektif bir gerçek olmaktan ziyade anlatan ve dinleyene bağlı göreceli bir gerçektir ve geleneksel icra bağlamlarında benzer olayları güncel örneklerle nakleden bir başka sözlü edebiyat türü olan **memoratlardan** kaynaklanan nedenlerle “mutlak” bir gerçek olarak kabul görür ve inanılır.

Bu özellikleriyle de efsanelerin en önemli işlevi bir toplumdaki yaygın halk inançlarını kökleştirmek, bir veya birkaç cümleyle ifade edilebilecek bir inanç çekirdeğini (ritini) bir çok “tarihî” veya “tarihîleştirilmiş” olaya bağlayarak törensel hâle getirmek (ritüelleştirmek) ve bu törensel kutlamalarla geniş bir gelenek çevresi meydana getirmek veya mevcut gelenek çevresinin devamını sağlamaktır. Nakledilenlerin gerçek olduğuna inanış efsaneleri bir başka sözlü edebiyat türü olan ve esasen içeriğinin gerçek olduğuna inanılmaması veya “yalan” yahut “kurgu” olarak düşünülen masal türünden ayırır.

Efsanelerde, tabiatüstü “aşkın” güç veya güçlerin tecelli ettiği olayların bağlı olduğu gizli ve esrarengiz bir âlem vardır. Bu âlemin sınırlarına hiçbir zaman tam olarak erişilemez. Bu bağlamda, yukarıda işaret edildiği gibi gerçeklik unsurunun yanında olağanüstülük ve kutsallık da efsanenin sahip olduğu unsurlardandır. Bir başka ifadeyle, bir efsanenin temelinde inanç unsuru mutlaka bulunurken, diğer özelliklerden bir veya birkaçı mevcuttur.

Memorat: Olağanüstü varlıklarla görme, dokunma, hissetme ve konuşma yollarından biriyle kurulan iletişime dair kişisel hatıralar.

Yapı bakımından masal gibi sabit veya yarı sabit bir forma sahip olmayan efsaneler icra edildikleri konuşma durumuna uygun bir biçim alarak hacimleri ilk, ikinci defa veya daha fazla anlatılmakta olduklarına bağlı olarak değişebilen konuşma-lık türlerin (conversional genres) özelliklerini gösterirler. Ancak kendi başlarına bağımsız bir anlatı olarak anlatıldıkları için anlatımlık türler arasında yer alırlar. Efsaneler genel olarak bir veya birkaç motif içeren kısa bir anlatım türüdür.

Efsanelerin bazıları pek az değişikliklerle bir ülkenin değişik yerlerinde veya değişik ülkelerde, anlatıldıkları yere uygun düşen bir mahallileşmeye uğrayıp söz konusu coğrafyaya bağlanarak anlatılırlar, bu tür efsanelere “gezgin efsane” (migratory legends) adı verilir. Bazı hayvan ve bitkilerin oluşum ve kökenini anlatan efsanelere de “*etiyojik efsaneler*” denilmektedir. Türk kültüründeki büyük sufile- rin, evliyaların, hayatlarından, kerametlerinden bahseden efsanelere “*menkıbe*” ve bu tür menkıbeleri toplayan eserlere de “*menakıb-nâme*” adı verilir.

Taş kesilme motifi Türk efsaneleri arasında son derece yaygın bir motiftir. Bu motifi taşıyan bir efsane şöyledir: “*Erzurum’un, Karayazı İlçesinin Kızmusu adlı köyünde vaktiyle bir adam yaşamış. Bu adam veliymiş fakat kızı kendisinin sözünü dinlemezmiş. Aynı köyden Musa adında bir genç varmış. Musa bu kızı seviyormuş. Kızla gizli gizli buluşurlarmış. Gençler bir gün aralarında anlaşır ve kaçarlar. Kızın babası kaçtıklarını anlayınca peşlerinden gitmemiş. Köylüler gelip, “Müsaade et, biz gidelim Musa’yı öldürüp kızını getirelim demişler. Kızın babası müsaade etmemiş. “Siz gelin oturun onlar kaçamaz” demiş.*

Sabah olunca köylüler, köyün dışında iki kişi görürler, yanlarına yaklaşıncı delikanlıyla kızı taşlaşmış olarak görmüşler. O günden sonra bu köyün adı “Kız-musa” olarak kalmış. Hâlâ köyün girişinde bu taşlaşmış iki insan şeklini görmek mümkündür.” Bu efsane bir yönüyle köyün adını, diğer yönüyle de köye yakın insan şekline benzeyen iki kayanın oluşum nedenini açıklamaktadır. Efsaneyle baba sözünün dinlenmesinin önemli olduğu ve toplumsal geleneklerin çiğnenmesi durumunda Tanrı’nın gazaba gelip isyankarları cezalandıracağı anlatılmaktadır.

Tematik olarak son derece zengin bir çeşitliliğe sahip olan efsanelerin ihtiva ettikleri konulara göre yapılmış ve genel kabul görmüş sınıflandırması şu şekildedir:

I) *Yaratılış ve Dünyanın Sonu ile İlgili Efsaneler*

II) *Tarihî Efsaneler ve Medeniyet Tarihi ile İlgili Efsaneler*

- A. Medeniyetle ilgili yerlerin ve şeylerin kaynağını anlatan efsaneler.
- B. Belli yerlerle ilgili efsaneler.
- C. İlk ve erken tarihle ilgili efsaneler.
- Ç. Savaşlar ve felaketlerle ilgili efsaneler.
- D. Belli ve seçkin şahsiyetlerle ilgili efsaneler.
- E. İsyanlarla ilgili efsaneler.

III) *Olağanüstü Kişiler, Varlıklar ve Güçlerle İlgili Efsaneler*

- A. Kaderle ilgili efsaneler.
- B. Ölüm ve ölümlerle ilgili efsaneler.
- C. Tabiatın ve hayvanların koruyucularıyla ilgili efsaneler.
- Ç. Olağanüstü yaratıklarla ilgili efsaneler.
- D. Tabiatla bulunan ruhlarla ilgili efsaneler.
- E. Hayaletlerle ilgili efsaneler.
- F. Şekil değiştiren yaratıklarla ilgili efsaneler.
- G. Şeytanla ilgili efsaneler.

- H. Hastalık ve sakatlığa sebep olan yaratıklarla ilgili efsaneler.
- I. Olağanüstü güçleri olan yaratıklarla ilgili efsaneler.
- İ. Mitik hayvanlar ve bitkilerle ilgili efsaneler
- K. Hazinelele ilgili efsaneler.

IV) *Dinî Efsaneler.*

Kendi başlarına bağımsız bir tür olmakla birlikte pek çok diğel sözlü edebiyat türü gibi efsaneler de icra edildikleri bağlamın durumuna göre bazen mitler, epik destanlar başta olmak üzere diğel anlatıların içinde de yer alabilirler.

K İ T A P



Buradaki bilgilerin büyük bir kısmını Özkul Çobanoğlu'nun *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2003) adlı kitabından alınmıştır. Bu kitabın 1. ve 2. bölümünde konuyla ilgili ayrıntılı bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Efsanelerin mitlerle en çok benzeşen yönü nedir?

Özet



Anlatmalık Tür Kavramını Tanımak.

Anonim Halk Edebiyatı türlerinden bazıları anlatma etkinliğine dayalı ve buna uygun bir anlatım tutumu ve yapısal özelliklere sahiptir. Bu tür anlatmayı esas alan şiir, düzyazı (nesir) ve her ikisinin karışık olarak bulunabildiği bu sözlü edebiyat türleri anlatmalık türler (narrative genres) olarak adlandırılır. Anonim Halk Edebiyatının anlatmalık türlerini mitler, epik destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve fıkralar olarak sıralanabilir.



Mit Kavramı ve Oluşumunu Açıklamak.

İnsan davranışları için model teşkil eden, hayata anlam ve önem kazandıran, dolayısıyla insanın kendini anlamlandırmasını sağlayan ve her zaman için bir yaratılışın öyküsünü anlatan kutsal kabul edilen metinlere “mit” (myht) adı verilir. Mitlerdeki kahramanlar veya kişiler olağanüstü tanrısal varlıklardır. Mitler, kutsal ya da olağanüstü olan güç veya güçlerin dünyaya çeşitli zamanlarda yaptıkları heyecan verici akınlarının tasvir edildiği öykülerdir. Mitlerin, yaşadıkları kültürlerde “gerçek hikâye” olduğuna inanılır, yaşadıkları toplum içinde ritüel olarak uygulama şeklinde törenlerde anlatılarak canlandırılırlar. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak, mit veya mitler, insanların toplumsal yaşamlarını belirleyen temel öğelerden biri, bu insanların içinde yaşadıkları toplumu ve dünyayı algılama şekilleridir. Bu bağlamda, her insan kendi toplumunun içindeki diğer kişilerle ve özellikle yakın olduğu gruplarla bir “toplum haritası” paylaşır. Bu toplum içindeki insanlar böyle bir temel haritadan hareket ettikleri için anlaşabilirler ve içinde yaşadıkları toplumun gereklerini yerine getirebilirler. İnsanlık tarihinin en eski devirlerinden beri, insan toplulukları “yüce” saydıkları kavram, olay ve ataları, ölümleri, ölüm, doğum, efsane kahramanları başta olmak üzere “kutsal” olarak nitelendikleri hayvanlara, dağ, kaya, su, güneş, ay, yıldız vb. tabii unsurlara karşı, özü itibarıyla inançtan kaynaklanan ve birbirleriyle gevşek de olsa ilişkili olarak bir davranışlar örgüsü oluşturan ve kült olarak nitelendirilen inanç ve pratikler ortaya koymuşlardır. Bu özelliğiyle de, mitler, ilkel ilmi düşüncenin ilk belirtileridir. Dahası bugün

mitolojinin çalışma sahası içinde yer alan bu anlatılar, insanlık tarihinde gerçek veya gerçeküstü olgu ve olayları kavramlaştırmanın ve kendi içinde bir mantığa sahip teorik bir yapıya oturtmanın yanı sıra, sözün çeşitli maddi kayıt teknolojileriyle kaydedilip saklanması henüz bilinmediği dönemlerden başlayarak sözlü kültür ortamında, söz konusu kavramlaştırmaları derleyip, koruyarak yeni kuşaklara aktaran sözel bir ansiklopedi işlevi görmüşlerdir.



Türk Mitolojisinin Özelliklerini Tanımak.

Türk mitolojisi dünyanın en eski ve en zengin mitolojik geleneklerinden birisidir. Türk mitolojisi üzerine pek çok çalışma yapılmış olmakla birlikte henüz tam anlamıyla Türk mitolojisine ait unsurların yer aldığı materyalin tamamı toplanamamıştır. Türkiye’de Türk mitolojisiyle ilgili en hacimli çalışma Bahaeddin Ögel’in *Türk Mitolojisi* adlı iki ciltlik çalışmasıdır. W. Radlof’un XIX. yüzyılda Türkistan ve Sibiry Türkleri arasında sözlü kaynaklardan derleyip *Proben* adlı çalışmasında yayınladığı sözlü kaynaklar da Türk mitolojisi açısından son derece önemli bilgiler içermektedir. Bunlardan birisi olan bir kam (şaman) alkışını (duası) Türkiye Türkçesine aktararak yayınlayan Abdülkadir İnan’dır. Bugün hâlâ, Gök Tanrı dinine veya şamanist inançlara sahip olan Altay Türklerinin bu duasında yer alan alkarısı ve albastı inançları bin yıldan beri müslüman olan ve bin yıl önce Türkistan’dan Anadolu’ya göç eden Müslüman Oğuz Türkleri arasında da yaşadığı ve sosyo-kültürel hayatta bazı inanış ve davranışları yönlendirmeye devam ettiği görülmektedir.



Epik Destan Kavramını Tanımlamak.

Mitlerden sonra yaratılan en eski sözlü edebiyat türlerinden birisi epik destan geleneğidir. Epik destanlar, kahramanlarının insan, anlattıkları zamanın tarihsel zaman ve kutsal kabul edilmeyişleri gibi özelliklerle mitlerden ayrılan, bir kahramanın başından geçen olayların çoğunlukla manzum olarak anlatıldığı uzun anlatılardır. Sosyal ve kültürel bir olgu olarak epik destanlar dinleyicilerin önünde teatral bir biçimde icra edilen kültürel ve tarihsel kahramanlara ait gösterimler demekle eş anlamlıdır. Bu gösterimlerin

icrasının gerçek mahiyeti ise, göçerevli bir kültürel bağlamda -yazının icat olmadığı dönemler veya kullanımının son derece sınırlı olduğu yakın çağlar- düşünüldüğünde çok küçük yaşlardan itibaren sabahtan akşama kadar tek başına veya bir iki arkadaşıyla sürülerin peşinde dolaşan veya avlanan bir insanın, ailesi dışında bir bireyin -gelenek kurumsallaşması dahilinde- dramatize ederek aktardığı anlatıların onun hayatında taşıdığı önem ve yer düşünülmeden, anlaşılamaz. Öncelikle bu bir sosyalleşme vesilesidir.

Dahası ve belki de en önemlisi içine doğulan kültürün temel değerlerini aktaran dilin ve taşıyan kültürün özümsemesini sağlayan bir kültürleşme (acculturation) hadisesidir. Aynı değerlere dayalı ve kültürel kahraman simgeciliğinde tematik olarak gerçekleşen ortak değerler manzumesinin kazandırdığı toplumsallık vardır. Bu toplumsallığın ifadesini bulacağı “biz” kabulü ise, destanların ulusal kültürün var oluş zeminidir. Yaratılış devrinden uçsuz bucaksızmış gibi gözüken kâinata aile, soy, boy esasına göre dağılmış yerleşiklikten uzak veya yerleşik toplumsal bir var oluşun ve binlerce yıla ulaşan sürekliliğinin belki de en önemli nedeni, dahası bunun gerçekleşmesini sağlayan kurumu, araç ve gereci, epik destanlardır.



Türk Epik Destan Geleneğini Tanımak.

Türk epik destan geleneği sözlü kaynaklardan derlenerek yazıya geçirilmiş destan sayısı ve pek çok yerde hâlâ yaşamakta oluşu gibi nedenlerle dünyanın en zengin epik destan geleneğidir. Türk epik destanları, eski destanlar ve yeni destanlar olarak ikiye ayrılabilir. Yeni destanlar, sahip oldukları konusal özelliklerle arkaik, kahramanlık ve tarihî destanlar olarak üçe ayrılabilir. Türk epik destan geleneği yüzlerce destandan oluşur. Dünyanın en geniş hacimli veya büyük destanı Kırgız Türkleri arasında anlatılmakta olan Manas Destanı’dır.

Türk destanlarında binlerce motif yer almakla birlikte kutsal ışık, demir ve demirciler, düşler, ok-yay, canlı kılıç, kutsal ağaç, kutsal dağ, kutsal su, bozkurt, kutsal dağ, kutsal mağara gibi bazı motiflere destanlarda yaygın olarak rastlanır. Türk epik destan geleneği kahramanların yaşadıkları sosyal yapıyı gerçekçi bir biçimde aksettirmişlerdir.



Efsane Kavramını ve Özelliklerini Açıklamak.

Efsane terimi, dilimize Farsçadan girmiştir. Efsane kavramı İslâm medeniyeti dairesine girmezden önce Eski Türkçede “sab”, “saw”, “kep” ve “irtegi” kelimeleriyle ifade edilmiştir. Sözlü kültür ortamında yaratılan ve sözlü edebiyat geleneğinin bir türü olan efsanenin en yaygın olarak kabul gören tanımı “gerçek veya hayali muayyen şahıs, hâdis veya yer hakkında gerçek olduğuna inanılarak anlatılan hikâye” şeklindedir.

Tarihî bir olay dolayısıyla “zaman”la birleştirilmiş olmak efsaneleri, zaman bakımından “başlangıç zamanı” veya kosmostan kâinata dönüşüm sürecinde “ilk yaratılış zamanı”nı konu edinen “mit” türünden ayırt edici bir özelliktir. Ayrıca, efsanelerde kahramanlar, olağanüstü güçlere sahip olmalarına karşın tanrı veya yarı tanrı değildir. Efsanelerin temelinde yer alan inanç unsuru ön plandadır. Anlatıcı ve dinleyicileri tarafından efsanelerin gerçek olduklarına inanılır. Bu gerçek ölçülebilen objektif bir gerçek olmaktan ziyade anlatan ve dinleyene bağlı göreceli bir gerçektir ve geleneksel icra bağlamlarında benzer olayları güncel örneklerle nakleden bir başka sözlü edebiyat türü olan “memorat” lardan kaynaklanan nedenlerle “mutlak” bir gerçek olarak kabul görülür ve inanılır. Efsanelerin bazıları pek az değişikliklerle bir ülkenin değişik yerlerinde veya değişik ülkelerde, anlatıldıkları yere uygun düşen bir mahallileşmeye uğrayıp söz konusu coğrafyaya bağlanarak anlatılırlar, bu tür efsaneler “gezin efsane” (migratory legends) adı verilir. Varlıkların oluşum ve kökenini anlatan efsanelere de “etiyojik efsaneler” denilmektedir. Türk kültüründeki büyük sufilerin, evliyaların, hayatlarından, kerametlerinden bahseden efsanelere “menkıbe” ve bu tür menkıbeleri toplayan eserlere de “menakıb-nâme” adı verilir.

Tematik olarak son derece zengin bir çeşitliliğe sahip olan efsanelerin içerdikleri konulara göre genel kabul görmüş bir sınıflandırmaları mevcuttur. Kendi başlarına bağımsız bir tür olmakla birlikte pek çok diğer sözlü edebiyat türü gibi efsaneler de icra edildikleri bağlamın durumuna göre bazen mitler ve epik destanlar başta olmak üzere diğer anlatılanların içinde de yer alabilirler.

Kendimizi Sınayalım

1. İnsan davranışları için model teşkil eden, hayata anlam ve önem kazandıran, dolayısıyla insanın kendini anlamlandırmasını sağlayan ve kutsal kabul edilen metinlere ne ad verilir?
 - a. Epik destan
 - b. Efsane
 - c. Mit
 - d. Memorat
 - e. Menkıbe
2. Yaşanmış olayların hikâyesi inancıyla, sözlü kültür ortamında ve yüz yüze bir iletişim bağlamında teatral çizgilere sahip bir biçimde anlatılıp nakledilen, temalı öykülere ne ad verilir?
 - a. Epik destanlar
 - b. Efsaneler
 - c. Surname
 - d. Menakıbnameler
 - e. Mitler
3. Mitlerin konusu nedir?
 - a. Tarihî yerleri ve olayları anlatmak
 - b. Tarihî kişiliklerin hayatlarını anlatmak
 - c. Olağanüstü varlıklarla görme, dokunma, hissetme ve konuşma yollarından biriyle kurulan iletişimi anlatmak
 - d. Kahramanlık ana temalı öyküler anlatmak
 - e. Her zaman bir yaratılışın öyküsünü anlatmak
4. Aşağıdakilerden hangisi mitlerin özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Tanrısal ve olağanüstü varlıkların eylemlerini konu etmesi
 - b. Anlatılan öykülerin gerçek ve kutsal olarak kabul edilmesi
 - c. Sosyal ve toplumsal yapıdaki davranış ve düşünüş biçimlerini etkilemesi
 - d. Ritüellere yer vermemesi
 - e. Bir tören havası içinde anlatılması
5. Aşağıdakilerden hangisi “Köken Açıklayıcı (etiyojik mitlerin” ele aldığı konulardan biri **değildir**?
 - a. Dünyanın oluşumu
 - b. İnsanın yaratılışı
 - c. Yeni dünyanın keşfi
 - d. Coğrafi şartların oluşumu
 - e. Dinsel törenlerin nitelikleri
6. Dile dayalı kültürel malzeme aşağıdaki akademik disiplinlerin hangisinin ortaya çıkışında etkili **olmamıştır**?
 - a. Halkbilimi
 - b. Arkeoloji
 - c. Sosyoloji
 - d. Etnoloji
 - e. Antropoloji
7. Aşağıdakilerden hangisi epik destanların gerçek olduğunu düşündüren nedenlerden biri **değildir**?
 - a. Kahramanların tarihi kişilikler olması
 - b. Olayların gerçek olması
 - c. Olayların geçtiği mekânlarının gerçek olması
 - d. Kullanılan dilin saf Türkçe olması
 - e. Belli tarihi dönemleri içermesi
8. Aşağıdakilerden hangisi Tarihî Efsaneler ve Medeniyet Tarihi ile ilgili Efsaneler kategorisine **girmez**?
 - a. Medeniyetle ilgili yerlerin ve şeylerin kaynağını anlatan efsaneler
 - b. Belli yerlerle ilgili efsaneler
 - c. İlk ve erken tarihle ilgili efsaneler
 - d. Savaşlar ve felaketlerle ilgili efsaneler
 - e. Ölüm ve ölümlerle ilgili efsaneler
9. Olağanüstü varlıklarla görme, dokunma, hissetme ve konuşma yollarından biriyle kurulan iletişime dair kişisel hatıralara ne ad verilir?
 - a. Memorat
 - b. Epik destan
 - c. Mit
 - d. Efsane
 - e. Seyahatname
10. Pek az değişikliklerle bir ülkenin değişik yerlerinde veya değişik ülkelerde, anlatıldıkları yere uygun düşen bir mahallileşmeye uğrayıp söz konusu coğrafyaya bağlanarak anlatılan efsanelere ne ad verilir?
 - a. Etiyolojik efsane
 - b. Menkıbe efsane
 - c. Gezgin efsane
 - d. Dinî efsane
 - e. Tarihî efsane

Okuma Parçası

Oğuz Kağan Destanı

“Olsun” dediler. Onun resmi budur. Bundan sonra sevindiler. Yine günlerden bir gün Ay Kağanın gözü parladı, doğum ağrıları başladı ve bir erkek çocuk doğurdu. Bu çocuğun yüzü gök; ağzı ateş (gibi) kızıl; gözleri ela; saçları ve kaşları kara idi. Perilerden daha güzeldi. Bu çocuk anasının göğsünden ilk sütü emdi ve bir daha emmedi. Çiğ et, çorba ve şarap istedi. Dile gelmeye başladı; kırk gün sonra büyüdü, yürüdü ve oynadı. Ayakları öküz ayağı gibi; beli kurt beli gibi; omuzları samur omuzu gibi; göğsü ayı göğsü gibi idi. Vücudu baştan aşağı tüylü idi. At sürüleri güder, ata biner ve av avlardı. Günlerden ve gecelerden sonra yiğit oldu. (eksik...) O çağda, orada büyük bir orman vardı; birçok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve uçan kuşlar çoktu.

Bu ormanın içinde bir gergedan vardı. At sürülerini ve halkı yerdi. Büyük ve yaman bir canavardı. Ağır bir eziyetle halkı ezmişti. Oğuz Kağan cesur bir adamdı. Bu gergedanı avlamak istedi. Günlerden bir gün ava çıktı. Kargı, yay, ok, kılıç ve kalkanla ava gitti. Bir geyik ele geçirdi, onu söğüt dalı ile bir ağaca bağladı ve gitti. Sonra sabah oldu. Tan ağarıken yine geldi ve gördü ki: gergedan geyiği almış. Sonra Oğuz Kağan bir ayı tuttu; onu altın kuşağı ile ağaca bağladı, gitti. Yine sabah oldu. Tan ağarıken yine geldi ve gördü ki: gergedan ayıyı da almış. Bu sefer o ağacın dibinde (kendisi) durdu. Gergedan geldi ve başı ile Oğuz’un kalkanına vurdu. Oğuz kargı ile gergedanın başına vurdu ve onu öldürdü. Kılıcı ile başını kesti, aldı gitti. Tekrar geldiği zaman gördü ki: bir ala doğan gergedanın bağırsaklarını yemekteydi. Yay ve okla ala doğanı öldürdü ve başını kesti. Ala doğanın resmi budur (...). Sonra dedi ki: (Gergedan) geyiği yedi, ayıyı yedi. Kargım onu öldürdü; demir olsa (olduğu için). Gergedanı ala doğan yedi. Yayı, okum onu öldürdü; bakır olsa (olduğu için) - dedi, gitti. Gergedanın resmi budur (...).

Yine günlerden bir gün Oğuz Kağan bir yerde Tanrıya yalvarmakta idi. Karanlık bastı. Gökten bir gök ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki: o ışığın içinde bir kız var, yalnız oturuyor. Çok güzel bir kızdı. Başında (alnında?) ateşli ve parlak bir beni vardı, demir kazık (kutup yıldızı) gibi idi. O kız öyle güzeldi ki, gülse, gök tanrı gülüyor; ağlasa, gök tanrı ağlıyor (sanılırdı). Oğuz Kağan onu görünce aklı gitti; sevdi, aldı. Onunla yattı ve istediğini aldı. Kız gebe kaldı. Günler ve gecelerden sonra (gözleri) parladı ve üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine Kün adını koydular; ikincisine Ay adını koydular; üçüncüsüne Yulduz adını koydular.

Yine bir gün Oğuz Kağan ava gitti. Önünde, bir göl ortasında, bir ağaç gördü. Bu ağacın kovuğunda bir kız vardı, yalnız oturuyordu. Çok güzel bir kızdı. Gözü gökten daha gök idi: saç ırmak gibi dalgalı idi; dişi inci gibi idi. Öyle güzeldi ki, eğer yer yüzünün halkı onu görse: Eyvah! ölüyoruz! der ve (tatlı) süt (acı) kımız olurdu. Oğuz Kağan onu görünce aklı gitti. Yüreğine ateş düştü; onu sevdi, aldı. Onunla yattı ve dilediğini aldı. (Kız) gebe kaldı. Günler ve gecelerden sonra (gözleri) parladı ve üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine Kök adını koydular; ikincisine Tağ adını koydular; üçüncüsüne Tengiz adını koydular.

Sonra Oğuz Kağan büyük bir toy (ziyafet) verdi. Halka emir verdi ki... (Eksik) (Oğuz Kağan halkı) çağırınca, ahali birbirine danıştı ve geldi. Oğuz Kağan kırk masa ve kırk sıra yaptırdı. Türlü aşlar, türlü şaraplar, tatlılar ve kızımlar yediler ve içtiler.

Toydan sonra Oğuz Kağan beylere ve halka yarlık verdi ve “Ben sizlere oldum Kağan; alalım yay ile kalkan; nişan olsun bize buyan; kurt olsun (bize) uran (savaş bağırsı); demir kargı olsun orman; av yerine yür(ü)sün kulan; daha deniz daha müren (ırmak); güneş bayrak, gök kurikan, (çadır)” dedi. Ondan sonra Oğuz Kağan dört yana emirler yolladı; tebliğler yazdı ve ilçilere verip gönderdi. Bu tebliğlerde şöyle yazılmıştı: “Ben Uygurların kağanıyım ve yer yüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerekir. Sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek, onu dost edinirim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim; düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp onu astırır ve yok ettirim.” Yine o zamanlarda sağ yanda, Altun Kağan adında bir kağan vardı. Bu Altun Kağan Oğuz Kağan’a elçi gönderdi. Pek çok altın, gümüş takdim etti ve yakut taşları alıp, pek çok cevahir yollayarak, bunları Oğuz Kağan’a saygı ile sundu. Ona itaat etti, eyi hediyelerle dostluk temin etti ve onunla dost oldu.

Sol yanında Urum adında bir kağan vardı. Bu kağanın askeri ve şehirleri pek çoktu. Bu Urum Kağan, Oğuz Kağan’ın emirlerini dinlemezdi. Onun arkasından gitmezdi. “Ben onun sözünü tutmam” diyerek emrine bakmadı. Oğuz Kağan gazaba gelerek onun üzerine yürümek istedi; bayrağını açarak, asker ile ona karşı yürüdü. Kırk gün sonra Muz Tağ adında bir dağın eteğine geldi. Çadırını kurdurdu ve sessizce uyudu.

Tan ağarınca Oğuz Kağan’ın çadırına güneş gibi bir ışık girdi. O ışıktan gök tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıktı. Gördü ki, askerin önünde gök tüylü ve gök

yeleli büyük bir erkek kurt yürümektedir ve kurdun ardı sıra ordu gelmektedir. Gök tüylü ve gök yeleli bu büyük erkek kurt birkaç gün sonra durdu. Oğuz Kağan da askeri ile durdu. Burada İtil Müren adında bir deniz vardı. Bu İtil Müren'in kenarında bir kara dağın önünde savaş başladı. Okla, kargı ile ve kılıçla vuruştular. Askerlerin arasında vuruşma çok oldu, halkın gönüllerinde kaygı çok oldu. Boğuşma ve vuruşma öyle yaman oldu ki, İtil Müren'in suyu zencefre gibi baştanbaşa kıp kırmızı oldu. Oğuz Kağan yendi ve Urum Kağan kaçtı. Oğuz Kağan Urum Kağan'ın hanlığını ve halkını aldı. Onun ordugahına pek çok cansız ve pek çok canlı ganimet düştü. Urum Kağan'ın bir kardeşi vardı. Adı Uruz Beg idi. Bu Uruz Beg oğlunu dağ başında, derin ırmak arasında iyi tahkim edilmiş bir şehre yolladı ve: "Şehri korumak gerek, sen şehri bizim için koru ve savaştan sonra bize gel- dedi." Oğuz Kağan bu şehre yürüdü Uruz Beg'in oğlu ona çok altın ve gümüş yolladı ve dedi ki: " Ey (Oğuz Kağan), sen benim kağanımsın; babam bana bu şehri verdi ve: "Şehri korumak gerekir; sen de şehri benim için koru ve savaştan sonra gel" dedi. "Babam (sana) kızdı ise, bu benim suçum mudur? Ben senin emrini yerine getirmeye hazırım. Bizim sadetimiz senin saadetindir; bizim uruğumuz senin ağacının (?) yemişindendir. Tanrı sana yer vermek lütfunda bulunmuş; ben sana başımı ve saadetimi veriyorum; sana vergi veririm ve dostluktan çıkmam" dedi. Oğuz Kağan yiğiti iyi gördü, sevindi, güldü ve "Sen bana çok altın yollamışsın ve şehri iyi korumuşsun" dedi. Onun için ona Saklap adını koydu ve onunla dost oldu. Sonra Oğuz Kağan askerleriyle İtil adındaki ırmağa geldi. İtil büyük bir ırmaktır. Oğuz Kağan onu gördü ve "İtilin suyunu nasıl geçiriz?" dedi. Asker arasında iyi bir bey vardı. Onun adı Uluğ Ordu Beg idi. O akıllı ve... bir erdi; gördü ki, bu yerde pek çok dal ve pek çok ağaç ağaç... O ağaçları... kesti ve bu ağaçlara yattı, geçti. Oğuz Kağan sevindi, güldü ve: "Sen burada bey ol; senin adın Kıpçak Beg olsun" - dedi. Yine ilerledi. Ondan sonra Oğuz Kağan yine gök tüylü ve gök yeleli erkek kurdu gördü. O kurt Oğuz Kağan'a: "Şimdi Oğuz, sen asker ile buradan yürüyerek, halkı ve beyleri götür; ben önden sana yol gösteririm." dedi. Tan ağarınca, Oğuz Kağan gördü ki, erkek kurt askerin önünde yürümektedir; sevindi ve ilerledi. Oğuz Kağan her zaman bir alaca ata binerdi. O bu atı pek çok severdi. Yolda bu at gözden kaybolup kaçtı. Burada büyük bir dağ vardı. Üstünde don ve buz vardı. Onun başı soğuktan ap ak idi. Onun için adı Muz Tağ idi. Oğuz Kağan'ın atı bu Muz Tağ'ın içine kaçtı, gitti. Oğuz Kağan bundan çok eziyet ve ıstırap çekti. Asker arasında bir kahraman

bey vardı. Ne tanrıdan ne de şeytandan korkar idi. Yürüyüşe ve soğuğa dayanıklı bir erdi. O bey dağlara girdi, yürüdü. Dokuz gün sonra atı Oğuz Kağan'a getirdi. Muz Tağda çok soğuk olduğundan, o bey kara sarılmıştı, bembeyazdı. Oğuz sevinçle güldü ve: "Sen buradaki beylere baş ol ve senin adın ebediyen Karluk olsun" dedi. Ona çok mücevher bağışladı ve ilerledi. Yolda büyük bir ev gördü. Bu evin duvarları altından, pencereleri gümüşten ve çatısı demirdendi. Kapalı idi ve anahtarı yoktu. Asker arasında çok becerikli bir adam vardı. Adı Tömükdü Kağul idi. Ona buyurdu: "Sen burada kal ve çatıyı aç; açtıktan sonra orduya gel." - Bunun üzerine ona Kalaç (Kal! Aç!) adını koydu ve ilerledi. Yine bir gün gök tüylü ve gök yeleli erkek kurt durdu. Oğuz Kağan da durdu ve çadırını kurdurdu. Bu, tarlasız ve çorak bir yerdi. Buraya Çürçet diyorlardı. Büyük bir yurt idi; atları çok, öküzleri ve buzağaları çok, altın ve gümüşleri çok, cevahirleri çoktu. Burada Çürçet Kağan ve onun halkı Oğuz Kağan'a karşı geldiler. Vuruşma ve çarpışma başladı. Oklarla, kılıçlarla vuruştular. Oğuz Kağan yendi, Çürçet Kağan'ı mağlup etti, öldürdü; başını kesti ve Çürçet halkını kendisine tabi kıldı. Vuruşmadan sonra Oğuz Kağan'ın askerlerine, maiyetine ve halkına öyle büyük bir ganimet düştü ki, yüklenmek ve götürmek için at, katır ve öküz az geldi. Oğuz Kağan'ın askerleri arasında tecrübeli ve gayet becerikli bir adam vardı. Onun adı Barmaklıg Çosun Bilig idi. Bu becerikli usta, bir araba yaptı. Arabaya cansız ganimetleri yükledi. Arabanın ön tarafına canlı ganimetleri koydu. Onlar çektiler, gittiler. Oğuz Kağan'ın mahiyeti ve halkı, hepsi bunu gördü ve şaşırdı. Onlar da araba yaptılar. Bunlar arabayı çekerken (durmadan) "Kanga! kanga!" diye bağıryorlardı. Onun için onlara Kanga adını koydular. Oğuz Kağan arabaları gördü, güldü ve: "Kanga kanga ile canlı cansız yürütsün; sizin adınız Kanğaluğ olsun ve (bunu) araba göstereyim (?) " dedi, gitti. Ondan sonra yine bu gök tüylü ve gök yeleli erkek kurtla Hint, Tankut ve Suriye taraflarına yürüdü. Pek çok vuruşmadan ve pek çok çarpışmadan sonra onları aldı ve kendi yurduna kattı; onları yendi ve kendisine tabi kıldı. Yine söylenmeden kalmasın ve belli olsun ki, cenupta Barkan denilen bir yer vardır, çok zengin bir yurttur ve çok sıcak bir yerdir. Burada çok av ve çok kuş vardır. Altını, gümüşü ve cevahiri çoktur. Halkının çehresi kapkaradır. Bu yerin kağanı Masar adında bir kağandı. Oğuz Kağan onun üzerine yürüdü. Çok yaman bir vuruşma oldu. Oğuz Kağan yendi, Masar Kağan kaçtı. Oğuz onu hükmü altına aldı, yurdunu ele geçirdi, gitti.

Onun dostları çok sevindiler, düşmanları çok üzüldüler. Oğuz Kağan yendi. Sayısız eşya, at aldı ve yurduna, evine doğru yola koyuldu, gitti. Yine söylenmeden kalmasını ve belli olsun ki, Oğuz Kağan'ın yanında ak sakallı, kır saçlı uzun tecrübeli bir ihtiyar vardı. O, anlayışlı ve asil bir adamdı. Oğuz Kağan'ın nazırı idi. Adı Uluğ Türük idi. Günlerden bir gün uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü. Bu altın yay gün doğusundan ta gün batısına kadar ulaşmıştı. ve üç gümüş ok ta şimale doğru gidiyordu. Uykudan uyanınca düşte gördüğünü Oğuz Kağan'a anlattı ve dedi ki: "Ey kağanım, senin ömrün hoş olsun; ey kağanım, senin hayatın hoş olsun. Gök Tanrı düşümde verdiğini hakikate çıkarsın. Tanrı bütün dünyayı senin uruğuna bağışlasın!"

Oğuz Kağan Uluğ Türük'ün sözünü beğendi; onun öğüdünü diledi ve öğüdüne göre yaptı. Ondan sonra sabah olunca büyük ve küçük oğullarını çağırttı ve: "Benim gönlüm avlanmak istiyor. İhtiyar olduğum için benim artık cesaretim yoktur. Kün, Ay ve Yulduz, doğu tarafına sizler gidin: Kök, Tağ ve Tengiz, sizler de batı tarafına gidin" dedi. Ondan sonra üçü doğu tarafına, üçü de batı tarafına gittiler. Kün, Ay ve Yultuz çok av ve çok kuş avladıktan sonra, yolda bir altın yay buldular; onu aldılar ve babalarına verdiler. Oğuz Kağan sevindi, güldü, yayı üçe böldü ve: "Ey büyük (oğullarım), yay sizlerin olsun; yay gibi okları göğe kadar atın" -dedi. Kök, Tağ ve Tengiz çok av ve çok kuş avladıktan sonra, yolda üç gümüş ok buldular; aldılar ve babalarına verdiler. Oğuz Kağan sevindi, güldü, okları üçe üleştirdi ve: "Ey küçük (oğullarım), oklar sizlerin olsun. Yay oku atı: sizler de ok gibi olun" dedi. Ondan sonra Oğuz Kağan büyük kurultay topladı. Maiyetini ve halkını çağırttı. Onlar geldiler ve müşavere ettiler. Oğuz Kağan büyük ordugah... sağ yanına kırk kulaç direk dikti: üstüne bir altın tavuk koydu; altına bir ak koyun bağladı. Sol yanına kırk kulaç direk dikti. Üstüne bir gümüş tavuk koydu; dibine bir kara koyun bağladı. Sağ yanda Boz Ok'lar oturdu; sol yanda Üç Ok'lar oturdu. Kırk gün kırk gece yediler içtiler ve sevindiler.

Sonra Oğuz Kağan oğullarına yurdunu üleştirip verdi ve: "Ey oğullarım, ben çok aştım; çok vuruşmalar gördüm; çok kargı ve çok ok attım; atla çok yürüdüm; düşmanları ağlattım; dostlarımı güldürdüm. Ben Gök Tanrıya (borcumu) ödedim. Şimdi yurdumu sizlere veriyorum" -dedi.

Kaynak: (Prof.Dr. Reşit Rahmeti Arat, *Oğuz Kağan Destanı*, Ankara: TK Yayınları, 1987).

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. c | Yanıtınız doğru değilse, "Mit Kavramı" konusunu gözden geçiriniz. |
| 2. a | Yanıtınız doğru değilse, "Epik Destan" konusunu gözden geçiriniz. |
| 3. e | Yanıtınız doğru değilse, "Mit Kavramı" konusunu gözden geçiriniz. |
| 4. d | Yanıtınız doğru değilse, "Mit Kavramı" konusunu gözden geçiriniz. |
| 5. c | Yanıtınız doğru değilse, "Mit Kavramı" konusunu gözden geçiriniz. |
| 6. b | Yanıtınız doğru değilse, "Epik Destan" konusunu gözden geçiriniz. |
| 7. d | Yanıtınız doğru değilse, "Epik Destan" konusunu gözden geçiriniz. |
| 8. e | Yanıtınız doğru değilse, "Efsane" konusunu gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız doğru değilse, "Efsane" konusunu gözden geçiriniz. |
| 10. c | Yanıtınız doğru değilse, "Efsane" konusunu gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Mitler yaşadıkları toplumun eğitimine insanların yaşamlarını oluşturup devam ettirmek için elde etmeleri gereken özellikleri model olarak göstererek katkıda bulunurlar.

Sıra Sizde 2

Türk mitolojisinin oluşum çağlarından kalma bazı tasavvuri (sanal) varlıklara binlerce yıl sonra günümüz Anadolu'sunda yaşayan insanlar tarafından da bilinmesinin en önemli nedeni tarih boyunca ve günümüzde geniş Türk kitlelerinin bu varlıkların varlığına ve bu inançların gerçekliğine inanmasıdır.

Sıra Sizde 3

Hayır. "Epik destanlar destancı tarafından dinleyiciye teatral bir biçimde anlatılırlar." Cümlesiyle destancının bir kitaptan destanı okuması kastedilmez. Bu ifade de epik destanları dinleyici karşısında doğaçlama olarak anlatan bir destancının destanda anlattıklarıyla ilişkili olarak sesini alçaltıp yükseltmesi ağız konuşanların konuştukları ağız taklit etmesi böylece dinleyicinin dikkatini anlattığı destana çekmesi ve dinleyicileri memnun etmeye çalışması anlatılmaktadır.

Sıra Sizde 4

Türk epik destan geleneği sayı olarak sözlü kaynaklardan derlenerek yazıya geçirilmiş en fazla destana sahip olması ve sözlü kültür ortamlarında hâlâ destancılar tarafından anlatılmaya devam edilmesi nedenleriyle en zengin ve güçlü geleneğidir.

Sıra Sizde 5

Efsanelerin mitlerle en çok benzeşen yönü yaşadıkları kültürlerde her iki türe ait anlatıların mutlak gerçek olduklarına inanılarak anlatılmasıdır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Arat, R.R. (1987). "Oğuz Kağan Destanı." **Makaleler I**, (Hazl. O.F. Sertkaya), Ankara: TK Yayınları, s. 605-672.
- Boratav, P.N. (1974). "Türk Efsaneleri." **Folklor**, S. 35, s. 12-20.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2001). "Türk Mitolojisi" **Türk Dünyası Ortak Edebiyat Tarihi**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.1-222.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (1993) **Mitlerin Özellikleri**, İstanbul 1993;
- İbrayev, Ş. (1998). **Destanın Yapısı**. (akt. A.A. Çınar). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İnan, A. (1986). **Tarihte ve Günümüzde Şamanizm**. Ankara: TTK Yayınları.
- Malinowski, B. (1988). **İlkel Toplum**, (Çev. H. Portakal) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Ögel, B. (1971) **Türk Mitolojisi I**. Ankara: TTK Yayınları.
- Ögel, B. (1994) **Türk Mitolojisi II**. Ankara: TTK Yayınları.
- Reichl, K. (2002). **Türk Boylarının Destanları**. (Çev. M. Ekici), Ankara: TDK Yayınları.
- Şerif, M. (1982) **İdeoloji**, Ankara: Dost Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1985). **Erzurum Efsaneleri**, Ankara: KB Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1992). "Efsane". **Türk Dünyası El Kitabı**, C. III, Ankara. TK Yayınları, s. 315-320.
- Sayı, A. (1982). **Mısırlılarda ve Mezopotamyalılarda Matematik, Astronomi ve Tıp**, Ankara: AKM Yayınları.
- Zhirmunsky, V. (1969). "Epic Songs and Singers in Central Asia." **Oral Epics of Central Asia** (ed. N.K. Chadwick ve V. Zhirmunsky), Cambridge: The University Press, s. 269-347.

7

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Masal kavramını açıklayabilecek,
- Türk masallarını tanıyabilecek,
- Halk hikâyesi kavramını tanımlayabilecek,
- Fıkra kavramını açıklayabilecek;
- Türk fıkra tiplerini tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Masal
- Masal Tipi
- Türk Masalları
- Halk Hikâyesi
- Fıkra
- Türk Fıkra Tipleri

İçerik Haritası



Halk Edebiyatında Anlatmalık Türler: Masal,Halk Hikâyesi,Fıkralar

MASAL

Evrensel olarak en yaygın Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinin başında masallar gelmektedir. Yeryüzünde masal türü ürünlere sahip olmayan kültür yoktur. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde mitler, memoratlar, efsaneler ve epik destanlar gerçek olduklarına inanılan türler olarak birbirinin ardı sıra ortaya çıkmışlardır. Bu sözlü edebiyat türlerinin tamamının ortak paydası “gerçek olduklarına inanılması”dır. Tamamen “inanç” faktörüne dayalı bu türlerden sonra, bir edebî tür belirleyici özellik olan “gerçek olduğuna inanılmaması” gereken anlatılar ortaya çıkmıştır. Edebî tür belirleyici özelliği “gerçek olduğuna inanılmaması” olan ve kalıplaşmış bir anlatım tekniğiyle anlatılan bu anlatılara “masal” (folktale) adı verilir.

Masal kelimesinin Türkçeye, halk dilinde yaygın olarak “öğüt” anlamındaki Arapça “mesel” kelimesinin anlam ve söyleyiş değişikliğine uğramasıyla geçtiği yaygın olarak kabul edilmektedir. Bu kendine has sözlü edebiyat özelliklerine sahip bir anlatmalık tür, Türkçede XIX. yüzyıldan beri “masal” olarak adlandırılmaktadır. Masal türüne XIX. yüzyıla kadar Türkiye’de ve Balkanlar’da “*kıssa*”, “*destan*”, “*bikâye*”, “*be-ka*”, “*mesel*” gibi adlar da verilmiştir. Türkiye dışında yaşayan diğer Türk topluluklarında ise masal yerine Türkistan’da “*erteğî*”, “*ertek*”; Azerbaycan’da “*nagıl*”; Çuvaşlarda “*ballap*”; Uygurlarda “*ötünç*” (öğüt verici hikâye) terimleri kullanılmaktadır.

Masalın uygarlık tarihindeki yerini, diğer sözlü türlerle ilişkilerini ve anlatıldıkları sosyo-kültürel bağlamları dikkate almadan sadece yazıya geçirilmiş masal metinlerinden hareketle pek çok ve eksik tanımları yapılmıştır. Masalı, “masal mefhumundan anlaşılan mana, bilinmeyen bir yerde veya sahada bilinmeyen şahıslara ait faaliyetlerin hikâyesidir” veya “... olayların geçtiği yer ve zamanı belli olmayan, peri, cin, dev, ejderha, arapbacı gibi kahramanları, belirli kişileri temsil etmeyen hikâyedir” şeklinde metin merkezli yaklaşımlarla tanımlamak eksik hatta yanlış tanımlamalardır. Masal, anlatılanlar yazıya geçirildiğinde elbette bir yazılı metin elde edilen bir sosyo-kültürel etkinliktir. Ancak, masal, sadece yazılarak elde edilen o kuru ve ölü metin değildir. Masal anlatma yolu, sözlü kültür ortamında anlatanla dinleyenlerinin bu yolla kurduğu sözlü kültürel bir iletişim biçimidir. Aynı durum mit, memorat, epik destan, fıkra, halk hikâyesi ve halk şiiri türleri gibi diğer sözlü edebiyat türleri için de geçerlidir.

Sözlü edebiyatın en önemli anlatmalık türlerinden birisi olan masallar, modern ve yüksek teknolojiye sahip kitle iletişim araçlarının ortaya çıkıp yaygınlaşmadığı dönemlerde -bir başka ifadeyle insanlık tarihinin oldukça erken dönemlerinden iti-

baren- insanların bir araya gelip sosyalleşmeleri sürecine katkıda bulunan, onların hoşça vakit geçirmelerini sağlarken kültüre özel değerler ve evrensel bakış açıları doğrultusunda bilgilenmelerini ve eğitilmelerini sağlayan son derece önemli bir araç, kaynak, eğitim ve iletişim biçimiydi.

Masallar, insanlık tarihinin en eski sözlü edebiyat türleri olan mitler, memoratlar, epik destanlar ve efsanelerin karşısında onlara âdeta antitez olan bir anlatım türüdür. Bilindiği gibi mitler, epik destanlar ve efsaneler âdeta “mutlak doğru” ve “gerçek tarih” imişçesine inanılarak anlatılan anlatım türleridir. Anlatılanların “gerçek olduğuna inanılması” bu sözlü edebiyat türlerinin en önemli ve tür belirleyici özelliğidir. Bu türlere ait anlatıların geleneksel icra bağlamlarında mutlaka olup bitmiş “gerçek” bir olayın bir anlatıcı tarafından sözlü olarak aktarıldığına inanılır. Bu sözlü edebiyat türlerinin ağırlıklı olarak işlevleri âdeta “haber”, “bilgi” ve “buyruk” vermekle sınırlı gibidir. Memorat, mit ve efsaneler, bu dünyayı yaratan aşkın güç veya güçlerin “istek”, “emir”, “dilek” ve “lütüflarını” çeşitli olaylar içinde insanlara ileten, âdeta kâinatı yaratan ve mevcut düzenini çeşitli nedenlere bağlı olarak ortaya koyan güç ya da güçlerin bu özelliklerini güncel ve aktüel olaylarla canlandırarak, yeniden yaşatan ve onları güçlendiren özellikler taşırlar. Epik destanlarda bu özellikler biraz daha insanî kahramanlara yöneltmekle birlikte temel işlevler aynıdır. Epik destanlarda anlatılanlar; soyun, boyun yahut ulusun yapılan bir yanlışlık, tanrısal bir cezalandırma ya da kötü bir gücün saldırısına karşı uğranılan kötü bir durumdan kurtarıcı bir kahramanın başarısı ve ona bağlı olarak yeniden kuruluşun bilgisi veya haberidir.

Bu sözlü edebiyat türlerinde, gerçek olmayan ancak gerçekmiş gibi anlatılan anlamında “**kurmaca**”ya yer yoktur. Onlar “doğru” olanı veya kendilerince “mutlak gerçeği” anlattıkları iddiasındadırlar. Bu türler, inanç dolayısıyla ilahî ve tanrısal var oluşları anlatırlar. Bu bağlamda masallar insanlık düşünce tarihinde belki de “kurgu” ve “kurmaca”nın meşru bir düşünüş ve anlatış biçimi olarak kabul edilışinin ifadesidirler. Masallar, belki de “mutlak doğru”dan yani şüphesiz ve tartışmasız doğru anlamında “dogma”dan ayrılışın ilk çocuklarıdır. Masallar “kurgu” ve “kurmaca”yı, ilahî bir var oluşu anlatan türler yerine insanî bir var edişi, edebî yaratmayı koyan ilk sözlü edebiyat türüdür. Buna göre masallara; edebî kurguyu bizzat kurgu olarak anlamaya, tanımaya ve tasarlamaya olanak veren insan yaratıcılığının en erken dönemlerinde aldığı biçimdir demek yanlış olmaz. Masalları bu özelliklerinden dolayı rüyalara benzeten ve onlarda insanlığın arzu veya dileklerinin sembolize edildiğini düşünenler olmuştur. Masallarda olmayacak şey yoktur. İnsanların olmasını çok istediği, ancak olması imkânsız gözüken her şey masallarda oluvermiştir. Bugün çok sıradan bir şey olan uçmak, binlerce yıl insanoğlunun bir arzusu olarak önce masallarda gerçekleşmiş ve yaşatılmış, daha sonraki yıllarda bu uçuş arzusu gerçeğe dönüştürülmüştür.

Bu bağlamda özellikle mitlerin “kültürel kahramanı” (cultural hero) ile epik destanların iç ve dış düşmanlara karşı olağanüstü özelliklere bürünmüş bir hâlde yurdu ve kavmi koruyan, efsane ve menkıbelerde insanüstü ve dinsel özelliklere bürünmüş olarak yaşamaya devam eden, kahramanlık çağının (heroic age) insan kahramanı, karşılarında kendilerini çeşitli “hile” ve “desise”lerle “aldatan bir hayvan karakteri” veya “hilekar kahraman” (trickster hero) bulurlar. Bu aldatan hayvan kahraman tipine bağlı olarak ilk masallar doğmuş olmalıdır. Muhtemelen hayvancılıkla uğraşan ve şamanist göçerevli topluluklarda ilk olarak ortaya çıkmış olan daha sonraları “**fabl**” olarak anılacak hayvan masalları türü ilk yaratılış bağlamlarında yarı-dinî bir karakter de taşıyor olabilirler. Ancak kısa sürede din dışı

Kurmaca: Salt düşünceyle türetilmiş, olana aykırı ve geçerlenmeye kapalı bilgiler dizgesi.

Fabl: Hayvan masalı demektir.

bir karaktere bürünerek mit, efsane ve epik destanlarla olan bağını motif, kahraman ve benzer olaylar düzeyine indirgeyerek bağımsızlıklarını kazanmış olmalıdır. Aldatan hilekar kahraman (trickster hero) kültürden kültüre değişen hayvanlarla temsil edilmektedir. Meselâ, Amerikan yerlilerinde tilki veya kurt iken, Türk kültür ekolojisinde “tilki” belki ondan da eski olan “saksağan” ve kuzgun” daha sonraları da önce “dazlak” veya “taz kişi”lerin temsil ettiği “kel hilekar kahraman” daha sonra bir masal tipi olan “Keloğlan”a dönüşecek ve Türk kültüründe “Keloğlan Masalları” başlı başına bir külliyyat hacmine erişecektir.

Masal bir edebî tür olarak bu serüveni yaşarken bu yolculuk gereği kendine has tür ve şekil özelliklerine kavuşacaktır. Bunların başında, masalların başlangıç, orta ve sonlarında bulunan “**formel**” veya “*tekerleme*” adı verilen kalıplaşmış ifadeler gelmektedir. Türkçede “tekerleme” dediğimiz bu formel ifadeler, başlangıçtan itibaren türü, diğer sözlü edebiyat türlerinden özellikle de anlatılanın gerçek olduğuna inanılan “mit”, “efsane” ve “destan”dan ayırmak için yaratılmış veya tekerlemeler bu işlev ile donatılmış olmalıdır.

Formel: Biçimsel anlamındadır.

Böylece, “Bir varmış, bir yokmuş” şeklindeki ifadeyi duyan dinleyiciye dolaylı olarak söylenilen, “Ey dinleyici bundan sonra söylediklerimin tamamını, bir masalın parçaları olarak anla ve yorumla, bunların gerçeğe ilgisi yoktur. Anlatılanları ‘gerçek’ olarak anlamamalı ve öyle yorumlamamalıdır. Bana ve diğer dinleyicilere de masal anlatan ve dinleyen insanlar olarak yaklaşmalı, bu durumun gerektirdiği geleneksel ve kültürel olarak istendik davranışlar içinde olmalısın. Aksi hâldeki davranış, anlayış ve yorumlayışlar kabul edilemez” demekten başka bir şey değildir. Masalın bitiş veya kapanış tekerlemesine kadar dinleyiciden istenilen davranış şekli belirlenmiş olmaktadır. Masallar yoluyla yaşanan hayattan alınan veya mitler dahil sözlü edebiyattan derlenen malzemeler, masal türüne has bir işleyiş ve anlatım tekniğiyle ayıklanıp işlenip değiştirilerek bir bakıma düşsel veya fantastik bir gerçekliğe dönüştürülerek ya da zihinde tasavvur edilerek, kurulup kurgulanarak dinleyiciye anlatılmaktadır. Masalın geleneksel icra bağlamlarında anlatış töresini bilen dinleyici de dinlediği masaldaki sembolik kahramanların temsil ettiği değerler ve anlamları ve onların mücadelesini algılayıp anlayarak takip etmekte, özümlediği, benimsediği değerlerin sembolik başarısından haz duymaktadır. Bu tür icralara yeni katılmaya başlayanlara veya çocukların şahsında yeni kuşağa da sosyal ve toplumsal olarak özümseven ve benimsenen sosyo-kültürel değerler, semboller etrafında telkin edilmektedir. Bu bağlamda masal, “gerçek” ve “inanç” bağlarından kurtulmuş olarak insan düşüncesinin, hayal sınırları içinde yaptığı özgür düşünüş, uçuş ve yaratış alıştırma ve araştırmalarıdır.

Ancak, “Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine” ifadesiyle sembolize edilen “Bitiriş” veya “Kapanış” tekerlemesi ya da “formeli”nden sonra masal yoluyla iletişim ve masal icrası bitirilir. Artık normal ve her günlük davranış tarzına, günlük hayatın ve sosyal hiyerarşinin gerektirdiği kültürel koda dönmenin zamanı gelmiştir. Kapanış formeliyle dolaylı yoldan verilen mesaj bundan başka bir şey değildir.

Bu söylediklerimizi özellikle geçmişte çok daha yoğun olarak yaşanan, tabu sözleri söylememe, tabu sözleri ve ifadeleri gereksiz yer ve zamanlarda yapanlara musallat olacağı düşünülen olağanüstü varlıkları da hesaba kattığımızda daha net anlamak mümkündür. Bu bağlamda masalların da Türk kültür ekolojisinde tıpkı epik destan ve bazı menkıbe ve mitlerin gündüz anlatılmamaları gibi günümüzde bile bazı geleneksel korkularla anlatılmaması düşünüldüğünde tekerlemelerin belki de çok geçmişte kalması nedeniyle kolayca fark edemediğimiz ritüelistik veya ayinsel işlevlerinin izlerini daha rahatça takip etmek mümkündür. Bu tür özellikler anlatı-

cı, dinleyici bazında unutuldukça bunların iletişimine bağlı olarak oluşan masal metinlerinde de başlangıç ve bitiş formelleri diğer tekerlemelerle birlikte kullanımdan tamamen düşebilir.

Masallarda gerçek anlamda zaman ve mekân kavramı yoktur. Bazı masallarda yer alan Çin ü Maçın, Hindistan, Yemen hatta İstanbul gibi gerçek yer adlarından söz edilse bile bunların kullanımı masalı, o kendine has masal dünyası ve ülkesi kavramından kopararak gerçek hayata bağlayacak nitelikte değildir. Bu yer adlarının masalın anlatımında herhangi bir katkısı ve önemi yoktur. Aynı şekilde zaman kavramı da belirsizdir. Gerçek anlamda bir masalın nerede ve ne zaman olduğuna dair hiçbir bilgi bulunamaz. Bu özellikler masalın tür belirleyici özellikleri olarak son derece önemlidir. Bu tür bilgilere sahip metinler bulunduğu bunların masal türünden çok efsane türüne yakın olduğu anlaşılır.

Tıpkı epik destanlar gibi “masal anası”, “masal ninesi” veya “masalcı” adı verilen çok büyük bir çoğunlukla hanım olan özel bir anlatıcı tarafından ve belli kural ve kalıplaşmalara sahip bir geleneğe bağlı olarak anlatılan masallar, hacimleri itibarıyla bir destan veya halk hikâyesi kadar uzun -nadir de olsa birkaç gece boyunca anlatılabilen masallar da vardır- olabilen anlatılabilir türlerdir.

Asıl halk masalları ve peri masalları arasında bu tür uzun masallara rast gelinmektedir. Hayvan masalları ve zincirlemeli masallar göreceli olarak daha kısa anlatım türleridir. Bazı masallara anlatıcı tarafından eklenen küçük ve kısa manzum kısımların dışında hemen hemen bütün masallar mensurdur. Masalcılar unutkanlığa bağlı olarak bazen birkaç masalı karıştırarak ve birbirine ekleyerek tek ve yeni bir masalmış gibi anlattığı da görülür.

Masallar sözlü kültürde yoğun bir anlatım geleneğinin ürünü olmaları nedeniyle oldukça sade bir halk diliyle yaratılıp anlatılırlar. Diğer pek çok sözlü edebiyat türü gibi masalların da içinde efsane, atasözü, deyim, alkış, kargış, mâni, türkü, bilmece gibi pek çok başka sözlü edebiyat türü bir arada bulunabilir.

Masalların içeriklerinde pek çok bakımdan olağanüstü çeşitli olaylar bulunabilir. Aynı şekilde masal kahramanlarının çoğu olağanüstü özelliklere sahip olarak karşımıza çıkarlar. Masallar da insan ve hayvanların yanı sıra cansız pek çok nesne ve eşya da olağanüstü özelliklere sahip olarak anlatılır. Masallarda 3, 5, 7 veya 40 gibi formel sayılar olarak adlandırılan kalıplaşmış sayılar ve ifadeler geleneğe bağlı olarak değişmeksizin yer alırlar.

Masalların Sınıflandırılması

Masal araştırmalarının başlangıcından itibaren masalın, çeşitli ölçütlere göre sınıflandırmaları yapılmıştır. Bunlar içinde en önemli çalışmalar, masalları tiplerine göre sınıflandıran Anti Aarne ve onu genişleten Stith Thompson’un 1921 yılında yaptığı *The Types of Folktale* ve Stith Thompson’un 1955’te hazırladığı, evrensel olarak masalları motiflerine ayırarak üst başlıklar altında tasnif ettiği *Motif Index of Folk Literature* adlı çalışmalarıdır.

Bu çalışmalarda masallar, kahramanlarının hayvan olmalarına, olağanüstü olay ve yaratıklara sahip olup olmamalarına, güldürmeye yönelik anlatım tutumuyla anlatılmalarına ve birbirine bir zincir gibi bağlanmış biri biterken diğeri onun içinden başlayan olaylar zincirini andırmalarına bağlı olarak;

1. *Hayvan Masalları.*
 2. *Asıl (Olağanüstü) Masallar.*
 3. *Güldürücü Masallar.*
 4. *Zincirlemeli Masallar.*
- şeklinde de sınıflandırılmışlardır.

Masalların, yapısı ve kahramanın niteliği ne olursa olsun, evrensel mesajlar verdiği görülür. Hemen hemen bütün masallarda dinleyicilere verilen mesaj: Onları iyiliğe, dürüstlüğe, güzelliğe, doğruluğa, çalışkanlığa yöneltecek evrensel, ortak bir mesajdır. Kültürlerarası evrensel ortak değerlerin oluşup yayılmasında masalların son derece önemli bir yeri ve rolü olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Umay Günay'ın *Elazığ Masalları* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1975) adlı kitabında masalla ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Masalların gerçek olduğuna inanılmayan ilk edebî tür olarak ortaya çıkması özelliği uygarlık tarihi açısından neden önemlidir? Tartışınız.



SIRA SİZDE

TÜRK MASALLARI

Türk masal araştırmaları, Türk halkbilimi çalışmaları içinde en çok çalışılan ve en eski araştırma alanlarından birisidir. Bu alanda yapılan çalışmaların tamamını burada ele almaya imkân yoktur. Ancak, bu konuyu araştırmaya yönelecek bir öğrenciye genel bir yol haritası çizilebilmek için bu çalışmaların en önemlilerini belirtmek faydalı olacaktır:

Türk masalları üzerine ilk araştırmayı yapan kişi ünlü Türkolog F.W. Radloff'tur. Radloff, Türk boylarının Halk Edebiyatı malzemelerini "*Proben*" adını taşıyan 10 ciltlik bir külliyat hâlinde 1866-1907 yılları arasında yayınlamıştır. Bu külliyatın Halk Edebiyatı bakımından son derece zengin kapsamı içinde masallar da yer almaktadır.

Türk masallarını ilmi bir bakış açısıyla ilk derleyen Macar Türk halkbilimcisi Ignacz Kunoş'tur. Kunoş, Balkanlar'da ve Anadolu'da yaklaşık beş yıl süren alan araştırmalarının sonucu olarak pek çok masal derleyerek bunları 1887-1907 yılları arasında beş cilt hâlinde yayınlamıştır. I. Kunoş, 1925 yılında yayınladığı *Türk Halk Edebiyatı* adlı eserinde masal türü hakkında bilgiler vermiştir.

Yabancıların Türk masalları üzerinde XIX. yüzyılda yoğunlaşan bu ilgisini takiben Türk araştırmacıların da masallar üzerindeki çalışmaları bu yüzyılın son çeyreğinde yayınlanmaya başlamıştır. Bunlardan ilki yayın tarihi ve yayınlayanı belli olmayan ve 14 masaldan oluşan *Billur Köşk Masalları*'dır. Bu çalışma 1923 yılında Theodor Herzl tarafından "*Billur Köschk*" (*Der Kristal Kiosk*) adıyla Almanca'ya tercüme edilerek yayınlanmıştır.

Türk masallarını yayınlayan ilk Türk, sözlü kaynaklardan derlediği 13 masalı "*Türk Masalları*" adıyla 1912 yılında bastıran "*K.D.*" rumuzunu kullanan ancak gerçek kimliği bilinmeyen bir hanımdır.

Türk halkbiliminin, Türkiye'de bir disiplin olarak ortaya çıkış sürecinde önemli bir isim olan Ziya Gökalp, daha sonraki yıllarda bir yandan masalları nazma çekerek, diğer yandan da derlediği masalları yayınlarak Halkbilimi ürünleri üzerine önemli araştırmalar yapmıştır. Ziya Gökalp Diyarbakır'da yayınladığı *Küçük Mecmua* adlı dergide (1922b, 1922c) "*Usullere Dair; Halkiyyat (1) Masallar*" ve "*Usullere Dair: Tandımâme*" adıyla yayınlanan makalelerinde masal derlemelerinde takip edilecek yöntemler konusunda ve kaynak kişi olarak masal analarının özellikleri üzerinde duran ve birçok bakımdan hâlâ geçerli olan araştırmalarını ve derlediği masalları yayınladı. Ziya Gökalp metotla ilgili makalelerinde derlenen masalların diline müdahale edilmemesini vurgulamasına rağmen yayınladığı bazı masal metinlerinin diline müdahale edip düzelttiği görülür.

Daha sonra 1930 yılında Bahtaver Hanım'ın *Türk Masalları*; 1934 yılında da Yusuf Ziya Demircioğlu'nun *Yörükler ve Köylülerde Hikâyeler-Masallar* adı çalışmaları

yayınlanmıştır. Yusuf Ziya Demircioğlu'nun yaptığı çalışmada sözlü kaynaklardan derlenmiş 14 masal metni vardır. Hamit Zübeyir Koşay'ın 1935 yılında yayınladığı *Ankara Budun Bilgisi*, adlı kitabında sözlü kaynaklardan derlenmiş sekiz adet masal yer almaktadır. Naki Tezel ise 1936 yılında sözlü kaynaklardan derlediği masalları *Keloğlan Masalları* adıyla yayınladı. Naki Tezel 1938 yılında da *İstanbul Masalları* adıyla sözlü kaynaklardan derlediği 72 masal metnini kitap şeklinde yayınlamıştır.

Tahir Alangu 1943 yılında "*Masal Araştırmaları Sahasına Toplu Bir Bakış ve Türk Halk Masallarının İç Yapısı ve Kahramanları Üzerine Bir Deneme*" adlı, kendinden sonraki pek çok çalışmaya yön veren lisans tezini hazırlamıştır. Tahir Alangu 1961 yılında *Billür Köşk Masalları'nı*, 1967 yılında da *Keloğlan Masalları'nı* yayınladı.

Mehmet Tuğrul, 1946 yılında hazırladığı "*Mahmutgazi Köyünde Halk Edebiyatı*" adlı doktora tezinde ve aynı yıl yayınladığı *Malatya'dan Derlenmiş Masallar* adlı kitabında sözlü kaynaklardan derlenmiş masal metinleri bulunmaktadır.

Türk masalları üzerine çalışma yapan en önemli araştırmacılardan birisi Pertev Naili Boratav'dır. Pertev Naili Boratav'ın Türk masalları üzerine yaptığı en önemli çalışma 1953 yılında Wolfram Eberhard ile birlikte hazırladıkları *Typen Türkischer Volksmarchen* adıyla yayınladığı *Türk Masal Tipleri Kataloğu*'dur. Bu eser, masal araştırmalarında "TTV" kısaltmasıyla kullanılmaktadır. Pertev Naili Boratav, bu eser dışında 1959 yılında *Zaman Zaman İçinde*, 1969 yılında da *Az Gittik Uz Gittik* adlı masal monografilerini yayınlamıştır. Türk halkbilimcileri arasında önemli bir yere sahip olan Pertev Naili Boratav, bu çalışmalar dışında masal konusunda birçok lisans, yüksek lisans ve doktora tezleri yönetmiş, yurt dışında Türk masallarının Fransızca ve Almanca çevirilerini de yayınlamıştır.

Saim Sakaoğlu da 1973 yılında "*Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlili*" adlı doktora tezinde Gümüşhane'den derlenen 70 masal metni üzerine tahlil çalışması yapmıştır. Bu çalışmada masallar kahramanlarına, temlerine ve motiflerine göre tahlil edilmiş, masalların başlangıç ve bitiriş tekerlemeleri üzerinde durulmuş ve masallarda yer alan âdet ve gelenekler değerlendirilmiştir.

Bilge Seyidoğlu, 1975 yılında Erzurum'dan derlenen 72 masalın bulunduğu "*Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar*" adlı doktora tezini hazırlamıştır. Çalışmada, dünyada ve Türkiye'de masallar üzerine yapılan araştırmalar hakkında bilgi verilmiş ve Erzurum masallarının tip ve olay örgüsü özellikleri belirlenmiş, derlenen Erzurum masallarının Stith Thompson'un *Motif Index of Folk Literature*'deki motif sıra ve numaralarına göre listesi hazırlanmıştır. Bu, masal geleneğini anlayıp daha iyi tanımadaki çok da faydalı olmayan yaklaşım, bir modaya dönüşecek ve uzun süre Türk masal araştırmalarında ısrarla kullanılacaktır.

Türk masalları üzerine yapılan bir başka önemli çalışma da Umay Günay'ın 1975 yılında hazırladığı *Elazığ Masalları (Metin-Inceleme)* adlı çalışmadır. Bu çalışmada Elazığ'dan sözlü kaynaklardan derlenen 70 masal metni üzerine V. Propp tarafından geliştirilen yönteme göre bir tahlil çalışması yapılmıştır. Çalışmada önce V. Propp yöntemi tanıtılmış, sonra da bu yönteme göre Elazığ masallarının taşıdığı özellikler tespit edilmiştir. Umay Günay'ın bu çalışması Türk masallarının evrensel ölçülerle denkliliğini ortaya koymak, Halkbilimi çalışmalarında evrensel modelleri kullanma anlayışını yerleştirmek ve yapısal çalışmaların önünü açmak bakımından son derece önemli ve Türk halkbilimi araştırmalarında dönüm noktası mahiyetinde bir çalışmadır.

Bu öncü çalışmalardan sonra Türkiye'den derlenen masallar üzerine kırka yakın master ve doktora tezi hazırlanmıştır. Son yıllarda Türkiye'den derlenen masallarla Türk dünyasından derlenmiş masallar arasında çeşitli bakımlardan karşılaştır-

malar yapılmaya başlanılmıştır. Ancak şimdiye kadar Türk masallarının bir motif-indeks'inin hazırlanmamış olması Türk masal araştırmalarının en büyük eksikliğidir.

A. Türk Masallarının Yapısı: Türk masallarının yapısı *döşeme*, *olay* ve *dilek* olarak adlandırılan üç bölümden oluşur. Birinci ve üçüncü kısımlar az veya çok birbirine benzeyen kalıplaşmış ifadeler olan tekerlemelerden oluşur. Bu nedenle de, birinci ve üçüncü kısımlar Türk masallarının büyük bir çoğunluğunda ortaktır.

a. Döşeme: Bu bölüm, masalcının dinleyicileri masal atmosferine ve masal biçimindeki iletişim ve etkileşim şekline hazırladığı bölümdür. Döşeme bölümünde masalcı çoğunu gelenekten öğrendiği ve bu örneklerle uygun olarak kendisinin de yarattığı ya da naklettiklerine bazı unsurlar kattığı başlangıç veya masala giriş tekerlemeleri söyler. Dinleyiciler bir yandan tekerlemelerdeki komik sözlere gülerken diğer yandan da masalcıya yaklaşarak ve dikkatlerini toparlayarak masalı dinlemeye hazırlanırlar. Döşeme bölümünde söylenen tekerlemelere “*Bir varmış bir yokmuş, Allah'ın kulu çokmuş. Evvel zaman içinde deve tellal iken, sıçan berber iken, ben on beş yaşında iken, anamın babamın beşiğini tıngır mungır salları iken.. Var varanın sür sürenin destursuz bağa girenin hali budur hey... Yananı Sefa, Bekri Mustafa, kaydadı kafa... Ak sakal kara sakal, yeni berber elinden çıkmış bir taze sakal... Kasap olsam sallayamam satırı, nalbant olsam nallayamam katırı, hamamcı olsam dost abbap batırı... Birisi benim kârım değil doğru kelâm, bir gün başıma yıkıldı hamam..*” şeklindeki tekerleme örnek verilebilir.

b. Olay: Asıl masal, masalın bu bölümüdür. “Döşeme” ve “Dilek” bölümleri âdetâ bu bölüme yapılmış ekler gibidir. Bu bölüm de kendi içinde, anlatılacak olayın kompozisyonu şeklinde, “giriş”, “gelişme” ve “sonuç” olarak üç kısımdan oluşur. Masalcının asıl söz ve hikâye etme gücünü ortaya koyacağı yer bu bölümdür. Anlatacağı olayı dinleyiciye girişinde takdim eden veya masalın olayına giriş yapan masalcı, bu olayın gelişmesini nelerin nasıl olup bittiğini anlatır, anlattığı olayda çözülmesi güç düğümlere dönüşen karmaşıklaşan örgüleri de çözerek, olayın sonucunu ortaya koyar. Masalın, olay bölümünde de yer yer tekerlemelere veya kalıplaşmış sözlere yer verilir. Bu bölümdeki tekerlemeler çoğunlukla, masalda kahraman tarafından aşılması gereken büyük zaman ve mekân aralıkları bulunduğu bunlarının oluşunu ifade etmek için söylenir. Aynı şekilde masal kahramanın başından büyük değişiklikler geçmesi durumunda da masalcı “*az gider uz gider..*”, “*... konarak, göçerek lale sümbül biçerek..*”, “*Tepelerden yel gibi, derelerden sel gibi..*”, veya “*Manastır'dan Tire'den, ben söyleyim buradan, siz dinleyin oradan..*” gibi ifadelerle dinleyiciyi buna hazırlar. Masal içinde anlatılan bir olaydan başka olaya geçişi sağlayan bu tekerlemeler “bağlayış” veya “geçiş formelleri (tekerlemeleri)” adıyla da bilinir. Bunlara örnek olarak “*Uzatmayalım kameti, koparırsız kıyameti*”, “*çok işlerde hikâyeler uzun gider, ustalar tez bağlarlar*” verilebilir. Masalda anlatılan kahramandan başka bir kahramana geçiş için de kullanılan kalıplaşmış sözlere “*Gel haberi dan verelim.*”, “*Haberi kimden verelim..*” gibi örnekler verilebilir.

c. Dilek: Dilek kısmında da masalcı kalıplaşmış sözler veya tekerlemeler söyler. Masalın sonunda masal hemen herkesin kabul edebileceği ve katılabileceği güzel bir sonuca bağlanır. Oluşan bu birlik ve birliktelik ruhunu pekiştirecek mahiyette, masalcı masal kahramanlarının başlarına gelen mutlu son ve sonucu, şans ve bahtlarını dinleyicileri için de dilemeye başlar. Dilek kısmında söylenen tekerlemelere, “*Onlar ermiş muradına, darısı buradakilerin başına*”; veya “*Gökten üç elma düşmüş, görenlerin başına, birisi bu masalı düzüp koşana, birisi oturup dinleyene, birisi de anlatana..*” ya da dilek yer almamakla birlikte bir tekerleme havası içinde masalcı masalı dinleyenleri masalın dünyasından gerçek dünyaya çıkaran “*... Ben*

de orada bir zaman daha kaldım, sonra bıraktım geri geldim. Daha ne ettiler bilmiyorum”, “... Onlar orada safa sürsünler, ben de bıraktım geldim.” şeklinde örnekler verilebilir. Bu tür bitiriş tekerlemelerinin yanında, bazen bitmekte olan bir masala ahlaki bir görüş veya bir öğüt de eklenebilir. Bu sona eklenen “*İyilik yap denize at, balık bilmezse Halik bilir*” gibi bir atasözü de olabilir. Böylece dinlenen masaldan bir sonuç veya bir ders çıkarılmış olur.

B. Türk Masal Kahramanlarının Özellikleri: Masallarda olumlu olduğu düşünülen ve yaşatılması istenilen değerler yüceltilir, olumsuz bulunan ve onaylanmayan davranışlar da kötülenir. Bu amaca yönelik olarak da, yaşatılmak istenilen, yüceltilen değerler belirli kahramanlarda yaşatılır. Buna bağlı olarak masallarda iyi tipler ortaya çıkar. Bu iyi masal tipleri idealleştirilerek toplumda benimsenen ve herkes tarafından alkışlanan kişilik özellikleri kazanırlar. Masallarda, olumsuz bulunan, onaylanmayan ve kötülen düşünce ve davranışlar da kötü tiplerle anlatılır. Kötü masal tipleri, iyi masal kahramanı tiplerinin iyiliklerini iyice ortaya çıkarcak şekilde karşıtlık veya zıtlıklar sağlarlar. Böylece iyi ile kötünün rekabetini ve mücadelesini ortaya koyarlar.

Türk masallarının en önemli erkek tiplerinden Keloğlan kötülerle savaşması ve güçlülerle olan mücadelesinde hiç beklenmeyen başarılar elde etmesi bakımından iyi bir tiptir. Keloğlan sürekli başkaları tarafından horlanan fakir ve kimsesiz bir delikanlıdır. Keloğlan tipinin şahsında fakir, kimsesiz ve horlanan insanların karşılaştıkları güçlükleri aşmaya yönelik teşvik ve başarıya susamış insanların özlemlerini görmek mümkündür. Masallarda her kesimden ve her meslekten insan yer alır. Bunlar içinde haydutlar, hırsızlar başta olmak üzere her türlü kötü insan da yer alır. Türk masallarında çevresindekilere kötü oyunlar oynamaktan zevk alan kötü tip “Köse” tipidir. İyi tipin kazanması her masalda esastır ve her zaman iyi tipin kazanması âdeta masalın temel yasasıdır. Bu nedenle, masallarda, “Köse” tipinin karşısına Keloğlan tipi çıkarılır. Keloğlan Köse’ye karşı hazırladığı zekice oyunları ile onu alt eder. Bu sonuç iyimser ve hoş görülür. Türk masallarının, Köse’nin şahsında tüm hilekar, düzenbaz, fesat ve başbelası insanlara ve bu yollara yönelenlere uyarısından ve iyi değerlere yöneltmelerinden başka bir şey değildir.

Türk masallarında belki de masalcıların çok büyük bir çoğunluğunun kadın olmasından dolayı kadın tipleri erkeklere göre daha fazla yer alırlar. Kadınların masallara yansıttığı alın yazısı kavramsallaştırması, kadın-erkek eşitsizliği kavramlarının ön plana çıkarılması bu bağlamda son derece anlamlıdır. Masallardaki iyi kadın tipi vefalı, sağ duyulu, uysal, iyi yürekli, çalışkan, doğru, güzel ve sabırlıdır. Masallardaki kötü kadın tipi ise cadı, zalim kaynana, üvey ana, kıskanç kardeş olarak yer alır. Cadılar daima kötülük yaparlar ve kötülük yapmak için en önemli araçları büyüdür. Cadılar iki yüzlüdürler ve gerçek yüzlerini tatlı dil ve gülyüz göstererek saklarlar ve karşısındakileri bu görünümleriyle kolayca aldatabilirler.

C. Türk Masal Anlatma Geleneği: Sözlü kültür ortamında teatral bir biçimde anlatılan masalların kendilerine has bir anlatım geleneği vardır. Masallar toplumsal değerleri konu edinirler ve anlatıldıkları toplumun değerlerini ve dünya görüşü doğrultusunda inanışlarını, özlemlerini ve hayallerini yansıtır. Masallarda insanların özlemlerini, sevinçlerini, hayallerini, korkularını, üzüntülerini, dileklerini, yaşam biçimlerini ve endişelerini görmek mümkündür. Masallar, insanları eğlendirmek, eğitmek ve topluca yapılan işe odaklanmasını ve kolayca hep birlikte çalışmasını sağlamak, toplumsal istekleri dile getirmek ve insanların hayal gücünü geliştirmek gibi işlevlere sahiptir. Günümüzde, masal anlatma geleneğinin eğlendirmeye ve eğitmeye yönelik olanları başta olma üzere işlevlerini üstlenen alternatif

radio, tv gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucu, masal anlatma geleneği zayıflamış neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur. Masal anlatma geleneği yüzyılların deneyimiyle şekillenmiş, kendine has icra töresi veya belirli kuralları olan bir gelenektir. Yakın zamanlara kadar son derece güçlü olan masal anlatma geleneğinin anlatıcıları ve dinleyicilerinin genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir.

a. Masalın Anlatıcısı: Masallar daha çok kadınlar tarafından anlatılırdı. Masalların da tıpkı destancılar gibi bu işi yapmakla tanınmış özel anlatıcıları vardır. Bunlar çok büyük bir çoğunlukta kadınlardır. Bu masalcılara, “masal anası” veya “masalcı” ya da bazı yörelerde “hekeveci”, “olcum” gibi isimler verilirdi. Bu tür usta masalcıların kendilerine has usulleri ve anlatım tarzları vardı. Bu nedenlerle, Ziya Gökalp masalcı kadınları, ozanlığın kadınlarda devam eden kısmı olarak düşünmüştür. Ozanlık mesleğinin babadan oğula kaldığı gibi masalcılığın da anadan kızıya geçmesi de bu düşünceyi güçlendirmiş olmalıdır. Kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü ürünler olan masalları, masalcılar anlatırken dili kullanma yetenekleri ölçüsünce süsleyerek ve yeni motifler ekleyerek genişletirler. Masalcılar, anlattıkları masal karşılığında maddi herhangi bir şey talep etmemekle birlikte kendilerine gösterilen saygı ve itibar en önemli tatmin unsurları olarak görülmektedir. Bulundukları çevrede tam bir sanatçı gibi kabul edilen bu tür masal analarının olmadığı yer, durum ve zamanlarda özellikle yaşlı kadınlar arasından geleneği bilen, dinleyici karşısında masal anlatmayı göze alabilen herkes masal anlatmıştır.

b. Masalın Dinleyicisi: Daha önce işaret edildiği gibi günümüzde kitle iletişim araçlarında meydana gelen değişimler nedeniyle pek çok diğer sözlü edebiyat geleneği gibi masal anlatma geleneği de zayıflamıştır. Bu zayıflama sürecinde orta çıkan yanlısamalardan birisi de masalların sadece çocuklara anlatılan ve onların dinlediği bir sözlü edebiyat türü olduğudur. Bu doğru değildir. Geçmişte masallar çocuk, yaşlı, genç her yaş grubuna anlatılır ve bu anlatımlar veya masal icraları çok geniş bir dinleyici kitlesinin ilgisini çekerti. Özellikle, kırsal kesimde hasat zamanlarında veya tütün dizme, tarla çapalama, bulgur kaynatma, biber temizleme, kışlık erzak hazırlama, pamuk toplama gibi toplu çalışma anlarında bir arada bulunan insanları eğlendirmek amacıyla masal anlatılırdı. Bu tür topluca iş yapılan yerlerde çoğunlukla masal anlatıcıya iş yaptırılmaz sadece masal anlatmasının istendiği de olurdu. Ayrıca geceleri yapılan yetişkin ve çocukların bir arada olduğu her türlü toplantı ve eğlencelerde diğer geleneksel eğlencilerden başka masallar da anlatılırdı. Bazı masalcılar masal anlatımlarını güçlendirmek ve dinleyiciler üzerinde daha etkili olmak için seslerini alçaltıp yükseltmek, jest ve mimiklerle kahramanların taklidini yapmanın yanında zaman zaman ellerindeki şapka, mendil, asa ve tespih gibi eşyaların da yardımıyla rol yapar, ayağa kalkar ve anlatımı dramatize ederlerdi. Bütün bunları yapmanın amacı dinleyicinin dikkatini çekmek ve masalı olabildiğince en etkili biçimde dinleyiciye aktarmaktı. Dinleyiciler masal anlatımı sırasında dikkatli ve sessiz olmalıydılar. Masal anlatımı sırasında sessiz olmayan gürültü yapanlar masalcı tarafından topluluğa sırtını dönmek, topluluğun bir hizmetini görmek şeklinde cezalandırılırdı. Masalcı tarafından konuşan veya gürültü yapan dinleyicilerin cezalandırmaları toplantıdan çıkartılmaya kadar varabilirdi.

Bu konuyla ilgili daha fazla bilgiyi Nuri Taner’in *Masal Araştırmaları*, (İstanbul: Art-San, 1988) adlı kitabında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, günümüzde masal geçmişe nazaran niçin daha az anlatılmaktadır?



SIRA SİZDE

2

HALK HİKÂYESİ

Halk hikâyesi Türk sözlü edebiyat geleneğinde XVI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır. Genellikle âşıklar tarafından nazım-nesir karışık bir ifade tarzı ile dinleyicilere karşı yüz-yüze iletişim ortamında icra edilir. Halk hikâyeleri sözlü kültür yoluyla nesilden nesile intikal eder. Türk halk hikâyelerine devirlere ve yörelere göre değişik adlar verilmiştir. Dede Korkut Hikâyelerinde “boy”, XVII-XVIII. yüzyıllarda “hikâye”, Âzeri sahasında “hekât” günümüzde, Doğu Anadolu ve Azerbaycan’da “nağıl” da denmektedir. Ayrıca, kısa hikâyelere “kıssa”, “serküşte” (sergüzeşt), türküsüz hikâyelere de “kara hikâye” adı verilmektedir. Türk topluluk ve cumhuriyetlerinin büyük bir çoğunluğunda “halk hikâyesi” yerine “halk dessanı”, “liro epos”, “gaşıktık cır” denilmekte ve özellikle de “aşk destanı” terimi tercih edilmektedir.

Dede Korkut Hikâyelerinde “ozan”ların anlattığını gördüğümüz, halk hikâyeleri, Anadolu ve Rumeli sahasında “âşık”, diğer Türk bölgelerinde, “dastançı”, “des-sançı”, “hekâtçı”, “akın” ve “bahşı” adı verilen geleneksel sözlü anlatım sanatkârları tarafından oluşturularak veya **usta malı** olarak aktarılmak suretiyle sözlü kültür ortamlarında; bağlama, dombıra, kopuz ve benzeri çalgılarla yapılan müzik eşliğinde yüzyıllardan beri icra edilmektedirler.

Halk hikâyelerinin mutlaka bir tarihî olaya dayanma zorunlulukları yoktur. Nazım-nesir karışık olmakla birlikte zamanla nesir kısımları ağırlık kazanmıştır. Olayların gerçeğe daha uygun olması, kahramanlıktan çok aşk macerasına yer vermeleri gibi özelliklerle epik destandan ayrılmaktadırlar. Epik destanlarda bir toplumu temsil eden ve onun dış düşmanlarına karşı savaşan, barışı ve düzeni kuran kahramanların mücadelelerinin yerini halk hikâyelerinde bir toplumun kendi içindeki tabakalar, sınıflar ve bireyler arasındaki ilişkiler ve mücadeleler almıştır. Epik destanla modern roman arasındaki geçiş döneminde ortaya çıkmaları nedeniyle evrensel bir edebî kategori olarak “epik-romanesk” (épico-romanésque) diye de adlandırılan halk hikâyeleri, gerek konu gerekse şekil olarak hem epik eserlerin hem de modern romandaki tiplerin, karakterlerin ve olayların özelliklerini taşırlar. Halk hikâyelerinde, epik destanlara göre olağanüstü olayların azaldığı görülür. Aynı şekilde, halk hikâyelerinde olayların ve kişilerin yaşadığımız zamanın ölçütlerine taşınması, insanî gerçekçilikle örtüştürülmesine doğru bir eğilim hız kazanır.

Halk hikâyelerine millîlik özelliği kazandıran en önemli unsurlar arasında yapı ve şekillenmelerinde kullanılan malzeme ve ayrıntılar, olaylara yön veren dünya görüşü, örf, âdet ve geleneklerin devamlılığını sağlayan halk felsefesi gibi kültüre özel unsurlar sayılabilir. Halk hikâyelerinde millî ve manevi yapıya uygun formlarda ifade edilen evrensel değerler de son derece önemli bir yer tutarlar.

Epik destandan halk hikâyeciliğine geçiş dönemi eseri kabul edilen Dede Korkut Hikâyeleri Türk edebiyatında bu türün en eski örneklerinden sayılmaktadır. Eski ozan-baksılar ve tekke âşıkları, kahvehanelerin din dışı bir Müslüman-Türk kurumu olarak ortaya çıkmasıyla, XVI. yüzyıldan itibaren yerlerini nasihat yerine güzellermeyi, irşat yerine hoşça zaman geçirtmeyi hedefleyen yeni tarz sanatçı “âşık”lara bırakmıştır. Tekkelerde, ordugâhlarda; sosyalleşme zamanlarında, anlatılan-okunan dinî ve millî motiflere dayalı halk kitaplarındaki kahramanlık konularının yanı sıra aşk konuları da anlatılmaya başlanmıştır. Bu bağlamlarda gelişen hikâyeler çok ağırlıklı olarak erkek-erkeğe mekânlarda anlatılırlar. Biraz da bu nedenle olsa gerek en keskin çizgileriyle erkek egemen bir yapıyı yansıtır. Hikâyelerde kadın neredeyse kayıtsız ve şartsız ikincil ve tamamen edilgen bir konumdadır.

Bu erkek-erkeğe mekânların en önemlilerinden biri âşık kahvehaneleridir. Bu

Usta Malı Daha önceki âşıkların eserleridir.

kahvehaneler, zamanla kendini geliştirerek kamuoyu oluşturmaya yönelik fonksiyonlar kazanır. Bu kurumda ortaya çıkan sosyal eleştiri doğal olarak buralarda icra edilen eserlere de yansır. Destanlardaki dışa dönük mücadele; halk hikâyelerinde topluma yönelmiş, zenginlik-fakirlik, padişahlık-kulluk gibi sosyal farklılaşma ve bu farklılaşmadan kaynaklanan problemler bu hikâyelerde yer almaya başlamıştır. Dışa dönük dinî ve millî mücadelenin toplumcu “alperen tipi”nin yerini; ferdî mücadelesinin, seçilmiş sanatkar ve idealist çilekeşi rolüyle, sevgilisine kavuşmak derdindeki “âşık tipi” almıştır.

Halk hikâyelerinin bilinen en eski örnekleri olan “Âşık Garip” ve “Kerem ile Aslı”da manzum kısımların daha sonraki halk hikâyelerine göre daha fazla olduğu görülür. Bazı araştırmacılara göre “Âşık Garip” ve “Kerem ile Aslı” kurmaca hikâyeler değildir. Âşık Garip ve Âşık Kerem gerçekten yaşamış âşıklardır. Bu hikâyelerde âşıkların gerçek hikâyeleridir. Bu nedenle âşıkların bütün şiirleri bu hikâyelerde yer almıştır. Ancak “âşık faslı” adı verilen icra töresi şeklindeki gelenek oluşup kalıplaşınca hikâye öncesi aktarılan usta malı şiirlerin çokluğu nedeniyle âşıkların kurguladığı yeni hikâyelerde gittikçe daha az şiir ve daha çok mensur kısımların hakim olduğu bir yapıya dönüşmüştür.

Bu bağlamda geleneksel olarak halk hikâyelerinin kendine has bir mantık örgüsü vardır. Bu mantık örgüsü ideal ölçülere göre şekillenmiş bir hayat anlayışını ortaya koyar. Bu nedenle de hikâye kahramanı idealist bir kişiliğe sahiptir. Halk hikâyelerinin konularını kusursuz güzellik duygusundan, yüceltilmiş fikirlerden almasının kaynağı da budur.

Halk hikâyelerinde özellikle “rüyada âşık olma” motifinden “gurbete çıkma” motifine kadar gelişecek olayları bir mekâna bağlayarak ilişkilendirme önemli bir yere ve role sahiptir. Ancak, kahraman ve olaylarıyla gerçeğe çok yaklaşan halk hikâyelerinde bile zaman ve mekân kavramlarının sınırları kesin bir şekilde belli değildir. Dahası, Tiflis, Amasya, Bağdat, Buhara, Tebriz, Halep, İstanbul gibi gerçek yer adlarından bahsedildiğinde bile bu gerçek mekândan ziyade gerçeğimsileştirilmiş hayali bir şehir tipi hüviyetindedir.

Hikâyeci âşık, olaylara akıl ve mantığıyla bir çözüm bulamadığı hâllerde hayal ve sembollerden faydalanır. Bu nedenle de hikâye kahramanları normal bir insanın yapabileceklerinin yanında arzu ettiklerini de gerçekleştirebilecek kadar olağanüstü güçlere sahip olur. Halk hikâyelerinin kendine has mantığı içinde tutarlı olmak şartıyla, hikâyelerde olmayacak şey yoktur. Ancak XIX. yüzyıldan itibaren İstanbul hikâye geleneğinde realist olaylara doğru gittikçe artan bir değişme görülür. Daha önce de işaret edildiği gibi, bunda toplumun hızla değişimi ve yeni değerlerin kabulünün de rolü olduğu son derece açıktır. Bunun yanı sıra Pertev Nalî Boratav’ın tezine göre kahvehanelerde kendine has sanatını icra eden meddahlık geleneğine bağlı olarak söz konusu realist halk hikâyelerin meydana gelmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Sözlü edebiyatta teşekkül eden diğer hacimli anlatı türleri gibi halk hikâyelerinde de destan motiflerinden, bilmece ve atasözlerinden halk şiirinin bütün şekillerine kadar Halk Edebiyatının çeşitli ürünlerini bulmak mümkündür. Halk hikâyelerinin icra ortamlarına, icracı ve dinleyicileriyle bir arada bulundukları sosyo-kültürel bağamlarına bağlı olarak bir çok unsurların eklenip çıkarılması, bilerek veya bilme-yerek değiştirilmesi sözlü geleneğin mahsulü olan bir anlatı türü için son derece sıradan ve olağan özelliklerdendir. Bu nedenle de oluşturulma (inşa) ve icralarında diğer türlerde de kullanılan unsurları veya bizzat diğer sözlü türlerin kendilerinin de halk hikâyelerinde bulunması sözlü edebiyatın doğası gereği kaçınılmazdır.

Ancak ülkemizde ve başka ülkelerde yayınlanan halk hikâyesi metinlerinin neredeyse tamamının derlendikten sonra yazılı edebiyat metnine benzetme yönünde derleyici ve yayıncılarının yaptıkları redaksiyon müdahalelerinin yanlışlığı pek çok insanda hikâyeleri bir yazılı edebiyat unsuru gibi algılama dolayısıyla da değerlendirmeye yanlışlamasının temel nedenidir. Halk hikâyeleri sözlü gelenek ortamında hiçbir zaman kuru kuruya okunan, bir modern tiyatronun sabit metni ‘teksti’ değildir. Halk hikâyeleri, geleneksel icra bağlamlarında anlatıcı âşık tarafından geleneksel dinleyici kitlesi karşısında teatral bir biçimde icra edilen, sözlü edebiyatın geleneksel bir anlatısının şekillendirdiği bir sosyal ve kültürel olaydır. Türk kültüründe gelenekli sanatsal bir iletişim ve etkileşim biçimidir.

Halk hikâyelerinin icrası, anlatıldığı çevreye ve anlatan âşığa göre farklılıklar gösterir. Pertev Naili Boratav’ın tespitlerine göre halk hikâyesi anlatma geleneği genel olarak fasıl, döşeme, asıl konu (hikâye), duvak kapamayla dört ve bazen bunlara eklenen efsanelerle beş bölüm hâlinde tertip edilir:

1. *Fasıl*: Âşık, hikâyesine başlamadan önce dinleyiciyi hikâye icrasına hazırlamak, ustalığını göstermek veya isteklere cevap vermek için önce bir divanî söyler. Divanî özel ezgileri olan ve “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” vezniyle veya on beşli hece kalıbıyla söylenen bir şiidir. Sonraki âşıklar, aruz vezniyle şiir söylemede zorlandıkları için daha çok hece ölçüsüyle söylemeyi tercih ederler. Bundan sonra cinaslı bir türkünün (tecnîs) okunması gelenek gereğidir. Ardından olağanüstü bir konunun dile getirildiği bir tekerleme söylenir. Tekerlemenin söylenmesinden sonra bazı yörelerde “üstatnâme” adı verilen eski usta âşıklardan üç şiir okunur. Ezgiyle okunan bu şiirlerde daha çok Hz. Muhammed’in büyüklüğü, dört halife ve din büyükleri anlatılır veya dünyanın faniliği dile getirilir. Son olarak da mizahi bir atışma veya destana, bazen de âşığın yine kendisinin çözdüğü bir muammaya yer verilir. Fasıl kısmının uzunluğu ya da kısalığı veya bu kısımda icra olunacak parçaların özellikleri bir bakıma hikâyeyi dinlemeye gelen dinleyicilerin taşıdıkları özellikler, istekleri ve ilgilerine göre âşığın yaptığı tercihlerle belirlenir.

2. *Döşeme*: Manzum veya mensur kalıplaşmış cümlelerden oluşan bir giriştir. Döşemede hikâyenin geçtiği zaman ve mekândan söz edilir. Sözlü gelenekte döşeme bölümü bazan konuyla ilgili kısa bir hikâye, bazen de değişik konulu kısa bir bölüm halinde düzenlenebilir. Hikâye kahramanlarının aileleri döşeme bölümünde takdim edilir.

3. *Asıl Konu (hikâye)*: Hikâye en büyük arzuları çocuk edinebilmek olan yaşlı kimseler üzerine gelişir ve bunun için arayışlar başlar. Bu arayışlar sırasında kahramanlar olağanüstü yardımlar alırlar. Meselâ, görünüp kaybolan bir dervişin verdiği elmayı hanımıyla pay edip yiyince veya Hz. Ali, Kırklar, Hacı Bektaş Veli gibi dinî şahsiyetleri rüyasında görüp onların emirleri doğrultusunda hareket edip gerekenleri yerine getirince çocuk sahibi olurlar.

Bu olağanüstü unsurların yardımıyla doğan çocuk çok özel, itinalı bir eğitimle yetiştirilir. Ergenlik çağına gelinceye kadar “av avlamak-kuş kuşlamak” denilen pratik eğitimle birlikte devrin bütün ilimlerini tahsil eder. Sonra “âşık olma” motifi devreye girer.

Türk halk hikâyelerinde âşık olma değişik şekillerde gerçekleşebilir. Bazı hikâyelerde âşık Allah’ın kendisine takdir ettiği, bütün ömrünü ona kavuşmak için harcayacağı sevgiliyle birlikte büyür. Bu durumun sonucu olarak aralarında bir aşk başlar. Bazı hikâyelerde ise âşık rüyasında kutsal kişilerin veya bir dervişin verdiği bâdeyi içince sevgilisini görür ve uyanınca âşık olduğu anlaşılır. Bu bağlamda âşık olma iki anlamda kullanılır. Birinci anlamı birini sevmek, ikinci anlamıysa saz

çalıp türkü söyleme yeteneği kazanmadır. Bu epizota gelinceye kadar hikâye genel olarak nesirdir. Bu yapısal nedenle de âşık bu bölümde hikâyeyi istediği kadar uzatabilir, süsleyebilir.

Hikâyenin kahramanı olan âşık, hikâyeye girdikten sonra özellikle heyecan ve duygunun arttığı yerlerde, diyaloglarda “dil ile değil tel ile söylemeyi” tercih eder ve böylece şiir ve musiki devreye girer. Buralarda artık anlatıcının pek fazla inisiyatifi kalmaz. Hikâyenin değişmeyen ve değiştirilmemesi gereken bölümleri bu manzum kısımlardır. Hikâye bundan sonra âşığın sevgiliye kavuşma serüveni olan “serencam”la devam eder. Halk hikâyesi geleneği, âşığın karşısına sevgiliye kavuşmasını güçleştiren sayısız engeller çıkarır. Bunlar arasında epik ve mitolojik unsurlarla masal unsurları son derece önemli bir yer tutar. Sihirli güçler, hayvanlar, kar, tipi, boran gibi tabiat olayları, geçilemeyen ırmaklar, aşılamayan dağlar gibi tabii engeller kahramanın önüne sıralanmıştır. Bir bakıma âşık sevgilisi için bütün bu engelleri aşarak “aşk imtihanı”ndan geçer. Hikâye kahramanı âşık, güçlüklerle her karşılaşmasında türkü ile Allah’a yalvarır ve duaları kabul olunur. Esasen doğumdaki olağanüstülük bu güçlükleri yenmesi için bir hazırlık durumundadır.

Hikâyelerin anlatımı esnasında, âşık hikâyenin belirli bir kısmını anlattıktan sonra “hikâyenin yatılacak yeri” veya “hikâyenin yatak yeri” de denilen heyecanın doruğa çıktığı ve dinleyicilerin olayın nasıl gelişeceğini çok merak ettikleri yerlerinden birinde çay, kahve, sigara içmek ve dinleyicilerin de dinlenmelerini sağlamak üzere mola verir. Moladan sonra hikâye anlatımı tekrar başlarken âşık, genellikle 8 heceli kalıpla oluşturduğu bir türküyü dinleyici topluluğuna hikâye anlatımının nerede kaldığını sorar. Geleneğe göre dinleyici ses çıkarmamalı sessizce dinleyerek âşığın kaldığı yerden hikâyesine devam etmesini beklemelidir. Geleneği bilmeyen veya bilgiçlik taslayarak âşığa hikâye anlatımı şurada kaldı diyen kişi, geleneğe göre âşığa bahşış vermek zorundadır. Böyle âşığın türküyü sorduğu soruya cevap veren kişinin önüne gelen âşık sazını onun önüne koyarak “Sen biliyorsan, anlat öyleyse!” der. Bunun üzerine Âşığa bahşisi verilir, daha sonra âşık hikâyeye devam eder. Âşıklar çoğu kez bu bahşisi alabilmek için hikâye anlatımında nerede kaldıkları sorusunu sordukları türküyü iyice uzatırlar. Dinleyiciler arasından birisi hikâye şurada kaldı deyip âşığın bahşisini verir ve hikâye anlatımı devam eder. Bu uygulama açık işlev olarak âşığın bahşış almasına yönelikse de gizli işlev olarak da molada kendi aralarında konuşmaya başlayan ve dikkatleri dağılan dinleyici kitlelerinin dikkatini toplamak ve susarak sessizliği sağlamaya yöneliktir. Hikâyelerin büyük bir çoğunluğunun anlatması bir gecede bitmez. Bu durumlarda âşık yine “hikâyenin bir yatak yerinde” anlatımını keser ve ertesi gece devam edeceğini dinleyiciye bildirir.

4. Sonuç ve Dua: Bu bölümde gelenek halk hikâyelerini sonucuna göre iki kısma ayırmaktadır: Vuslata erenler ve trajik bir sonla bitenler. Bâdeli âşıklardan sadece Âşık Garip vuslata ermiştir. Âşık Kerem gibi yanarak vuslata eremeyen diğer gruptakiler ise gerçek vuslatın öbür dünyada olduğu mesajı ile sona erer. Mutlu sonla biten hikâyelerde “duvak kapama” adı verilen ve beş mısralık bentlerden oluşan muhammes şeklinde uzun bir türkü söylenir. Bu türküde sevgililer birbirlerine çektiklerini anlatır hediyelerini sayar ve dinleyiciye dua ederek hikâyeyi bitirirler. Mutlu sonla bitmeyen hikâyelerdeyse çoğunlukla “bayati” makamında veya “tatyân havaları” söylenir.

5. Hikâye ile Organik Bağlı Olmayan Efsane: Sevgililerin kavuşamadan öldüğü hikâyelerde kahramanların öbür dünyada vuslata erdiklerine işaret eden bir efsane hikâyeye eklenir. Bu efsanelerden birine göre sevgililerin mezarında iki gül biter. Bu

güller kutsal günlerde açılıp birbirlerine sarılmak ister. Bazı hikâyelerde ise mezarlarının başında iki kavak ağacının bitmesi, bu kavaklara konan iki kuşun ötüşmesi gibi sevgililerin birbirine kavuşmadan öldüklerini sembolize eden motifler yer alır.

Halk hikâyelerinin teşekkülü hakkında çalışanlar, hikâyeyi genellikle söyleyeni bilinmeyen Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinden saymışlardır. Konuyu ele alanlar, uzun bir müddet hikâyelerin konusundan ziyade nerede doğduğu meselesi üzerinde durduktan sonra hikâyelerin konuları ele alınmağa başlanılmıştır. Her hikâyenin bir doğuş serüveni vardır. Bunlar ya âşıkların belli geleneklere uyarak gerçekten yaşanmış bir olay üzerine oluşturdıkları hikâyelerdir ya da yaşadığı kabul edilen bir âşığın hayatını ve maceralarını konu edinmiştir. Bir başka ifadeyle, âşıklar bu konuları geliştirmek ve işlemek suretiyle tasnif etmişlerdir. Gelenekte de yaşamakta olan “tasnif” terimi hikâyelerin oluşumunu aydınlatacak niteliktedir. Buna göre, âşık, konuyu tespit ettikten sonra halk hikâyesi geleneği içinde nerelerin nesirle anlatılacağı (saya), nerelere şiirlerin konulacağını zihninde planlar. Bundan sonra hikâyenin olay mantığını, geleneği, dinleyici çevresinin istek ve eğilimlerini, kendi yeteneğini ve hikâyeciliğin hazır kalıplarını kullanarak “hikâye tasnifi”ni gerçekleştirir.

Türk halk hikâyelerinin kökenleri itibariyle dört önemli kaynaktan teşekkül ettiği kabul edilir ve hikâyeler de bu kabule göre şu şekilde tasnif edilir:

1. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da gerçek olaylardan doğmuş kısa hikâyeler: Salman Bey Hikâyesi, İlbeyoğlu Hikâyesi vb.
2. Yaşayan veya yaşadığı rivayet edilen âşıkların hâl tercümelerinden doğan hikâyeler: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Emrah ile Selvihan vb.
3. Dinî-millî hadiselerle bunlara dayalı kahramanlık konularını konu edinen halk kitapları kökenli hikâyeler: Battal Gazi, Ebû Müslim Cenklere, Kesikbaş Hikâyesi, Güvercin Destanı vb.
4. Klasik hikâyeler: Tutinâme, binbir gece masalları, Ferhad ile Şirin, Leyla ve Mecnun vb.

Türk halk hikâyelerini ele alıp işledikleri konularına göreyse şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

1. *Kabramanlık Hikâyeleri*: Köroğlu hikâyesi ve kolları, Celâlî Bey, Kirmanşah, Eşref Bey vb.
2. *Dinî-hamâsî Hikâyeleri*: Hz. Ali Cenklere, Battal Gazi, Hamzanâme, Ebû Müslim Cenklere.
3. *Dinî-içtimai, Ahlakî Hikâyeleri*: Kesik Baş, Deve, Güvercin Hikâyesi, Ejderha Hikâyesi.
4. *Aşk Hikâyeleri*: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Emrah ile Selvihan vb.

Türk halk hikâyeleri üzerine yerli ve yabancı pek çok araştırmacı tarafından metin tespiti başta olmak üzere çeşitli bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Halk hikâyeleri ya cönklerde ve yazma mecmualarda ya da sözlü gelenekte âşıkların hafızalarında bulunur. Bu metinler XIX. yüzyılın sonlarından itibaren derlenip yayımlanmaya başlanılmıştır. İlk olarak Macar Türk halkbilimcisi Ignacz Kunoş 1892 yılında, Âşık Garip, Şah İsmail, Elif ile Mahmut, Melikşah, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Tahir ile Zühre, Râzinihan ile Mahfiruze, Gül ile Sitemkâr, Arzu ile Kamber, Âşık Kerem ve Köroğlu adlı on bir hikâyeyi yayınlamıştır.

Kunoş bu hikâyelerden Âşık Garip ve Âşık Kerem hikâyeleriyle Âşık Ömer’in şiirlerini Macarca’ya çevirmiş ve bunları “Türkler’in Millî Romanları” olarak takdim etmiştir. F. Wilhelm Radloff, 1899 yılında *Proben* serisinin VIII. cildinde “Osmanlı Türklerinin Halk Edebiyatı” başlığıyla Kunoş’un derlediği hikâyelerden Şah İsmail

il'in tam metnini, Âşık Kerem'in 123, Âşık Garip'in 51 şiirini yayınlamıştır. Tanzimat sonrası 1847 yılından başlayarak Cumhuriyet'e kadar çoğunlukla Azerbaycan'dan Türkiye'ye göç edenlerden veya eski yazma mecmualardan derlenerek bazısı birden fazla baskı yapan 22 halk hikâyesi taş baskısı usulüyle yayımlanmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra gerek yerli ve gerekse yabancı bilim adamlarının halk hikâyeleri üzerinde yaptıkları çalışmalar artmaya başlamıştır. Otto Spies 1929 yılında "*Türkische Volksbücher*" adlı çalışmayı yayınladı. Bu kitap Behçet Gönlü (Necatigil) tarafından 1941 yılında "*Türk Halk Kitapları*" adıyla Türkçeye tercüme edilir. Aynı yıl Alman şarkiyatçısı Hans August Fischer "*Schah Ismail und Gülizar*" adlı monografiyi yayınladı. Mehmed Fuad Köprülü 1930 yılında yayınladığı "*Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*" adlı incelemesiyle hem halk hikâyelerinin teşekkülü konusuna işaret eder hem de hikâye-tarih ilişkisi üzerinde durur. M. Fuad Köprülü bu çalışmasıyla aynı zamanda Türkiye'de halk hikâyeleri üzerinde ilmî çalışmaları başlatmıştır. Pertev Naili Boratav 1931 yılında "*Köroğlu Destanı*" ve 1946 yılında da "*Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*" adlı incelemelerini, Şükrü Elçin 1949 yılında "*Kerem ile Aslı Hikâyesi*"ni yayınlamıştır. İlhan Başgöz 1949 yılında "*Biyografik Halk Hikâyeleri*" adlı, halk hikâyeleri konusunda yapılan ilk doktora tezini tamamlamıştır. Halk hikâyeleri 1980'lerden sonra pek çok yüksek lisans ve doktora çalışmasına da konu olmuştur.

Halk hikâyeleri konusunda daha fazla bilgiyi Pertev Naili Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1988) adlı kitabında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, halk hikâyelerinin neredeyse hepsinin mutlu sonla bitmesi bir tesadüf müdür?



SIRA SİZDE

FIKRALAR

Türk sözlü edebiyatının günümüzde de son derece canlı olarak yaşamakta olan türü fıkradır. Fıkralar, aynı zamanda Türk sözlü edebiyat geleneğinin en eski türlerinden biridir. Dîvânü Lügâti't-Türk'te "fıkra" karşılığı olarak kullanılan ve tam olarak da, "Halk arasında ortaya çıkıp insanları güldüren şey" anlamındaki "küğ" ve "külüt" kelimelerinin varlığı da fıkra türünün eskiliğinin bir göstergesidir. Türkçeye Arapçadan geçmiş bir kelime olan "fıkra", dilimizde "parça, cümlecik, paragraf, bend, madde" gibi pek çok anlamı karşılamaşının yanı sıra yaygın olarak, bir edebiyat türünün adı olarak kullanılmaktadır. Fıkra türü, çoğunlukla sözlü edebiyat geleneği içinde yer almakla birlikte yazılı edebiyat geleneğinin de yoğun olarak kullandığı bir iletişim formu, konuşmanın veya yazmanın özel bir biçimi yahut kompozisyonudur.

Türkçede "fıkra", (anecdote) kelimesiyle adlandırılan bu tür, kendine özgü kompozisyonuyla diğer türlerden ayrılır. Fıkranın diğer türlerden ayrılmasını sağlayan özellikleri, anlatımı sırasında seçilen kelimeler, tasvir biçimi, diyalog çatısı, konu seçimi, belirlenen hedefle ortaya çıkarılan kompozisyonudur.

Fıkra; "hikâye çekirdeği hayattan alınmış bir vaka veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa yoğun anlatımlı" bir tür olup genellikle nesir diliyle, bir fıkra tipine bağlı olarak yaratılmış, sözlü edebiyatın bağımsız şekillerinden oluşan, yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelere verilen isimdir. Fıkra türü konu olarak, insanlara ait kusurlarla sosyal ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıtlıkları, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alay (istihza) yoluyla yansıtır.

Fıkranın konu olarak gündelik hayatta ortaya çıkan sosyal ve kültürel uyumsuzluk ve uygunsuzlukları hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alayla yansıtmasının nedeni nedir? Neden böyle bir yansıtma yolu ortaya çıkmıştır? Dahası, “Niçin böylesi bir sosyo-kültürel uyumsuzluk ve uygunsuzlukları yansıtma yolu, kalıplaşmış bir sözlü edebiyat biçimi ve türüne dönüşmüştür?” şeklindeki bir grup soru bize fıkra türünün var oluş zeminini açıklayabilir. Bu açıklamadan hareketle de fıkranın işlevlerini ve onlara yönelik yapısal özelliklerini anlamak olanaklı hâle gelebilir.

O hâlde, ilk olarak düşünülmesi gereken kültür kavramının kendisidir. Kültür sosyal bir varlık olan insanın gündelik, sosyal ve kültürel hayatını organize eden ortak değer yargıları ve bunları uygulayarak insanı hayata bağlayan her türlü gelenek ve göreneklerin toplamıdır. Kültür; gündelik, sosyal ve kültürel hayatı oluşturup devam ettiren büyük bir mekânizma olarak korunmaya ihtiyaç gösterir. Âdeta sonsuz sayıda birbirleriyle ilişkili dişli çarklardan meydana gelmiş gibi duran bir kültürel mekânizmanın (sistemin) bir yerinde işlemeyen bir dişli çark kısa sürede bütün sistemde kendini hissettirebilecek bozulmaların ve tıkanmaların başlangıcı olabilir. Kültürün devam ettirilebilmesi, toplumun sosyal değer ve ilkelerine (norm) uyumsuz uygulamalardan kaçınılmasıyla mümkündür. Gündelik hayatta bir toplumun sosyal değer ve ilkelerine uygun olmayan davranışlar gösteren bir birey, toplumun diğer bireyleri tarafından “yanlış yaptığı için” uyarılır.

Bu uyarılar sosyal değer ve ilkelerin ve onları uygulayan gelenek ve görenekler bütününü olarak kültürü korumak ve devamını sağlamak içindir. Sosyal değer ve ilkeleri çiğneyenlere karşı bu uyarılar dikkat çekme, kınama, dışlama gibi çeşitli biçimlerde olabilir. Bunlardan birincisi, uyarılanın yaptığı yanlışın farkında olmadığı düşüncesiyle, dikkatini çekmek ve onun “ben bir yanlış yapıyorum ama ne?” veya “benim toplumla uyumlu olmayan uygunsuz bir davranışım mı oldu, acaba nedir?” diye düşünmesini sağlamak amacıyla gülmektir. Bu bağlamda, gülmek âdeta gülünen kişiye yönelik kültürel olarak kalıplaşmış anlamlar taşıyan bir sinyaldir. Sosyal ve kültürel değer ve ilkelere uygun davranmayanının davranışına gülünür. Bu hem ona yaptığığın karşılığı olarak bir yaptırım veya bir cezadır hem de yaptığı yanlış anlayıp tekrar etmemesi için bir uyarıdır. Bir insanın yaptığı bir davranışa veya söylediği bir söze şahit olanların gülmesi başlı başına bir sosyal ilkedir ve yaparı küçümseyen, hafife alan hatta aşağılayan anlamlar taşır.

İşte fıkraların, konu olarak sosyal ve gündelik hayatta ortaya çıkan sosyal ve kültürel uyumsuzlukları hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alayla yansıtmasının nedeni tam da budur. Birisinin yaptığı ve toplum olarak benimsenen ortak sosyal ve kültürel değerlere ters düşen, onları çiğneyen veya dikkate almayan bir davranışa veya ifadeye, kişisel bir biçim vermeden, bunu kişisel bir tartışma veya kavga konusu hâline getirmeden, fıkra yoluyla nesnel ve tarafsız sayılabilecek bir şekilde uyarmak en uygar yollardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fıkralar yoluyla sosyal ve kültürel değerlere ve ilkelere sahip çıkan bu anlayış ve uygulayış evrensel bir yaklaşımdır ve hemen hemen bütün kültürlerde uygulanmaktadır. Bu fıkraların en yaygın ve en önemli işlevidir. Ancak, bu işlev fıkraların tek sosyal ve kültürel işlevi değildir.

Fıkraların diğer sosyal ve kültürel işlevlerinin en bilinenlerinden birisi de, yeni tanışan insanlar arasındaki birbirini tanımamaktan kaynaklanan “soğuk duruş” veya kimlik ve kişiliğini ele verecek kadar açık olmama tavrını ortadan kaldırmasıdır. Pek çok kültürde insanlar yeni tanıştıkları insanları tanıyuncaya kadar ihtiyatlı davranarak kendilerini ortaya koymaktan çok diğer insanın kendi kimlik ve kişiliğini ortaya koymasını beklemek ve ona göre davranmak alışkanlığındadırlar. Yeni ta-

nışan iki insanın her ikisi de böyle davrandığında bu tanışma çok fazla bir şey ifade etmez ve bu ilişki daha yakın ve samimi bir hâle dönüşemez.

Diyelim ki iki iş adamı aynı alanda faaliyet gösteriyor ve bir vesileyle tanıştılar ancak her iki taraf da yukarıda ifade edildiği gibi kendi kimlik ve kişiliklerini ortaya koymada temkinli davrandı ve sonuçta birkaç “Nasılsınız?”, “İyi misiniz?” türünden cümleden sonra konuşmaları tıkanıp kaldı ve ayrılıp gittiler. Oysa belki de birbirlerini tanısalara ve buna bağlı karşılıklı ortak güven tesis etseler muhteşem projeler ve iş imkânları ortaya çıkacaktı. Bu gibi örnekleri gündelik sosyo-kültürel bağlamları düşünerek sonsuz sayıda çoğaltmak mümkündür. İşte fıkralar tam da bu tip sosyo-kültürel bağlamlarda insanların aralarındaki “soğukluğu” veya “buzları” kıran bir buz kıracağıdır. Bir vesileyle yeni tanışan iki işadamı örneğine dönecek olursak, eğer birisi uygun gördüğü bir nedene bağlayarak -ki bu da başlı başına bir zeka ve strateji ürünüdür- bir fıkra anlatmış olsaydı, sonuç tamamen değişebilirdi.

Söz konusu sosyal ve kültürel bağlama uygun olarak fıkra anlatımı için seçilen neden, buna bağlanarak anlatılan fıkra ve fıkranın tematik özelliklerinin tamamı karşısındakine kendi kimliği ve kişiliği hakkında vermek istediği pek çok bilgi içerecektir. Anlatılan bir fıkranın kültüre özel bir biçimde âdeta sosyal ve kültürel şifreler gibi aktardığı bu bilgileri alıp zeka, bilgi ve görgüsü yeterli derecede olan diğer iş adamı bunları çözümleyerek bir sonuca ulaşacaktır. Bunlardan hareketle de kendisi, kişiliği ve kimliği hakkında o da muhatabına bilmesini istediği bilgileri aynı yolla bir fıkrayla veya diğer konuşma yollarıyla iletebilecektir. Fıkraların “buz kırıcı işlevi” (ice breaker function) budur. Sanal olarak tasarladığımız bu örnekteki işlevi hemen her birimiz gündelik hayatımızda değişik sosyo-kültürel bağlamlarda uyguluyoruz veya başkaları bize karşı uyguluyorlar.

Fıkraların bundan daha da yaygın bir başka işlevi bir şekilde tanışıp temasa geçmiş iki birey arasındaki “samimiyeti artırıcı” (intimacy maker) işlevleridir. Samimiyet tanışan iki insanın birbirine karşı duyduğu yakınlığın derinliği olarak tanımlanabilir. Samimiyet sayesinde insanlar birbirlerine karşı daha az resmî ve daha özel olarak kendilerini, kimlik ve kişiliklerini tanıtmalarını sağlar. Aradaki samimiyetin veya yakınlığın resmiyet bakımından derinlik derecesini ölçmek isteyen bir insan anlatacağı fıkralarla bunu sağlayabilir. Bu konuda özellikle hemen her toplumun resmî, sosyal ve kültürel bağlamlarda söylenilmesini “tabu” kabul ettiği küfür ve benzeri sözleri özellikle de “müstehcen fıkra”ları vardır. Bunlar, insanlar arasındaki samimiyetin veya yakınlığın derinliğini belirleyen önemli ölçütlerdendir.

Taşıyan ve epeydir birbiriyle temasta olan iki kişiden birinin anlattığı bu tür bir fıkraya diğerinin vereceği tepki aradaki resmiyetin ve buna bağlı samimiyetin derecesi hakkında net bir fikir verecektir. Eğer tepki çok sert ve utanmayla birlikte bir protesto içeriyorsa, fıkra anlatan, dinleyenle samimiyetlerinin o dereceye varmadığını ve muhatabının resmiyeti ön planda tutma isteğinde olduğu anlayacaktır. Fıkralar âdeta arada masum ve tarafsız bir araç gibidir. Anlatılan fıkraya bağlı olarak özür dileyerek geri çekilmek aradaki samimiyet derecesini ayarlayamayarak yapılan yanlış, küstah, yersiz bir davranış veya sözle ilişkinin tamamen bitmesinden her kayıt ve şart altına daha iyi olduğu açıktır. Yok, muhatap anlatılan müstehcen fıkrayı, son derece şen şakrak bir ifadeyle karşılıyor ve espriye gülüyor hatta daha beter bir müstecen fıkrayla karşılık veriyorsa, onun da aradaki ilişkiyi taşımak istediği resmiyet ve samimiyet derecesinin bu olduğu sonucu ortaya çıkacaktır. İlişkinin bundan sonraki samimiyet ve resmiyet derecesi bu yeni anlaşılan ve uzlaşılan derecede olacaktır. Fıkraların samimiyet artırıcı işlevi de budur.

Fıkraların bir başka işlevi de, bir şeyi anlatmak için ona benzetilen başka bir şeyin adını eğreti olan kullanma anlamında, “eğretileme” veya “istiare” şeklindeki kullanımıdır. Başta, politikacılar ve diplomatlar olmak üzere hemen her kesimden insan gündelik hayatta bazı şeyleri açık açık söylemekten takip ettikleri iletişim stratejisi gereği kaçınırlar. Bunun kişiye ve sosyo-kültürel bağlamlara özel pek çok nedeni olabilir. Bir politikacı için örnekleyecek olursak, belki de söyleyeceği şeyi açık açık söylerse bunun artık kendisini bağlayacak politik bir vaat olarak anlaşılması ve muhalifleri tarafından yeri geldiğinde kendisine karşı kullanılması ihtimali olabilir. Bu riski almak istemeyen bir politikacı anlatıp söylemek istediği şeyi açık açık söylemek yerine, ne söylemek istediğini istiare yoluyla anlaşılır kılan bir fıkra anlatabilir. Meselâ, eski Cumhurbaşkanılarımızdan Sayın Süleyman Demirel, bu tür fıkralar yoluyla bir iletişim kurarak maksadını örtülü bir biçimde eğretileme yoluyla söylemede son derece başarılı bir örnektir.

Fıkraların evrensel olarak en yaygın işlevlerinden birisi de, bir kişi veya kurumu yıpratmak, gülünç duruma düşürmek ve geniş kitlelere yönelik propoganda malzemesi olarak kamuoyu oluşturmak ve yönlendirmektir. Özellikle, açık muhalefete olanak tanımayan baskıcı veya dikta rejimlerinde insanların “fısıltı gazetesi” dedikleri ağızdan ağıza kulaktan kulağa sözlü kültür yoluyla yayılan fıkralarla gizli bir muhalif kamuoyu oluşturulur, beslenir ve yönlendirilir. Hitler Almanyası, Komünist rejimler bu tür muhalif yapıların fıkralar yoluyla oluşturulup desteklendiği en tipik örneklerdir. Ülkemizde de fıkralar yoluyla bir politikacının eleştirilip hakkında kamuoyu oluşturulmasına ve bunun neticesi olarak iktidardan düşürülmesine 1989-1991 yılları arasında Başbakanlık yapan Sayın Yıldırım Akbulut örneği verilebilir.

Günümüz Türkiye’sinde kitle iletişim araçlarına yaptıkları açıklamalarda ve gündelik hayatlarında en çok fıkra anlatan insanlar arasında işadamlarının ve özellikle de bazı politikacıların yer alması bir tesadüf değildir. Fıkraların yukarıda işaret ettiğimiz işlevlerinin farkında olan bu mesleklere mensup insanlar, onları son derece işlevsel olarak kullanmaktadırlar. Bütün bu saydığımız fıkra işlevleri onların sözlü kültür ortamındaki durumlarıyla ilgilidir. Fıkralar yazılı kültür ortamında da son derece işlevsel bir türdür.

Buna bağlı olarak, fıkralar yazılı kültür ortamında da özellikle ülkemizde bazı gazete köşe yazarları tarafından çok sık ve yoğun bir biçimde kullanılırlar. Fıkraların günlük basındaki veya yazılı kültür ortamındaki bu yoğun kullanımının altındaki işlev onların yapılarıyla ilgilidir. Fıkralar, anlatmak istedikleri fikrin daha iyi ve etkili anlatılmasına hizmet etmeyen her türlü fazlalıktan arındırılmış bir yapı ve kompozisyon özelliğine sahiptirler. Bu yönleriyle âdeta atasözlerine benzerler. Dahası fıkralar anlatmak istedikleri düşüncüyü en etkili biçimde aktaracak şekilde sivriltilmiş bir dile ve herkes tarafından kolaylıkla anlaşılacak şekilde cıalanıp parlatılmış bir anlatım biçimine sahiptirler. Bu özellikleriyle fıkralar, geniş kitlelere mesajını ulaştırmak ve anlaşılacak isteyen gazete köşe yazarlarının vaz geçemedikleri bir iletişim ve etkileşim aracı olarak kullandıkları edebiyat türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda fıkralar âdeta legolar gibidir. Hem azıcık ifadeyle pek çok şeyi söylerler hem de o kadar kristalize edilmiş ifadelerdir ki herkesin bilgisine ve zeka seviyesine göre onlardan farklı anlamlar, yöneltilip bağlandıkları konu ve olaya göre farklı yorumlar çıkarmasını olanaklı kılarlar. Sözlü ve yazılı edebiyat türleri içinde hiçbir edebiyat türü, kullanılan söz miktarı bakımından bu kadar ekonomik, ifade edebileceği konular bakımından çok yönlü ve amaca ulaşmak bakımından bu kadar işlevsel değildir.

Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitabında fıkra ile ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, fıkra türü ile atasözü türü arasında gündelik hayatta kullanımları bakımından benzerlikler var mıdır?



SIRA SİZDE

4

TÜRK FIKRA TİPLERİ

Türk sözlü edebiyatının en eski türlerinden birisi olan fıkralar günümüzde de Anonim Halk Edebiyatının en yaygın olarak kullanılan türlerinden birisidir. Yukarıda, işlevlerine ve buna dayalı olarak yapılarına dair bilgiler edindiğimiz fıkralar ya her biri kendi başına bağımsız kişilerin ve olayların anlatıldığı tek fıkralardır ya da bir takım sivriltilmiş kişilik özellikleriyle geleneksel olarak bildik veya tanıdık bir “fıkra tipi”ne bağlanarak aktarılan fıkralardır. Bu bağlamda fıkra, genellikle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın bağımsız şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki gerçekçi (realist) hikâyelerden her birine verilen isimdir. Bu özelliğiyle, fıkralara âdeta tek perdelik piyes şeklinde icralarla kurulan bir iletişim ve etkileşim biçimidir denilebilir.

Fıkralar, çoğunlukla, onları yaratanlar tarafından bir fıkra tipine bağlanarak anlatılma eğilimindedir. Halkı temsil yeteneği kazanan fıkra kompozisyonunda olayların etrafında geliştiği baş kahraman ana-tip konumunda bir fıkra tipidir. Fıkralarda bu ana-tipin yanısıra ana-tip olmamakla birlikte tipleşme eğiliminde ikinci dereceden tipler de bulunur. Bunlara “alt tip” adı verilir. Bu durumu örneklemek gerekirse, Temel fıkralarının ana-tipi Temel’dir. Temel fıkralarında yer alan Cemal, Dursun, Fadime gibi tipler ise alt tipler olarak nitelendirilebilir. Fıkra tipleri Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Ahmet Akay gibi tarihte yaşadıkları bilinen kişiler olabileceği gibi bir bölgenin bir meslek grubunun, bir inanç öbeğinin zihniyetini veya dünya görüşünü ve buna bağlı olarak inanç ve uygulamalarını ortak bir kişilik hâlinde ortaya koyabilen hayali veya sözlü geleneğe yaratılmış Temel veya Bektaşî Baba gibi tipler de olabilir. Fıkra tiplerinin temel ve ortak özelliği, tarihte yaşadığı bilinen şahsiyetler de olsalar, şahsî kişiliklerinden arınarak toplumun onlara yüklediği gelenekselleşen tipe ait kimlikle hareket etmeleridir. Tarihte yaşadığı bilinen bir şahsiyet, ferdi kişiliklerine ait özelliklerden arınarak bir fıkra tipine dönüşürken aynı zamanda anonim bir kişilik hâli de kazanır. Anadolu’da hemen her köyün kasabanın ve şehrin bir delisi veya delileri; tuhaf davranışlarıyla ün kazanan, yaptıkları ve söyledikleri yaşadıkları çevrede anlatılan insanlar vardır. Çok büyük bir çoğunluğu yaşayan ya da yaşadığı bilinen bu insanlar “mahallî fıkra tipi” olarak adlandırılır.

Kuramsal olarak, mevcut fıkra tiplerinden çok farklı ve işlevsel olmaları durumunda bu mahallî fıkra tipleri zaman içinde ulusal fıkra tipine ve hatta zamanla uluslararası fıkra tipine dönüşebilirler. Ancak, bu son derece zor ve nadir gerçekleşen bir olgudur. Çoğunlukla bu mahallî fıkra tiplerinin başından geçen, belki de bir çoğu gerçekten yaşanmış olan olaylar, anlatıldıkları gelenek çevresinde yayılırken, kimlik ve kişiliklerine en yakın ulusal fıkra tipine bağlanılarak anlatılmaya başlanırlar. Yeni bir fıkra tipi yaratmak yerine yaratılmış bir fıkrayı uygun bir fıkra tipine bağlamak hem daha kolay hem de harcanacak emek bakımından daha ekonomiktir. Bu yolla, yüzyıllar önce yaşamış fıkra tiplerine ait yepyeni fıkralar ortaya çıkmaktadır. Bilinen bir fıkra tipine ait yeni fıkralar yaratmanın bir başka yolu da şudur: Fıkranın temsil ettiği toplumsal katman ve zihniyet eskiyebilir böyle-

ce gelenek çevresi daralan ve unutulmaya yüz tutan bazı fıkra tipleri güncel hayatla ilişkilendirilir. Bunlar işlevselliğe sahip, bilinen ve yaşayan başka fıkra tiplerine bağlanarak sözlü kültür geleneğinde yaşama imkânına kavuşurlar. Böylece, yüzyıllar önce yaşamış fıkra tiplerine ait yeni fıkralar da üretilmiş olur.

Türk halk kültüründe halkın yarattığı çeşitli fıkra tipleri vardır. Her fıkra tipi, kendisini yaratan toplumun uygun gördüğü, istediği bir tutum ve davranış içinde hayatini devam ettirir. Halkın ortak yaratma gücünden doğan bu fıkra tipleri, sosyal hayatta toplumun ortak görüş ve düşüncelerini yansıtmakla görevlidirler. Gücünü halktan alan bu fıkra tiplerinin olaylar ve meseleler karşısında aldıkları tavır, ileri sürdükleri çözüm yolları, yaptıkları tenkitler, verdikleri öğütler ortak tecrübenin yaratıp ortaya koyduğu hükümlerdir.

İnsanlar, hayatlarını bu fıkra tiplerinin söz ve davranışlarına göre şekillendirmeye çalışırlar. Çünkü bu fıkra tipleri, toplumun ortak dünya görüşünü temsil eden örnek tiplerdir. Toplumun sosyal değer ve ilkelerini, gelenek ve göreneklerini çiğneyen kişiler; bu fıkra tiplerinin başından geçmiş gibi anlatılan örnek olaylarla uyarılırlar. Sosyo-kültürel değerlerin çizdiği çerçevenin dışına çıkanlar, toplumsal değerlere karşı bu tür uyumsuz davranışları şahsî menfaatlerine uygun bulanlar, karşılarında daima bu fıkra tiplerini bulurlar. Halkın her türlü sözcülüğünü yüklenmiş olan bu fıkra tipleri, şahsî menfaatlerini genel menfaatlerinin üstünde tutmayı tercih eden insanlarla amansız bir mücadeleye girer. Onları halkın alay konusu hâline getirerek, gülünçleştirir, yaptıkları yanlış işleri sert bir şekilde tenkit ederler. Fıkralar yoluyla oluşturulan bu sosyal ve toplumsal eleştiri sonucu, halk arasında itibarı sarsılmağa başlayan, bu gibi insanlar ya kendi hayatlarına çeki düzen vermek zorunda kalırlar veya itibarlarını kaybederler.

Bu bağlamda, Türk edebiyatında -ister sözlü, ister yazılı gelenekte olsun- bütün fıkralar, şu veya bu şekilde halkın yarattığı herhangi bir fıkra tipine, bağlı olarak anlatılmaktadır. Bu nedenle bazen söz konusu bir tip etrafında sayısız fıkranın toplandığı görülür. Buna göre, “fıkra tipi”, fıkranın vazgeçilmez hikâye kahramanı olarak başka başka hikâyelerde tekrar tekrar karşımıza çıkan kahramandır. Ancak bu durum fıkraların tek kahramanı olduğu anlamına gelmez. Dahası, bir fıkra tipine bağlı olarak anlatılan bazı fıkraların başka icra bağlamlarında, mekân, zaman ve nâkil geleneği başta olmak üzere çeşitli nedenlerle başka bir fıkra tipine bağlı olarak anlatılması sözlü kültürün doğasından kaynaklanan özelliklerdendir. Nasrettin Hoca'nın başından geçmiş olarak duyup öğrendiğimiz bir fıkranın bir başkası tarafından İncili Çavuş'un başından geçiyormuş gibi anlatılması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Türk fıkralarının etrafında teşekkül ettiği pek çok fıkra tipinden en yaygın olanlarından bazıları Nasrettin Hoca, Bektaşî, Ahmet Akay, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Aldar Köse, Jerenşe Şeşen, Esenpolat ve Temel olarak sıralanabilir. Türk fıkra tiplerinden bazıları hakkında bilgi ve temsil ettikleri fıkralara şu örnekler verilebilir:

A. *Nasrettin Hoca Fıkra Tipi ve Örnek Nasrettin Hoca Fıkraları*: Tarihî bir şahsiyet olan Nasrettin Hoca'nın Sivrihisar'da doğduğu ve yaşadığı Akşehir'de öldüğü bilinmektedir. Nasrettin Hoca uluslararası bir fıkra tipine dönüşmüş durumdadır. Türk dünyasında pek çok Türk boyu onun kendi aralarından çıkmış ve yaşamış bir kişilik olduğuna inanacak kadar benimsemiştir.

1. *Eşek*: Hocanın eşiği ölmüş. Kapının eşiğine oturmuş hüngür hüngür ağlamış. Bir komşusu yanına yaklaşarak:

-A Hoca, geçende karın öldü ağlamadın. Bir eşek için ağlamak sana yakışır mı? Demiş. Hoca hemen cevap vermiş:

-Nasıl ağlamam! Karım ölünce eş dost, hepiniz etrafımı aldınız, “Üzülme biz da-

ha iyisini buluruz” dediniz; ama şimdi bir kişi çıkıp da “Hoca ağlama, sana eşek alırsız” demedi.

2. Sirke: Bir gün komşusu Hoca’ya:

-Kırk yıllık sirken var mı? diye sormuş. Hoca “Var” deyince bir miktar istemiş.

Hoca vermeye yanaşmayınca adam:

-Yahu ne olur, bir fincan sirkeden ne çıkar? diye ısrar etmiş.

Bunun üzerine Hoca:

-Ne çıkacak? Ben böyle fincan fincan dağıtsaydım, hiç kırk yıl dayanır mıydı?

B. İncili Çavuş Fıkra Tipi ve Örnek İncili Çavuş Fıkraları: Kayseri’nin Tomarza İlçesinin İncili Köyünde doğan İncili Çavuş’un iyi bir eğitim aldığı, İstanbul’da padişahın nedimi olarak yaşadığı ve elçilik görevleri üstlendiği bilinmektedir.

1. Ocağına Dikersin: Zulüm ve haksızlık yapmakla tanınmış vezirlerden biri evinin bahçesini tanzim ediyordu. İçlerinde İncili’nin de bulunduğu saray erkanına:

-Şuraya havuz yaptırayım, şuraya gül, şuraya erguvan diktireyim diye anlatıp danışıyordu.

Derken bir incir ağacını göstererek:

-Şu ağacı söktürüp atacağım! deyince, İncili Çavuş dayanamadı dedi ki:

-Efendim bu incir ağacını bırakınız dursun, elbet bir gün birinin ocağına dikersiniz.

2. Adamına Göre: İncili Çavuş bir zamanlar Osmanlı elçisi olarak Fransa’ya da gönderilmiş. İncili’nin kara görüntüsüne perişan kılığına bakarak onu küçümseyen Fransa kralı demiş ki:

- Bana senden başka gönderecek adam bulamamışlar mı?

İncili Çavuş şu cevabı vermiş:

- Osmanlılar, adama göre adam gönderirler. Beni de sana göndermelerinin sebebi bu olsa gerek!

C. Bekri Mustafa Fıkra Tipi ve Örnek Bekri Mustafa Fıkraları: İstanbul’da doğan ve iyi bir eğitim alan Bekri Mustafa’nın hafız olduğu bilinmektedir. İçkiye ve içmeye çok düşkün olan Bekri Mustafa tipi, fıkralarının çoğunda bu özelliği ve pervasızlığı ile işlenen bir tiptir.

IV.Murat tebdil-i kıyafete çıkmıştır. Koyduğu içki yasağının uygulanıp uygulanmadığını kontrol etmek istemektedir. Sandalcı Bekri Mustafa içki yasağına kulak asmayan biridir. Padişah tesadüfen Bekri’nin sandalına biner. Padişahı tanımayan sandalcı Bekri, bir süre sonra cebinden bir şişe çıkartıp yudumlamaya başlayınca padişah sorar :

- Ne içersin sandalcı?

Sandalcı Bekri:

- “Kuvvet şurubu” der. “Ben bundan iki yudum çekince kendimi aslan gibi hissediyorum kürek çekmek vız geliyor”.

Padişah tadına bakmak isteyince, Bekri Mustafa, nasılsa denizin ortasındayız, bizi kim yakalayacak, diye düşünüp şişeyi uzatır. Padişah iki yudum alır almaz kükrer:

- “Bre zındık! Bu şarap. Şarap içmeyi yasakladığımı bilmiyor musun?”

Bekri Mustafa şaşırır:

- “Sen kimsin ki içkiyi yasaklıyorsun?” der.

- “Ben IV. Murat’ım !..” yanıtını alınca Bekri Mustafa küreği kaptığı gibi ayağa fırlar.

- “Şimdi atarım seni denize, daha iki yudum aldın, kendini IV. Murat sanmaya başladın. İki yudum daha içsen Allah’ım diyeceksin!”

D. Bektaşî Fıkra Tipi ve Örnek Bektaşî Fıkraları: Tarihî bir kişilik olmamakla birlikte Bektaşî tarikatine mensup insanların zihniyet ve dünya görüşlerini temsil yeteneği kazanmış hayalî bir fıkra tipidir.

1. *İneği De Kurbana Saymazsam:* Bektaşî bulgurunu kaynatıp kuruması için sermiş, bir yandan bulguru karıştırırken bir yandan da dua ediyormuş:

-Allahım ne olur bulgurlarım kurumadan yağmur yağdırma!

Bulgurlar tam kurumaya yüz tutmuşken yağın yağmur Bektaşî'nin bulgur sergisini su içinde bırakmış. Bu zor durum üzerinden bir hafta geçmeden tek ineğini de ahırda ölü bulan Bektaşî, üst üste gelen bu kötü olayları kabullenmekte zorlanmış. Ramazan ayının geldiğini gören Bektaşî oruç tutmaya karar vermiş. Ramazan ayının ilk günü akşama kadar oruç tutmuş, iftara beş dakika kala sigarasını yakmış. Sigarasından çektiği dumanı büyük bir keyifle gökyüzüne üfleyerek:

-Nasıl, illet oluyorsun şimdi bana değil mi?

Diyerek kendi kendine söylenmeye devam ederek:

-Ölen ineği de kurbana saymazsam ne olayım!

2. *Bir De Senin Kuluna Bak:* Bektaşî Baba İstanbul'da gezerken padişahın sarayı olduğunu zannettiği görkemli bir binanın yakınından geçmekteymiş. Binanın önünde şatafatlı bir fayton varmış. Binadan sırmalı elbiselerle bir adam çıkınca muhafızlar selam durmuşlar. Adam faytona binerken Bektaşî meraklanmış, muhafızlardan birinin yanına sokularak sormuş:

-Faytona binen padişah mıdır?

Muhafız cevap vermiş:

-Hayır padişahın bir kuludur.

Bektaşî önce faytona binen adamı tepeden tırnağa bir süzmüş sonra dönüp bir de kendi hâline bakmış ve ellerini açıp:

-Tanrım, bir padişahın kuluna bak sonra bir de senin kuluna bak!

E. *Ahmet Akay Fıkra Tipi ve Örnek Ahmet Akay Fıkraları:* Kırım'ın Özenbaş Köyü'nde doğan Ahmet Akay'ın Kırım Han'ının meddahı olduğuna inanılmaktadır. Kırım Tatar Türkleri arasında fıkraları yaygın olarak anlatılan bir fıkra tipidir.

1. "Ayttım" (söyledim) desem, yalan olur: Aytkan (söylediği) ve yapkan (yaptığı) şakaları için bazı adamlar Ahmet Akay'a yalancı dey ekenler (derler).

Şöyle (böyle) adamlardan birisi ondan:

-Sen Ahmet Akay, omuründe bir kere bile olsa da, doğru bir söz ayttın mı? -dep soray (deyip sorar).

Bu sualnin (sualin/sorunun) ne maksatnen (maksatla) berilgenini anlayan (sorulduğunu anlayan) Ahmet Akay, O adamı başından aktarmak (def etmek) için:

-Eger, "ayttım" desem yalan olur, -dep cevaplana (deyip cevaplar).

F. *Aldar Köse (Aldar Köse) Fıkra Tipi ve Örnek Aldar Köse Fıkraları:* Başta Kırgızistan olmak üzere Ulu Türkistan bölgesinde yaşayan Özbek, Kazak, Karakalpak ve Kırgızlar arasında yaygın bir fıkra tipidir. Aşağıda Kırgızlar arasında yaygın bir başka fıkra tip olan Jerenşe Şeşen'le birlikte yer aldıkları bir fıkra yer almaktadır.

1. Geçmişte Yerin Ortası Gök Tepeydi: Yine bir gün Jiyrenşe Şeşen bir toplantıya katılmış. Orada bazı insanlar: "Ondan daha akıllı kimse yoktur. Onu kimse kandıramaz." diyerek Aldar Köse'yi övmüş.

Jiyrenşe Şeşen Aldar Köse'yi daha önce görmemiş. O, oradakilere: "Aldar Köse hep işe yaramazları, kötülerini kandırıyordur. Akıllıları kandırmak nerede ona? Beni kandırmak onun için zordur." demiş. Bu söz üzerine oradakiler: "Git de kendini bir dene." demişler. Jiyrenşe Şeşen Aldar Köse'yi arayıp bulmak için yola çıkmış. O sırada Jiyrenşe Şeşen'in kendisini arayıp yola çıktığı haberi Aldar Köse'ye de ulaşmış.

Aldar Köse bu haberi alınca evinden çıkmış ve o civardaki dağa tırmanıp bir tepenin eteğinde durmuş. Orada kâh tepenin o yanına, kâh bu yanına çıkıyor; bir ileri, bir geri gelip gidiyormuş. O böyle avare avare dolaşırken Jiyrenşe Şeşen de

gelmiş ve Aldar Köse'ye: "Ne yapıyorsun?" diye sormuş. Aldar Köse: "Han bana çok zor bir iş buyurdu. Görevim, yerin ortasının nerede olduğunu ölçüp bulmaktır. Adımlaya adımlaya bulmak zormuş. Ölçü olarak kullandığım sopamı da evde kalmıştı; eve gidip gelmek de zor." demiş. Jiyrenşe Şeşen: "Şu benim ata binip sopanı al da gel." demiş ve hemen inip atını Aldar Köse'ye vermiş.

Aldar Köse: "Peki" demiş. O ata bindikten sonra: "Jiyrenşe Şeşen, sen 'yerin ortası gök tepedir' sözünü bilir misin?" demiş ve gitmiş. İşte, Aldar Köse Jiyrenşe'yi böyle kandırmış derler. Bugün bile Kazaklar arasında bir kimse, birini kandırdığı, kurnazlıkla yere oturttuğu zaman "geçmişte yerin ortası gök tepeydi" der.

G. *Temel Fıkra Tipi ve Örnek Temel Fıkraları*: Temel tarihî bir kişilik değildir. Karadeniz bölgesinin insanının zihniyetini ve yerel özelliklerini temsil eden kurmaca bir tiptir. Temel tipi son yıllarda gittikçe bölgesel bir tip olmaktan ziyade ulusal bir tipe dönüşme eğilimindedir.

1. *Nasıl Olsa Tatbikattayız*: Temel ile Dursun bir paraşüt tatbikatına katılmışlar. Diğer paraşütçüler uçaktan atladıktan sonra sıra bizimkilere gelmiş ve iki kafadar kendilerini boşluğa bırakıvermişler. Temel'in paraşütü açılmış ama Dursun'un paraşütü açılmamış.

Dursun: Ula temel bu meret açılmayı da!

Temel: Ula Tursun yardımçı parasuti açucağsun.

Dursun yardımcı paraşütü açmaya çalışmış ama o da açılmamış. Bunun üzerine Dursun Temel'e:

-Ula temel bu meret de açılmayı!

Temel: Boşver uşağum nasıl olsa tatbikattayız.

2. *Çift Katlı Otobüs*: Temel'le Dursun iki katlı otobüsle Trabzon'a gidiyormuş. Sigara içmeyen Temel üst kattan, sigara içen Dursun da alt kattan bilet almışlar. Yolda canı sıkılan Temel cep telefonuyla alt katta yolculuk eden Dursun'u aramış.

-Ula Tursun aşağıda havalar nasıl?

Dursun:

-Bizim şoför şekerleme yapayı, otobüs de sağa sola yalpalayıp durayı.

Temel heyecanla cevaplamış:

-O da bir şey mi hemşo, buraya şoför bile yok. Otobüs cendi cendine cideyi.

Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitabında Türk fıkra tipleriyle ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Neden yerel bir fıkra tipinin veya yaşayan bir insanın başından geçen komik bir olay bildik ulusal bir fıkra tipine bağlanarak anlatılır ?



SIRA SİZDE

5

Özet



Masal Kavramını Açıklamak

En yaygın Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinin başında masallar gelir. Her kültür masal türü ürünlere sahiptir. Masal, tür belirleyici özelliği “gerçek olduğuna inanılmaması” olan, kalıplaşmış bir anlatım tekniğiyle anlatılan anlatılardır. En önemli anlatımlık türlerinden birisi olan masallar, kitle iletişim araçlarının henüz ortaya çıkmadığı dönemlerde insanların sosyalleşmelerini sağlayan, onlara hoşça vakit geçiren, bir yönüyle eğitilmelerini sağlayan son derece önemli bir araç görevi üstlenmiştir. Masal bir edebî tür olarak kendine has tür ve şekil özelliklerine sahiptir. Bunların başında, masalların başlangıç, orta ve sonlarında bulunan “formel” veya “tekerleme” adı verilen kalıplaşmış ifadeler gelmektedir. Gerçek anlamda zaman ve mekân kavramının bulunmadığı masallarda olağanüstü olaylara yer verilir ayrıca masal kahramanları da birçok olağanüstü yeteneğe sahiptirler. Masalcı adı verilen anlatıcılar tarafından belli kalıplar içinde geleneğe bağlı olarak anlatılırlar. Masallar çeşitli ölçütlerle göre sınıflandırılmıştır. Masallarda insanları doğruluğa, dürüstlüğe, güzelliğe yönelten evrensel mesajlar verilir.



Türk Masallarını Tanımak

Türk Masalları döşeme, olay ve dilek olarak isimlendirebileceğimiz üç ana bölümden oluşur. Döşeme bölümünde masalcı dinleyicileri masala hazırlar, olay bölümünde anlatılacak olayın ayrıntısıyla dile getirilir. Dilek bölümünde ise masalcı; iyileri ödüllendiren, kötülerini cezalandıran bir sonuçla masalı bitirirken herkes için geçerli olacak evrensel bir mesaj vermeyi de ihmal etmez. Masallarda mesaj zıtlıklardan faydalanarak iletilir. Masalda iyi kahramanların örnek alınması amaçlanır. İyilerin her zaman kazanacağı, hilekar ve düzenbaz olmamak gerektiği vurgulanır. Türk kültüründe sözlü kültür ortamında teatral bir biçimde anlatılan masalların kendilerine has bir anlatım geleneği vardır. Genellikle kadınlar tarafından icra edilen masal anlatma geleneği yüzyılların deneyimiyle şekillenmiş, kendine has bir icra töresine sahip olmuştur. Günümüzde kitle iletişim araçlarında meydana gelen değişimler

nedeniyle masal anlatma geleneği zayıflamıştır. Geçmişte yetişkin ve çocukların bulundukları toplantılarda herkese anlatılan masal günümüzde ne yazık ki yatmadan önce sadece çocuklara anlatılan bir sözlü gelenek hâline gelmiştir.



Halk Hikâyesi Kavramını Tanımlamak

XVI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan halk hikâyesi; sözlü edebiyat geleneğinin âşık-şair tarafından yaratılan ve dinleyicilere aktarılan bir türüdür. Başta kahvehaneler olmak üzere düğünlerde ve benzeri eğlencelerde anlatılır. Hikâyeler başlarda nazım-nesir karışıktır. Fakat zamanla nesir kısımları ağırlık kazanmıştır. Kahramanlıktan çok aşk maceralarını konu etmesi yönüyle epik destan türünden ayrılırlar. Halk hikâyelerinin icrası, anlatıldığı çevreye ve anlatan âşığa göre farklılıklar gösterir. Halk hikâyesi anlatma geleneği genel olarak fasıl, döşeme, asıl konu (hikâye), duvak kapamayla dört ve bazen bunlara eklenen efsanelerle beş bölüm hâlinde tertip edilir. Türk halk hikâyeleri kökenleri itibarıyla ve ele alıp işledikleri konular itibarıyla olmak üzere iki ana sınıf ve kendi içinde oluşan alt başlıklar hâlinde tasnif edilirler.



Fıkra Kavramını Açıklamak

Fıkra; “hikâye çekirdeği hayattan alınmış bir vaka veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa yoğun anlatımlı” bir tür olup genellikle nesir diliyle, sözlü edebiyatın bağımsız şekilleriyle oluşturulmuş, yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelere verilen isimdir.

Fıkra türü konu olarak, insanlara ait kusurlarla sosyal ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıtlıkları, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alay (istihza) yoluyla yansıtır. Fıkraların evrensel olarak en yaygın işlevlerinden birisi de, bir kişi veya kurumu yıpratmak, gülünç duruma düşürmek ve geniş kitlelere yönelik propoganda malzemesi olarak kamuoyu oluşturmak ve yönlendirmektir. Fıkra kullanılan söz miktarı bakımından ekonomik, ifade edebileceği konular bakımından çok yönlü ve amaca ulaşmak bakımından son derece işlevsel bir türdür.



Türk Fıkra Tiplerini Tanımlamak

Fıkra kompozisyonunda olayların etrafında geliştiği bir baş kahraman “ana tip”, bu “ana tip”in yanısıra “ana tip” olmamakla birlikte tiptleşme eğiliminde ikinci dereceden tipler “alt tipler” bulunur. Türk halk kültüründe halkın yarattığı çeşitli fıkra tipleri vardır. Her fıkra tipi, kendisini yaratan toplumun uygun gördüğü şekilde davranır. Gücünü halktan alan bu fıkra tiplerinin olaylar ve meseleler karşısında aldıkları tavır, toplumun ortak tecrübesinin yarattığı hükümlerdir. Fıkralarda “ana tip”ler, şahsî menfaatlerini genel menfaatlerinin üstünde tutmayı tercih eden insanlarla amansız bir mücadeleye girerler. Fıkralar bu kişileri halkın alay konusu hâline getirerek, gülünçleştirir, yaptıkları yanlış işleri sert bir şekilde tenkit ederler. Fıkralar yoluyla oluşturulan bu sosyal ve toplumsal eleştiri sonucu, halk arasında itibarı sarsılmağa başlayan, bu gibi insanlar ya kendi hayatlarına çeki düzen vermek zorunda kalırlar ya da itibarlarını kaybederler. Türk fıkra geleneğinde Nasreddin Hoca, İncili Çavuş Bekri Mustafa, Bektaşî, Aldar Köse gibi fıkra tipleri karşımıza çıkmaktadır.

Kendimizi Sınayalım

1. “Gerçek olduğuna inanılmaması” tür belirleyici özelliği olan ve kalıplaşmış bir anlatım tekniğiyle anlatılan anlatılar aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Efsane
- b. Mit
- c. Memorat
- d. Masal
- e. Hikâye

2. Aşağıdakilerden hangisi masalın özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Toplumun ortak hayal gücünün ürünü olması.
- b. Olağanüstü olay ve kişilere yer verilmesi.
- c. Olayların belirli bir zamanda ve yerde geçmesi.
- d. Dinleyenlere veya okuyanlara iyimserlik aşılanması.
- e. Masal içinde manzum parçalar bulunabilmesi.

3. Aşağıdakilerden hangisi Türkiye ve Balkanlar’da “masal” yerine kullanılan kelimelerden biri **değildir**?

- a. menakıb
- b. destan
- c. kıssa
- d. hekât
- e. mesel

4. Pertev Naili Boratav’ın yayınladığı *Zaman Zaman İçinde* adlı eserde hangi türe ait metinler bulunmaktadır?

- a. Hikâye
- b. Masal
- c. Fıkra
- d. Efsane
- e. Destan

5. Aşağıdaki hangisi halk hikâyeleri için **söylenemez**?

- a. Hikâyeler bilindik bir dua ile başlar.
- b. Olaylar nesir; duygular nazım yoluyla anlatılır.
- c. Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber ünlü halk hikâyeleridir.
- d. Aşk ve kahramanlık konuları işlenir.
- e. Anlatımda kalıplaşmış sözlere yer verilir.

6. Genellikle âşıklar tarafından nazım-nesir karışık bir ifadeyle dinleyicilere karşı anlatılarak kuşaktan kuşağa aktarılan, konuları sevgi ve kahramanlık olan Halk Edebiyatı türü aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Efsane
- b. Fıkra
- c. Karagöz
- d. Halk hikâyesi
- e. Masal

7. Aşağıdakilerden hangisi Türk halk hikâyelerinin kökenleri itibarıyla teşekkül ettiği kabul edilen kaynaklardan biri **değildir**?

- a. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da gerçek olaylardan doğmuş kısa hikâyeler: Salman Bey Hikâyesi, İlbeyoğlu Hikâyesi.
- b. Yaşayan veya yaşadığı rivayet edilen âşıkların hal tercümelerinden doğan hikâyeler: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Emrah ile Selvihan.
- c. Dinî-millî hadiselerle bunlara dayalı kahramanlık konularını konu edinen halk kitapları kökenli hikâyeler: Battal Gazi, Ebû Müslim Cenklere, Kesikbaş Hikâyesi, Güvercin Destanı.
- d. Klasik hikâyeler: Tutinâme, binbir gece masalları, Ferhad ile Şirin, Leyla ve Mecnun.
- e. Kahramanlık hikâyeleri: Köroğlu hikâyesi ve kolları, Celâli Bey, Kirmanşah, Eref Bey.

8. Aşağıdakilerden hangisi Türk halk hikâyelerinin ele alıp işlediği konulara göre teşekkül ettiği kabul edilen kaynaklardan biri **değildir**?

- a. Kahramanlık hikâyeleri: Köroğlu hikâyesi ve kolları, Celâli Bey, Kirmanşah, Eşref Bey.
- b. Dinî-hamâsî hikâyeler: Hz. Ali Cenklere, Battal Gazi, Hamzanâme.
- c. Dinî-içtimai, ahlaki hikâyeler: Kesik Baş, Deve Hikâyesi, Ejderha Hikâyesi, Güvercin Hikâyesi.
- d. Halk kitapları konulu hikâyeler: Battal Gazi, Ebu Müslim Cenklere.
- e. Aşk hikâyeleri: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Emrah ile Selvihan.

9. En önemli işlevi güldürmek ve mesaj vermek olan Halk Edebiyatı türü aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Destan
- b. Atasözü
- c. Fıkra
- d. Efsane
- e. Masal

10. “Aldar Köse” fıkra tipi aşağıdaki hangi Türk topluluklarında **görülmez**?

- a. Kazaklar
- b. Azeriler
- c. Özbekler
- d. Kırgızlar
- e. Kara Kalpaklar

Okuma Parçası

BİR MASAL ÖRNEĞİ: ABİSİNAN OYUNU

Vakti zamanında bir fakir ailenin bir tek çocuğu varmış. Bu çocuğun adı Keloğlan'mış. Günlerden bir gün Keloğlan padişahın kızına âşık olmuş. Annesinden padişahın kızına dünür gitmesini istemiş. Annesi “Bre, oğlum sen delirdin mi? Koskoca padişah bizim gibi fakire kız verir mi hiç?” demiş. Keloğlan sözünde ısrar ederek annesini zorla padişaha dünür göndermiş. O devirlerde padişahın kızına dünür gidenler yeşil, diğerleri al sandalyeye oturlarmış. Keloğlanın annesi utanarak yeşil sandalyeye oturmuş ve padişaha kızına dünür geldiğini söylemiş. Padişah da ben fakirlik, zenginlik aramam Bana Abisinin oyununu kim öğretirse kızımı ona vereceğim demiş. Keloğlan'ın annesi eve gelmiş, oğluna padişahın isteğini söylemiş, bunu duyan Keloğlan yaşlı babasının yanına gidip kendisini Abisinin oyununu öğretecek birinin yanına götürmesini istemiş. Yaşlı adam ne yapsın, çaresiz oğlunun isteğini kabul etmiş. Keloğlan annesine yolluk yaptırmış. Yaşlı babasını da yanına alarak yola çıkmış. Yolda yürüye yürüye yorulan ihtiyar bir kaya dibine oturtmuş. Adamcağız yorgunlukla bir of çekmiş. Birdenbire kaya ikiye bölünmüş, içinden bir Arap çıkıp ihtiyara beni niye çağırdın diye sormuş. İhtiyar, ben seni çağırmadım, yorgunlukla bir of çektim demiş. Bunun üzerine Arap: “Benim adım oftur. Nerden gelip nereye gidersiniz?” demiş. İhtiyar, Arap'a olup biteni anlatmış. Bunun üzerine Arap; ihtiyara, Abisinin oyununu bildiğini ve Keloğlan'a bunu öğretebileceğini, oğlunu kendisine bırakıp on beş gün sonra gelip almasını söylemiş. Yaşlı adam oğlunu Arap'a bırakmış. Arap, Keloğlan'ı yanına alıp kayanın içine girmiş, onlar girdikten sonra kaya açıldığı gibi kapanmış. İhtiyar da on beş gün sonra gelmek üzere köyüne geri dönmüş. Kayanın içine giren Arap ve Keloğlan, Arap'ın evine gitmişler. Arap, Keloğlan'a Abisinin oyununu öğretmeye başlamış. Keloğlan oyunu öğrenmeye başladığında Arap'ın kardeşi Keloğlan'ın yanına gelip:

— Ağabeyim Arap, Abisinin oyununu öğrendim diyen herkesin başını keser. Kestiği bu başlardan kocaman bir saray yaptı. Sarayın bitmesi için bir başa daha ihtiyacı var. Dikkat et o baş senin başın olmasın. Bunun için Arap'ın “Abisinin oyununu öğrendin mi?” sorusuna asla evet diye cevap verme.

Deyince Keloğlan ona minnettar olmuş. Arap her gün gelip Keloğlan'a “Abisinin oyununu öğrendin mi?” diye soruyormuş. Keloğlan da her seferinde hayır, öğrenemedim diyormuş. Böylece on beş gün geçmiş. Keloğ-

lan'ın babası oğlunu almak için kayanın önüne gelmiş, Of diye Arap'ı çağırmış. Arap gelmiş. İhtiyar, oğlunun oyunu öğrenip öğrenemediğini sorunca Arap: "Oğlun kafasız çıktı ihtiyar, oyunu öğrenemedi." Deyince ihtiyar, Arap'a ne yapalım, olsun diye cevap vermiş. Arap, Keloğlan'ı babasına teslim etmiş.

Baba oğul yola koyulmuşlar. Yolda giderken tazıların bir tavşanı kovaladıklarını ama yakalayamadıklarını görmüşler. Keloğlan, babasına: "Baba, ben bir tazi olup bu tavşanı iki dakikada yakalarım. Avcılar beni satın almak isterlerse beni sat ama sakın tasmamı onlara verme." demiş. Der demez bir tazi olmuş ve önde giden tavşanı bir hamlede yakalamış. Avcılar ihtiyarın yanına yaklaşp tazısını almak istediklerini söylemişler. İhtiyar tazısını satabileceğini ama tasmasını veremeyeceğini söylemiş, avcılar kabul etmişler. İhtiyar karlı bir alış verişle tazısını satmış. Yola devam ederken bir bakmış karşıdan oğlu geliyor çok şaşırılmış ama Keloğlan'a bir şey sormamış. Baba oğul az gitmişler, uz gitmişler; dere tepe düz gitmişler, bir yaz, iki güz gitmişler sonunda bir şehre gelmişler. Şehirde at yarışı yapıyorlmuş.

Keloğlan babasına: "Baba, ben bir at olup bu yarışı iki dakikada kazanırım. At meraklısı zenginlerden biri beni satın almak isterlerse beni sat ama sakın gemimi verme." demiş. Keloğlan, birdenbire yağız bir ata dönüşmüş, bir hamlede yarışan atlara yetişip onları geçmiş, yarışı birincilikle bitirmiş. At meraklısı zenginlerden biri bu atı almak istemiş. İhtiyar atını satabileceğini ama gemini veremeyeceğini söylemiş. Zengin adam bir ara kızmış: "Atı veriyorsun da gemini neden vermiyorsun?" demiş. Bir başkası, benim böyle atım olsa ona gümüşten gem yaptırırım deyince zengin adam atın eski gemini almaktan vazgeçmiş. İhtiyar karlı bir alış verişle atını satmış. Yolda giderken aniden oğlu yanında belirivermiş. İhtiyar sinsice gülümseyerek cebindeki paraların şıktısını memnuniyetle dinlemiş.

Baba oğul derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi aşarak sonunda memleketlerine varmışlar. Memleketlerine varınca Keloğlan babasına: "Baba ben bir hamam olurum bu hamama kimse para yettiremez bir tek bana Abisinin oyununu öğreten Arap para yettirebilir. Hamamı Arap'a sat ama sakın anahtarını verme." demiş. Bunları söyler söylemez, eşi benzeri görülmemiş bir hamam oluvermiş. Dünyanın dört bir yanından insanlar bu güzelim hamamı görmeye gelmişler. Hamamı almak isteyen çok olmuş ama kimse hamama para yettirememiş. Hamamın güzelliği Arap'ın kulağına kadar gitmiş. Hamamı çok merak eden Arap gelip hamamı gezmiş, çok beğenmiş. Satın almak istemiş. İhtiyarın istediği pa-

rayı verebileceğini söylemiş. Anlaşmışlar. Arap hamamı almış ama ihtiyar hamamın anahtarını vermiyormuş. Arap bu işe çok kızmış ama ihtiyar bir türlü laf dinlemiyor, hamamın anahtarını vermemekte direniyormuş. Bütün halk oraya toplanmış. Olayı duyan padişah da gelmiş. Keloğlan'ın babasına "Hamamı sattın, neden anahtarı vermiyorsun?" deyince ihtiyar sinirlenip anahtarı havaya atmış. Anahtar bir güvercin olmuş. Arap da bir karakuş olup onun peşine düşmüş. Bu olup bitene halkın ağzı açık kalmış. Karakuş tarafından yakalanacağını anlayan güvercin bir beyaz gül olup padişahın kızının kucağına düşmüş. Arap da yeniden insan olup kızın karşısına dikilmiş. Kıza gülün kendisinin olduğunu, onu vermesi gerektiğini söylemiş. Kız, gülün havadan kucağına düştüğünü onu kimseye vermeyeceğini söylemiş. Onlar karşılıklı ağız dalaşına girişince bahçende kavga var diye padişaha haber gitmiş. Padişah hemen gelmiş ne olduğunu sormuş. Kız, baba bu Arap gülümü almak istiyor, kendisinin olduğunu söylüyor demiş. Padişah belki onundur, ver kızım deyince gül birden darı olmuş, yere saçılmış. Arap da gürk tavuk olup darıları toplamaya başlamış. Bir darı kızın etekleri altında kalmış Arap bu darıyı görmemiş. Hepsini yediğini düşünerek gidip civcivlerinin üzerine gurka yatmış. Bu arada kızın eteğinin altındaki darı bir köpek olup dışarı fırlamış. Hırlayarak gidip gurka yatmış Arap'ın üzerine saldırmış onu ve civcivlerini bir hamlede boğmuş. Ardından insan suretine bürünmüş. Orada şaşkın şaşkın duran padişaha dönerek: "İşte Abisinin oyunu buna derler padişahım." demiş. Bunun üzerine padişah kızını Keloğlan'a vermiş. Kırk gün kırk gece düğün yapmışlar. Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine. Gökten üç elma düşmüş. Biri bu masalı düzenin, biri anlatanın, biri de dinleyenin başına.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız doğru değil ise “Masal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. c Yanıtınız doğru değil ise “Masal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. a Yanıtınız doğru değil ise “Masal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. b Yanıtınız doğru değil ise “Türk Masalları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
- 5.a Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. d Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. e Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. c Yanıtınız doğru değil ise “Fıkralar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. b Yanıtınız doğru değil ise “Fıkralar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Masalların gerçek olduğuna inanılmayan ilk edebiyat türü olarak ortaya çıkması, insan yaratması “kurgu” ve “kurmaca”nın geçerli bir insan uğraşısı olarak tanınmasının önünü açmış ve bu süreci başlatmıştır. Bu uygarlık tarihinde her türlü insan icadının ve sanatsal yaratının başlangıcı demektir.

Sıra Sizde 2

Günümüzde masalların geçmişe nazaran daha az anlatılmasının en önemli nedeni toplumsal hayattaki değişimler ve başta kitle iletişim araçları olarak teknolojik gelişmelerdir. Bir eğlendirme ve bilgilendirme araç ve gereci olarak masallara pek çok alternatif çıkmıştır insanlar bu tür ihtiyaçlarını buralardan sağlamaktadırlar. Toplumsal yapı da tarım toplumu yapısından endüstri toplum yapısına dönüşmüştür. Bu nedenle de masal anlatıp dinlemeye ayıracakları zaman da azalmıştır.

Sıra Sizde 3

Âşıkların icra ettikleri halk hikâyelerinin neredeyse hepsinin mutlu sonla bitmesi bir tesadüf değildir. Bu tür hikâyeleri dinleyen insanların büyük bir çoğunluğu kendisini hikâye kahramanıyla özdeşleştirerek dinlemekte ve hikâyenin mutlu sonla bitmesini istemektedirler. Dinleyicinin bu isteğine yönelik olarak hikâyeler mutlu sonla bitecek şekilde hazırlanmıştır.

Sıra Sizde 4

Evet vardır. Fıkra türü de atasözü türü de gündelik yaşamda insanların kişisel sorunlarını çözmede kullandıkları edebî birer araç gereçtir. Bu türlerle söyleyemedikleri pek çok şeyi dolaylı olarak muhataplarına iletebilirler.

Sıra Sizde 5

Yerel bir fıkra tipinin veya yaşayan bir insanın başından geçen komik bir olayın ulusal olarak bildik bir fıkra tipine bağlanılarak anlatılmasının nedeni, fıkranın daha geniş çevrelere kolayca yayılmasını sağlamak içindir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Boratav, P.N. (1988). **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (1999).**Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (1975). **Elazığ Masalları**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Eker, G.Ö. (2001). “Fıkralar.” **Türk Dünyası Ortak Edebiyat Tarihi**, C.1, Ankara: AKM Yayınları, s.62-130..
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taner, N. (1988). **Masal Araştırmaları I**. İstanbul: Art-San Yayınları.
- Yıldırım, D. (1999). **Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları**. Ankara: Akçağ Yayınları.

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- seyirlik türler kavramını tanımlayabilecek,
- Köy Seyirlik Oyunu kavramını açıklayabilecek,
- Karagöz Oyunu kavramını tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Seyirlik Türler
- Köy Seyirlik Oyunları
- Gölge Tiyatrosu
- Karagöz

İçerik Haritası



Halk Edebiyatında Seyirlik Türler: Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz Oyunu

SEYİRLİK TÜRLER

Türk sözlü edebiyatının doğrudan doğruya seyretmek amacıyla bir gösteri olarak hazırlanan, geleneksel ürünlerinin oluşturulduğu sosyo-kültürel ve edebî geleneklere *seyirlik türler* adı verilmektedir. Seyirlik türler; halk hayatını hareketli hâle getirerek eğlenmek ve halkın kendi yaşantısı üzerinde düşünmesini sağlamak amacıyla ortaya çıkarılmış dram sanatı gelenekleridir. Türk sözlü edebiyatında yer alan seyirlik türler *Köy Seyirlik Oyunları*, *Meddah*, *Karagöz*, *Orta Oyunu* ve *Kukla* şeklinde sıralanabilir. Seyirlik türlerin hepsi birer gösteridir. Biraz da bu nedenle, Türk Halk Edebiyatı çalışmalarında seyirlik türler yaygın olarak “*Halk Tiyatrosu*” adıyla bilinir. Seyirlik türler, Halk Edebiyatı ve tiyatro tarihi disiplinlerinin araştırma alanıdır. Seyirlik türlerin gösterimsel sanat gelenekleri olarak ilişkili olduğu disiplinse tiyatro tarihidir. Seyirlik türlerin söze dayalı varlığı doğrudan Halk Edebiyatının araştırma ve inceleme alanı içindedir. Seyirlik türlerin, sözlü kısımlarının yanında yer alan hareket, oyun, oyun yeri, müzik, dekor ve benzeri söze dayanmayan kısımları, bir sosyo-kültürel olgu olarak, Halkbiliminin “Halk Tiyatrosu” (Folk Theatre) şeklinde adlandırılan alt araştırma alanının çalışma sahasına girmektedir.

Seyirlik türlerin icralarında değişmeyen iki öge vardır. Bu iki ögenin birisi, seyirciler; diğeri, seyredilecek gösterimi hazırlayıp sunan oyuncular ya da aktörlerdir. Bu özellik ister meddahlık, karagöz, kukla gibi tek aktörlü olsun isterse köy seyirlik oyunları ve orta oyunu gibi çok aktörlü olsun değişmez.

Seyirlik türlerin ürettiği oyunlarda en önemli öge “taklit”tir. Taklit kelimesi sözlü edebiyat ve sanat geleneklerinde “temsil” ile eş anlamlıdır. Bir oyunun taklidi bu geleneklerde temsili yani oynanması anlamına gelir. Aynı şekilde, bir aktörün Acem, Kastamonulu, Tiryaki, Çelebi, Frenk gibi çeşitli şiveleri ve karakterleri aynen canlandırmasına da “taklit” denilir. Bu durum karagözde de orta oyununda da aynıdır. Taklit, insanlık tarihinde söz ve dilden önceki iletişim biçimidir. Bu bağlamda, taklidi esas alan seyirlik türlerin insanlık tarihinin çok eski dönemlerine uzanan köklere sahip olduğu rahatlıkla görülebilir.

Halk Edebiyatının başka türlerinde de gördüğümüz bir kaç sanatı bir araya getirme özelliği seyirlik türlerde de devam etmektedir. Dahası birkaç sanatı bir araya getirme özelliği seyirlik türlerde, söz sanatını âdeta ikinci dereceden bir yere itecek kadar ileri gitmiş olarak karşımıza çıkar. Seyirlik türlerde, söz sanatı başka sanatlara bir dayanak noktasındadır. Bu türlerin gösterimlerinde önceden yazılmış ve ezberlenmiş sabit bir metinleri yoktur. Diğer Halk Edebiyatı türlerine ait ürünlerin

teatral bir biçimde icrası gibi seyirlik türlerde de takip edilen yöntem aynıdır. Seyirlik türlerde de icracı (aktör) gayet basit bir eylem çizgisini izleyerek geleneğin istediği, hiç değişmeden belli yerlerde söylenen kalıplaşmış sözlerin dışında her şeyi doğaçlama (irticalen) olarak yaratıp söyler.

Bu özelliğiyle de seyirlik türler gerçekçiliğe ve özdeşleştirmeye dayanmayan bir kişileştirme yöntemi izler. Seyirlik türler tamamen “göstermeci” tiyatro özelliği gösterir. Bu yüzden seyirlik oyunlarda harekete (aksiyon) daha az önem verir. Oyunlarda yer alan hareketler birbiriyle eklemli ve organik bütünlükten uzaktır. Bu kısa hareket dizileri oyunun bütünü içinde birbirleriyle ilişkisizdirler. Seyirlik türlerde oyun konuları gayet sadedir, çapraşık ve anlaşılması zor değildir, çoğunlukla birbirine benzeyen maceralardan oluşturulmuş bir çerçevede gerçekleşirler.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

İnsanlık tarihinin en eski çağlarında ilkel insan, çevresi ile kurduğu ilişkinin bir ürünü olarak büyü veya sihrin en önemli unsuru olan “taklit”i yaratmıştır. Bazı ruhbilimcilere göre bir içgüdü olarak taklit, sözden önceki kültürel dönemlerin iletişim biçimi ve kanalıydı. Bir iletişim biçimi olarak taklit, insanlığın düşünce dünyasının oluşup gelişmesindeki en önemli yaratılardan birisidir. İnsanlık bu tür bir ilkel düşünceden önce söze ve sözel iletişime daha sonra sözel iletişime dayalı olarak da, inançlarını sistematize ettiği mitlere, mitlerden de akla bağlı düşünceye ulaşmıştır. Mitlerden akla bağlı düşünceye ulaşma sürecinde taklit temsili ortaya çıkarmıştır. Temsil de hayatı, hareket hâlinde göstermeyi böylece kendi üzerinde düşünmeyi ve eğlenmeyi mümkün kılan bir araç ve gereç olarak geleneksel dram sanatının yaratılmasını sağlamıştır.

Hiç şüphesiz, bu sürecin zorlayıcı yönü ilkel insanların dinî ve büyüsel nedenlerle inandıkları iyi ve kötü güçlerle kurmak istedikleri iletişimdir. Bu amaçla onların şerefine yaptıkları ayinler, geleneksel ve modern drama sanatının kaynağı ve en eski örnekleridir. Av ve ürün bolluğu (bereket) sağlamaya yönelik amaçlarla yapılan büyüsel törenler, mevsim ve yıl dönümü ayinlerinde doğa ve doğa güçlerinin taklidi yoluyla **mimetik** öge doğmuştur. Aynı şekilde bu törenlerde yer alan ölüp-dirilme döngüsünün zaman içinde işlenmesiyle de eylemsel öge ortaya çıkmıştır. Zaman içinde mimetik öge büyüden özerkleşip ayrılmıştır. İlkel büyü önce kutlama törenine dönüşmüştür. Kutlama töreni de dinsel ilahîye evrilmiştir. Dinsel ilahî de zaman içinde tartımlı ezgiye dönüşürken büyücü şaman, din adamına; din adamı da korobaşına ve oyuncuya dönüşmüştür. Kısaca, Köy seyirlik oyunlarının kökeni ilkel büyü törenlerinde yapılan taklitlerin zaman içinde değişen ve dönüşen uzantıları olduğu ortaya çıkmaktadır. Evrensel olarak gerçekleşen bu dramatik evrim pek çok ulusun kültürel tarihinde olduğu gibi Türk kültür tarihinde de izlenebilir.

İlkel insanlar meydana gelen doğal olayların nedenlerini çözmemiş bu olayların etkilerinden korunmak için çeşitli büyüsel törenler yapmışlardır. Bu büyüsel törenler, ilkel düşünceden mitlere, oradan akli düşünceye ulaşan insanlığın taklitle başlayan ve temelleri inançlara ve törenlere bağlı temsillerin tarihin çok eski çağlarından beri Türkler arasında da var olduğu bilinmektedir. Eski Türk hayatındaki geleneksel dram ve örnekleri hakkında Çin kaynakları bilgi vermektedir. Türk dram sanatı hakkında en eski kayıt M.Ö. 2000 yılından kalmadır. Bu bilgi o dönemde oynanan iki Türk seyirlik oyunu hakkındadır. Bu dünya tiyatro tarihi açısından da önemli bir bilgidir. Tarihî kaynaklardaki bilgiler dram sanatının Türklerden Çin’e geçtiği yönündedir.

Mimetik: Mimiklerle yapılan hareket, tavır.

Eski Türklerdeki dram sanatı hakkında pek çok nedene bağlı olarak fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Ancak Türk toplumunda komşularını etkileyecek kadar güçlü bir dram geleneği mevcuttur. Bu geleneğin en önemli varlık nedeni şamanizm (kamlık dini) olarak adlandırılan dinî sistemdir. Gök Tanrı dini olarak da adlandırılan bu inanç sistemi doğrultusunda eski Türk hayatında temsilî karakter taşıyan “Şölen” denilen kurban töreni ve ziyafeti, “Sığır” denilen toplumun bütün fertlerinin gerçekleştirdiği süreklilikli avları için yapılan kutlamalar ve “Yuğ” adı verilen matem ve cenaze törenleri şeklinde, belirli tarihlerde ve bir sistem içinde kutlanan törenler vardı. Aynı şekilde, Ergenekon Destanı’nda da görülen 21 Mart’ta kutlanan yılbaşı, 21 Haziran ve 21 Eylül’de kutlanan gündönümü törenleri de eski Türk hayatında yer alan önemli takvime bağlı kutlamalardır. Türklerin temel yaşayış tarzına, son bin yıla kadar ağırlıklı olarak göçerlilik (göçebelik) hakimdir. Göçerli hayat tarzı, bir yılı, temel geçim kaynağı olan hayvancılığa bağlı olarak sürülerin yaylalar da yayıldığı “yaz ayları” ile sürülerin daha alçak ve ılıman bölgelerde kışladığı, “kış ayları” olarak ikiye böler. Toplum da sürülerinin peşinde yazları yaylada kışları da kışlada, geçeden yapılan yuvarlak kubbeli “yurt” adlı çadırlarda yaşardı. Bu hayat tarzına bağlı olarak da, hayvanların doğum zamanı, yünlerinin kırılması, yaylaya çıkış, yayladan dönüş, kış hazırlıkları için “etlik” törenleri gibi pek çok kutlama ve törenler vardır. Bunlara yağmurun yağması, elde edilecek ürünün bol ve bereketli olması için yapılan pek çok dinsel ve büyüsel töreni de eklemek gerekir.

Bütün bu törenleri gerçekleştiren idare edenler “kam” (şaman) adı verilen dinî ve ruhani liderlerdir. Türk kültüründe kamlar kadın veya erkek olabilir. Şamanlar “kamlama” denilen şaman törenleri yaparlar. Bu törenler kutsal kabul edilen ulu bir dağ doruğunda, bir su başında, bir kayın ağacının altında yapıldığı gibi törene katılım çoksa uygun bir çayırda ya da “yurt” adı verilen çadırların içinde de yapılabilir. Bu tören yerine toplulukla birlikte gelen kam özel tören elbisesini giyer ve davulunu ele alarak iletişim kurmak istediği ruhlara veya doğrudan Gök Tanrı’ya “alkış” denilen dualar ederek Tanrı’yı ululamaya çalışır. Onlara süt, rakı, sütlü çay gibi kutsal kurbanlar ya da at veya koç gibi hayvanların öldürüldüğü kanlı kurbanlar sunar. Bu esnada devamlı olarak davuluyla çaldığı ezgilerle uyumlu şiir şeklinde alkışları (ilahileri) söyler aynı zamanda da çevresinde dönerek oturup kalkarak diz çökerek ve benzeri hareketlerle dans eder. Kam ulaşmak istediği ruhlara ulaşınca onlarla konuşur. Onların konuşmalarını kendi ağzından dinleyicilere duyurur. Bu, farklı ses tonlarının ve konuşma biçimlerinin taklit edildiği bir süreçtir. Geleneğe göre, kendinden geçip transa girmiş kam; âdeta bir medyum gibidir. Kamın iletişime geçtiği ruhlar onun bedenini kullanarak törene katılanlarla konuşabilirler. Bunlar kamın ağzından farklı karakterler olarak seyirci ve dinleyicilere aktarılır.

Son derece genel ve ana hatlarıyla özetlediğimiz bir kam töreninde, en başta şiir ve düz konuşma olarak sözden, jest, mimik, şive ve karakter taklidinden, kalıplaşmış ritmik hareketler olarak dans ve müziğe varıncaya kadar tiyatrunun bütün unsurlarının bir arada olduğu açıkça görülebilir. Geleneksel Türk halk tiyatrosunun veya seyirlik türlerin kökeni işte bu kam (şaman) törenleridir. Kamlığın, Türk ulusunun tarih sahnesine çıktığı Güney Sibirya ormanlarıyla, Altay dağları arasındaki bölgede 40.000 yıllık geçmişi olan bir olgu olduğu düşünülürse, Türk seyirlik oyunlarının özellikle de “köy seyirlik oyunları” adlı sözlü kültür geleneğinin köklerinin ne kadar derinlerde olduğu daha iyi anlaşılabilir.

Köy Seyirlik Oyunları: Konunun önde gelen araştırmacılarından Metin And, köy seyirlik oyunlarını şöyle tanımlamaktadır: “Kırsal bölgelerde, köylerde görülen daba çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), erişirme, canlandırma-

cılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı bir tiyatro geleneğidir". Bu gelenek köylülerin inançlarındaki tutuculuğu sayesinde günümüze kadar yaşamıştır. Seyirlik köylü oyunları, belirli metinleri olmayan ve belirli günlerde köy çevrelerinde köylüler tarafından geleneksel bir takım tiyatro kuralları takip edilerek yapılan, gösteriler ve eğlencelerdir. Seyirlik köy oyunları, köylülerce uzun kış aylarında, özellikle düğünlerde, bayramlarda eğlenmek ve vakit geçirmek için düzenlenip oynanır. Köylerde oynanan seyirlik oyunlarının oyuncularını (aktörleri) oyunculuğu meslek edinen kişiler değildir, hatta zaman zaman seyirci köylülerin bile oyuna katıldığı görülmektedir.

Köylülerin; "güldürücü", "acıklı" ve "sessiz (samit veya lâl)" olarak kümelendiği bu oyunların en önemli özelliği anonim oluşlarıdır. Bu oyunları köylerde gençlerle, orta yaşlılar oynarlar. Aralarından en yeteneklileri rejisör görevini görür. Kadınların da kendi aralarında bu oyunlardan bazılarını oynadıkları görülür.

Oyunlar kapalı yerlerde veya açık havada oynanırlar. Oyunlarda ihtiyaca göre değişebilen ve çevrede bulunan malzemeyle oluşturulan, çok basit bir dekor, aksesuar, makyaj ve kostüm fikri vardır. Köy seyirlik oyunları için özel olarak tasarlanması gereken bir dekor yoktur. Oyunun oynandığı yer onun dekorunu oluşturur. Bu genellikle köy meydanı veya uygun bir bahçe, su kenarı veya bir evdir. Hasat zamanında yapılan oyunlarda da tarla ya da harman yeri oyunlar için ideal mekânlardır.

Oyuncuların makyajı, aksesuarı ve kostümü de köy imkânlarıyla sağlanır niteledir. Göreceli olarak kostüm dekora göre daha önem verilen bir unsurdur. Kostümler gerçek parçalar veya sembolik aksesuarlarla birlikte kullanılırlar. Oyun çıkaran erkekler kadın kılığına girecekleri zaman uzun elbise ve başörtüsü giyerler. Hayvan rolüne girenler canlandıracakları hayvanın postunu giyerler. Köy seyirlik oyunlarında en önemli teknik araç gereci sahnede kullanılanlardır. Bunlar ya tüfek, tabanca, bıçak, keser gibi *gerçek aksesuarlar*, veya tüfek ve at yerine sopa kullanımı gibi *yalancı (uydurma) aksesuarlar* ya da sandalye yerine çömelmiş insan gibi *canlı aksesuarlar* dır.

Efekt ve ışık konusu oyunlarda önem taşır. Köy seyirlik oyunlarında efekti oyuncular canlı olarak yaparlar. Meselâ girilen hayvan rollerinde oyuncular hangi hayvanın kılığına girerlerse taklit ederek onun sesini çıkarırlar. Köy seyirlik oyunlarında oyun yerinin özellikle aydınlatılmasına çalışılmaz. Meydanın ortasında yakılan bir ateş ya da lüks lambaları ve fenerlerin asılmasıyla aydınlatma ve ışık meselesi halledilir.

Müzik ve dans köy seyirlik oyunlarında önemli unsurlardır. Oyunlarda, davul, zurna, keman, tef, çan, zil, tulum, darbuka, daire, teneke ve kaval gibi çalgılar çalınır. Bazı köy seyirlik oyunlarında yöresel halk oyunları oynanır ve karşılıklı türküler söylenir. Müzik ve dans özellikle takvime bağlı ve belirli günlerde oynanan törensel ve büyüsel oyunlarda oyunun kendisi kadar önemlidir. Oyun, çalgıların çaldığı yöreye has oyun havaları ve türkülerle başlar. Törene katılan oyuncu ve seyircilerin tamamı topluca dans eder. Oyunun söyleşili kısmından sonra başlangıçta yapıldığı gibi toplu dans diriliş ve bolluk sembolü olarak tekrar oynanır. Bu şekilde, oyuncu-seyirci törene katılanların topluca dans etmesi öz ve biçim açısından köy seyirlik oyunlarının son derece önemli bir özelliği olarak karşımıza çıkar.

Köy seyirlik oyunları, doğanın canlandığı; üreme, hasat gibi olayların gerçekleştiği; mevsim değişikliklerinin yaşandığı zamanlarda oynanmaktadır. Bu durum, köy seyirlik oyunlarının kökeninin eski zamanlarda icra edilen bereket törenlerine veya bu amaçlarla yapılan törenlere kadar götürülebileceğini ortaya koymaktadır.

Bu tür oyunlar genellikle takvime bağlıdır. Sadece eğlence amaçlı “Madımak,” “Arap ve Kız Kaçırma”, “Değirmen Döndürme”, “Tarla” gibi oyunların takvime bağlı olmadığı görülmektedir.

Köy seyirlik oyunlarını kökenlerine ve taşıdıkları konusal özelliklere bağlı olarak şu şekilde sınıflandırıp örneklemek mümkündür:

A) Ritüel (Kuttören) Oyunlar:

1) Yılın Değişmesiyle İlgili Oyunlar:

Köse-Gelin Oyunu: Oyun eski yılın bittiği tarih olan Şubat’ın 17’sinde başlar ve üç gün sürer.

Derlendiği yer: Doğubeyazıt.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular:

Güvey: (Eski yılı temsil eder), ihtiyar ve kamburdur. Köse olduğu için sakal takar. Başına yünden çoban başlığı giyer. Ayaklarında çarık vardır. Uzun konçlu çorapları dizlerine kadar çıkar. Elinde baston vardır.

Güvey: (Yeni yılı temsil eder) genç, gülbüz, sağlıklı ve sıhhatlidir. Başında kasket, sırtında alacalı ipekten yakasız mintan ve ayaklarında çizme vardır. Nakışlı uzun çoraplarının konçlarını çizmelerinin üstünden devirip katlar. Düz renkte pantolon giymiştir.

Gelin: Gelin elbisesi giymiş erkektir. Yüzü makyajlıdır. Geleneğe göre oyunda konuşamaz.

Diğer oyuncular: Haberci, hediyeleri toplayan 2-3 yardımcı.

Oyun: Oyunu idare eden Öncü, Köse ile Gelini neşe içinde evlendirmiştir. Oyun yerince çalgıcılar çalmaya başlayınca Köse oturduğu köşeden kalkıp ortaya gelir. Karşı taraftan cilveli hareketleri ile gelin görünür. İkisi orta yerde karşılaşır. Bu karşılaşmadan memnun olmayan gelin somurtur. Birlikte oynamaya başlarlar. Oyun konuşmaksızın, sessiz devam eder. Gelin oyun sırasında jest ve mimiklerle güveyi âdeta ipnotize eder. Çok yaşlı olan Köse düşüp bayılır. Gelin Köse’yi dürtmek suretiyle ayıltmaya çalışır, başarılı olamaz. Bunun üzerine yardımcıları ihtiyarı yaka paça edip dışarı çıkarırlar.

Biraz sonra Öncü ile yeni güvey ortaya gelirler. Öncü halka hitap eder:

-Arkadaşlar, moruk öldü! Köyün en güzel kızını yeni yıl ile evlendiriyoruz, de-yip gelinle yeni damadın evlendiği haberini ilan eder.

Çalgıcılar, neşeli hava çalmaya başlarlar. Gelin ile güvey halay çekerler. Oyuna, ev sahipleri de katılabilirler. Geleneğe göre gelinin yüzünü görmek için hediye vermek lazımdır. Oyun biter bitmez ev sahibinin verdiği hediyelerle gelinin yüzü açılır.

2) Mücerret Fikirlerle İlgili Oyunlar:

Beylerin Kini Oyunu:

Derlendiği yer: Kayseri, Erkilet, Hırka Köyü.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular:

Arapoğlu: Yüzü ve vücudu is veya boya ile karalanmış bir adam kısa beyaz don giyer. Başına keçi derisinden sivri külah geçirir, bıyık ve sakal takar.

Kürsembeoğlu: Göğsüne ve sırtına birer ince yastık yerleştirilmiş, sakallı bir adamdır. Başında beyaz sarık vardır. Elinde patates tanelerinden yapılmış tesbih bulunur. Yüzü unla beyazlatılmıştır.

Kızlar: İpekli entari giyinmiş, bellerinde gümüş kemerler, yüzleri yaşmaklı iki erkektir. (Kürsembeoğlu'na aittirler.)

Muhtar: Modern kıyafetli 40 yaşlarında gün görmüş bir adam.

Diğer Oyuncular: Bekçiler, Çalgıcılar ve bir at.

Oyun: Düğünde misafirler odaya yerleştikten sonra Arapoğlu elinde palaska, belinde gazlanıp ateşlenmiş bir süpürge ile “Düüüyyy! Düüüt!” diyerek gelir. Palaskasını sağa sola sallar, meydanı açar. Etrafta gürültü kesilir.

Arapoğlu meydanda gezinmeye başlar. Etraftakilere selam verir. Cevap alamaz. Hiddetlenir. Sonunda muhtarı bulur. Çamlıbel'den geldiğini ve Kürsembeoğlu ile hesaplaşmak niyetinde olduğunu söyler.

Muhtar, Arabın kabalığına kızar. Arapoğlu, iki kızı olduğunu, müsaade ederse onları oynatacağını bildirir. Muhtar sevinir. Çalgıcılar çalar. Bekçiler at üstünde kızları getirirler. Kızlar oynamaya başlar. Dışarıdan nâra ata ata Kürsembeoğlu gelir. Ansızın yakaladığı Arapoğlu'na iki el ateş ederek onu öldürür. Hâline bakmadan kız kaçıranın hâli budur der. Kızlarla oynar. Oyun bitince kızları alıp gider.

3) Hayvan Kültüne Bağlı Oyunlar:

a) *Saya Gezme Oyunu:*

Derlendiği yer: Erzincan, Ilıç çevresi.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyunun Zamanı: “Saya”, “Körkü”, “Tortu” ve “Kuzunun tüyü bitti” gibi adlarla da anılan bu oyun, şubat ortalarında koyun ve keçi çobanları tarafından oynanır. Koyun ve keçilerin doğumlarıyla ilgili bu geleneksel oyun aynı zamanda baharın gelişini de müjdelir.

Oyuncular:

Saya Kocası: Yaşlı, uzun beyaz sakallı, başında sarığı, sırtında kanburu, elinde bastonu, uzun paltolu bir adamdır. Kollarına ikişer tane küçük çan takılmıştır. Tanınmayacak bir şekle giren Saya Kocası çevik bir kişidir.

Gelin: Saya'nın sevgilisidir. Kadın kılığına girmiş bir erkektir. Başında beşibirlikler ve işlemeli beyaz örtü vardır.

Oyun: Döle (keçilerin yavrulanması) 50 gün kala hazırlanır. Yaşlılar kara kışın sonu gelince Saya'ya 47 gün kaldı derler. Herkes, bu yıl “Saya'nın Kocası kim olacak diye birbirine merakla sorarlar. Şubat'ın 17'sinde gizlice sayacılar hazırlanırlar. Gece, davul-zurnanın Saya'ya uygun çaldığı bir makamla oyuncular ortaya çıkarlar. Çocuklar, gençler ve meraklılar Saya'yı takip ederler. Sayacılar sırayla evleri dolaşırlar, her evin önünde türlü oyunlar oynarlar. Oyun sırasında Saya ile gelin konuşmaz. Konuştukları takdirde keçilerin ölü doğacağına dair bir inanç vardır. Bu durum gelinin erkek olduğunu da maskeleyiş olur. Dolaşma sırasında Saya; sağa sola vuracak olursa hiç kimse ses çıkarmaz. Çocuklar Saya'nın şeklinden ürkekçe kaçırlar.

Sonunda her ev sahibi Sayacılar bulgur, yağ, yumurta gibi yiyeceklerle bir takım hediyeler verir. Oyuncular verilenlerin bir kısmını yerler bir kısmını da fakirlere dağıtırlar.

b) *Tekecik: Koç Katımı Oyunu:*

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyunun Zamanı: Bu tören kasım ayına girerken başlar.

Oyun: Kasıma bir hafta kala, köyün hiç evlenmemiş bekar adamı olan efebaşı töreni düzenler. Defler, kavallar, meşaleler ve çanlar hazırlanır. Çocuklar, gençler

çingirakları bellerine takarlar. Oyuncular bir meydanda toplanır. Köyün en kenar evine gelirler. Evin önünde susarlar. İçlerinden güzel sesli bir delikanlı tekerleme okur. Ev sahibi türkü söyleyenlere yiyecek ve para verir. Sıra ile bütün evleri gezirler. Çocukları evlenecek ailelerin daha çok hediye verdiği görülür. Toplanan hediyelerle oyuncular ortaklaşa aş yapar ve topluca yerler.

4) Bitki Kültüne Bağlı Oyunlar:

Cemalcık (Ürün elde edilmesi) Oyunu:

Derlendiği yer: Çanakkale, Biga, Binekçi, Bozlar Köyü .

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyunun Zamanı: Harman zamanı (Ağustos ayında),.

Oyun: Ağustos ayında, harmanların dövüldüğü sırada geceleyin delikanlılar toplanırlar. İçlerinden birisi kız kılığına girer. Teke adını alan diğer bir genç bula-bildiği çanları beline bağlar. İriyari bir adam olan Teke yanında kız olduğu hâlde kol kola bütün evleri dolaşırlar. Arkalarında köyün gençleri vardır. İlk uğradıkları evin önünde şöyle bir tekerleme söylerler:

Cemalci geldi duydunuz mu?

Selâm verdi aldınız mı?

Sonra

Ya verin hakkımızı

Ya kırarız kapınızı

Vermezseniz hakkımızı

Kırıyoruz kapınızı!

Oyuncuları ev sahipleri memnun ederlese ikinci bir tekerlemeyi mâni makamıyla söylerler:

Tarlada pulluğun işlesin

Yaylada koyunun kışlasın

Allah sana evlât (gelin veya güvey) bağışlasın

Toplanan hediyelerle oyuncular saz satın alırlar. Artan para ile kış aylarında helva yapıp yerler.

5) Mezhep Törenleri: Anadolu'daki çeşitli mezhep ve tarikatlerin büyük bir çoğunluğu İslâmiyetten önceki kamlık veya şamanlık döneminden kalma olmakla birlikte İslamiyetin kabul edilmesiyle İslâmî bir tavra bürünen çeşitli, âyinleri, törenleri ve uygulamaları vardır.

B) Din Dışı (Profan) Oyunlar:

1) Günlük Hayattan Alınan Oyunlar:

Tarla Sınırı Oyunu:

Derlendiği yer: Çorum, Sungurlu, Demirşeyh Köyü.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular: Delil (Oyunu hazırlayan), sınır taşları (iki adam), birinci tarla sahibi, ikinci tarla sahibi, muhtar, bekçi, âzâlar, karakol komutanı, iki jandarma.

Oyun: Delil, düğün evinde önceden ellerini dizlerinin altından bağlayıp yuvarlak ettiği iki adamı (sınır taşı) misafirlerin bulunduğu odaya kucağında getirir. Onları odanın ortasına yan yana oturtur. Bunlar iki kardeşin tarlasını ayıran sınır taşlarıdır. Delil, kenara çekilip oturduktan sonra oda kapısından büyük kardeş girer. Sınır taşına doğru yürür. Sınırı beğenmez. Sınır taşını ite kaka kardeşinin tara-

fına götürür. Bu götürme şekli halkın gülmesine sebep olur. Hâlimden memnun olan ikinci kardeş gelir. O da sınırı beğenmez ve kendi lehine çevirmeye çalıştığı sırada tarlaya gelen kardeşi ile münakaşaya başlar. İş halledemezler. Küçük kardeş çare bulması için muhtara baş vurur. Muhtar, âzâları ve bekçi gelirler. İki tarafı uzlaştırırlar ve sonra birlikte köye dönerler.

Büyük kardeş durumdan memnun olmaz. Tekrar gelir sınırı kendi lehine çevirir. Kardeşi bunu duyar. Hiddetlenir. Tarlaya gelir, kardeşi ile kavga eder. Ağabeyisini yaralar ve kaçar.

Büyük kardeş yaralanma nedeniyle bayılır. Bir yolcu durumu karakola bildirir. Bir jandarma gelir suni teneffüs yaptırarak büyük kardeşi ölümden kurtarır. Küçük kardeşi diğer jandarma yakalayıp karakola getirir. Şaşkın ve perişan hâlde bulunan büyük kardeş: Ben ne oldum, bana ne oldu? diye ağlamaya başlar, karakol komutanına kardeşini affetmesini rica eder. Komutan af kararı verir. Oyun biter.

2) Masallara Bağlı Oyunlar:

Keloğlan Oyunu:

Derlendiği yer: Çukurkuyu Köyü, Bor, Niğde.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular: Muhtar, (Erkek elbisesi giymiş kadın), Keloğlan (Erkek elbisesi giymiş kadın), Keloğlanın anası, kız, sığırlar: Çocuklar ve genç kızlar.

Oyun: Keloğlan'ın anası oğluna köyün sığırlarını gütmesini söyler. Cebinden çıkardığı aynasına bakmakta olan Keloğlan bu işi kabul eder.

Ertesi gün sığırları alıp kıra gider. Sığırları otlatırken yalnız gezen bir kız bulur, alır muhtara getirir, köye dönünce kendisine vermesini tembih eder. Anasına da kızı gözetlemesini söyler.

Akşam olur, Keloğlan köye döner. Muhtarla anasından kızı ister. Muhtarla anası kızı gözetlemeyi unuttuklarını söyleyince kız, anasını döver. Biraz sonra muhtarı dövmeye karar verir. Muhtarı bulur, kızı bulmazsa kendisini döveceğini hatırlatır. Keloğlan'dan korkan muhtar evinden çıkan kızı aramaya başlar. Sonunda bulduğu kızı getirip Keloğlan'a teslim eder. Keloğlan kızla evlenir. Elinde sopası vardır. Önündeki sığırları kovalaya kovalaya odadan çıkar.

3) Destanlara veya Âşıkların Hayatlarına Bağlı Oyunlar:

Göçebe Oyunu:

Derlendiği yer: Varyanlı Köyü. Kahramanmaraş.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular:

Gündeşlioğlu: At üstünde göçebe reisi.

Karavaş

Koyun, sığır ve deve sürüsü.

Göçebe reisin maiyeti.

Kuyruksuz bir eşek.

Oyun:

Gündeşlioğlu at üstünde, elinde asası sert ifadelerle karavaşa harmanların kalıp kalkmadığını sorar. Arkasından koyun, sığır ve develer gelmeye başlar.

Gururlu bir adam olan Gündeşlioğlu kendisi gibi beyin sırtının yere gelip gelmeyeceğini sorar. Maiyeti bir dalkavuk grubudur. Beye sırtının yere gelmeyeceğini türlü şekillerle ifade ederler.

Biraz sonra kılık kıyafeti bozuk, kuyruksuz bir eşek üstünde Gündeşlioğlu tek-
rar meydana gelir. Sağda solda dilenmeye başlar ve şu türküyü söyler:

*Sürü sürü sürülerim var idi
Sürünün vardıği çaylar kurudu
Katerde mayalarım yörürdü
Şimdi at gölüğüm eşek oluktur*

*Sürü sürü sürülere katardım
Top top eder yozlarımı satardım
Oyuzaltı direk çadır tutardım
Şimdi kölgeliğim kaşık oluktur*

*Erbişim balıyı yaslanmaz iken
Kuş tüyü döşeğe döşenmez iken
Tarablus kuşağı kuşanmaz iken
Kıl ip bellerime kuşak oluktur*

*Tepe tepe barmanlarım savrulur
Namlı buğdaylarım devrilir
Adım Gündeşlioğlu deyi çağrılır
Şimdi topladığım başak oluktur*

Evvelce Gündeşlioğlu'nun malıyla geçinen dalkavuklar zengin olmuşlardır. Di-
lenmekte olan eski beylerini tahkir ederek kovarlar.

Gündeşlioğlu hakarekete tahammül edemez. Allah'a kendisini bu hayattan kurtar-
ması için niyaz eder. "Bu küçük eşek kurban" diye diye oyun yerini terk eder.

4) Tarihî Olaylara Bağlı Oyunlar:

İstiklâl Savaşı Oyunu:

Derlendiği yer: Eskişehir Köyleri.

Derleyen: Ahmet Kutsi Tecer

"İki taraf var: mavi apoletli düşman askerleri, kırmızı apoletli bizimkiler. Bunlar
savaş yerinde buluşuyorlar. Savaş yeri de belli: İnönü.

Önce mavililer, bozuk bir yürüyüşle şu şarkıyı söylüyorlar:

*İnönü'nde aldandık
Türkleri uyur sandık
Kostantin'in uğruna
Bu sefer yine yandık*

*Cephede Türk olmasa
Boynumdan kan almasa
Atina'yı boylarız
Toplu gâvur olmasa*

Bu sırada İnönü cephesine ve ateş mevziine gelmiş bulunurlar. Savaş başlar.
Beriden kırmızı bir apolet görünür görünmez mavililerin hepsi de silahlarını ata-
rak teslim olmaya dururlar. Tek bir nefer bunların silahlarını alarak onları kararga-
ha götürür. Kumandanın karşısına çıkarlar. Kumandan mehmetçiğe sorar: - Bun-
lar ne Mehmetçik'de:

*İnsanların düşmanı
Kurbanların şişmanı
Yunanlıların pişmanı*

Diye cevap verir.

Kumandan:- Götür bunları, insanlara teslim et, insanlık öğrensinler.

Mehmetçik bunları alır götürür.

5) Hayvanları Taklit Edici Oyunlar:

Kartal Oyunu:

Derlendiği yer: Bebek Köyü, Adıyaman.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular: İhtiyar, ihtiyarın karısı, koyun, kartallar ve tilki. Oyuncular aldıkları rollere göre giyinirler. Tilkinin kuyruğu ayrıca yanıcı bir madde ile ıslatılır.

Oyun: İhtiyarla karısının koyunu ölür. Çeşitli mimik, jest ve seslerle acılarını anlatmaya çalışırlar. Kadın ölen koyunu meydanın ortasına getirir, yere atar. Vakit gecedir. Karı koca koyunun başucunda bir ateş yakarlar. Kartallar uzaktan koyun leşini görürler, yavaş yavaş fakat sert hareketlerle koyuna yaklaşır. Sonra bir daire oluşturarak türlü mimik ve jestlerle sıçraya sıçraya dönerler.

Tilki de bir parça et kapabilmek için bir çok girişimde bulunur. Gider gelir, yatar, kalkar.

Kartalların koyuna vurduklarını gören karı-koca ağlamaya ve onlara doğru ilerlemeye başlarlar. Kartallarla mücadeleye girerler. Fırsattan istifade eden tilki bir parça et kapmak için koyuna saldırır. Tilkinin bu açığözlülüğünü gören kartallar mücadeleyi onun üzerine yöneltir. Tilkinin etrafını çevirirler. Kartallardan kurtulmak için bir sağa bir sola kaçmak isteyen telaşlı tilkinin kuyruğunu ateşlerler. Tilki neye döndüğünü bilmez!

Seyirciler tilkinin etrafında halay çekerler. Oyun eğlence, neşe içinde sona erer.

6) Samit veya Lâl Oyunu:

Ali ile Fatoş Oyunu:

Derlendiği yer: Peri Köyü, Mazgirt, Tunceli.

Derleyen: Şükrü Elçin

Oyuncular:

Ali: Takma sakallı, yaşlı, üstü başı yırtık, yüzünde un izleri ve lekeler var.

Fatoş: Kadın kılığına girmiş erkek, yerel giysiyle.

Oyun: Avluda veya meydanda oynanır. Davul zurna çalmaya başlayınca birbirine âşık iki yaşlı sevgili ortaya çıkarlar.

Davulcu ya bir Abdürrahman halayı yahut bir Zeybek oyununu çalar. Ali, Fatoş'a; Fatoş, Ali'ye jest ve mimiklerle sevgilerini anlatırlar. Oyun devam ederken Ali, Fatoş'a "Sana bunu alacağım, sana şunu alacağım" şeklinde işaretler yapar. Fatoş, Ali'nin dediklerinin bazılarını kabul bazılarını reddeder.

Bugün, Türk halk kültüründe değişik yörelerimizde, "cemâlcik, köse-gelin, sa-ya gezme, tarla sınırı, kalaycı, sinsin, keloğlan, göçebe, arı çalma, yaş, berber" adlı köy seyirlik oyunlarımız geleneksel bağlamlarında yaşamağa devam etmektedir. Seyirlik köy oyunları son yıllarda Mersin, Alanya ve Antalya gibi yörelerimizde tekrar dirilmeye başlamıştır. Özellikle turizm sektörünün animasyon ihtiyacına yönelik olarak bazı köy ve kasabalarda başta "Deve Oyunu" gibi oyunlar olmak üzere oyun çıkaran ekipler bunları turistik tesislerde oynamaktadırlar.

Bu kısımda yer alan bilgilerin bir kısmı Şükrü Elçin'in *Anadolu Köy Orta Oyunları* Ankara: TK Yayınları, 1977) adlı çalışmasından alınmıştır. Bu kitabın 1. kısmında ve Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İnkılap ve Aka Yay. 1985) adlı çalışmasının I. bölümünde daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, köy seyirlik oyunlarının günümüzde de pek çok yöremizde oynanmaya devam edilmesinin nedeni ne olabilir ?



SIRA SİZDE

1

KARAGÖZ OYUNU

Karagöz oyunu, evrensel olarak, “gölge oyunu” hatta “gölge tiyatrosu” (shadow theatre) olarak da adlandırılan bir tekniğin ve bu teknikle meydana getirilen sözlü edebiyat türlerinin genel adıdır. Gölge oyunu tekniği, çıra, mum, lamba gibi bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak oluşturulur. Bu perdenin arkasında iki boyutlu ve saydam olmayan tasvir veya kuklaların oynatılması gölge oyunu tekniğinin esasını meydana getirir. Bu teknik dünyanın değişik ülkelerinde yerel katkı ve kullanımlarla çeşitlemeler kazanmıştır.

Gölge oyunun Çin, Japonya, Hindistan veya Endonezya gibi Uzakdoğu ülkelerinin birinde ortaya çıktığı ve oradan XIII. yüzyıldan itibaren Araplar eliyle Yakındoğu'ya getirildiği ve buradan Batı'ya yayıldığı yaygın olarak kabul edilen görüştür. Özellikle, Mısır Memlûkları'nda gölge oyunun çok rağbet gördüğü bilinmektedir. Gölge oyunu tekniğini öğrenen her ulus zaman içinde bu tekniği kullanarak ve kendi karakterlerini yaratarak kendine özgü seyirlik gelenekler oluşturmuş ve zaman içinde de bunları geliştirmiştir.

Gölge oyunu karagöz, Türk halk tiyatrosunda da son derece önemli bir yere sahiptir. Oyununun kahramanları Karagöz ve Hacivat'ın kimliklerini araştırdığımızda çok yaygın anlatılan bir Bursa efsanesi ile karşılaşmaktayız. Sultan Orhan devrinde (1324-1362) Ulucami'nin yapımında demirci ustası Kambur Bâli Çelebi (Karagöz) ile duvarcı ustası Halil Hacı İvaz (Hacivat) çalışmaktadır. *Mukallit* tipler olan ikilinin arasında geçen nükteli konuşmalar diğer işçilerin dikkatini toplayıp, işlerini aksettirmelerine sebep olur. Cami inşaatı yavaş ilerler. Durumu öğrenen padişah hidetlenip her ikisini de idam ettirir. Bursa'nın Çekirge semtindeki mezarlığa gömülürler. Günümüzde mezarlarının yanına bir de anıt dikilmiştir. Padişah bir süre sonra yaptığı yanlışlığın bilincine varır ve çok üzülür. Padişahın *musabibi* Şeyh Küşterî padişahı teselli etmek için beyaz sarığını çıkarıp gerer ve arkasına bir şem (mum) yakar. Ayağından çıkardığı çarıklarıyla Karagöz ve Hacivat'ın tasvirlerini canlandırıp nükteli konuşmalarını seslendirir. Günümüzde de karagöz perdesine “Şeyh Küşterî Meydanı” denir ve Şeyh Küşterî karagözcülüğün pîri -kurucusu- kabul edilir ancak yazılı belge ve kayıtlar XVI. yüzyıl başlarında Mısır'ı fetheden Yavuz Sultan Selim'in davet ettiği Mısırlı gölge oyuncularının İstanbul'a gelerek bu teknikle oyunlar sergilediklerini ortaya koymaktadır. Muhtemelen bu yolla öğrenilen gölge tekniğiyle karagöz seyirlik türü yaratılmış ve kısa sürede yaygınlaşmış olmalıdır. Nitekim XVI. yüzyılda yapılan şehzadelerin sünnet düğünlerinde gölge oyunlarının varlığı bu döneme ait eserlerde yer almaktadır.

Karagöz XVII. yüzyılda kesin biçimini almıştır. Karagözün varlığı ve içeriği Evliya Çelebi başta olmak üzere pek çok yabancı seyyahın kayıtlarında da açıkça yer alır. XVII. yüzyılda, İstanbul'da Kör Hasanzâde Mehmet Çelebi, Şengül Çelebi Erzurum'daysa Kandilloğlu devrin ünlü karagözcüleridir. XVIII. yüzyılda yetişen ünlü karagözcüler arasında Sarı Ahmet, Şerbetçi Emin, Kasımpaşalı Hafız yer alır.

XIX. yüzyıldaysa, “Ser-hayâlî” (Karagözcü başı) unvanına sahip *Sait Efendi, Hayâlî Hamit, Berber Sait Efendi, Rıza Efendi, Mehmet Efendi* ve *Nafiz Bey* ünlü Karagöz sanatkarlarıdır. XIX. yüzyıl sonlarında ve XX. yüzyıl başlarında yaşayan *Hayâlî Memduh Bey, Hayâlî Ömer, Hayâlî Arap Cemal Efendi, Hayâlî Kâtip Salih, Hayâlî Küçük Ali, Hayâlî Torun Çelebi, Erhan Ergüler, Orhan Kurt, Tacettin Diker, İhsan Dizdar, Metin Özlen, Mustafa Mutlu, Mehmet Baycan, M. Tabir İkiler, Ünver Oral* gibi isimler karagöz sanatkarı olarak ün yapmışlardır.

Başlangıçta, İstanbul, Bursa, Edirne, Selanik, Üsküp, Erzurum gibi büyük şehirlerde icra edilen karagöz oyunları zamanla Kars, Gaziantep, Kıbrıs başta olmak üzere taşraya da yayılmıştır. Ayrıca büyük şehirlerde yaşayan karagözcülerin Ramazan ayı dışında Anadolu ve Rumeli’de turneye çıktıkları bilinmektedir. Osmanlı Devleti’nde uzun müddet en çok sevilen eğlence türlerinin başında gelen karagöz zamanla Yunanlılar tarafından da aynı ad ve büyük bir çoğunluğu aynı olan karakterlerle alınmıştır.

Karagöz oyununda yazılı bir sabit metin yoktur. Karagözcü sözlü kültür ortamında doğaçlama olarak oyununu oluşturur ve oynatır. Karagözcü oyunu oluşturup oynarken sadece icra töresine göre kalıplaşmış bölümleri ve bunlarla ilgili gelenekleri takip eder. Gelenek içinde karagöz oyun konuları kalıplaşmıştır. Buna bağlı olarak da karagözcülerin bir oyun dağarcığı oluşmuştur. Hiç şüphesiz gelenek hemen her zaman yeni oyun icadına açık olmuş hatta yeni oyun icatlarını teşvik etmiştir. Karagözcülerin en etkin oldukları zaman geceleri âdeta bir sözlü kültürler sanat festivali havasında kutlanılan ramazan ayıdır. Ramazan ayında kahvehanelerde usta bir karagözcünün her gece bir oyun oynayacak şekilde en az 28 karagöz oyunu bilmesi gerekmiştir. Bu yapılanış karagözcülerin klasik oyun dağarcığını belirlemiştir. Karagözcüler ramazanın ilk gecesi “Mandıra” oyunuyla başlarlar ve arife gecesi “Meyhane” oyunuyla bitirirlerdi.

Karagözcülerin klasik oyun dağarcığında yer alan bu oyunların adları, kâr-ı kadim (eski zaman işi) oyunları, *Abdal Bekçi, Ağalık, Bahçe, Bahk, Büyük Evlenme, Canbazlar, Cazu, Çeşme, Ferhat ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigar, Kayık, Kırınlar, Mandıra, Meyhane, Orman, Ödüllü, Peblivanlar, Salıncak, Sünnet, Şairlik, Tabir ile Zühre, Tabmis, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Sefası, Yangın, Bursalı Leyla, Yazıcı*, nev-icad (yeni yaratılmış) modern oyunları, *Aşçılık, Bakkal, Cincilik, Eczane, Hain Kahya, Hançerli Hanım, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Sahte Esirci, Sahte Kedi, Ortaklar, Karagöz’ün Fotoğrafçılığı, Karagöz Dans Salonunda* şeklinde sıralanabilir. Bazı oyunları aynı konuları işlemekle birlikte, oyunların adları değişiklik göstermektedir. Sözlü kültür ortamında öğrenilen ve doğaçlama olarak gösterilerek aktarılan yapı gereği bu tür çeşitlenmeler kolayca oluşabilir. Geçen yüzyılda, karagözü yaşatma amacıyla yapılan çalışmalarla karagöz oyunlarına, *Karagöz Emekli, Karagöz Yeşil Yandlı Geç, Karagöz Trafikte, Karagöz Dondurmacı, Karagöz’ün Minübüsü Fash, Karagöz’ün Makarna Yemesi, Karagöz’ün Sinema Fash, Karagöz’ün Aktör Olması* gibi yeni oyunları oluşturulmuştur.

Karagöz oyunu tek kişinin icra ettiği bir gösteridir. Fakat, karagözcünün yardımcısı da vardır. “*Hayâlî*” veya “*bayalbaz*” (hayal oynatan) da denilen karagözcü ustasına, “*sandıkâr*” da denilen çırağı yardım eder. Karagöz oyununun icrası sırasında şarkı ve türküler okuyana “*yardak*”, oyun esnasında tef çalan yardımcıya “*dayrezzen*” adı verilirdi. Perdenin hazırlanması, fasılda oynatılacak olan tasvirlerin seçilip sıralanması gibi görevler çırağındır. Tasvirler ve perdenin konulduğu sandığı taşıyan hamal dahil, klasik bir karagöz oyunu takımı genellikle altı kişiden oluşurdu.

Karagöz oyununda seyirciler “*tasvir*” adı verilen iki boyutlu kuklaların perde-deki gölgelerini renkli olarak seyredeler. Tasvirler, karagöz oyunun en önemli kısmını oluşturur. Karagöz oyunun hazırlanmasının ilk kısmı tasvirlerin yapılmasıdır. Genellikle karagözcüler kendi oynatacakları tasvirleri kendileri yapmıştır. Ancak, sadece tasvir yapım işiyle uğraşan ustalar da ortaya çıktığı bilinmektedir. Karagöz oyunun tasvirleri genellikle manda, sığır, deve derisinden ve saydam olan Ali Kurna Kağıdı’ndan yapılmıştır. Karagöz oyununda “tasvir” olarak adlandırılan iki boyutlu kuklalar, saydamlaştırılabilen, ısıya dayanıklı ve kolayca eğilip bükülmeyen derilerden yapılmaktadır. Bu deriler üzerine kalıplar yardımıyla tasvirler çizilir ve “*nevrekân*” denilen sivri uçlu bıçakla kesilerek, zımparalanır, çini mürekkebi ve kök boyalarla boyanır. Tasvirlerin, el, kol, bacak gibi hareketli kısımları ana gövdeye kiriş, kursak, tel, naylon ipe bağlanır. Tasvirleri oynatmak için değneklerin geçeceği delikler ‘oyuk’ ikinci bir deri parçasıyla sağlamlaştırılır. Tasvirleri oynatan değnekler 60 cm civarında ve genellikle gürgenden yapılır.

Karagöz oyunları konularını gerçek hayattan alır. Ancak, karagöz oyunu bir kişilik özelliği sivriltilerek gerçeklikten uzaklaştırılmış tiplerden oluşur. Karagöz oyununda romanlarda olduğu gibi iç dünyasında yaşadıklarıyla olgunlaşıp değişen “karakter” yoktur. Karagöz oyunlarında XX. yüzyılda oluşturulan örnekler dışında yer alan bütün tipler Osmanlı döneminin tipleridir. Karagöz ve Hacivat bu oyunların ana tipleridir. Onlar dışındaki bütün tipler ikincil tipler olarak oyunlarda yer alırlar. İkincil tipler perdeye kendilerine has müzik dans, ağız özellikleriyle gelirler. Karagözde yer alan bu ikincil tipler, “*Karagöz’ün eşi*”, “*Hacivat’ın kızı*” gibi bütün “*kadın tipler*” veya “*zenneler*”, İstanbul ağzı konuşan “*Çelebi*”, “*Tiryaki*”, “*Bebe Rubi*”, Anadolu tipler, “*Lâz*”, “*Kastamonulu*”, “*Eğinli*”, “*Harputlu*”, “*Kayserili*”, Anadolu dışından gelenler, “*Rumelili*”, “*Arnavut*”, “*Arap*”, “*Acem*”, azınlıklar, “*Rum*”, “*Frenk*”, “*Ermeni*”, “*Yabudi*”, marazi tipler “*Kekeme*”, “*Hımbım*”, “*Kötürüm*”, “*Esrarkeş*”, “*Sağır*”, “*Aptal*”, kabadayı ve sarhoşlar “*Külhanbeyi*”, “*Efe*”, “*Zeybek*”, “*Matiz*”, “*Tiryaki*”, “*Tuzsuz*”, eğlendirici tipler “*Köçek*”, “*Çengi*”, “*Kantocu*”, “*Hokkobaz*”, “*Canbaz*”, “*Curcunabaz*”, olağanüstü tipler ve yaratıklar, “*Büyücü*”, “*Cadı*”, “*Cin*”, “*Yılan*”, “*Canavar*”, geçici-tali tipler “*Tabir*”, “*Zühre*”, “*Ferhat*”, “*Şirin*”, “*Âşık Hasan*”, “*İmam*”, “*Tablalı*”, *Hacivat’ın kardeşi* “*Tavtatikkütüpatı*” ve çocuklar *Hacivat’ın oğlu* “*Sivrikoz*”, *Âşık Hasan’ın oğlu* “*Muşlu*” gibi sıralanabilir.

Karagöz oyunları “Giriş”, “Muhâvere”, “Fasıl” ve “Bitiş” olarak adlandırılan dört bölümden meydana gelir. Gelenegin icra töresine göre karagöz oynatılmasında bu kısımların yerleri değiştirilemez. Karagöz oyunu başlamadan önce perde kurulur ve perdeye “Göstermelik” denilen “*çiçek dolu sakı*”, “*bayat ağacı*”, “*fiskiyeli bavuz*”, “*ağaç*”, “*kalyon*”, “*zümrüdüanka*” gibi sabit olarak duran bir tasvir konulurdu. Göstermelik “nâreke” adlı kâmiş bir düdüğün öttürülmesiyle birlikte sahneden kaldırılırdı. Bu hareket ve nâreke sesi oyunun başlamak üzere olduğunu işaret ederdi.

a) *Karagöz’ün “Giriş” Bölümü*: Hacivat bir semaî söyleyerek perdeye gelir ve “Off! Hay Hak” diyerek perde gazeline başlardı. Perde gazellerinde dünyanın geçiciliği, dış görünüşe aldanılmayıp onun arkasındaki gerçeği görmenin gerekliliği gibi tasavvufî olarak da yorumlanabilecek konular ele alınır. Bu perdenin kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu söylenilir. Allah ve devrin padişahı övülürdü.

Hacivat, Hafız’dan, Ziya Paşa’nın *Terkib-i Bend*’inden, Fuzulî, Nedim veya Nefî divanlarından bir beyit söyleyerek kafa dengi bir arkadaş aradığını şu tür ifadelerle belirtirdi:

“Her bâli lâtif etvârî zarîf, bir yâr-i vefâkâr olsa, oldukça Arabî ve Farisî bilse, biraz fenn-i musikî ve şîirden anlasa, o söylese bendeniz dinlesem, bendeniz söylesem o dinlese, huzzâr-ı kirâm safâ-yâb olsa!... Diyelim, bu gece de işimizi Mevlâm rast getire!... Yâr bana bir eğlence... Aman, yâr bana bir eğlence!..”

Bazı oyunlarda ise, Hacivat bir beyit okur okumaz Karagöz perdenin sağ üst köşesinden atlar ve Hacivat'ı gürültü yapmasından dolayı döver. Hacivat kaçır. Yere uzanmış yatan Karagöz ise Hacivat'ın gürültüsünden şu tekerlemeyle yakınır: *“Of, aman aman halim yaman tü, tü, tü senin suratına, teessüfler olsun dahilen inkısam ve tûlen irtifâna. Ben senin bunca yıllık muhibb-i vefadarın olayım da hukuk-ı kadimeye rağmen tasavvuratımı tersime kıyam et ha. Ulan senin bu kadar vech-i mundar olduğun Allah bilir hatırıma gelmezdi. Meğer sen ne köhne-i kerih-siyret rezalet-mefrûş firaş-ı mezelletmişsin. Bir defa da cerayim-i sabikamı derpiş etme de, beray-ı uhuvvet, ibkâ-yı namın için bir hatıra rekzine tesaddüd et. ... Bu halde ba'dema rişte-i alakayı fek ile evrak-ı perişan miyanına idhalden başka çarem kalmadı.”* Bu şekilde, Karagöz'den hiç beklenilmeyen Arapça ve Farsça kelimeler ve tamlamalarla dolu bir tekerleme söyler. Oyunların genelinde Hacivat'ın söylediği Arapça ve Farsça kelimeleri anlamayan Karagöz'e böyle bir tekerleme söylenmesi biraz da seyirciyi şaşırtıp güldürmek için olmalıdır.

Böylece söylenip duran Karagöz'ün öfkesi geçince, Hacivat tekrar perdeye gelir ve oyunun “muhâvere” (diyalog) bölümü başlar.

b) *Karagöz'ün “Muhâvere” (Diyalog) Bölümü:* Genellikle Hacivat ile Karagöz'ün karşılıklı konuşmalarından oluşan bu bölümde bazen başka kişilerde yer alabilirdi. Muhâvere bölümü genellikle asıl oyunun konusu ile ilgili değildir. Bu nedenle karagözcü bu bölümü, seyircinin verdiği tepkiye göre uzatır veya kısaltabilir. Karagözcü, oyunu uzatma işlemi esnasında “ara muhâvere” denilen ek muhâverelere baş vurabilir. Muhâvere bölümüne bazen *Akıl, Arap Köse, Ayrılık, Ciğerci, Hasta, Hayır, Hiç, İftar, İsim, Doktorluk, Bekçi, Kul, Turşu, Yazma, Külbas-tı, Rüya, Emanet Para, Nasihat, Nazire, Esas Hayal, Kayık* gibi adlar verilmiştir. Karagözcü, ustalığına ve becerisine göre seçtiği muhâvereyi devrin şartlarına göre güncel konularla da süsleyerek seyirciye sunar.

Muhâvere ile Fasil arasındaki temel fark, birincinin sadece söze dayanmasına ve olaylardan arındırılıp soyutlaştırılmış olmasına karşılık ikincide olaylara yer verilmesidir. Muhâvere kısmında Karagöz ile Hacivat'ın birbirlerine ters düşen yaratılışları, ses, düşünce ve yetiştirme farklılıkları ortaya konulur. Oyunun bu iki baş kişisi bütün temel özellikleriyle seyirciye tanıtılmış olur. Muhâvere, genellikle okumuş bir insan olan Hacivat'la, okumamış bir halk adamı olan Karagöz'ün birbirlerini ters anlamaları üzerine kurulmuştur. Konuşmayı başlatan Hacivat, bilgisini ortaya koyacak şekilde bir konu etrafında özellikle Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerden oluşan cümleler kurar. Ona cevap veren Karagöz de Hacivat'ın kullandığı kelimelere yanlış anlamlar ve Türkçe yakıştırmalar bularak, seyirciyi güldürecek komikliği yaratırdı. Hacivat âdetâ nükteyi oluşturacak alt yapıyı hazırlar, Karagöz de buna uygun cevabı verir konumdadır.

Bazı muhâverelerde, olmayacak bir şey veya olay ya da bir rüya gerçekmiş gibi tekerleme şeklinde anlatılırdı. “Gel geç muhâveresi” adı verilen bir başka çeşit muhâverede ise, Hacivat perdeye gelip bir mısra söyleyip ayrılır. Onun ardından perdeye gelen Karagöz, Hacivat'ın mısraına ölçü ve kafiye bakımından aynı ancak içerik bakımından saçma bir mısra söyleyerek ayrılırdı. Bu işlem birkaç defa tekrarlanırdı.

Karagöz'den dayak yiyen ve bu duruma kızan Hacivat, perdeden çekilirdi. Bunun üzerine Karagöz, *“Sen gidersin de, beni buraya pamuk ipliği ile bağlamıyorlar ya! Varayım idgâba, dolaba, dilber seyrine, bakalım âyine-i devran ne gösterir”* diyerek perdeden ayrılır ve böylece seyirciye “fasıl bölümü”nün başlayacağını söylemiş olur.

c) *Karagöz'ün “Fasıl” Bölümü*: Oyuna adını veren bölüm “Fasıl”dır. Bu bölümde perdeye gelen Karagöz ve Hacivat'la, ikincil tiplerle birlikte yaşanan bir olay ele alınır. Fasıl bölümünde, perdeye gelen ikincil tipler oyunun çeşitli safhalarında kendilerine has kılık kıyafet, davranış ve konuşma tarzlarıyla, Hacivat ve Karagöz etrafında gelişen olaya karışırlar. Karagözcüler perdeye gelen bu ikincil tiplerin sayısını istedikleri kadar çoğaltabilir ve perdeye geliş sıralarını istedikleri gibi değiştirebilirler.

d) *Karagöz'ün “Bitiş” Bölümü*: Oyunun son bölümünü “Bitiş Bölümü” oluşturur. Karagözcü bu bölümde yaptığı muhtemel hatalardan dolayı seyircilerden özür diler. Bir sonraki oyunun ne olduğunu ve nerede gösterileceğini seyircilere bildirir. Karagöz oyunlarının “Bitiş Bölümü” diğer bölümlere göre daha kısadır. Bitiş bölümünde, Karagöz ile Hacivat arasında geçen birkaç cümlelik konuşmadan sonra Karagöz Hacivat'ı döver. Bunun üzerine Hacivat, *“Yıktın perdeyi eyledin vîrân/ Varayım sahibine haber vereyim hemân!”* şeklindeki kalıplaşmış sözü söyleyerek perdeden ayrılır. Hacivat'ın bu şekilde ayrılması üzerine Karagöz de, *“Her ne kadar sürc-i lisan ettikse af ola! / Yarın akşam “.....” oyununda yakan elime geçerse Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar oynarım.”* diyerek perdeden çekilir. En son olarak, perdenin ardındaki şem'anın (mumun) söndürülmesiyle oyun biter.

Karagöz Osmanlı dönemindeki çok kültürlü yapının hemen hemen bütün unsurlarını perdeye taşımıştır. Oyunun esnek ve açık yapısı oynandığı bağlama uyumunu kolaylaştırmıştır. Döneminin hemen hemen bütün sosyal sıkıntılarının Karagöz perdesine yansıdığını görmek mümkündür. Karagöz oyunlarının konuları yaşanan hayattan alınmasının yanı sıra *Tabir ile Zühre, Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber, Leyla ile Mecnun, Hançerli Hanım, Hüseyin Fellah*, gibi sözlü ve yazılı edebiyatın türlerine ait konular da rahatlıkla perdeye taşınmıştır.

Karagözde müzik oldukça önemli bir yer tutar. Karagöz takımlarında karagözcüye yardım etmek üzere müzisyenler bulunur. Karagöz oyunlarında yürük semâî, ağır semai, peşrev ve saz semâîsi, oyun havaları, türkü, şarkı ve gazeller önemli bir yer tutmaktadır. Dahası, perde gazeli, nâreke sesi ve ikinci dereceden tiplere has kalıplaşmış müzikal unsurlarla karagöz oyunlarının tiplleştirme tekniğinde müzikten de yararlandığı görülmektedir. Aynı şekilde bölgesel yerel tipler ve onların halk oyunları da sahneye taşınarak karagöz oyunları daha da zenginleştirilmiştir.

Karagöz oyunlarına başlangıcından itibaren “ibret aynası” gözüyle bakılmıştır. Bu yaklaşım öncelikle tasavvufî bir yaklaşımdır. Tanrı'nın kâinatı yaratması ve insanların yaşamları arasında karagöz oyunu ve oyuncuların oynatılması arasında bir denklik düşünülmüştür. Bu anlayışa bağlı olarak Karagöz “zıll-i hayal=hayal gölgesi” olarak adlandırılmış ve hayatın geçiciliğine de vurgu yapılmıştır.

Karagöz oyunlarının en çok eleştirilen yönlerinden birisi açık-saçıklık veya müstehcenliktir. Erkek erkeğe eğlenen mekânlardaki karagöz icralarında ön plana çıkan bu durum oyunların bir özelliğinden ziyade anlatanla dinleyen arasında geleneksel bir anlatı yoluyla kurulan her sözlü edebiyat icrasında ortaya çıkabilir. Çünkü bu tür sözlü ortamlarda ve doğaçlamaya dayanan icralar aynı zamanda dinleyici veya izleyici kitlesinin isteklerine göre şekillenen özellikler taşır.

Müstehcenlikten sonra karagöz oyunlarının en çok tartışılan yönlerinden birisi de oyunlarda yer alan siyasal eleştiridir. Ancak, karagözün yüzyıllarca yaşayabilmesindeki belki de en önemli işlevi karagözcülerin âdeta gazeteciler gibi yaşadıkları dönemde meydana gelen olumsuz olaylara getirdikleri eleştiriler olmuştur. Bu yönüyle karagöz oyunlarının Osmanlı Devleti'ndeki en önemli sözel medya unsuru oluşturduklarını söylemek mümkündür.

K İ T A P



Bu kısımda yer alan bilgilerin bir kısmı Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İnkılap ve Aka Yay. 1985) adlı çalışmasından alınmıştır. Bu kitabın I. bölümünde konuyla ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Sizce, karagöz oyunlarının doğaçlama olarak icra edilmesinin karagözcüler bakımından önemi ne olabilir?

Özet



Seyirlik Türleri Tanımlamak.

Türk sözlü edebiyatının icralarını doğrudan doğruya seyretmek amacıyla bir gösteri olarak hazırlanan geleneksel verimlerin oluşturulduğu sosyo-kültürel ve edebî gelenekler seyirlik türler olarak adlandırılır. Seyirlik türler, halk hayatını hareketli hâle getirerek eğlenmek ve halkın kendi yaşantısı üzerinde düşünmesini sağlamak amacıyla ortaya çıkarılmış dram sanatı gelenekleridir. Türk sözlü edebiyatında yer alan seyirlik türler, Köy Seyirlik Oyunları, Meddah, Karagöz, Orta Oyunu ve Kukla şeklinde sıralanabilir.

Seyirlik türlerin icralarında değişmeyen iki öge vardır. Bu iki ögenin birisi seyirciler; diğeri, seyredilecek gösterimi hazırlayıp sunan oyuncular ya da aktörlerdir. Bu özellik ister meddahlık, karagöz, kukla gibi tek aktörlü olsun isterse köy seyirlik oyunları ve orta oyunu gibi çok aktörlü olsun değişmez.

Seyirlik türlerin ürettiği oyunlarda en önemli öge “taklit”tir. Taklit kelimesi sözlü edebiyat ve sanat geleneklerinde “temsil” ile eş anlamlıdır. Bu bağlamda, taklidi esas alan seyirlik türlerin insanlık tarihinin çok eski dönemlerine uzanan köklere sahip olduğu rahatlıkla görülebilir.

Halk Edebiyatının başka türlerinde de gördüğümüz bir kaç sanatı bir araya getirme özelliği seyirlik türlerde de devam etmektedir. Bu türlerin gösterimlerinde önceden yazılmış ve ezberlenmiş sabit bir metinleri yoktur, tamamen doğaçlama olarak oynanırlar. Seyirlik türlerde oyun konuları gayet sadedir, çapraşık ve anlaşılması zor değildir, çoğunlukla birbirine benzeyen maceralardan oluşturulmuş bir çerçevede gerçekleşirler.



Köy Seyirlik Oyunlarını Açıklamak

İnsanlık tarihinin en eski çağlarında ilkel insan; çevresi ile kurduğu ilişkinin bir ürünü olarak büyü veya sihrin en önemli unsuru olan “taklit”i yaratmıştır. Bazı ruhbilimcilere göre bir içgüdü olarak taklit, sözden önceki kültürel dönemlerin iletişim biçimi ve kanalıydı. Bir iletişim biçimi olarak taklit, insanlığın düşünce dünyasının oluşup gelişmesindeki en önemli yaratılardan birisidir.

Mitlerden akla bağlı düşünceye ulaşma sürecinde taklit temsili ortaya çıkarmıştır. Temsil de hayatı, hareket hâlinde göstermeyi böylece kendi üzerinde düşünmeyi ve eğlenmeyi mümkün kılan bir araç ve gereç olarak geleneksel dram sanatını yaratılmasını sağlamıştır.

İlkel insanlar meydana gelen doğal olayların nedenlerini çözememiş bu olayların etkilerinden korunmak için çeşitli büyüsel törenler yapmışlardır. Bu büyüsel törenler, ilkel düşünceden mitlere, oradan akli düşünceye ulaşan insanlığın taklitle başlayan ve temelleri inançlara ve törenlere bağlı temsillerin tarihin çok eski çağlarından beri Türkler arasında da var olduğu bilinmektedir. Eski Türklerdeki dram sanatı hakkında pek çok nedene bağlı olarak fazla bilgiye ulaşılamamaktadır. Ancak Türk toplumunda komşularını etkileyecek kadar güçlü bir dram geleneği mevcuttur. Bu geleneğin en önemli varlık nedeni şamanizm (kamlık dini) olarak adlandırılan dinî sistemdir. Bütün bu törenleri gerçekleştirip idare edenler “kam” (şaman) adı verilen dinî ve ruhani liderlerdir. Kamlar düzenledikleri bu törenlerde dans eşliğinde transa geçerek iletişim kurduğu ruhlarla konuşurlar. Bunlar kamın ağzından farklı karakterler olarak seyirci ve dinleyicilere aktarılır. Geleneksel Türk halk tiyatrosunun veya seyirlik türlerin kökeni işte bu kam (şaman) törenleridir.

Köy Seyirlik Oyunları, “*Kırsal bölgelerde, köylerde görülen daha çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), erişirme, canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı bir tiyatro geleneğidir.*” şeklinde tanımlanmıştır. Köylülerin “güldürücü”, “acıklı”, “sessiz (samıt veya lâl)” olarak kümelendirdiği bu oyunların en önemli özelliği anonim oluşlarıdır.

Köy seyirlik oyunları kökenlerinden ve taşıdıkları konusal özelliklere bağlı olarak Ritüel (Kuttören) Oyunları ve Din Dışı (Profan) Oyunlar şeklinde iki ana başlık altında toplamak mümkündür.



Karagöz Oyununu Tanımlamak.

Karagöz oyunu evrensel olarak, “gölge oyunu” hatta “gölge tiyatrosu” (shadow theatre) olarak da adlandırılan bir tekniğin ve bu teknikle meydana getirilen sözlü edebiyat türlerinin genel adıdır. Gölge oyunu tekniği, çıra, mum, lamba gibi bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak oluşturulur. Bu perdenin arkasında iki boyutlu ve saydam olmayan tasvir veya kuklaların oynatılması gölge oyunu tekniğinin esasını meydana getirir. Bu teknik dünyanın değişik ülkelerinde yerel katkı ve kullanımlarla çeşitlemeler kazanmıştır.

Gölge oyunu karagöz, Türk halk tiyatrosunda da son derece önemli bir yere sahiptir. Kahramanları Karagöz ve Hacivat’ın aralarında geçen nükteli konuşmalar oyunun iskeletini oluşturur. Kuruçusu Şeyh Küşterî’dir.

Osmanlı Devleti’nde uzun müddet en çok sevilen eğlence türlerinin başında gelen karagöz özellikle ramazan eğlencelerinin vaz geçilmez unsurudur. Karagöz oyununda yazılı bir sabit metin yoktur. Karagözcü sözlü kültür ortamında doğaçlama olarak oyununu oluşturur ve oynatır. Karagözcü oyunu oluşturup oynarken sadece icra töresine göre kalıplaşmış bölümleri ve bunlarla ilgili gelenekleri takip eder. Karagöz oyunları konularını gerçek hayattan alır, oyunlar “Giriş”, “Muhâvere”, “Fasıl” ve “Bitiş” olarak adlandırılan dört bölümden meydana gelir.

Karagözün yüzyıllarca yaşayabilmesindeki belki de en önemli işlev, karagözcülerin âdeta gazeteciler gibi yaşadıkları dönemde meydana gelen olumsuz olayları dile getirmeleridir. Bu yönüyle karagöz oyunlarının Osmanlı Devleti’ndeki en önemli sözel medya unsurunu oluşturduklarını söylemek mümkündür.

Kendimizi Sıneyalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Türk sözlü edebiyatında yer alan seyirlik türlerden biri **değildir**?
 - a. Meddah
 - b. Karşılama
 - c. Karagöz
 - d. Orta Oyunu
 - e. Kukla
2. Aşağıdakilerden hangisi çok aktörlü Türk seyirlik oyunlarından biridir?
 - a. Karagöz
 - b. Meddah
 - c. Orta Oyunu
 - d. Kukla
 - e. Kısahan
3. Aşağıdakilerden hangisi Halk Edebiyatının sözlü kaynaklarından biri **değildir**?
 - a. Masallar
 - b. Seyirlik oyunlar
 - c. Halk hikâyeleri
 - d. Divânı Lugâtî't-Türk
 - e. Bilmeceler
4. Aşağıdakilerden hangisi köy seyirlik oyunlarının kategorilerinden biri **değildir**?
 - a. Güldürücü
 - b. Acıklı
 - c. Sessiz
 - d. Samit
 - e. Şölen
5. Aşağıdakilerden hangisi köy seyirlik oyunlarında kullanılan teknik araç-gereç kategorisinde **yer almaz**?
 - a. İdeal aksesuarlar
 - b. Yalancı aksesuarlar
 - c. Canlı aksesuarlardır
 - d. Uydurma aksesuarlar
 - e. Gerçek aksesuarlar
6. Aşağıdakilerden hangisi köy seyirlik oyunlarının kökenleri ve taşıdıkları konusal özelliklerine bağlı olarak yapılmış sınıflandırmasında **yer almaz**?
 - a. Ritüel (Kuttören) Oyunlar
 - b. Mücerret Fikirlerle İlgili Oyunlar
 - c. Günlük Hayattan Alınan Oyunlar
 - d. Hayvan Kültüne Bağlı Oyunlar
 - e. Bitki Kültüne Bağlı Oyunlar
7. Aşağıdakilerden hangisi köy seyirlik oyunlarının din dışı (profan) oyunlar sınıflandırmasında **yer almaz**?
 - a. Mezhep törenlerine bağlı oyunlar
 - b. Masallara bağlı oyunlar
 - c. Destanlara veya Âşık hayatlarına bağlı oyunlar
 - d. Tarihî olaylarla ilgili oyunlar
 - e. Samit ve Lal oyunları
8. Aşağıdakilerden hangisi köy seyirlik oyunlarının özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Güldürücü, acıklı, sessiz olarak kümelenendirilmesi
 - b. Bu oyunları köylerde gençlerle, orta yaşlıların oynaması
 - c. Aralarından en yeteneklilerinin rejisör görevini görmesi
 - d. Oyunların kapalı yerlerde veya açık havada oynanması
 - e. Oyunların sabit metinlerinin olması
9. Bu halk seyirlik oyununun kaynağı ve tarihçesi hakkında birbirinden çok farklı görüşler ileri sürülmüştür. "Hayal Perdesi" adı verilen perdede iki kahramanın ve yardımcı karakterlerin "gölge oyunu" şeklinde oynatılmasına denir. Yaratıcısı Şeyh Küşteri'dir. Bu paragrafta aşağıdakilerin hangisinden söz edilmiştir?
 - a. Köy tiyatrosu
 - b. Kukla
 - c. Orta oyunu
 - d. Karagöz
 - e. Meddah
10. Aşağıdakilerden hangisi karagözün bölümlerinden biri **değildir**?
 - a. Karagözün Giriş bölümü
 - b. Karagözün Muhâvere (Diyalog) bölümü
 - c. Karagözün Fasil bölümü
 - d. Karagözün Bitiş bölümü
 - e. Karagözün Gelişme bölümü

Okuma Parçası

Karagöz Faslı: LEYLA ile MECNUN

KİŞİLER:

*HACIVAT

*KARAGÖZ

*KARAGÖZ'ÜN KARISI (içerden sesi gelir)

*LEYLA

*MECNUN (Ayağı zincirli)

*MECNUN (Eli bıçaklı)

*LEYLA'NIN BABASI

*LEYLA'NIN ANNESİ

*LEYLA'NIN DADISI (Arap Bacı)

*SEYMEYEN BAŞI

*MECNUN'UN BABASI

*ÇENGI

GÖSTERMELİKLER:

*DEVE KERVANI

*GÜL AĞACI

*KARA ÇALI

*ZEBANİ

*KÖŞK

*ÇADIR

*ASLAN

*AHU

*YEDİ BAŞLI EJDER

*KÖPEK

GİRİŞ

HACIVAT _ (Semaî söyleyerek gelir)

(Semaî)

Sözü canları bağışlar

Bizim cananımız vardır

Ömrüm yalelel canım yalelel

Bizim canımız var

Yüzü hurşide benzer aman

Meh-i tabanımız vardır vay

Ömrüm yalelel canım yalelel

Bizim canımız var

Elin koy sine-i billura

Be rahm et âşıkım zira

Beyaz üze çekilmiştir.

Pençe fermanımız vardır

Of hay Hak!

(Perde gazelinin okur).

Gerçi bir tasvirdir ammâ pür-edâdır perdemiz

Hikmet-âmîz-i safâ râhat-fezâdır perdemiz

Hazret-i Sultan Orhan rahmetu'llahtan beri

Yâdigâr-ı KUŞTERÎ seyre sezâdır perdemiz

Zâhirâ bir şem'a vü bezden ibârettir velî

Dîde-i âriflere ibret-nümâdır perdemiz

Raks eden kim ettiren kim anı fark etmezlere

Şöyle bir ta'bîri güç cây-ı hevâdır perdemiz

Fârisî vü Arabî Türkî tekellümden diğer

Cüz'i cüz'i her lisâna âşinâdır perdemiz

Huzûr-i hâzırân cemiyet-i irfan, vakt-i safâ-yi merdan

Laindir, dinsizdir, münâfiktir, bî-edeptir şeytan.

Şeytanın dinsizliğine, Rahman'ın birliğine hamd-i bî-gayet. (Secde eder, kalkar). Ve bizi temaşaya tenezzül buyuran huzzâr-ı Kirâmın safâ-yab olmaları. Efendim, demem o deme değil, benim gönlümün sürûru, gözümün nuru, ömrümün hasılı Karagöz'üm acaba nerede ola? Hab'da mı? Bidar mı, yoksa köşe penceresine kurulmuş, çubuk mu çeker?

KARAGÖZ: (Pencereden) Hayır, nezle olmuş burnunu çeker?

HACIVAT: Ne olur, tenezzül ediverse de ruberu gelsek.

KARAGÖZ: (Pencereden) Burunu buruna mı gelsek? (Çekilir)

HACIVAT : (Makamla) Gel bakalım Karagöz'üm, sefalar vaktidir şimdi.

KARAGÖZ: (Pencereden makamla) Sırtın kaşınıyorsa Hacivat, tımarın vaktidir şimdi.

HACIVAT: Yar bana bir eğlence medet... Yar bana bir eğlence medet! (Karagöz köşeden atlar, Hacivat ile boğuşmaya başlar).

Aman birader, boğazımı sıkma...Ulan, bacağı mı bırak...Vay, afyon kutum, aman tütün kesem...(Sonunda Hacivat kaçır, Karagöz sırtüstü yerde kalır).

KARAGÖZ: (Ayağa kalkıp bir iki silkelendikten sonra) Seni gidi arsız, yüzüz, işkembe suratlı kerata seni...Ulan ne olur be, bir akşam da evinde adam gibi otursana...(Bir iki kere- öhö öhö- öksürür).

HACIVAT: (İki kat olarak gelir). Efendim ne o?

KARAGÖZ: (Yüzüne tükürür) Hakk tuuu! (Hacivat kaçır). Kedi gibi miyavlayıp geliyor. Neyse tam sırasında geldi.

HACIVAT: Vay efendim akşam-ı şerifler hayır olsun.

KARAGÖZ: (Tokat vurur). Mendebur, kargalar gözünü oysun.

HACIVAT: (Gelir). Birader, böyle kavga ile ömür mü geçer?

KARAGÖZ: (Gülerek). Ne yapalım, huyum kurusun, seni okşamadan içim rahat etmez.

HACIVAT: Bak Karagöz'üm, insan için öğrenmenin yaşı yoktur. Cahil adamsın. Şimdi Karagöz, sana bazı şeyler öğreteceğim. El şakası yerine dil şakası ile gön-

lümü alır, hem de cahillikten kurtulur bana bol bol dua edersin.

KARAGÖZ: Sahi mi Hacivat?

HACİVAT: Tecrübe olarak sana birkaç şey söyleyeceğim. Sen de çabuk çabuk cevap ver, dediklerimi tekrar et.

KARAGÖZ : Peki Hacivat.

HACİVAT: Ala... Bak Karagöz dikkat et, başlıyorum.

KARAGÖZ: Başla, haydi.

HACİVAT: Efendim, başlıyorum.

KARAGÖZ: Çabuk ol. Şimdi ben başlayacağım ha!

HACİVAT: İşte efendim şu: Üç tunç tas kaysı hoşafı. Bunu çabuk çabuk dört beş defa söyleyebilirsen, o zaman düdüğü çaldın demektir.

KARAGÖZ: Ay, bunu söyledikten sonra bir de düdük mü çalacağız.

HACİVAT: Hayır efendim, söz temsili. Yani işin ayna demek.

KARAGÖZ: Bir tane kırık dökük var, ben konsol isterim, aynayı bırak.

HACİVAT: Hayır a birader, bunu becerdin mi bu kadar, ötekileri kolayca söylersin.

KARAGÖZ: Peki öyle olsun. Neydi şu söylenecek şey?

HACİVAT: Efendim şu: Üç tunç tas kaysı hoşafı.

KARAGÖZ: Ulan bu hiçbir şey değil. Demek ben şimdi bunu söyledim mi artık her şeye aklım erecek öyle mi?

HACİVAT: Elbette.

KARAGÖZ: Sen şunu bir kere daha söyle bakalım.

HACİVAT: Efendim şu: Üç tunç tas kaysı hoşafı.

KARAGÖZ: Ha geldi, geldi. Üç tuş taş kaysı yassı.

HACİVAT: Olmadı Karagöz olmadı. Anlaşılan bunu beceremeyeceksin. Dur sana biraz kolayını söyleyeyim de bari onu söyle.

KARAGÖZ: Olur, onu söyle Hacivat.

HACİVAT: Şu ateşi kıvılcımlandırmalı mı yoksa kıvılcımlandırmamalı mı?

KARAGÖZ: Ha? (Bir iki sıçrayarak öksürür). Şu ateşi kıvılcımlı mıdır kıvılcımlı mıdır?

HACİVAT: Bu da olmadı birader. Dur, bari sana bir tane daha söyleyeyim. Bari bu sefer dikkat et, mahcup etme, başlıyorum.

KARAGÖZ: Başla yoksa ben senin sülalenden başlıyorum.

HACİVAT: Aman Karagöz'üm göreyim seni. Şöyle can kulağıyla dinle de olsun bitsin bu iş.

KARAGÖZ: Hala başlayacak mısın Hacivat? Sabrım tükeniyor yumruğumda bir kaşıntı hasil oldu.

HACİVAT: Canım efendim bu gibi sözleri bir yana bırak. Sen hazır mısın?

KARAGÖZ: Hazırım, ha... zır. (Birkaç defa kolunu sallar).

HACİVAT: Dinle, şu karşıda bir kuru dal, dala konmuş kırk kartal, kartal kalkar, dal saklar; dal sarkar, kartal kalkar. Anladın mı?

KARAGÖZ: Ha, anladım. Bu iş kartalın başında mı Hacivat?

HACİVAT: Öyle ya birader, dikkat etsene. Şu karşıda bir kuru dal, dala konmuş kırk kartal, kartal kalkar, dal saklar; dal sarkar, kartal kalkar. Anladın mı?

KARAGÖZ: Nasıl anlamam? Kartal tarıt ratar aptt tar tar tarrrr....

HACİVAT: Anlaşıldı bu tekerlemeye senin dilin dönmüyor.

KARAGÖZ: (Tokat atar). Vay idare fitili, mum bacaklı adam. Hani ya şekerleme?

HACİVAT: Aman birader, senin bu işlere aklın erik değil.

KARAGÖZ: Benimki erik değil muşmula ama seninki de turşuluk patlıcan mı?

HACİVAT: Vay echel-i cühela.

HACİVAT: Aman birader bu akşam hazır-cevaplığın üzerinde.

KARAGÖZ: Öyle olacak.

HACİVAT: Bir nazire söylesem, cevabını verebilir misin?

KARAGÖZ: Hangi nazire o?

HACİVAT: Dinle birader.

KARAGÖZ: Söyle nazireni al benden cevabını.

HACİVAT: Of... of...

Biz de gezerdik bir vakit kahramanlıkta
Çok yiğitlerle imtihan olduk pehlivanlıkta
İnzivaya çekilip guşe-i gönül bahçesinde
Şimdi karar kıldık perişanlıkta

KARAGÖZ: Hacivat, bunun nihayeti de, da mı olacak?

HACİVAT: Evet efendim.

KARAGÖZ: Of... of...

Bir vakit eşek gibi semer taşıdım ben hamallıkta
Dün akşam sızmışım, sarhoşken samanlıkta
Bir hamama gidip, tellak olacağım
Anam ağlıyor, kış gün bahçıvanlıkta.

KARAGÖZ: (Hacivat'a tokat atar, Hacivat gider).

KARAGÖZ: Sen gidersin de ben burada durur muyum? Neyler çekilir gider iydigaha varır, dul ve dilber seyrine bakarım. Ayine-i devran ne suret gösterir?

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1.b	Yanıtınız doğru değil ise “Seyirlik Türler” konusunu gözden geçiriniz.
2.c	Yanıtınız doğru değil ise “Seyirlik Türler” konusunu gözden geçiriniz.
3.d	Yanıtınız doğru değil ise “Köy Seyirlik Oyunları” konusunu gözden geçiriniz.
4.e	Yanıtınız doğru değil ise “Köy Seyirlik Oyunları” konusunu gözden geçiriniz.
5.a	Yanıtınız doğru değil ise “Köy Seyirlik Oyunları” konusunu gözden geçiriniz.
6.c	Yanıtınız doğru değil ise “Köy Seyirlik Oyunları” konusunu gözden geçiriniz.
7.a	Yanıtınız doğru değil ise “Köy Seyirlik Oyunları” konusunu gözden geçiriniz.
8.e	Yanıtınız doğru değil ise “Köy Seyirlik Oyunları” konusunu gözden geçiriniz.
9.d	Yanıtınız doğru değil ise “Karagöz Oyunu” konusunu gözden geçiriniz.
10.e	Yanıtınız doğru değil ise “Karagöz Oyunu” konusunu gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Günümüzde de pek çok yöremizde köy seyirlik oyunlarının hâlâ oynanmasının bir çok nedeni olabilir. Bunlardan birincisi özellikle bitki kültürüne ve hayvan kültürüne bağlı oyunların ortaya çıkmalarındaki bereketi arttırmak inancının yaşamasına bağlı olarak kutlanıyor olabilirler. Bir başka neden ise seyirlik köylü oyunlarının icra edilmelerinin inanç boyutu azalmış hatta ortadan kalkmış olsa bile yüzyıllardan beri yapılan bir gelenek olarak uygulanmaya devam ediliyor olabilir. Sonuncu olarak da köy seyirlik oyunları tamamen eğlence amaçlı olarak bazı yörelerimizde icra ediliyor olabilir.

Sıra Sizde 2

Karagöz oyunu, modern tiyatrodaki olduğu gibi sabit metne sahip bir oyun olsaydı her şeyden önce mevcut teknik imkânlarla icra edilip oynatılabilmesi son derece zor olurdu. Öte yandan böyle sabit ve değişmez bir metne sahip bir oyunu oynatan bir karagözcünün icrasını bir kez seyreden bir insanın bir başka icrayı seyretmesine gerek kalmazdı. Seyredilmesi hâlinde de bilinen çok sıkıcı bir oyuna dönüşürdü. Karagöz oyunlarının mevcut hâliyle olduğu gibi doğaçlama olarak icra

edildiğinde öncelikle karagözcü son derece rahat bir şekilde icraya hakim olur. Eline alıp perdeye getirdiği tipler ilişkili olarak istediği kadar ve istediği biçimde oyunu uzatma ve kısaltma imkânına sahip olmaktadır. Aynı şekilde karagözcü perdeye getirdiği tiplerin karşılıklı konuşmalarına güncel konuları da sokuşturarak dinleyicinin daha da dikkatini çekebilir. Bir karagöz oyununu seyreden bir kişi farklı bir karagözcünün o oyunu nasıl icra edeceğini merak edebilir. Bu bağlamda, aynı karagözcünün bile farklı seyirci karşısında aynı oyunu şu veya bu ölçüde farklılaştırarak icra edebilmesine doğaçlama olarak oynanması olanak verir.

Yararlanılan Kaynaklar

- And, M. (1985). **Geleneksel Türk Tiyatrosu**. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınevi.
- Boratav, P.N. (1982). **100 Soruda Türk Halkbilimi**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (1977). **Anadolu Köy Orta Oyunları**. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Yayınları.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları

9

Amaçlarımız

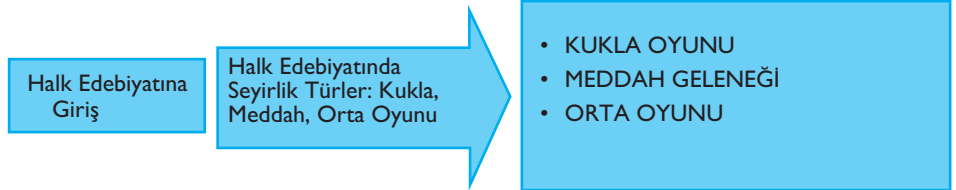
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁️ Kukla kavramını açıklayabilecek,
- 👁️ Meddah kavramını tanımlayabilecek,
- 👁️ Orta oyunu kavramını tanıyabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Kukla
- Meddah
- Orta Oyunu

İçerik Haritası



Halk Edebiyatında Seyirlik Türler: Kukla, Meddah, Orta Oyunu

KUKLA OYUNU

Kukla, konuşmaları ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üstlendiği ve kişileri temsil eden yapma bebeklerin oynatıldığı geleneksel bir seyirlik oyundur. Tahta, alçı, mukavva veya bezden yapılmış; elle, iple veya sopayla oynatılan bu küçük bebeklere “*kukla*”, bu bebeklerle yapılan gösteriye “*kukla oyunu*” veya “*kukla*” ve kuklayı oynatan kişiye de “*kuklacı*” adı verilir. Kukla oyunu, belli bir amaca yönelik anlatım için çeşitli tiplerin, şekillerin ve cisimlerin oyunlaştırılması sanatıdır. Kukla, bir eğlence biçimidir. Günümüzde aynı amaçla oluşturulmuş pek çok eğlence alternatifi karşısında eski işlevselliğini kaybetmiş olmasına karşın kültürel bir gelenek olarak dünyanın pek çok yerinde, modern sahneleme tekniklerinden de yararlanılarak icra edilmektedir. Batı’da XIX. yüzyılda kurulan özel kukla tiyatrolarıyla kukla oyunu daha da yaygınlaşıp gelişmiştir. Türk kukla sanatı, eski dönemlerdeki kadar yoğun olarak yapılmasa da hâlen devam etmektedir.

Yapma bebeklerin oynatılması ve oynatıcı tarafından seslendirilmesi tekniğine dayalı bu oyunun geçmişi oldukça eskidir. İlk kuklanın ne zaman yapıldığına ilişkin kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Kukla oyununun da gölge oyunu gibi Çin ve Hindistan’da ortaya çıktığı, önce Endonezya ve Japonya’ya daha sonra da Türkistan ve İran yoluyla Batı’ya geçtiği görüşü yaygın olarak kabul edilmektedir. Kukla oyununun kaynağında dinsel, ayinsel ve büyüsel amaçlar olduğu düşüncesi hakimdir. Budist inancında önemli bir yere sahip olan tanrı ve tanrıçaların heykellerini veya kuklalarını yapmanın, eğitim ve öğretim amaçlı olarak kullanmanın, kukla sanatının kökeni olduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda, pek çok araştırmacı Budizmin kaynağını oluşturan Şamanizmin, kukla sanatının kökenini oluşturması ihtimalinin daha yüksek olduğunu düşünmektedir. Budizm gibi Şamanizmde de benzer şekilde çeşitli ruhların veya o toplumların mitlerinde yer alan olağanüstü varlıkların; deriden, keçeden, kumaşlardan ya da ağaçtan oyma tekniğiyle kuklalarının yapıldıkları bilinmektedir. Şamanlar, dinsel amaçlarla yaptıkları bu kuklaları özel torbalarda saklarlar ve şaman törenlerinde onlara dua edip onlarla konuşur hatta onları konuştururlardı. Bu ritüeller kukla sanatının asıl kaynağını oluşturmuş olmalıdır.

Özellikle de Şamanizmin 40000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu ve Budizmden çok daha eski bir inanç sistemi olduğu düşünüldüğünde, kukla sanatının kökeni sorunsalında öncelikli olarak dikkate alınmasını gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Önceleri dinî amaçlı bir etkinlik olan kukla daha sonraları eğlence amaçlı bir hâle dönüşmüştür.

Güney Sibirya ormanlarıyla Altay dağları arasında Şamanist dünya görüşüne sahip bir toplum olarak ortaya çıkan Türklerde doğal olarak kukla oyunun çok eski bir geçmişi vardır. Bu konuda en eski Türkçe kaynak olan *Dîvânü Lügâti't-Türk* adlı eserinde Kaşgarlı Mahmut, kız çocuklarının oynadıkları insan şeklindeki yapma bebeklere “*kudburcuk*” denildiğini yazmaktadır.

Türk kukla geleneğinde oyunlar çeşitli tekniklerle icra edilir. Bu tekniklere bağlı olarak oluşturulmuş kukla oyunu türleri vardır. Ancak, Türk halk kültüründe yaygın olarak kullanılan iki kukla tekniği söz konusudur. Bunlar: El kuklası ve İpli kukladır.

Eski Türkçede, el kuklasına “*kol korçak*” adı verilirdi. İpli kuklaya ise “*Çadır hayal*” denilmekteydi. Bu adlandırmaların yanında “*koğırçak*”, “*kuvirşak*”, “*kur-sak*”, “*oyun kurçaktarı*”, “*gurçak*”, “*koçak*”, “*kaburcuk*” gibi adlandırmalar da Kıpçak, Orta Asya ve Sibirya Türkleri arasında günümüzde yaygındır. Türk dünyasındaki bu adlandırmaların “*korçak*”, “*kavurcuk*”, “*kaburcuk*”, “*kavurcak*”, “*goğurcak*”, “*kudevucuk*”, “*kuşav*”, “*kavur*”, “*konçak*” şeklindeki benzerleri Türkiye Türkçesinin Anadolu ve Rumeli ağızlarında “bebek” anlamında yaşamaktadır. Bu durum Türk “kukla” sanatının yaratılması ve adlandırılmasındaki köken birliğinin görülmesi açısından önemlidir.

Anadolu ve Rumeli Türklerinde, ilk dönemelerde “kol korçak” (el kuklası), ve “çadır hayal” (ipli kukla) adı verilen kukla oyununa daha sonraları farklı adlar verilmiştir. Selçuklular ve Osmanlılar döneminde son derece önemli bir kültürel etkinlik olarak karşımıza çıkan bu geleneksel seyirlik oyunlar, XVII. yüzyıldan sonra “kukla” olarak adlandırılmaya başlanılmıştır. Kuklacılar da “*Kuklabaz*”, “*Başkuklabaz*”, “*Hayalbaz*”, “*Suretbaz*” gibi adlar verilmiştir. Hatta, İstanbul’da bir dönem kuklaya “*Karagöz*”, “*Beberubi*”, “*İbiş*” gibi Türk gölge tiyatrosu kökenli adlar da verilmiştir. Geleneksel seyirlik oyunları arasındaki karşılıklı etkileşimleri ve dönüşümleri göstermek bakımından bu tür gelenekler arası adlandırmalar dikkat çekicidir.

Osmanlı döneminde Türklerden başka Rum, Ermeni ve Yahudi azınlıklarına mensup insanlar da kuklacılık yapmışlardır. Türk kukla geleneği XIX. yüzyılın yarısından itibaren İstanbul’a gelen İngiliz ve İtalyan kuklacılardan etkilenmeye başlamıştır. İlk olarak 1882’de İstanbul’a gelen İngiliz kuklacı Thomas Holden’in farklı bir teknikle oynattığı “ipli kukla” daha sonraları “Holden kuklası” adıyla anılması bu tür etkilenmelerdendir. Bu bağlamda, kukla, XIX. yüzyılın sonunda batı tiyatrosu, yerli orta oyunu ve **tulûat** tiyatrosunun karışımından oluşmuş minyatür seyirlik bir oyun niteliğine dönüşmüştür. İstanbul’daki bu tür etkileşimlere karşılık Anadolu’da halk arasında “kukla”ya yaygın olarak “*korçak*”, “*bebek*”, “*bemecik*”, “*çömçe gelin*” veya “*karaçör*” denilmeye ve geleneksel tekniklerle oynatılmaya devam edilmiştir. Osmanlı döneminde gezgin kuklacıların Rumeli ve Anadolu’da köy, kent ve panayıruları dolaşarak gösteri yaptıkları bilinmektedir.

Kukla sanatındaki ustalık ve hüner, konuşma ritmine ve akışına göre kuklayı hareket ettirmektedir. Buna bağlı olarak da, kuklanın yapımında en önemli unsur, kuklanın hareketini sağlayan düzenek veya tekniktir. Türk kukla seyirlik oyun geleneğinde değişik tekniklerle oluşturulup oynatılan çeşitli kukla oyunu tipleri vardır. Bu kukla oyunu tipleri çoğunlukla oynatıldıkları teknikten hareketle adlandırılırlar. Bunlar, *el kuklası*, *ipli kukla*, *iskemle kuklası*, *araba kuklası*, *köy kuklası*, *dev kukla*, *ayak kuklası*, *yer kuklası* ve *canlı kukla* gibi adlar ile anılmaktadır. Türk kukla seyirlik oyun geleneğindeki oyun tipleri ve oluşturulup oynatıldıkları tekniklerin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

Tulûat: Doğaçılama anlamındadır.

1. El Kuklası: Bu tür kuklaların başları ve kolları mukavva veya tahtadan gövdeleri bezden yapılır. Kuklacı, sağ elini kuklanın giysisinden içeri sokar, işaret parmağı ile başı, baş ve orta parmağı ile kolları oynatır. Eldeki parmaklar ve bileğin hareketi ile kuklaya hareket verir ve doğaçlama olarak kuklanın hareketine uygun şekilde konuşur veya konuşup anlattığı duruma göre kuklaya hareket verir. El kuklasının yapımında dikkat edilecek önemli nokta oynatıcı eli ile kuklanın büyüklüğünün birbirine uymasındır. Çünkü oynatıcının eli, kuklanın vücudu olacaktır. Dikdörtgen şeklinde bir bez torba şeklinde dikilir. Üst kısa kısmına baş takılır ve bu kenar omuz olarak kabul edilir. Bu kuklalarda genellikle bir parmak boyuna, diğer iki parmakta kollara gireceği için, torbadaki bu boşlukların parmak kalınlığına uygun şekilde yapılması gerekir. El kuklasında, kuklacı ayakta durur ve kuklaları tam sahneye gelecek şekilde tutarak oynatır. Kuklacının kolları ve başı sahne- de görülmemelidir.

2. İpli Kukla: İpli kuklanın yapımında en çok kullanılan malzeme ahşaptır. İpli kukla yapımında hem yumuşak ve hafif hem de dayanıklı olan ıhlamur gibi ağaçlar kullanılır. İpli kukla yapımlarında, kol, el, bacak başta olmak üzere pek çok eklem yeri vardır. Bu kısımlar için ahşaptan sonra, tel, levha ve metal malzeme de kullanılır. Bu kukla çeşidinin kullanım alanı son derece geniştir. Ancak, bu kukla çeşidinin yapımı profesyonel bilgi gerektirdiği için büyük kukla tiyatrolarında, kukla yapmak için özel atölyeler kurulmuştur. İpli kuklada kuklacı sahnenin gerisinde gizlenip bir sandalyeye çıkarak sahnenin üstünden istavroz adlı tahtaya tutturulan ipleri çekmek suretiyle sahneye iplerle sarkıtılmış kuklaları oynatarak gösterisini icra eder.

3. İskemle Kuklası: Göğüslerinden yatay biçiminde bir ip geçirilen bu kuklalar gayda ve benzeri çalgıların eşliğinde aşağıdan ipleri çekilmek suretiyle oynatılırlar. İskemle kuklaları daha çok sokak eğlenceleri içindir. Bu kuklalar dört köşe bir tahta iskemle üstüne dizilmiş iki veya dört bebeğin dönerek ve zıplayarak oynatılmasından ibaret olduğu için bu adı almıştır.

4. Araba Kuklası: Araba kuklası çok yaygın olarak bilinen bir kukla türüdür. Araba kuklasında kuklayı oynatan kişi arabanın dibine gizlenip, arabanın üzerindeki büyük boy kuklaları sopa ile oynatır. Kuklacı başının üzerine gelecek şekilde yerleştirilmiş bir merdivenin altına geçer, merdivenin basamak aralıklarından ellerini çıkarır (merdivenin üzeri kuklacıyı göstermeyecek şekilde örtü ile kapatılır) veya arabaya boylu boyunca uzanır, iki eline birer kukla alarak onları oynatabilir veya dizlerine de bir kukla koymak suretiyle üç kuklayı aynı anda oynatıp konuşturabilir.

5. Dev Kuklası: Bu kukla türü hazırlanan kuklaların çok büyük olması nedeniyle “dev kuklası” olarak adlandırılır. Kuklalar içine bir insan girecek büyüklükte hazırlanır. Kukla, içine giren kuklacı tarafından el, kol, ayak ve baş kısımları hareket ettirilerek oynatılır.

6. Köy Kuklası: Anadolu’da yüzyıllar boyunca köylerde görülen kukla türleriyle şehirlerde görülen kuklaların birbirinden ayrı işlevlerde olduğu belirtilmektedir. Köylü seyirlik oyunları geleneğinde kukla, ayinsel (ritüel) özelliklerini günümüzde bile korumaktadır. Anadolu’da yağmur yağdırmak için bugün de adına; “Bebek”, “Çaput Adam”, “Kepçe Kadın”, “Bodi Bostan”, “Gelin Gök”, “Kepçe Baş”, “Su Gelini”, “Kodu Gelin” v.b. adlar verilen ve yapımları bakımından ilkel kuklalar kullanılmaktadır.

7. Ayak Kuklası: Daha çok Anadolu’da yaygın olan ayak kuklası tekniği, kuklacının iki ayak başparmağına taktığı kuklaları oynatmasına ve konuşturmasına dayanır. Ayak kuklasının baş kahramanına “Keçel Pehlivan” denilir.

8. Yer Kuklası: Boylu boyunca yere uzanan kuklacının, yalnız başı ile kukla kılığına sokulmuş bir kolunun dik tutulduğu, elindeki kukla ile kendi başını oynatıp konuşturmak suretiyle icra edilen bir kukla tekniğidir.

9. Canlı Kukla: Anadolu'da köylerde çeşitli adlar altında oynatılan bir kukla da "canlı kukla"dır. Bu oyunda aslında kukla yoktur. Fakat oyuncular kendilerini kukla biçimine sokmaktadırlar. Oyuncular çıplak karınları üzerine yüz resmi çizerler, sonra başlarını ve kollarını kasnak üzerinde bir örtüyle örterler. Karna çizilmiş yüzün omuz hizasına gelen yerine bir oklava bağlanır, buraya bir gömlek giydirilir. Oyuncu hareket ettikçe kukla da ona uygun olarak hareket edip oynar.

Türk halk kültüründe yaygın olarak kullanılan iki kukla tekniği, "el kuklası" ve "ipli kukla"dır. Bazen bir kuklacı aynı gösteride bu iki tekniği de kullanabilir. Türk kuklacıları, gösterilerinin başında yer alan ve asıl oyuna hazırlık mahiyetinde olan kanto ve benzeri kısımları ipli kuklalar ile icra ederlerdi. Asıl oyun bölümünü veya macera kısmını ise küçük bir sahnenin altına gizlenerek, iki eline geçirdiği el kuklaları ile gerçekleştirirlerdi. Oyunun eğlendirici etkisinde en büyük pay, sözlerden çok bebeklerin (kuklaların) karikatürümsü biçimleri ve hareketlerinin tuhaflığındadır. İpli kuklada kuklacı, sahnenin üstünden istavroza tuturulmuş ipleri çekmek suretiyle ve yine sahnenin gerisinde gizlenerek gösterisini icra eder.

Kuklada oyunun baş tipleri İbiş ve İhtiyar'dır. Türk kukla seyirlik oyun geleneğindeki oyuncu tipleri ve bunların tipolojik özellikleri şöylece sıralanabilir:

İbiş: Her zaman uşak rolündedir. Asıl adı "*Sadık*" olmasına karşılık çoğunlukla "*İbiş*" olarak çağırılır. İhtiyar'ın uşağıdır, kurnaz ve hazır cevaptır. İbiş kaba saba, açık saçık ve iki anlamlı sözler söyleyerek oyunun gelişmesini sağlar. O, kukla oyunlarının baş komiğidir. Eğri büğrü, püskülü devamlı oynayan biçimsiz bir fesi vardır. İbiş oyunlarda *Tombul*, *Fıstık*, *Kıvrak*, *Kışkış*, *Guguk*, *Gaytan*, *Gelecek*, *Köstebeke*, *Mutlu*, *Cümbüş*, *Toplu*, *Altın Bülbül*, *Durmuş* gibi adlar da alır.

İhtiyar: İbiş'in efendisidir. "*Bey*" veya "*Beyefendi*" adı da verilir. İhtiyar mal mülk sahibi zengin bir kişidir. İhtiyarı sevmeyenler ona "*Tirit*", "*Parçacı*", "*Moruk*" gibi lakaplar takarlar.

Diğer Kişiler: İbiş'in karısı hizmetçi kız *Fatma*, *Arap*, *Şeytan*, *Dalkavuk*, *Efe*, *Yahudi*, *Laz*, genç *âşık delikanlı*, *delikanlının sevgilisi*, *cadalo*, *kötü ve zalim kişi* gibi tiplerde kuklada yer alırlar.

Kuklalar; güldürmek, eğlendirmek amacıyla yapıldıkları gibi oynatılmaları sırasında gerek kişileri gerekse kurgusal hikâyeleri ile eğitici bir işleve sahip olmaları bakımından da oldukça önemlidirler. Bu nedenle İslâmiyetin kabulünden sonra kukla oyununa da tıpkı gölge oyununda olduğu (Karagözün ibret perdesi olması) gibi tasavvufî anlamlar yüklenmiştir. Buna göre, dünyada insanlar hareket ediyor ve konuşuyor sanılır. Gerçekteyse, konuşan ve hareket ettiren (Tanrı) başkasıdır. İnsanın yapması gereken asıl bu gerçeği görmektir. İnsanlar da, tıpkı kuklalar gibi sahneye, yani dünyaya gelirler ve rollerini oynadıktan sonra çekilip yokluk dünyasında kaybolurlar. Bu tür tasavvufî yorumlar nedeniyle, kukla bir bakıma tekke eğlencelerinin ve eğitim süreçlerinin âdeta bir tamamlayıcısı gibi de görülmüştür.

Kukla Oyunlarının Konuları: Türk kukla sanatında İstanbul'da oyunların konuları daha çok karagöz ve orta oyunlarından alınırdı. Biraz da bu nedenle olsa gerek, İstanbul kuklacılarınca bir yönüyle orta oyununun Kavuklusu'na benzeyen kuklaya "*Karagöz*", "*İbiş*" ve "*Bebe Rubi*" gibi adlar verilmiştir. Bazı halk efsaneleri, fıkra tipleri ve aşk hikâyeleri de kukla oyunlarında işlenir. Bilinen bazı kukla oyunları olarak *İki Garip Kardeşler*, *Anadolu Köyünde Düğün*, *Sabte Esirci*, *Cinli Yazıcı*, *Gül ile Fidan*, *Üvey Anne*, *İncili Çavuş*, *Arabistan'dan Gelen Esirci*, *Kahyanın Hilesi*, *Hain Kız*, *Anadolu Köyünde Düğün* sıralanabilir.

Kukla oyunlarının icrasına oyun havaları, çeşitli türkü ve şarkılar da eşlik etmiştir. Kukla gösterilerinde müzik aleti ve efekt aracı olarak eskiden sadece def ve nareke (karagözdeki gibi) kullanılmıştır. Daha yakın zamanlarda kuklacılar, oyunlarının icralarında pikap, kasetçalar vb. elektronik aletler de kullanmışlardır.

Burada yer alan bilgilerin bir kısmı Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, (İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1985) adlı kitabından alınmıştır. Kukla konusunda daha fazla bilgiyi bu kitabın 3. bölümünde bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, karagöz ile kukla arasındaki icra bakımından benzerlik ve farklılıklar nelerdir?



SIRA SİZDE

MEDDAH GELENEĞİ

Sözlü kültür ortamında, olup biteni ya da hayal edilip kurgulanarak oluşturulan anlatıyı yüz yüze bir iletişimle, seyirci kitlesinin önünde, hareket ve taklitle anlatma sanatı insanlık tarihi kadar eski ve evrenseldir. Türk kültür tarihinde de bu sanatı başlangıcından bugüne dek, kam (alkış/mit), ozan-baksı (mit/epik destan) ve âşıklardan (epik destan/ halk hikâyesi) sonra meddahlar (meddah hikâyeleri) üstlenmiştir. Meddah kelimesinin anlamı “methedici”, “öväcü”dür. “Meddah” kelimesi, kelime anlamının yanı sıra, bu geleneğinin adı olarak da kullanılmaktadır. Meddahlık, hikâye anlatma ve taklit yapma sanatıdır.

Meddah, birçok kişinin içinde bulunduğu bir olayı tek başına canlandıran bir oyuncu (aktör)dur. Mimik ve şive taklitleriyle birçok kişinin, bir kişi tarafından canlandırılması demek olan meddahlık en önemli dramatik sözlü sanat türlerimizden birisidir. Bu sanatın, sanatkârı olan meddah, bir sandalyeye oturarak dinleyicilerine hikâye anlatır. Bu hikâyelerin bir kısmı anonim eserlerdir; bazılarının yazarları bellidir. Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi günlük hayat olayları, masallar, destanlar, hikâye ve efsaneler meddahın da repertuarını oluşturur.

Meddah bir anlatı türü olarak karagöz ve orta oyunu gibi dramatik seyirlik türlerden kolayca ayrılabilir. Ancak, meddah oyununun anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kısımlar yerleştirildiği için kolaylıkla dramatik türlerden sayılabilir. Nitekim modern tiyatrodaki, tek kişilik oyunların varlığı da bunu kanıtıyor. Meddah ile karagöz ve orta oyunu arasında drama bakımından bu yakınlık başka yönlerden bakıldığında yoktur. Karagöz ve orta oyunu bir güldürmece tiyatrosudur. Meddah ise çok daha zengin kaynaklara dayanan daha çeşitli hikâye dağarcığına sahiptir ve gülmecenin yanısıra her türlü havayı, mizacı veya değişik anlatım tutumlarıyla işlenen pek çok konuyu ele alabilir. Oysa, karagöz ve orta oyunu *Hançerli Hanım* ve *Binbirdirek* gibi gerçekçi halk hikâyelerini bile bir güldürmece olarak sunabilmiştir. Meddah ise anlatısında izlediği anlatım tekniğinde yönteminde, anlatıyı dinleyicide merak uyandıracak bir biçimde sunar, onu heyecanlandıracak kurgusal gecikmelere baş vurur, bu tutumuyla dinleyicide farklı farklı duygular uyandırır. Bu anlatı tekniğinin doğal sonucu; bir yiğitlik destanıyla ağıt özelliği taşıyan Kerbela gibi dinî bir olayı ele alan hikâyelerin dinleyicide yaratacağı duygular farklı olacaktır.

Bu bağlamda, karagöz ve orta oyunu sadece güldürmeceyi amaçlayan birer göstermecî tiyatro olmasına karşılık meddah seçtiği konulara göre benzetmecî ve gerçekçi modern tiyatroya daha yakındır. Orta oyunu ve karagözde seyirci açısından oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma ve kişilerle kendini özdeşleştirme ilişkisi yoktur. Tam tersine, seyirci ile oyun arasında belli bir mesafe vardır ve seyircinin tepkisi buna bağlı olarak mesafeli ve soğukkanlı bir tepkidir. Med-

dah ise, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır. Meddahın canlandığı ve anlattığı kişilerle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı ve bir özdeşleştirme ilişkisi kurulabilir. Nitekim Bursalı İsmail Belig'in *Gül-deste-i Riyâz-ı İrfan* ve *Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdire-dân* adlı eserinde yer alan bir olay, bu duygudaşlık bağı ve özdeşleştirme ilişkisini çok güzel bir şekilde ortaya koymaktadır. 1616 yılında Bursa'da şair Hayalî Ahmed Çelebi, kahvehane-*de Bedî* ve *Kasım Hikâyesî*'ni anlatırken kahvehanede bulunanlar kendilerini hikâyeye öyle kaptırmışlar ki kimi Bedî'nin kimi de Kasım'ın tarafını tutmuş, kahramanlarının adı geçtikçe coşup bağırıyorlarmış. Bu coşkunluk anında Kasım'ı tutan Hayalî Çelebi, karşı tarafı tutan Saçakçızade adlı bir başka hikâyeciyi bıçaklayarak öldürmüş. Bu örnekte de açıkça görülüyor ki meddah, hikâyelerinin anlatımında hikâyeye kahramanlarıyla kendisini uğruna cinayet işleyebilecek kadar duygudaşlık yaratmakta ve kahramanla özdeşleştirebilmektedir.

Meddahlar hikâyelerini yazılmış bir kitaptan okuyup açıklamalar yaparak ve yer yer de bazı hareketleri ve şiveleri taklit ederek dinleyicinin ilgisi çekerek sanatlarını icra edebilecekleri gibi olay örgüsünü ve kahramanlarını bildikleri bir hikâyeyi tamamen doğaçlama olarak yer yer taklitlerle süsüleyerek de anlatabilirler. Meddahın sanatını icra ederken kullandığı iki aracı vardır. Bunlardan biri, omzuna attığı veya boynuna doladığı mendili, diğeri de sopasıdır. Meddah sopasını yere vurarak oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek gibi çeşitli sesler çıkarmada kullandığı gibi onu yerine göre saz, tüfek ve süpürge gibi çeşitli araçların yerine de kullanır. Mendil de meddahın anlattığına bağlı olarak başörtüsü ya da şapka yerine kullanılarak meddahın işine yarar.

Türk meddah geleneğinin icralarında anlatım ve gösteriler "*Başlangıç*", "*Açıklama*", "*Senaryo*" ve "*Bitiş*" gibi kalıplaşmış bölümlerden meydana gelmektedir. Geleneksel olarak kalıplaşmış bu meddah bölümleri ve özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. *Başlangıç Bölümü*: Meddah "Hak dostum Hak!" nidasıyla oyuna başlar. Meddah bir divanî veya bir tekerleme söyleyerek seyircinin dikkatini icrasına çeker. İcranın başlangıcını sağlayan manzumelere örnek olarak;

"Hak dostum Hak!"

Yanıldım ben çırak aldım yanıma

Eve gelmez küllhan dükkanda yatır

Kovsam o da düşmez şanıma

Ki vardır çarşafsız yorganda yatır

Haşa huzurdan ustası çırağını sever

Bir eşek aldı pazardan, eşek göze geldi çatladı nazardan

Eşek çıktı mezardan, eşeğin aşkından ormanda yatır

Bizim çırak da birtiyı pırtıyı toplamış küllhanda yatır

Zaman-ı evailde..."

şeklindeki Hayalî Küçük Ali'nin söylediği tekerleme verilebilir. Tekerlemenin veya bir divanînin okunmaya başlaması bir yandan dinleyicilerin meddahın etrafında toplanmasını sağlarken diğer yandan da toplanmış olan dinleyicilerin kendi aralarında konuşmayı keserek, anlatım sessizliği sağlamak gibi icra ortamını düzenlemeye yönelik gizli işlevleri de vardır.

Meddahların icralarının başlangıcında okudukları divanîlere ve onu takip eden tekerlemelere de örnek olarak şu manzume verilebilir:

"Hak dostum Hak!"

Bâkî Efendi'nin Divanı'ndan

*Ey gönül a'yan-ı devlet içre himmet kalmadı
Kimden umarsın kerem, ehl-i müriüvvet kalmadı*

*Nefse nefsi oldu dünya, hep alem bayrettedir
Kimseden hiç kimseye zerre inâyet kalmadı*

*Gel zühûr et handesin ey mehdi-i sabîp-kıran!
Kim cibanda zahir olmadık alâmet kalmadı*

*Ey dirîğâ lutf u ibsamı kapusun yaptılar
Zikri bayr olsun diyen sâhib-saâdet kalmadı*

*Câbil ü nâdân ola gör ister isen mertebe
Kim kemal ehline Baki şimdi râğbet kalmadı*

şeklindeki divanîyi okuduktan sonra, “Sühensâz-ı gülîstan-ı nezâket, nihâl-i konca-i bâğ-ı zerâfet, dinledikçe verir tab'a letâfet, dinleyiniz efendim. İşte bu âciz köleleri, oturun bey efendilere nakl eylesin hoşça bir hikâye. Efendim râviyân-ı ab-bâr ve nâkilân-ı âsâr, muhaddisân-ı rûzîgâr nakl-i beyan ider ki, zamân-ı evâil-de...” gibi girişlerle meddahlar anlatacakları hikâyeye başlardı. Meddah hikâyelerinin başlangıç ve bitiriş kısımlarındaki bu manzume ve tekerlemeler, tıpkı masalların açılış ve kapanış tekerlemelerine benzer şekilde sözlü anlatıyı ve icrasını düz ve gündelik konuşmadan ayıran bir çerçeve işlevindedirler.

2. Açıklama Bölümü: Meddah bu bölümde ölçülü veya ölçsüz sözlü kalıp ifadeler kullanarak anlatacağı hikâyenin kahramanlarının ailesi, sosyo-ekonomik durumu, mekânı, zamanı hakkında bilgiler verir. Geçmişte bu kısımda bazen icranın yapıldığı devrin padişahına övgülerin yer aldığı da olurdu. Bu tür geleneksel olarak kalıplaşmış açıklama sözlerine örnek olarak “İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer demişler. ...” şeklindeki kısa ifade verilebilir. Daha uzun ve açıklayıcı ifadelere de örnek olarak “Âsitâne-i aliyede Lüleci Ahmed Ağa isminde bir kimse var idi. Bu âdem her ne kadar zengin değil idi ise de, fakir de değil, ancak kendi hâlinde zevki, cümbüşü bilir bir zat idi. Hanesi ittisalinde dükkânı olarak, bu nev'i eğlence güya lüle yapıp satar, amma geçinmesini de dükkanda lüle satmaktan değil ise de, ancak kendisini arayanlar dükkanda bulsun deyu resmen oturur idi. Kimlerden aranır? Vüzera ve rical, kibar konaklarından, zira kendisini ziyade sevdirmiş, âlâ münasebetli sohbetlerle, arada hoşça tebessüm, bir de tuhaf mazmun fıkralarla eğlenir ve kendisi dahi eğlenip vakit geçirir idi. ...” şeklindeki açıklama verilebilir.

Bu tür kalıplaşmış açıklama sözleri bir yandan icranın açıklama kısmının başladığını bildirirken diğer yandan da hikâye kahramanlarıyla dinleyicileri arasında oluşabilecek istenmeyen benzerliklerin de ortadan kaldırılması ve böylece kimse-nin anlatılanları üstüne almaması ve alınmaması sağlanır.

3. Senaryo Bölümü: Meddah, başlangıç ve açıklama bölümlerinde dikkatlerini çekerek etrafına topladığı seyircilere, bu bölümde asıl anlatacağı hikâyeyi anlatmaya başlar. Meddah bütün ustalığını bu bölümde gösterir. Meddahın ustalığı demek, Türkçeyi yeri geldiğinde bütün ağızlarıyla kullanmak, Osmanlı toplum yapısı içinde yer alan ve bir çoğunu karagözde de gördüğümüz azınlık tiplerini konuşma biçimleriyle taklit etmek, sözlerini deyim ve atasözlerinden argoya kadar kalıp ifade ve sözlerle süslemek ve sözlü anlatımını jest ve mimiklerle desteklemektir. Meddahlar senaryo bölümünde farklı kökenden gelen tipleri dans, müzik ve dil özel-

anlatım sanatı ve seyirlik bir oyundur. Meddah bir anlatıcı olduğu kadar bir oyuncudur. Meselâ, XIX. yüzyılın ünlü meddahı Aşkî hikâyeye anlatırken yanındaki zembilden (çanta/torba) değişik başlıklar çıkararak; bir arabı taklit ediyorsa başına bir kefiye, Vanlı bir Ermeni'yi taklit ediyorsa işlemeli Van Ermeni takkesi, Arnavut'u taklit ediyorsa yağlı beyaz fes gibi başlıklar giyiyordu. Ayrıca bu taklidini yaptıklarının türkülerini çalgıyla çalıp söylediği ve yer uygunsa ayağa kalkıp taklit ettiği grubun halk oyunlarını oynadığı bilinmektedir. Bu örnek de bize, meddahların icralar esnasında kostüm, aksesuar özellikle de müzik ve dans öğelerinde de daha etkileyici icralar için yararlandıklarını göstermektedir. Bu nedenle bazı meddahların yanlarında çalgıcılar bulundurmaları ve hikâyenin uygun yerlerinde konuyla ilgili müzikler çaldırmaları da geleneksel yapının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Meddahlar anlattıkları hikâyeleri uygun bir yerinde keserler. Bu hareketleriyle hem dinleyicilerin kahve, çay ve tütün içerek dinlenmelerini sağlar hem de elde dolaştırılan bir tepsile dinleyicilerden para toplatırlardı. Ramazanlarda kahvehane sahipleriyle anlaşma yapan meddahlar ustalık ve şöhretlerine göre alacakları ücret için pazarlıklar yaparlardı. Bazı meddahlara icralar esnasında topladığı paradan başka icra anında yapılan kahve ve çay satışından da pay verilebilirdi.

Bu bölümdeki bilgilerin bir kısmı Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (Ankara: İş Bankası Yayınları, 1976) adlı kitabından alınmıştır. Meddahlıkla ilgili daha fazla bilgiyi bu kitabın 2. ve 3. bölümlerinde bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, günümüz sanatçılarından Cem Yılmaz'ın gösterileriyle meddahlık sanatı arasında bir ilişki kurulabilir mi? Kurulabilirse hangi bakımlardan bir benzeş söz konusudur?



SİRA SİZDE

2

BİR MEDDAH OYUNUNDAN BİR KESİT

MEDDAH SURURÎ İLE ALİ ASKAR AĞA'NIN BURSA SEYAHATI (Meddah Sururî'den Bir Taklit)

Askar:

_ Bana bak Sure Efendin, davullar ki çalınır, ne vardır gardaş, düğün vardır?

Sururî:

_ Vallaha bilmiyorum Ali Askar, bir kere sorduralım. Garson!

_ Efendim?

_ Bak davullar çalınıyor oğlum, şu nedir öğreniver!

Muhacir Garson:

_ Efendi Dayı, Pınarbaşı'nda pelivan güleş'i va da onışten çalıyorlar.

Sururî:

_ Ali Askar pehlivan güreşi varmış Pınarbaşı'nda. İran'da pehlivan var mıdır?

İran halkının ne dereceye kadar pehlivanlığa merakı vardır?

Askar:

_ Sure Efendi, sen bilersen, yalan danışmıram. İran'da her kişi pelvandır, hatta özüm de pelvan ama...

_ Maaşallah!

_ Beli.

_ Öyleyse, gidelim de seninlen Türk pehlivanlarını, Türk aslanlarını seyredelim.

_ Giderem, men çok sevirem pelvan güreşi.

(Pınarbaşı'nda)

Sururî:

_ Ali Askar Ağa!

_ Ne var Sure Efendi?

_ Bak bu ufak pehlivanlara, bunlara deste güreşi derler.

Askar:

_ Beli, o desteler Tehran'da da vardır.

_ Ah! Bak şimdi daha büyükleri çıktı. Bunlara küçük orta derler.

_ Bilirem aғam, küçük ortayı da bilirem.

Sururî:

_ Dikkat et, baş pehlivanlar çıkıyor. Bak gördün mü o sarı pehlivanı, sarı bıyıklıyı?

Askar:

_ Görmüşem.

_ O kim biliyor musun?

_ Yoh, bilmirem.

_ Ona meşhur Maraşlı Hasan Pehlivan derler. Onun daha kolunu bükecek kainatta kimse gelmemiştir. O kara yağız olan da İnkayalı İbraam Pehlivan.

_ O da pehlivan mıdır?

_ Elbette!

_ Sure Efendi, ne diyon sen? O daha çocuktur!

_ Lan tövbe çocuk olur mu? Yaptığı işlere bak Ali Askar Ağa. Onlar hep namdar pehlivanlardır.

_ Sure Efendi, o sarı bıyıklı pelvanı gördün mü?

_ Evet.

_ Hasan Pelvan diyeler.

_ Evet.

_ O Tehran'a geldi.

_ Ne vakit?

_ Çok önceden.

_ Eeee?

_ Şahın bir pehlivanı vardı. Adına Hurşit-i Muella diyeler.

_ Eeee?

_ Günde on sekiz yüz kişiyle güreşirdi. Hetta Şah ferman eyledi ki bu Hurşit-i Muella ile Hasan Pelvan güreşsin. Meydana çıktılar, ellerini saklattılar. Hasan Pelvan'ın sekiz metre boyu vardı, yeddi metre galınlığı vardı ha! Bu Hasan Pelvan'a parmağın havale eyledi. Hasan Pelvan'ı havaya fırlattı, getti. On yedi gün sonra telgraf geldi. Hasan Pelvan salimen Bandırma'ya vasil olmuş, dediler.

(Sururî hayret ve gülümsemeyle dinlerken orada bulunan Yahudi söze karışır).

Yahudi:

_ Aşk olsun Hacı Efendi, meşallah be! Sizin memlekette artık otomobile, şimendifere lazımlık var mı? Biri Paris'e gidecek, çağır pehlivanı vursun parmağı; birisi Londra'ya gidecek, çağır pehlivanı vursun parmağı amma bak dikkat et, yavaş yavaş vursun belki hacca gider...

ORTA OYUNU

Geleneksel seyirlik oyunlarımızın şehirlerde oluşan ve gelişen türlerinden birisi de *orta oyunu*dur. Orta oyunu dört bir yanı seyircilerle dolu bir meydanın ortasında, belli bir konu çerçevesinde fakat herhangi bir yazılı metne bağlı kalmadan, canlı oyuncular tarafından doğaçlama (irticalen/tulûat) olarak oynanan geleneksel seyirlik bir oyundur. Belli bir olay etrafında oluşturulan bu oyunun icrasında birden

çok oyuncu rol alır. Orta oyunu müzik, dans, şarkı, taklit ve konuşmalardan oluşur. Oyunun eğlendiricilik bakımından esasını “taklit”, “mimik”, ve “irtical” (doğaçlama) teşkil eder. Bu özelliğiyle, orta oyunu âdetâ söz sanatları (özellikle de cinas) düellosuna dayanan bir şehir halk tiyatrosudur.

Orta oyunu kelimesi XIX. yüzyıl ortalarından itibaren kullanılmaktadır. Bundan hareketle orta oyununun bu tarihlerde ortaya çıktığını düşünenler olmuştur. Ancak hiçbir sanat türü birden bire ortaya çıkıp en son şeklini (form) almaz. Çoğunlukla, kültür ve sanat gelenekleri, yüzyıllar alan bir süreçte yavaş yavaş gelişir ve bütün kural ve biçimleri oluşarak klasikleşen forma (şekle) ulaşır. Daha önce karagözde de gördüğümüz gibi bir kültür geleneği değişik zamanlarda farklı adlandırmalara sahip olabilir. Bu nedenle, canlı oyuncularla yapılan sözlü kültür ortamı geleneksel seyirlik oyunu olgusundan hareketle orta oyununun geçmişini ortaya koymak daha doğru olacaktır. Nitekim, Osmanlı Devleti’nde XIV. yüzyılda Yıldırım Beyazıd devrinde sarayda çalgıcı, dansçı, şarkıcı takımlarının yanında taklitçi (mimus oyuncular) olduğu kayıtlıdır. Ayrıca, eski devirlerden beri yazılı kaynaklarda yer alan “çengi” kelimesiyle ifade edilen sadece “çeng çalan, dansçı”lar değildir. Çengi olarak adlandırılan sanatçıların, aynı zamanda “komedi oyuncusu” da oldukları bilinmektedir. Çengilerin yanı sıra “köçek” ve “**curcuna-baz**” olarak adlandırılan sanatçıların da çok eski zamanlardan beri danstan başka taklitli oyunlar da ortaya koydukları bilinmektedir. Nitekim, XVII. yüzyılda Evliya Çelebi, döneminde yaşayan en meşhur 12 oyuncu topluluğunu anlatırken bunların oynadığı “*Haraççı taklidi*”, “*Yuvacı taklidi*”, “*Gümüş arayıcı taklidi*”, “*Bahçe taklidi*”, “*Bahçeavan Gürcü taklidi*”, “*Çingene taklidi*” gibi oyunları saymaktadır. Bunlardan bazıları daha sonraki dönemlerde de orta oyunu ve karagözün oyun dağarcığında yer almaktadır. Orta oyunu geleneği, bu tür geleneksel kökler üzerinde gelişmiştir. Bu geleneksel köklerde yer alan canlı oyuncularla oyun icrası, karagöz, kukla, curcuna, meddah ve hokkabazlık gibi geleneksel sözlü oyun türlerinin karşılıklı iletişim ve etkileşimlerinin bir sonucu olarak orta oyunu meydana gelmiştir.

Orta oyunu kelimesi XIX. yüzyıldan beri kullanılmakla beraber bu geleneksel sanat dalına verilen tek ad değildir. “*Taklit Oyunu*” da denilen orta oyunu yerine kullanılan adlardan biri de ortaya çıkıp gelişen anlamında “*Zuburî*”dir. Orta oyunu, oynandığı mekân bakımından “*Meydan Oyunu*” ve bu oyunu oynayan takım veya oyuncu topluluğu anlamında da “*Kol Oyunu*” olarak da adlandırılmıştır. “Kol Oyunu” ifadesi aynı zamanda “*Komedyâ*” anlamında da kullanılmıştır. XIX. yüzyıldan itibaren orta oyununda yer alan iki “kol”un oyunun icrasındaki bazı nitelikleri ve bunlara bağlı anlatım tutumu veya icra tarzlarını da yansıttığı görülür:

a. *Zuburî Kolu Orta Oyunu*: Orta oyununun daha resmî ve kibar bir türüdür. Zuhurî kolu orta oyunları sarayda padişahın doğum günü, tahta çıkışı ve benzeri resmî toplantılarda icra edilirdi.

b. *Han Kolu Orta Oyunu*: Orta oyunun daha az kibar bir anlatım tutumuyla meydanlarda halka gösterilen daha az resmî ve popüler biçimidir.

Oyuncuların meydana getirdikleri topluluklara “kol” denilmesi Osmanlı Devleti’nde yaygındı. Osmanlı Devleti’nde oyuncu kolları esnaftan sayılırlardı. Ayrıca, esnaf loncaları da şenliklerde esnaf alayları şeklinde yer alırlardı. Dahası her esnaf loncası da bu tür etkinliklerde oyunlar çıkarırdı. Orta oyununda yer alan oyuncuların büyük bir çoğunluğu esnaftan yetişmedir. Bunlar hem asıl mesleklerini yaparlar hem de orta oyununda meydan alırlardı. Ancak geçimini tamamen orta oyundan sağlayan başka bir iş yapmayan oyuncular da vardı. Her orta oyunu kolunun bir “kolbaşı”sı vardı. Orta oyununun “*Pişekâr*” veya “*Kavuklu*” rolüne çıkan

Curcuna-baz: Curcuna içinde dans edip soytarlıklar yapan sivri külahlı, bazen yüzleri maskeli oyunculara verilen isimdir.

ustalarından biri kolbaşı olurdu. Orta oyunu kolları da kolbaşısının adıyla “*Abmet Kolu*”, “*Kapucuoğlu Osman Kolu*”, “*Ali Ağa Kolu*”, “*Hacı Bekçi Kolu*” gibi anılırdı.

Orta oyununda, “Pişekâr” ve “Kavuklu” rolleri hep Türkler tarafından oynanmıştır. Bunun dışındaki rollerde Yahudi, Rum, Çingene gibi topluluklardan sanatçılar da oynamışlardır. Orta oyunu kollarında “usta-çırak” temelli geleneksel eğitim verilirdi. Oyuncu olmak isteyen yetenekli gençler küçük yaşlarından itibaren bu kollara girip yetişirler ve kolbaşından “*pazat*” denilen icazet (diploma) alarak kendi başlarına oyun oynamaya hak kazanırlardı. Orta oyunun icra töresine veya geleneğe aykırı hareket ederek kötü şakalar, açık-saçık konuşma yapanlar ve uygun-söz söyleyenlerin meydana çıkması kolbaşılar tarafından yasaklanabilirdi.

Orta Oyunu Meydanı

Orta oyunun oynandığı mekâna “meydan” veya “orta oyunu meydanı” adı verilir. Orta oyunu, bütün çevresi seyirci ile kaplanabilecek yumurta ya da daire şeklindeki üstü açık meydanlarda oynanırdı. Orta oyuncularının “**palanka**” adını verdikleri “meydan” herhangi bir yerde kolaylıkla kurulabilir. Geleneksel anlayışla yapılmış bir “orta oyunu meydanı” şu bölümlerden oluşurdu:

1. *Sandık Odası (Pusat Odası)*: Oyuncuların kostümlerinin bulunduğu ve giyinip soyundukları çadır ya da perdeyle kapatılmış bir yer.

2. *Kapı*: Oyuncuların meydana girip çıktıkları kısım.

3. *Çalgıcıların Yeri*: Orta oyununda genellikle zurna ve **çifte-nara** gibi müzik aletlerini çalan müzisyenlerin oturduğu yer.

4. *Dükkan*: Neredeyse bütün oyunlarda “Pişekâr”ın yardımıyla bir işe başlayan “Kavuklu”nun dükkan olarak kullandığı 70 cm yüksekliğinde iki kanatlı bir paravana.

5. *Meydan*: Oyuncuların oynadığı yaklaşık 15x25 metrelik alan.

6. *Yenidünya*: Oyuna göre ev, hamam gibi mekânlar olarak kullanılan yaklaşık 1,5 m yüksekliğinde tahtadan yapılmış 2-4 kanatlı kafes veya paravanadır. Yenidünya’nın içinde 2-3 tane iskemle vardır.

7. *Mevki*: Erkek seyircilerin oturduğu bölümdür.

8. *Kafes*: Kadın seyircilerin oturduğu bölümdür.

9. *Parmaklık*: Çoğunlukla 1,5 m yüksekliğindeki kazıklara çekilen iplerle oluşturulan seyirci kısmı ile oyun meydanını birbirinden ayıran bölümdür.

Orta oyunun işlediği oyuna göre bu dekor unsurlarına karyola, koltuk, iskemle ve masa gibi eşyalar da eklenebilir.

Orta Oyununun Bölümleri

Geleneksel seyirlik oyunların şehirlerde gelişen türlerinde karşılıklı etkileşimlerle benzeşen tip, konu gibi yönlerden başka oyunların bölümleri bakımından da benzerlikler vardır. Buna örnek olarak karagöz ile orta oyunu bölümlenmesi verilebilir. Orta oyunu oyunları da karagözde olduğu gibi “*Giriş*”, “*Muhâvere*”, “*Fasıl*” ve “*Bitiş*” bölümlerinden meydana gelir.

Orta oyunu meydanının hazırlanması ve seyircilerin yerlerini almalarından sonra zurna ve çifte-nara çalgıcılarının çaldığı müzik eşliğinde oyunun başladığı ilan edilirdi. Bazı oyunlarda ince saz da bulunurdu. Asıl oyun başlamadan önce meydana köçekler, çengiler ve arkadan da curcuna-bazlar gelirdi. Curcunaya Pişekâr ve Kavuklu da dahil olmak üzere koldaki bütün oyuncular katılırdı. Bu müzik ve dans kısmından sonra asıl oyuna geçilirdi. Asıl oyunda her tip, zurnacının çaldığı tiple özdeşleşen bir hava eşliğinde meydana gelir.

Palanka: Kelimenin gerçek anlamı ağaç ve toprakla yapılmış, hendekle çevrilmiş küçük hisardır.

Çifte-nara: Bir değnek ile çalınan koltuk altı davuluna verilen isimdir.

1. *Giriş (Prolog)*: Zurnacının çaldığı Pişekâr havası eşliğinde Pişekâr elinde pas-tav (tahta maşa/şak şak) olduğu hâlde ağır ağır ve ciddi bir havada meydana çıkar, yerle beraber temenna ettikten sonra seyircileri selamlar. Zurnacıyla şöyle bir konuşma yaparak oyunu başlatır:

Pişekâr: (Seyircilere) *Efendim, cümleten safalar getirdiniz.*

Pişekâr: (Zurnacıya) *Amma benim peblivanım!*

Zurnacı: *Buyur benim peblivanım!*

Pişekâr: *Bu da hesap değil.*

Zurnacı: *Nedir hesabın?*

Pişekâr: *Kağıthane Sefası Oyunu'nun taklidini aldım. Çal da oyunumuz baş-lasın, tenezzülen teşrif buyuran zevât-ı kirâm zevk-yâb olsunlar."*

2. *Muhâvere (Diyalog)*: Zurnacının Kavuklu havasını çalmasıyla birlikte Kavuk-lu ve **Kavuklu-arkası** meydana gelirler. Oyunun muhâvere bölümü "*arzbar*" ve "*tekerleme*" denilen iki alt bölümden oluşur.

a. *Arzbar*: Kavuklu ile Kavuklu-arkası'nın tıpkı karagözde olduğu gibi çekişme-li konuşmalarından sonra Kavuklu ile Pişekâr konuşurlar ve birbirleriyle tanıdık çı-karlar. Tanışma konuşması durumundaki bu diyalog sayesinde, ana tiplerin belir-gin özellikleri seyirciye tanıtılmış veya hatırlatılmış olmaktadır.

b. *Tekerleme*: Bu bölümde Kavuklu, olağanüstü bir olayı başından geçmiş gibi anlatır. Pişekâr da bu anlatıma olan inancını çeşitli sorularla ortaya koymaya çalışır. Sonunda Kavuklu'nun anlattıklarının bir rüyadan ibaret olduğu anlaşılır.

Esas itibarıyla, muhâvere bölümünde oyunun iki ana tipi olan Pişekâr ile Ka-vuklu birbirleriyle söz ustalığı bakımından yarışır. Biraz da bu nedenle olsa ge-rek, orta oyununa "*meydan-ı süban*" (söz meydanı) adı verilir. Bu bölümde, yut-turmaca, tekerleme ve diğer söz oyunlarından yararlanan oyuncular hazırcevaplık-larını, keskin zekalarını, sözlü icra ortamındaki ustalıklarını ortaya koyarlar. Ço-ğunlukla, oyunların fasıllarıyla (asıl oyun konularının anlatıldığı bölüm) ilişkili ol-mayan bu bölüm doğrudan doğruya seyircinin ilgisine göre uzayıp kısayabilir. Or-ta oyunlarında 50'yi aşkın kalıplaşmış tekerleme konusu vardır. Bunlar içinde en yaygın olanları *Beygir Kuyruğu*, *Çesmeye Düşmek*, *Bedesten*, *Dilenci Vapuru*, *Ge-lincik*, *Beygir*, *Helva*, *Esrar*, *Piyango*, *Telgraf*, *Kısmet Çeşmesi*, *Tramvay*, *Evi Vapur Yapmak*, *Nargile*, *Tımarhane*, *Kavun*, *Tayyare ile Uçmak*, *Kavun*, *Yahda Ziyafet*, *Pazar Yeri*, *Hırsız*, *Sofra* ve *Ördek* şeklinde sıralanabilir.

3. *Fasıl*: Orta oyunlarının asıl ele aldığı konunun anlatıldığı bölümdür. Bu ne-denle, orta oyunu geleneğinde oyunlar fasıl bölümünde işlenen konuya göre ad-landırılır. Fasil bölümünde işlenen konuların büyük bir kısmı karagöz geleneğin-den alınmıştır. Karagöz geleneğinden alınan oyunlara *Âşıklar*, *Ağalık*, *Orman*, *Ödüllü*, *Sünnet*, *Tabir ile Zühre*, *Ters Evlenme* ve *Yazıcı* gibi örnekler verilebilir. Tanzimat sonrası Batı edebiyatlarının etkisiyle oluşan yeni edebiyatın roman ve ti-yatro gibi türlerde verdikleri eserlerden de yararlanılarak *Bir Çiçek Elli Böcek*, *Ara-bada Devr-i Alem*, *Bir Hanımın İntikamı*, *Çingirak*, *Talipsiz Delikanlı*, *Kadın Adama Ne Yapar*, *Kırmızı Kedi Meyhanesi*, *Hanım Sildi Çapağını Tencere Buldu Kapağını*, *Sevdanın Encamı Yabut Felaket*, *Şehirliye Köylü Gelin* ve *Yalancının Mumu* gibi orta oyunu fasılları oluşturulmuştur. Öte yandan, *Abdi*, *Berber*, *Kağıt-hane Sefası*, *Kunduracı*, *Kale*, *Büyücü*, *Gözlemeci*, *Sandıklı* ve *Pazarcılar* gibi ta-mamen orta oyununa has oyunlar da vardır.

Orta oyunun fasıl kısmı da diğer kısımlar gibi kalıplaşmış bir plana veya iske-le sahiptir. Ancak bu modern tiyatrodaki olduğu gibi harfi harfine ezberlenerek

Kavuklu-arkası: Orta oyununda sürekli Kavuklu'nun arkasında dolaşan kişi.

tekrar edilecek tamamlanmış ve sabit hâle gelmiş bir metin (text) değildir. Son derece yüzeysel bir plandır. Oyuncular bu planda işaret edilen olay ve hareketleri icra anında işlerinden geldiği gibi ve doğaçlama olarak oyununsu bu bölümünü yeniden yaratıp işlemekte tamamen serbesttirler. Bu nedenle de icrada oluşacak olan sözler ve hareketler bütünü, onların doğaçlama yaratıcılıklarına bağlıdır. Oyuncuların, icra anında takip ettikleri bu tür oyun planları oyuncular tarafından kaydedilmiştir. “Gözlemeci” adlı orta oyunun fasıl kısmının iskeleti (kalıplaşmış ana hatları) hem bu tür oyun planı kayıtlarına hem de bu bölümde icra edilenlerin genel bir çerçevesini vermek amacıyla şu şekilde aktarılabilir:

“*Gözlemeci*: Pişekâr-Kavuklu muhâveresi - Tekerleme - Zenneler ev tutarlar- Gözlemeci ustası dükkan tutar - Kavuklu çırak olur - Taklitler: Kimi zennelerden alacaklıdır, kim gözleme alıcısıdır- Zenne ile Sirar (âşık) kur yaparlar-Sözleşirler- Kavuklu’ya Zenne’yi veriyormuş gibi sahte gelin verirler- Zenne ile Sirar evlenir”.

Orta oyunlarının kurgusu, Kavuklu’nun sürekli sahnede kalması için Pişekâr’ın ona iş bulmasıyla başlatılır. Pişekâr, Kavuklu’ya yardım ederek ona ev ve dükkan kiralar. Zenneler de dükkan müşterisi veya alacaklı olmaları nedeniyle sahneye gelirler. Zennelerle ilişkili olan diğer taklitlerin (tiplerin) de sahneye gelmesiyle oyun genişleyerek devam eder.

4. *Bitiş*: Oyunun bu bölümünde Pişekâr, seyirciden yapmış olabilecekleri muhtemel kusurlar nedeniyle af diler, gelecek oyunun nerede ve ne zaman olacağını duyurup iki eliyle yerden yukarıya temenna ederek seyirciyi selamlayıp meydana çekilir. Bu esnada zurna, *Ey Gaziler* veya *Cezayir*, *İzmir Marşı* gibi havaları çalarak oyunun bittiğini belirtir.

Orta Oyunda Tipler

Orta oyununda oynayan kişiler diğer seyirlik türlerde olduğu gibi karakter değil tiptirler. Tip oyun için belirli özellikleri abartılarak sivriltilmiş kalıplaştırılmış oyuncudur. Tip her oyunda aynen kendini tekrar eder ve hiçbir zaman değişmez. Tip, daha çok roman ve hikâye gibi yazılı edebiyat türlerinde gördüğümüz çeşitli özelliklere sahip bazı özellikleri zaman içinde değişebilen kişi olarak “karakter” tanımının zıddı olan bir edebiyat tanımıdır. Orta oyununda tipler mensup oldukları topluluğun yaygın olarak kabul edilen belirgin bir özelliğini taşırlar. Orta oyununda birer tip olarak Laz, gevezeliği ve aceleciliği; Yahudi, korkaklığı ve paraya düşkünlüğü; Acem, mübalağa veya abartıcılığı temsil eder. Orta oyununun bu tür tiptleştirilmeleri bir ön yargı veya aşağılama maksadı taşımaksızın toplumsal kabüllerin abartılı bir biçimde oyuna taşınmasından ibarettir. Tipler belirli durumlarda daima aynı tutum ve davranışları sergilerler. Orta oyununda icra zamanı yaşanan anın sergilenmesi ve canlandırılması söz konusudur. Buna bağlı olarak da orta oyununda yer alan tipler oyunun icra edildiği genel kültürel ve sosyal bağlamın ürünüdür. Osmanlı döneminde yaşayan sosyal ve kültürel grupların temsilcileri oyunda tiptleştirilmiştir. Kavuklu, Pişekâr, Zenneler ve Taklitler, orta oyununun klasikleşmiş oyuncu kadrosudur.

Orta oyununun belli başlı iki kahramanı “Pişekâr” ile “Kavuklu”dur. Orta oyunundaki Kavuklu, gölge oyunundaki Karagöz’e; Pişekâr ise Hacivat’a denk yapısal ve işlevsel özelliklere sahiptir. Aynı durum zenneler ve taklitler için de söz konusudur. Zenne, köçek ve taklit yapanlar ikinci derecede oyuncular (yardımcı oyuncular)dır.

1. *Pişekâr*: Orta oyununun oyunbaşısı veya bir anlamda yönetmenidir. Pişekâr, Kavuklu dışında oyunun baş oyuncusudur. Oyun, Pişekâr tarafından açılır. Zurna-

cı pişekâr havası çalar Pişekâr meydana gelerek zurnacıyla konuşur ve oyunu başlatır. Oyunun başında Pişekâr havası eşliğinde meydana gelen Pişekâr, aynı şekilde oyunun bitiminde de oyunun bittiğini bildirme ve gelecek oyun hakkında bilgi verme gibi kalıplaşmış görevleri yerine getirir. Daima, meydana ilk giren ve meydana en son çıkan Pişekâr'dır. Oyunun kurgusu içinde de Pişekâr, işsiz olan Kavuklu'ya iş bularak veya ev kiralarak bir anlamda yöneticilik durumunu sürdürür. Orta oyunu gibi oyunun sadece iskeletinin (kanavasının) bilindiği ve gerisinin doğaçlama olarak oynandığı bir icra ortamında Pişekâr gibi yöneticilik yapmak kolay bir iş değildir. Bu nedenle de orta oyunu icralarında Pişekâr rolünü üstlenecek oyuncunun adamakıllı pişmiş veya deneyimli bir kişi olması gereklidir. Orta oyununun tek sabit aksesuarı "pastav"dır (şakşak/tahta maşa). "Pastav" veya "Şakşak" adı da verilen bu aksesuar oyunda, Pişekâr tarafından efektin yaratılmasında, izleyicinin dikkatinin çekilmesinde, sözün vurgulanmasında, zurnacıya çal komutunun verilmesinde ve bir anlamda oyunun yönetilmesinde kullanılır. Pastav çoklu işleve sahip bir araçtır bu çoklu işlevsel özelliğiyle de pastav orta oyunun olmazsa olmazı konumundadır. Bu nedenle orta oyununun sembolüdür.

Oyunun geliştirilmesi yine Pişekâr'ın görevidir. Pişekâr özellikle "muhâvere" bölümünde sorular, söz oyunları benzeri "dişi sözler" söyleyerek oyunun gelişimine zemin hazırlar ve oyunu yönlendirir. Bu konumuna bağlı olarak Pişekâr'ın giyim-kuşamı şöyledir: Başına al, mavi, sarı, siyah renklerle oluşturulmuş dört dilimli ve pamuklu sivri bir külah takar. Sırtına mavi çuha veya kenarı siyah ya da düz sarı üstüne beyaz karakulaktan yapılmış, kenarları yakadan topuğa kadar iki parmak kalınlığında kürk bir cübbe giyer. Ayağında da kürkün renginde bir çakşır şalvar ve kısa ökçeli çedik papuç (sarı terlik) giyer. Bu giyim-kuşam Pişekâr'ın klasik kostümüdür. Pişekâr; sakin, kavgacı olmayan, nazik, uyumlu, bilgili ve nüktedan biri olarak meydana rol alır.

Orta oyunu meydanında XVII. yüzyıldan beri varlığı bilinen Pişekâr rolünü üstlenen ve aynı zamanda da kolbaşılık görevini icra eden tanınmış Pişekârlar arasında *Mutaf Mustafa Efendi, Terlikçi Ahmet Efendi, Kunbur İzzet Efendi, Uzun Halil Efendi, Hamamcı Süleyman Efendi, Tosun Efendi, Abdi Efendi, Kadir Ağa, Mehmet Çavuş, Frenk Mustafa Efendi, Asım Baba ve Pişekâr Küçük İsmail Efendi* sayılabilir.

2. Kavuklu: Orta oyununun baş komiğidir. Kavuklu orta oyunundaki iki ana tipten birisidir. Kavuklu başındaki büyük kavuğu bir baş hareketiyle yere düşürmeden oynatmak, biniş (cübbe) eteklerini bele sokmak, arka eteklerini kaldırmak, papuç sektirmek, sendelemek tam düşecekken toparlanıvermek gibi ustalıklarla yaptığı gülünç hareketlerle meydana dolduran ve seyirciyi güldüren bir tiptir. Kavuklu'ya, Pişekâr tarafından iş bulunarak, dükkan veya ev kiralanarak devamlı meydana kalması sağlanır. Kavuklu'nun Pişekâr ve diğer tiplerle olan ilişkileri, orta oyununun güldürme amaçlı yapısının temelidir. Kavuklu tıpkı Karagöz'e benzer bir şekilde, her entrikanın içinde yer alır. Aynı şekilde Kavuklu; bilip bilmezlikten, anlayıp anlamazlıktan gelerek ya da ters veya yanlış anlayarak oyunun gelişmesini sağlayan ana tiptir.

Pişekâr'ın aydın kimliğine karşılık Kavuklu, tam bir halk bilgesidir. Kavuklu, saf, sallapati, sözünü esirgemeyen gündelik yaşamda çok sık rastlanılan bir tipin özelliklerini taşır. Kavuklu, XIX. asrın ikinci yarısından itibaren orta oyununda görülmeye başlanmıştır. Kavuklu meydana zurnacının çaldığı Kavuklu havası (Hüseynî makamı) eşliğinde ardında, Kavuklu-arkası ile beraber gelir. Kavuklu'nun, Kavuklu-arkası ve Pişekâr ile yaptığı konuşmalar yaklaşık bir buçuk saat sürer. Bu

bölüm oyunun “muhâvere” bölümünü oluşturur. Bu bölüm karşılıklı aldatmaca ve yutturmacalar, rüya tekerlemesi, cinaslar ve benzeri diğer söz oyunlarını içerir. Bunlar seyircilerin en çok rağbet ettikleri güldürü unsurlarıdır. Orta oyunu sergileyen bir oyun kolunun başarısı çok büyük ölçüde Kavuklu rolüne çıkan oyuncunun söz söylemedeki ve taklit yapmadaki ustalığına bağlıdır.

Kavuklu'nun kostümü abani sarıklı büyük dilimli bir kavuk, kırmızı çuhadan cübbe ve aynı renkli bir çakşır, Şam entarisi, kutni, altıparmak iplik alacası gibi kumaşlardan yapılmış entari, şal kuşak ve bir çift çedik papuçtan ibarettir.

Orta oyunu icra geleneği tarihinde Kavuklu rolüne çıkanlar arasında yer alan *Kör Mehmet Efendi*, *Aktar Şükrü Efendi*, *Agab Efendi*, *Abdürrezzak Efendi*, *Usturacı İbrahim Efendi*, *Misk Yağcı İzzet Efendi*, *Çolak İbrahim Efendi*, *Kör İmam Efendi*, *Hacı Hasan Efendi*, *Kambur Rıza Efendi*, *Rifat Efendi*, *Meddah İzzet Efendi*, *Sepetçi Rıza Efendi*, *Kamil Ağa*, *Küçük Ayı Mehmet Efendi*, *Karagöz Mehmet Efendi*, *Muhallebici Mehmet Ali Efendi*, *Kavuklu Hamdi Efendi*, *Naşir ve İsmail Dümbüllü* gibi adlar sayılabilir.

3. *Zenne*: Geleneksel seyirlik türlerin tamamında kadın kılığına girmiş erkek oyuncuya “zenne” adı verilir. Orta oyununda zenne çoğunlukla “zevce”, “kapatma” ya da “orta-malı” kadınları canlandırır. Orta oyununda “zenneye çıkmak” deyiimi erkeklerin kadın rolü üstlenmesi demektir. Zenne tipi yeri geldiğinde meydana Pişekâr ve Kavuklu'nun eşi, tanıdığı, kız evladı olur. Çelebi, Sarhoş, Kayserili, Türk, Arnavut, Yahudi gibi diğer tiplerle de sevda ilişkileri veya alacak-verecek ilişkileri içinde olabilir. Orta oyununda genel olabirlikle bir iki zenne meydan alır. Bazı oyunlarda bunlara “bacı” denilen zenci ve bu özelliğiyle de Kavuklu'nun sürekli takılmalarına neden olan dadı veya anneleri rolünde yaşlı bir kadın da eşlik eder. Taklitlerin meydana gelişi zennelerle olan ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkar. Fasil bölümünün gelişmesinde zenneler bazen önemli roller üstlenirler. Zenneler zurnacının çaldığı zenne havası eşliğinde sahneye dans ederek veya kırtarak çıkarlar. İyi bir orta oyunu kolunun başarılı icralar için Pişekâr ve Kavuklu'dan sonra ihtiyaç duyduğu usta oyuncu zenneye çıkacak olandır.

Zenne tipinin şahsında erkek egemen yapının kadınlarla ilgili mizahi yönüne dikkat çekmesi söz konusudur. Orta oyunu -her ne kadar kafes kısmı kadın seyircilere ayrılmışsa da- büyük ölçüde erkek erkeğe eğlenilen eğlence mekânları havasındadır. Doğal olarak da bu icralarda erkek dünyasının kadınlar hakkındaki kanaatlerini ve değerlerini onaylayan ve kökleştiren bir yapılanış söz konusudur. Oyndaki zenne tipleri de bu hükümleri doğrulayan kurgulamalar olmaktan öteye bir anlam taşımazlar.

4. *Taklitler*: Orta oyununun diğer tiplerine genel bir adlandırmayla “taklitler” adı da verilir. Orta oyunundaki diğer tipler, *Kayserili*, *Boşnak*, *Karamanlı*, *Arnavut*, *Çelebi*, *Laz*, *Tatar*, *Çerkez*, *Muhacir*, *Arap*, *Acem*, *Ermeni*, *Rum*, *Eğinli*, *Vanlı*, *Frenk*, *Şık Bey*, *Züppe*, *Mahalle İhtiyarı*, *Zorba*, *Cüce*, *Mirasyedi*, *Hoca*, *Tatlısu Frengi*, *Tiryaki*, *Esrarkeş*, *Aşık*, *Sarhoş/Matiz*, *Aptal/Denyo*, *Kambur*, *Külhanbeyi*, *Tuzsuz*, *Efe/Zeybek*, *Ecnebi Mukallidi*, *Yeni Zengin*, *Çingene*, *Vurdumduymaz*, *Bobstil*, *Mubtekir*, *Tulumbacılar*, *Simitçi*, *Oyunçakçı*, *Susamcı Arap*, *Yeniçeri Ağası* ve *Maiyeti*, *Hokkabazlar* olarak sayılabilir. Bu taklitlerin bazıları oyunda sadece birkaç cümle söyler. Oyunbaşı bu taklitlerin meydana çıkış sırasını istediği gibi düzenleyip sayılarını azaltıp arttırabilir. Ancak, külhanbeyi genellikle oyunun düğümünün çözülmesinde rol aldığı için taklitlerin en sonuncusu olarak meydana gelir. Aynı türden taklitlerin mesela Kayserili, Eğinli Kastamonulu gibi şive özellikleriyle ön planda olan taklitlerin arka arkaya gelmesi ustaca bir düzenleme olarak

görülmez. Taklitler, dil, tavır, meslek, fiziksel veya ruhsal dengesizlik, cinsiyet, memleket, yaş, din ve benzeri özellikler göz önünde bulundurularak canlandırılır. Orta oyunundaki kalıplaşma, taklitlerin canlandırılmasında kendini gösterir. Taklitler de kendilerine has oyun havaları eşliğinde meydana gelirler. Mesela, Zeybek, zeybek havası eşliğinde çoğunlukla dans ederek sahneye gelir.

Geleneksel seyirlik türlerin hepsinin ortak özelliği göstermeci/yanıltmasız ve açık biçim anlayışıdır. Karagöz, kukla, köy seyirlik oyunlarında gördüğümüz bu anlayış orta oyununa da egemendir. Bu nedenle, orta oyununun esası, temel oyun çatısı ile kalıplaşma olgusunun varlığından söz edilse de doğaçlamaya dayanır. Orta oyununda da yazılı metin yoktur. Oyuncuların, oyunun icrasında doğaçlama olarak yaratmalarıyla oyun oluşur. Orta oyununda oyun; oyuncularla, oyunun drammatizasyon geleneğine vakıf dinleyiciler arasındaki iletişimin hem sağlayıcısı hem de bu sürecin ürettiği bir üründen başka bir şey değildir. Canlı, dinamik ve istekli bir seyirci kitlesi karşısında meydana çıkan bir orta oyunu kolu bu tür bir seyirciden aldığı elektriği (olumlu ve teşvik edici etkiyi) doğrudan doğruya icra ettiği ve doğaçlama olarak yaratıp oynadığı oyuna yansıtacaktır. Eğer seyirci oyuna çok ilgi gösterirse Pişekâr, oyuna daha çok taklit sokarak oyunu uzatacaktır. Seyircinin ilgisi oynayanların icralarını da olumlu yönde etkileyecektir.

Burada yer alan bilgilerin bir kısmı Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, (İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1985) adlı kitabından alınmıştır. Orta oyunu konusunda daha fazla bilgiyi bu kitabın 7. bölümünde bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, orta oyununda konu olarak olağanüstülüklerin azaltılıp daha gerçekçi konuların ortaya çıkmasının nedeni ne olabilir?



SIRA SİZDE

3

Özet



Kukla Kavramını Açıklamak

Kukla, konuşmaları ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üstlendiği ve kişileri temsil eden yapma bebeklerin oynatıldığı geleneksel bir seyirlik oyundur. Çeşitli malzemelerden yapılmış elle, ip- le veya sopayla oynatılan bu küçük bebeklere “kukla”, bu bebeklerle yapılan gösteriye “kukla oyunu” ve oynatan kişiye de “kuklacı” adı verilir. Kukla, bir eğlence biçimidir. Günümüzde pek çok araştırmacı Budizmin kaynağını oluşturan Şamanizmin, kukla sanatının kökenini oluşturması ihtimalinin yüksek olduğunu düşünmektedir. Türk kukla geleneğinde oyunlar çeşitli tekniklerle icra edilir. Bu tekniklere bağlı olarak oluşturulmuş kukla oyunu türleri vardır. Bunlar “El kuklası”, “İpli kukla”, “İskemle kuklası”, “Araba kuklası”, “Dev kuklası”, “Köy kuklası”, “Ayak kuklası”, “Yer kuklası”, “Canlı kukla”lardır. Kuklada oyunun baş tipleri “İbiş” ve “İhtiyar”dır. Konularını çoğunlukla karagöz ve orta oyunundan alan kukla oyununda yer alan diğer kişiler: İbiş’in karısı hizmetçi kız Fatma, Arap, Şeytan, Dalkavuk, Efe, Yahudi, Laz, genç âşık delikanlı, delikanlının sevgilisi, cadaloğ, kötü ve zalim olarak özetlenebilir. Kuklalar, eğlendirmek amacıyla yapıldıkları gibi oynatılmaları sırasında gerek kişileri gerekse kurgusal hikâyeleri ile eğitici bir işleve sahip olmaları bakımından da oldukça önemlidirler.



Meddah Kavramını Tanımlamak

Meddah kelimesinin sözlük anlamı “methedici”, “öväcü”dür. Sözlü kültür ortamında, olup biteni ya da hayal edilip kurgulanarak oluşturulan anlatıyı, yüz yüze bir iletişimle, seyirci kitlesinin önünde, hareket ve taklitle anlatmaya “Meddahlık” bunu yapan kişiye de “Meddah” adı verilir. Meddah bir anlatı türü olarak karagöz ve orta oyunu gibi dramatik seyirlik türlerden kolayca ayrılabilir. Ancak, meddahın anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kısımlar yerleştirildiği için kolaylıkla dramatik türlerden sayılabilir. Bu bağlamda, karagöz ve orta oyunu sadece güldürmeceyi amaçlayan birer göstermecî tiyatro olmasına karşılık meddah seçtiği konulara göre benzetmecî ve gerçekçi modern tiyatroya daha yakındır.

Meddahlar hikâyelerini yazılmış bir kitaptan okuyup açıklamalar yaparak ve yer yer de bazı hareketleri ve şiveleri taklit ederek, dinleyicinin ilgisi çekerek sanatlarını icra edebilecekleri gibi olay örgüsünü ve kahramanlarını bildikleri bir hikâyeyi tamamen doğaçlama olarak yer yer taklitlerle süsleyerek de anlatabilirler. Meddahların icralar

enasasında kostüm, aksesuar özellikle de müzik ve dans öğelerinden de yararlandıkları görülmektedir. Meddahın sanatını icra ederken kullandığı iki aracı vardır. Bunlardan biri, omzuna attığı veya boynuna doladığı mendili, diğeri de sopasıdır. Türk meddah geleneğinin icralarında kalıplaşmış bölümler bulunur. Bunlar: “Başlangıç”, “Açıklama”, “Senaryo” ve “Bitiş” olarak sıralanabilir. Meddahlar anlattıkları hikâyeleri uygun bir yerinde keserler. Bu hareketleriyle hem dinleyicilerin kahve, çay ve tütün içerek dinlenmelerini sağlarlar hem de elde dolaştırılan bir tepsıyla dinleyicilerden para toplatırlardı.



Orta Oyununu Açıklamak

Orta oyunu dört bir yanı seyircilerle dolu bir meydanın ortasında, belli bir konu çerçevesinde, herhangi bir yazılı metne bağlı kalmadan, canlı oyuncular tarafından doğaçlama olarak oynanan geleneksel seyirlik bir oyundur. Belli bir olay etrafında oluşturulan bu oyunun icrasında birden çok oyuncu rol alır. Orta oyunu müzik, dans, şarkı, taklit ve konuşmalardan oluşan bir bütündür. Orta oyununda en önemli roller “Pişekâr” ve “Kavuklu” rolleridir. Bu roller hep Türkler tarafından oynanmıştır. Bunun dışındaki rollerde Yahudi, Rum, Çingene gibi topluluklardan sanatçılar da oynamışlardır. Orta oyunu kollarında “usta-çırak” temelli geleneksel eğitim verilirdi. Oyuncu olmak isteyen yetenekli gençler küçük yaşlarından itibaren bu kollara girip yetişirler, diplomalarını aldıktan sonra kendi başlarına oyun oynamaya hak kazanırlardı. Orta oyununun oynandığı yer ve oyun oynanırken kullanılan birimler farklı adlarla anılırlar. Bunlar: Orta Oyunu Meydanı, Sandık Odası, Kapı, Çalgıcıların Yeri, Dükkan, Meydan, Yenidünya, Mevki, Kafes, Parmaklık’tır. Orta oyununun bölümleri ise, “Giriş”, “Muhâvere”, “Fasıl” ve “Bitiş”tir. Orta oyununda diğer seyirlik türlerde olduğu gibi kişiler karakter değil tiptirler. Kavuklu, Pişekâr, Zenneler ve Taklitler, orta oyununun klasikleşmiş oyuncu kadrosunu oluştururlar.

Geleneksel seyirlik türlerin hepsinin ortak özelliği göstermecî anlayışıdır. Karagöz, kukla, köy seyirlik oyunlarında gördüğümüz bu anlayış orta oyununa da egemendir. Orta oyununda da yazılı metin olmayışı canlı, dinamik ve istekli bir seyirci kitlesi karşısında meydana çıkan bir orta oyunu kolunun bu tür bir seyirciden aldığı elektriği doğrudan doğruya doğaçlama olarak yaratıp oynadığı oyuna yansıtmasını sağlar. Seyircinin ilgisi oynayanların icralarını da olumlu yönde etkiler.

Kendimizi Sınayalım

1. Konuşmaları ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üstlendiği geleneksel bir seyirlik oyundur. Halk arasında “bebek, çömçe gelin” ve “karaçör” olarak da adlandırılır. Gösterilerinin başında oyuna hazırlık mahiyetinde kanto ve benzeri bir kısım bulunur. Oyunun eğlendirici etkisi sözlerden çok karakterlerin hareketlerindeki tuhaflıklardadır.

Yukarıdaki parçada aşağıdakilerin hangisinden söz edilmektedir?

- a. Kukla
- b. Orta oyunu
- c. Meddah
- d. Köy tiyatrosu
- e. Karagöz

2. Aşağıdakilerden hangisi Türk kukla oyun geleneğindeki oynatım tekniklerinden **değildir**?

- a. Dev kuklası
- b. Cüce kuklası
- c. İskemle kuklası
- d. Araba kuklası
- e. Canlı kukla

3. Aşağıdakilerden hangisi Türk kukla sanatında kuklacılara verilen isimlerden **biridir**?

- a. Suretbaz
- b. İhtiyar
- c. Meddah
- d. Cümbüş
- e. Pişekâr

4. Oyuncunun tek başına hazırlayıp yürüttüğü seyirlik bir oyun çeşidir. Sözlük anlamıyla övgücü demektir. Oyuncunun elinde bir baston, omzunda da bir mendil vardır. Mendili, ses ve şive taklitleri yaparken; bastonu da çeşitli sesler çıkartmak için kullanır. Anlatıcı seyircinin performansına göre anlatış tarzını belirler bu nedenle her anlatışta farklılıklar ortaya çıkar.

Yukarıdaki parçada aşağıdakilerin hangisinden söz edilmektedir?

- a. Kukla
- b. Meddah
- c. Orta oyunu
- d. Karagöz
- e. Tiyatro

5. Meddah oyununun “başlangıç” bölümünde aşağıdakilerden hangisine yer verilir?

- a. Selis
- b. Koşma
- c. Divanî
- d. Kalenderî
- e. Destan

6. Aşağıdakilerden hangisi Türk meddah geleneğinin icralarında yer alan bölümlerden biri **değildir**?

- a. Divan
- b. Senaryo
- c. Bitiş
- d. Başlangıç
- e. Açıklama

7. Halk Edebiyatı seyirlik oyunlarından. Ortaya çıkışı XVIII. yüzyıl sonudur. Çepeçevre ve seyircilerle kuşatılmış bir alanda oynanır. Önemli araçlardan biri “Şak-şak” adı verilen ses çıkartmak amacıyla kullanılan alettir. Doğaçlama oynanır. Kavuklu Hamdi, Dümbüllü İsmail önemli oyuncularındandır.

Yukarıdaki parçada aşağıdakilerin hangisinden söz edilmektedir?

- a. Karagöz
- b. Meddahlık
- c. Kukla
- d. Köy tiyatrosu
- e. Orta oyunu

8. Aşağıdakilerden hangisi orta oyununun bölümlerinden biri **değildir**?

- a. Giriş
- b. Muhavere
- c. Fasil
- d. Zuhurî
- e. Bitiş

9. Aşağıdakilerden hangisi karagöz, meddah ve orta oyunu gibi seyirlik halk oyunlarının ortak özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Göze ve kulağa seslenmeleri.
- b. Güldürü ögesine yer vermeleri.
- c. Tek kişilik gösteri olmaları.
- d. Şive taklitlerinden yararlanmaları.
- e. Sözlü tiyatro örneği olmaları.

10. Aşağıdakilerden hangisi Halk Edebiyatının seyirlik türlerinden biri **değildir**?

- a. Meddah
- b. Kukla
- c. Köy seyirlik oyunları
- d. Ortaoyunu
- e. Masallar

Okuma Parçası

BİR ORTA OYUNUNDAN BİR KESİT

UÇMAK

KAVUKLU: Sorma Tosuncuğum, bir felâket atlattım ki tarif kabul etmez...

PİŞEKÂR: Aman, geçmiş olsun Hamdiciğim!

KAVUKLU: Geçmiş olsun ki, geçmiş olsun...

PİŞEKÂR: Naklet bakayım, merak ettim.

KAVUKLU: Canım, geçende fırtına çıkmadı mıydı?

PİŞEKÂR: Evet, hattâ ben korkudan evin bodrumuna kaçmışım; sen nerede idin?

KAVUKLU: Ben göklerde...

PİŞEKÂR: Deme!...

KAVUKLU: Nasıl deme! Hâlâ tir tir titriyorum... Hasım hasım yanıyorum...

PİŞEKÂR: Sakın sıtma olmasın?

KAVUKLU: Sıtma kaç para eder!

PİŞEKÂR: Vâh, vâh! Aman Hamdiciğim, anlat bakayım...

KAVUKLU: İşte, o fırtına sabahı idi. Rüzgâr daha pek o kadar esmiyor, yağmur azar azar çiseliyordu. Evden şemsiyeyi aldım, açtım. Dırağman, Fethiye yolunu tuttum. Fâtih Meydanı'na geldim, rüzgâr ziyâdeleştirdi (fazla-laştı).

PİŞEKÂR: Açık, yüksek yerde öyledir.

KAVUKLU: Baktım ki şemsiye dikilmeğe başladı, nereden ise elimden kurtulacak... Sıkı sıkı sapına sarıldım.

PİŞEKÂR: Allah vere de bocalamayaydın!

KAVUKLU: Bocalamak nerede? Rüzgâr sertleştikçe sertleşti, şemsiye dikildikçe dikildi.

PİŞEKÂR: Aman!

KAVUKLU: Amanı zamanı yok... Bir aralık vücûdümde bir hafiflik duydum. Dikkat ettim ki Fâtih Cami'nin kapısının üstü ile bir hizâyâ gelmişim... Kurşunlar bana doğru...

PİŞEKÂR: Ne diyorsun? Yat aşağı!... Maazallah bir tane-si isabet etti mi?

KAVUKLU: Tosun, sen bunamışsın! Tüfek kurşunu değil... Kubbe kurşunları...

PİŞEKÂR: Hay Allah müstehakkını versin... Yüreğim hop etti!

KAVUKLU: Benimkini sorma, neler etti? Ben, hâlâ yürüyorum zannediyordum. Bir de göz ucu ile bakayım ki ayaklarım yerden kesilmiş, ben, on beş arşın yükselmiş değil miyim?

PİŞEKÂR - E...eee... Sonra?

KAVUKLU: Sonrası, büyük kubbe, derken şerefesi, alemleri...

PİŞEKÂR: Yâ düşseydin?

KAVUKLU: Kabil mi? Şemsiyenin sağlam olduğunu biliyordum. Artık aşağılara bakmıyordum. Gözlerim kararır diye korkuyordum. Uç babam, uç...

PİŞEKÂR: Oh, ben senin yerinde olsam çaylak maylak, akbaba kovalar, yakalardım.

KAVUKLU: O havada rast gelirsen...

PİŞEKÂR: Aman Hamdiciğim, bir şeyi daha merak ettim. Yolu nasıl buluyordun? Pusulan var mıydı?

KAVUKLU: Pusulam yoktu amma cebimde, kâğıdının üzeri haritalı cigara kâğıdı vardı; çıkarıp bakıyordum.

PİŞEKÂR: Acaba, nerelere kadar gittin?

KAVUKLU: Düz gitseydim, muhakkak Şam'ı bulmuş-tum. Fakat dik gittiğim için, haritadan bulunduğum nok-tayı tayin ettim ki Çukurbostan üzerindeyim.

PİŞEKÂR: Eee.. Ne ise? Pek o kadar uzun değil.

KAVUKLU: Evet... Ne diyordum...

PİŞEKÂR: Çukurbostan üzerindeyim, diyordun!

KAVUKLU: Hâ... Bir de, rüzgâr birdenbire kesilmez mi? Başladım inmeğe...

PİŞEKÂR: Aman!...

KAVUKLU: Aman ki aman... Tam yarı yola kadar indim, güneş de çıktı. Çıkar çıkmaz gözlerim kamaştı. Ne oluyorum demeğe kalmadı, şemsiye 'Paff!' dedi, delindi.

PİŞEKÂR: Eyvah!

KAVUKLU: İşitiyordum, mahalle çocukları, "Gökten adam yağıyor!" diye bağırıyorlardı. Onları dinleyeyim derken, şemsiye tersine döndü. Harita elimden düştü. Ben de kendimi bıraktım.

GÖZÜM SİZİ ISIRIYOR

(Pişekâr kenardadır. Zurna Kavuklu havası çalar. Kavuklu gelir).

KAVUKLU: Yürü, yürü karşına hamam çıkacak dediler, bu mefta çıktı.. Dur şunu bir okuyayım.

Ey benim ruh-i revanım

Zannetme ki Sultan Süleymanım

Tersane i amire de

Ocakçı Süleymanım

Tarihi vefatı bin üç yüz altı bozuk.

PİŞEKÂR: Vay efendim.

KAVUKLU: Ayy! Bir şey mi söyledin?

PİŞEKÂR: Uğurlar olsun diyorum.

KAVUKLU: Eyvallah da sana ne?

PİŞEKÂR: Aman efendim, ne demek bana ne? Aşinalık etmek mutadımdır.

KAVUKLU: Ya demek her gördüğün mundara aşılırınsın.

PİŞEKÂR: Ah ne yanlış telakki iki gözüm. Demem o değil.

KAVUKLU: Ya ne?

PİŞEKÂR: Yani gözüm sizi ısıyor.

KAVUKLU: Hoşt, hoşt cübbemi yırtacak.

PİŞEKÂR Yanlış anladınız. Maksadım size ikaz etmek.

KAVUKLU: Ağzını topla ben kaz değilim.

PİŞEKÂR: Yine yanlış anladınız. Sizi tanıyorum da bir türlü çıkaramıyorum.

KAVUKLU: Çıkaramazsın.

PİŞEKÂR: Neden a canım?

KAVUKLU: Ben iyice bataktayım. Çekil yolumdan da gideyim. Benim derdim bana yeter.

PİŞEKÂR: Ah, ne dediniz, ne güzel bir beyittir o..

Benim derdim bana yeter

Bir dert de sen katma bülbül.

KAVUKLU: Bülbül mü? Seni fena yaparım ha.

PİŞEKÂR: Kızmayın efendim, sizi tanıdığımı anlatmak istiyorum ama işe nerden başlayayım?

KAVUKLU: Karşımda böyle bostan korkuluğu gibi diki-lirsen ben başlayacağım.

PİŞEKÂR: Sinirden hemen köpürüyorsunuz neden?

KAVUKLU: Köpürürüm tabii. Sabahleyin kahvaltıda iki kalıp sabun yedim.

PİŞEKÂR: Hiddetinizi bırakın da isminizi bağışlayın.

KAVUKLU: Olmaz.

PİŞEKÂR: Neden?

KAVUKLU: İsmimi sana bağışlarsam ben adsız kalırım.

PİŞEKÂR: Yine yanlış anladınız. (Bağırır) Senin ismin ne ulan denmez de.. Nezaket icabı adınız bağışlar mısınız efendim denir. Adınız ne?

KAVUKLU: Çattık belaya.. Hamdi..

PİŞEKÂR: Nerenin Hamdi'si?

KAVUKLU: Bostancı'nın Hamdi'si. Bir yiyen bir daha yiyor çiçeği burnunda. Bak ne kadar körpe?

PİŞEKÂR: Aah.. ahh... dağ dağa kavuşmaz insan insana kavuşur.. Ah.. tanrım herkesi sevdiğine kavuştursun.

KAVUKLU: Ne muradın varsa versin efendim. (dilenir)

PİŞEKÂR: İyiyim sen ne yapıyorsun?

PİŞEKÂR: Ben sizi bulmaya çalışıyorum.

KAVUKLU: Hah şimdi de saklambaç oynuyoruz.

PİŞEKÂR: Değil a canım yeni adınız öğrendim. Hamdi.

KAVUKLU: Evet Hamdi.

PİŞEKÂR: Peki? Nasıl Hamdi?

KAVUKLU: Zeytinyağlı Hamdi.

PİŞEKÂR: Nasıl olur efendim?

KAVUKLU: Ben pişirdim güzel oluyor? Sen de bir tadına bakıver istersen. (kafasını uzatır)

PİŞEKÂR: Hay Allah müstakımı versin. Zeytinyağlı Hamdi olur mu hiç?

KAVUKLU: Zeytinyağlı Ayşe olur da Hamdi'si neden olmasın?

PİŞEKÂR: Efendim insanın bir soy ismi yok mudur?

KAVUKLU: Öyle söylesene. Elbette vardır.

PİŞEKÂR: Gördün mü nasıl anlaştık. Ben de onu soruyorum. Sizinki ne?

KAVUKLU: Tamam ben de onu söylüyorum benimki yok.

PİŞEKÂR: Hamdi yok.

KAVUKLU: Çattık belaya. Hamdi yok değil sade Hamdi.

PİŞEKÂR: Haa.. Hamdi sade.

KAVUKLU: Hoppala değil yahu. Yani sipsivri Hamdi. Öf be sipsivri değil. Hamdi yuvarlakça.

PİŞEKÂR: Evet.. Hamdi yuvarlakça.

KAVUKLU: Tanrım sen sabır ver.. Ne lakırdı anlamaz adamsın. Yalnız Hamdi.

PİŞEKÂR: Vah vah. Hamdi yalnız, demek.

KAVUKLU: Şimdi oynatacağım.. Hamdi bayağı Hamdi.

PİŞEKÂR: (suratını ekşitir) İhh Hamdi bayağı.

KAVUKLU: Bana bak gırtlakımı sıkıyım ha!

PİŞEKÂR: Hiddet buyurmayın. Soyunuzu, sopunuzu iyice öğrenmek istedim.

KAVUKLU: Soyum sopum yok. Çekil yolumdan.

PİŞEKÂR: Soyunuz sopunuz olmaz olur mu efendim? Sizi bu dünyaya kim getirdi?

KAVUKLU: Kimse getirmedim. Ben kendim geldim.

PİŞEKÂR: Nasıl geldin?

KAVUKLU: Sora sora geldim.

PİŞEKÂR: Hamdi Efendi latifeyi bırakın, sizi kim getirdi dünyaya?

KAVUKLU: Anamın işi vardı halam getirdi.

PİŞEKÂR: Senin ananın, babanın, amcanın, dayının, halanın, ailenin... Soyu sopu yok mu?

KAVUKLU: Haa.. sonunu iyi bağladın yoksa hâlin haraptı. Var.

PİŞEKÂR: Hah, bak işte varmış. Söyle bakalım. Babanız kim? Ne iş yapar?

KAVUKLU: Şimdi de nüfusumu çıkartacak. Yahu sana ne bundan?

PİŞEKÂR: Sana ne olur mu a canım, sizi tanıyorum ben.

KAVUKLU: Öyle mi?

PİŞEKÂR: Evet. Nerede oturuyorsunuz?

KAVUKLU: Aksaray'da.

PİŞEKÂR: Aksaray'ın neresinde?

KAVUKLU: Beyazıt'a gel.

PİŞEKÂR: Geldim.

KAVUKLU: Oradan aşağı kendini koyuver.
 PİŞEKÂR: Niye koyuvereyim?
 KAVUKLU: Koyuver ki aşağıda suratının hayrını göresin.
 PİŞEKÂR: Oldu mu ya?
 KAVUKLU: Seni kestirmeden götürüyorum.
 PİŞEKÂR: Sonra?
 KAVUKLU: Aksaray'da Valide Cami'ni geç.
 PİŞEKÂR: Geçtim.
 KAVUKLU: Sağa sap.
 PİŞEKÂR: Saptım.
 KAVUKLU: Yürü yürü yürü yürü.
 PİŞEKÂR: Birader beni o kadar yürütme.
 KAVUKLU: Niye?
 PİŞEKÂR: Benim kalbim var.
 KAVUKLU: Benim de dalağım var. Boş ver! Biraz daha yürü bir çeşmeye geleceksin.
 PİŞEKÂR: Çeşmenin neresinde?
 KAVUKLU: Yalağın içine bak. Serinlemek için içine girmiş olabilirim.
 PİŞEKÂR: Olur mu canım, sonra?
 KAVUKLU: Çeşmenin karşısındaki şekerçiye gir.
 PİŞEKÂR: Şekercinin neresinde?
 KAVUKLU: Akide kavanozunun içinde.
 PİŞEKÂR: Anlamadım.
 KAVUKLU: Yahu sana Aksaray'daki Şekerci Sokak'ından bahsediyorum.
 PİŞEKÂR: Hamdi Efendi.. Latifeyi bırakıp şöyle bir yüzüme bakar mısın?
 KAVUKLU: Anlamadım, nasıl yani?
 PİŞEKÂR: Şöyle gözümün içine bir bakar mısın?
 KAVUKLU: Bakayım efendim.
 PİŞEKÂR: Gözümde tanıdık bir nokta gördünüz mü?
 KAVUKLU: Sen de kulağıma bak.
 PİŞEKÂR: Orada ne var?
 KAVUKLU: Aksaray Karakolu.
 PİŞEKÂR: Tuuuu.. tuuuu.. puuuu..
 KAVUKLU: Şimdiden islim koyuvermeye başladı.
 PİŞEKÂR: Şimdi tanıdım sizi.
 KAVUKLU: Ya tanıdın demek.
 PİŞEKÂR: Kurşuncu Habibe'nin oğlu, Hamdi değil misin? Babanda Nalbant Mustafa.
 KAVUKLU: Kimbilir seni kaç kere nallamıştır?
 PİŞEKÂR: Bir yaşıma daha girdim.
 KAVUKLU: Herhalde altmış olmuşsundur.
 PİŞEKÂR: Sen beni nasıl tanımazsın? İsmail, Küçük İsmail.. Çocukluk arkadaşın.
 KAVUKLU: İsmail.. İsmailciğim.. Sahi sen misin? Vah kardeşim sana neler olmuş bayağı değişmişsin?

PİŞEKÂR: Zaman eskitti beni. Valide, peder hayatta mı?
 KAVUKLU: Evet ikisi de ayakta.
 PİŞEKÂR: Oh.. oh.. güle güle otursunlar.
 KAVUKLU: Yer yok ki nereye otursunlar?
 PİŞEKÂR: Ne oturması Hamdiciğim sağ mı demek istiyorum.
 KAVUKLU: Nerede efendim göçtüler.
 PİŞEKÂR: Ya demek taşındılar.
 KAVUKLU: Evet kira fazla geldi, gittiler yahu öldüler be..
 PİŞEKÂR: Ya demek sizlere ömür, hiç duymadım.
 KAVUKLU: Çok habersiz geldi.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız doğru değil ise “Kukla” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. b Yanıtınız doğru değil ise “Kukla” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. a Yanıtınız doğru değil ise “Kukla” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. b Yanıtınız doğru değil ise “Meddah Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. c Yanıtınız doğru değil ise “Meddah Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. a Yanıtınız doğru değil ise “Meddah Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. e Yanıtınız doğru değil ise “Orta Oyunu” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız doğru değil ise “Orta Oyunu” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. c Yanıtınız doğru değil ise üniteyi yeniden gözden geçiriniz.
10. e Yanıtınız doğru değil ise üniteyi yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Hem karagöz hem de kukla, seyircilere gösterilerek oynatılan mukavva, alçı veya tahta gibi maddelerden yapılmış nesnelerdir. Her iki oyunda da canlı oyuncu yoktur. Her iki oyunda da bir oynatıcı bu nesneleri tek başına oynatmakta ve her bir tipi ayrı ayrı seslendirmektedir.

Sıra Sizde 2

Günümüz sanatçılarından Cem Yılmaz ile meddah sanatı arasından bir ilişki kurulabilir. Cem Yılmaz’ın gösterileriyle meddahlık sanatı arasında her ikisinin de dinleyici önünde hikâye anlatması ve bu hikâyelerde taklitlerin yer alması, çeşitli kişileştirmeler olması bakımından benzerlikler vardır. Ayrıca, Cem Yılmaz’ın da sahnede tek başına olması, çoğunlukla ona ayrılmış bir koltukta oturup hikâye anlatması ve yanında bir mendil veya havlu bulundurması gerektiğinde bununla bir takım başka şeyleri canlandırması bakımından da benzerlikler bulunabilir.

Sıra Sizde 3

Orta oyununda olağanüstülüklerin azaltılıp daha gerçekçi konuların ele alınmasının en önemli nedeni icra ortamında bu tür olayları gerçekleştirebilmenin zorluğu hatta imkânsızlığıdır. Olağanüstü unsurlar ancak anlatılanların bir rüya olduğu sonucuyla biten “rüya motifi”nde yer almaktadır.

Yararlanılan Kaynaklar

- And, M. (1985). **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Boratav, P.N. (1989). **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (1992). “Halk Tiyatrosu” **Türk Dünyası El Kitabı**, C.3, Ankara: TK Yayınları, s. 370-375;
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları
- Nutku, Ö. (1976). **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Özdemir, N. (2001). “Türk Halk Tiyatrosu.” **Türk Dünyası Ortak Edebiyat Tarihi**, C.1, Ankara: AKM Yayınları, s.1-62.

10

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı kavramını açıklayabilecek,
- Türklerin kabul ettikleri dinleri tanımlayabilecek,
- Ozan-Baksı edebiyatı kavramını açıklayabilecek,
- İslamiyet öncesi Türk edebiyatının şiir tür ve şekillerini tanımlayabilecek,
- Dede Korkut Hikâyeleri kavramını tanımlayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı
- Ozan-Baksı
- Şamanizm
- Kam (şaman)
- Maniheizm
- Budizm
- Dede Korkut
- Dede Korkut Hikâyeleri

Halk Edebiyatına Giriş

Ozan-Baksı
Edebiyat Geleneği

- İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATI
- TÜRKLERİN KABUL ETTİĞİ DİNLER
- OZAN-BAKSI EDEBİYATI
- İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA ŞİİR TÜR VE ŞEKİLLERİ
- DEDE KORKUT HİKÂYELERİ

Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği

İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATI

Türkiye’de Türk edebiyatı tarihini ilk tasnif denemesini Mehmed Fuad Köprülü yapmıştır. Bu tasnifinde Köprülü, İslâmiyetin Türklerin büyük bir çoğunluğu tarafından kabul edilmesini temel ölçüt olarak kullanmıştır. Buna göre Türk edebiyatı tarihi üç döneme ayrılmıştır:

1) *İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı*

a) Sözlü Edebiyat

b) Yazılı Edebiyat

2) *İslâm Uygarlığı Etkisindeki Türk Edebiyatı*

A) Halk Edebiyatı

a) Anonim Halk Edebiyatı

b) Dinî Tasavvufî Halk Edebiyatı

c) Âşık Tarzı Halk Edebiyatı

B) Divan Edebiyatı

3) *Batı Uygarlığı Etkisindeki Türk Edebiyatı*

Bu Türk edebiyatını tasnif denemesi zaman içinde kalıplaşarak yaygınlaşmıştır. Bugün de tartışmasız kesin bir doğru imişcesine kullanılıp öğretilmeye devam edilmektedir. Oysa bu tasnif denemesi İslâmiyeti günümüzde bile kabul etmemiş Saha (Yakut), Çuvaş, Hakas, Tıva, Altay, Karay, Urumlu ve Gagauz gibi Türk boyları düşünüldüğünde anlamsızdır. Dahası, kültür tarihimiz boyunca hiçbir kesintiye uğramadan gelişerek devam etmiş olan Türk sözlü edebiyat geleneğinin bu son derece önemli özelliğini tam olarak yansıtmaktan uzaktır. İslâmiyet öncesi Türk sözlü edebiyatının doğrudan doğruya tür, şekil, tema, motif bazında devamı olan “Halk Edebiyatı” bu tasnife göre tuhaf bir biçimde İslâmiyetin kabulüyle birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu tasnife göre hazırlanmış Türk edebiyatı tarihlerinde İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı döneminin ürünlerine yeterli derecede önem de verilmediği görülmektedir. Âdeta birkaç esere işaretle geçiştirilmektedir.

Bu dönemin, Türk edebiyatının ilk yaratıcıları olan “*kam*”ların (şamanların), toplumsal iş bölümünün gelişmesiyle ortaya çıkan “*ozan*”lar ve “*baksı*”ların oluşturduğu sözlü edebiyat geleneği, “Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği” olarak adlandırılmaktadır. Başlangıçtan İslâmiyetin kabulüne ve yeni edebiyat geleneklerinin ortaya çıkmasına kadar olan dönemin “Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği” olarak ele alınması son derece doğru ve yararlıdır. Böylece, bu geleneğin üzerine daha sonraki yüzyıllarda oluşacak olan “Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı” ve “Âşık Tarzı Halk

Ozan: Şiirlerini saz eşliğinde söyleyen olağanüstü güçlere sahip halk şairi, kam.

Baksı: Olağanüstü güçlere sahip şiir söyleyen musiki ile sihir ve tedavi yapan hekim, kam.

Edebiyatı” gelenekleri arasındaki sürekliliği anlamak kolaylaşacaktır. Daha da önemlisi, günümüzde de sözlü edebiyatları kamlar (şaman) tarafından sürdürülen Türk boylarının bu tür edebî verimlerini bu başlık altında ele alıp işlemek mümkün olacaktır.

İslâmiyet öncesi Türk edebiyatının “sav” (atasözü) ve “sagu” (ağıt) gibi anonim türleriye zaten adlandırmada kullanılan terimlerin değişmesinin ötesinde tarih boyunca kendi gelişim çizgilerinde yaşamaya devam ettiler. Böyle eksik bir sınıflandırmaya bağlı bir ayırım onlar açısından hiçbir zaman hiçbir anlam taşımadı.

TÜRKLERİN KABUL ETTİĞİ DİNLER

Din bir milletin dünya görüşünü oluşturmada son derece önemli bir kaynaktır. Dünya görüşü kısaca, bir topluluğun dünya ve kâinatın nasıl bir sistem içinde işlediğine dair temel kabulleri olarak tanımlanabilir. İster sözlü isterse yazılı olsun edebî eserleri yaratanlar, doğal olarak dünya görüşlerini ve düşüncülerini de dışa vurup ürünlerine yansıtacaklardır. Hatta bazı eserler sırf bu amaçla oluşturulacaktır. Bu tür bir dünya görüşü-edebiyat ilişkisi evrensel olarak bütün edebiyat geleneklerinde kolayca görülebilir.

Türkler, İslâmiyetten önce pek çok dini kabul etmişlerdir. Türklerin tarih boyunca birbirinden farklı birçok dinin veya inanç sisteminin etkisi altına girmiş olmaları, bu dinler doğrultusunda yazılı ve sözlü edebiyat gelenekleri meydana getirmelerine yol açmıştır. Ayrıca bu girdikleri dinlerden bazı inaçlar ve kalıntıları değişik şekiller altında da olsa sözlü kültürde yaşamaya devam etmiştir. Bu nedenlerle, Türklerin İslâmiyet dışında kabul ettikleri dinleri ve bunların sonuçlarına çok kısaca da olsa işaret etmek, Türk edebiyatının İslâmiyet öncesi durumunu daha iyi anlamak bakımından yararlı olacaktır.

Şamanizm

Türklerin tarih sahnesine çıktıkları Güney Sibirya Ormanları ile Altay Dağları arasındaki üçgende, tarih öncesi dönemde önce kadınların hakim olduğu anaerkil bir toplum yapısı içinde yaşadıkları bilinmektedir. Kadını üstün cins, erkeği ikincil bir cins olarak kabul eden ve küçük gruplar hâlinde yaşayan bu toplulukların dinî, siyasi ve ruhani liderleri Türkçe “kam” adı verilen kadın **şaman**lardı. “*Ak Ana*” da dedikleri, Umay Tanrıça’ya kâinatın yaratıcısı olarak inanıyorlardı. Önceleri kadınlara tabi olarak toplayıcılık, avcılık, balıkçılık yapan erkekler hayvanları evcilleştirerek avcılığın yanında hayvancılık da yapmaya başladılar. Demir ve benzeri metallerden silah yapmaya başlayan yeryüzündeki ilk üç bölgeden birisi olan Altay’daki bu Ön-Türkler (Proto-Türkler) demircilerin de kadınlar gibi kam (şaman) olabilmesiyle, kadın hakimiyetinin yerine erkek hakimiyetini oluşturdular. Bu yeni oluşan ataerkil erkek egemen yapıda Umay Tanrıça’nın yerini eril niteliklere sahip “Kök Tenri” veya “Gök Tanrı” aldı. Bütün bu değişim süreçlerinde dünya görüşünü oluşturan “animist” anlayış ve “**totemist**” anlayışlarla birleşmiş “**şamanist**” kavrayış ve yorumlayış eski Türk inanç sisteminin esasını teşkil etmiştir. Bu inanç sistemine bağlı olarak kutsal kabul edilen cisim ve varlıklar etrafında tapınma amaçlı inanç ve düşünce örüntüsü olan kültler oluşmuştur. Geleneksel ve bu en eski Türk dünya görüşüne göre kabul edilen kültlerden başlıcaları; *atalar kültü*, *su*, *yer*, *dağ*, *ağaç*, *orman*, *ayı*, *at*, *ay*, *güneş*, *yıldızlar*, *bozkurt*, *turna*, *kartal*, *demir* ve *ateş* kültleri sayılabilir. Günümüzde, Türkiye’deki Müslüman Türkler arasında bile bu eski kültlerle ilgili çeşitli halk inançlarına ve dinsel uygulamalara rastlanmaktadır.

Şaman: Şamanist dünya görüşüne göre bireyleri ve toplumunu, kötü ruhların etki ve eylemlerinden koruyan, hastalıkları iyi edebilen, Gök Tanrı’yla ve Erlik adlı yeraltında yaşayan kötülük ruhuyla görüşüp anlaşabilen, ata ruhları ve Tanrı’nın verdiği yeteneklerle olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılan kişi.

Totemizm: İnsanla hayvan ve bitkiler arasında bir akrabalık ilişkisi olduğuna dair inanç.

Şamanizm: Büyü ve durugörüye dayalı ve tek tanrılı olabilen bir kabile dini. Zamanla ortaya daha gelişmiş şekilleri çıkacaktır.

Maniheizm

Mani adlı bir kişi M.S. III. yüzyılda Mezopotamya’da kendi adıyla anılan bir din kurmuştur. Mani dini, iki prensip iyi-kötü, karanlık-aydınlık, nur-zulmet üzerine kurulmuştur. Buna göre yaşadığımız dünya iyi ve kötü unsurların birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu dinin mensupları İpek Yolu’yla gittikleri Orta Asya’da onu, Türk İmparatorluğu’nu yönetmekte olan Uygur Türklerine tanıtmışlardır. Uygurlar, Maniheizmi, VIII. yüzyılda Böğü Kağan zamanında 762 yılında resmî devlet dini olarak kabul etmişlerdir. M.S. 840 yılında Kırgızlar tarafından iktidardan indirilen Uygur Türkleri Doğu Türkistan’a, Hoço bölgesinde yaşayan Türklerin yanına yerleşerek zaman içinde Mani din ve dünya görüşüne dayalı pek çok tercüme eser içeren zengin bir “Maniheist Türk edebiyatı” meydana getirmişlerdir. Bu edebiyat geleneğinden pek çok tercüme mensur eserin yanında birkaç tane şiir günümüze kadar gelebilmiştir.

Budizm

Türklerin kabul ettiği ve onları en çok etkileyen dinlerden birisi de Budizm’dir. Budizm, yaklaşık 2500 yıl önce Buda olarak bilinen Prens Siddhata Gomata tarafından kurulmuştur. Temel inancı olan tenasüh (ruh göçü) gereğince canlılar Nirvana’ya (sonsuz mutluluk) ulaşıncaya kadar öldükten sonra değişik bedenlerde bir çok kez dünyaya gelirler. Budizm M.S. III-IV. yüzyıllarda Doğu Türkistan’da kurulan manastırlarla önce Karluk Türkleri arasında yayılmaya başlamıştır. Daha sonraları Göktürk Kağanı Topo Han Budizmi kabul etmiş ve Budizmin Türkler arasında yayılması yaygınlaşmıştır. Ancak Budizmin Türkler arasında uzun süre kalıcı olduğu yer Manihesit Uygurların 840’tan sonra yoğun olarak yerleştiği Doğu Türkistan’dır. Buraya yerleşen Uygur Türkleri burada yerleşik Budist Türklerin dinini benimsemişlerdir. Bu Burkancı (Budist) Türk kültür merkezinde pek çok kitap Türkçeye çevrilmiş IX. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar süren bir “Budist Türk edebiyatı” meydana getirilmiştir. Bu edebî geleneğin pek çok tercüme ve mensur eserin yansırı yüzden fazla şiir günümüze kadar gelebilmiştir.

Musevilik

Peygamber Hz. Musa ve Tevrat’a inanca dayanan bu din, Türkler arasında yoğun olarak sadece M.S. VIII-X yüzyıllarda Kafkaslar’dan Moskova yakınlarına, Hazar Denizi’nden Macaristan sınırlarına kadar uzanan geniş bir Türk devleti olan Hazar İmparatorluğu’nda özellikle yönetici sınıflar tarafından 740 yılında kabul edilmiştir. Bu Musevî Türklerin soyu, sayıları çok azalsa da günümüzde Karay Türkleri ve Kırımçak Türkleri adlarıyla, Kırım, Ukrayna, Polonya, İsrail, ABD, Fransa ve Litvanya’da yaşamaktadırlar. Musevî Türklerin İbrani harfleriyle Türkçe yazılmış zengin bir edebiyat gelenekleri vardır.

Hristiyanlık

İpek Yolu’yla Orta Asya’ya gelen Hristiyan rahipler bu dini Türklere M.S. IV yüzyıldan itibaren tanıtmış ve M.S. XI. ve XII. yüzyılda Hristiyan Türk cemaatler oluşmuşsa da daha sonraları bunlar ya Budistleşerek ya da İslâmiyeti kabul ederek ortadan kalkmışlardır. Daha sonraları, Karaman Türkleri Anadolu’da Hristiyanlığı kabul etmişler, 1923’ten sonra Yunanistan’a göç ettirilmişlerdir. Günümüzde, Moldova, Gagauzyeri Muhtar Devleti’nde, Ukrayna, Bulgaristan ve Yunanistan’da yaşayan Gagauz Türkleri başta olmak üzere Ukrayna’da Azak Denizi kıyısında yaşa-

yan Urumlar, Ukrayna ve Rusya’da yaşayan zorla Hristiyanlaştırılmış Kreşen Tatarları, şekil olarak Hristiyanlaşmakla birlikte şamanizmin daha etkili olduğu Çuvaş, Hakas, Altay ve Saha (Yakut) gibi Türk boyları arasında Hristiyanlık yaygındır. Hristiyan Türklerin M.S. XII. yüzyıldan başlayarak Ermeni, Latin, Gotik, Yunan ve Kiril harfleriyle Türkçe olarak yazılmış son derece zengin bir edebiyatları vardır.

K İ T A P



Bu kısımdaki bilgilerin bir kısmı Ünver Günay ve Harun Güngör’ün *Türk Din Tarihi* (Kayser, Laçın Yayınları, 1998) adlı kitabından alınmıştır. Kitabın 1. ve 2. bölümlerinde konuyla ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Sizce, edebiyat ile dünya görüşü arasındaki ilişki tek yönlü müdür?

OZAN-BAKSI EDEBİYATI

Mitolojik dönemde Türk edebiyatının en eski yaratıcıları kamlar (şamanlar) olmalıdır. Kamlar liderlik yaptıkları 15 ile 150 kişilik toplulukların dinî ayinlerini yönetmek, hasta olanlarını iyileştirmek gibi ve ava çıkanların avlarının bol ve bereketli olması için büyü yapmak başta olmak üzere bir çok toplumsal görevi üstlenmişlerdi. Kamların olağanüstü güçlerle ve ruhlarla iletişime geçme yeteneklerine inanılması, onların en temel özelliği idi. Bu bağlamda, kamların olağanüstü güçlerle kurduklarını düşündükleri iletişimlere dair memoratlar ve iletişime geçmek için şiir şeklinde söyledikleri “alkış”lar (dua) da en eski sözlü edebiyat türlerimiz olarak düşünülebilir.

Türklerin toplayıcılık, avcılık ve balıkçılık yaparak geçindikleri ormanlardan hayvancılık yapmaya başlayarak bozkıra çıkan ve göçrevli hayat tarzını benimseyenleri, otlaklarını, hayvanlarını ve hayatlarını koruyabilmek için birleşme zorunluluğu duyarlar. Bu ihtiyaç o güne kadar kamların idare ettiği küçük toplulukların idaresi altında birleştiği kutsal kağanlık kurumunun oluşma nedenidir. Kutsal kağanlık demek bozkırda kurulan ilk Türk devleti demektir. Bu tür bir toplumsal yapı değişikliği çok daha eski zamanlarda başlamış olan toplumsal iş bölümünün belirginleşmesi ve vaktiyle hepsini kamların üstlendiği görevlerin ayrı uzmanlık alanları hâlinde yeniden örgütlenmesi sonucunu doğurmuştur. Kamlıktan ayrılarak oluşan bu yeni uzmanlıklardan bazıları “otaçı” (doktor), “emçi” (ilaç yapan, eczacı), “sımkçı” (kırık ve çıkıkları tedavi eden, ortopedisyen), “büyücü” (iyi veya kötü büyü yapan kişiler), “sığıtçı” (yug denilen cenaze törenlerinde, yas ve matem tutturmak amacıyla profesyonel ağıt söyleyiciler), “bakıcı” (kayıp olanı, suya ve aynaya bakarak bulan, falcılık yapan, gelecekte haber verenler) ve “ozan” olarak sayılabilir. Bu yeni uzmanlık alanları da sırları ailece saklanan işlerdi ve ailelerin yaptığı çoğunlukla soy yoluyla aktarılan yetiler ve yetenekler olarak düşünülmekte ve bu ailelere “ocak” veya “ocaklı” adı verilmekteydi.

“Ozan” tıpkı kam gibi gördüğü rüyalara bağlı ve tanrısal olarak verilen bir yetiyle çaldığı kopuzla yaptığı müzik eşliğinde doğaçlama şiir söyleme veya şairlik yeteneğine kavuştuğuna inanılan kişiydi. Bozkırda eksik olmayan mera veya otlak kavgalarının yanı sıra dış düşmanlara karşı toplumu koruyan kahramanların hayatları etrafında epik destanları oluşturarak topluluklar karşısında anlatılan ozanlardı. Altı-yedi ay süren yaz aylarında (Eski Türklerde yıl yaz ve kış olarak ikiye ayrılırdı) bozkıra ikiyeşer üçer çadırılık obalar hâlinde dağılan göçrevli toplumun en büyük eğlence, eğitim ve bilgi kaynağı ozanlardı. Obadan obaya gidip destanlar anlatmanın yanı sıra gezdikleri gördükleri yerde olup biteni gittikleri yerlerde bulunanlara haber olarak da iletiyorlardı. Dahası, bir atasözünün “devlet giden yere

ozan ile baksı gelir” dediğince, ozanların bir kısmı doğrudan doğruya devlet görevlisi gibiydiler. Kağanların kendilerine itibar etmesi ve halkın kendilerine büyük saygı gösteriliyordu. Kamlar kadar olmasa da tanrısal bir yetiye ve sihirli mistik güçlere sahip olduklarına inanılan ozanlara âdeta yarı kam veya erdemli ermiş kişi gözüyle bakılıyordu. Bu nedenle bebeklere ad koymada, ev eğlencelerinde, düğünlerde, şenliklerde, şöenlerde, kurultaylarda ve savaşlarda ozanlar olmazsa olmaz konumundaydılar.

Türklerin Budizm ve Maniheizm dinlerini kabul etmeleriyle birlikte bu dinleri kabul eden Türk topluluklarında kamlar ve ozanlar, büyük ölçüde en önemli temsilcisi oldukları eski din ve dünya görüşü gibi eski itibarlarını kaybederler. Ancak, yeni gelen din ve dünya görüşü de her yerde olduğu gibi eskiyi tamamen ortadan kaldırmaz. Özellikle çok köklü ve işlevleriyle çok güçlü olanlar, yeni din ve dünya görüşüne direnirler ve kolayca ortadan kaldırılamazlar. Yeni dinler, eski din ve dünya görüşünün kendine direnen pek çok kurum, fikir, uygulama ve inanç gibi kültürel varlıklarını alıp kendininkilerle karıştırarak yeni bir ad altında melez veya karışık yeni yapılar oluşturur. Bu tür yapılanmalarla yeni dinler ve dünya görüşleri kazanılmak istenilen toplum ve kültüründe daha kolayca yayılırlar.

Budizmin ve Maniheizmin, Türk kültür yapısı içinde, kamlık, bakıcılık ve ozanlık kurumlarını kendi öğretileri doğrultusunda karıştırarak oluşturduğu yeni ve melez yapı “baksı”lıktır. Bu yeni kurumun mensupları bir yönüyle “bağşı” idiler. Bağşı “öğretmen” veya “eğitmen” anlamıyla Budizmle birlikte gelirken, “kam”, “ozan” ve “bakıcı”yla karışarak “baksı”yı oluşturmuştu. Baksılar, tıpkı kamlar gibi olağanüstü güçler ve ruhlarla iletişim kurabiliyor, ozanlar gibi kahramanlara dair destanlar söyleyebiliyor “bakıcı”lar gibi fal bakıp kayıp şeyleri buluyor ve gelecekte haber verebiliyordu. Ancak, inanç ve dünya görüşü olarak çok yüzeysel de olsa Budizm ve daha sonraları da Maniheizme bağlıydılar. Baksı sözcüğü değişik Türk topluluklarında “bahşı”, “bakşı” ve “bağşı” şeklinde telaffuz edilmiştir. Maniheizmin ve Budizmin etkisi altına girmeyen, bu din ve dünya görüşünü benimsemeyen Türk topluluklarında ozan, kam ve kamlıktan ayrılmış olan diğer “ocaklı”, geleneksel uzmanlıklarla birlikte eski dünya görüşü doğrultusunda yaşamaya devam ettiler.

Ozanlar ve baksıların meydana getirdikleri, İslâmiyetin kabul edilmesinden önce başlamış Türk sözlü edebiyat geleneğine “Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği” adı verilir. Ozan-Baksı Edebiyat geleneği Türklerin İslâmiyeti kabul etmesinden sonra bu defa da, çok yüzeysel bir İslâmî din ve dünya görüşü kisvesine bürünerek Osmanlı Türkleri arasında XVI. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir. İslâmiyet, Türkler arasında kök saldıkça, eski sözlü edebiyat temelleri üzerinde iki tane yeni sözlü edebiyat geleneği oluşmuştur. Bu sürecin sonunda (XVI. yüzyıl sonlarında) bu yeni sözlü edebiyat gelenekleri nedeniyle Ozan-Baksılar Osmanlı sahasında tamamen işlevsiz hâle gelmişlerdir. Bu nedenle de artık toplum tarafından benimsenmeyip küçümsenen bu edebî geleneğin son temsilcileri de, yeni oluşan sözlü edebiyat geleneklerine (Tekke ve Âşık) katılmasıyla Ozan-Baksı Edebiyat geleneği ortadan kalkmıştır. Kendini yeniden üretemeyen ve ürettikleri toplum tarafından tüketilmeyen herhangi bir geleneğin devam etmesi imkânsızdır.

Ozan-Baksı edebiyat geleneği temelleri üzerinde ilk olarak, kamlıktan da izler taşıyan mistik ve sufilik felsefesiyle İslâm dini ve dünya görüşünü yaymayı amaçlayan Hoca Ahmet Yesevî’nin XII. yüzyılda tekke kurumu etrafında oluşturduğu, *Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı* geleneği yükselecektir. Tıpkı kamlar gibi dinî vecd ve istigrakla (trans hâli) kendinden geçen ve Tanrı’ya ulaşmayı, erdem sahibi olup

ona erişip ermeyi ve erenleşmeyi amaçlayan bu edebiyat geleneği (bir sonraki ünite de ele alınacaktır) gelişip yayıldıkça ozan-baksı edebiyat geleneği dinsel işlevlerini daha da kaybetmiştir. Bu baksı geleneğini de çevresindeki daralmaya paralel olarak şehirlerden uzak, tekke ve medreselerin ulaşamadığı kırsal kesimde ve göçebe Türkler arasında düğün dernek yapmaya ve eğlendirmeye dönük işlevleriyle yaşar hâle gelmiştir. Dinî-Tasavvufî âşıklardan Yunus Emre gibilerinin karşısında yaşama zeminlerini kaybeden, değişen toplumsal yapıya ayak uydurup değişemeyen ve eski dünya görüşünün ve kültürel tarzın temsilcisi gibi görülüp âdetta “çağdışı” damgası yiyen ozan-baksılık geleneği asıl öldürücü darbeyi XVI. yüzyıl sonlarında kahvehane merkezli olarak ortaya çıkan Âşık Tarzı Edebiyat geleneğinden yiyecektir.

Kahvehanelerin XVI. yüzyılın yarısından itibaren din dışı ve sadece sohbet edilip eğlenilen, sosyalleşilen bir sosyal kurum olarak ortaya çıkması kültürümüzde son derece önemli değişikliklere yol açmıştır. Bunlardan birisi de, Dinî-Tasavvufî Âşık Edebiyatından etkilenen ama onlar gibi insanları irşat edip din namına nasihat etmekten çok insanları sanatlarıyla eğlendirip hoşça vakit geçirmelerini sağlamak isteyen, din dışı karaktere sahip Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğidir. Bu yeni sözlü edebiyat geleneği ozan-baksı geleneğinin sığındığı son işlev olan eğlendirmeyi de elinden alınca, ozan-baksı edebiyat geleneği işlevsizleşerek ortadan kalkar. Bu geleneğin Anadolu ve Rumeli'nin ücra köşelerinde, sağda solda kalan son temsilcileri de artık kendilerini bu yeni ve bir anlamda moda olan geleneğin mensubuymuş gibi tanıtır ve gittikçe onlara benzeyerek içlerinde erirler.

Bu bağlamda, İslâmiyet öncesi Türk edebiyatına geri dönebiliriz. Ozan-baksı edebiyat geleneğinin ürettiği pek çok eser günümüze ulaşabilmiştir. Bunlar Türk edebiyatının bilinen en eski örnekleri arasındadır. Adını bildiğimiz en eski Türk ozanı Aprunçır Tigin'dir. Budizm ve Maniheizm döneminden adını bildiğimiz ozan-baksıların; Kül Tarkan, Çuçu, Kiki, Prataya Şiri, Seli Tutung, Asığ Tutung, Çısuva Tutung ve Kalım Keyşi'dir.

Aprunçır Tigin'in günümüze ulaşan iki şiirinden baş tarafında ve sonunda eksiklikler bulunan birisi şu şekildedir:

Kasınçığımın ö(yü)
Kadgurur men
Kadgurduk(ça) kaşı körtlem
Kavışısayır men

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Yavuklumu düşünüp kaygılanıyorum. Kaygılandıkça, kaşı güzelime kavuşmak istiyorum.)

Öz amrakımın öyür men
Öyü evirür men ödü...çün
Öz amrakım
Öpügseyür men

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Öz sevgilimi düşünüyorum. Düşünüp durdukça... öz sevgilimi öpmek istiyorum.)

Barayın tiser
Baç amrakım
Baru umaz men
Bagırsakım

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Gideyim desem, güzel sevgilim, gidemiyorum da... Merhametlim.)

*Kireyin tiser
Kiçigkiyem
Kirü yime umaz men
Kin yıpar yıdığım*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Gireyim desem, küçücüğüm, giremiyorumda... Misk ve amber kokulum!)

*Yaruk tengriler
Yarlıkazın
Yavaşım birle
Yakışapan ardılmalım*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Işıltılı Tanrılar lütfetsinler: Yumuşak huylumla birleşip hiç ayrılmayalım.)

*Küşlög prişteler
Küş birzünin
Közi karam birle
K(ül)üşüp (en) oluralım*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Güçlü melekler güç versin: Gözü karamla gülüşüp oturalım.)

Mani Dini (Maniheizm) ve dünya görüşü doğrultusunda meydana getirilmiş anonim bir dinî şiir (ilahî) ise şu şekildedir:

*Tang tengri kelti
Tang tengri özi kelti
Tang tenri kelti
Tang tengri özi kelti*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması:

*Tan tanrı geldi
Tan tanrı kendisi geldi
Tan tanrı geldi
Tan tanrı kendisi geldi*

*Trunqlar kamağ begler kardaşlar
Tang tenrig ögelim*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması:

*Kalkınız tüm beyler kardeşler
Tan tanrısını övelim)*

*Körügme küin tengri
Siz bizni küzeding
Körügme ay tengri
Siz bizni kurtgarıng*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması:

*Gören Güneş tanrı
Siz bizi gözetin
Görünen Ay tanrı
Siz bizi kurtarın)*

*Tang tengri
Yıdılıg yıparlıg
Yaruklug yaşuklug
Tang tengri, Tang tengri,
Tang tengri, Tang tengri, Tang tengri*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması:

Tan tanrı
Güzel, misk kokulu
Parıltılı, ışıltılı
Tan tanrı, tan tanrı
Tan tanrı, tan tanrı, tan tanrı)

*Tang tengri
Yıdılıg yıparlıg
Yaruklug yaşuklug
Tang tengri
Tang tengri*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması:

Tan tanrı
Güzel, misk kokulu
Parıltılı, ışıltılı
Tan tanrı
Tan tanrı)

Buda Dini (Budizm) ve dünya görüşü doğrultusunda meydana getirilen ve günümüze ulaşan şiirlerin hemen hepsi dinî içeriklidir. Bu şiirlerden “anaya babaya şükran ve sevgi” temasını işleyen birisinden birkaç dörtlük şu şekildedir:

*Anaka ataka yazmışning
Ayıg kılıçlarımızn sakınp
Ayagka tegimüglerning üskinte
Alku kşanti kılıu teginürbiz*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Anaya babaya karşı işlediğimiz kötü amellerimizi düşünür, saygı değerlerin huzurunda tümünü itiraf, ıkrar ederiz.)

*Tuga kılınçlıg özkiyemiz
Tolganmış kiçig ögümüz
Tuğum ajun tutmuşımızta
Tumlugda isigde emgenip*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Bizi doğurmuş cancağımızı! Sancı çekmiş anneceğizimiz! Doğum dünyasına vardığımızda, soğukta sıcakta eza çekip.)

*Tokuz ay on kün kötürüp
Tolgalı tugurtunguzlar
Tuğtumuz erser ögüçümüz
Tozdın topraktın örü kılıp
Tolp et'özümüzni yup
Torkuta işgirte yörgeding*

(Günümüz Türkçesiyle Açıklaması: Dokuz ay on gün bizi taşıyıp sancılarla doğurdunuz, doğunca da tozdan topraktan kaldırıp, anneciğim vücudumuzu yıkayıp atlasa ipeğe sardınız.)

Yukarıda iki örneğini verdiğimiz ozan-baksı döneminde de Türk sözlü şiirinin dörtlükler hâlinde oluşturulması ve bu günkü uygulamanın tam tersine mısra başında çoğunlukla sessiz harflerle yapılan kafiye biçimine, kafiyeleşimin bazen hem mısra başında hem de sonda olabilmesi dikkat çekicidir. Özellikle ozan-baksı geleneğinin İslâmiyetin kabulünden sonra devam eden dönemde meydana getirildiği düşünülebilen *Dîvânu Lugâtî't-Türk*'teki pek çok şiir örneği günümüz örneklerine çok daha yakın tür ve şekil özellikleri taşımaktadır.

Bu bölümdeki bilgilerin bir kısmı Reşit Rahmeti Arat'ın *Eski Türk Şiiri* (Ankara: TDK Yay., 1991) adlı kitabından alınmıştır. İslâmiyet öncesi Türk şiiri konusunda daha fazla bilgi ve örnek için bu kitaba ve Talat Tekin'in *XI. Yüzyıl Türk Şiiri* (Ankara: TDK Yay. 1989) adlı kitabına bakabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, günümüz Anadolu'sunda geçmişin “ocaklı uzmanlarından” kalma yaşayan gelenekler var mıdır? Varsa niçin yaşamaya devam ediyor olabilirler?



SIRA SİZDE

2

İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK EDEBİYATINDA ŞİİR TÜR VE ŞEKİLLERİ

Hiç şüphesiz sözlü kültür ortamında üretilen ve kulaktan kulağa yayılan pek çok kültürel unsur ilk yaratıldıkları şekillerini çoğu kez kısa sürede kaybederler. Bu süreçte ya yeni şekillere dönüşürler ya da zaman içinde bir çoğu yok olur. Bu bağlamda İslâmiyet öncesi Türk edebiyatından veya ozan-baksı geleneğinden görece olarak çok az edebiyat eseri günümüze ulaşmıştır. Tamamen tesadüflere bağlı olarak yazılı kaynaklara geçenler ve bunlardan binlerce yılı ve son derece zorlu şartları aşarak günümüze ulaşan ve bilim adamlarınca fark edilerek üzerinde çalışılanlar -bütün bu olumsuzluklara rağmen- yukarıda örneklerini gördüğümüz eski Türk şiiri hakkında sağlıklı bir bilgi edinmemize yetecek özelliklere sahiptir. İslâmiyet öncesi Türk edebiyatında tür ve şekiller başta Reşit Rahmeti Arat'ın *Eski Türk Şiiri* adlı çalışmasından hareketle şu şekilde sıralanabilir:

Koşug: Günümüzde de yaygın olarak kullanılan koşma şeklinin Türk edebiyatında ilk görüldüğü biçimdir. Koşug terimi “şiir”, “nazım”, ve “beyit” anlamlarını da karşılamıştır. Bir edebiyat terimi olarak “koşug” günümüzde de Tıva, Şor, Altay, Kırgız, Kazak, Hakas, Karakalpak, Saha (Yakut) gibi Türk boylarının halk şiiri geleneklerinde “koşık”, “koşak”, “koşok” ve “kosık” şekillerinde yaşamaya devam etmektedir. Koşuk dörtlüklerle kurulu şiir demektir.

Koşan: En eski şekli “koşag”tan “koşan”a ve “kojong” dönüştüğü düşünülen bir edebiyat terimidir. Koşag şekli doğrudan “koşug”la ilişkili olmalıdır. Altay Türkleri arasında “kojong” şekliyle günümüzde yaşamaktadır. Kojong Altay Türkçesinde “şarkı, türkü” anlamına gelmektedir.

Ir/Yır: Bu sözcüğün her iki şekli de ozan-baksı döneminde kullanılmıştır. Bu kullanım şekilleri *Dîvânu Lügâtî't-Türk*'te “yır koşmak : koşma, türkü oluşturmak, yır koşulmak : şiir oluşturulması”, “yırlamak” veya “ırlamak”: her ikisi de şarkı söylemek anlamına gelmekteydi. Bu kökten “yıragu: çalgıcı, şarkıcı ve çağırıcı” kelimesi türetilmişti. Ir/yır kelimesinin “ırlamak, yırlamak” ve “cırlamak” şeklindeki kullanımları Türk dünyasında günümüzde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu köklerden türetilen “ırçı”, “yırçı” ve “cırcı” şair anlamındadır.

Küg: Ozan Apruncır'ın bir şiirinde “şiir” anlamında kullanıldığı düşünülen bu kelime şiirin bestesi ve ezgisi anlamındadır. Günümüzde de bu kelimedenden türetilen “küy”, “küglemek” ve “küylemek” şekilleri, Türk dünyasında “ses”, “müzik”, “beste”, “hava” veya “ezgi” anlamında kullanılmaktadır.

Takşut: Budist Uygur metinlerinde karşımıza çıkan “takşut” kelimesi “şiir, nazım, beyit” anlamında kullanılmıştır.

Takmak: Takşut kelimesiyle aynı kökten geldiği düşülen bu kelime “kalabalık karşısında ezbere söylenen şiir” anlamındadır. Tıpkı “koşug” gibi “dörtlüklerden oluşan şiir” anlamını da içermektedir. Günümüzde, Altay Türkçesi’nde “takpakçı: şarkıcı ve şakacı” anlamlarıyla yaşamaktadır.

İslâmiyet önce Türk edebiyatında bu terimlerin yanında başka dillerden özellikle de Sanskritçeden alınması kuvvetle muhtemel olan “şlok” (şiir, bent), “padak” (şiir, dize), “kavi” (şiir) ve Sogodca “baş/başık” (ilahi) gibi kelimeler de kullanılmıştır.

K İ T A P



Bu bölümdeki bilgilerin bir kısmı Reşit Rahmeti Arat’ın *Eski Türk Şiiri* (Ankara: TDK Yay., 1991) adlı kitabından alınmıştır.

SIRA SİZDE



3

Sizce, günümüzde yaşayan ve kendilerine “ozan” denilen kişiler ozan-baksı edebiyat geleneğine mi mensuplardır?

DEDE KORKUT HİKÂYELERİ

Türkiye’de, Türk Dili ve Edebiyatı araştırmalarının (Türkolojinin) kurucusu olan Prof. Mehmed Fuad Köprülü, “Türk edebiyatının bütün ürünlerini terazinin bir kefesine, Dede Korkut Hikâyelerini de diğer kefesine koysanız Dede Korkut daha ağır gelir” diyecek kadar önemseydiği bu hikâyeler neden bu kadar önemlidir?

On iki hikâyeden meydana gelen ve tam adıyla “Kitâb-ı Dedem Korkut Alâ-Lisân-ı Tâife-i Oğuzan” olan Dede Korkut Hikâyeleri’nin bilinen iki yazma nüshası vardır. Birincisi, on iki hikâyeden oluşmaktadır ve Berlin Dresden Kütüphanesi’ndedir. Türkiye’de ilk defa 1916 yılında Kilisli Rıfat Bilge tarafından yayınlanmıştır. Dede Korkut Hikâyeleri bu yayından sonra Türkiye’de tanınmış ve dünyada da pek çok araştırmacının dikkatini çekmiştir. İkinci Dede Korkut yazmasıysa, altı hikâyeden oluşmakta ve “Hikâyet-i Oğuznâme-i Kazanbey ve Gayri” başlığını taşımaktadır. Bu yazma Vatikan kütüphanesindedir. Dede Korkut pek çok bakımdan araştırmacıların dikkatini çekmekte ve devamlı olarak değişik yönleriyle araştırılmaktadır. Dede Korkut üzerine Türkçe ve pek çok dilde yapılan araştırmalar bini aşkın olmakla birlikte iki nüshayı da karşılaştırarak okuyan Muharrem Ergin ve Orhan Şaik Gökyay’ın çalışmaları en dikkate değer okunmuş metinler durumdadır.

Dede Korkut Hikâyeleri neden bu kadar önemlidir? Sorusunun cevabı bir başka ikiz soruda gizlidir; Dede Korkut Hikâyeleri nasıl ve ne zaman oluşmuştur? Bu konuda henüz kesinleşmiş bir sonuç yoktur. Ancak, Dede Korkut Hikâyeleri Anadolu’nun doğusunda XII, XIII, XIV. yüzyıllarda buraya yerleşip vatanlaştıran Oğuz Türkleri özellikle de bölgede devlet kuran Akkoyunlular arasında yaşananların ozanlarca anlatılarak destan geleneğince işlenip yayıldığına dair düşünceler hakimdir. Bu düşüncenin oluşmasında başta Akkoyunlu, Bayındır Han, Gürcistan, Trabzon, Bayburt, Mardin ve benzeri Anadolu’yla kısmen Azerbaycan sahasına ait yer ve kişi adlarından hareket eden tarihçi yaklaşım rol oynamaktadır.

Sözlü kültürün özelliklerini, sözlü edebiyatın epik destan kompozisyon kurallarını derinliğine bilmeyen ve kuralları yeterince dikkate almayan bu türden yaklaşımlar son derece amatördür ve halkbilimsel olmaktan ziyade tarihseldir. Tarihi esas alan bu eski anlayışla hareket eden pek çok bilgin çok yakın zamanlara kadar Köroğlu’nun Bolu’daki tarihi geçmişini ortaya koymak için elli yılı aşkın çalıştılar. Oysa, epik destanlarda ve hikâyelerdeki gerçeklik ve tarihsellik dünya görüşü ve gündelik hayatın geçtiği coğrafya doğrultusunda neredeyse devamlı olarak

yenilenir. Epik destanlar bu sayede gerçekliğine inanılır anlatılar olarak değer kazanır ve anlatılırlar. Bu özelliğin zıddı olan sözlü anlatı türü epik destan değil masaldır. Tarihle de birebir örtüşen bir metin epik destan değil sözlü tarihtir.

Bu durum Dede Korkut Hikâyeleri için de geçerlidir. Söz konusu anlatıların anlatıcısı bir bakıma yaratıcısı gibi olan Dede Korkut'un kimliği ve kişiliği hikâyelerin oluşum, gelişim ve Doğu Anadolu sahasına yerleşip yerelleşmesini en iyi açıklayacak özelliklere sahiptir. O hâlde asıl sorulması gereken soru, "Dede Korkut Kimdir?" sorusudur.

Dede Korkut sadece Oğuz Türklerinin hakim olduğu Türkmenistan, Azerbaycan ve Türkiye sahasında tanınan bir kişi ve kimlik değildir. Korkut Ata adıyla Dede Korkut, bütün Türkistan'da Kıpçak Türkleri arasında da tanınan ve hakkında mitler, efsane, menkıbe ve memoratlar anlatılan mitolojik bir kişiliktir. Ona ait, Kazakistan Sırderya nehri kıyısında bir türbe vardır. Anlatılan mit, efsane ve menkıbelerde o, kopuzu ve adıyla anılan ezgileri icat eden mitolojik bir kültürel kahramandır. Dede Korkut'un bin yıl yaşadığı ve ömrü boyunca ölümden kaçtığı rivayet edilir. "*Yelmaya*" adlı devesiyle dünyanın dört bucağını gezmiştir. Gezdiği yerlerde mezar kazan insanları görünce kimin mezarını kazdıklarını merak edip sormuş ve onlardan "Korkut'un kabrini.." cevabını almıştır. Bunun üzerine yurduna dönmüş ve ırmak üzerinde yaşamaya başlamış ve içindeki ölüm korkusunu yenmek için devesinin derisinden yaptığı kopuzla yaşam üzerine ezgiler çalıp söylemiştir. O âdeta, yaşam üzerine türkülerle ölümü yenmeye çalışmıştır. Dede Korkut hikâyelerde erdemli bir ulu eren olarak karşımıza çıkmaktadır; tıpkı Oğuz Kağan, Uluğ Türk ve İrkıl Ata gibi Türklüğün bir ulu ereni ve ermişidir.

Türk kamlık dinî ve dünya görüşü doğrultusunda kimlik ve kişilik özellikleri gösteren Türkistan sözlü kaynaklarını dikkate almadan elimize geçebilen yazmalar-daki Dede Korkut ve hikâyeler tam anlamıyla anlaşılamaz. Uzmanlara göre, elimize geçen iki yazma da aynı metnin küçük değişiklikler içeren kopyalarıdır. Hikâyelerin elimizdeki şeklinin XIV. veya XV. yüzyılda Akkoyunlu sahasında muhtemelen tekke âşıklarının tesiri altındaki ozan-baksı geleneği mensubu bir ozanın icrasını dinleyen tekke mensubu bir kişinin kalemle yazıya geçtiği düşünülmektedir.

Dolayısıyla, Türkistan sözlü kaynaklarındaki Korkut Ata'nın yeni din ve dünya görüşüne dahası yeni coğrafya ve vatana dönüştürülme sürecine uygun bir versiyonu karşımıza çıkmaktadır. Oğuz'un gaybı bilicisi, kaybı bulucusu Dede Korkut; Hz. Peygamber zamanında yaşamış Mekke'ye giderek "hacı" ve "sahabe" olmuştur. Doğal olarak da gösterdiği olağanüstülüklerin kaynağı neredeyse Yunus Emre ve Hoca Ahmet Yesevî'ye bile örnek olabilecek vasıflarla donatılan coşkun bir "Allah dostu" veya müslüman veli, "Hak âşığı" profili olarak çizilmektedir.

Ancak metnin içine yerleştirildiği bu sunum içinde başka çerçeveler ve sunulan başka Dede Korkut'lar da vardır. İkinci Dede Korkut gelmiş geçmiş en büyük ve en mükemmel ozandır. Ozanlığın sembolü ve örnek modeli konumundadır. Hikâyelerde, ozan olmaktan maksat Dede Korkut gibi olmaktır diyen ve hedef gösteren bir "gerçek ozan" profili sunulur. Bir başka cephesiyle, bu ozan âdeta Oğuz Türklerinin tanrısal olarak görevlendirilmiş koruyucu ruhudur. Sanki Oğuz Kağan dahil bütün "Oğuz ataları" bir arada eritilmiş ve hepsi bir arada Korkut Ata olarak kalıba dökülmüş gibidir. Belki de "atalar kültü" yeryüzünde en somut ve mükemmel biçimde Korkut Ata'nın şahsında anlatılmaktadır.

Bunu takip eden Türkistan sözlü kaynaklarında yer alan ve hikâyelere de yansıyan bir başka Korkut Ata profili ise olağanüstü doğumuyla, bir peri olan annesiyle artık yarı insan yarı insanüstü bir varlık olarak mitolojik bir kahramandır. Âdeta

yeryüzünde bazı nesnelerin köken mitiyle birlikte icat edicisi konumundadır. Türk kültüründeki geleneksel bütün telli ve yaylı sazların atası olan kopuzu Korkut Ata icat etmiştir. Halk İslâmın “şeytan icadı” diye aşağılamaya çalışmasından dolayı yapımını şeytandan öğrendiği şeklinde çerçeveselense de Oğuzluk sembolü veya bayrağı gibi görülen kutsal bir nesnedir kopuz. Kim “kâfir” ve kim “Oğuz” (Türk/Müslüman) kopuzla belirlenir gibidir. Düşman, “kâfir” (gâvur) olduğu düşünülen kişinin bile elinde kopuz varsa, “Dedem Korkut kopuzu” hürmetine ona kılıç çalınmaz, parça parça doğranmaz. Bu denli bir kutsayışın altında yatan kopuzun ezgişiyle Gök Tanrı katına varmak maksadıyla kendinden geçen koyun derisinden harmaniye benzer uzun kaftanının eteklerini savura savura dönen kamı veya Türk şamanını görmemek mümkün değildir. Nitekim birkaç bin yıl sonra aynı soyun çocukları İslâm imanı ile teslim olunan, Allah’ın huzurunda benzer ezgiler eşliğinde döne döne Hacı Bektaş’ta “Semah”a, Konya’da “Sema’a” duracaklardır.

İşte, Dede Korkut ve Dede Korkut Hikâyeleri böylesine kültürel araştırmaların kapısını aralayan Türk edebiyatının âdetâ mucizevî özelliklere sahip bir güzellik abidesidir. Dahası, Dede Korkut Hikâyeleri ve Korkut Ata kimliği değişik sosyal ve beşerî bilimlerin bakış açılarıyla açığa çıkarılabilecek veya açıklanabilecek emsal-siz bilgileri muhafaza eden Türk kültür tarihinin âdetâ bir indeksi gibidir.

Dede Korkut Hikâyeleri Türk kültür ekolojisinde yer alan en az iki bin yıllık bir sözlü kültürel geleneğin anlatıcı, dinleyici rol ve işlevleriyle on binlerce emekçinin emeğiyle yarattığı bir şaheserdir. Bu nedenle de Türk kültürünün pek çok döneminden kesitler taşıyan kültürel katmanlardan oluşmaktadır. Bu özelliğinden dolayı da Türk kültürü araştırmalarında Mehmed Fuad Köprülü’nün tek başına Türk edebiyat tarihinin bütün ürünlerinden daha ağır bastığına dair sözü son derece doğru ve yerindedir.

Bu ifadelerimizin gerçekliğini göstermek üzere Dede Korkut Hikâyeleri’nden üçüncüsü olan “Kam Büreoğlu Bamsı Beyrek Hikâyesi”nin günümüz Türkçesine aktarılmış şeklini okuma metni olarak veriyoruz.

K İ T A P



Bu bölümdeki bilgilerin bir kısmı Muharrem Ergin’in *Dede Korkut Kitabı* (Ankara: TDK Yayınları, 1991) adlı çalışmasından alınmıştır. Konuyla ilgili daha fazla bilgiyi bu kitapta bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



4

Sizce, düzyazı (mensur) ve şiirle (manzum) karışık olarak meydana getirilen bu tür anlatıların teorik olarak şiir kısımları mı yoksa düzyazı kısımları mı daha kolay değişebilir?

Özet



İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı Kavramını Açıklamak

Türk Edebiyatı tarihinde, M. Fuad Köprülü yaptığı sınıflandırma denemesinde İslâmiyetin Türklerin büyük bir çoğunluğu tarafından kabul edilmesini temel ölçüt olarak kullanmıştır. Tasnifin problem yaratan yönü İslâmiyeti günümüzde bile kabul etmemiş Saha (Yakut), Çuvaş, Hakas, Tiva, Altay, Karay, Urumlu ve Gagauz gibi Türk boylarının edebiyatlarından hiç bahsetmiyor oluşudur. Ayrıca bu tasnife göre hazırlanmış Türk Edebiyatı tarihlerinde İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı döneminin ürünlerine yeterli derecede önem verilmediği görülmektedir.

Bu dönemin, Türk edebiyatının ilk yaratıcıları olan kamların (şamanların) toplumsal iş bölümünün gelişmesiyle ortaya çıkan “Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği” olarak ele alınması son derece yararlıdır. Böylece, bu geleneğin üzerine daha sonraki yüzyıllarda oluşacak olan “Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı” ve “Âşık Tarzı Halk Edebiyatı” gelenekleri arasındaki sürekliliği anlamak kolaylaşacaktır.



Türklerin Kabul Ettiği Dinleri Tanımlamak

Din bir milletin dünya görüşünü oluşturmada önemli bir kaynaktır. İster sözlü isterse yazılı olsun edebî eserleri yaratanlar doğal olarak dünya görüşlerini ve düşüncülerini de dışı vurup ürünlerine yansıtacaklardır. Bu tür bir dünya görüşü edebiyat ilişkisi evrensel olarak bütün edebiyat geleneklerinde kolayca görülebilir. Türklerin tarih boyunca birbirinden farklı birçok dinin veya inanç sisteminin etkisi altına girmiş olmaları, bu dinler doğrultusunda yazılı edebiyat gelenekleri meydana getirmelerine yol açmıştır. Bu dinler: Şamanizm, Maniheizm, Budizm, Musevilik, Hristiyanlık ve İslâmiyettir.



Ozan-Baksı Edebiyatı Kavramını Açıklamak

Mitolojik dönemde Türk edebiyatının en eski yaratıcıları kamlar (şamanlar) olmalıdır. Kamlar liderlik yaptıkları toplulukların bir çok toplumsal görevini yerine getirme işlevini üstlenmişlerdir. “Ozan” ise tıpkı kam gibi gördüğü rüyalara bağlı ve tanrısal olarak verilen bir yetiyle çaldığı kopuzla yaptığı müzik eşliğinde doğaçlama şiir söyleme veya şairlik yeteneğine kavuştuğuna inanılan kişidir. Ozanlar bozkırda düşmanlara karşı savaşı kahramanların hayatları etrafında epik destanlar oluşturarak topluluklar karşısında anlatırlar. Türklerin kabul ettiği Budizm ve Maniheizm dinlerinin etkisiyle Türk kültür yapısı içinde, kamlık, bakıcılık ve ozanlık kurumları melez bir yapıya kavuşmuştur. Ozanların ve baksıların meydana getirdiği bu yapıya “Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği” adı verilir. Ozan-Baksılık, kahvehanelerin din dışı sohbet edilip eğlenilen bir sosyal kurum olarak ortaya çıkmasıyla Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinin oluşmasına kaynaklık ederken kendisi de yavaş yavaş ortadan kalkmıştır.



İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatında Şiir Tür ve Şekillerini Tanımlamak

Sözlü kültür ortamında üretilen ve kulaktan kulağa yayılan pek çok kültürel unsur zaman içinde ilk yaratıldıkları şekillerini kaybederek başka şekillere kavuşurlar. İslâmiyet öncesi Türk edebiyatından veya ozan-baksı geleneğinden göreceli olarak çok az edebiyat eseri günümüze ulaşmıştır. Günümüze ulaşan bu eserlerden yola çıkarak İslâmiyet öncesi Türk edebiyatında tür ve şekiller şöyle sıralanabilir: Koşug, Kojan, Yır, Küg, Tatşut, Takmak.



Dede Korkut Hikâyeleri Kavramını Tanımlamak

On iki hikâyeden meydana gelen ve tam adıyla “Kitâb-ı Dedem Korkut Alâ-Lisân-ı Tâife-i Oğuzan” olan Dede Korkut Hikâyeleri’nin bilinen iki yazma nüshası vardır. Birincisi, on iki hikâyeden oluşmaktadır ve Berlin Dresden Kütüphanesi’ndedir. Türkiye’de ilk defa 1916 yılında Kilisli Rifat Bilge tarafından bu yazma yayınlanmıştır. İkinci Dede Korkut yazmasıysa, altı hikâyeden oluşmakta ve “Hikâyet-i Oğuznâme-i Kazanbey ve Gayri” başlığını taşımaktadır. Bu yazma Vatikan kütüphanesindedir. Dede Korkut çalışmaları arasında iki nüshayı da karşılaştırarak okuyan Muharrem Ergin ve Orhan Şaik Gökyay’ın çalışmaları en dikkate değer okunmuş metinler durumdadır.

Dede Korkut Hikâyeleri’nin Anadolu’nun doğusunda XII, XIII, XIV. yüzyıllarda buraya yerleşip burayı vatanlaştıran Oğuz Türkleri özellikle de bölgede devlet kuran Akkoyunlular arasında yaşayanların ozanlarca anlatılarak destan geleneğine işlenip yayıldığına dair düşünceler hakimdir. Korkut Ata adıyla bilinen Dede Korkut bütün Türkistan’da Kıpçak Türkleri arasında da tanınan ve hakkında mitler, efsane, menkıbe ve memoratlar anlatılan mitolojik bir kişiliktir. Ancak metnin içine yerleştirilen sunum içinde başka çerçeveler ve sunulan başka Dede Korkut’lar da vardır. İkinci Dede Korkut gelmiş geçmiş en büyük ve mükemmel ozandır. Bir başka cephesiyle, bu ozan âdeta Oğuz Türklerinin tanrısallık olarak görevlendirilmiş koruyucu ruhudur. Dede Korkut Hikâyeleri Türk kültür ekolojisinin yer alan en az iki bin yıllık bir sözlü kültürel geleneğin anlatıcı, dinleyici rol ve işlevleriyle on binlerce emekçinin emeğiyle yarattığı bir şaheserdir. Bu özelliğinden dolayı da Türk kültürü araştırmalarında Mehmed Fuad Köprülü’nün tek başına Türk edebiyat tarihinin bütün ürünlerinden daha ağır bastığına dair sözü son derece doğru ve yerindedir.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi İslâm uygarlığı etkisindeki Türk Edebiyatının ana başlıklarından biri **değildir**?

- a. Halk Edebiyatı
- b. Anonim Halk Edebiyatı
- c. Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı
- d. Servet-i Fünun Edebiyatı
- e. Âşık Tarzı Halk Edebiyatı

2. Aşağıdakilerden hangisi Türklerin kabul ettikleri dinlerden biri **değildir**?

- a. Maniheizm
- b. Şintoizm
- c. Musevilik
- d. Şamanizm
- e. Budizm

3. Aşağıdakilerden hangisi eski Türklerdeki inanç sisteminin esaslarını teşkil eden unsurlardan biri **değildir**?

- a. Gök Tanrı
- b. Umay Ana
- c. Animizm
- d. Totemizm
- e. Fıkıh

4. Aşağıdaki mesleklerden hangisi eski Türklerin toplum hayatında erkeklere de kadınlar gibi kam olabilme ayrıcalığı tanımıştır?

- a. Nalbantçılık
- b. Demircilik
- c. Eğercilik
- d. Çobanlık
- e. Keçecilik

5. Eski Türkler inanç sistemlerine bağlı olarak kutsal kabul edilen cisim ve varlıklar etrafında tapınma amaçlı inanç ve düşünce örüntüsü olan kültürler oluşturmuşlardır. Kültü inancı en eski Türk dünya görüşü olarak kabul edilir.

Aşağıdakilerden hangisi bu kültürlerden biri **değildir**?

- a. Ova kültürü
- b. Su kültürü
- c. Yer kültürü
- d. Dağ kültürü
- e. Ağaç kültürü

6. Kamların olağanüstü güçlerle kurduklarını düşündükleri iletişimlere dair memoratlar ve iletişime geçmek için şiir şeklinde söyledikleri en eski sözlü edebiyat türüne ne ad verilir?

- a. Kargış
- b. Alkış
- c. Sav
- d. Sagu
- e. Koşuk

7. Eski Türklerde toplumsal yapı değişikliğe uğrayınca çok daha eski zamanlarda başlamış olan toplumsal iş bölümü belirginleşmiştir. Daha önceleri tamamı kamlar tarafından üstlenilen toplumsal görevler de ayrı uzmanlık alanları hâlinde yeniden örgütlenmiştir. Aşağıdakilerden hangisi kamlıktan ayrılarak oluşan bu yeni uzmanlık alanlarından biri **değildir**?

- a. Otaçı
- b. Emçi
- c. Sınıkçı
- d. Baksı
- e. Sığıtçı

8. Aşağıdakilerden hangisi İslâmiyet öncesi Türk edebiyatında yer alan tür ve şekillerden biri **değildir**?

- a. Koşuk
- b. Yır
- c. Tahmis
- d. Takşut
- e. Takmak

9. Aşağıdaki sözcüklerden hangisi İslâmiyet öncesi Türk edebiyatında başka dillerden alınmış olan sözcüklerden biri **değildir**?

- a. Şlok
- b. Padak
- c. Kavi
- d. Sogca
- e. Küg

10. Destan geleneğinden halk öykücülüğüne geçiş dönemi ürünü olan, on iki öyküden oluşan ve Oğuzların kahramanlıklarının anlatıldığı eser aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Manas Destanı
- b. Köroğlu Destanı
- c. Saltuk Buğra Han Destanı
- d. Dede Korkut Hikâyeleri
- e. Battal Gazi Destanı

Okuma Parçası

KAM PÜRE OĞLU BAMSİ BEYREK

Kam Gam oğlu Han Bayındır yerinden kalkmıştı. Kara yerin üstüne ak otağını diktirmişti. Alaca gölgeliği gökyüzüne yükselmişti. Bin yerde ipek halıcığı döşenmişti. İç Oğuz, Dış Oğuz beyleri Bayındır Han'ın sohbetine toplanmıştı. Pay Püre Bey de Bayındır Han'ın sohbetine gelmişti.

Bayındır Han'ın karşısında Kara Göne oğlu Kara Budak yaya dayanıp durmuştu. Sağ yanında Kazan oğlu Uruz durmuştu. Sol yanında Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek durmuştu. Pay Püre Bey bunları gördüğünde ah eyledi, başından aklı gitti, mendilini aldı, böğüre böğüre ağladı. Böyle edince, kudretli Oğuz'un arkası, Bayındır Han'ın güveyisi Salur Kazan kaba dizinin üzerine çöktü, gözünü dikerek Pay Püre Bey'in yüzüne baktı, der:

-Pay Püre Bey ne ağlayıp bağırıyorsun?

Pay Püre der:

-Han Kazan nasıl ağlamayayım, nasıl bağırmayayım, oğulda nasibim yok, kardeşle kaderim yok. Allah Teala bana beddua etmiştir. Beyler tacım tahtım için ağlarım. Bir gün olacak düşeceğim öleceğim, yerimde yurdumda kimse kalmayacak.

Kazan der:

-Maksudun bu mudur?

Pay Püre Bey der:

-Evet budur, benim de oğlum olsa, Han Bayındır'ın karşısına geçse dursa. Hizmet eylese, ben de baksam sevinsem, kıvansam, güvensen.

Böyle deyince kudretli Oğuz Beyleri yüzlerini göğe tuttular. El kaldırıp dua eylediler, Allah Teala sana bir oğul versin dediler. O zamanda beylerin hayır duası, hayır dua, bedduası beddua idi, duaları kabul olunurdu.

Pay Piçen Bey de yerinden kalktı, der:

-Beyler benim de hakkıma bir dua eyleyin, Allah Teala bana da bir kız versin.

Kudretli Oğuz beyleri el kaldırdılar dua eylediler. Allah Teala sana da bir kız versin dediler. Pay Piçen Bey der:

-Beyler Allah Teala bana bir kız verecek olursa, siz şahit olun, benim kızım Pay Püre Bey'in oğluna beşik kertme yavuklu olsun.

Bunun üzerine bir kaç zaman geçti. Allah Teala; Pay Püre Bey'e bir oğul, Pay Piçen Bey'e bir kız verdi. Kudretli Oğuz beyleri bunu işittiler, şad olup sevindiler. Pay Püre Bey bezirganlarını yanına çağırdı, buyruk etti:

-Bre bezirganlar! Allah Teala bana bir oğul verdi. Rum elinden benim oğlum için güzel armağanlar getirin, benim oğlum büyüyünceye kadar.

Bezirganlar da gece gündüz yola girdiler. İstanbul'a geldiler. Fevkalade, nadide, güzel armağanlar aldılar. Pay Püre'nin oğlu için bir deniz tayı boz aygır aldılar, bir ok kirişli sert yay aldılar, bir de altı kanatlı gürz aldılar. Yol hazırlığını yaptılar.

Pay Püre'nin oğlu beş yaşına girdi, beş yaşından on yaşına girdi, on yaşından on beş yaşına girdi. Dönüp baksa çalımli, kartal hünerli bir güzel iyi yiğit oldu. O zamanda bir oğlan baş kesme kan dökmese ad koymazlardı. Pay Püre Bey'in oğlu atlandı, ava çıktı. Av avlarken babasının tavlusunun üzerine geldi.

Tavlacı başı karşıladı, indirdi misafir etti. Yiyip içip oturuyorlardı. Beri yandan da bezirganlar gelerek Kara Derbent ağzına konmuşlardı. Murada maksuda erişmesin, Evnük Kalesi'nin kafirleri bunları casusladı. Bezirganlar yatarken ansızın beş yüz kafir saldırdılar, vurdu, yağmaladılar. Bezirganın büyüğü tutuldu, küçüğü kaçarak Oğuz'a geldi. Baktı gördü Oğuz'un hududunda bir alaca gölgelik dikilmiş, bir bey oğlu güzel yiğit kırk yiğit ile, sağında ve solunda, oturuyorlar. Oğuz'un bir güzel yiğidi ancak, yürüyeyim medet diyeyim dedi. Bezirganlar der:

-Yiğit yiğit bey yiğit, sen benim ünümü anla sözümü dinle, on altı yıldır ki Oğuz içinden gitmiştik. Fevkalade kafir malını Oğuz beylerine getiriyorduk. Pasin'in Kara Derbent ağzına göğüs vermiş idik. Evnük Kalesi'nin beş yüz kafiri üzerimize saldırdı. kardeşim esir oldu, malımızı rızkımızı yağmaladılar, geri döndüler. Kara başını kaldırdım sana geldim. Kara başının sadakası yiğit, medet bana.

Bu defa oğlan şarap içerken içmez oldu. Altın kadehi elinden yere çaldı, der:

-Ne diyorsam yetiştirin, giyimim ile benim koç atımı getirin hey! Beni seven yiğitler binsinler.

Bezirgan da önlerine düştü, kılavuz oldu. Kafir de inerek bir yerde akçe bölüşmekteydi. Bu sırada yiğitler meydanının arslanı, pehlivanların kaplanı boz oğlan yetiştirdi. Bir iki demedi, kafirlere kılıç vurdu, baş kaldıran kafirleri öldürdü, gaza eyledi, bezirganların malını kurtardı. Bezirganlar der:

-Bey yiğit! Bize sen erlik işledin, gel şimdi beğendiğin maldan al.

Yiğidin gözü bir deniz tayı boz aygırı tuttu, bir de altı kanatlı gürzü, bir de ak kirişli yayı tuttu. Bu üçünü beğendi. Der: "Bre bezirganlar bu aygırı ve sonra bu yayı ve bu gürzü bana verin."

Böyle diyince bezirganlar bozuldu. Yiğit der: "Bre be-

zirganlar çok mu istedim?” Bezirganlar dediler: “Niye çok olsun, amma bizim bir beyimizin oğlu vardır, bu üç şeyi ona armağan götürmemiz gerek idi.” dediler. Oğlan der: “Bre beyinizin oğlu kimdir?” Dediler: “Pay Püre’nin oğlu vardır, adına Bamsı derler.” dediler. Pay Püre’nin oğlu olduğunu bilemediler. Yiğit parmağını ısır-
dı. Der: “Burada minnetle almaktansa, orada babamın yanında minnetsiz almak daha iyidir.” dedi. Atını kam-
çladı yola girdi. Bezirganlar ardından baka kaldılar, vallah güzel yiğit, faziletli yiğit dediler. Boz oğlan babasının evine geldi. Babasına haber verildi bezirganlar geldi diye. Babası sevindi, çadır otağ, alaca gölgelik diktirdi, ipek halıcıklar serdi, geçti oturdu. Oğlunu sağ yanına aldı. Oğlan bezirganlar hususundan bir söz söylemedi, kafirleri öldürdüğünden bahsetmedi. Birdenbire bezirganlar geldiler. Baş indirip selam verdiler. Gördüler o yiğit ki baş kesmiştir, kan dökmüştür. Pay Püre Bey’in yanında oturuyor. Bezirganlar yürüdüler yiğidin elini öptüler. Bunlar böyle edince Pay Püre Bey’in hid-detini tuttu, bezirganlara der: “Bre kavat oğlu kavatlar, baba dururken oğul elini mi öperler?” Dediler: “Hanım, bu yiğit senin oğlun mudur?” “Evet benim oğlumdur.” dedi. Dediler: “Şimdi incinme hanım önce onun elini öptüğümüze, eğer senin oğlun olmasaydı bizim malımız Gürcistan’a gitmişti, hepimiz esir olmuştuk.” dediler. Pay Püre Bey der: “Bre, benim oğlum baş mı kesti, kan mı döktü?” “Evet baş kesti, kan döktü, adam devirdi.” dediler. “Bre, bu oğlana ad koyacak kadar var mıdır?” dedi. “Evet sultanım, fazladır.” dediler. Pay Püre Bey kudretli Oğuz beylerini çağırdı misafir etti. Dedem Korkut geldi, oğlana ad koydu.

Der:

*Ünümü anla söztümü dinle Pay Püre Bey
Allah Teala sana bir oğul vermiş tutu versin
Ak sancak kaldırınca Müslümanlar arkası olsun
Karşı yatan kara karlı dağlardan aşar olsa
Allah Teala senin oğluna aşıt versin
Kanlı kanlı sulardan geçer olsa geçit versin
Kalabalık kafiye girince
Allah Teala senin oğluna fırsat versin
Sen oğlunu Bamsam diye okşarsın
Bunun adı Boz aygırlı Bamsı Beyrek olsun
Adını ben verdim yaşını Allah versin*

Kudretli Oğuz beyleri el kaldırdılar dua kıldılar, bu ad bu yiğide kutlu olsun dediler.

Beyler hep ava bindi. Boz aygırını çekti Beyrek bindi. Ala dağa alaca asker ava çıktı. Birdenbire Oğuz’un üzerine bir sürü geyik geldi. Bamsı Beyrek birini, kovalayıp gitti.

Kovalaya kovalaya bir yere geldi, ne gördü? Sultanım gördü : “Yeşil çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş, Ya Rab bu otağ kimin ola?” dedi. Haberi yok ki alacağı ela gözlü kızın otağı olsa gerek. Bu otağın üzerine varmağa haya etti. Dedi: “Ne olursa olsun, hele ben avımı alayım.” Otağın önünde eriş verdi, geyiği arka ayağından vurdu. Baktı gördü -bu otağ Banu Çiçek otağı imiş ki Beyrek’in beşik kertme nişanlısı, adaklısı idi- Banu Çiçek otağdan bakıyordu. Bre dadılar: “Bu kavat oğlu kavat bize erlik mi gösteriyor? Varın bundan pay isteyin, görün ne der.” Kısırca Yenge derler bir hatun var idi, ileri vardı, pay istedi: “Hey bey yiğit! Bize de bu geyikten pay ver.”

Beyrek der: “Bre dadı, ben avcı değilim, bey oğlu be-
yim! Hepsi size... Aman sormak ayıp olmasın bu otağ kimindir?” Kısırca Yenge der: “Bey yiğidim, bu otağ Pay Piçen Bey kızı Banu Çiçeğindir.”

Bunun üzerine hanım. Beyreğin kanı kaynakı, edepte usul usul geri döndü. Kızlar geyiği kaldırdılar, güzeller şahı Banu Çiçek’in önüne getirdiler. Baktı gördü ki bir sultan semiz yabani geyiktir. Banu Çiçek der: “Bre kızlar, bu yiğit ne yiğittir?” Kızlar der: “Vallah sultanım, bu yiğit yüzü örtülü güzel yiğittir. Bey oğlu bey imiş.” Banu Çiçek der: “Hey hey dadılar! Babam bana ben seni yüzü örtülü Beyrek’e vermişim derdi, olmaya ki bu ola? Bre çağırın haberleşeyim!”

Çağırdılar Beyrek geldi. Banu Çiçek yaşmaklandı. Haber sordu, der: “Yiğit, gelişin nereden?”

Beyrek der: “İç Oğuz’dan. Banu Çiçek der: “İç Oğuz’da kimin nesisin?” Beyrek der: “Pay Püre oğlu Bamsı Beyrek dedikleri benim.” Kız der: “Peki ya ne yapmaya geldin yiğit?” Beyrek der: “Pay Piçen Bey’in bir kızı varmış, onu görmeğe geldim.” Kız der: “O, öyle insan değildir ki sana görünsün amma ben Banu Çiçek’in dadısıyım, gel şimdi seninle ava çıkalım. Eğer senin atın benim atımı geçerse onun atını da geçersin, hem seninle ok atalım, beni geçersen onu da geçersin ve hem seninle güreşelim, beni yenersen onu da yenersin.”

Beyrek der:“Pekala şimdi atlanın.”

İkisi atlandılar, meydana çıktılar. At teptiler. Beyrek’in atı kızın atını geçti. Ok attılar. Beyrek kızın okunu geride bıraktı. Kız der: “Bre yiğit! Benim atımı kimsenin geçtiği yok, okumu kimsenin geride bıraktığı yok, şimdi gel seninle güreş turalım.” Hemen Beyrek attan indi. Kavuştular, iki pehlivan olup birbirine sarmaştılar. Beyrek kaldırır kızı yere vurmak ister, kız kaldırır Beyrek’i vurmak ister. Beyrek bunaldı, der: “Bu kıza yenilecek olursam, kudretli Oğuz içinde başıma kakınç, yüzüme dokunç ederler.” Gayrete geldi, kavradı kızı sarmaya al-

dı, memesinden tuttu. Kız kocundu. Bu sefer Beyrek kızın ince beline girdi, sarma taktı, arkası üzerine yere yıktı.

Kız der:“Yiğit Pay Piçen’in kızı Banu Çiçek benim.”

Beyrek üç öptü bir dişledi. Dügün kutlu olsun Han kızı diye parmağından altın yüzüğü çıkardı, kızın parmağına geçirdi. Beyrek der: “Aramızda bu nişan olsun Han kızı.” Kız der: “Mademki böyle oldu, hemen şimdi ileri atılmak gerek Bey oğlu.” Beyrek de: “Ne olacak hanım, baş üzerine!” Beyrek kızdan ayrılıp evlerine geldi. Ak sakallı babası karşı geldi, der: “Oğul fevkalade olarak bugün Oğuz’da ne gördün?”

Beyrek der: “Ne göreyim, oğlu olan evlendirmiş, kızı olan kocaya vermiş. Babası der: “Oğul yoksa seni evlendirmek mi gerek?” Beyrek der: “Evet ya ak sakallı aziz baba, evlendirmek gerek.” Babası der: “Oğuz’da kimin kızını alıvereyim?” Beyrek der: “Baba bana bir kız aliver ki ben yerimden kalkmadan o kalkmalı, ben kara koç atıma binmeden o binmeli ben hasmıma varmadan o bana baş getirmeli, böyle kız alı ver baba bana.”

Babası Pay Püre Han der: “Oğul sen kız istemiyorsun, kendine bir hempa istiyormuşsun, oğul galiba senin istediğin kız Pay Piçen Bey kızı Banu Çiçek’tir.” Beyrek der: “Evet ya, evet ak sakallı aziz baba benim de istediğim odur.” Babası der: “Ay oğul! Banu Çiçek’in bir deli kardeşi vardır, adına Deli Karçar derler, kız isteyeniy öldürür.” Beyrek der: “Peki ya nidelim?” Pay Püre Bey der: “Oğul kudretli Oğuz beylerim evimize çağıralım, nasıl uygun görürlerse ona göre iş edelim.”

Kudretli Oğuz beylerini hep çağırdılar, evlerine getirdiler. Ağır misafirlik eylediler. Kudretli Oğuz beyleri dediler: “Bu kızı istemeğe kim vara bilir?” Uygun gördüler ki Dede Korkut varsın dediler.

Dede Korkut der: “Dostlar, madem ki beni gönderiyorsunuz, biliyorsunuz ki Deli Karçar kız kardeşini isteyeniy öldürür, bari Bayındır Han’ın tavrasından iki güzel koşucu at getirin, bir keçi başlı geçer aygırı, bir toklu başlı doru aygırı, ansızın kaçma kovalama olursa birisine bineyim, birisini yedekte çekeyim.” Dede Korkut’un sözü haklı görüldü. Vardılar Bayındır Han’ın tavrasından o iki atı getirdiler. Dede Korkut birine bindi, birini yedekte çekti. Dostlar sizi Hakka ısmarladım, dedi gitti.

Meğer sultanım, Deli Karçar da ak çadırını, ak otağını kara yerin üzerine kurdurmuştu, arkadaşları ile nişan talimi yapıp oturuyordu. Dedem Korkut öteden beriye geldi. Baş indirdi, bağır bastı; ağız dilden güzel selam verdi. Deli Karçar ağzını köpüklendirdi. Dede Korkut’un yüzüne baktı, der: “Aleykesselam ey ameli azmış fiili dönmüş, kadir Allah ak alına bela yazmış! Ayaklıların

buraya geldiği yok, ağızlıların bu suyumdan içtiği yok, sana noldu amelin mi azdı fiilin mi döndü, ecelin mi geldi, buralarda neylersin?”

Dede Korkut der:

Karşı yatan kara dağına aşmağa gelmişim

Akıntılı güzel suyunu geçmeğe gelmişim

Geniş eteğine dar koltuğuna sığınmağa gelmişim

Tanrı’nın buyruğu ile Peygamberin kavli ile

Aydan arı, güneşten güzel kız kardeşin Banu Çiçek’i

Bamsı Beyrek’e istemeğe gelmişim.

Dede Korkut böyle söyleyince Deli Karçar der: “ Bre ne diyorsam yetiştirin, kara aygırı silah ve teçhizatla getirin!” Kara aygırı silah ve teçhizatla getirdiler. Deli Karçar’ı bindirdiler. Dede Korkut kösteği üzdü, durmadan kaçtı. Deli Karçar ardına düştü.

Toklu başlı doru aygır yoruldu. Dede Korkut keçi başlı geçer aygıra sıçradı bindi. Dedeyi kovalaya kovalaya Deli Karçar on tepe yer aşırıldı. Dede Korkut’un ardından Deli Karçar erişti. Dede şaşkına döndü. Tanrı’ya sığındı, İsmi azam duasını okudu. Deli Karçar kılıcını eline aldı, yukarısından öfke ile hamle kıldı. Deli Bey diledi ki Dedeyi tepeden aşağı çalsın. Dede Korkut dedi:“Çalarsan elin kurusun!” Hak Teala’nın emri ile Deli Karçar’ın eli yukarıda asılı kaldı. Zira, Dede Korkut keramet sahibi idi, dileği kabul olundu.

Deli Karçar der:

Medet aman’el’aman

Tanrının birliğine yoktur güman

Sen benim elimi iyileştiriver

Tanrı’nın buyruğu ile, Peygamberin kavli ile

Kız kardeşimi Beyrek’e vereyim.

Üç kere ağzından ikrar eyledi, günahına tövbe eyledi. Dede Korkut dua eyledi. Delinin eli Hak emri ile sapa-sağlam oldu. Döndü der: “Dede, kız kardeşimin yoluna ben ne istersem verir misin?”

Dede der: “Verelim, görelim ne istersin.” Deli Karçar der: “Bin erkek deve getirin dişi deve görmemiş olsun, bin de aygır getirin ki hiç kısırakla çiftleşmemiş olsun, bin de koyun görmemiş koç getirin, bin de kuyruksuz kulaksız köpek getirin, bin de pire getirin bana. Eğer bu dediğim şeyleri getirirseniz pekala verdim, amma getirmeyecek olursan bu sefer öldürmedim, o vakit öldürürüm.”

Dede döndü Pay Püre Bey’in evlerine geldi.

Pay Püre Bey der: “Dede, oğlan mısın kız mısın? Dede: “Oğlanım.” Pay Püre der: “Peki ya nasıl kurtuldun Deli Karçar’ın elinden?” Dede der: “Allah’ın inayeti, ipi kopardı, bağı kopardı, tabanı yağladı. Erenlerin himmeti oldu, kızı aldım.”

Beyrek'e, anasına ve kız kardeşlerine müjdedi geldi, sevindiler, şad oldular. Pay Püre Bey der: "Deli ne kadar mal istedi?" Dede der: "Murada maksuda ermesin. Deli Karçar öyle mal istedi ki hiç bitmez." Pay Püre Bey der: "Hele ne istedi?"

Dede der: "Bin aygır istemiştir ki kısırakla çiftleşmemiş olsun, bin de erkek deve istedi ki dişi deve görmemiş olsun, bin de koç istemiştir koyun görmemiş olsun, bin de kuyruksuz kulaksız köpek istedi, bin de ufacak karacak pireler istedi. Bu şeyleri getirecek olursanız kız kardeşimi veririm, getirmeyecek olursanız gözüme görünmeyeyin, yoksa seni öldürürüm."

Pay Püre Bey der: "Dede ben üçünü bulursam ikisini sen bulur musun?" Dede Korkut: "Evet hanım, bulayım." Pay Püre Bey dedi: "Şimdi Dede köpek ile pireyi sen bul."

Pay Püre Bey'in tavra tavra atlarına vardı bin aygır seçti, develerine vardı bin erkek deve seçti, koyunlarına vardı bin koç seçti. Dede Korkut da bin kuyruksuz kulaksız köpek ile bin de pire buldu. Alıp bunları Deli Karçar'a gitti. Deli Karçar işitti karşı geldi. "Göreyim dediğimi getirdiler mi?" dedi. Aygırları görünce beğendi, develeri gördüğünde beğendi, koçları beğendi, köpekleri görünce kah kah güldü.

Der: "Dede yani hani benim pirelerim?" Dede Korkut: "Hay oğul Karçar! İnsan için tıpkı sığır sineği gibi tehlikelidir, o bir müthiş canavardır, hep bir yerde toplamışındır, gel gidelim, semizini al, zayıfını bırak." Aldı Deli Karçar'ı bir pireli yere getirdi. Deli Karçar'ı cınlı çıplak eyledi, ağıla soktu. Pireler Deli Karçar'a üşüştiler. Gördü başa çıkamıyor, der: "Medet Dede, kerem eyle Allah aşkına kapıyı aç çıkayım!"

Dede Korkut: "Oğul Karçar ne gürültü patırtı ediyor-sun? Getirdim, bu ısmarladığın şeydir. Noldun böyle bunaldın? Semizini al, zayıfını bırak." Deli Karçar der: "Hay Dede Sultan, Tanrı bunun semizini de alsın zayıfını da alsın, derhal beni kapıdan dışarı çıkar! Medet dede!" Dede kapıyı açtı. Deli Karçar çıktı. Dede gördü ki Deli'nin canına geçmiş, başının derdine düşmüş, gövdesi pireden görünmez, yüzü gözü belirmez. Dede'nin ayağına kapandı. Allah aşkına beni kurtar dedi. Dede Korkut: "Var oğul kendini suya at." Deli Karçar koşarak vardı suya atladı. Piredir suya aktı gitti. Geldi elbisesini giydi, evine gitti.

Ağır düğün hazırlığını yaptı. Oğuz zamanında bir yiğit ki evlense ok atardı, oku nereye düşse orada gelin odası dikerdi. Beyrek Han da okunu attı, dibine gelin odasını dikti. Adaklısından gelin hediyesi olarak bir kırmızı kaftan geldi. Beyrek giydi. Arkadaşlarına bu iş hoş gelmedi,

müteessir oldular. Beyrek der: "Niye müteessir oldunuz?" Dediler: "Nasıl müteessir olmayalım? Sen kızıl kaftan giyiyorsun, biz ak kaftan giyiyoruz." Beyrek der: "Bu kadar şeyden ötürü niye müteessir oluyorsunuz, bugün ben giydim, yarın naibim giysin, kırk gün kadar sıra ile giyiniz, ondan sonra bir dervişe verelim."

Kırk yiğit ile yiyip içip oturuyorlardı. Murada maksuda ermesin, kafirin casusu bunları casusladı, varıp Bayburt Hisarı'nın beyine haber verdi. Der: "Ne oturuyorsun sultanım, Pay Piçen Bey o sana vereceği kızı Beyrek'e verdi. Bu gece gelin odasına giriyor."

Murada maksuda ermesin, o mel'un, yedi yüz kafir ile dört nala hücum etti.

Beyrek apalaca gelin odası içinde yiyip içip habersiz oturuyordu. Gece uykusunda kafir otağa saldırdı. Naibi kılıcını sıyırdı eline aldı, benim başım Beyreğin başına Kurban olsun dedi. Naip paralandı, şehit oldu. Derin olsa batırır, kalabalık korkutur; at işler er övünür, yayan erin ümidi olmaz. Otuz dokuz yiğit ile Beyrek esir gitti. Tan ağardı, güneş doğdu. Beyrek'in babası anası baktı gördü ki, gerdek görünmez olmuş. Ah ettiler, akılları başlarından gitti. Gördüler ki uçanlardan kuzgun kalmış, tazi dolaşmış yurttan kalmış, gelin odası paralanmış, naip şehit olmuş.

Beyrek'in babası kaba sarığı kaldırıp yere çaldı, çekti yakasını yırttı, oğul oğul diyerek böğürdü feryat figan etti. Ak bürçekli anası boncuk boncuk ağladı, gözünün yaşını döktü, acı tırnak ak yüzüne çaldı, al yanağını yırttı, kargı gibi kara saçını yoldu, ağlayarak sızlayarak evine geldi. Pay Püre Bey'in penceresi altın otağına feryat figan girdi. Kızı gelini kah kah gülmez oldu, kızıl kına ak eline yakmaz oldu. Yedi kız kardeşi ak çıkardılar kara elbiseler giydiler, vay beyim kardeş, muradına maksuduna ermeyen yalnız kardeş diyip ağlaştılar böğürdüler. Beyrek'in yavuklusuna haber oldu, Banu Çiçek karalar giydi ak kaftanını çıkardı, güz elması gibi al yanağı çekti yırttı,

Vay al duvağımın sabibi

Vay alımın başımın umudu

Vay şab yiğidim vay şabbaz yiğidim

Doyuncaya kadar yüzüne bakmadığım Hanım

Nereye gittin beni yalnız koyup canım yiğit

Göz açıp da gördüğüm

Gönül ile sevdiğim

Bir yastıkta baş koyduğum

Yolunda öldüğüm kurban olduğum

Vay Kazan Bey'in inançısı

Vay kudretli Oğuzun imrenileni

Han Beyrek

Deyip zarı zarı ağladı. Bunu işitip Kıyan Selçuk oğlu Deli Dünder ak çıkardı kara giydi. Beyrek'in yar ve yoldaşları akı çıkarıp karalar giydiler. Kudretli Oğuz beyleri Beyrek için büyük yas tuttular, ümit kestiler.

Bunun üzerine on altı yıl geçti. Beyrek'in ölüsünü dirisini bilmediler. Bir gün kızın kardeşi Deli Karçar, Bayındır Han'ın divanına geldi. Dizini çöktü. Deli Karçar der: "Devletli hanım ömrü uzun olsun. Beyrek sağ olsa on altı yıldan beri gelirdi. Bir yiğit olsa dirisi haberini getirse, sımalı elbise, cübbe, altın akçe verirdim; ölüşü haberini getirene, kız kardeşimi verirdim." Böyle diyince, murada maksuda ermesin. Yalancı oğlu Yaltacuk der: "Sultanım ben varayım, ölüsü dirisi haberin getireyim."

Meğer Beyrek buna bir gömlek bağışlamışta giymezdi, saklardı. Vardı, gömleği kana mana batırdı, Bayındır Han'ın önüne getirip bıraktı. Bayındır Han der: "Bre bu ne gömlektir?" Yalancı oğlu Yaltacuk der: "Beyrek'i Kara Derbent'te öldürmüşler. İşte delili sultanım." Gömleği görünce beyler hüğü hüğü ağlaştılar, feryat figana girdiler. Bayındır Han der: "Bre niye ağlıyorsunuz? Biz bunu tanımıyoruz, adaklısına götürün görsün. O, iyi bilir zira o dikmiştir yine o tanır."

Vardılar, gömleği Banu Çiçek'e iletiler. Gördü tanıdı. O'dur dedi. Çekti yakasını yırtı, acı tırnak ak yüzüne aldı çaldı, güz elması gibi al yanağını yırttı.

"Vay göz açıp gördüğüm

Gönül verip sevdiğim

Vay al duvağımın sabibi

Vay alnımın başımın umudu

Han Beyrek"

Diye ağladı. Babasına, anasına haber oldu. Apalaca yurduna feryat figan girdi, ak çıkardılar, kara giydiler. Kudretli Oğuz Beyleri Beyrek'ten ümit kestiler. Yalancı oğlu Yaltacuk küçük düğününü yaptı, büyük düğününe mühlet koydu.

Beyrek'in babası Pay Püre Bey de bezirganlarını çağırdı yanına getirdi, der: "Bre bezirganlar varın, iklim iklim arayın. Beyrek'in ölüsü dirisi haberini getirirsiniz belki."

Bezirganlar hazırlık gördüler. Gece gündüz demeyip yürüdüler. Birdenbire Parasarın Bayburt Hisarı'na geldiler. Meğer o gün kafirlerin mukaddes günleri idi. Her biri yemekte içmekte idi. Beyrek'i de getirip kopuz çaldırıyorlardı. Beyrek yüce çardaktan baktı bezirganları gördü. Bunları gördüğünde haberleşti, görelim hanım ne haberleşti:

Der:

Düz engin havadar yerden gelen kervancı

Bey babamın kadın anamın bediyesi kervancı

Ayağı uzun koç ata binen kervancı

Ünümü anla sözümü dinle kemancı

Ulaş oğlu Sahur Kazan'ı sorar olsam sağ mı kervancı

Kudretli Oğuz içinde Kıyan Selçuk oğlu Deli Dünderi

Sorar olsam sağ mı kervancı

Kara Göne oğlu Kara Budak'ı sorar olsam sağ mı kervancı

Ak sakallı babamı

Ak bürçekli anamı sorar olsam sağ mı kervancı

Göz açıp da gördüğüm

Gönül ile sevdiğim

Pay Piçen kızı Banu Çiçek evde mi kervancı

Yoksa kimseye vardı mı kervancı

Söyle bana

Kara başım kurban olsun kervancı sana.

Bezirganlar der:

Sağ mısın esen misin canım Bamsı

On altı yılın hasreti Hanım Bamsı

Kudretli Oğuz içinde

Kazan Bey'i sorar olsan sağdır Bamsı

Kıyan Selçuk oğlu Deli Dünder'ı sorar olsan sağdır Bamsı.

Kara Göne oğlu Budak'ı sorar olsan sağdır Bamsı

O beyler ak çıkardı kara giydi senin için Bamsı

Ak sakallı babamı

Ak bürçekli anamı sorar olsan sağdır Bamsı

Ak çıkarıp kara giydiler senin için Bamsı

Yedi kız kardeşini yedi yol ayırımında ağlar gördüm Bamsı

Güz elması gibi al yanaklarını yırtar gördüm Bamsı

Vardı gelmez kardeş diye feryad eder gördüm Bamsı

Göz açıp da gördüğün

Gönül verip sevdiğin

Pay Piçen kızı Banu Çiçek

Küçük düğününü yaptı, büyük düğününe mühlet koydu

Yalancı oğlu Yaltacuk'a varır gördüm Han Beyrek

Parasarın Bayburt Hisarı'ndan uçmağa bak

Ap alaca gerdeğine gelmeğe bak

Gelmez olsan Pay Piçen kızı Banu Çiçek'i aldırдын belli bil.

Beyrek kalktı, ağlaya ağlaya kırk yiğidin yanına geldi. Kaba sarığı kaldırdı yere çaldı, der: "Hey benim kırk arkadaşım, biliyor musunuz neler oldu? Yalancı oğlu Yaltacuk benim ölüm haberini iletmiş. Penceresi altın otağına babamın figan girmiş. Kaza benzer kızı gelini ak çıkarmış kara giymiş. Göz açıp da gördüğüm, gönül verip sevdiğim Banu Çiçek; Yalancı oğlu Yaltacuk'a varır olmuş.

Böyle diyince kırk yiğidi kaba sarıklarını kaldırdılar yere çaldılar, böğüre böğüre ağlaştılar, feryat figan kıldılar. Meğer kafir beyinin bir bekar kızı var idi. Her gün

Beyrek'i görmeğe getirdi. O gün yine görmeğe geldi. Baktı gördü Beyrek müteessir olmuş. Kız der: "Niçin müteessirsin hanım yiğit? Geldikçe seni şen görürdüm, gülerdin oynardın, şimdi noldun?" Beyrek der: "Nasıl müteessir olmayayım? On altı yıldır ki babanın esiriyim. Babaya anaya, akrabaya kardeşe hasretim ve hem bir kara gözlü yavuklum var idi. Yalancı oğlu Yaltacuk derler bir kişi var idi. Varmış yalan söylemiş, beni öldü demiş, ona varır olmuş."

Böyle söyleyince kız -Beyrek'e aşık olmuştu- der: "Eğer seni hisardan aşağı organ ile sallandıracak olursam, babana anana sağlık ile varacak olursan beni burada gelip helallığa alır mısın?" Beyrek and içti: "Kılıcıma doğranayım, okuma saplanayım, yer gibi kертmeyim, toprak gibi savrulayım. Sağlık ile varacak olursam Oğuz'a gelip seni helallığa almazsam." Kız da organ getirip Beyrek'i hisardan aşağı sallandırdı. Beyrek aşağı baktı kendisini yeryüzünde gördü. Allah'a şükreyledi, yola düştü.

Giderek kafirin at sürüsüne geldi. Bir at bulursam tutayım bineyim dedi. Baktı gördü kendisinin deniz tayı boz aygırı burada otlayıp duruyor. Boz aygır da Beyrek'i görüp tanıdı, iki ayağının üzerine kalktı kişnedi. Beyrek de övmüş, görelim hanım nasıl övmüş:

Der :

Açık açık meydana benzer senin alıncığın

İki gece ışık saçan tasa benzer senin gözceğizin

İbrişime benzer senin yeleciğin

İki çift kardeşe benzer senin kulacığın

Eri muradına yetiştirir senin arkacığın

At demem sana kardeş derim kardeşimden daha iyi

Başıma iş geldi arkadaş derim arkadaşımın daha iyi

At başını yukarı tuttu, bir kulağını kaldırdı Beyrek'e karşı geldi. Beyrek atın göğsünü kucakladı, iki gözünü öptü. Sıçradı bindi, hisarın kapısına geldi. Otuz dokuz arkadaşını emanet etti, görelim hanım nasıl emanet etti:

Beyrek der:

Bre pis dinli kafir

Benim ağzıma söğüp duruyordun tabammül edemedim
Kara domuz etinden yabni yedirdin tabammül edemedim

Tanrı bana yol verdi gider oldum bre kafir

Otuz dokuz yiğidimin emaneti bre kafir

Birini eksik bulsam yerine on öldüreyim

Onunu eksik bulsam yerine yüzünü öldüreyim bre kafir

Otuz dokuz yiğidimin emaneti bre kafir.

Sonra tuttu yürüyüverdi. Kırk kişi kafirler atlandılar, arđna düştüler. Kovalayıp gittiler yetişemediler döndüler.

Beyrek Oğuz'a geldi. Baktı gördü bir ozan gidiyor. Der: "Bre ozan nereye gidiyorsun?" Ozan der: "Bey yiğit dü-

ğüne gidiyorum." Beyrek der: "Düğün kimin?" Ozan der: "Yalancı oğlu Yaltacuk'un." Beyrek: "Bre kimin nesini alıyor?" Ozan der: "Han Beyrek'in adaklısını alıyor." Beyrek der: "Bre ozan kopuzunu bana ver atımı sana vereyim. Sakla, geleyim değerini getireyim alayım." Ozan der: "Avazım kısılmadan, sesim kalınlaşmadan bir attır elime geçti, götüreyim saklayayım." Ozan kopuzu Beyrek'e verdi. Beyrek kopuzu aldı, babasının yurduna yakın geldi. Baktı gördü ki bir kaç çobanlar yolun kenarını almışlar ağlıyorlar, hem durmayıp taş yığıyorlar. Beyrek der: "Bre çobanlar! Bir kişi yolda taş bulsa yabana atar, siz bu yolda bu taşı niçin yığıyorsunuz?" Çobanlar der: "Bre sen seni bilirsin, bizim halimizden haberin yok." Beyrek: "Bre ne haliniz vardır?" Çobanlar der: "Beyimizin bir oğlu var idi, on altı yıldır ki ölüsü dirisi haberini kimse bilmez. Yalancı oğlu Yaltacuk derler, ölüsü haberini getirdi, adaklısını ona verir oldular, gelir burdan geçer, vuralım onu, ona varmasın, eşine dengine varsın."

Beyrek der: "Bre yüzünüz ak olsun, ağanızın ekmeği size helal olsun."

Oradan babasının yurduna geldi. Meğer evlerinin önünde bir büyük ağaç var idi. Dibinde bir güzel pınar var idi. Beyrek baktı gördü kim küçük kız kardeşi pınardan su almağa geliyor, kardeş Beyrek diye ağlıyor feryat ediyor, boyun düğünün kara oldu diye ağlıyor. Beyrek'e müthiş ayrılık acısı çöktü, dayanmadı. Boncuk boncuk gözünün yaşı akıp gitti. Çağırarak burada söyler, görelim hanım ne söyler:

Beyrek der:

Bre kız ne ağlıyorsun ne bağıryorsun ağabey diye

Yandı bağrım yakıldı içim

Senin ağabeyin yok mu olmuştur

Yüreğine kaynar yağlar mı dökülmüştür

Kara bağrın mı sarsılmıştır

Ağabey diye ne ağlıyorsun ne bağıryorsun

Yandı bağrım yakıldı içim

Karşı yatan kara dağı sorar olsam yaylak kimin

Soğuk soğuk sularını sorar olsam içme kimin

Tavla tavla koç atları sorar olsam binek kimin

Katar katar develeri sorar olsam yük taşıyıcı kimin

Ağıllarda akça koyunu sorar olsam şölen kimin

Karalı mavili otağı sorar olsam gölge kimin

Ağız dilden kız işi haber bana

Kara başım kurban olsun bugün sana

Kız der:

Çalma ozan söyleme ozan

Yaslı ben kızın nesine gerek

Karşı yatan kara dağı sorar olsun

Ağabeyim Beyrek'in yaylası idi
 Ağabeyim Beyrek gideli yaylayanım yok
 Soğuk soğuk sularını sorar olsan
 Ağabeyim Beyrek'in içmesi idi
 Ağabeyim Beyrek gideli içenim yok
 Tavla tavla koç atları sorar olsan
 Ağabeyim Beyrek'in bineği idi
 Ağabeyim Beyrek gideli binenim yok
 Katar katar develeri sorar olsan
 Ağabeyim Beyrek'in yük taşıyıcısı idi
 Ağabeyim Beyrek gideli yükleyenim yok
 Ağıllarda akça koyunu sorar olsan
 Ağabeyim Beyrek'in şöleniydi
 Ağabeyim Beyrek gideli şölenim yok
 Karalı mavili otağı sorar olsan
 Ağabeyim Beyrek'indir
 Ağabeyim Beyrek gideli göçenim yok
 Yine kız der:
 Bre ozan
 Karşı yatan kara dağdan geldiğinde geçtiğinde
 Beyrek adlı bir yiğide rastlamadın mı
 Taşkın taşkın suları aşıp geldiğinde geçtiğinde
 Beyrek adlı bir yiğide rastlamadın mı
 Ağır adlı şebirlerden geldiğinde geçtiğinde
 Beyrek adlı bir yiğide rastlamadın mı
 Bre ozan gördün ise söyle bana
 Kara başım kurban olsun ozan sana
 Kız yine der:
 Karşı yatan kara dağım yıkılmıştır
 Ozan senin haberin yok
 Gölge koca ağacım kesilmiştir
 Ozan senin haberin yok
 Dünyalıkta bir kardeşim alınmıştır
 Ozan senin haberin yok
 Çalma ozan söyleme ozan
 Yash ben kızın nesine gerek ozan
 Önünde düğün var düğüne varıp öt
 Beyrek bundan geçti, büyük kız kardeşlerinin yanına
 geldi. Baktı gördü kız kardeşleri karalı mavili oturuyor-
 lar. Çağırıp Beyrek söyler, görelim hanım ne söyler:
 Der:
 Sabah sabah yerinden kalkan kızlar
 Ak otağı bırakıp kara otağa giren kızlar
 Ak çıkarıp kara giyen kızlar
 Bağır gibi katılaştıran yoğurttan ne var
 Kara saç altında küll ekmekinden ne var
 Deri yaygıda ekmekten ne var
 Üç gündür yoldan geldim doyurun beni
 Üç güne varmasın Allah sevindirsin sizi

Kızlar vardılar yemek getirdiler, Beyrek'in karnını do-
 yurdular. Beyrek der: "Ağabeyinizin başı ve gözü sada-
 kası eski kaftanınız var ise giyeyim düğüne varayım,
 düğünde elime kaftan verirler, tekrar kaftanınızı geri
 vereyim." Vardılar, Beyrek'in kaftanı var imiş, buna ver-
 diler. Aldı giydi, boyu boyuna, beli beline, kolu koluna
 yakıştı. Büyük kız kardeşi bunu Beyrek'e benzetti, kara
 süzme gözleri kan yaş doldu. Söylemiş, görelim hanım
 ne söylemiş

Kız Der:

Kara sürme gözlerin fersizleşmeseydi
 Ağabeyim Beyrek diyeydim ozan sana
 Yüzünü kara saç örtmeseydi
 Ağabeyim Beyrek diyeydim ozan sana
 Sağlam sağlam bileklerin solmasaydı
 Ağabeyim Beyrek diyeydim ozan sana
 Sallana sallana yürüyüşünden
 Aslan gibi duruşundan

...

Darda kalmış yiğidin arkası
 Zavallının biçarenin ümidi
 Bayındır Han'ın güveyisi
 Yırtıcı kuşun yavrusu
 Türkistan'ın direği
 Amit suyunun aslanı
 Karacuk'un kaplanı
 Yağız al atın sabibi
 Han Uruz'un babası
 Hanım Kazan
 Ünümü anla sözümü dinle
 Sabah sabah kalkmışsın
 Ak ormana girmişsin
 Ak kavağın budağından sallayarak geçmişsin
 Can yajcığını eğmişsin
 Okçağızını kurmuşsun
 Adını gelin odası koymuşsun
 Sağda oturan sağ beyler
 Sol kolda oturan sol beyler
 Eşikteki inançlılar
 Dipte oturan has beyler
 Kutlu olsun devletin

Böyle söyleyince Kazan Bey der: "Bre deli ozan ben-
 den ne dilersin? Çadırılı otağ mı dilersin, kul hizmetçi mi
 dilersin, altın akçe mi dilersin? Vereyim." Beyrek der:
 "Sultanım beni bıraksan da şölen yemeğinin yanına var-
 sam, karnım açtır, doyursam." Kazan der: "Deli ozan
 devletini tepiti. Beyler bugünkü beyliğim bunun olsun,
 bırakın nereye giderse gitsin, neylerse eylesin."
 Beyrek şölen yemeğinin üzerine geldi. Karnını doyur-

duktan sonra kazanları tepti, döktü, çevirdi. Yahninin kimini sağına, kimini soluna atar. Sağdan gideni sağ alır, soldan gideni sol alır. Haklıya hakkı değsin, haksıza yüzü karalığı değsin.

Kazan Bey'e haber oldu, sultanım deli ozan hep yemeği döktü dediler, şimdi kadınların yanına varmak istiyor. Kazan der: "Bre bırakın kadınların yanına da varsın!"

Beyrek kalktı, kadınların yanına vardı Zurnacıları kovdu, davulcuları kovdu, kimini dövdü, kiminin başını yardı. Kadınların oturduğu otağa geldi, eşliğini uttu oturdu. Bunu gördü Kazan Bey'in hatunu boyu uzun Burla kızdı, der: "Bre kavat oğlu deli kavat, sana düşer mi teklifsizce benim üzerine gelesin?" Beyrek der: "Hanım Kazan Bey'den bana buyruk oldu. Bana kimse karışamaz!" Burla Hatun der: "Bre madem ki Kazan Bey'den buyruk olmuştur, bırakın otursun." Yine döndü Beyrek'e der: "Bre deli ozan peki maksadın nedir?" Der: "Hanım maksadım odur ki kocaya varan kız kalsın oynasın, ben kopuz çalayım."

Kısırca Yenge derler bir hatun var idi, ona dediler: Bre Kısırca Yenge kalk sen oyna. Ne bilir deli ozan dediler. Kısırca Yenge kalktı, der: "Bre deli ozan kocaya varan kız benim." Deyip oynamaya başladı. Beyrek kopuz çaldı söyledi, görelim hanım ne söyledi : Der:

*And içmişim kısır kısırağa bindiğim yok
Binip mukaddes savaşımlara vardığım yok
Öküz ardında çobanlar sana bakar
Boncuk boncuk gözlerinin yaşı akar
Sen onların yanına var
Muradını onlar verir belli bil
Seninle benim işim yok
Kocaya varan kız kalsın
Kol sallayıp oynasın
Ben kopuz çalayım.*

Kısırca Yenge: "Vay bu zeval gelecek deli beni görmüş gibi söylüyor." Vardı yerinde oturdu. Bu sefer Boğazca Fatma derler bir hatun var idi. Kalk sen oyna dediler. Kızın kaftanını giydi. Boğazca Fatma: "Çal bre deli ozan! Kocaya varan kız benim, oynayayım."

Deli ozan der:
*And içeyim bu sefer boğaz kısırağa bindiğim yok
Binip mukaddes savaşımlara vardığım yok
Evinizin ardı derecik değil miydi
Köpeğinizin adı Barak değil miydi
Senin adın kırk oynaslı Boğazca Fatma değil miydi
Daha aybım açarım belli bil
Seninle benim oyunum yok
Var yerine otur*

Kocaya varan yerinden kalsın

Ben kopuz çalayım

Kol sallayıp oynasın

Böyle söyleyince Boğazca Fatma der: "Vay deli boğmaca çıkaracak olanca aybımızı kalktı. Kalk kız, oynarsan oyna, oynamazsan cehennemde oyna, Beyrek'ten sonra başına bu hal geleceğini biliyorduk." Burla Hatun der: "Kız kalk oyna, elinden ne gelir?"

Banu Çiçek kırmızı kaftanını giydi, ellerini yenine çekti gözükmesini diye, oyuna girdi.

Banu Çiçek: "Bre deli ozan çal! Kocaya varan kız benim, oynayayım."

Beyrek der:

*Ben bu yerden gideli deli olmuş
Pek çok beyaz karlar yağmış dize çıkmış
Han kızının evinde kul, balayık tükenmiş
Maşrapa almış suya varmış
Bileğinden on parmağını soğuk almış
Kızıl altın getirin ban kızına turnak yontun
Ayıphca Han kızı kocaya varmak ayıp olur
Bunu işitince Banu Çiçek kızdı: "Bre deli ozan ben ayıplı mıyım ki, bana ayıp koşuyorsun?" Gümüş gibi ak bileğini açtı, elini çıkardı. Beyrek'in geçirdiği yüzük göründü. Beyrek yüzüğü tanıdı. Burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş:*

*Ben bu yerden gideli bam bam tepe başına çıktın mı kız,
Kıvramp dört yanına baktın mı kız
Kargı gibi kara saçın yoldun mu kız
Kara gözden acı yaşın döktün mü kız
Güz elması gibi al yanağın yırttın mı kız
Sen ere varırsın altın yüzük benimdir ver bana kız
Banu Çiçek der:*

*Beyrek gideli bam bam tepe başına çıktığım çok
Kargı gibi kara saçımı yolduğum çok
Güz elması gibi al yanağımı yırttığım çok
Vardı gelmez bey yığdım han yığdım Beyrek diye ağladığım çok*

Seviştığım Bamsı Beyrek sen değilsin

Altın yüzük senin değildir

Altın yüzükte çok nişan vardır

Altın yüzüğü istiyorsan nişanını söyle

Beyrek der:

Sabab sabab Han kızı yerimden kalkmadım mı

Boz aygırın beline binmedim mi

Senin evinin üzerine yabani geyik yıkmadım mı

Sen beni yanına çağırmadın mı

Seninle meydanda at koşturmadık mı

Senin atını benim atım geçmedi mi

Ok atınca ben senin okunu geride bırakmadım mı

Güreşte ben seni yenmedim mi

Üç öpüp bir ısırp

Altın yüzüğü parmağına geçirmedim mi

Seviştiğin Bamsı Beyrek ben değil miyim

Böyle diyince, kız tanıdı bildi ki Beyrek'tir, Cübbesi ile çuhası ile Beyrek'in ayağına kapandı. Beyrek'e dadılar kaftan giydirip donattılar. Hemen kız sıçradı ata bindi. Beyrek'in babasına anasına müjdeye koşturup gitti.

Kız der:

Halka halka kara dağın yıkılmıştı yüceldi abir

Kanlı kanlı suların çekilmişti çağladı abir

Koca ağacın kurumuştı yeşerdi abir

Yiğit atın ibtiyarlamıştı tay verdi abir

Kızıl develerin ibtiyarlamıştı yavru verdi abir

Ak koyunun ibtiyarlamıştı kuzu verdi abir

On altı yıllık hasretin oğulun Beyrek geldi abir

Kayın baba kaynana müjde bana ne verirsiniz

Beyreğin babası anası der:

Dilin için öleyim gelinciğim

Yoluna kurban olayım gelinciğim

Yalan ise bu sözlerin gerçek olsun gelinciğim

Sağ esen çıkıp gelse

Karşı yatan kara dağlar sana yaylak olsun

Soğuk soğuk suları sana içme olsun

Kulum balayığım sana cariye olsun

Yiğit atların sana binek olsun

Katar katar develerim sana yük taşıyıcı olsun

Ağullarda akça koyunum sana şölen olsun

Altın akçem sana harçlık olsun

Penceresi altın otağım sana gölge olsun

Kara başım kurban olsun sana gelinciğim

Bu sırada beyler Beyrek'i getirdiler. Kazan Bey der:

"Müjde Pay Püre Bey oğlun geldi." Pay Püre Bey der:

"Oğlum olduğunu şundan bileyim, serçe parmağını kanatsın, kanını mendile silsin, gözüme süreyim, açılacak olursa oğlum Beyrek'tir zira ağlamaktan gözlerim görmez olmuştu." Mendili gözüne sürünce Allah Teala'nın kudreti ile gözü açıldı. Babası anası feryat ettiler. Beyrek'in ayağına kapandılar.

Der:

Penceresi altın otağımın kabzası oğul

Kaza benzer kızımın gelinimin çiçeği oğul

Görür gözümün aydını oğul

Tutar belimin kuvveti oğul

Kudretli Oğuz imrenileni canım oğul

Dişerek çok ağladı, Allah'ına şükürler eylediler.

Yalancı oğlu Yaltacuk bunu işitti. Beyrek'in korkusundan kaçtı kendini Dana Sazı'na attı. Beyrek ardına düştü, kovalaya kovalaya saza düşürdü. Beyrek der: 'Bre

ateş getirin!" Getirdiler, sazı ateşe verdiler. Yaltacuk gördü ki yanıyor, sazdan çıktı Beyrek'in ayağına kapandı, kılıcı altından geçti Beyrek de suçundan geçti. Kazan Bey der: "Gel muradına eriş." Beyrek der: "Arkadaşlarımı çıkarmayınca, hisarı almayınca murada erişmem." Kazan Bey, Oğuz'una beni seven binsin dedi.

Kudretli Oğuz beyleri atlandılar, Bayburt Hisarı'na dört nala yetiştiler. Kafirler de bunları karşıladılar. Kudretli Oğuz beyleri arı sudan abdest aldılar, ak alınlarını yere kodular, iki rekat namaz kıldılar. Adı güzel Muhammed'i yad ettiler. Gümbür gümbür davullar dövüldü. Bir kıyamet savaş oldu, meydan dolu baş oldu. Şöklü Melik'i böğürdere Kazan Bey attan yere düşürdü. Kara Tekürü Deli Dünder kılıçladı yere düşürdü. Kara Arslan Melik'i, Kara Budak yere düşürdü. Derelerde kafiye kırıncı girdi. Yedi kafir beyi kılıçtan geçti. Beyrek, Yiğenek, Kazan Bey, Kara Budak. Deli Dünder, Kazan oğlu Uruz Bey bunlar kaleye yürüyüş ettiler. Beyrek otuz dokuz yiğidinin üzerine geldi, onları sağ ve esen gördü. Allah'a şükreyledi. Kafirin kilisesini yıktılar, yerine mescit yaptılar. Keşişlerini öldürdüler. Ezan okuttular, aziz Tanrı adına hutbe okuttular. Kuşun, alaca kanını, kumaşın temizini, kızın güzelini, dokuz katlı işlenmiş süsler elbise, cübbe hanlar hanı Bayındır'a hisse çıkardılar. Pay Püre Bey'in oğlancığı Beyrek, melikin kızını aldı, ak evine ak otağına geri döndü, düğüne başladı. Bu kırk yiğidin bir kaçına Han Kazan, bir kaçına Bayındır Han kızlar verdiler.

Beyrek de yedi kız kardeşini yedi yiğide verdi. Kırk yerde otağ dikti. Otuz dokuz kız talihli talihine birer ok attı. Otuz dokuz yiğit okunun ardınca gitti. Kırk gün kırk gece toy düğün eylediler. Beyrek yiğitleri ile murat verdi, murat aldı.

Dedem Korkut geldi, neşeli havalar çaldı, destan söyledi deyiş dedi. Gazi erenler başına ne geldiğini söyledi, bu Oğuzname Beyrek'in olsun dedi. Dua edeyim hanım:

"Yerli kara dağların yıkılmasın. Gölge koca ağacın keşilmesin. Ak sakallı babanın yeri cennet olsun. Ak bürçekli ananın yeri cennet olsun. Oğul ile kardeşten ayırmasın. Ahir vaktinde arı imandan ayırmasın. Amin amin diyenler Tanrı'nın yüzünü görsün. Derlesin toplasın günahınızı adı güzel Muhammet Mustafa'nın yüzü suyuna bağışlasın hanım hey!"

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız doğru değil ise “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
2. b Yanıtınız doğru değil ise “Türklerin Kabul Ettikleri Dinler” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
3. e Yanıtınız doğru değil ise “Türklerin Kabul Ettikleri Dinler” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
4. b Yanıtınız doğru değil ise “Türklerin Kabul Ettikleri Dinler” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
5. a Yanıtınız doğru değil ise “Türklerin Kabul Ettikleri Dinler” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
6. b Yanıtınız doğru değil ise “Ozan-baksı Edebiyat Kavramı” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
7. d Yanıtınız doğru değil ise “Ozan-baksı Edebiyat Kavramı” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
8. c Yanıtınız doğru değil ise “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatında Şiir Tür ve Şekilleri” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
9. e Yanıtınız doğru değil ise “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatında Şiir Tür ve Şekilleri” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.
10. d Yanıtınız doğru değil ise “Dede Korkut Hikâyeleri” konusunu bir kez daha gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Edebiyat ile dünya görüşü arasındaki ilişki tek yönlü bir ilişki değildir. Dünya görüşü doğrultusunda yazan ve söz söyleyen edebiyatçılar aynı zamanda yazdıklarıyla okuyanlarını ve söyledikleriyle dinleyenlerini etkileyerek belli bir ölçüde de olsa toplumlarının dünya görüşünün gelişmesine ve değişmesine de neden olabilirler. Bu nedenle edebiyat ve dünya görüşü ilişkisinin iki yönlü bir iletişim ve etkileşim ilişkisi olduğu söylenebilir.

Sıra Sizde 2

Günümüz Anadolu’sunda başlangıcı kamlık dönemine kadar giden “ocaklı uzman”lar vardır. Halk arasında kısaca “ocaklı” denilen bu kişiler başta “şiğil” denilen rahatsızlıkları iyileştirdikleri inancıyla halk tarafından ziyaret edilirler ve saygı görürler. Aynı şekilde halk arasında “sınıkçı” denilen kişiler de bu tür “ocaklı uzmanlar”dandırlar. Bu tür uygulamalar “işlevsel” olmaları nedeniyle yaşamaya devam ediyor olabilirler.

Sıra Sizde 3

Günümüzde kendine “ozan” diyen kişiler “Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği”ne mensup değildirler. Ozan kelimesi son yıllarda Türkiye Türkçesi’nde “şâir” veya “âşık” anlamında kullanılmak üzere aydınlar tarafından tekrar diriltirilmiştir.

Sıra Sizde 4

Bu tür şiir ve düzyazı karışık anlatıları teorik olarak mensur (düzyazı) kısımları kolayca ezberlenen ve hatırd tutulan şiir kısımlarına göre daha kolayca unutulup değişebilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Arat, R. R. (1991). **Eski Türk Şiiri**. Ankara: TDK Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). **Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü**. Ankara: AKM Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2006). **Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul**. İstanbul: 3F Yayınları.
- Ergin, M. (1991). **Dede Korkut Kitabı**. Ankara: TDK Yayınları.
- Gökyay, O. Ş. (2000). **Dede Korkudun Kitabı**. İstanbul: MEB Yayınları.
- Köprülü, M.F. (2003) **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, Ü. ve Harun Güngör. (1998). **Türk Din Tarihi**. Kayseri: Laçın Yayınları.
- Tekin, T. (1989). **XI. Yüzyıl Türk Şiiri**. Ankara: TDK Yayınları.

HALK EDEBİYATINA GİRİŞ



Amaçlarımız

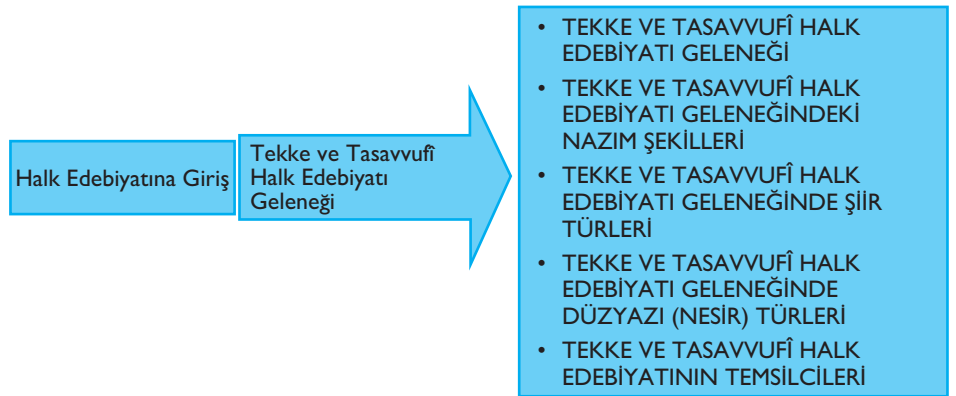
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğini tanımlayabilecek,
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğindeki nazım şekillerini tanıyabilecek,
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğindeki şiir türlerini tanımlayabilecek,
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatındaki düzyazı (nesir) türlerini açıklayabilecek,
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı temsilcilerini tanımlayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tasavvuf
- Tekke
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı tür ve şekilleri
- Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatının önde gelen temsilcileri

İçerik Haritası



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği

TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI GELENEĞİ

Türkler IX. yüzyıldan itibaren İslâmiyeti kabul etmeye başlamışlardır. Türklerin çok büyük bir kısmı XII. yüzyılda İslâmiyeti kabul etmiştir. Bu süreçte ve özellikle XII. yüzyıldan sonra Türk sosyo-kültürel yapısı içinde ortaya çıkan ve onu yönlendiren dinamiklere sahip iki sivil ve sosyo-kültürel kurum vardır. Bunlardan biri “medrese” dıgeriyse “tekke”dir. Tekkeler kuruldukları yerlere, büyüklük küçüklüklerine ve işlevlerine göre “dergâh”, “zaviye”, “hangâh”, olarak adlandırılmışlardır. Bu iki önemli sivil sosyo-kültürel kuruma XVI. yüzyılın son çeyreğinden itibaren “kahvehane”ler eklenecektir.

Medrese, eğitim ve öğretimin merkezi ve kültürel hayatın kaynağı konumundaydı. Medreselere giden öğrencilere “sofîa” adı verildi. Bunlar medreselerdeki en yüksek makam olan “müderris”ler (profesör) tarafından eğitilirdi. Din adamları, hakimler, savcılar ve bilginler buradan yetişirdi. Medresenin eğitim dili Arapçadır. Medreselerden yetişmiş ünlü bilginlerin büyük bir çoğunluğu eserlerini Arapça olarak kaleme almışlardır. Medrese, “Her kim öğrenir ise lisân-ı Fârisi / südüder eder ondan dinin yarısı” (Kim Farsça öğrenirse, dinin yarısı gider) diyerek Farsça öğrenmeye karşı savaş açmışsa da, edebiyata meraklı bilginler özellikle de Mevlevî meşrep olanlar Farsçayı da öğrenmiş ve öğretmişlerdir. Şeriat (İslâm hukuku) esaslarının öğretiminin hakim olduğı medreselerden yetişen edebiyata meraklı bilginler Arap ve Fars edebiyatlarından tür, şekil, aruz ve mevzularıyla birlikte mazmunlar da alarak meydana getirdikleri manzum ve mensur eserlere “Divan Edebiyatı” veya “Eski Türk Edebiyatı” ya da “Klasik Edebiyat” gibi adlar verilmektedir.

Tekkeler ise medreselerin dışında ve tamamen başka dinamiklerle kurulan ve evrilerek gelişen, esasen dinî çevreler olmakla birlikte medrese mezunu bilginlerle kıyaslanamayacak derecede serbest düşünceli insanlar yetiştiren yerlerdir. Biraz da bu nedenle medreselerin yetiştirdiğı “Ulema-i rûsum” (resmî bilginler) ile tekkelerde yetişen “ırfan” sahipleri neredeyse daimi olarak karşı karşıya gelmişlerdir. Selçuklu döneminde siyasete bulaştıkları kısa bir süre haricinde tekkeler, tarikat mensuplarının toplantı mekânları olmuştur. Tekkelerdeki en yüksek makam şeyhleridir. Müritler şeyhlerden **el alırlar** onların gözetim ve denetimleri altında yetişmeye çalışırlardı.

Hemen her tarikatın en az bir tekkesi vardı. Tarikatlara katılmış insanlar belirli gecelerde şeyhlerinin başkanlığında toplanarak o tarikatın yol ve yöntemlerine uyarak “**zikir çekerler**” veya ilahiler söylerler, törenlerde çeşitli ritüel ve pratikle-

El almak: Özel bir törenle bir şeyhe ve onun öğretisini takibe söz vererek bağlanmak.

Zikir çekmek: Tarikatın icra töresine göre belli bir ezgiyle belirli sayıda kalıplaşmış dini ifadeleri topluca tekrar etmek.

Kıssa: İbret ve öğüt verici çoğunlukla dinî ve ahlâkî konuları ele alan anlatılar.

ri gerçekleştirirler, helva sohbetleri yaparlar, Karagöz-Hacivat oyunları seyrederek ve kıssahanların okuduğu **kıssalar**ı dinleyerek eğlenirlerdi. Bu bağlamda, Mevlevihanelerde raks (dans) ve musiki ön planda yer tutardı. Mevlevihanelerde (Mevlevi tekkeleri) en büyük zevk, mesnevî okuyuculardan (mesnevihan) Mesnevi dinlemek, ney (üflelemeli bir çalgı) ve kudümün (vurmalı bir çalgı) eşliğinde “sema” yapmaktır. Bektaşî tekkeleriye neredeyse kayıtsızlık olarak nitelendirilebilecek olağanüstü bir hoş görüyle ve yaşam sevincini ön planda tutan tasavvufî bir neşeyle doludur. Bektaşî ayin ve törenleri de diğer tarikatlardan farklıdır. Bu tarikatta da, bağlamayla çalınan musikinin ve “semah” olarak adlandırılan dinî-ritüel mahiyetindeki raksın son derece önemli bir yeri vardır.

Burada ana hatlarına işaret ettiğimiz bu tarikatlar ve tekkelerindeki ortak amaçla yönelik ortak yaşayış, anlayış ve yorumlayışların dışı vurumu, ortak bir edebî anlayışı da ortaya çıkarmıştır. Zamanla bu yeni edebî anlayışın tür ve şekil özellikleri gelenekselleşerek kalıplaşmıştır. Büyük bir kısmı doğrudan ayin ve törenlerde okunmaya ve eşliklerinde tarikata has ritüel ve pratiklerin (ayin ve duaların) yapılması için üretilmiş olan ve bu tür sosyo-kültürel bağlamlarda tüketilen manzum ve mensur edebî ürün ve süreçlerin tamamı “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” olarak adlandırılır.

XII. yüzyılda, Türkistan’ın Yesi şehrinde, Hoca Ahmed Yesevî İslâm iman, ahlak ve faziletini tasavvufî prensipler olarak yaşayıp bunları “*bikmet*” adını verdiği ve Türklerin yüzyıllardır kullandıkları geleneksel şiir şekillerinde göçerevli geniş kitlelere tanıtop yaymıştır. Hoca Ahmed Yesevî, tekke kurumu etrafında odaklanan yepyeni bir yaşayış biçimi başlatan; yol, yöntem kurucu bir mürşit ve mutasavvıftır. Hoca Ahmed Yesevî’nin kurduğu düşünüş ve yaşayış yolu “Yesevîlik” adı ve şekliyle yayılmış ve tasavvuf çoğunlukla bu adla bilinmiştir. Yesevîliğin kurucusu Hoca Ahmed Yesevî ile onun Hakim Süleyman Ata gibi halifeleri, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin bilinen ilk şairleridir. Bu bağlamda bu şairleri Yusuf Has Hacıb, Kaşgarlı Mahmud ve Edip Ahmed Yügneki’nin ortaya çıkış zeminini hazırlayanlar arasında görmek gerekir. Özellikle de Edip Ahmet Yügneki’yi, Yesevî’yle benzeşen bir oluş içinde bulunan ve onun çağdaşı olan bir başka “Hak âşığı” olarak düşünmek mümkündür.

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin Yesevî başta olmak üzere Hakim Süleyman Ata ve diğer takipçileri olan bu ilk şâirlerin ozan-baksî edebiyat geleneğinden pek çok geleneksel unsuru aldıkları görülür. Ozan-baksî edebiyat geleneğinden alınan bu geleneksel unsurlar arasında sanatçı kişiliğe geçişi sağladığına inanılan rüya motifi veya ilahî bir ilhamla eser yaratma inancı; hece ölçüsü, bu ölçüyle yaratılan koşuk/koşma adıyla bilinen dörtlüklerin esas olduğu nazım şekilleri; şiirleri müzik eşliğinde ve gerektiğinde irticalen icra ve hatta bu icralara eşlik eden raks (dini dans) sayılabilir. Ayrıca, Arap ve Farslardan aruz ölçüsü ve almaya değer gördükleri nazım tür ve şekilleriyle de bu yeni edebî geleneği zenginleştirmişlerdir.

Bu bağlamda, Türk kültür tarihinde yeni bir olgu ve görüngü olarak ortaya çıkan bu mutasavvif şâirlerin en büyük yenilikleri teleolojiktir. Teleolojik “amaç veya edim bilim” olarak Türkçeleştirilirse de bu bağlamda söz konusu şâirlerin eserlerini yaratış ve icra ediş amaçları olarak tanımlayabiliriz. Buna göre, Hoca Ahmed Yesevî ve takipçileri olan şâirler -ki onlar “*Âşık*” olarak adlandırılmayı yeğlediler- anlatım tutumlarını iman ve inançlarını propaganda etmeyi (irşad ve tebliğ) amaçlayan bir anlayış ve yorumlayışta yoğunlaştırdılar. Bunların amacı, Hz. Muhammed’in İslâmı anlatıp tebliğ etmede “İyilikleri emredip kötülüklerden sakındırmayı” temel ilke olarak göstermesinden hareketle hikmet veya şiir söylemekten mak-

sat İslâm iman, ahlak ve faziletini tebliğ etmek, onları bilmeyen insanlara ulaştırmaktır. Bu olgu, irşat yani karanlıkla eş anlamlı olan “küfrü” aydınlatma ve belli yol ve yöntemlerle kendini rafine edip kalp ve kararını temizleyen insanların bu hâl ve hâller için yapacağı iç yolculuklara uygun vasıflarla donatmak demektir.

Bu anlayış ve buna bağlı olarak şiir söyleyişin en mütekâmil ve bariz örneklerini Dede Korkut hikâyelerinde gördüğümüz “ilden ile obadan obaya gezen düğün dernek eden” ladinî veya din dışı şiirler söyleyerek insanları eğlendirmeyi, onlara hoşça zaman geçirtmeyi amaçlayan ozan-baksılarla kıyaslanırsa aradaki farklılık daha iyi anlaşılır. Bu çok basit karşılaştırma dinî ve din dışı diye ikiye ayrılır. Ancak bu görünüş aşırı bir basite indirgmeden başka bir şey değildir. Çünkü bu tabloda yer alan ozanlar ozanı, Oğuz’un bilicisi, bulucusu, Kazak Türklerinde ezgilerin mitik mucidi, kültürel kahramanı Dede Korkut’u karşılaştırmaya katmadan bir kıyaslama yapılamaz. Dede Korkut’u karşılaştırmamıza kattığımız zaman ise karşımıza Türk kültür tarihinin bilinen en eski fenomeni olan ve proto-Türklük döneminde ve en azından 10.000’lerce yıl önce ortaya çıkan “kam” ve “kamlık gerçeği” ya da yaygın söylenişle “şaman” çıkmaktadır.

Kam, Tanrı ve tanrısalla iletişime geçebilen, bilinen, sıradan, olağan dünya şartlarını “aşkın” kişi demektir. Türk sosyo-kültürel bağlamında Tanrı ya da tanrısız eren atalarca “seçilen” bu kişiler manevi olarak atalar arasında yer alan ulu kamlar tarafından yetiştirilir ve insanlara iyilik yaparak topluma hizmet ederek erdemle donanır ve olağanüstü nitelikler gösterebileceği yüce vasıflara ererek, erginleşir “eren” olur. Oğuz rivayetlerinde, Peygamberin yanına giderek ashaba dâhil olma gibi birkaç dinî motifle İslâmleşmiş olarak karşımıza çıkan Dede Korkut budur. Bunun daha eski veya arkaik özellikleriyle karşılaştığımız Kazak rivayetlerinde ise çalgılar ve havalar icat eden, ömrü boyunca ölümden kaçmaya çalışan filozofik özellikleri ağır basan mitolojik bir kahramanla karşılaşırız ki bu kamlık veya şamanlık zemini üzerinde yükselen erdemli bir kahraman daha doğrusu “eren”den başka bir şey değildir.

Hoca Ahmed Yesevî’nin hayat hikâyesine yakından bakıldığında Oğuz ve Kazak Türklerinin rivayetlerindeki Dede Korkut’la kesişen ve aşına gelen çizgiler her ikisinin de ortak proto-tipi olan kam ve kamlıktan kaynaklanmaktadır. Bunları Tanrı veya tanrısız güçler tarafından seçilmiş olmak, bu vazifeye uygun bir beden ve ruh temizliğine tabi tutulmak ve başta rüya ve benzeri görümlerle, aşkın güçler tarafından yetiştirilerek bu vazifeye hazırlanmak, amaca ermiş bir eren olarak hizmet etmek şeklinde sıralamak mümkündür. Gök Tanrı’ya tek, yargılayıcı, yaratıcı ve esirgeyici güç olarak bakan veya buna inanan bir kamin yetişme ve hizmet pratiği de bundan farklı değildir. Dahası, o da tıpkı Hoca Ahmed Yesevî veya Dede Korkut gibi kopuz veya kopuzgillerden bir çalgı ya da daha çok defe benzer bir davulla şiir şeklinde “alkış”lar yani dualar söylemekte olan “ağzı dualı” kişidir. Onun da tıpkı tekke-tasavvufun erenleri gibi ateşe, içinde kavurma kaynayan kazana elini soktuğuna ve ateşin onu yakmadığına ve aynı anda pek çok yerde olabildiğine, göklere ağabildiğine, yeraltına varabildiğine, Tanrı’nın yardımı ve gücüyle pek çok hastayı iyi ettiğine, kaybolanı bulduğuna, gelecekte olanı bileceğine inanılır.

Bu sıraladıklarımızdan başka binlerce yılda teşekkül etmiş geleneksel Türk şiir dilini, “...yollarda aykırı duran dağlardan, telli turnadan, seher yeline...” varıncaya dek geleneksel söyleyişleri ve motif-kavram sistemini alan onları İslâmî bilgi, biliş ve duyuş içinde tasavvufî bir tarzla yorumlayışa kavuşturan “boynu eğri sarı çiçeği” konuşturan anlayış da yine büyük ölçüde Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğince kendinden önceki edebî gelenekten, ozan-baksı edebiyat geleneğinden devralınmıştır.

Ama kendinden önceki edebî gelenekten bu aldıklarının üzerine evrensel Allah inancını, Hz. Muhammed'in onun kulu ve elçisi olduğu bilincini ve Kur'an-ı Kerim'in indirilen son kitap, İslâmın Allah katında tek hak din olduğu öğretisini ve bütün bunları içeren şekliyle İslâmın amentüsünü ve o dönemin İslâm medeniyeti bilgi, bilim, sosyo-kültürel değerleri ve teknolojisini yanyana koyarak oluşturduğu terkinin (sentezin) adı: Türk Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ve Kültür Geleneği'dir.

Bir başka ifadeyle tasavvuf, evrende tek bir vücudun var olduğuna inanmak ve her türlü varlık tezahürünü O vücudun tecellileri veya varlığının dışavurumları saymaktır. Bu şekilde bir formüle etmeyle ifade edilebilecek olan ve kendisi de başlı başına pek çok kaynaktan beslenen İslâm mistisizmi veya tasavvufu, Türk Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin oluşumunu sağlayan en önemli kaynak veya yeri onun ruhudur.

K İ T A P



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği konusunda daha fazla bilgiyi Prof. Mehmed Fuad Köprülü'nün *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2003) ve Prof.Dr. Abdurrahman Güzel'in *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitaplarında bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Sizce medrese ile “havas” (seçkin), tekke ile “avam” (halk) toplumsal tabakalaşmaları arasında bir ilişki var mıdır?

TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI GELENEĞİNDEKİ NAZIM ŞEKİLLERİ

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneği hem sözlü kültür hem de yazılı kültür ortamlarında üretilmiş eserlere sahiptir. Bu nedenle de bir yönüyle yazılı diğer yönüyle de sözlü edebiyat özellikleri gösterir. Bu durum bu edebiyat geleneğinin diline de yansımış gibidir. Genel olarak bu edebiyat geleneğinin dili Halk Edebiyatı ürünlerinde kullanılan dile yakınsa da onda yüksek tahsili olmayan orta seviyedeki halkın kullandığı Arapça ve Farsça kelimelere de rastlanır. Bu edebiyat geleneğinin kendine has bir nazım şekli, vezni ve kâfiye sistemi yoktur. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatında Divan Edebiyatının aruzlu nazım şekilleriyle ozan-baksı ve âşık tarzı geleneklerin heceli nazım şekilleri kullanılır. Özellikle de eserlerinin geniş halk kitlelerince daha iyi anlaşılmasını isteyen mutasavvıf (tasavvuf öğretisini takip eden) şairler heceli şekillerden “*koşma*”yı çok daha fazla kullanmışlardır. Nazım birimi olarak da tercih edilen nazım şekline bağlı olarak beyit veya dörtlük yer alır.

Aruzla yazılan şiirlerinde mutasavvıf şairler *kaside*, *gazel*, *mesnevi*, *murabba*, *kıt'a*, *tuyuğ*, *terc-i bend*, *terkib-i bend*, *müstezat* gibi nazım şekillerini kullanmışlardır. Bu geleneğin aruzla yazılan nazım biçimlerinde genellikle aruzun “mefâ'ilün / mefâ'ilün / fa'ülün”, “mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fa'ülün”, “mef'ûlü / fâ'ilâtü / mefâ'ilü / fâ'ilün”, “fâ'ilatün / fâ'ilatün / fâ'ilatün / fâ'ilün” ve “fâ'ilatün / fâ'ilatün / fâ'ilün” kalıpları kullanılmıştır.

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinde aruzla yazılan şiirlerde aruz hatalarına çok sık rastlanılır. Bu edebiyatı meydana getiren şairlerin çoğunun çok fazla eğitim görmemiş olduğu düşünülürse, bu doğal bir sonuçtur. Bu tür aruz hataları çoğunlukla Türkçe kelimelerin kısa hecelerinin vezin gereği uzatılmasıyla ortaya çıkan “*imâle*” ve aynı şekilde Arapça ve Farsça kelimelerdeki uzun hecelerinin vezin gereği kısaltılması sonucu ortaya çıkan “*zihâf*”lardır.

Hece ile meydana getirilen Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı şiirlerinde daha çok yedili, sekizli ve onbirli hece ölçüleri kullanılmıştır. Yedili şiirlerde duraklar bazen 4+3=7 bazen de 3+4=7 olabilir. Sekiz heceli şiirler de bazen 4+4=8 bazen de duraksızdır. Onbirli şiirlerde ise 6+5=11 veya 4+4+3=11 bazen de duraksız mısralar yer almaktadır. Heceli şiirlerde kullanılan nazım biçimleri ise *mâni*, *koşma* ve *destan*dır. Kafiye örgüleri mâni ve koşma şeklindedir.

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı, geleneği heceli nazım şekilleri ve kafiye örgüsü gibi özelliklerini ozan-baksı edebiyat geleneğinden almıştır. Daha sonra ortaya çıkan âşık tarzı edebiyat geleneği de bu heceli şekil özelliklerini Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinden almıştır. Tekke ve tasavvuf geleneğinin şiirleri de ozan-baksı edebiyat geleneğinde olduğu gibi kopuz, ney ve benzeri geleneksel çalgılar ve ezgiler eşliğinde icra edilmişlerdir.

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği konusunda daha fazla bilgiyi Prof. Mehmed Fuad Köprülü'nün *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2003) ve Prof.Dr. Abdurrahman Güzel'in *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitaplarında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ürünlerinin de geleneksel çalgılar ve ezgiler eşliğinde icra edilmeleri geleneğin hangi özelliğini ortaya koymaktadır?



SIRA SİZDE

2

TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI GELENEĞİNDE ŞİİR TÜRLERİ

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin kendine has nazım şekilleri olmadığı ve bu gelenekte Divan ve Âşık tarzı edebiyat geleneklerinin nazım şekillerinin kullanıldığına yukarıda işaret edilmişti. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneği nazım türleri konusunda hem Divan hem de Âşık tarzı edebiyat geleneklerinden ayrılır. Şiirde tür meselesi ele alınıp işlenen, üzerinde durulan konuyla belirlenir. Bu bağlamda, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı şiir geleneğinde meydana getirilen şiirleri “Allah” hakkında yazılan türler, “Peygamber” hakkında yazılan türler, “din ve tasavvuf büyükleri” hakkında yazılan türler ve “dini inançlar ve tasavvufi düşünceler” hakkında yazılan türler olarak dörde ayırmak mümkündür:

Allah Hakkında Yazılan Türler

Bu türlerin adları ve bu türlerde ele alınan temel konular *Tevhid* (Allah'ın birliği, yüceliği ve sıfatlarını konu edinen), *İlahi* (Tanrı'yı öven ve ona yalvarma konulu), *Âyin* (Mevlevî tarikatının ilahileri), *Tapuğ* (Gülşenî tarikatının ilahileri), *Nefes* (Alevi-Bektaşîlerin ilahileri), *Durak* (Halvetîlerde iki fasıl arası okunan ilahiler), *Cum-bur* (Mevlevî ve Bektaşî dışındaki tarikatlerde ilahiye verilen ad), *Münacat* (Allah'a yakarış, esirgenmeyi, bağışlanışı, dua konu edinen) ve *Esma-i Hüsnâ* (Tanrı'nın esasen 99 olan sonradan yapılan eklemelerle 1001'e çıkarılan en güzel ve şerefli adlarını ve kapsadıkları vasıflarını işleyen) şeklinde sıralanabilir. Bu grupta yer alan şiir türlerinden münacatlara Ümmî Sinan'dan bir örnek verilebilir:

*Ey cümle balkun maksudı al gönlümi senden yana
Ey külli şeyin mevcûdı al gönlümi senden yana*

*Budur yüregüm yarası gitmedi yüzüm karası
Ey bî-çâreler çaresi al gönlümi senden yana*

*Nefs elinden âvareyem bîrs elinden bî-çâreyem
Gayri kime yalvarayum al gönlümi senden yana*

*Kurtar nefsün belâsından cân bu lûtfu bular senden
Nola ibsan ola senden al gönlümi senden yana*

*Elüm sana irmekliğe gözüüm seni görmekliğe
Tapuna yüz sürmekliğe al gönlümi senden yana*

*Nefsün meyine kanmasun firkat odına yanmasun
Mâ-sivâdan aldanmasun al gönlümi senden yana*

*Dâ'im sen ol dilde sözüüm seni fikr eylesün özüüm
Gayrıya bakmasun gözüüm al gönlümi senden yana*

*Mustafa'nun hürmetine Murtaza'nun hizmetine
Şol birliğün hürmetine al gönlümi senden yana*

*Gözlerümi giryan eyle ciğerümi biryan eyle
Esrâr ile bayrân eyle al gönlümi senden yana*

*Evliyâlar hürmetine enbiyâlar izzetine
Mukarrebler kurbetine al gönlümi senden yana*

*Aşkuna yoldaş olmağa derdüne dildaş olmağa
Sırruna bâldaş olmağa al gönlümi senden yana*

*Ey keremler kânı bâce sensin yücelerden yüce
Ayrılmasun bir zerrece al gönlümi senden yana*

*Ümmî Sinan dir yaradan götür perdeyi aradan
Kurtar beni bu yaradan al gönlümi senden yana*

Peygamber Hakkında Yazılan Türler

Bu türlerin adları ve bu türlerde ele alınan temel konular *Na't* (Hz. Muhammed'i övmek ona duyulan saygı ve sevgi konulu), *Sîretü'n-Nebi* (Hz. Peygamberin doğumdan ölümüne kadar hayatını, erdemlerini konu edinen), *Mucîzât-ı Nebi* (Hz. Muhammed'in gösterdiği mucize ve kerâmetleri konulu), *Hicret-nâme* (Hz. Muhammed'in Mekke'den Medine'ye göç etmesini konu edinen), *Mirac-nâme* (Hz. Muhammed'in Miraca çıkması konulu) *Mevlid* (Hz. Muhammed'in doğumu başta olmak üzere hayatını konu edinen), *Hilye* (Hz. Peygamber ve diğer peygamberlerle, dört halifenin iç ve dış güzellikleri konulu), *Gevher-nâme* (Allah'ın birliğini, Peygamberin ahlakını konu edinen) ve *Dolap-nâme* (Su dolaplarının yapıldığı ağacın kişileştirilmesi yoluyla onların ağızından Tanrı aşkının ifade edilmesi konulu) şeklindedir. Bu grupta yer alan şiir türlerinden na'tlara Yunus'tan bir örnek verilebilir:

*Canım kurban olsun senin yoluna
Adı güzel kendi güzel Muhammed
Şefâat eyle bu kemter kuluna
Adı güzel kendi güzel Muhammed*

*Mü'min olanların çoktur cefâsı
Âhirette olur zevk ü safâsı
On sekiz bin âlemin Mustafa'sı
Adı güzel kendi güzel Muhammed*

Din ve Tasavvuf Büyükleri Hakkında Yazılan Türler

Bu türlerin adları ve bu türlerde ele alınan temel konular Medhiye (Dört halifeyi, ashab-ı kirâmı, velileri övmeyi konu edinen), Mersiye (Tekke ve tasavvuf ulularının ölümü konulu) ve Maktel-i Hüseyin (Hz. Muhammed'in torunu Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilişini konu edinen) şeklinde sıralanabilir. Bu grupta yer alan şiir türlerinden medhiyeye Eşrefoğlu'ndan bir örnek verilebilir:

*Cem olmuş dervişleri
Pîrim Abdülkâdir'in
Yolunda sâdıkları
Pîrim Abdülkâdir'in*

*Elim verdim eline
Kurban olam diline
Canlar feda yoluna
Pîrim Abdülkâdir'in*

*Arısının balıyım
Bahçesinin gülüyüm
Bağının bülbülüym
Pîrim Abdülkâdir'in*

*İnkâr eden ol eri
Mürşit eder şeytanı
Ashdürür Geylânî
Pîrim Abdülkâdir'in*

*Sana direm bey kişi
Kalpten çıkar teşvîşi
Oda yanmaz dervişi
Pîrim Abdülkâdir'in*

*Evliyalar rehberi
Hakkın sırra mazharı
Başında kudret gülü
Pîrim Abdülkâdir'in*

*Hak katında uludur
İki cihan doludur
Eşrefoğlu kuludur
Pîrim Abdülkâdir'in*

Dini İnançlar ve Tasavvufi Düşünceler Hakkında Yazılan Türler

Bu türlerin adları ve bu türlerde ele alınan temel konular *Vücut-nâme* (insanın yaratılışını konu edinen), *Nasibat-nâme* (İnsanlara öğüt vermeyi, yol gösterme konulu), *İbret-nâme*, (kötü bir olaydan ders alma ve kötülükten arınma konulu), *Fazilet-nâme* (Hz. Peygamber ve dört halifenin davranışlarındaki yücelik ve erdemleri konu edinen) *Fütüvvet-nâme* (Esnaf teşkilatının uyması gereken dürüstlük ve terbiye konulu), *Gazavat-nâme* (Din düşmanlarıyla yapılan savaşları konu edinen), *Mansur-nâme* (Büyük mutasavvıf Hallac-ı Mansur'un hayatı ve kerametleri konulu) *Minber-nâme* (Hatiplerin minberden bildiklerini halka anlatmalarını konu edinen), *İstibrac-nâme* (Geleceğe ait herhangi bir olayın üstü kapalı bir biçimde bildirilmesi konulu), *Nevruzîye* (Nevruz günü ve kutlamaları özellikle de Hz. Ali'nin doğumu konulu) *Tabassür-nâme* (Tasavvuftan habersiz geçen ömre duyulan üzüntüyü konu edinen), *Tarikat-nâme* (Tarikatların yöntem ve yollarını konu edinen), *Nutuk* (Tarikatın gelenek-görenek ve âdetleri konulu), *Hikmet* (İslâmiyetin esasları, tasavvufun incelikleri konulu), *Devriye* (İnsan ruhunun Allah'tan çıkıp yine Allah'a varacağı düşüncesini konu edinen), *Şathiye* (ciddi bir düşünce veya duygu-yu, iğneleyici ve alaylı bir biçimde anlatan şiirler), *Meded-nâme* (Ehl-i Beytten ve On İki İmam'dan yardım isteyip yalvarma konulu), *Selam-nâme* (Âli-Âba, On İki İmam, Hacı Bektaş Veli'nin erdem ve güzelliklerini konu edinen) *Düstur* (Alevi-Bektaşî tarikatının gelenek ve göreneklerini, âdetlerini anlatan nefesler), *Düvazîmam* (On İki İmamı ve sahip oldukları üstün özellik ve erdemleri konulu şiirler), *Kıyamet-nâme* (Kıyamet günü ve özellikleri konulu) ve *Şefâat-nâme* (Mahşer gününde Hz. Muhammed ve diğer peygamberlerce sahip çıkılmayı ve aracılıklarıyla affa uğramayı sağlamayı konu edinen) şeklinde sıralanabilir. Bu grupta yer alan şiir türlerinden şathiyeye XVI. yüzyılın Bektaşî şairi Azmî'den bir örnek verilebilir:

Yeri göğü ins ü cinni yarattun
Sen ey mimar başı eyvancı mısın
Ayı günü çarhı burcı var ettin
Ey mekân sabibi rahşancı mısın

Denizleri yarattın sen kapaksuz
Suları yürüttün elsüz ayaksuz
Yerleri temelsüz göğü direksüz
Durdurursun acep iskancı mısın

Kullanırsun kanadsuzca rüzgarı
Kürekle mi yaptın sen bu dağları
Ne yapıp da öldürürsün sağları
Can virip alırsın sen cancı mısın

Sekiz cennet yapıdın sen âdem için
Aldın büyük bağışla anın suçun
Âdem'i Cennet'ten çıkardın niçün
Buğday nene lâzım harmancı mısın

Bir iken bin itdün kendi adını
Görmedüm sen gibi iş üstadını

Yeşirdürsün kurutursun odını
Sen bahçıwan mısın ormancı mısın

İnip Beytullah'tan kendün dinlersin
Cibril'e perde altında söylersün
Bu âteş-i Cebennemi neylersün
Hamamın mı var ya külbancı mısın

Hafâya çekilüb seyrâna durdun
Aklı yitmezlerün aklını vurdun
Kıldan ince köprü yaptun da kurdun
Akar suyun mı var bostancı mısın

Bu kışlara bedel bu yazı yaptun
Evvel bahara karşı güzî yaptun
Mîzânı iki göz terâzi yaptun
Bakkal mısın yoksa dükkancı mısın

Kazanlarda katranların kaynarmış
Yir altında balıkların oynarmış
On bu dünya kadar ejderhan varmış
Şerbet mi satarsun yılcı mısın

Esirci misün koydun tamuya arab
Hoca mısın okur yazarsın kitab
Aslın kâtib midür görürsün hisab
İhtisabın mı var yoksa hancı mısın

Yüz bin tamut olsa korkam birinden
Rahman ismi nâzil değil mi senden
Gaffar-ı zünûbum demedün mi sen
Auf et günabımı yalancı mısın

Beni affeylesen düşen mi şandan
Şahlar bile geçer böyle isyandan
Ne dökülür ne eksülür haznenden
Affetsen günabımı yalancı mısın

Şanına düşer mi noksan görürsün
Her gönülde oturursun yürürsün
Bunca cânı alup yine virirsün
Götürüp getiren kervancı mısın

Bilirsün ben kulum en sultânımsun
Kalbde zikrüm dilde tercemânımsun
Sen benüm cânımda cân mihmanımsun
Gönlümün yarısı yabancı mısın

*Belî delil eyler kendün söylersün
İçerden Azmî'yi pazar eylersün
Yücelerden yüce seyrân edersün
İşin seyrân kendin seyrâncı mısın*

K İ T A P



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinde şiir türleri konusunda daha fazla bilgiyi Abdurrahman Güzel'in *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitabında ve Abdurrahman Güzel'in "Tekke Şiiri" *Türk Dili Dergisi*, S.450, s.251-454, 1989, adlı makalesinde bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Sizce niçin şiirde tür meselesi ele alınıp işlenen veya üzerinde durulan konuyla belirlenir?

TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATINDA DÜZYAZI (NESİR) TÜRLERİ

Zaman zaman şehirlerde yüksek kültüre mensup kişilerin kullandığı Arapça ve Farsça tesiri altında kalsa da sade ve işlek bir düzyazı dili tekke kurumu çevresinde gelişmiştir. Şiirde olduğu gibi nesirde de tekke çevresinin amacı geniş halk kitleleri tarafından rahatça anlaşılacak ve onlara ulaştırılmak istenilen mesajın olabildiğince rahat anlaşılmasını sağlamaktır. Bu nedenle, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneği çevresinde oluşan düzyazı (mensur) ürünleri, geniş halk kitleleri olan okuyucuyu hedefleyen sade nesir dilinde meydana getirilmiştir.

İslâmiyet sonrası Türk edebiyatının mensur ilk dinî tasavvufî örnekleri arasında Kur'an tefsirleri, hadis kitapları, evliya menkıbeleri, yarı efsanevî İslâm tarihleri, fütüvvet-nâmeler, menâkıp-nâmeler, halk kitapları, fetih-nâmeler, tarihî olayları konu edinen destanî özelliklere sahip gazavat-nâmeler gibi eserler yer alır. Hoca Ahmed Yesevî'nin geleneksel şiir formlarını kullanarak Türk toplumu için o günlerde yeni olan İslâmî içeriği geniş kitlelere iletmesi formülü aynı nedenlerle mensur edebî eserlere de uygulanmıştır. Esas ve ağırlıklı olarak sözlü kültür ortamında asırlardan beri oluşmuş olan Oğuz Kağan, Dede Korkut Hikâyeleri, Köroğlu, Alpamış gibi epik destanlar İslâmî bir çerçevelenme ve içerik kazandırma ile yeniden üretilerek geniş kitlelerin tüketimine sunulmuştur. Aynı şekilde Budist ve Maniheizm dönemlerinde çeşitli dillerden Türkçeye yapılan tercümelerle son derece işlek bir yazılı edebiyat diline de dönüşen Türkçenin imkânlarını kullanarak yeni türden eserler de ortaya konulmuştur.

Geleneksel alperen tipinin İslâmiyet sonrası adlandırılışıyla Allah dostu "veli"lerin veya yaygın söyleyişiyle "evliya"ların olağanüstü olay ve kahramanlıklar içeren hayat hikâyeleri etrafında oluşan "menâkıp-nâme"ler Türk edebiyatında ortaya çıkan türlerdendir. Bunların ilk örneklerinden birisi yeni dinin kitleler hâlinde kabul edilmesini konu edinen "Satuk Buğra Han Destanı"dır. Türk evliya menâkıp-nâmelerinin ilk örneği de kabul edilen bu destan aynı zamanda İslâm içerikli ilk Türk epik destanlarından biridir. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatının nesir türü eserleri bu tür İslâmiyet öncesinin İslâmileştirilen veya İslâmî bir şevk ve heyecanla oluşturulan ilk dönem eserlerinin meydana getirdiği edebî temeller üzerinde yükselecektir.

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneği çevresinde oluşturulan mensur, manzum-mensur karışık ve manzum eserler çoğunlukla Anadolu ve Balkanlar'ın Türkleşmesini ve İslâmlaşmasını konu edinirler. Bu anlatılar geniş halk kitlelerini aydınlatmak üzere kaleme alınmışlardır. Bu amaca yönelik olarak yapılan toplanılarda bir kişinin yüksek sesle okuyup diğerlerinin dinleyerek anlayıp tartışarak özümsemesine yönelik "meclis" (oturum) "meclis" işlenecek şekilde dizayn edil-

dikleri görülür. Okuma-yazma oranının evrensel olarak düşük olduğu Ortaçağ'da bu tür okuma-dinleme yoluyla kültürlenme son derece önemli bir etkinlik biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bir yönüyle birincil sözlü kültür ortamından tamamen bir kopuşu ve diğer yönüyle de yazılı kültür ortamının sabit metin anlayışına geçişi sağlayan son derece önemli bir oluşumdur. Buna bağlı olarak Anadolu'da tekke çevrelerinde yazıyla sabit metne bağlanmış çoğunlukla mensur veya yarı mensur ve manzum destanî eserler meydana getirilmiştir. Bunların en önemlileri şu şekilde sıralanabilir:

Cenk-nâmeler: Anadolu'da XIII. yüzyıldan itibaren Türk toplumunun sosyo-kültürel yapısı ve dünya görüşüne uygun olarak tercüme ve adapte etmek suretiyle Türk edebiyatında oluşturulan eserlerdir. Kaynağını Arap ve Fars edebiyatlarından alan ancak Türk destan geleneğinin ölçütleri ve icra töresine göre oluşturulan Cenk-nâmeler manzum, mensur ve manzum-mensur karışık olarak meydana getirilmişlerdir. Cenk-nâmelerin konusu Hz. Ali, atı Döldül, kılıcı Zülfikâr, Hz. Ali'nin oğlu Muhammed Hanefi etraflarında gelişen olaylarda gösterilen kahramanlıklarıdır. Çoğunlukla manzum örneklerine rastlanılan "Kesikbaş Hikâyeleri" de Hz. Ali'nin etrafında oluşmaları nedeniyle bu gruba girmektedir.

Hamza-nâme: Hz. Muhammed'in amcası Hz. Hamza'nın kahramanlıklarını konu edinen ve onun efsanevi hayatını anlatan eserlerdir. Türkler arasında anlatılan ilk İslâmî destan kahramanı olması nedeniyle de Hz. Hamza anlatıları ayrı bir önem taşırlar. Hamza-nâme, Türkler arasında X. yüzyıldan itibaren sözlü kültür ortamında anlatılmaya başlanılmış ve XIV. yüzyıl sonlarına doğru "Hamzavî" adlı bir kişi tarafından yazıya geçirilmiştir.

Ebû Müslim-nâme: Halifelğin Emevilerden Abbasilere geçmesinde son derece önemli bir rol oynayan Ebû Müslim-i Horasanî'nin hayatı etrafında oluşan anlatılardır. Bu anlatılarda Ebû Müslim-i Horasanî daima hakkı savunan, zulme ve zalimlere karşı çıkan bir kahraman olarak idealize edilmektedir.

Battal-nâme: İslâm ordularının Bizans Devleti'ne karşı yaptıkları savaşlarda gösterdiği başarılarla ün kazanan bir Arap Emiri olarak kabul edilen Battal Gazi etrafında oluşan epik destan nitelikli anlatıların yer aldığı menkabeler (dinî efsaneler) mecmuasıdır. Bu anlatılarda Battal Gazi'nin efsanevi hayatı Anadolu'ya yerleşen Türklerin gözüyle manzum ve mensur olarak yansıtılmıştır. Battal-nâme Türk halkı arasında büyük bir şöhret kazanarak yakın zamanlara kadar okunup anlatılmıştır.

Danışmend-nâme: Anadolu'da bağımsız bir devlet kuran Danışmendli hanedanın başta Danışmend Ahmet Gazi olmak üzere ileri gelenlerinin hayatları ve kahramanlıkları hakkında oluşmuş anlatılardır. Danışmend-nâme destanında dile getirilen olayların tarihsel gerçeklere uygunluğu, kahramanlarının tarihî şahsiyetler olması, yer ve şahıs adları nedeniyle uzun bir süre bu kitap bir tarih kitabı olarak düşünülmüştür.

Saltuk-nâme: Anadolu ve özellikle de Balkanların Türkleşmesinde son derece önemli bir yere ve role sahip olan Sarı Saltuk adlı bir Türk "gazi-derviş"inin hayatını anlatan dinî-destanî bir eserdir. Anadolu'da ve çoğunlukla tekke çevresinde oluşan İslâmî Türk destanlarının sonuncusu "Sarı Saltuk Destanı"dır. Bu destanda Ortaçağ'ın "gaziler" zümresinin din ve millet uğruna yaptıkları gazalar sade ve akıcı bir dille anlatılır. Saltuk-nâme, Şehzade Cem'in buyruğuyla Ebu'l-Hayr Rûmî adlı şahıs tarafından Anadolu'da yedi yıl boyunca sözlü kaynaklarda Sarı Saltuk hakkında anlatılanların yazılarak toplanmasıyla meydana getirilmiştir. Bu yönüyle de Türklerin yazılı kültür ortamına yönelik ve özümseyiş sürecinde ayrı bir önem taşımaktadır.

Menâkıp-nâmeler: Velilerin kerametlerini anlatan efsanevi küçük hikâyelere “menkabe” veya “menkıbe” adı verilir. Bu evliya hikâyeleri önceleri tasavvufi-biyografik kitaplarda veya “evliya tezkire”lerinde toplanmıştır. Ancak, IX. ve X. yüzyıllardan sonra tek bir veli hakkındaki menkabeleri toplayan “menâkıb”, “menâkıb-nâme”, “vilâyet-nâme” veya “velâyet-nâme” şeklinde adlandırılan eserler ortaya çıkmıştır. Bu tür eserler Arap, Fars ve Türk dillerinde yazılmış ve İslâm aleminin her tarafına yayılmıştır. Bu bağlamda, Anadolu’da faaliyet gösteren Mevlevilik, Kadirilik, Vefâilik, Rûfâilik, Bektaşilik ve benzeri tarikat çevrelerinde ün salmış büyük mutasavvıfların hayatları hakkında da menâkıb-nâmeler oluşturulmuştur. Bu eserler dönemlerinin Anadolu’sunu şehir hayatı ve teşkilatını, sosyal tabakaları, ekonomik yapısını, dinî hayatını hayatını gelenek ve göreneklerini aksettiren son derece önemli kaynaklardır.

Gazavat-nâmeler: Tek bir savaşın veya bir savaşlar silsilesinin anlatıldığı “gazavât-nâme” veya “gazavat-nâme”ler de ağırlıklı olarak tekke çevrelerinde meydana getirilmiş eserlerdendir.

Fetih-nâmeler: Bir şehrin veya bir kalenin alınmasını anlatan eserlerdir. Taşındıkları tarihsellik özellikleriyle tarihe kaynaklık ederler.

Fütüvvet-nâmeler: Esnaf hayatı ve maddi-manevi disiplinini konu edinen eserlerdir. Bunlar, özellikle Ortaçağ’da esnaf ve ticaret hayatını oluşturup kontrol eden sosyal yapı olan Ahilik kurumunun temel eserleridir.

Fıkralar: Bektaşî tipine bağlı fıkralarla, Nasrettin Hoca’yı tasavvufî bir yorumla yısa tabi tutan anlatımlar da tekke çevrelerinde oluşmuş eserler arasında sayılabilir.

Şerhler: Başta tasavvuf büyüklerinin şiirleri olmak üzere çeşitli manzumeleri tasavvufî bakış açılarıyla yorumlayan çoğunluğu mensur olan eserlerdir. Bu tür “şerh” veya açıklama ve yorumlamalar da yine tekke çevresinde gelişen mensur eserlerdendir.

Tevarihler: Doğrudan doğruya tarih kitabı olarak kaleme alınmış olmakla birlikte “Tevarih-i Âl-i Osman” gibi epik ve efsanevi özelliklere sahip çoğunlukla mensur anlatılardır.

K İ T A P



Tekke ve Tasavvuf Halk Edebiyatı Geleneği nesir türleri konusunda daha fazla bilgiyi Prof.Dr. Abdurrahman Güzel’in *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) ve Erman Artun *Dini-Tasavvufî Halk Edebiyatı* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2006) adlı kitaplarında bulabilirsiniz

SIRA SİZDE



4

Sizce tekke kurumu çevresinde sade bir nesir dilinin oluşma nedeni nedir?

TEKKE VE TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATININ TEMSİLCİLERİ

Türk Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ortaya çıktığı XII. yüzyıldan günümüze kadar yüzlerce şair yetiştirmiş ve bunların binlerce eseri günümüze kadar gelebilmiş son derece güçlü ve verimli bir gelenektir. Tekke-Tasavvufî Halk Edebiyatının yukarıda çizilen tarihî gelişimi ve tanımlanışından hareketle genel bir panoraması ve yüzyıllara göre belli başlı temsilcileri şu şekilde sıralanabilir:

- XII. yüzyılda geleneği başlatan Hoca Ahmed Yesevî, Edip Ahmet Yügneki ve Hakim Süleyman Ata en önemli temsilcilerdir. Hoca Ahmet Yesevî’nin “*Hikmet*”lerine günümüz Türkçesine çevrilmiş şekliyle örnek olarak şu şiir verilebilir:

*Erenler cemal görür dervişler sobbetinde
Yâranlar meclisinde nur yağar sobbetinde*

*Ne dilese o olur dervişler sobbetinde
Her sırlar zâhir olur dervişler sobbetinde*

*Her kim sobbete geldi erenden nasip aldı
Tez geldi biliş oldu dervişler sobbetinde*

*Her kim sobbete geldi gönlüne mâna doldu
Ashâblar murad buldu dervişler sobbetinde*

*Âm gelse bâs olur yıldız gelse ay olur
Mis gelse altın olur dervişler sobbetinde*

*Kibir basedler ölür içine mâna dolar
Göz açıp Hakk'ı görür dervişler sobbetinde*

*Resûl'a vahiy geldi başından tâcın aldı
Kalktı bâdimlik kıldı dervişler sobbetinde*

*Kul Hâce Ahmed sobbette dem vurur münâcâtta
Ne güzel saadette dervişler sobbetinde*

- XIII. yüzyılda, yaklaşık yüzyıldır Orta Asya veya Türkistan'dan göçler ve görevlendirmeler yoluyla Anadolu'ya taşınan Yesevîlik ve diğer tarikatlerin düşünceleri burada kök salar ve Anadolu merkezli bir mutasavvîf şairler topluluğu oluşur. XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan ve eserleri günümüze gelen şair mutasavvıflar başta Mevlâna Celaleddin Rumî olmak üzere, Hacı Bektaş Veli, Sultan Veled, Ahmed Fakih, Şeyyâd Hazma ve Yunus Emre şeklinde sıralanabilir. Bu devrin mutasavvîf şâirlerinden Yunus Emre'nin bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Aşkun aldı benden beni bana seni gerek seni
Ben yanarım dünî günü bana seni gerek seni*

*Ne varlığa sevinürem ne yokluğa yirinürem
Aşkunla avunuram bana seni gerek seni*

*Aşkun âşıklar öldürür aşk denizine daldurur
Tecellîyle doldurur bana gerek seni*

*Aşkun şarâbından içem mecnûn olup dağa düşem
Sensin dün ü gün endişem bana seni gerek seni*

*Sûfîlere sobbet gerek ahîlere ahret gerek
Mecnûn'lara Leylî gerek bana seni gerek seni*

*Eğer beni öldüreler külüm göğe savuralar
Toprağum anda çağıra bana seni gerek seni*

*Yûnus durur benim adum gün geldükçe artar odum
İki cibanda maksûdum bana seni gerek seni*

- XIV. yüzyılda Anadolu'da yaşayan ve eserleri günümüze gelen şair mutasavvıflar Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Sâid Emre, Elvân Çelebi'dir. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Kaygusuz Abdal'ın bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Beylerimiz Avlan Gölü'n üstüne
Ağlar gelir şâhım Abdal Musaya
Urum abdalları postun eğnine
Bağlar gelir şâhım Abdal Musaya*

*Urum abdalları gelür dost deyü
Eğnimizde aba hırka post deyü
Hastaları gelir derman isteyü
Erler gelir şâhım Abdal Musaya*

*Hint'ten bezirganlar gelir yayınır
Pişer lokmaları açlar doyunur
Âşıkları gelir burda soyunur
Nûrlar gelir şâhım Abdal Musaya*

*Her mâtem ayında kanlar saçarlar
Uyandırıp Hak çerağın yakarlar
Demine hû deyip gülbang çekerler
Tuğlar gelir şâhım Abdal Musaya*

*İkrârdır koç yiğidin yuları
Muannidi çeksen gelmez ileri
Akpınar'ın Yeşilgöl'ün suları
Çağlar gelir şâhım Abdal Musaya*

*Ali'm almış Zülfikâr'ın destine
Sallar durmaz Yezitlerin kastına
Tümen tümen genç Ali'nin üstüne
Erler gelir şâhım Abdal Musaya*

*Benim bir isteğim var vardır Kerim'den
Münkir bilmez evliyânın sırrından
Kaygusuz'um ayrı düştüm pîrimden
Ağlar gelir şâhım Abdal Musaya*

- XV. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen şâir mutasavvıflar olarak Hacı Bayram Veli, Akşemseddin, Eşrefoğlu Rûmî, Kemal Ümmî, Emir Sultan, Rûşenî ve İbrahim Tennûrî sayılabilir. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Hacı Bayram Veli'nin bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Bilmek istersen sen seni
Can içre ara canı
Geç canından bul onu
Sen seni bil sen seni*

*Kim bildi ef'âlini
O bildi sıfatını
Onda buldı zâtını
Sen seni bil sen seni*

*Görünen sıfatındır
Onu gören zâtındır
Gayrı ne hacetindir
Sen seni bil sen seni*

*Kim ki bayrete daldı
Nura müstağrak oldu
Tevbid-i zâtı buldu
Sen seni bil sen seni*

*Bayram özünü bildi
Bileni onda buldu
Bulan o kendi oldu
Sen seni bil sen seni*

- XVI. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflar arasında İbrahim Gülşenî, Ahmed Sârban, Bursalı Muhyiddin Üftade, Şah İsmail Hatayî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, ve Muhyiddin Abdal'ı sayabiliriz. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Şah İsmail Hatayî'nin bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Kırklar meydânına vardım
Gel beri hey can dediler
Yüz sürdüm ayaklarına
Gir işte meydân dediler*

*Kırklar bir yerde durdular
Otur deyü yer verdiler
Önüme sofrâ serdiler
El lokmaya sun dediler*

*Kırkların kalbi durudur
Gelenin kalbi arıdır
Gelişin kandan beridir
Gel söyle ihvân dediler*

*Gir semaya bile oyna
Silinsin açılın ayna
Kırk yıl kazanda dur kayna
Daba çığsin yan dediler*

*Gördüğünü gözün ile
Söyleme sen sözün ile
Ondan sonra bizim ile
Ol sen de mihmân dediler*

*Düşme dünya mihnetine
Tâlib ol Hak hazretine
Âb-ı Kevser şerbetine
Parmacığın ban dediler*

*Şab Hatayî'm nedir bâlin
Dua edip kaldır elin
Kesegör gıybetten dilin
Her kula yeksân dediler*

- XVII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Adem Dede, Elmalılı Sinan Ümmî, Niyazi-i Mîsrî, Oğlanlar Şeyhi İbrahim Efendi, Kul Nesimî, Âşık Virânî, Nakşî-i Akkırmanî'dir. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Kul Nesimî'nin bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Ben yitirdim ben ararım yâr benimdir kime ne ?
Gâh giderim öz bağuma gül dererim kime ne ?*

*Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için
Gâh giderim meyhâneye dem çekerim kime ne ?*

*Sofular baram demişler bu aşkın şarabına
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne ?*

*Ben melâmet gömleğini deldim taktım eğnime
Âr u namus şişesini taş a çaldım kime ne ?*

*Sofular secde ederler mescidin mibrabına
Yâr eşği secdegâhım yüz sürerim kime ne ?*

*Gâh çıkarım gökyüzüne bükmederim Kaftan Kafa
Gâh inerim yeryüzüne yâr severim kime ne ?*

*Kelp rakip böyle diyormuş: "Güzel sevmek pek günah"
Ben severim sevdiğimi günah benim kime ne ?*

*Nesimî'ye sordular kim yârin ile boş musun ?
Hoş olayım olmayayım o yâr benim kime ne ?*

- XVIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Bursalı İsmail Hakkı, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Mahdum Kulu, Neccarzade Şeyh Rıza, Cemalî, Üsküdarlı Haşim, Kul Şükrü, Nasuhi, Senâyî, Mehdî, Mahvî'dir. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Bursalı İsmail Hakkı'nın bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Ey Hak yolunun dervişi
Gel yanalım senin ile
Ey derd ebli olan kişi
Gel yanalım senin ile*

*Dünya bir mâtembânedir
Mihnetten gayrı yâ nedir
Kasdı âkıbet cânedir
Gel yanalım senin ile*

*Ya'kub gibi ağlayalım
Eyyub gibi inleyelim
Her dem ciğer dağlayalım
Gel yanalım senin ile*

*Ağlayı gitti enbiyâ
İnleyi geldi evliyâ
Biz de bu yolda Hakkıya
Gel yanalım senin ile*

- XIX. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Seyranî, Türebî, Salih Baba, Bitlisli Müştak Baba'dır. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Seyrânî'nin bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Hak yoluna gidenlerin
Asâ olsam ellerine!
Er pîr vaşfin edenlerin
Kurban olsam dillerine!*

*Torunuyuz bir dedenin
Tohumuyuz bir bedenin
Münkir ile cenk edenin
Sîlâb olsam bellerine !*

*Bir üstada olsam çırak
Bir olurdu yakın ırak
Yapsalar kemiğim tarak
Yâr zülfünün tellerine*

*Yönüm yâre çevirseler
Vücudumu kavursalar
Harman gibi savursalar
Mahabbetin yellerine*

*Bir kâmilin yolun tutam
Aşk oduna yanıp tütem
Bülbül gibi feryâd etsem
Muhabbetin güllerine*

*Seyrânî kaldır parmağın
Vaktidir Hakka durmağın
Deryaya akan ırmağın
Katra olsam sellerine*

- XX. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Edib Harabî, Mehmed Nuri, Yozgatlı Hüzni, Âşık Molla Rahim, Derûnî, Sıtkı, Zeynel Uslu Baba'dır. Bu devrin mutasavvıf şâirlerinden Edib Harabî'nin bir şiiri örnek olarak verilebilir:

*Yâ Rab senin mekânın yok
Yatağın yok yorganın yok
Hem dinin hem imânın yok
Her bir şeyden münezzehsin*

*Sesin çıkmaz âvâzın yok
Abdestin yok namazın yok
Hiç bir yere niyazın yok
"Kul hüvallahü abad"sın*

*Kapın büyük açan yoktur
Seni kapıp kaçan yoktur
Anan yoktur baban yoktur
Yâ Rab "Allahüssamed"sın*

*Elmasın yok boncuğun yok
Aban keben gocuğun yok
Karin kızın çocuğun yok
"Lem yelid ve lem yûled"sın*

*Her bir şeye kudretin var
Akla sığmaz hikmetin var
Yetmiş iki milletin var
Sen hallâk-ı "kün fekân"sın*

*Sağın da var solun da var
Eğri doğru yolun da var
Bir Harabî kulun da var
Sen hallâk-ı "kün fekân"sın*



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin belli başlı temsilcileri konusunda daha fazla bilgiyi Abdurrahman Güzel'in *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitabında ve Abdurrahman Güzel'in "Tekke Şiiri" *Türk Dili Dergisi*, S.450, s.251-454, 1989, adlı makalesinde bulabilirsiniz.



Sizce bir kişi farklı edebiyat geleneklerinin ölçütlerine uygun olarak eserler verirse birden fazla edebiyat geleneğinin mensubu sayılabilir mi?

Özet



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneğini Tanımlamak

Türklerin önemli bir kısmının İslâmiyeti kabul etmesinden sonra sosyo-kültürel hayatı yönlendiren dinamiklere sahip iki sivil ve sosyo-kültürel kurum ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri “medrese” diğeryse “tekke”dir. Medrese, eğitim ve öğretimin merkezi ve kültürel hayatın kaynağı konumundaydı. Din adamları, hakimler, savcılar ve bilginler buradan yetişirlerdi. Tekke kurumu ise medreselerin dışında ve tamamen başka dinamiklerle kurulan ve evrilerek gelişen, esasen dinî çevreler olmakla birlikte medrese mezunu bilginlerle kıyaslanamayacak derecede serbest düşünceli insanlar yetiştiren yerlerdir.

Bu tarikatlar ve tekkelerindeki ortak amaca yönelik ortak yaşayış, anlayış ve yorumlayışların dışı vurumu, ortak bir edebî anlayışı da ortaya çıkarmıştır. Büyük bir kısmı doğrudan ayin ve törenlerde okunmaya ve eşliklerinde tarikata has ritüel ve pratiklerin yapılması için üretilmiş olan ve bu tür sosyo-kültürel bağlamlarda tüketilen manzum ve mensur edebî ürün ve süreçlerin tamamını “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” olarak adlandırılır. XII. yüzyılda, Türkistan’ın Yesi şehrinde, Hoca Ahmed Yesevî İslâm iman, ahlak ve faziletini tasavvufî prensipler olarak yaşayıp bunları “*hikmet*” adını verdiği ve Türklerin yüzyıllardır kullandıkları geleneksel şiir şekillerinde göçerevli geniş kitlelere tanıtip yaymıştır.

Hoca Ahmed Yesevî’nin hayat hikâyesine yakından bakıldığında Oğuz ve Kazak Türklerinin rivayetlerindeki Dede Korkut’la kesişen ve aşına gelen çizgiler her ikisinin de ortak proto-tipi olan kam ve kamlıktan kaynaklanmaktadır. Bunları Tanrı veya tanrısal güçler tarafından seçilmiş olmak, bu vazifeye uygun bir beden ve ruh temizliğine tabi tutulmak ve başta rüya ve benzeri görümlerle, aşkın güçler tarafından yetiştirilerek bu vazifeye hazırlanmak, amaca ermiş bir eren olarak hizmet etmek şeklinde sıralamak mümkündür. Gök Tanrı’ya tek, yargılayıcı, yaratıcı ve esirgeyici güç olarak bakan veya buna inanan bir kamın yetişme ve hizmet pratiği de bundan farklı değildir. Dahası, o da tıpkı Hoca Ahmed Yesevî veya Dede Korkut gibi kopuz veya kopuzgillerden bir çalgı ya da daha çok defa benzer bir davulla şiir şeklinde “alkış”lar yani dualar söyle-

mekte olan “ağzı dualı” kişidir. Onun da tıpkı tekke ve tasavvufun erenleri gibi ateşe, içinde kavurma kaynayan kazana elini soktuğuna ve ateşin onu yakmadığına ve aynı anda pek çok yerde olabildiğine, göklere ağabildiğine, yeraltına varabildiğine, Tanrı’nın yardımı ve gücüyle pek çok hastayı iyi ettiğine, kaybolanı bulduğuna, gelecekte olanı bileceğine inanılır.

Bu bağlamda, Türk kültür tarihinde yeni bir olgu ve görüngü olarak ortaya çıkan bu mutasavvıf şairlerin en büyük yenilikleri teleolojiktir. Teleolojik “amaç veya edim bilim” olarak Türkçeleştirilirse de bu bağlamda söz konusu şairlerin eserlerini yaratış ve icra ediş amaçları olarak tanımlayabiliriz. Buna göre, Hoca Ahmed Yesevî ve takipçileri olan şairler -ki onlar “Âşık” olarak adlandırılmayı yeğlediler- anlatım tutumlarını iman ve inançlarını propaganda etmeyi (irşad ve tebliğ) amaçlayan bir anlayış ve yorumlayışta yoğunlaştırdılar. Hz.Muhammed’in, İslâmı anlatıp tebliğ etmede “İyilikleri emredip kötülüklerden sakındırmayı” temel ilke olarak göstermesinden hareketle hikmet veya şiir söylemekten maksat İslâm iman, ahlak ve faziletini tebliğ etmek, onları bilmeyen insanlara ulaştırmaktır. Bu olgu, irşat yani karanlıkla eş anlamlı olan “küfrü” aydınlatma ve belli yol ve yöntemlerle kendini rafine edip kalp ve kararını temizleyen insanların bu hâl ve hâller için yapacağı iç yolculuklara uygun vasıflarla donatmak demektir.

Kendinden önceki edebî gelenekten aldıklarının üzerine evrensel Allah inancını, Hz. Muhammed’in onun kulu ve elçisi olduğu bilincini ve Kur’an-ı Kerim’in indirilen son kitap, İslâmın Allah katında tek hak din olduğu öğretisini ve bütün bunları içeren şekliyle İslâmın amentüsünü ve o dönemin İslâm medeniyeti bilgi, bilim, sosyo-kültürel değerleri ve teknolojisini koyarak oluşturduğu terkinin adı, Türk Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ve Kültür geleneğidir.

Tasavvuf, evrende tek bir vücudun var olduğuna inanmak ve her türlü varlık tezahürünü O vücudun tecellileri veya varlığının dışavurumları saymaktır. Bu şekilde bir formüle etmeyle ifade edilebilecek olan ve kendisi de başlı başına pek çok kaynaktan beslenen İslâm mistisizmi veya tasavvufu Türk Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ve Kültür geleneğinin oluşumunu sağlayan en önemli kaynak veya onun ruhudur.



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneğindeki Nazım Şekillerini Tanımak

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneği hem sözlü kültür hem de yazılı kültür ortamlarında üretilmiş eserlere sahiptir. Bu nedenle de bir yönüyle yazılı diğer yönüyle de sözlü edebiyat özellikleri gösterir. Genel olarak bu edebiyat geleneğinin dili Halk Edebiyatının diline yakınsa da onda yüksek tahsili olmayan orta seviyedeki halkın kullandığı Arapça ve Farsça kelimelere de rastlanır. Bu edebiyat geleneğine has bir nazım şekli, vezni ve kafiye sistemi yoktur. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatında Divan Edebiyatının aruzlu nazım şekilleriyle ve Âşık tarzı geleneklerin heceli nazım şekilleri kullanılır. Özellikle de eserlerinin geniş halk kitlelerince daha iyi anlaşılmasını isteyen mutasavvıf şairler heceli şekillerden koşmayı çok daha fazla kullanmışlardır. Nazım birimi olarak da tercih edilen nazım şekline bağlı olarak beyit veya dörtlük yer alır.

Aruzla yazılan şiirlerinde mutasavvıf şairler *ka-side*, *gazel*, *mesnevi*, *murabba*, *kıt'a*, *tuyuğ*, *terc-i bend*, *terkib-i bend*, *müstezat* gibi nazım şekillerini kullanmışlardır. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinde aruzla yazılan şiirlerde aruz hatalarına çok sık rastlanılır. Bu edebiyatı meydana getiren şairlerin çoğunun çok fazla eğitim görmemiş olduğu düşünülürse bu doğal bir sonuçtur..

Hece ile meydana getirilen Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı şiirlerinde daha çok yedili, sekizli ve onbirli ölçüler kullanılmıştır. Yedili şiirlerde duraklar bazen 4+3=7 bazen de 3+4=7 olabilir. Sekiz heceli şiirler de bazen 4+4=8 bazen de duraksızdır. Onbirli şiirlerde ise 6+5=11 veya 4+4+3=11 bazen de duraksız mısralar yer almaktadır. Heceli şiirlerde kullanılan nazım biçimleriyse mâni, koşma ve destandır. Kafiye örgüleri mâni ve koşma şeklindedir.

Tekke ve Tasavvufî Halk edebiyatı geleneği heceli nazım şekilleri ve kafiye örgüsü gibi özellikleri Ozan Baksı Edebiyat Geleneği'nden almışlardır. Daha sonra ortaya çıkan Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği de bu heceli şekil özelliklerini Tekke ve Tasavvuf geleneğinden almıştır. Tekke ve Tasavvuf geleneğinin şiirleri de ezgi eşliğinde icra edilmişlerdir.



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneğindeki Şiir Türlerini Tanımlamak

Tekke ve Tasavvufî Halk edebiyat geleneği nazım türleri konusunda hem Divan hem de Âşık tarzı edebiyat geleneklerinden ayrılır. Şiirde tür meselesi ele alınıp işlenen üzerinde durulan konuyla belirlenir. Bu bağlamda, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Şiir geleneğinde meydana getirilen şiirleri Allah hakkında yazılan türler, Peygamber hakkında yazılan türler, Din ve Tasavvuf büyükleri hakkında yazılan türler ve Dinî inançlar ve Tasavvufî düşünceler hakkında yazılan türler olarak dörde ayırmak mümkündür:

1. *Allah hakkında yazılan türler: Tevbid, İlâhî, Âyin, Tapuğ, Nefes, Durak, Cumbur, Münacat ve Esmâ-i Hüsnâ şeklinde sıralanabilir.*
2. *Peygamber hakkında yazılan türler: Na't, Sîretü'n-Nebi, Mucîzât-ı Nebi, Hicret-nâme, Mirac-nâme, Mevlid, Hilye, Gevher-nâme ve Dolap-nâme şeklindedir.*
3. *Din ve Tasavvuf büyükleri hakkında yazılan türler: Methiye, Mersiye ve Maktel-i Hüseyin olarak sıralanabilir.*
4. *Dinî inançlar ve tasavvufî düşünceler hakkında yazılan türler: Vücut-nâme, Nasihat-nâme, İbret-nâme, Fazilet-nâme, Fütüvvet-nâme, Gazavat-nâme, Mansur-nâme, Minber-nâme, İstibrac-nâme, Nevruzîye, Tabas-sür-nâme, Tarikat-nâme, Nutuk, Hikmet, Devriye, Şatbiye, Meded-nâme, Selam-nâme, Düstur, Düvazımam, Kıyamet-nâme ve Şefaât-nâme şeklinde sıralanabilir.*



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatındaki Düzyazı (Nesir) Türlerini Açıklamak

Zaman zaman şehirlerde yüksek kültüre mensupların kullandığı Arapça ve Farsçanın tesiri altında kalsa da sade ve işlek bir düzyazı dili tekke çevresinde gelişmiştir. Şiir de olduğu gibi nesirde de tekke çevresinin amacı geniş halk kitleleri tarafından rahatça anlaşılacak ve onlara ulaştırılmak istenilen mesajın olabildiğince rahat anlaşılmasını sağlamaktır. Bu nedenle, Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneği çevresinde oluşan düzyazı (mensur) ürünleri, geniş halk kitleleri olan okuyucuyu hedefleyen sade nesir dilinde meydana getirilmiştir.

İslâmiyet sonrası Türk edebiyatının mensur ilk dinî tasavvufî örnekleri arasında Kur'an tefsirleri, hadis kitapları, evliya menkıbeleri, yarı efsanevî İslâm ta-

rihleri, fütüvvet-nâmeler, menâkıp-nâmeler, halk kitapları, fetih-nâmeler, tarihî olayları konu edinen destânî özelliklere sahip gazavat-nâmeler gibi eserler yer alır. Hoca Ahmed Yesevî'nin geleneksel şiir formlarını kullanarak Türk toplumu için o günlerde yeni olan İslâmî içeriği geniş kitlelere iletmesi formülü aynı nedenlerle mensur edebî eserlere de uygulanmıştır. Bunların ilk örneklerinden birisi yeni dinin kitleler halinde kabul edilmesini konu edinen "Satuk Buğra Han Destanı"dır. Türk evliya menâkıp-nâmelerinin ilk örneği de kabul edilen bu destan aynı zamanda İslâm içerikli ilk Türk epik destanlarındandır. Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatının nesir türü eserleri bu tür İslâmiyet öncesinin İslâmileştirilen veya İslâmî bir şevk ve heyecanla oluşturulan ilk dönem eserlerinin meydana getirdiği edebî temeller üzerinde yükselecektir.

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyat geleneği çevresinde oluşturulan mensur, manzum-mensur karışık ve manzum eserler çoğunlukla Anadolu ve Balkanlar'ın Türkleşmesini ve İslâmlaşmasını konu edinirler. Bu anlatılar geniş halk kitlelerini aydınlatmak üzere kaleme alınmışlardır. Bu amaca yönelik olarak yapılan toplantılarda bir kişinin yüksek sesle okuyup diğerlerinin dinleyerek anlayıp tartışarak özümsemesine yönelik "meclis" (oturum) "meclis" (oturum) işlenecek şekilde dizayn edildikleri görülür. Buna bağlı olarak Anadolu'da tekke çevrelerinde yazıyla sabit metne bağlanmış çoğunlukla mensur veya yarı mensur ve manzum destânî eserler meydana getirilmiştir. Bunların en önemlileri, *Cenk-nâmeler*, *Hamza-nâmeler*, *Abû Müslim-nâmeler*, *Battal-nâme*, *Danışmend-nâme*, *Saltuk-nâme*, *Menâkıp-nâmeler*, *Gazavat-nâmeler*, *Fetih-nâmeler*, *Fütüvvet-nâmeler*, *Fıkralar*, *Şerhler*, *Tevarîhler* olarak sıralanabilir.



Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Temsilcilerini Tanımak

Türk Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ortaya çıktığı XII. yüzyıldan günümüze kadar yüzlerce şair yetiştirmiş ve bunların binlerce eseri günümüze kadar gelebilmiş son derece güçlü ve verimli bir gelenektir. Tekke-Tasavvufî Halk Edebiyatının tarihî gelişimi ve tanımlanışından hareketle genel bir panoraması ve yüzyıllara göre belli başlı temsilcileri şu şekilde sıralanabilir:

XII. yüzyılda geleneği başlatan Hoca Ahmet Yesevî, Edip Ahmet Yügneki ve Hakim Süleyman

Ata en önemli temsilcilerdir.

XIII. yüzyılda, yaklaşık yüzyıldır Orta Asya veya Türkistan'dan göçler ve görevlendirmeler yoluyla Anadolu'ya taşınan Yesevilik ve diğer tarikatlerin düşünceleri burada kök salar ve Anadolu merkezli bir mutasavvıf şairler topluluğu oluşur. XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan ve eserleri günümüze gelen şair mutasavvıflar başta Mevlâna Celaleddin Rumî olmak üzere, Hacı Bektaş Veli, Sultan Veled, Ahmed Fakih, Şeyyâd Hazma ve Yunus Emre şeklinde sıralanabilir.

XIV. yüzyılda Anadolu'da yaşayan ve eserleri günümüze gelen şair mutasavvıfların bazıları Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Sâid Emre, Elvân Çelebi'dir.

XV. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen şâir mutasavvıflar olarak Hacı Bayram Veli, Akşemsettin, Eşrefoğlu Rûmî, Kemal Ümmî, Emir Sultan, Rûşenî ve İbrahim Tennûrî sayılabilir.

XVI. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıfların bazıları İbrahim Gülşenî, Ahmed Sârban, Bursalı Muhyiddin Üftade, Şah İsmail Hatayî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, ve Muhyiddin Abdal'dır.

XVII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıfların bazıları Adem Dede, Elmalılı Sinan Ümmî, Niyazi-i Mısırî, Oğlanlar Şeyhi İbrahim Efendi, Kul Nesimî, Âşık Virânî, Nakşî-i Akkırmanî'dir.

XVIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Bursalı İsmail Hakkı, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Mahdum Kulu, Neccarzade Şeyh Rıza, Cemalî, Üsküdarlı Haşim, Kul Şükrü, Nasuhi, Senâyî, Mehdî, Mahvî'dir.

XIX. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Seyranî, Türabî, Salih Baba, Bitlisli Müştak Baba'dır.

XX. yüzyılda Anadolu'da yaşayan eserleri veya tesirleri günümüze gelen mutasavvıflardan bazıları Edib Harabî, Mehmed Nuri, Yozgatlı Hüznî, Âşık Molla Rahim, Derûnî, Sıtkı, Zeynel Uslu Baba'dır.

Kendimizi Sınayalım

1. Medrese öğrencilerine ne ad verilir?

- a. Müderris
- b. Softa
- c. Danişment
- d. Muallim
- e. Sofu

2. Şeriat esaslarının hakim olduğu medreselerden yetişen edebiyata meraklı bilginlerin Arap ve Fars edebiyatından tür, şekil, aruz ve mevzularıyla birlikte mazmunlar da alarak meydana getirdikleri manzum ve mensur eserlerle oluşturduğu edebiyata ne ad verilir?

- a. Halk Edebiyatı
- b. Aşık Edebiyatı
- c. Fecr-i Ati Edebiyatı
- d. Divan Edebiyatı
- e. Tekke ve Tasavvuf Edebiyatı

3. Büyük bir kısmı doğrudan ayin ve törenlerde okunmaya ve eşliklerinde tarikata has ritüel ve pratiklerin yapılması için üretilmiş olan ve bu tür sosyo-kültürel bağlamlarda tüketilen manzum ve mensur edebi ürün ve süreçlerin tamamı olarak adlandırılan edebiyat geleneği aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Tekke ve Tasavvuf Halk Edebiyatı Geleneği
- b. Ozan-baksı Edebiyat Geleneği
- c. Âşık Tarzı Rüya Motifi Geleneği
- d. Klasik Edebiyat Geleneği
- e. Divan Edebiyatı Geleneği

4. Kendisinden sonra gelen şairlere zemin hazırlayan Tekke ve Tasavvufî Edebiyatı geleneğinin bilinen ilk şairleri aşağıdakilerin hangisinde birlikte verilmiştir?

- a. Yusuf Has Hacib-Kaşgarlı Mahmut
- b. Edip Ahmet Yükneki-Hoca Ahmet Yesevi
- c. Kaşgarlı Mahmut-Alpuncur Tigin
- d. Hakim Süleyman Ata-Yusuf Has Hacib
- e. Hoca Ahmet Yesevî-Hakim Süleyman Ata

5. Tekke (Tasavvuf) edebiyatına ilişkin aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- a. Daha çok sözlü olarak gelişen bir edebiyattır.
- b. İlâhi, nefes, deme, nutuk, devriye, şathiye gibi nazım türleri kullanılmıştır.
- c. Kurucusu Ahmet Yesevî'dir.
- d. Didaktik şiirlerin yanı sıra lirik şiirler de görülür.
- e. Tanrı sevgisi, ona ulaşmanın vasıtaları, benliğin öldürülmesi, dünyanın geçiciliği işlenen konulardır.

6. Aşağıdakilerden hangisi Tekke (Tasavvuf) edebiyatının özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Genelde hece ölçüsü kullanılmış, bazı şiirler aruzla yazılmıştır.
- b. Ürünlerin hemen hepsinde tanrı sevgisi işlenmiştir.
- c. Nazım birimi, beyittir.
- d. Şiirlerde daha çok yarım uyak kullanılmıştır.
- e. En çok kullanılan nazım türleri ilâhi, nefes, deme, şathiye gibi şiirlerdir.

7. Aşağıdakilerden hangisi Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı şiir geleneğini meydana getiren şiirlerin toplandığı ana başlıklardan biri **değildir**?

- a. Allah hakkında yazılan türler
- b. Tarikatlar hakkında yazılan türler
- c. Peygamber hakkında yazılan türler
- d. Din ve tasavvuf büyükleri hakkında yazılan türler
- e. Dinî inançlar ve tasavvufî düşünceler hakkında yazılan türler

8. Aşağıdakilerden hangisi Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı şiir geleneğinde Allah hakkında yazılan türlerden **değildir**?

- a. İlâhi
- b. Âyin
- c. Tapuç
- d. Na't
- e. Nefes

9. Aşağıdakilerden hangisi Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı mensur türlerinden biri **değildir**?

- a. Mirac-nâmeler
- b. Hamza-nâmeler
- c. Ebû Müslim-nâmeler
- d. Battal-nâme
- e. Danişmend-nâme

10. Türk evliya menakıp-nâmelerinin ilk örneği ve aynı zamanda İslâm içerikli ilk Türk epik destanı olarak kabul edilen destan aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Köroğlu Destanı
- b. Manas Destanı
- c. Satuk Buğra Han Destanı
- d. Edigey Destanı
- e. Alpamış Destanı

Okuma Parçası

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin çok zengin düzyazı (nesir) türü ürünleri olduğu yukarıda ele alınmıştır. Söz konusu geleneğin düzyazıları (nesiri) hakkında bir fikir vermesi için Kaygusuz Abdal'ın *Budalâ-nâme* ve *Mıglata-nâme* adlı eserlerinden iki küçük parça örnek olarak verilebilir:

Budalâ-nâme'den: “Çün nefis çerisine duş oldum; ayık iken serhoş oldum; hoş-hâl iken kem-maâş oldum; doğru iken kallâş oldum; nihân iken fâş oldum. El-kıssa hâlîkîn emri, ben küzegâr balçığı gibi devrânın çarhı üzerine koyup dolap gibi döndürdüm. Gâh beni küze düzdü, gâh bozdu; gâh kâse düzdü. Gâh saraylarda kerpiç eyledi; gâh ayaklar altında hiç eyledi. Gâh gül eyledi; başa çıktım; gâh gil eyledi, hâke düştüm. Gâh halk içre aziz, gâh zelil eyledi. Gâh insan, gâh hayvan eyledi. Gâh nebât, gâh maden eyledi. Gâh yaprak, gâh toprak eyledi. Gâh pîr, gâh cuvan eyledi. Gâh şâh, gâh gedâ eyledi. Gâh biliş, gâh yad eyledi. Gâh günde yatdım, gâh hazineye batdım. Gâh kul olup satıldım; gâh dellâl olup satdım. Gâh oynayup urdum; gâh bilmeyüp utuldum. Gâh mahkûm, gâh hâkim eyledi. Gâh bezzâz, gâh kazzâz, gâh attâr, gâh penbe atar hallâc eyledi. Gâh berber, gâh zerger eyledi. Gâh aşçı, gâh başçı eyledi. Gâh temürçi, gâh kömürçi eyledi. Gâh beni şarka, garba iletirdi. Gâh deryâda mâhî, gâh dağlarda âhû eyledi...”

Mıglata-nâme'den: “Bu cihan içinde bir dervîş siyâhat âleminde gezer iken kendözin bir sahrâda görmüş ki hiç nihâyeti yok. Ol sahrânın ortasında bir yol var, ammâ kendüden gayrı kimesne yok. Yanız tek ü tenhâ öz haliyle danışup ayıttı: Yabana gitmekten yola gitmek hoşdur dedi. Dervîş ol yolu tutup gitti. Bir hayli yol çekdi; gördü ki yol gitmek ile dükenmez; ne sâhanın nihâyeti, ne bu yolun hadd ü gâyeti var. Şöyle bir zaman durdu; kendüye aydur, bâri çağırayım, ola ki bir kimesne işidüp gele; andan bir haber soram ki bu yol kanda gider; bana bir haber vere; bilem dedi. Dervîş durduğu yerde bir na'ra urdı; şöyle haykırdı; âleme zelzele geldi. Bir kimesne ister ki kendü halinden haber vire, sora. Gördü ki hiç kimesne yok; düş mü ola der.

Ya rab bu düş müdür yoksa bayâlim

Bi-misl ü bî-manend oldu misâlim

Özüm direm işidirem özüme

Dabı kim var kime diyem bu bâlim

Bâri emin olayım der. Oturdu; gözün açdı. Baktı, gördü ki düş değil, âşkâredir. Bu kez nâcâr olup cümleden ümîdi kesdi; kendözüne yöründü; meğer ki başı bacadan çıkmış; anın içün özü bu sahrâya düşmüş. Tiz hemen başın özüne çekdi; gördü ne sahra var, ne yol....” (Gölpınarlı 1968: 404-405).

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. b | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. d | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. e | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. a | Yanıtınız doğru değil ise “ Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneğindeki Nazım Şekilleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. c | Yanıtınız doğru değil ise “ Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneğindeki Nazım Şekilleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke Tasavvuf Edebiyat Geleneğindeki Şiir Türleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. d | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke Tasavvuf Edebiyat Geleneğindeki Şiir Türleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. a | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke Tasavvuf Edebiyatı Geleneğinde Düzyazı (Nesir) Türleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. c | Yanıtınız doğru değil ise “Tekke Tasavvuf Edebiyatı Geleneğinde Düzyazı (Nesir) Türleri” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Medreseler örgün eğitim kurumları olarak devrinin bilimini ve birkaç dil bilen seçkinlerini yetiştiren bir kurumdu ve mezunları kendilerini “havas” olarak nitelendiriyordu. Tekkelerse bireyin kendi iç dünyasına odaklanarak kendini tanımasını ve olgunlaştırmasını amaçlayan yaygın eğitim kurumlarıydı ve mensuplarının büyük bir kısmı okur yazar olmasına karşılık bunu bir seçkinlik unsuru olarak görmeme eğilimindeydiler. Bu yönüyle de avama (sıradan halka) daha yakın oldukları düşünülebilir.

Sıra Sizde 2

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı ürünlerinin de geleneksel çalgılar ve ezgiler eşliğinde icra edilmeleri bu geleneğin de sözlü kültür ve edebiyat özelliklerine sahip olmasını ortaya koymaktadır.

Sıra Sizde 3

Bir çok şiir geleneğinde koşma, destan ve benzeri şekiller ortaktır. Ancak şiirde ele alınan konular ve icra edildikleri ezgiler ve anlatım tutumu türü belirleyici özellikler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Eğer konu ve ona bağlı olarak da ezgi ve anlatım tutumu ölçütleri de ortadan kalkarsa halk şiirinde “şiir türü”nden bahsetmek imkânı yok olur.

Sıra Sizde 4

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı geleneğinin çevresinde olduğu tekke kurumu mensuplarının geniş halk kitleleri olan okuyucuyu hedeflemeleri nedeniyle düzyazı (mensur) ürünler sade nesir dilinde meydana getirilmiştir.

Sıra Sizde 5

Eğer bir kişi birden fazla edebiyat geleneğinin ölçülerine uygun olarak eserler verirse, bu edebî geleneklerin hepsinin temsilcisi olarak kabul edilebilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Artun, E. (2006). **Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı**. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1968). “Kaygusuz Abdal.” **Türk Dili Dergisi**, S. 207, s. 395-405.
- Güzel, A. (1989). “Tekke Şiiri” **Türk Dili Dergisi**, S.450, s.251-454.
- Güzel, A. (1999). **Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2003). **Türk Edebiyatı’nda İlk Mutasavvıflar**. Ankara: Akçağ Yayınları.(11. Baskı).

12

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Âşık tarzı edebiyat geleneği kavramını tanıyabilecek,
- Âşıkların yetişmeleri ve icra töresini kavrayabilecek,
- Âşık tarzı edebiyat geleneğinde kullanılan tür ve şekilleri tanıyabilecek,
- Âşık tarzı şiirlerin anlatım tutumu (eda) özelliklerini açıklayabilecek,
- Âşık tarzı edebiyat geleneğinin temsilcilerini tanıyabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Âşık
- Tekke Âşığı
- Kahvehane
- Kahvehane Âşığı
- Din Dışı Edebiyat
- Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği

İçerik Haritası



Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği

ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİ

Daha önceki ünitelerde, Türk sözlü edebiyat geleneğinin bilinen en eski temsilcilerinden olan ozan-baksı edebiyat geleneğinin mensuplarının bir kısmının İslâmiyetin kabulünden sonra XII. yüzyıldan itibaren “tekke kurumu” etrafında, “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” olarak bilinen oluşumu şekillendirmesi ele alınmıştı.

Bu oluşum gibi, XVI. yüzyılda bir Türk ve Müslüman sosyo-kültürel kurumu olarak ortaya çıkan “kahvehane”lerde, Divan Edebiyatı mensuplarının “saçma-sapan sözler söyleyen” (herze-gû) kişiler olarak nitelendirdikleri “*ozan*”lar, mürit ve kardeşlerini irşattan ve nasihat etmekten ziyade rindâne tavırlar içinde güzellere ve güzelliklere övgüyü, “*güzelleme*” yolunu tercih eden bazı tekke mensuplarıyla, çoğunlukla Yeniçeri Orta’larında görev yapan “*ordu şairleri*”nin başlattığı ve kısa sürede kendine has özelliklere sahip bir “tarza” dönüşen yeni bir edebiyat geleneği ortaya çıkar.

Bir başka ifadeyle, Âşık Tarzı Edebiyat geleneğini Ozan-Baksı, Tekke-Tasavvuf, ordu şâirleri ve Divan Edebiyatına mensup insanların kahvelerde icralara yönelenleri oluşturmuştur. Farklı geleneklere mensup bu insanlar kahvehanelerde aynı amaca yönelik icralarda buluşarak karışıp harmanlandılar ve yeni bir tarz oluşturdular. Bu yeni edebiyat geleneği, XVII. yüzyılda ulaştığı klasikleşen formlarıyla tamamen kendine has bir tarz oluşturmuş ve zaman içinde uğradığı değişim ve gelişimlerle günümüze kadar gelerek yaşamaya devam etmiştir. Bu edebiyat ve kültür geleneği; kısaca “Âşık Edebiyatı” veya “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” olarak adlandırılmaktadır.

Bu edebiyat geleneğinin icracılarına verilen “âşık” adının, daha önce Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyat geleneğinin Ahmed Yesevî başta olmak üzere Yunus Emre ve diğer mensuplarınca kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde de bazı Alevi-Bektaşî tarikatlarında “âşık” olarak adlandırılan bir makam veya post varlığını sürdürmektedir. Bu nedenlerden dolayı, bu birbiriyle birçok bakımdan ilişkili fakat amaç ve anlatım tutumları bakımından tamamen bağımsız sayılabilecek olan iki tarz veya edebiyat geleneği birbirine karıştırılmaktadır. Söz konusu iki ayrı ve bağımsız edebiyat geleneğinin aralarındaki teleolojik (amaçbilimsel) varoluş çizgisindeki temel farklılıklar üzerinde durulmayarak, belirsiz bir şekilde geçirtilmektedir. Bazı araştırmacılar iki edebiyat geleneği arasındaki farklılıkları görmezden gelerek, ikisini bir edebiyat geleneği gibi düşünerek “Âşık Edebiyatı” olarak adlandı-

rabilmektedir. Gelenekse, geçmişten gelen bir “Hak Âşığı” ve “Halk Âşığı” ayırımı yaparak “tekke” ve “kahvehane” merkezli edebî gelenekleri birbirinden ayırmaktadır. Kısaca, “Âşık Edebiyatı” terimi kullananın yüklediği anlama bağlı olarak daralıp genişleyebilmektedir.

Bu karışıklığı önleyebilmek için öteden beri temsilcileri “âşık” sıfatını kullanan iki edebî gelenek ve bu geleneklerin etrafında şekillendikleri “tekke” ve “kahvehane” olarak adlandırılan iki temel kurumu nazarı dikkate almak ve buna dayalı yeni terimlerle ifade etmek gereklidir. “Tekke Tarzı Âşık Geleneği” ve “Kahvehane Tarzı Âşık Geleneği” bu iki tarz veya geleneğin daha iyi anlaşılmasını ve araştırılmasını sağlayan adlandırmalar olabilirdi. Bu yeni gibi görülebilecek olan adlandırmalar bir anlamda yukarıda da işaret edildiği gibi geleneğin kendi içindeki “hak âşığı” ve “halk âşığı” terimlerinin yenileştirilme ifadesi gibi de görülebilir.

Bu gelenekleri ve özelliklerini şu şekilde tanımlayabiliriz. Tekke Tarzı Âşık Geleneği, Ahmed Yesevî ile birlikte tekke kurumu etrafında ozan-baksı geleneğine ait edebî tür, biçim ve formların propoganda (irşat) amacıyla İslâmî bir muhteva yüklenmek suretiyle kullanılmasıyla oluşan edebî gelenektir. Bu geleneğin mensuplarının büyük bir kısmı kendilerini XIII. yüzyıldan itibaren “Allah’a âşık”, “Hak âşığı” veya “âşık” olarak adlandırmışlardır. Bu geleneğe mensup âşıkların eser yaratma ve icralarının amacı kurumsal bağlamda inançlarını dışa vurup ifade etme ve bu yolla propagandasını yaparak yeni insan kazanma veya inançlarına kazanılmış insanların, imanlarını tazeleyerek inanılan dogmalara yönlendirmedir. Bu gelenek öncülü olan ozan-baksı geleneğinden rüya ve bade yoluyla geleneğe giriş başta olmak üzere, sözlü olmak, kopuzun egemen çalgı olduğu müzik eşliğinde ve çoğu zaman irticalen icrayı, koşma, koşuk, hece ölçüsü, dörtlük birimi gibi unsurları devralmıştır. Devraldığı bu unsur ve enstrümanları İslâm merkezli olarak dinî-tasavvufî bir muhtevayla donatarak amacına yönelik olarak kullanagelmıştır.

Öte yandan, “Kahvehane Tarzı Âşık Geleneği” veya yaygın olarak “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” yahut sadece “Âşık Tarzı” olarak adlandırılan bu edebiyat geleneği, ilk adlandırmadan da anlaşılacağı üzere XVI. yüzyıl ortalarından itibaren ortaya çıkıp yaygınlaşan bir Türk-Müslüman kurumu olan kahvehanelerde teşekkül etmiş bir gelenektir. Bu geleneğin mensupları da yakın zamanlarda ortaya çıkan farklı isim arayışlarına rağmen başlangıçtan günümüze kadar esas olarak “âşık” ismini kullanmışlardır. “Halk âşıkları” veya *Safâî Tezkiresi*’nde de yer aldıkları şekliyle “kahvehane âşıkları”, kahvehanelerin XVI. yüzyılda, Türk-İslâm dünyasında, kamuya açık ilk din dışı veya dinî unsurların kurumsal ve konusal çerçevesini oluşturmadığı kurum olarak ortaya çıkmasına bağlı bir oluşumun sonucudurlar. Bu tür âşıkların şiir yaratma ve icradan amaçları esas itibarıyla din dışı bir karaktere sahip bir kurum olan kahvehaneye sosyalleşmeye, hoşça vakit geçirerek, eğlenmeye gelen müşterileri eğlendirmektir. Tekke âşıklarının propagandayı ve irşadı ön planda tutmalarına karşılık burada amaç, din dışı sosyal bir ortamda hoşça vakit geçirmek ve sosyalleşmektir.

Dahası, mensup olduğu dinsel disiplinin gereklerini yerine getiren bir tekke âşığı için yaptığı iş, kurumsal olarak doğrudan doğruya geçimini veya maişetini temin değilken, kahvehane âşığı için icralarının amacı profesyonelce para kazanmak veya maişetini temin etmektir. Bu yaratma (ibda) ve icra amacından kaynaklanan ayrışma iki geleneğin varoluş zeminini oluşturur. XVI. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve getirdiği yüksek kazanç nedeniyle bir anda yüzlercesi oluşturulan kahvehanelerin müşteri toplamaya ve tutmaya yönelik gösterimlerinden en önemlilerinden birisini oluşturan “âşık fasılları”nın gördüğü rağbet, icracıları arasında tabii ola-

rak rekabet ile neticelenmiştir. Söz konusu rekabet ortamı da, ozan-baksı geleneğinden ve onun dönüştüğü öncül form olan Tekke tarzından rüya ve bade yoluyla geleneğe giriş başta olmak üzere, sözlü olmak, kopuzun -teknik ihtiyaçlarla bağlama formları oluşur-egemen çalgı olduğu müzik eşliğinde ve çoğu zaman irticalen icrayı, koşma, koşuk, hece ölçüsü, dörtlük birimi gibi unsurları devralmıştır. Dikkat edilirse iki gelenek arasında ödünç alınanlar konusunda neredeyse birebir paralellikler mevcuttur.

Ancak, icraların muhatabı olan kitle ve icraların gerçekleştiği kurumdan kaynaklanan ve icralarla amaçlanandan ortaya çıkan ve tematik olarak farklılaşan ve kuşaktan kuşağa aktarılacak gelenekleşen iki farklı sosyal-kültürel örgü ve örüntüyle karşılaşmaktayız. Kurumsal bağlamlarda belirgin olan bu farklılıkların ferde bağlı icraların yer aldığı mekân ve dinleyici kitlesiyle ilişkili durumsal bağlamlarda (situational context) değişip dönüşebilirliği, XVII., XVIII., XIX. ve XX. yüzyıllarda âşıklık yapanların gerektiğinde bir geleneğin taşıyıcılığından diğerine kolayca geçebilmesine imkân tanıyan son derece esnek bir yapının oluşmasını sağlamıştır.

Bu nedenle neredeyse günümüze kadar hemen her halk âşığının bir veya birkaç tarıkata intisaplı (kabul edilmiş) olmaları veya bir tekke disiplinine mensup bir âşığın kahvehane icra töresine göre şekillenmiş icralara yönelik eser yaratmalarına da giriştiğini görmek mümkündür. Yukarıda işaret ettiğimiz iki gelenek arasındaki karışıklığı asıl yaratan gelenek taşıyıcılığındaki bu kolayca değişebilen görünüşdür. Yoksa iki geleneğin de verdikleri eserler birçok bakımdan kolaylıkla birbirinden ayrılabilir. Burada kabul edilmesi gereken bir başka özellik de, yaratıcı bir sanatçının yerine, ihtiyaca, tercih ve gücüne göre her iki gelenek çizgisinde de eserler verebileceği gerçeğidir. Bu bağlamda eserlerden ve taşıdıkları özelliklerden yola çıkarak sınıflandırmalar daha anlamlı olacaktır. Bir başka ifadeyle her iki geleneği de bilen ve sanatsal gücü yeten birisi her iki gelenek ölçülerine göre eserler verebilir ve verdiği eserin özelliğine göre eseri, bu veya şu geleneğe ait olabilir.

Her iki gelenek mensuplarının da amaçlarını ifa ederken daha da işlevsel olabilmeleri başta olmak üzere birçok bakımdan iş gören söz konusu gelenekler arası esnek çizgi yine aynı nedenlerle, Divan Edebiyatı geleneğini de, mensuplarının bütün direnmelerine rağmen XIX. yüzyıldaki teslimiyetlerine kadar etkileşim ve nihayet tür-tema-teknik bazında örtüşmelere zorlamışsa da, ortaya birebir benzerliklerden ziyade, askı muamma, divanî hatta şarkı gibi yeni türler çıkmıştır. Günümüzde de bu süreç, batı kaynaklı form, teknik ve temalardan kaynaklanıp beslenen Yeni Türk Edebiyatı ile Tekke ve Âşık tarzı arasında yaşanmaktadır.

Bu kısımda yer alan konularla ilgili daha fazla bilgiyi Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Ankara: Akçağ Yay., 2000) ve *Âşık Edebiyatı ve İstanbul* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2006) adlı eserlerinde bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, bir tekkede icra edilecek bir eğlence ile bir kahvehanede icra edilecek bir eğlence arasında temel farklılık ne olabilir?



SIRA SİZDE

1

ÂŞIKLARIN YETİŞMELERİ VE İCRA TÖRESİ

Âşıklar çıraklıktan başlayarak “usta âşık” oluncaya kadar belli bir eğitimden geçerler, usta âşıkların yaptıkları, atışmalara, fasıllara ve hikâye anlatma toplantılarına katılırlardı. Bu sürecin sonunda aldığı eğitimi özümseyerek yeteneğini geliştirerek ustalaşan âşıklara, ustaları kullanacakları bir “mahlas” (şiiirlerde kullanılan takma ad) verirdi. Âşığın şiiirinde mahlasını alması, gelenek temsilcileri ve halk arasında

“*mablas tapşırma*” olarak adlandırılır. Geleneğe göre yetişmiş ustalaşmış kabul edilen âşık bundan sonra kendi başına âşıklık sanatını icra ederdi. XIX. yüzyıl sonlarına kadar İstanbul gibi büyük şehirlerde âşıklık, başlı başına bir sanat ve meslek olarak kabul edilip bugünün sendika ve birlik fonksiyonlarını yerine getiren tüzel kişilik ve kurumlara sahipti. Ancak, bunlardan önce âşık kimdir? Veya kimler neden âşık olurlar? Sorularının cevaplarını aramak konuyu daha açıklayıcı olacaktır.

Bir âşık adayını âşıklığa hazırlayan çeşitli faktörler vardır. Bunların en yaygınları arasında çocukluk veya ilk gençlik yıllarında çoğunlukla olumsuz bir sonuçla neticelenmiş bir kıza âşık olma, çocukluk yıllarından itibaren âşıkların gelip gittiği ve son derece büyük bir prestije sahip olarak âşık fasılları yapıp hikâyeler anlattıkları bir köyde hatta evde doğmuş bulunmak ve bu âşıklara karşı büyük bir hayranlık besleyerek onlar gibi olmaya heveslenmek, aynı sonuca hizmet edecek şekilde âşıkları çok görmese de bir çocuğun Âşık Garip ve benzeri âşık biyografisine benzer bir şekilde kaleme alınmış klasik âşık hikâyeleri okuması, görme özürlü olan çocuklar açısından âşıklık yapılması mümkün birkaç geleneksel uğraştan birisi olması gibi sosyal ve kültürel faktörler bir âşık adayını âşıklığa hazırlar. Geleneksel sosyo-kültürel bağlamlarında âşıklar, gittikleri her yerde saygı gösterilen ve kendisine para veya mal verilerek, kendisinden çeşitli gösterim veya icralarda bulunması istenilen çoğunlukla olağanüstü özelliklere de sahip olduğuna inanılan bir sanatkârdır. Geleneksel kırsal kesimin geçim kaynağı olarak rençberlik ve çobanlıktan başka bir imkân sunmadığı bir ortamda “âşıklık” son derece cazip bir seçenek olarak belirecektir. Çifti çubuğu olan varlıklı ailelerin çoğunlukla çocuklarının bu tür heveslerine set çekmelerine karşılık fakir fukara ve öksüz-yetim yetenekli çocuklar bu iş koluna yönelebileceklerdir. Görme özürlü erkek çocukları içinse bu hafızlıktan başka neredeyse tek seçenektir.

Anadolu’nun kasaba ve küçük şehirlerinde de durum köylerden çok farklı değildi. Ancak, İstanbul, Bursa, Selanik, Halep, İskenderiye, Üsküp, Edirne, Saraybosna ve İzmir gibi büyük şehirlerde iş ve geçim imkânları çoğalsa da XVII., XVI-II. ve XIX. yüzyıllarda buralardaki kahvehaneler başta olmak üzere âşık fasıllarıyla elde edilen gelir ve sosyal statü son derece cazip konumdaydı. Dahası, büyük şehirlerde yetişen âşıklar medrese ve tekke kültürüyle de iç içe muhitlerde yetişmenin verdiği yüksek bir kültür ve bilgiye de sahiptiler. Kısaca, âşıklık geleneği sadece çalıp söylemeye dayanmayan bir usta tarafından öğretilmesi gereken bir sanattır. Bir kişinin “usta âşık” olarak nitelendirilebilmesi için âşıklık geleneğini bilmesi ve sanatını icra etme töresine uyması gerekir.

Âşıklık geleneği mensuplarının yetişme süreçleri şu aşamalardan oluşur:

Çıraklık: Usta âşık saza söze yeteneği olan bir genci çırak olarak kabul eder ve onu yanında gezdirir. Çırak, ustasının yanında gezerken onun yaptığı fasılları irticalen söylediği şiirleri izler ve bunları öğrenir. Ustasından “*meydan açma*”yı, “divan”ı çıkmayı ve benzeri geleneğin gereklerini öğrenir. Hikâye anlatma, hikâye anlatmanın kuralları, âşık şiirinde “*ayak*” ve “**ayak açma**” özellikleri hep bu öğrenilecek geleneksel unsurlar arasındadır. Çırak ustası, ustasının karşılaştığı, atıştığı, birlikte fasıl yaptığı diğer âşıklar ve onların bilgilerinden yararlanarak kendi bilgi ve görgüsünü zenginleştirip geliştirir. Aynı şekilde bağlama çalma ve geleneksel çeşitli ezgiler de bu süreçte âşığın öğrenmesi gereken bilgilerin başında gelmektedir. Halk toplulukları karşısında saz eşliğinde şiir söyleyen âşıklardan herhangi bir konuda saz çalıp doğaçlama olarak şiir söyleyebilmeleri de beklenir Bu devre çırağın yeteneğine göre uzayıp kısalabilir. Çırağın yetiştigiğine ve onun kendi başına bu sanatı icra edebileceğine inanan usta, çırağına “mablas” ve “icazet” (diploma) vererek onu mezun eder.

Ayak Açma (ayak verme) olarak da adlandırılan bu uygulama, âşıkların yaptıkları karşılaşmalarda, âşıkların biri tarafından ilk dörtlüğün ikinci mısraında şiire ayak olabilecek kafiyeyle söz söylemeye “ayak açma” denilir. Âşık karşılaşmalarında (atışma) rakip âşığın, diğer âşık tarafından açılan ayakla cevap vermesi geleneğin icra töresinin esaslarındandır. Bunun aksi uygulamalar kabul edilmez.

Usta-çırak ilişkisi karşılıklı sevgi ve saygıya dayalıdır. Usta kendi tarzını sürdürerek bir meslektaşını yetiştirmenin gururunu yaşar. Çıraksa, tanınmış ve saygı gören bir ustanın yanında yetişmenin gururunu hisseder ve bununla öğünür. Ustasına karşı saygıda kusur etmez. Ustasının şiirlerini ezberler. Ustalaştığında yaptığı âşık fasıllarına ustasından öğrendiği “usta malı” olarak adlandırılan şiirlerle başlar.

Usta-çırak ilişkisi geleneğin oluşup devam etmesi bakımından büyük önem taşır. Geçmiş yüzyıllarda usta-çırak ilişkisine bağlı olarak oluşan ekoller “âşık kolu” olarak adlandırılmıştır. Âşıklık geleneğinde en fazla bilinen âşık kolları arasında “Erzurumlu Emrah”, “Tokatlı Nuri”, “Ruhsatî”, “Sümmanî”, “Dertli”, “Huzuri” ve “Şenlik Kolu” sayılabilir. “Âşık Kolu”na Azerbaycan’da “mektep” adı verilmektedir. Âşık kolları “Elesker mektebi”, “Âşık Ali mektebi” gibi adlarla adlandırılmaktadır.

Bade İçme ve Rüya Motifi: Âşıklık geleneğinde bazı âşıklar maddi aşktan manevi aşka geçerken, saz çalıp söylemeye başlarken ilahî araçlarla yani bir mürşidin, bir pirin veya Hızır’ın rüyasına girmesiyle, âşık olup saz çalmaya başladıklarını söylerler. Halk inançlarına göre bunlar ilahî ilhama sahiptirler bu nedenle de “badeli” veya “Hak âşığı” diye adlandırılırlar. Hızır, İlyas veya pirlerden birisi bazen uyanırken çoğunlukla uyurken âşığın rüyasına girer ve “kudret gülü” denilen kollarıyla âşığa uzattığı “bade”yi âşığa içirir. Üç defa sunulan badenin birincisi “kendi bir, adı bin adına”, yani Allah aşkına, ikincisi “pirler aşkına”, üçüncüsü de “sevdiği aşkına” içirilir. Bundan sonra âşığa “*buta gösterme*” adı verilen genç güzel bir kızın yüzü gösterilir bu kız onun o andan itibaren sevgilisidir. Aynı anda o kıza da aynı şekilde âşığın gösterildiğine ve onların birbirini sevdiklerine inanılır. Âşık kendisine gösterilen güzele doğru yönelince pir ortadan kaybolur.

Âşık uyandığında gördüğü rüyanın tesiriyle ağlar, üzülür, hatta ağzından burundan kan gelinceye kadar dövünüp sevgilisini aramaya başlar. Âşıkların rüyalarında içtikleri bade (dolu) iki çeşittir. Birincisine, “*Er dolusu*” denir. Er dolusu içen âşıkların âşıklık yanında kahramanlık özelliği de kazandığına inanılır. İkincisiyse, “*Pir dolusu*” olarak adlandırılır. Pir dolusu: âşık uyku ile uyanıklık arasında iken bir düş görür. Düşünde bir pir gelir başında durur. Âşığa üç dolu aşk badesi sunar. Bazı anlatılarda pir âşığa saz veya elma verir ya da ona nasihat eden bir deyiş söyler. Bu bade içme düşü anında şok geçirerek dili çözülmeyenlere “*tutuk*”; sırrını saklamayıp açılanlara “*murdarlanmış*” adı verilir. Aynı şekilde, rüyasında kendine sunulan badeyi içemeyen veya rüyası yarım kalanlara “*yarım âşık*” denilir. Geleneğe göre rüya anında pir veya pirlerin âşığa bilmediklerini öğrettiğine ve irticalen şiir söyleyip bağlama çaldığına inanılır.

Bu tür bir rüya ve sözü edilen bade içme sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçişi sembolize eden bir dinî tören veya ritüel niteliğindedir. Bu rüya motifi, Türk kültürüne özel anlam ve simgeselliğiyle âşıklık geleneğinden önce aynı şekilde tekke ve tasavvufî halk edebiyatı geleneğinde, daha önce de ozan-baksı geleneğinde ve kamlık geleneğinde yer alan bir motiftir. Türk kültürünün sözünü ettiğimiz sözlü edebiyat gelenekleri arasındaki sürekliliği ve başlangıçtaki şamanist geçmişi göstermesi bakımından önemlidir.

Âşık Toplantıları ve Âşık Fasılları: Âşıklık geleneğinde bazı yörelerde “*karşılaşma*”, “*deyişme*” bazı yörelerde “*atışma*” da denilen “*âşık fasılları*”nda iki ya da daha fazla âşığın dinleyici huzurunda herhangi bir yerde karşı karşıya gelerek birbirlerini sazda ve sözde belli kurallar içinde deneyerek yarışmalarıdır. Sistemli deyişler de denilen bu tür âşık karşılaşmaları, kahvehane, köy odası, konak, düğün, pazar, panayır gibi yerlerde yapılmaktaydı.

Âşık atışmalarında farklı amaçlar taşıyan türler ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisinin amacı karşılaşan iki âşığın birbirlerini tanıması ve sohbet etmesidir. Bu türe ait örnekler karşılıklı övgüleri, birbirlerinin özel hayatlarına dair soru ve cevapları, çeşitli konularda bilgi edinmeleri içerirler. Bu tür atışmalarda âşıklar birbirlerini zor durumda bırakacak şekilde davranmazlar. Atışma olarak adlandırılan karşılaşmaların ikinci türü ise birbirlerini rakip olarak gören ve saf dışı etmeye çalışan bir yapıya sahiptir. Bu nedenle âşıklar birbirlerini zor durumda bırakabilmeyi amaçlarlar. Âşıklar birbirini beğenmez ve kendini daha üstün gören bir tavır takınırlar. Birbirlerini küçük düşürmek için birbirlerine hakaret eder, birbirlerini küçümseyen sözler söylerler. Bu tür atışmaların yapısına savunma ve saldırı hakimdir. Kendisine saldırılan âşık; aynı şekilde ve aynı “ayak”la rakibine cevap verir onu savuşturur. Ardından da kendisi rakibine saldırır. Üçüncü tür karşılaşmalarda ise âşıklar birbirlerinin sordukları soruya rakibin cevap verebilme yeteneğini sınarlar. Amaç, rakibi cevap veremez ve doğru cevabı bilemez hâle getirerek “*bağlamak*” olduğu için sorabileceği en zor soruları sorar. Doğru cevabı alamaması durumunda rakibini yenmiş, “*bağlamış*” veya mat etmiş sayılır. Soru-cevap şeklinde sürdürülen rakibi “bağlama” amaçlı bu tür karşılaşmalarda dünyanın kuruluşu, ahiret, peygamberler tarihi gibi konular en yaygın olarak sorulanlar arasındadır.

Âşık karşılaşmalarını dinleyen ve izleyen insanlar bazen ortaya konulacak manzumenin şekillenmesinde etkin rol alırlar. Bu âşıklara “*ayak verme*” şeklinde gerçekleşir. Dinleyiciler karşılaşmada sunulacak şiirlerin kimi zaman redifleri de içerecek şekilde kafiye yapısını belirleyerek âşıklara bildirirler ve bu kafiye ve rediflerle şiirler oluşturarak yarışmalarını isterler. Bu uygulamaya “ayak verme” denilir. Ayak verme yoluyla karşılaşma yapan âşıkların hazırlıksız şiir söyleme yeteneği ölçülebilir.

Âşık karşılaşmalarında seyircinin tepkisi son derece önemlidir. Usta âşıklar seyirci kitlelerinin taşıdığı özellikleri en hızlı bir biçimde tahlil ederek onları memnun edeceğini düşündükleri uygulamaları gerçekleştirirler. Bir anlamda usta bir âşık aynı zamanda iyi bir halkla ilişkiler uzmanı gibi seyircisini ve taşıdığı özellikleri tahlil ederek icrasını oluşturandır. Çünkü seyirci memnuniyeti “*parsa toplamak*” tabir edilen bir tepsinin seyirci arasında dolaştırılması esnasında herkes memnuniyetine göre parayı tepsie atarak gösterecektir. Karşılıklı atışan iki âşıktan birisi cevap veremezse veya takip edilen kafiye uygun bir kafiye bulamazsa “*bağlanmış*” veya yenilmiş sayılır. Geleneksel olarak yenilen âşık sembolik bir biçimde bağlamasını yenen ustaya verir. Bağlamayı alan âşık zaferini gösteren bu sembolü bir müddet elinde tuttukten sonra sahibine iade eder.

Muamma: Âşıklık geleneğinde hece ölçüsüyle oluşturulan “bilmece”lerden başka Divan Edebiyatında görülen “*muamma*” ve “*lügaz*”lar da tertip edilmiştir. Muamma bir ismi işaret eden söz, mısra veya beyittir. Muammalarda genellikle iç ve dış olmak üzere iki anlam vardır. Muamma, âşık toplantılarında, âşıkların sezgi güçlerini, kültürel birikimlerini ve sanatsal yeterliliklerini göstermek ve ölçmek için hazırlanmış ve yazılmış bir bilmedir. Muamma, âşıklık geleneğinde kendine has bir icra töresine sahiptir. Muammada, herhangi bir somut veya somut kavramın çeşitli özellikleri, âşık tarafından kısa bir şiir şeklinde söylenilip hazırlanır yazıya geçirilir ve kahvehanenin bir duvarına süslü bir çerçeve içine asılır. Muammayı hazırlayan onun cevabını gizli kalmak şartıyla kahveciye veya yetkili bir kişiye verir. Muammayı çözen kimse ödül olarak ortaya konulan parayı alır. Muammayı çözen kişiler de cevaplarını şiir şeklinde verirler.

Askı Asma-Askı İndirme: Âşıklık geleneğinde yapılan uygulamalardan birisidir. Bir sepetin, mendilin veya kutunun içine herhangi bir cisim konularak yüksekçe bir yere asılır. Bu gizlenen cismin özelliklerini yansıtan bir şiir yazılarak altına bağlanır. Askıda saklı olan cismin tahmin edilip bulunması hâlinde askı indirilir. Vaat edilmiş olan ödül verilir. Bu uygulamaya “askı asma” ve “askı indirme” adı verilir.

Eskiden âşık fasılları toplantıda bulunan en yaşlı âşığın yaptığı bir dua ile sona ererdi. Bu uygulama, XX. yüzyıl ortalarından itibaren toplantıda bulunan âşıkların koro halinde Koroğlu’ndan bir koçaklamanın söylenmesi şekline dönüşmüştür.

Bu kısımda yer alan konularla ilgili daha fazla bilgiyi Umay Günay’ın Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. (Ankara: Akçağ Yay. 1993) ve Özkul Çobanoğlu’nun Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü (Ankara: Akçağ Yay., 2000), Özkul Çobanoğlu’nun Âşık Edebiyatı ve İstanbul (İstanbul: 3F Yayınevi, 2006) adlı kitaplarında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, kamlık (şamanlık), ozan-baksı ve tekke edebiyat geleneklerinde görülen “rüya” yoluyla sanatsal icra gücüne sahip olma motifinin âşık tarzı edebiyat geleneğinde de yer alması neyi göstermektedir?



SIRA SİZDE

2

ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİNDE TÜR VE ŞEKİL

Âşık tarzı edebiyat geleneğinde hem hece ölçüsü hem de aruz ölçüsüyle meydana getirilen nazım şekil ve türleri kullanılmıştır. Bu nedenle bu edebiyat geleneğinde yer alan tür ve şekilleri bu iki ölçüye göre ele almak yararlı olacaktır.

Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Kullanılan Heceli Tür ve Nazım Şekilleri

Âşık tarzı şiirinin nazım birimi dördlüktür. Âşık tarzı edebiyat geleneğinde heceli mâni, koşma ve destan olmak üzere üç nazım şekli vardır. Bu şiir geleneğinde “koşma şekli” uyak düzeni ve “mâni şekli” uyak düzeni olmak üzere iki çeşit uyak düzeni vardır. Koşma şekli uyak düzeni 8 ve 11 hece ölçülü şiirlerde ya *abab-cccb-dddb* ya da *abxb-dddb-eeeb* şeklindedir. Mâni şekli uyak düzeni ise 7 ve 8 hece ölçülü şiirlerde *aaxa-ccxc-eexe* şeklindedir.

Nazım birimi (dördlük) sayısına bağlı olarak uzunluk ve kısalık veyahut hacim açısından uzun olan destan biçimiyle kısa olan biçimlerin (koşma ve mâni) ayırt edilmesini sağlayan ölçüttür. Uzun biçim (destan) en az 5 veya 7 dördlükten oluşan konuya ve konuyu işleyen âşığın gücüne göre 100 dördlüğü aşabilen başka bir ifadeyle uzunluk bakımından sınırsız olan biçimdir. Kısa biçimler; koşma en az 2 ve en fazla 5 dördlükten ibaret olan biçimdir. Mâni biçimi ise bir dördlükten oluşur. Dördlük sayısı birden fazla olduğunda ise koşma ve destan biçimlerinin sınırlamalarına uygun olarak yer aldığı türe göre adlandırılır. Âşık şiirinde konu sınırsızdır. Âşık tarafından herhangi bir nedenle şiirleştirilmeğe değer bulunan bir konu ele alınabilir. Konu ve anlatım tutumu açısından (şekil ve hacimle beraber) türü belirleyen geleneksel âşık havası veya havalara “ezgi” adı verilir. Çoğunlukla türler ile ezgileri kalıplaşmış olarak bir arada bulunur.

Tür bir nesnenin bir benzerinin üretilmesi şartlarını haiz olarak üretilen nesneler grubu diye tanımlanabilir. Bu formülün âşık şiiri için uygulanışı; bir âşık şiirinin şekil, ezgi, hacim, anlatım tutumu ve konu açısından benzerlerinin üretilmesi şartlarının belirlendiği ve bu şartlara göre oluşan benzerleriyle birlikte oluşturduğu, kalıplaşmış icra ve geleneksel işlevlere sahip şiir gruplarından her biri şeklindedir.

Âşık tarzı heceli şiir türleri inşa olundukları nazım şeklinden hareketle kalıplaşmış konu ve ezgi özelliklerine göre şu şekilde tasnif edilebilir:

- A. Koşma Şekli
 - 1) Koçaklama koşmalar
 - 2) Güzelleme koşmalar
 - 3) Ağıt koşmalar
 - 4) Taşlama koşmalar
 - 5) Semaîler
 - 6) Varsağılar
 - 7) Ezgi, şekil ve konuya bağlı diğer koşmalar
- B. Destan Şekli
 - 1) Koçaklama destanlar
 - 2) Güzelleme destanlar
 - 3) Ağıt destanlar
 - 4) Taşlama destanlar
 - 5) Ezgi, şekil ve konuya bağlı diğer destanlar
- C. Mânî (Bayatı) Şekli

Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Kullanılan Aruzlu Tür ve Nazım Şekilleri

Âşık tarzı şiir geleneğinde kullanılan aruzlu tür ve nazım şekilleri arasında en çok kullanılanların başında fâ'ilatün/fâ'ilatün/fâ'ilatün/fâ'ilün kalıbıyla yazılan divan veya divanî; fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün kalıbıyla yazılan selîs; mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/ mefâ'ilün kalıbıyla yazılan semaî ve mef'ûlü/mefâ'ilü/ mefâ'ilü/fe'ûlün kalıbıyla yazılan *kalenderî* gelmekte olup, hepsinin özel ve geleneksel ezgileri (âşık havaları) vardır. Bütün bu şekiller, *gazel*, *murabba*, *mubammes* ve *müseddes* biçiminde söylenip yazılabilir. Ayrıca müfte'ilün/müfteilün/müfte'ilün/müfteilün kalıbıyla yazılan *satranç* veya *şatranç* ve müstef'ilâtün/müstef'ilâtün/müstef'ilâtün kalıbıyla yazılan *vezn-i âber*, âşık tarzı şiir geleneğinde göreceli olarak daha az kullanılan aruzlu nazım şekilleridir.

K İ T A P



Bu kısımda yer alan konularla ilgili daha fazla bilgiyi Umay Günay'ın Türkiye'de *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. (Ankara: Akçağ Yay. 1993) ve Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Ankara: Akçağ Yay., 2000), Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Edebiyatı ve İstanbul* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2006) adlı kitaplarında bulabilirsiniz.

SIRA SİZDE



Sizce, Âşık Tarzı Edebiyat geleneğinde hece ölçüsünün yanısıra aruz ölçüsüyle de şiirler meydana getirilmesi neyin göstergesi olarak kabul edilebilir?

ÂŞIK TARZI ŞİİRLERİN ANLATIM TUTUMU (EDA) ÖZELLİKLERİ

Yaratıcı veya icracının dinleyicide uyandırmak istediği duygu ve düşünceleri gerçekleştirme amacına yönelik olarak konuya karşı takındığı (övme, yerme, yerinme “şikâyet”, öğüt verme, bilgilendirme “didaktik”, eğlendirme “güldürme”, yas tutturma “ağlatma”) gibi geleneksel tavırlar ve bunlara bağlı olarak konuyu işleyiş tarzlarının her birine “*anlatım tutumu*” veya “*eda*” denilir. Âşık şiiri bağlamında bir âşığın, şiirinin mesajının icra bağlamında dinleyicide uyandırmasını beklediği duygusal reaksiyona yönelik olarak ezgiyle bütünleşen ve geleneksel olarak kalıplaşmış konuyu ele alış tavrı anlatım tutumudur. Âşık şiirinde herhangi bir tema yukarıda sayılan sekiz anlatım tutumuyla da ele alınabilir. Bir başka söyleyişle herhangi bir konuyu işleyen bir

âşık işlediği konunun icrasıyla dinleyicisi üzerinde sekiz açıdan veya âşığın şiiriyle verdiği mesajın niteliği sekiz kategoriden birinde ele alınabilir. Çok nadir olarak bir şiirde birden fazla işleyiş tarzı veya anlatım tutumu karışık olarak bir arada bulunabilir.

Meselâ “savaş” konusunu ele alan bir âşık bunu aşağıdaki anlatım tutumlarına göre isterse ve gücü yeterse ayrı ayrı 8 biçimde ele alabilir.

- 1) *Güldürmeye/Eğlendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Güldürücü, Parodi, Mizahî Edayla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar):
- 2) *Övmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Koçaklama, Yiğitleme, Methiye ve Güzelleme Edasıyla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar):
- 3) *Yermeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Taşlama, Sicilleme ve Eleştirel Edayla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar):
- 4) *Şikâyet Etmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Şikayet-nâme ve Dilekçe Edasıyla İşleyişle Yaratılan Mâniler-Koşmalar-Destanlar):
- 5) *Öğüt Vermeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Öğüt verici, Mâniler, Koşmalar-Atasözü Destanları):
- 6) *Bilgilendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Bilgilendirici, Didaktik/Haber-Mâniler-Koşmalar- Destanlar):
- 7) *Yas Tutturmaya Yönelik Anlatım Tutumu* (Ağlatıcı, Ağıt-Koşmalar-Destanlar-Mâniler):
- 8) *Hüner Göstermeye-Öğünmeye Yönelik Anlatım Tutumu* (Elifbalar, Atasözü Destanları, Dudakdeğmez, Satranç, Tecnis, Mâniler-Koşmalar-Destanlar):

Bu kısımda yer alan konularla ilgili daha fazla bilgiyi Özkul Çobanoğlu'nun *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Ankara: Akçağ Yay., 2000) ve *Âşık Edebiyatı ve İstanbul* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2006) adlı eserlerinde bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, günlük hayatımızda anlattığımız fıkra, hatıra ve benzeri şiir veya nesir şeklindeki anlatılarında anlatımına yön ve şekil veren bir amacı ve bu amaca bağlı olarak oluşan bir anlatım tutumumuz var mıdır?



SIRA SİZDE

4

ÂŞIK TARZI EDEBİYAT GELENEĞİNİN TEMSİLCİLERİ

Âşık Edebiyatı'nın yukarıda çizilen tarihî gelişimi ve tanımlanışından hareketle genel bir panoraması ve yüzyıllara göre belli başlı temsilcileri şu şekilde sıralanabilir:

- XVI. yüzyıldan kalan eserlerinden hareketle bu yüzyılda yaşamış belli başlı âşıklar olarak *Bahşî, Ozan, Kul Mehmed, Öksüz Dede, Köroğlu, Gedâ Muslu, Çırpanlı, Armudlu, Kul Çulha, Oğuz Ali ve Pir Sultan Abdal*. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şekillenen gelenekte tasavvufî ve aruzla murabba şeklinde düzenlenen divanlar başta olmak üzere divan edebiyatı tesirleri görülür. Bu yüzyılın âşıklarının şiirlerine örnek olarak Bahşî mahlaslı şâirin Yavuz Sultan Selim'in Mısır Seferi'ne ilişkin destanı verilebilir:

*Sultan Selim Cülûsunda
Sâlâ dedi de yürüdü
Gidelim Mısır'a doğru
Yola dedi de yürüdü*

*Şamlu çıkup kaçır köyden
Sofu beru bakmaz Hoy'dan
Merd var ise işte meydan
Gele dedi de yürüdü*

*Nesne yeğimiş aslında
Halife dikmiş yerinde
N'arar Yûsuf'un yerinde
Köle dedi de yürüdü*

*Almak gerek Kûb-ı Kaf'ı
Kırım var mı ala dahi
Horasan'da ise Şâh'ı
Bula dedi de yürüdü*

*Bahşi eydür Mehdî budur
Yücemize ırgür kadir
Kılağuzsa İlyas Hızır
Yola dedi de yürüdü*

- XVII. yüzyılda, Gevherî, Âşık Ömer ve Karacoğlan gibi en velût ve etkin temsilcilerini yetiştiren âşık tarzı kültür geleneği, klasikleşen formlarına ve tekke-tasavvuftan ayrımı belirgenleşen icra ve tematik muhteva çizgisine kavuşur. Bu yüzyılın belli başlı temsilcileri arasında Kâmil, Kuloğlu, İbrahim, Tûrabî, Edhemî, Afife Sultan, Kul Deveci, Kul Süleyman, Temaşvarlı Gazi Hasan, Âşık Mustafa, Kayıkçı Kul Mustafa, Kâtibî, Zaîfî, Âşık Eroğlu, Pîroğlu, Hâkî, Gedâyî, Şah Bende, Şermî, Demircioğlu, Üsküdârî, Bursalı Âşık Halil, Keşfî, Koroğlu, Benli Ali gibi isimler sıralanabilir. Bu yüzyılın âşıklarının şiirlerine örnek olarak Âşık Ömer'in şu şiiri verilebilir:

*Şu karşıdan gelen dilber
Gelir amma neden sonra
Bir selâma kail oldum
Verir amma neden sonra*

*Bahçede açılan güller
Dalında öter bülbüller
Bizi zemmeyleyen diller
Çürür amma neden sonra*

*Gördüm yârimin yüzünü
Öptüm dostumun gözünü
Aradım buldum izini
Buldum amma neden sonra*

*Kolumdan uçurdum bazı
Yeter ettin bana nazı
Âşık Ömer'in niyazı
Geçer amma neden sonra*

- XVIII. yüzyılda, geleneğin ulaştığı yaygınlık ve gördüğü kabulün bir neticesi olarak âşık tarzına mensup bazı isimlerin şuara tezkirelerine bile alındığı görülmektedir. Şüphesiz bunda büyük bir ihtimalle bir önceki yüzyıldaki performanslarının da oluşmasında önemli bir rol oynadığı düşünülebilecek olan "mahallîleşme cereyanı"nın tesiriyle bazı divan şairlerinin de âşık tarzı

edebiyat geleneğine ait özellikleri kullanmağa başlamalarının büyük bir tesiri olmalıdır. Biraz da bu nedenlerle, âşık tarzı şiir geleneği temsilci sayısı ve eserlerinin seviyesi bakımlarından önceki yüzyıla nazaran daha sönük gibi duran XVIII. yüzyılda yetişen belli başlı âşıklar arasında Ravzî, Ali, Hoca-oğlu, Kabasakal Mehmed, Nakdî, Seferlioğlu, Mağribli Oğlu, Şermî ve Kara Hamza sayılabilir. Bu yüzyılın âşıklarının şiirlerine örnek olarak Âşık Şermî mahlaslı şâirin şu şiiri verilebilir:

*Gurbet illerine gitti efendim
Aceb dostlar gine tizce gelir mi
Zevk işret içinde zülfü kemendim
Benim burada ne çektiğimi bilir mi*

*Ağlamaktan hiçbir lahza gülemem
Akan bu çeşmimin yaşın silemem
Bir aceb sır vardır bunda bilemem
Deli gönül böyle mahzûn kalır mı*

*Bülbül gibi eyleyim mi figânı
Zârım ile ağlatırım cibânı
O gül yüzlü âhu gözlü civanı
Çarh-ı felek elimizden alır mı*

*Beni Mecnûn eden ol saçı Leylâ
Gezerim aşk ile sabrâ be sabrâ
Aceb ol dilberi Âşık Şermiyâ
Bir gececik yine تنها bulur mu*

- XIX. yüzyılda, bir yandan Divan Edebiyatı geleneğine mensup kişilerin âşık tarzına ilgilerinin zirveye çıkması diğer yandan dinî-tasavvufî temaların göreceli olarak yoğunlaşması olgularının yaşandığı bir âşık tarzı kültür geleneği çerçevesi ile karşılaşılır. Bunun en önemli nedeni bu yüzyıla kadar mümkün olduğunca bağımsız olmaya gayret ve bu yönde de yeri geldiğinde bir birleriyle rekabet eden üç şiir geleneğinin Batılılaşma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan “yeni edebiyat anlayışı”na karşı olmak üzere bir ittifak arayışı ve anlayışı içinde bir araya gelmeleridir. Tanzimat sonrası oluşturulmağa çalışılan yeni edebiyat anlayışının Ziya Paşa gibi temsilcileri başta olmak üzere batıda halk şiirinin taşıdığı değerden mülhem olarak yaptıkları değerlendirmeler de hiç şüphesiz söz konusu âşık tarzının güç ve kuvvet kazanarak ön plana çıkma sürecinin en önemli katalizörleri arasında görülmelidir.

Söz konusu oluşum veya batı kaynaklı unsurlara karşı yerli değerlerin temsili-nin ve âdeta sözcülüğünü âşık tarzına bırakılmış olmasında, yazılı kültür ortamında üretime başlayan ve ortalama A4 kâğıdı hacmindeki kâğıtlara basılan destanlarla, gazete işlev ve yapısına da kavuşan teknik yapılanış da son derece önemli bir rol oynamış olmalıdır. Bu teknik yapılanış veya âşık tarzının basım teknolojisini kullanarak destan formuyla ulaştığı etkinlik, onun sözlü kültür ortamındaki kahvehaneler merkezli erkek egemen hedef kitlesini, kadınlar başta olmak üzere toplumun hemen her kesimine ve geleneksel temaların çok ötesinde toplumu ilgilendiren hemen her önemli konuda fikir beyan edebilir ve bunu çok kısa bir sürede

devrin gazetelerinden çok daha geniş kitlelere yayıp yönlendirebilir bir hâle getirmiştir. Bu nedenlerle de, âşık tarzının XIX. yüzyılda diğer yüzyıllara kıyaslanamayacak bir temsilci çokluğuna ve günümüze intikal eden eser bolluğuna kavuşmasını sağlamıştır.

Nitekim, XIX. yüzyılda âşık tarzı edebiyat ve kültür geleneğinin belli başlı mensupları arasında, Emrah, Dertli Bayburtlu Zihnî, Develili Seyrânî, Tokatlı Nurî, Ruh-satî gibi ulusal ve Minhâcî, Ispartalı Seyrânî, Âşık Ali, Gedayî, Devamî, Sürûrî, Figanî, Zehrî, Micmerî, Bezlî, Sabrî, Sümmanî, Âşık Şenlik, Celâlî, Zülâlî, Muhibbî, Ceyhunî, Remzî, Nâzî, Kemalî, Meydanî, Tanburî Mustafa, Hengâmî, Pesendî, Mehmed Ali, Gülzârî, Niyazî, Bedrî, Bahrî, Ferdî, Lûtfî, Tıflî, Cemâlî, İkrarî, Rıza, Meslekî, Pinhanî, Hezarî, Serdarî, Dadaloğlu, Deli Boran, Beyoğlu, Gündeşlioğlu gibi yerel veya bölgesel şöhrete kavuşmuş pek çok isim yer almaktadır. Bu yüzyılın âşıklarının şiirlerine örnek olarak Âşık Ceyhunî mahlaslı şâirin şu şiiri verilebilir:

*Kürre-i sevdaya uğradı yolum
Bir ateş verdiler ocaklarından
Dedim çekemem bu zaiif kulum
Dedi oku aşkın sabaklarından*

*İkrar verip aldım anın beyini
Çaldım o meydanın def ve neyini
Erenler kurmuşlar vabdet meyini
Bana da sundular çanaklarından*

*Ledün ilmi derler mahremi oldum
Katre-i vücudun gulzemi oldum
O tıfl-ı şirinin Meryem'i oldum
Geçtim o tenbaca sokaklarından*

*Sırr-ı Enelbak diyecek kimdir
Kanaat lokmasının yiyecek kimdir
Melamet hırkasın giyecek kimdir
Ceyhunî var Nuri cıraklarından*

- XX. yüzyılda, âşık tarzı bir önceki asırda elde ettiği gücü veya hakimiyeti gerek Cumhuriyet ile birlikte geleneksel edebiyata verilen önem ve gerekse gelenek temsilcilerinin değişen şartlara uyum sağlamalarında dolayı daha da artırdığı söylenebilir. Belki de bu nedenle, XX. asrın ilk yarısında sona erdiğine dair değerlendirmeler bile yapılan âşık tarzı, bir yandan Kağızmanlı Hifzî, Yusufelili Huzurî, Nihanî, Müdamî, Âşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Şeref Taşlıova, Murat Çobanoğlu, Âşık Reyhanî gibi önceki yüzyılın önde gelen âşıklarından hiç de geri sayılamayacak isimler yetiştirirken diğer yandan da, Mevlid İhsanî, Nuri Çırağî, Hüseyin Çırakman, Âşık Ali Gürbüz, Erol Erganî, Mustafa Aydın, Kemal Demir, Kul Nurî, İhsan Yavuzer, Zakirî, Rahimî, Zeki Erdalî, Şemsi Denizer, Gülhanî, Ruhanî, Rahmanî, İmamî gibi isimleri ilk anda akla gelenler başta olmak üzere yüzlerce son derece velût âşık yetiştirerek ve gelenek kendini elektronik kültür ortamında da ürün vermeye yönelik olarak yenileyerek yaşamaya devam etmektedir. Bu yüzyılın âşıklarının şiirlerine örnek olarak Âşık Murat Çobanoğlu'nun bir şiiri verilebilir:

*İnsan dedikleri duvara benzer
Hele suvakları dökülsün de gör
Gördüğün her güzele aldanma
Saç ağarsın bel bükülsün de gör*

*Kara toprak insanları yoğurur
Vedası geleni bir bir çağırır
Arkası kuvvetli fazla bağıırır
Dostları yanından çekilsin de gör*

*Demek ki dünyada olur dermanım
Bir gün uyanırsın geçmiş zamanın
Bazı insan der ki ben aslanım
Ezrayıl peşine takısın da gör*

*Çobanoğlu kulak versen sözüme
Yazılanlar mutlak gelir yüzüne
Evde bile karı bakmaz yüzüne
Hele sırtın yere yıkılsın da gör*

Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği'nin yüzyıllara göre temsilcileri hakkında daha fazla bilgiyi M. Fuad Köprülü'nün *Türk Saz Şâirleri I, II, III, IV.* (Ankara: Güven Basımevi, 1941), Saim Sakaoglu'nun "Türk Saz Şiiri." *Türk Dili Dergisi*, S. 445-450, s. 105-250, (Ankara, 1989), Feyzi Halıcı'nın *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şâirleri.* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1992) adlı çalışmalarında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, günümüz âşıklarının artık kahvelerde hikâye anlatmayışlarının ve kasetlerine aldıkları şiirlerin hacim bakımından kısalışının nedenleri neler olabilir?



SIRA SİZDE

5

Özet



Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği Kavramını Tanımlamak.

Türk sözlü edebiyat geleneğinin bilinen en eski temsilcilerinden olan ozan-baksı edebiyat geleneğinin mensuplarının bir kısmının İslâmiyetin kabulünden sonra XII. yüzyıldan itibaren “tekke kurumu” etrafında, “Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Geleneği” olarak bilinen oluşumu meydana getirdiklerini biliyoruz. Bu oluşum gibi, XVI. yüzyılda bir Türk ve Müslüman sosyo-kültürel kurumu olarak ortaya çıkan “kahvehane”lerde, Divân Edebiyatı mensuplarının “saçma-sapan sözler söyleyen” kişiler olarak nitelendirdikleri “ozan”lar, mürit ve kardeşlerini irşattan ve nasihat etmekten ziyade rindâne tavırlar içinde güzellere övgüyü tercih eden bazı tekke mensuplarıyla, çoğunlukla Yeniçeri Orta’larında görev yapan “ordu şâirleri”nin başlattığı ve kısa sürede kendine has özelliklere sahip bir “tarza” dönüşen yeni bir edebiyat geleneği ortaya çıkar.

Âşık tarzı edebiyat geleneğini ozan-baksı, tekke-tasavvuf, ordu şâirleri ve Divan Edebiyatına mensup insanların kahvelerde icralara yönelenleri oluşturmuştur. Farklı geleneklere mensup bu insanlar kahvehanelerde aynı amaca yönelik icralarda buluşarak karışıp harmanlandılar ve yeni bir tarz oluşturdular. Bu edebiyat veya kültür geleneği kısaca “Âşık Edebiyatı” veya “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” olarak adlandırılmaktadır.

Bu edebiyat geleneğinin icracılarına verilen “âşık” adının, daha önce Tekke-Tasavvufî Halk Edebiyat geleneğinin Ahmet Yesevî başta olmak üzere Yunus Emre ve diğer mensuplarınca kullanıldığı bilinmektedir. Bu nedenlerden dolayı, bu birbiriyle birçok bakımdan ilişkili fakat tamamen bağımsız sayılabilecek olan iki tarz veya edebiyat geleneği birbirine karıştırılmaktadır. Bazı araştırmacılar iki edebiyat geleneği arasındaki farklılıkları görmezden gelerek, ikisini bir edebiyat geleneği gibi düşünerek “Âşık Edebiyatı” olarak adlandırabilmektedir. Gelenekse, geçmişten gelen bir “Hak Âşığı” ve “Halk Âşığı” ayrımı yaparak “tekke” ve “kahvehane” merkezli edebî gelenekleri birbirinden ayırmaktadır. Bu karışıklığı önleyebilmek için öteden beri “âşık” sıfatını kullanan

iki edebî gelenek ve bu geleneklerin etrafında şekillendikleri “tekke” ve “kahvehane” olarak adlandırılan iki temel kurumu nazarı dikkate almak ve buna dayalı yeni terimlerle ifade etmek gereklidir.

“Tekke Tarzı Âşık Geleneği” ve “Kahvehane Tarzı Âşık Geleneği” bu iki tarz veya geleneğin daha iyi anlaşılmasını ve araştırılmasını sağlayan adlandırmalar olabilir. “Halk âşıkları” veya “kahvehane âşıkları”, kahvehanelerin XVI. yüzyılda, Türk-İslâm dünyasında, kamuya açık ilk din dışı kurum olarak ortaya çıkmasına bağlı bir oluşumun sonucudurlar. Bu tür âşıkların şiir yaratma ve icradan amaçları esas itibarıyla din dışı bir karaktere sahip bir kurum olan kahvehaneye sosyalleşmeye, hoşça vakit geçirerek, eğlenmeye gelen müşterileri eğlendirmektir. Tekke âşıklarının propagandayı ve irşadı ön planda tutmalarına karşılık burada amaç din dışı sosyal bir ortamda hoşça vakit geçirmek ve sosyalleşmektir. XVI. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve getirdiği yüksek kazanç nedeniyle bir anda yüzlerce oluşturulan kahvehanelerin müşteri toplamaya ve tutmaya yönelik gösterimlerinden en önemlilerinden birisini oluşturan “âşık fasılları”nın görüldüğü râğbet icracıları arasında tabii olarak rekabet ile neticelenmiştir. Söz konusu rekabet ortamı da, ozan-baksı geleneğinden ve onun dönüştüğü öncül form olan tekke tarzından rüya ve bade yoluyla geleneğe giriş başta olmak üzere, sözlü olmak, kopuzun -teknik ihtiyaçlarla bağlama formları oluşur-egemen çalgı olduğu müzik eşliğinde ve çoğu zaman irticalen icrayı, koşma, koşuk, hece ölçüsü, dördlük birimi gibi unsurları devralmıştır. Dikkat edilirse iki gelenek arasında ödünç alınanlar konusunda neredeyse bire bir paralellikler mevcuttur.

Ancak, icraların muhatabı olan kitle ve icraların gerçekleştiği kurumdan kaynaklanan ve icralarla amaçlanandan ortaya çıkan ve tematik olarak farklılaşan ve kuşaktan kuşağa aktararak gelenekleşen iki farklı sosyal-kültürel örgüyle karşılaşılmaktadır. Kurumsal bağlamlarda belirgin olan bu farklılıkların ferde bağlı icraların yer aldığı mekân ve dinleyici kitlesiyle ilişkili durumsal

bağlamlarda değişip dönüşebilirliği, XVII., XVII-I., XIX. ve XX. yüzyıllarda âşıklık yapanların gerektiğinde bir geleneğin taşıyıcılığından diğerine kolayca geçebilmesine imkân tanıyan son derece esnek bir yapının oluşmasını sağlamıştır.

Bu nedenle neredeyse günümüze kadar hemen her halk âşığının bir veya birkaç tarıkata kabul edilmiş olmaları veya bir tekke disiplinine mensup bir âşığın kahvehane icra töresine göre şekillenmiş icralara yönelik eser yaratmalarına da giriştiğini görmek mümkündür. Her iki gelenek mensuplarının da amaçlarını ifa ederken daha da işlevsel olabilmeleri başta olmak üzere birçok bakımdan iş gören söz konusu gelenekler arası esnek çizgi yine aynı nedenlerle, Divân Edebiyatı geleneğini de, mensuplarının bütün direnmelerine rağmen XIX. yüzyıldaki teslimiyetlerine kadar etkileşim ve nihayet tür-temateknik bazında örtüşmelere zorlamışsa da, ortaya birebir benzerliklerden ziyade, *askı muamma*, *divanî* hatta *şarkı* gibi yeni türler çıkmıştır. Günümüzde de bu süreç, batı kaynaklı form, teknik ve temalardan kaynaklanıp beslenen Yeni Türk Edebiyatı ile Tekke ve Âşık Tarzı arasında yaşanmaktadır.



Âşıkların Yetiştirmeleri ve İcra Töresini Kavramak.

Âşıklar çıraklıktan başlayarak “usta âşık” olunca ya kadar belli bir eğitimden geçerler, usta âşıkların yaptıkları, atışmalar, fasıllara ve hikâye anlatma toplantılarına katılırlardı. Bu sürecin sonunda aldığı eğitimi özümseyerek yeteneğini geliştirerek ustalaşan âşıklara, ustaları kullanacakları bir “mahlas” verirdi. XIX. yüzyıl sonlarına kadar İstanbul gibi büyük şehirlerde âşıklık başlı başına bir sanat ve meslek olarak kabul edilip bugünün sendika ve birlik fonksiyonlarını yerine getiren tüzel kişilik ve kurumlara sahipti.

Bir âşık adayını âşıklığa hazırlayan çeşitli faktörler vardır. Bunların en yaygınları arasında çocukluk veya ilk gençlik yıllarında çoğunlukla olumsuz bir sonuçla neticelenmiş bir kıza âşık olma, çocukluk yıllarından itibaren âşıkların gelip gittiği ve son derece büyük bir prestije sahip olarak âşık fasılları yapıp hikâyeler anlattıkları bir köyde hatta evde doğmuş bulunmak ve bu âşıklara karşı büyük bir hayranlık besleyerek onlar gibi olmaya heveslenmek, aynı sonuca hizmet ede-

cek şekilde âşıkları çok görmese de bir çocuğun Âşık Garip ve benzeri âşık biyografisine benzer bir şekilde kaleme alınmış klasik âşık hikâyeleri okuması, görme özürlü olan çocuklar açısından âşıklık yapılması mümkün birkaç geleneksel uğraştan birisi olması gibi sosyal ve kültürel faktörler bir âşık adayını âşıklığa hazırlar. Geleneksel sosyo-kültürel bağlamlarında âşıklar, gittikleri her yerde saygı gösterilen ve kendisine para veya mal verilerek, kendisinden çeşitli gösterim veya icralarda bulunması istenilen çoğunlukla olağanüstü özelliklere de sahip olduğuna inanılan bir sanatkârdır. Geleneksel kırsal kesimin geçim kaynağı olarak rençberlik ve çobanlıktan başka bir imkân sunmadığı bir ortamda “âşıklık” son derece cazip bir seçenek olarak belirecektir. Çifti çubuğu olan varlıklı ailelerin çoğunlukla çocuklarının bu tür heveslerine set çekmelerine karşılık fakir fukara ve öksüz-yetim yetenekli çocuklar bu iş koluna yönelebileceklerdir. Görme özürlü erkek çocukları içinse bu hafızlıktan başka neredeyse tek seçenektir.

Anadolu’nun kasaba ve küçük şehirlerinde de durum köylerden çok farklı değildi. Ancak, İstanbul, Bursa, Selanik, Halep, İskenderiye, Üsküp, Edirne, Saraybosna ve İzmir gibi büyük şehirlerde iş ve geçim imkanları çoğalsa da XVI-I., XVIII. ve XIX. yüzyıllarda buralardaki kahvehaneler başta olmak üzere âşık fasıllarıyla elde edilen gelir ve sosyal statü son derece cazip konumdaydı. Büyük şehirlerde yetişen âşıklar medrese ve tekke kültürüyle de iç içe muhitlerde yetişmenin verdiği yüksek bir kültür ve malumata da sahiptiler.

Âşıklık geleneği mensuplarının yetiştirme süreçleri şu aşamalardan oluşur: *Çıraklık*, *Bade İçme ve Rüya Motifi*, *Âşık Toplantıları ve Âşık Fasılları*, *Muamma*, *Askı Asma-Askı İndirme*. Eskiden âşık fasılları toplantıda bulunan en yaşlı âşığın yaptığı bir dua ile sona ererdi. Bu uygulama, XX. yüzyıl ortalarından itibaren toplantıda buluna âşıkların koro hâlinde Köroğlu’ndan bir koçaklamanın söylenmesi şekline dönüşmüştür.



Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Tür ve Şekilleri Tanımak

Âşık tarzı edebiyat geleneğinde hem hece ölçüsü ve bununla ilgili tür ve şekiller hem de aruz ölçüsü ve bu ölçüyle meydana getirilmiş bazı tür ve şekiller kullanılmıştır. Bu nedenle bu edebiyat geleneğinde yer alan tür ve şekilleri bu iki ölçüye göre ele almak yararlı olacaktır. Hece ölçüsünün kullanıldığı Âşık tarzı şiirinin nazım birimi dördlüktür. Âşık tarzı edebiyat geleneğinde heceli mânî, koşma ve destan olmak üzere üç nazım şekli vardır. Bu şiir geleneğinde “koşma şekli” uyak düzeni ve “mânî şekli” uyak düzeni olmak üzere iki çeşit uyak düzeni vardır. Koşma şekli uyak düzeni 8 ve 11 hece ölçülü şiirlerde ya *abab-cccb-dddb* ya da *abxb-dddb-eeeb* şeklindedir. Mânî şekli uyak düzeni ise 7 ve 8 hece ölçülü şiirlerde *aaxa-ccxc-eexe* şeklindedir.

Nazım birimi (dörtlük) sayısına bağlı olarak uzunluk ve kısalık veyahut hacim açısından uzun olan destan biçimiyle kısa olan biçimlerin (koşma ve mânî) ayırt edilmesini sağlayan ölçüttür. Uzun biçim (destan) en az 5 veya 7 dördlükten oluşan konuya ve konuyu işleyen âşığın gücüne göre 100 dördlüğü aşabilen başka bir ifadeyle uzunluk bakımından sınırsız olan biçimdir. Kısa biçimler; koşma en az 2 ve en fazla 5 dördlükten ibaret olan biçimdir. Mânî biçimi ise bir dördlükten oluşur. Dörtlük sayısı birden fazla olduğunda ise koşma ve destan biçimlerinin sınırlamalarına uygun olarak yer aldığı türe göre adlandırılır. Âşık şiirinde konu sınırsızdır. Âşık tarafından herhangi bir nedenle şiirleştirilmeğe değer bulunan bir konu ele alınabilir. Konu ve anlatım tutumu açısından (şekil ve hacimle beraber) türü belirleyen geleneksel âşık havası veya havalara “ezgi” adı verilir. Çoğunlukla türler ile ezgileri kalıplaşmış olarak bir arada bulunur.

Tür bir nesnenin bir benzerinin üretilmesi şartlarını haiz olarak üretilen nesneler grubu diye tanımlanabilir. Bu formülün âşık şiiri için uygulanışı; bir âşık şiirinin şekil, ezgi, hacim, anlatım tutumu ve konu açısından benzerlerinin üretilmesi şartlarının belirlendiği ve bu şartlara göre oluşan benzerleriyle birlikte oluşturduğu, kalıplaşmış icra ve geleneksel işlevlere sahip şiir gruplarından her biri şeklindedir.

Âşık tarzı heceli şiir türleri inşa olundukları nazım şekline göre hareketle kalıplaşmış konu ve ezgi özelliklerine göre üç ana başlık altında toplanır bunlar: Koşma şekli ve destan şekli ve mânî şeklidir. Yine koşma şekli alt başlık olarak yedi maddede; Destan şekli ise alt başlık olarak beş maddede incelenir.

Âşık tarzı şiir geleneğinde aruz ölçüsüyle en çok divan, *selfîs*, *semaî*, *kalenderî* gibi nazım şekilleri kullanılmış olup, hepsinin de özel ve geleneksel ezgileri vardır. Bütün bu şekiller, *gazel*, *murabba*, *mubammes* ve *müseddes* tarzlarında olabilir. *Satranç* ve *Vezn-i âber* ise, âşık tarzı şiir geleneğinde göreceli olarak daha az kullanılan aruzlu nazım şekilleridir.



Âşık Tarzı Şiirlerin Anlatım Tutumu (Eda) Özel-liklerini Açıklamak

Yaratıcı veya icracının dinleyicide uyandırmak istediği duygu ve düşünceleri gerçekleştirme amacına yönelik olarak konuya karşı takındığı (övme, yerme, yerinme “şikâyet”, öğüt verme, bilgilendirme “didaktik”, eğlendirme “güldürme”, yas tuturma “ağlatma”) gibi geleneksel tavırlar ve bunlara bağlı olarak konuyu işleyiş tarzlarının her birine “anlatım tutumu” veya “eda” denilir. Âşık şiiri bağlamında bir âşığın, şiirinin mesajının icra bağlamında dinleyicide uyandırmasını beklediği duygusal reaksiyona yönelik olarak ezgiyle bütünleşen ve geleneksel olarak kalıplaşmış konuyu ele alış tavrı anlatım tutumudur. Âşık şiirinde herhangi bir tema yukarıda sayılan sekiz anlatım tutumuyla da ele alınabilir. Bir başka söyleyişle herhangi bir konuyu işleyen bir âşık işlediği konunun icrasıyla dinleyicisi üzerinde sekiz açıdan veya âşığın şiiriyle verdiği mesajın niteliği sekiz kategoriden birinde ele alınabilir. Çok nadir olarak bir şiirde birden fazla işleyiş tarzı veya anlatım tutumu karışık olarak bir arada bulunabilir.

Meselâ “savaş” konusunu ele alan bir âşık bunu aşağıdaki anlatım tutumlarına göre isterse ve gücü yeterse ayrı ayrı 8 biçimde ele alabilir. Bu anlatım tutumlarını şöyle sıralayabiliriz: *Güldürme-ye/Eğlendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu*, *Övmeye Yönelik Anlatım Tutumu*, *Yermeye Yönelik Anlatım Tutumu*, *Şikâyet Etmeye Yönelik Anlatım Tutumu*, *Öğüt Vermeye Yönelik Anlatım Tu-*

tumu, Bilgilendirmeye Yönelik Anlatım Tutumu, Yas Tutturmaya Yönelik Anlatım Tutumu, Hüner Göstermeye-Öğünmeye Yönelik Anlatım Tutumu.



Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinin Temsilcilerini Tanımak

Âşık Edebiyatının yukarıda çizilen tarihî gelişimi ve tanımlanışından hareketle genel bir panoraması ve yüzyıllara göre belli başlı temsilcileri şu şekilde sıralanabilir:

- XVI. yüzyıldan kalan eserlerinden hareketle bu yüzyılda yaşamış belli başlı âşıklar olarak Bahşî, Ozan, Kul Mehmed, Öksüz Dede, Köroğlu, Gedâ Muslu, Çırpanlı, Armudlu, Kul Çulha, Oğuz Ali ve Pir Sultan Abdal. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şekillenen gelenekte tasavvufî ve arûzla murabba şeklinde düzenlenen divanlar başta olmak üzere divan edebiyatı tesirleri görülür
- XVII. yüzyılda, Gevherî, Âşık Ömer ve Karacoğlan gibi en velût ve etkin temsilcilerini yetiştiren âşık tarzı kültür geleneği, klasikleşen formlarına ve tekke-tasavvuftan ayrımı belirgenleşen icra ve tematik muhteva çizgisine kavuşur. Bu yüzyılın belli başlı temsilcileri arasında Kâmil, Kuloğlu, İbrahim, Türebî, Edhemî, Afife Sultan, Kul Deveci, Kul Süleyman, Temaşvarlı Gazi Hasan, Âşık Mustafa, Kayıkçı Kul Mustafa, Kâtibî, Zaîfî, Âşık Eroğlu, Pîroğlu, Hâkî, Gedâyî, Şah Bende, Şermî, Demircioğlu, Üsküdârî, Bursalı Âşık Halil, Keşfî, Koroğlu, Benli Ali gibi isimler sıralanabilir.
- XVIII. yüzyılda, geleneğin ulaştığı yaygınlık ve gördüğü kabulün bir neticesi olarak âşık tarzına mensup bazı isimlerin şüara tezkirelerine bile alındığı görülmektedir. Şüphesiz bunda büyük bir ihtimalle bir önceki yüzyıldaki performanslarının da oluşmasında önemli bir rol oynadığı düşünülebilecek olan “mahallileşme cereyanı”nın tesiriyle bazı divan şairlerinin de âşık tarzı edebiyat geleneğine ait özellikleri kullanmağa başlamalarının büyük bir tesiri olmalıdır. Biraz da bu nedenlerle, âşık tarzı şiir geleneği temsilci sayısı ve eserlerinin seviyesi bakımlarından önceki yüzyıla nazaran daha sönük gibi duran 18. yüzyılda yetişen belli başlı âşıklar arasında Ravzî, Ali, Hocaoglu, Kabasakal Mehmed, Nakdî, Seferlioğlu, Mağribli Oğlu, Şermî ve Kara Hamza sayılabilir.

- XIX. yüzyılda, bir yandan Divan Edebiyatı geleneğine mensup kişilerin âşık tarzına ilgilerinin zirveye çıkması diğer yandan dinî-tasavvufî temaların göreceli olarak yoğunlaşması olgularının yaşandığı bir âşık tarzı kültür geleneği çerçevesi ile karşılaşılır. Bunun en önemli nedeni bu yüzyıla kadar mümkün olduğunca bağımsız olmaya gayret ve bu yönde de yeri geldiğinde birbirleriyle rekabet eden üç şiir geleneğinin Batılılaşma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan “Yeni Edebiyat anlayışı”na karşı olmak üzere bir ittifak arayışı ve anlayışı içinde bir araya gelmeleridir. Tanzimat sonrası oluşturulmağa çalışılan Yeni Edebiyat anlayışının Ziya Paşa gibi temsilcileri başta olmak üzere batıda halk şiirinin taşıdığı değerden mülhem olarak yaptıkları değerlendirmeler de hiç şüphesiz söz konusu âşık tarzının güç ve kuvvet kazanarak ön plana çıkma sürecinin en önemli katalizörleri arasında görülmelidir. Söz konusu oluşum veya batı kaynaklı unsurlara karşı yerli değerlerin temsilinin ve âdeta sözcülüğünü âşık tarzına bırakılmış olmasında, yazılı kültür ortamında üretime başlayan ve ortalama A4 kâğıdı hacmindeki kâğıtlara basılan destanlarla, gazete işlev ve yapısına da kavuşan teknik yapılanış da son derece önemli bir rol oynamış olmalıdır. Bu teknik yapılanış veya âşık tarzının basım teknolojisini kullanarak destan formuyla ulaştığı etkinlik, onun sözlü kültür ortamındaki kahvehaneler merkezli erkek egemen hedef kitlesini, kadınlar başta olmak üzere toplumun hemen her kesimine ve geleneksel temaların çok ötesinde toplumu ilgilendiren hemen her önemli konuda fikir beyan edebilir ve bunu çok kısa bir sürede devrin gazetelerinden çok daha geniş kitlelere yayıp yönlendirebilir bir hâle getirmiştir. Bu nedenlerle de, âşık tarzının XIX. yüzyılda diğer yüzyıllara kıyaslanamayacak bir temsilci çokluğuna ve günümüze intikal eden eser bolluğuna kavuşmasını sağlamıştır. Bu durumu sadece ele geçebilen belgelerle izah etmek de yukarıdaki fikri bir başka cephesiyle teyit etmekten başka bir şey değildir.

Nitekim, XIX. yüzyılda âşık tarzı kültür geleneğinin belli başlı mensupları arasında, Emrah, Dertî, Bayburtlu Zihnî, Develili Seyrânî, Tokatlı Nuri, Ruhsatî gibi ulusal ve Minhâcî, Ispartalı Seyrânî, Âşık Ali, Gedâyî, Devamî, Sürûfî, Figanî, Zeh-

rî, Micmerî, Bezlî, Sabrî, Sümmanî, Âşık Şenlik, Celâlî, Zülâlî, Muhibbî, Ceyhunî, Remzî, Nâzi, Kemalî, Meydanî, Tanburî Mustafa, Hengâmî, Pendsî, Mehmed Ali, Gülzârî, Niyazî, Bedrî, Bahrî, Ferdî, Lûtfî, Tiflî, Cemâlî, İkrarî, Rıza, Meslekî, Pinhanî, Hezarî, Serdarî, Dadaloğlu, Deli Boran, Beyoğlu, Gündeşlioğlu gibi yerel veya bölgesel şöhrete kavuşmuş pek çok isim yer almaktadır.

- XX. yüzyılda, âşık tarzı bir önceki asırda elde ettiği gücü veya hakimiyeti gerek Cumhuriyet ile birlikte geleneksel edebiyata verilen önem ve gerekse gelenek temsilcilerinin değişen şartlara uyum sağlamalarında dolayı daha da artırdığı söylenebilir. Belki de bu nedenle, XX. asrın ilk yarısında sona erdiğine dair değerlendirmeler bile yapılan âşık tarzının, bir yandan Kağızmanlı Hıfzî, Yusufelili Huzurî, Nihanî, Müdamî, Âşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Şeref Taşlıova, Murat Çobanoğlu, Âşık Reyhanî gibi önceki yüzyılın önde gelen âşıklarından hiç de geri sayılamayacak isimler yetiştirirken diğer yandan da, Mevlid İhsanî, Nuri Çıragî, Hüseyin Çırakman, Âşık Ali Gürbüz, Erol Erganî, Mustafa Aydın, Kemal Demir, Kul Nurî, İhsan Yavuzer, Zakirî, Rahimî, Zeki Erdal, Şemsi Deniz, Gülhanî, Ruhanî, Rahmanî, İmamî gibi isimleri ilk anda akla gelenler başta olmak üzere yüzlerce son derece velût âşık yetişerek ve gelenek kendini elektronik kültür ortamında da ürün vermeye yönelik olarak yenileyerek yaşamaya devam etmektedir.

Kendimizi Sınayalım

1. Ozan-Bakşı, Tekke-Tasavvuf, Ordu Şâirleri ve Divan Edebiyatına mensup insanların kahvelerde icralara yönelerek oluşturdukları yeni tarza ne ad verilir?

- Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği
- Tekke-Tasavvuf Edebiyat Geleneği
- Halk Edebiyatı Geleneği
- Divan Edebiyatı Geleneği
- Anonim Halk Edebiyatı Geleneği

2. Aşağıdakilerden hangisi âşıklık geleneği mensuplarının yetişme süreçlerinde geçtikleri aşamalardan biri **değildir**?

- Bade içme ve rüya motifi
- Muamma
- Askı asma, askı indirme
- Muhammes
- Âşık toplantıları ve âşık fasılları

3. Âşık edebiyatı sanatçılarına ilişkin aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- Genellikle okur yazar değildirler.
- Şiirlerini sazla çalıp söylerler.
- Köylerinde, kasaba ve şehirlerde, asker ocaklarında yetişirler.
- Yeniçeri ocağına mensup olanlar katıldıkları savaşlarda gösterdikleri yiğitlikleri dile getirirler.
- Kendi kendilerini yetiştirirler.

4. Âşıkların şiirlerinde kullandıkları takma ada ne ad verilir?

- Mahlas
- Lakab
- Künye
- Ayak
- Divanî

5. Aşağıdakilerden hangisi geleneksel âşık havası veya havalarına verilen addır?

- Beste
- Güfte
- Ezgi
- Nakarat
- Tapşırma

6. Aşağıdakilerden hangisi âşık tarzı şiir geleneğinde arûzlu türlerden biri **değildir**?

- Divan
- Nefes
- Kalenderi
- Selis
- Vezn-i Aher

7. Aşağıdakilerden hangisi Âşık tarzı heceli şiir türlerinden koşma şeklinin türlerinden biri **değildir**?

- Güzelleme koşmalar
- Ağıt koşmalar
- Taşlama koşmalar
- Ninniler
- Semailer

8. Âşık edebiyatıyla ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- Ninni, mâni, koşma gibi nazım biçimlerinin olması
- Genellikle yarım kafiye ve redife yer verilmesi
- Bu dönemde ozanın yerini âşığın; kopuzun yerini sazın alması
- Eserlerin sözlü olması
- Oluşmasında Anadolu'da toplum düzeninin değişmesi; göçebe halkın köy ve kasabalara yerleşmesinin etkili olması

9. Âşık edebiyatına ilişkin aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?

- Şiirlerin nazım birimi dördlüktür; 7, 8, 11'li hece kalıbı çok kullanılmıştır.
- Şiirde aruz özentisi görülmez; ama dinin etkileri gözlenir.
- Şiirler doğaçlama yoluyla söylenir.
- Şiirlerin son dördlüğünde şairin adı geçer.
- Şiirde koşma, semaî, varsağı gibi nazım biçimleri kullanılmıştır.

10. Aşağıdakilerden hangisi XX. yüzyıl âşıklarından biri **değildir**?

- Âşık Veysel
- Âşık Seyranî
- Şeref Taşlıova
- Murat Çobanoğlu
- Âşık Reyhanî

Okuma Parçası

Âşık Edebiyatı

Prof. Pertev Naili Boratav

Aşağı yukarı XVI. yüzyılın başlarından bu yana, çeşitli biçimleriyle halk şiirinin bir de, sözlü anlatı türlerinden birisi olan, orasına burasına türküler serpiştirilmiş bulunduğu, düz deyişli hikayenin temsilcilerine âşık adı verilmektedir. Yüzyılımızın başından beri Türkiye’de geliştirilen edebiyat ile filoloji araştırmalarının kullandığı terimlere bakılacak olursa, bu sanatçıların elinden çıkan yapıtların tümüne, sık sık “âşık edebiyatı” denmekte, ancak “âşık” terimi yerine “saz şairi” ya da “halk şairi”, “halk ozanı” terimleri de kullanılmaktadır. Ermeni halk ozanlarına verilen “aşuğ” adı, âşık adının özel bir biçiminden başka bir şey değildir. Tanımladığımız anlamda “âşık” terimi, bütün Osmanlı bölgesiyle gerek Sovyet Azerbaycan’ında (Günümüzün bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti) gerek İran Azerbaycan’ında yaygındır; Türkçenin konuşulduğu başka ülkelerde ise, aynı işlevi göre sanatçıların adları değişik olur: Kazaklarda akın, çırav, Kırgızlarda akın, Türkmenlerde bağşı... Bu sanatçılar, yaratmak sanatlarını yürütmek için en iyi ortamı köylük yerlerde, klasik edebiyatın az etkilediği küçük kentlerde, göçebe, yarı göçebe topluluklarda bulmuşlardır. Büyük kültür merkezlerinde, öykünmek istedikleri klasik edebiyata çokça ilgi göstermişler, kendi sanatlarının ıralarını koruyamamışlardır. Âşıkların doğal ortamlarından biri, asker ocağı olmuştur: İstanbul’da yeniçeri ortalarında, sınır garnizonlarında, Cezayir, Tunus, Arabistan, Kırım gibi, Osmanlı egemenliğindeki uzak ülkelerin askerî üslerinde, âşıkların temsil ettiği bir edebiyat yaratılmıştır; bu âşıklar, geleceğin temel ıralarını korudukları gibi, içinde yaşadıkları ortamın, tanığı oldukları olayların özelliklerini de yaratılarına katmışlardır.

Âşık, hem yaratıcı bir sanatçı, hem de icracıdır: Düzdüğü şiiri, türküyü okur ama gerek çağdaşı olan, gerek kendisinden önce yaşamış âşıklardan edindiği edebiyat kalıtını bir kuşaktan öbür kuşağa ulaştırmak görevini de üzerine alır. Yöntemin özelliği şudur ki: Sözü edilen “kuşaktan kuşağa ulaştırma” sözlü yoldan yapılır; ister kendinin ister başkasının olsun, hikâyelerini, şiirlerini bir dinleyici kalabalığı karşısında anlatır, okur. Kendi yapıtlarını dinlettiği zaman da, hazır birtakım parçalar içersinden seçtiklerini okur, ya da bir takım durumlar da, doğaçtan söyler. ... (Boratav 1968).

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. a | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 2. d | Yanıtınız doğru değil ise “Âşıkların Yetişmelerini ve İcra Töresi” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 3. e | Yanıtınız doğru değil ise “Âşıkların Yetişmelerini ve İcra Töresi” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 4. a | Yanıtınız doğru değil ise “Âşıkların Yetişmelerini ve İcra Töresi” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 5. c | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Kullanılan Tür ve Şekiller” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 6. b | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Kullanılan Tür ve Şekiller” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 7. d | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Tür ve Şekiller” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 8. a | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Kullanılan Tür ve Şekiller” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 9. b | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinde Tür ve Şekiller” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |
| 10. b | Yanıtınız doğru değil ise “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneğinin Temsilcileri” konusunu bir kez daha gözden geçirin. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Geleneksel bağlamında hangi tekke olursa olsun mutlaka bir tarikatin kontrolü altındadır. Tekkede yapılacak sosyalleşme ve kültürlenme amaçlı eğlenceler de orayı kontrol eden tarikatin ilke ve değerlerine uygun olmak durumundadır. Kahvehaneler ise herhangi bir dinî otorite ve organizasyonun kontrolü dışında doğrudan sosyalleşme ve kültürlenmeye yönelik hoşça vakit geçirme amaçlı mekânlardır. Mekân ve kurumlardaki farklılıklar buralarda oluşturulan ve icra edilen sözlü edebiyat geleneklerinin eserlerine de yansımıştır.

Sıra Sizde 2

Kamlık (şamanlık), ozan-baksı ve tekke edebiyat geleneklerinde görülen “rüya” yoluyla sanatsal icra gücüne sahip olma motifinin âşık tarzı edebiyat geleneğinde de yer alması Türk kültüründe sözlü edebiyat gelenekleri arasındaki kültürel sürekliliği göstermektedir.

Sıra Sizde 3

Âşık tarzı edebiyat geleneğinde hece ölçüsünün yanı sıra aruz ölçüsüyle de şiirler meydana getirilmesi edebî geleneklerimiz arasındaki etkileşimi ve söz konusu edebî geleneklerin kültürel değişmeye kapalı bir karakterde olmayışlarının göstergesi olarak kabul edilebilir.

Sıra Sizde 4

Günlük hayatımızda anlattığımız fıkra, hatıra ve benzeri şiir veya nesir şeklindeki anlatıların da anlatımına yön ve şekil veren bir amacı ve bu amaca bağlı olarak oluşan bir anlatım tutumumuz vardır. Belli bir amaç ve ona uygun olarak geliştirilmiş ve gelenekselleşmiş anlatım tutumları olmaksızın aynı dili konuşan insanlar arasında bile iletişim ve anlaşma güçlükleri ortaya çıkar.

Sıra Sizde 5

Günümüz âşıklarının artık kahvelerde hikâye anlatma yarışlarının en önemli nedeni tarım toplumu yapısından sanayi toplumu yapısına dönüşen toplum yapımızdaki zaman kullanımı ve daha da önemlisi bir eğlenme ve eğlendirme biçimi olarak geleneksel halk hikâyesi anlatma geleneğine alternatif olarak çıkan biçim, form ve araç-gerecin daha işlevsel olmasıdır. Âşıkların albüm ve kasetlerinde uzun destanlar yerine birkaç dörtlükten oluşan koşmalara ağırlıklı olarak yer vermelerinin de nedeni dinleyiciyi olabildiğince sıkmadan ve daha çok parçaya yer verebilmektir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Boratav, P.N. (1968). “Âşık Edebiyatı.” **Türk Dili Dergisi**, S.207, s.340-357.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2006). **Âşık Edebiyatı Geleneği ve İstanbul**. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Dizdaroğlu, H. (1968). **Halk Şiirinde Türler**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, K. (2007). Ansiklopedik **Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (1993). **Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Halıcı, F. (1992). **Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şiirleri**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1941). **Türk Saz Şiirleri I, II, III, IV**. Ankara: Güven Basımevi.
- Köprülü, M. F. (1989). **Edebiyat Araştırmaları I**. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Onay, A. T. (1928). **Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i**. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Ozanoğlu, İ. (1940). **Âşık Edebiyatı**. Kastamonu: Şenkıral Matbaası.
- Özarslan, M. (2001). **Erzurum Âşıklık Geleneği**. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Öztelli, C. (1955a). **Halk Şiiri :XIV-XVII. Yüzyıllar**. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Öztelli, C. **Halk Şiiri : XVIII. Yüzyıl**. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1989). “Türk Saz Şiiri.” **Türk Dili Dergisi**, S. 445-450, s. 105-250, 1989.

Sözlük

A

- Abes-gû:** Boş ve tuhaf konuşan.
Adabımuaşeret: Görgü kuralları
Afitab: Güneş.
Ağyar: Yabancılar.
Ahbar: Haberler.
Ahd: Yemin, zaman.
Ahmer: Kırmızı.
Aidiyet: Aitlik.
Akıbet-endiş: Sonunu düşünen.
Âlâ: En yüce, en iyi.
Âli-cenâb: Şanı yüce.
Antropoloji: İnsan bilimi.
Arkaik: Konuşulan ve yazılan dilde kullanımdan düşmüş olan, eskimiş.
Asitane-i aliye: Yüce kapı, yüce eşik.
Âşüfte-hâl: Perişan, hâli kötü olan.
Atıl: Tembel, işe yaramaz.
Avam: Halk
Ayan: İleri gelenler.

B

- Baç:** Vergi.
Bad: Rüzgar
Ba'demâ: Bundan sonra, bundan böyle.
Bağban: Bahçıvan.
Baksı: Ozan
Bala: Yavru
Bay: zengin
Baz: Oyun, hile.
Berây: İçin.
Beşerî: İnsanla ilgili.
Bezm: İçki meclisi.
Bi-bahâne: Sebepsiz, bahanesiz.
Bi-hamdi'llah: Allah'a şükür olsun.
Bî-zeban: Dilsiz.

C-Ç

- Caba:** Bedava verilen şey.
Cam: Kadeh.
Cebr etmek: Zorlamak.
Cefâ-pîşe: Zalim.
Cerâyim: Cürümler, suçlar.
Ceyran: Ceylan.
Çubuk çekmek: Sigara içmek.

D

- Dâr:** Ev
Dehân: Ağzı.
Dehr: Dünya.
Del olmak: Delirmek
Der-ağuş etmek: Kucaklamak.
Der-piş: Önde.
Derun: İç, gönül.
Dide: Göz.
Diğergamlık: Özgecilik.
Dil: Gönül.
Dil-ara: Gönlü süsleyen.
Dil-rübâ: Gönül kapan, sevgili.
Dolab: Dönme dolap.
Dur: Uzak.
Düstur: Kural.

E

- Ebr:** Bulut.
Echel-i cühelâ: Cahillerin en cahili.
Ednâ: Alçak.
Eflâk: Felekler, gökyüzü.
Ekoloji: Çevre bilimi.
Elvan: Türlü, çeşitli
Emsal: Örnekler
Enduh: Keder, tasa.
Erginlemek: Donanmak, temel bilgileri almak.
Eş'âr: Şiirler.
Eşk: Gözyaşı.
Eşkin: Atın dört nala ve tırıs arasındaki hızlı yürüyüşü.
Etnoloji: Irk bilimi.
Etvar: tavırlar.
Evrilmek: Bir biçimden başka bir biçime doğal olarak dönmek.

F

- Fekk:** Açmak, ayırmak.
Ferzenk: Kötü, fena.
Firâş: Yatak.
Form: şekil
Fusun: Büyü.

G

- Gavvaz:** Aslı gavvas dalgıç,
Geda: Dilenci
Gıll u gış: Kararsızlık, gönül darlığı.
Gıryan: Ağlayan
Görüngü: Duyularla algılanabilen her şey.

Güher-feşan: İnci saçan.

Gül-i ter: Taze gül.

Gülistan: Gül bahçesi.

Gülzar: Gülbahçesi.

Güre: Bir yaşımdan üç yaşına kadar olan tay.

Güşade: Açık, açılmış.

H

Hâb: Uyku

Hak Sübhan: Tanrı.

Hâlık: Tanrı

Handesin: Neredesin

Har: Eşek.

Havf: Korku

Hazer: Çekinme.

Hecr: Ayrılık.

Hicâb eylemek: Utanmak.

Hub: Güzel.

Hun-har: Kan içici.

Huzzar-ı kiram: Saygın izleyiciler.

I-İ

Ira: Karakter.

Iyal: Bir kişinin bakmakla yükümlü olduğu kişiler.

Iyan: Açık, belli

İbkâ-yı nam: İsmi kalıcı olması.

İcra: Yürütme, yerine getirme

İçtinab: Çekinme.

İd: bayram

İdame: Sürdürme, devam ettirme.

İdgah: Bayram yeri.

İdrak: Anlama, anlayış.

İhsas: Hissetme, duyma.

İkame: Yerine koyma, yerine kullanma.

İkbal: Gelecek.

İkrar: Yaptığı bir işi diliyle de söylemek.

İnayet: Yardım

İnce saz: Türk müziğinde keman, ney, tambur, kemençe, ut, kanun, daire vb. çalgılardan ve okuyuculardan oluşan, fasıl yapan topluluk.

İnkısam: Bölünme.

İrtifa'en: Yüksekliğine göre.

İrtikap: Çalma.

İttisal: Bitişik, yan.

K

Ka'r: Dip.

Kaçan: Ne zaman.

Kadime: Eski.

Kalb-i selim: Gönlü temiz olan.

Kâm: Murat, arzu.

Kamet: Boy.

Kande: Nerede.

Karavaş: Cariye.

Katre: Damla.

Kelp: Köpek.

Kemal ehli: Olgun kişi.

Keman: Yay.

Kerihe-siret: Kötü huylu.

Kibâr: Büyükler.

Kirmanî: Kirman işi.

Kişver: Ülke, memleket.

Koçak: Yiğit.

Kombinezon: Düzenleme.

Konca: Gonca.

Koşutluk: Paralellik.

Kronolojik: Zaman bilimsel.

Kûh: Dağ

Kuram: Teori.

Kuy: Mahalle, sokak.

Küfran-ı ni'met: Nimetin kadrini bilmeme.

Küntü kenz: "Gizli hazine".

L

La'l: Kırmızı değerli bir taş.

Lâ-mekân: Mekânı olmayan.

Leb: Dudak.

Lenger-endaz: Demir atan.

Levs: Pislik

Loru kuşu: Papağan.

M

Mah: Ay

Mahdut: Sınırlı, sınırlanmış.

Mah-ı tâbân: Dolunay.

Mahiyet: Nitelik, öz.

Maşuk: Sevgili.

Materyal: Malzeme, gereç.

Me'vâ: Sığınak.

Medhuş: Dehşete düşmüş.

Mehveş: Ay gibi.

Melâl: Can sıkıntısı, kederli olma.

Mesa: Akşam.

Mest: Sarhoş.
Meşruiyet: Meşruluk.
Methiye: Övgü.
Meydan almak: Sahneye çıkmak.
Mezellet: Alçaklık.
Mistik: Gizemli.
Miyan: Bel.
Mizan: kıyamet, mahşer
Monografi: Bilimsel alanlarda özel bir konu veya sorun üzerine yapılan çalışma.
Muhaddisan: Söz söyleyenler.
Muhakeme: Yargılama.
Muhatap: Kendisiyle konuşulan kimse.
Muhâvere: Konuşma
Muhıbb: Dost, sevgili.
Mukabil: Bir şeyin karşılığı olan.
Mukallid: Taklitçi.
Mukarrer: Kararlaştırılmış.
Musahib: Dost, arkadaş.
Mu'tad: Âdet hâline getirilmiş.
Mûy: Kıl, saç
Müjgan: Kırpikler.
Münevver: Parlak, ışıklandırılmış.
Müstâk: Müstehak kelimesinin bozulmuş şekli.
Mütekâmil: Olgun, eksiksiz.

N

Nâdan: Cahil.
Nâdanlık: Cahillik.
Nakilan: Nakledenler, anlatanlar.
Nalan: İnleyen.
Nar: Ateş
Naşad: Mutsuz.
Nazenin: Nazlı.
Nev-civan: Genç.
Nev-res: Yeni yetişmiş.
Nezâket: Naziklik, incelik.
Nigah: Bakış.
Nihal: Fidan.
Nihan: Gizli.
Nikab: Peçe, örtü.
Nuş: Tatlı

O

Od: Ateş

P

Pay: Ayak.
Penah: Sığınma.
Perî-rû: Peri yüzlü.
Perverdigar: Tanrı.
Peymâne-vâr: Kadeh gibi.
Pir-i mugan: Meyhaneci.
Pür-cefâ: Zalim.

R

Rah: Yol.
Raviyan: Rivayet edenler.
Râz: Sır.
Ref: Kaldırma.
Rekz: Dikmek.
Rezalet-mefruş: Rezalet yayan.
Rical: Erkekler, ileri gelenler.
Rindane: Rintçe, Hayattan zevk alırcasına.
Rişte: İp.
Rûberû: Yüz yüze.
Ruh: Yanak.

S-Ş

Safa-yab: Mutluluk bulan.
Sahab: Sahib
Sahib-kıran: Padişahlar için kullan bir sıfat, kutlu, saygın.
Sahtiyan-ı atik: Eski deri.
Sanem: Put.
Sebat: Sözünden ve kararından dönmek.
Seci: Düzyazıda kafiye.
Ser: Baş
Server: Başkan, reis.
Serv-i kâmet: Boyu servi gibi olan.
Seza: Layık, yaraşır.
Sicilleme: Halk edebiyatında bir konuda söylenmesi gerekenleri manzum olarak sayıp dökmek.
Sorunsal: Çözümü belli olamayan.
Subh: Sabah.
Suz: Yanma, yanış.
Süçi: İçki
Sühan-sâz: Şair.
Sükker: Şeker.
Şehrâh: Ana yol.
Şemşîr: Kılıç.

T

- Tab'-ı halim:** Yumuşak huylu.
Tamaşâ: Temaşa, seyir
Tecnis: Cinaslı söz söyleme.
Teher: Tehir, erteleme.
Temren: Okun ucundaki demir.
Terahhum: Merhamet, acıma.
Tıfl: Çocuk.
Top yekun: tüm, bütün.
Toy eylemek: Ağırlamak
Tur: Tur Dağı
Turab: Toprak.

U-Ü

- Uğrun:** Gizli.
Uhuvvet: Kardeşlik.
Üftâde: Düşkün.

V

- Vala:** kumaş
Vasl: Ulaşma
Vech: Yüz.
Verd: Gül.
Verim: Ürün
Visal: Sevgiliye kavuşma.
Vüzera: Vezirler.

Y

- Yad:** Hatır, akıl
Yapmak: Kapamak
Yarlıgayıcı: Tanrı.
Yeğîn: Zorlu, katı, şiddetli.
Yelmek: Koşmak.
Yeti: Meleke, algılama gücü.

Z

- Zağlı:** Cilalı.
Zâhir: Görünen, ortaya çıkan.
Zavye: Tekke, zaviye.
Zay: zayi, yitik, kayıp
Zebân: Dil.
Zeval: Sona erme, güneşin batmaya başlaması.
Zevat-ı kiram: Saygın kişiler.
Zillet: Zelillik, rezillik.
Zuhur: Görünme, ortaya çıkma
Zulmet: Karanlık.

Dizin

A

Ağıt 9, 24, 31, 35, 53, 60, 61, 71, 78, 95, 102, 103, 107, 115-120, 127, 219, 240, 242, 300, 301

Ağıt Türü 102, 119

Alan Araştırması 27, 30, 31, 36

Alkış 76-78, 87, 88, 95, 96

Anket Yöntemi 31, 33, 36

Anlatımlık Tür 133, 151, 153

Âşık 292-310

Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği 292-294, 299, 300, 302, 306, 308, 309

Atasözü 76-81, 83, 95

B

Bent 52, 56, 65, 72, 93, 106, 108-114, 119, 128, 173, 248

Beyit 6, 52, 65, 67, 72, 92, 93, 106, 112-114, 116, 203, 204, 247, 248, 270, 286, 298

Bilmece 76-78, 92-95, 97

Budizm 238, 241, 243, 251

Buldurmaca Listesi Yöntemi 31, 34, 36

C-Ç

Cinashlı Kafiye 46, 48, 70, 121

Çapraz Kafiye 49, 70

D

Dede Korkut 238, 248, 249, 252

Dede Korkut Hikâyeleri 238, 252

Destan 6, 8, 9, 11, 19, 22-24, 28, 29, 31, 35, 36, 51-53, 58-60, 63, 64, 71, 77, 78, 83, 95, 115, 116, 118, 120, 127, 128, 132, 133, 138, 141-149, 152-154, 161-164, 169-175, 184, 193, 198, 219, 222, 242, 243, 248, 249, 251, 252, 271, 276, 277, 286, 287, 295, 299-301, 303, 308, 309

Deyim 76-78, 80, 82, 83, 85-87, 95, 96

Din Dışı Edebiyat 292

Divan 9, 24-26, 29, 30, 35, 36, 49, 52, 53, 56, 58, 65, 69, 71, 72, 92, 107, 116, 203, 220, 239, 258, 267, 270, 271, 286, 288, 293, 295, 296, 298, 300-303, 306, 308, 309

Divanî 24, 35, 65, 72, 172, 220, 221, 295, 300, 307

Durak 6, 42-44, 53, 70, 82, 106, 143, 271, 286

Düz Kafiye 49, 70

E

Eda 59, 71, 292, 300, 301, 308

Efsane 132, 133, 135, 136, 138, 139, 149-154

Epik Destan 8, 9, 19, 22, 28, 29, 77, 78, 95, 132, 133, 141-147, 149, 152-154, 161-164, 170, 184, 219, 222, 242, 248, 249, 251, 276, 277, 287

Ezgi 5, 6, 42, 46, 52, 59-63, 65, 67, 71, 72, 89, 97, 103-108, 116, 120, 127-129, 172, 192, 193, 247, 249, 250, 269, 271, 286, 296, 299, 300, 308

F

Fıkra 160, 175-180, 184

G

Gölge Tiyatrosu 190, 201, 208

Görüşme Yöntemleri 18

Gözlem Yöntemleri 18

Güzelleme 24, 35, 53, 59, 60, 62, 71, 170, 293, 300, 301

H

Halkbilimi ve Halk Edebiyatı 18, 24, 35

Halk Edebiyatı 2, 4, 6-11

Halk Edebiyatının Sınıflandırması 18

Halk Edebiyatının Sözlü Kaynakları 18, 36

Halk Edebiyatının Yazılı Kaynakları 18, 27, 36

Halk Hikâyesi 23, 133, 160, 161, 170, 172, 174, 184, 219, 222, 160, 161, 170, 172, 174, 184

Halk Kültürü 2, 7, 8, 11

Halk Şiiri 42-44, 46-54, 59, 60, 63-65, 70-72

Halk Şiirinde Anlatım Tutumu 42, 59

Halk Şiirinde Ezgi 42, 60

Halk Şiirinde Kafiye 42, 46, 49, 51, 59, 64

Halk Şiirinde Konu 42, 59, 60, 71

Halk Şiirinde Nazım Biçimi 42, 52, 53, 55, 63, 65, 66, 71, 72

Halk Şiirinde Nazım Birimi 42, 52, 53, 60, 71

Halk Şiirinde Nazım Türü 42, 59

Halk Şiirinde Ölçü 42, 43, 70

Hece Ölçüsü 43, 44, 53, 70, 82, 106, 116, 121, 172, 268, 294, 295, 298-300, 306, 308

İ

İç Kafiye 49, 54, 66-70, 72, 88

İlahi 20, 35, 53, 193, 245, 248, 267, 271

İletişim 2-5, 11

İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı 238

K

Kahvehane 23, 121, 170, 171, 184, 202, 220, 222, 244, 251, 267, 292-296, 298, 303, 306, 307

Kahvehane Âşığı 292, 294

Kalenderî 24, 35, 65, 67, 72, 105, 300, 308

Kam (şaman) 238, 240

Karagöz 190, 191, 201-208

Kargış 76-78, 87, 88, 95, 96

Kavuştak 54, 106, 108, 109-114

Kelime Redif 51, 70

Koçaklama 24, 35, 53, 59, 60, 71, 299-301, 307

Konuşmalık Tür 76, 78, 85, 95

Koşma 9, 23, 24, 31, 35, 44, 52-63, 70, 71, 104, 107, 108, 115, 120, 121, 127, 128, 247, 268, 270, 271, 286, 294, 295, 299, 300, 301, 306, 308

Köy Seyirlik Oyunları 24, 35, 190-195, 200, 201, 207, 231, 232

Kukla 24, 35, 78, 95, 191, 201, 203, 207, 208, 214-219, 225, 231, 232

Kültür 2-9, 11, 19-23, 27-31, 34, 35, 43, 46, 51-53, 59, 64, 77-82, 85, 92, 93, 95, 103, 104, 106-108, 115, 116, 118, 121, 127, 128, 133-139, 141-143, 145, 146, 150, 152-154, 161-164, 168, 170, 176-178, 180, 184, 185, 192, 193, 200, 202, 205, 208, 216, 218, 219, 222, 225, 232, 239-241, 243, 244, 247, 248, 250, 251, 268-270, 276, 277, 285, 286, 293, 295-297, 299, 300, 302-304, 306, 307, 309, 310

M

Mani 147, 241, 245, 250

Mâni Kavramı 102, 120

Maniheizm 238, 241, 243-245, 251

Masal 160, 161, 163-169, 173, 184

Masal Tipi 160, 163

Meddah 214, 219-223, 230, 232

Memorat 22, 24, 139-141, 150, 161, 162, 242, 249

Mit 133-139, 141-143, 148, 150, 152-154

Mitoloji 135-138, 141, 147-149, 153

Musammat 49, 53, 54, 57, 58, 65, 67

N

Nakarat 52, 54, 106, 116

Ninni Türü 102

O

Orta Oyunu 214, 216, 218, 219, 224-232

Ozan-Baksı 238, 239, 243, 244, 247, 248, 251

R

Ritüel 5, 6, 103, 127, 134, 135, 137, 153, 163, 195, 207, 215, 217, 267, 268, 285, 297

S-Ş

Sağı 53

Satranç 60, 65, 67, 68, 72, 300, 301, 308

Selis 65, 72

Semaî 24, 35, 53, 62, 65, 66, 71, 72, 105, 121, 128, 203, 205, 210, 300, 308, 66, 72, 124, 205

Seyirlik Türler 190-193, 207

Söylemelik Tür 102-104, 126, 127

Sözlü Edebiyat 2, 4, 8-11

Sözlü İletişim 2, 4, 5, 11

Sözlü Kültür 2, 5-9, 11

Şamanizm 215, 232, 238, 240, 251

T

Tam Kafiye 46, 47, 70

Tasavvuf 266, 268-271, 273, 274, 278, 284-286

Taşlama 24, 35, 53, 59, 61, 71, 300, 301

Tekerleme 76-78, 88-93, 95, 97

Tekke 266-271, 273, 276-278, 284-287

Tekke Âşığı 292, 294

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı 266-271, 276, 278, 285-287

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatı Tür ve Şekilleri 266, 268

Tekke ve Tasavvufî Halk Edebiyatının Önde Gelen Temsilcileri 266, 278, 284, 287

Tunç Kafiye 46, 48, 70

Türk Epik Destan Geleneği 132, 143, 146, 147, 149, 154

Türk Fıkra Tipleri 160, 180, 183, 185

Türk Halk Edebiyatının Tarihçesi 18, 36

Türk Masalları 160, 165, 166, 184

Türk Mitolojisi 132, 137, 138, 141, 148, 149, 153

Türkü 8, 9, 11, 19, 22-24, 29, 31, 35, 44, 58, 77, 78, 89, 95, 102-115, 118, 120, 127, 148, 164, 170, 172, 173, 194, 199, 202, 205, 219, 223, 247, 249

Türkü Kavramı 102

V

Varsağı 24, 35, 53, 61, 71, 106, 300

Vezn-î Âher 65, 67, 68, 72, 300, 308

Y

Yarım Kafiye 46, 70

Yazılı Edebiyat 2, 8

Yazılı İletişim 4

Yüksek Kültür 2, 7, 8, 11

Z

Zengin Kafiye 46-48, 70