

I. Mevzu, Şekil ve Üslûp Meseleleri

1. HİKÂYELERİN MEVZULARI BAKIMINDAN TASNİFİ

Kunoş'un, halk hikâyelerini mevzuları bakımından tasnifi şöyledir: 1. Kahramanlık romanı; 2. Saz şairlerinin romanı; 3. Saz şairleri-kahramanlık romanı.□ H. A. Fischer de bu tasnifi beğenir; O. Spies'in,□ hikâyeleri, aynı mevzudaki masallar da dahil, bir tip görmek isteyen düşünüşünü tenkit eder.□ Fischer'e göre, meselâ *Köroğlu hikâyeleri*, ayrı bir karakter gösterirler.

Spies ise Kunoş'un tasnifini beğenmiyor, "bu sathi ve görünüşe göre yapılmış bir tasniftir" diye tenkit ediyor. Ona göre, edebiyat ilmi bakımından, halk hikâyelerinden ancak bir tip masal (*eigentliche* ve *uneigentliche Brautwerbungsmörchen*) diye bahsetmek mümkündür.□ Bununla beraber, Spies de, hikâyelerin karakterini anlatmak istediği zaman Kunoş'un tasnifini esas olarak alıyor.□

Az çok farklı bir tasnifi de Nihat Sami Somyarkın'da (Barnarlı) buluruz: Bu müellife göre halk hikâyelerini: 1. Menkabevi kahramanlık hikâyeleri; 2. Aşk hikâyeleri; 3. Klasik edebiyattan doğma hikâyeler, diye üçe ayırmak lâzımdır.□ Bu tasnifte des-

□ Kunoş, "Türkische Volksromane, in Klein-Asien", Ung. Revue, yıl 12-13 (1892-1893); O. Spies, *Zwei Liebesgeschichten....*, s. 60; B. Gönül, Spies'- in *Türkische Volksbücher* tercümesi, s. VII.

□ Spies, aynı eser, s. 59.

□ B. Gönül, aynı eser, s. XI-XII.

□ Spies, *Zwei Liebesgeschichten....*, s. 59.

□ Spies, aynı eser, s. 66.

□ Altıok, sayı 22, s. 19-22.

tan ve masallarla bizim mevzuumuz olan tipik halk hikâyeleri ayrılmış değildir; sonra da oluş hususiyetiyle mevzu hususiyetini aynı tasnif için esas tutmak bu tasnifin başlıca kusurunu teşkil ediyor.

Hikâyelerin, daha çok mevzuları bakımından bu tasnifleri yanında, şekilleri ve hacimleri bakımından da tasnif denemeleri vardır; bunun bir misalini İsmail Habib'de görüyoruz. O, halk hikâyelerini, *büyük halk hikâyeleri* –meselâ *Kerem, Şah İsmail* v. s. gibi– ve *bozlaklar* diye ikiye ayırıyor. İkincilerde nazım esas, nesir talîdir; birincilerde ise nesir esastır, nazım bir süsten ibarettir.[□] Bu müellifin bu objektif ve dikkate değer tasnifi yanında bir tasnifi daha var ki bütün hikâye edebiyatını içine almak istiyor, fakat hiçbir sağlam esasa dayanmıyor. Buna göre halk hikâyeleri: 1. *Dede Korkut* hikâyeleri; 2. Destanî halk hikâyeleri (*Kerem, Melikşah, Mahmut ile Elif* gibi); 3. Hamasî halk hikâyeleri (*Hamza, Ali, Battal* gibi kahramanlara ait); 4. Aşklı hikâyeler (*Tayyar-zâde hikâyesi* gibi) çeşitlerine ayrılır.[□] Burada, görüyoruz ki, birbirinden çok ayrı şartlar içinde meydana gelmiş birçok hikâye çeşidi bir araya konmuş, hepsi *halk hikâyeleri* diye gösterilmiş, *Dede Korkut kitabı* ayrı bir hikâye çeşidi olarak alınmış, *destanî* ve *hamasî* tâbirleri manâları anlaşılmadan kullanılmış bulunuyor.

E. Saussey, Türk hikâye edebiyatını üç nevide görür: 1. *Légendes des origines* (menşeleri anlatan menkabeler: Oğuz menkabeleri gibi); 2. *Légendes Musulmanes* (İslâmî menkabeler: *Battal, Hamza hikâyeleri* gibi); 3. *Légendes sur les poètes errants* (gezici şairlere –âşıklara– dair hikâyeler).[□] Görülüyor ki, bizim *halk hikâyeleri* dediğimiz eserlerden bir kısmı –meselâ *Kerem, Âşık Garip, Kurbânî* gibi– Saussey'in üçüncü grubuna giriyor. Fakat Saussey bu üçüncü çeşidin tasnifi üzerinde ayrıca durmamıştır.

Hikmet İlaydın'ın tasnif ve tefrik tecrübesi de halk hikâyele-

rini diğer edebî çeşitler arasına yerleştirmek isteyen bir denemedir. Buna göre, halk hikâyelerini klasik Şark edebiyatındaki hikâye çeşitleri arasındaki mevkileriyle anlamak lâzımdır. Şark hikâye edebiyatı mevzuları ve muhtevalarına göre üçe ayrılır; 1. Dinî mevzular (*Mevlût* gibi); 2. Millî mevzular, destanî eserler (*Şehnâme, İskendernâme* gibi) 3. Âşıkane mevzular (*Leylâ ile Mecnun* gibi).^{□□} Görülüyor ki Hikmet İlaydın, bu tasnif denemesinde, halk hikâyeleri dediğimiz çeşidi diğer hikâye çeşitleri arasında yerleştirmekten ileri geçmemiş, bu hikâyeleri kendi içinde çeşitlere ayırmamıştır; belki hikâyelerden *bir kısmını* tavisip etmiş, bunları bazı karakterleriyle belirtmiştir; bu karakterlerin en mühimi, halk hikâyelerinin *muayyen bir aşk telâkkisini ihtiva etmeleri*'dir; "buradaki aşk oldukça tekâmül etmiş, hemen hemen plâtonik bir mahiyet almıştır; halk hikâyelerinde kahramanların mütemadi bir hicran içinde yanık, vefakâr bir sevgi ile yaşadıkları, hattâ bazan emellerine nail olmadan öldükleri görülür. Bu yüzden halk hikâyeleri arasında umumi mukayeseler yapmak mümkündür".¹¹ Hikmet İlaydın'ın fikirleri belki halk hikâyelerinden bazıları, klasik Şark edebiyatından geçmiş olanlar veya onları örnek edinmiş olanlar için doğrudur; bu hükmü bütün halk hikâyelerine, hattâ bütün *âşıkane* halk hikâyelerine teşmil etmek mümkün olmaz; idealist-platonik aşk telâkkisi (*Leylâ ile Mecnun*'da olduğu gibi), halk edebiyatına ne kadar tesir etmiş olursa olsun, Türk halk hikâyesinin esas karakterini teşkil etmez. İlerde, bizim halk hikâyelerimizin *roman* cephelerini gözden geçirirken bu nokta üzerinde daha çok duracağız.

Biz halk hikâyelerinin sözlü gelenekteki vasıflarını da göz önünde tutarak, mevzuları bakımından tasnifini yapacağız.

Halk hikâyelerini, umumi olarak, mevzuları bakımından ikiye ayırmak mümkün olur: 1. Kahramanlık hikâyeleri; 2. Aşk

□ İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri*; İstanbul, Remzi Kitabevi, 1943, s. 250.

□ Aynı eser, s. 297 v.d.

□ *Littérature populaire Turque*, s. 51.

□□ Hikmet İlaydın, "Behrâm-ı Gûr Menkabeleri", *Türkiyat Mecmuası*, c. V, s. 275-276.

¹¹ Aynı eser, s. 275-276 not.

hikâyeleri.

Bu tasnifi, halk hikâyecileri ve dinleyici muhiti de kendiliğinden yapmaktadır. Kahramanlık hikâyelerini, içinde dövüş, vurup kırma, kabadayılık ve babayığitlik maceraları bulunan hikâyeleri, türkülerini düşünerek, *koçaklamalı*; bunların dışında, mevzuda merkezi sıkletin aşk maceralarında bulunduğu hikâyeleri de *badeli âşıkların hikâyeleri*, *sevdalı hikâyeler* diye ayırırlar.

Birinci gruptaki hikâyeleri ikiye ayırabiliriz: 1. Köroğlu kolları; 2. Köroğlu hikâyelerine gelenekle bağlanan diğer kahramanlık hikâyeleri veyahut da aşk vakalarından çok yiğitlik maceralarını mevzu edinmiş görünen hikâyeler. Bu ikinci çeşitten hikâyeler, nümune olarak Köroğlu menkabelerini almışlardır. Hikâyenin kahramanı, hattâ bazan, ananeye uyularak bade içmiş olarak gösterilse bile, daha çok Köroğlu ve onun keleşleri tipinde kahramanlardır: Maceraları kavgalarla, kılıç zoriyle kazanılmış zaferlerle doludur.

İkinci gruptaki hikâyeleri de şu şekilde ayırmak mümkündür: 1. Muhayyel kahramanları olan hikâyeler; 2. Yaşadıkları, gelenek tarafından kabul edilen veya muhakkak olan âşık-şairlerin hikâyeyeleşmiş tercümei halleri. İleride göreceğimiz ve uzun uzun üzerinde duracağımız veçhile, bu ikinci grubun 2. çeşidindeki hikâyelerde artık ilk musannıf ve müellif meselesi mevzu bahis değildir: Türkülerin sahipleri, bizzat hikâyenin kahramanıdır. Bu gruptaki hikâyelerin umumi karakterleri, kahramanlarının tam manâsıyla bir âşık tipi göstermesidir: O, her iki mânâda da âşıktır: Bir saz şairidir; hayatı uzun gurbet yılları içinde diyar diyar dolaşmakla geçer; hayatını romanlaştıran, kendisine Pirlarin aşk badesi içirerek takdir ettiği, *puta* gösterdiği sevgiliye kavuşmak gibi bir hayat gayesi seçmiş olmasıdır. Kahramanın rolü aktif olmaktan ziyade pasiftir: Bütün düşmanlıklarını veya dostluklarını kendisine, şairliği –sazı ve sözü– temin eder. Âşık kendi hesabına dövüşen, vuran, kıran tâli şahsiyetlerin yardımcılarına da sözünün tabiatüstü kudreti sayesinde nail olur.

Yukarıda listesini verdiğimiz hikâyeleri bu esaslara göre tasnif edersek şöyle ikinci bir liste elde etmek mümkün olacaktır:

I. Kahramanlık hikâyeleri:

A. Köroğlu kolları:

Köroğlu kollarının adedini bugün 24 diye rivayet ediyorlar. Biz bunlardan, hâlâ anlatıldığını kat'i olarak bildiğimiz 21 tane sinin isimlerini tesbit edebildik. Bazı âşıkların rivayetine göre her keleşin (her beyin) bir kolu varmış. Binaenaleyh *Köroğlu* 366 veya 777 (bir rivayete göre 700) kol hikâyeden mürekkepmiş.

Âşıkların hikâyeler için gösterdikleri kronolojik sıraya göre:

1. İlk kol (Köroğlu'nun zuhuru: Babasının macerası, atları terbiyesi, Aras veya başka bir nehirden gelen üç köpüğü içmesi, Çamlıbel'e gelmesi); 2. Kasab-ı cömerd –veya Ayvaz– kolu; 3. Köse'nin kolu; 4. Koca Bey kolu; 5. Mamaç Bezirgân veya Tekelti kolu; 6. Demircioğlu ve Telli Nigâr –Erzurum kolu; 7. Kızıroğlu Mustafa Bey kolu; 8. Bağdat-Turna teli kolu; 9. Hasan Paşa-Silistire kolu; 10. Bolu Bey kolu; 11. Halep kolu; 12. Dağıstan kolu; 13. Gürcistan kolu; 14. Deli Kara kolu; 15. Hasan Bey-Dağıstan kolu; 16. Kaytaş kolu; 17. Kızıroğlu Mustafa Bey-Kırım kolu; 18. Kenan kolu; 19. Kayseri kolu; 20. Köroğlu'nun oğlu Haydar Bey kolu; 21. Son kol (evvelâ Kır At'ın kaybolması ve arkasından Köroğlu'nun da Kırklara karışması, keleşlerinden Yusuf'un onu aramaya gitmesi ve Kırklar meclisinde görmesi).

B. Diğer Kahramanlık Hikâyeleri:

a. Köroğlu dairesine bağlı olanlar:

1. Celâlî Bey ve Mehmet Bey; 2. Kirmanşah

b. Diğer hikâyeler

Ancak tesbit ettiğimiz ve dinlediğimiz hikâyelerden, bu kategoriye girenleri ayırmak mümkün olacaktır. İsimleri veyahut da âşık-hikâyecilerin verdikleri izahları tasnif için bir esas tutmak doğru olmaz:

1. Eşref Bey; 2. Salman Bey; 3. Lâtif Şah; 4. Cihan ve Abdullah;

5. Arslan Bey; 6. Mustafa Bey; 7. Ahmet Han; 8. Şah İsmail;
9. Beyböyre; 10. Haydar Bey; 11. Hürşit Bey; 12. Yaralı Mahmut.

II. Aşk Hikâyeleri:

Bunlardan birçokları, fakirleşmiş bir halde matbu kitaplar halinde de halk arasında dolaşmaktadır. Biz listemizde, zengin ve esas karakterini muhafaza etmiş olan rivayetlerini gösterdik; listede yine yalnız tasnifimize esas olan karakteri gösterdiğinden emin olduğumuz hikâyeleri derc ettik.

A. Kahramanları muhayyel olanlar:

1. Mirzayı Mahmut; 2. Ülfetin; 3. Derdiyok ile Zülfi Siyah;
4. Elif ile Mahmut.

B. Âşık-şairlerin romanlaşmış hayatları:

- a. Yaşadıkları rivayet olunan âşıklar: 1. Ercişli Emrah ile Selvi Han; 2. Âşık Garip; 3. Tufarkanlı Abbas; 4. Âşık Kerem; 5. Kur-bânî; 6. Tahir Mirza.

- b. Yaşadıkları muhakkak olanlar: 1. Âşık Ali İzzet; 2. Sümmânî;
3. Gökçeli Ali Asker; 4. Hasta Hasan; 5. Dikmetaşlı Dede Kasım;
6. Kara Gelin: Poshoflu Fakirî'nin maceraları; 7. Karacaoğlan;
8. Vüdad-ı Hasta.

III. Bu Kategorilere Tamamiyle Girmeyen Hikâyeler:

Bunlar ekseriya kısa hikâyeler olup *serküşte* veya *kaside* diye adlanmaktadır. Şimdilik, karakterlerini tesbit etmemiz mümkün olanların isimleri şunlardır:

A. Aşk maceraları:

1. Ali Şir Hikâyesi; 2. Gündeşlioğlu; 3. Hasan ile Mührican;
4. Erzurumlu Hoca Fenayî'nin oğlu Mahzunî; 5. Yahudi kızı; 6. Namuslu kız; 7. Kanber'in Beyşehir'deki macerası; 8. Âşık Ömer'-in şair olması; 9. Abdullah Çavuş; 10. Furkanî.

B. Meşhur kaçaklara (eşkiyalara) ve kabadayılara ait hikâyeler:

1. Deli Yusuf Bey; 2. Kerem Bey; 3. Kazar; 4. Mıhralı Bey;
5. Kaçak Nebi.

2. MEVZULARIN KAYNAKLARI

Bu meseleye dair şimdiye kadar söylenmiş şeyler pek azdır. Bu mevzu üzerinde konuşulurken çok defa bir bütün olarak halk hikâyelerinin menşei meselesiyle, her hikâyenin mevzuunun kaynakları meselesi birbirine karıştırılıyor; söylenen şeyler de çok umumi hükümlerden ileri geçemiyor. Belli hikâyelerin ayrı ayrı mevzularını nerelerden aldıkları araştırılmıyor, umumiyetle halk hikâyelerinin mevzularının kaynakları üzerinde mütalealar yürütülüyor.

Kunoş'a göre bütün halk kitapları (basılmış halk hikâyeleri) eski bir menbaa irca edilebilir. "Lisan ve mevzularından istidlâl edildiğine göre bunların ilk vatanı Azerbaycan ve İran Türklerinin oturdukları yerlerdir. Bunlar, hakikat halde Türkmenlerin kahramanlık masallarıdır. Sırasına göre, Osmanlı veyahut İran Türkleri arasına gelmiş, yerine göre Şiî veya Sünnî bir renk almış, herhalde Anadolu'dan evvel Azerbaycan'da yaşamıştır."¹² Meszaros'a göre Türk halk romanlarının anavatanı Arabistan ve Acemistan'dır.¹³ Kunoş'un, bu hikâyeleri Türkmenlerin Anadolu'ya beraberlerinde getirdikleri hakkındaki fikrine Saussey¹⁴ ve Spies de iştirak etmişlerdir. Spies'e göre bunlar sonradan kıyafet değiştirmişler, bugünkü hallerini almışlardır. Bir kısmının menşei edebîdir; yüksek edebiyattan bozularak halk edebiyatına geçmiştir: Ferhad, Leylâ, Yusuf, Kahraman-ı Kaatil gibi.¹⁵ Bu müellif, halk hikâyelerinin bugün gösterdikleri şekillerini XVII. asırda aldıklarına dair fikrini¹⁶ hangi delillere veya vesikalara dayadığını anlatmıyor. Esasen bu mütalea mevzuların kaynakları ve eskiliği meselesiyle fazla ilgili de değildir.

¹² Radloff, *Proben...* VIII, Mukaddeme: Türkçe terc. *Halk Bilgisi Mecm.*, I, s. 60.

¹³ Meszaros, Gyula, *Köroğlu*, Budapest, 1913 -Macarca- s. 1-2, mukaddeme.

¹⁴ E. Saussey, *Littérature populaire Turque*, s. 50.

¹⁵ Spies, *Zwei volkst. Liebesgeschichten*, s. 60.

¹⁶ *Aynı eser*, s. 61.

Nihat Sami Somyarkın (Banarlı), halk hikâyeleriyle eski çağların destanları arasında bir fark görmediği için mevzuların kaynakları hakkında da açık ve kesin bir izaha varmıyor. Ona göre: "Önsüz bir geçmişi olan bu halk hikâyelerimizin en eski verimleri bugün elimizde yoktur. Bulunan halk hikâyeleri, Ulusal Türk Edebiyatının eskiliği ile ölçülemeyecek kadar yeni sayılır."¹⁷ Bu müellif halk hikâyelerinden *Kerem ile Ashı*, *Âşık Garip*, *Şah İsmail* gibilerinin XVII. asırdan başlamaları lâzım geleceği fikri üzerinde durmuş ve bu hikâyelerin "yalnız bir tek kişinin, bir tek ozanın kendi verimi olarak ortaya konulmadığı, bunlarda bütün bir ulusun birleşik yaratıcılığı, birleşik duygu ve düşünceleri bulunduğu" fikri ile, millî hikâyeler diye ayırdığı hikâyelerin mevzularının kaynaklarına dair düşündüklerini tamamlamıştır. Nihat Sami Banarlı bir de "klâsik edebiyattan doğma hikâyeler" diye bir grup ayırmakla, halk hikâyelerinden yalnız bu son çeşitten olanlar hakkında, mevzu kaynağı bakımından, sarıh bir hüküm ifade etmiştir.¹⁸

Biz halk hikâyelerini sade basılmış metinlerden değil, sözlü gelenekten de tetkik ettikten sonra görüyoruz ki bu meselede de bir tek neticeye değil birçok neticelere varılmaktadır. Her hikâye için ayrı bir mevzu kaynağı meselesi düşünülebilir. Gerçekten de hikâyeler mevzularını muhtelif kaynaklardan alıyorlar. Bunların âşıklar tarafından alınış ve işleniş vetirelerini ileride ayrıca tetkik edeceğiz. Burada sadece bu kaynakları tesbitle kalacağız.

En açık fikirli ve hattâ hikâyelerin tekevvünü hakkında bizim yaptığımız izahlara yakın izahlara varacak kadar sanatlarının mevzularıyla alâkalı âşıkların, hikâyelerin mevzuları hakkındaki fikirleri şudur: Bu vakalar hakikaten olmuş şeylerdir. Bunların içindeki fantastik unsurlar, bugün için mümkün olmasa bile, eski zamanlarda vâki olması icabeden tabiatüstü hâdiselerdir.

¹⁷ Nihat Sami Somyarkın (Banarlı), *Altıok Mecm.*, sayı: 22, s. 18.

¹⁸ Aynı eser, s. 22.

selerdir. Bu âşıklardan bir tanesi, *Poshoflu Sâbit Müdamî*, romanlarla halk hikâyelerinin mukayesesini yaparken, romanı, tamamen uydurma, yani muharririn muhayyilesinin icadı bir mahsul olarak görüyor. Halk hikâyelerinde ise, bir âşıkın telif hissesini görmekle beraber, onun, hikâyenin vakasını, muhakkak ya bir hikâye, masal kitabından, ya eski zamanlarda olmuş bir vakadan veyahut da *tevarih*'lerin (yani geçmiş çağların olaylarını anlatan her çeşitten eserlerin) anlattığı hâdiselerden aldığını kabul ediyor.

Bu âşıkın yaptığı izahı bizim de aynen kabul etmememiz için hiçbir sebep yoktur. Gerçekten de halk hikâyelerimizin üç büyük kaynağı vardır: 1. Olmuş vakalar. Birçok Doğu Anadolu *kaside*'lerinin (yani kısa hikâyelerinin), Güney Anadolu için de *bozlak* denilen türkülere bağlı hikâyelerin, eşkıyalara dair ufak türkülü hikâyelerin mevzularına esas olarak vakalar. Bunların muhakkak pek meşhur, ünü geniş bir bölgeye yayılmış ve uzun zaman unutulmamış şahıslardan bahsetmeleri şart değildir. Küçük veya büyük, bu çeşitten hikâyelere bir köy içinde geçmiş herhangi bir trajik vaka konu olabiliyor. Meselâ, *Âşık Şenlik*'in meşhur *Salman Bey Hikâyesi*'nin konusunun temelinde, böyle bir köy vakası vardır. Keza, Güney Anadolu'ya ait birçok türkülü hikâye (*bozlak*'lar) de bu çeşide girer. Buraların bu hikâyeleri Doğu Anadolu'dakilerden oldukça farklıdır. Bunların şekil ve üslup bakımından ayrılıkları üzerinde aşağıda duracağız. Hepsinin meşhur şahsiyetlerin hayatı etrafında meydana geldiğini görüyoruz. Meselâ bunlardan *İlbeylioğlu Hikâyesi*'nin (bibliyografyaya bakınız) kahramanı, Ali Rıza Yalın'ın verdiği bilgilere göre, 1050-1100 (1640-1689) yılları arasında yaşamış meşhur bir aşiret beyidir.¹⁹ 2. Yaşamış veya yaşadığı rivayet olunan (bazılarının yaşamış olmaları ihtimali çoktur) âşıkların tercüme-i halleri. 3. *Köroğlu* menkabeleri ve bu tipte diğer menkabeler. Kahramanlık hikâyelerinin mevzularını teşkil eden bu menkabele-

¹⁹ Ali Rıza (Yalın), *Cenupta Türkmen Oymakları*.

rin tarihî esasları hakkında bugün oldukça geniş bilgiye sahibiz. Bu tip hikâyeler Osmanlı-İran tarihinin feodal devrinin hâdiselerinden alınmış olmalıdır. Bu hâdiselerden biri olan Celâli ayaklanmalarını bizim hikâyelerimizde Köroğlu tipinde kahramanlar temsil etmektedirler. Netice itibarıyla bu gruptaki hikâyeler de birinci gruba sokulabilir. Son zamanlara kadar Köroğlu ve arkadaşları, onların maceralarıyla tarihî vakalar arasında ne kadar sıkı bir münasebet görürsek görelim, efsanevi birer şahsiyet olarak düşünülebiliyordu. Bugün hal değişmiştir. Köroğlu ve arkadaşlarının tarihi şahsiyetleri ve zamanları artık tesbit edilmiş bulunuyor. (Aşağıda, IV. fasla bakınız.) Tarih vesikaları bize Köroğlu'nun ve arkadaşlarından bazılarının XVI. asır sonları Celâlilerinden olduklarını öğretiyor. Böylece bu hikâyeler dairisinin mevzularını XVI. asra çıkarmış oluyoruz. Bunların birinci gruptaki mevzulardan farkı, daha çok tarihi bir karakter taşımaları, bütün İmparatorluk ölçüsünde mühim olaylar olmalarıdır. 4. Klasik manzum hikâyeler, masal ve hikâye kitapları ve sözlü gelenekteki masallar; *Tutinâme, Binbir Gece, Kırk Vezir* hikâyeleri gibi asılları Arap veya Hint olan mahsullerin İran yoluyla Yakın Şarka geçmiş şekilleri (tercümeler veya taklitler); İran edebiyatının *Heft Peyker, Leylâ ile Mecnun, Ferhad ile Şirin* gibi klâsik manzum eserlerinin Türkçeye tercüme edilmiş veya kısaltılmış şekilleri. Bütün bu çeşit hikâye edebiyatına giren eserlerden halk hikâyecilerimiz istifade ederler. Meselâ, Poshoğlu Âşık Müdamî şu sırada *Tutinâme*'den naklen arkadaşı Tevfik Usta'dan dinlediği bir hikâyeyi bir *halk hikâyesi* haline koymak üzeredir. Esasen âşıkların *tevarih*'lerden kasdettikleri de bu türlü menkabevî eserlerdir. Âşık Müdamî'nin benim gözüme önünde meydana getirdiği *Ali Şir Hikâyesi*'ne, Çağatay şairinin bir Rus müsteşriki tarafından eski bir yazmadan Rusçaya tercüme edilen macerasının, 500. ölüm yıldönümü vesilesiyle *Ülkü* mecmuasında çıkan Türkçe tercümesi kaynak oldu. Ardanuçlu Âşık Efkârî'nin üç hikâyesi *Binbir Gece Hikâyeleri*'nden alınmıştır.

Bu son hâdis *halk hikâyeciliği*'ne mahsus değildir. Meddahların da kaynaklarını birçok defalar yazılı hikâye kitapları teşkil ettiğini biliyoruz. Bu hususta, III. Murat'ın meddahi Eğlence'nin Bursalı Cenânî'ye oynadığı oyun dikkate değer bir misal vermektedir.²⁰

Keza, halk arasında dolaşan bütün masallar, eğer ananevî şekliyle bir halk hikâyesine mevzu olabilecek kadar uzun ve vakaları girift, aşk veya kahramanlık maceraları bakımından zengin ise, halk hikâyeleri mevzuları arasına girebiliyor. Bunların halk içinde anlatılan, yalnız mensur şekillerine, *kara hikâye, tandırbaşı masalları, koca nine masalları* diyorlar.

3. ESKİ VE YENİ MEVZULAR

Yukarda başka bir vesile ile temas ettiğimiz makalesinde halk hikâyelerimizin konularının eskiliği ve yeniliği meselesini de ele almış olan Nihat Sami Somyarkın (Banarlı), mevzuların eskiliği meselesiyle bu nev'idenden eserlerin eskiliği meselesini karıştırmıştır. Ona göre halk hikâyelerinin en eski şekilleri elimizde yoktur, halbuki bunlar en eski çağlardan beri mevcuttur.²¹ Bu düşünce nazarı olarak ancak halk hikâyelerinin konuları için -o da, en eski çağlara değil, epiyce eski çağlara götürmek şartıyla- doğru olabilir. Aşağıda halk hikâyeleriyle roman arasındaki münasebetleri tesbit ederken üzerinde duracağımız gibi, destanî çağlardan sonra cemiyet içindeki *prosaik* mevzular (yani şehir hayatı, aile içi ve cemiyet içi çatışmaları) belirir belirmez, halk hikâyeleri mevzuları da meydana çıkmış demektir. Bu bakımdan ve meseleyi yalnız Türk halk hikâyesi hududu içinde bırakmıyacak olursak, meselâ, tâ Homer destanları çağında bile, bir bakıma destanî bir eser olan *Odyseia*'da halk hikâyeleri mevzularını da buluruz. Keza, Anadolu'nun Müslümanlar tarafından ilk istilâsı sırasında meydana gelmiş, fakat

²⁰ *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân*'dan naklen, Fuad Köprülü, "Meddahlar", *Türkiyat Mecmuası*, I, s. 22.

²¹ *Altıok mecmuası*, sayı: 22, s. 18.

daha sonra, destan çağını geçirmiş zümreler arasında kitap halinde konmuş olan, Anadolu'nun Selçuk Türkleri tarafından istilâsı sırasında da yeniden canlanıp Türkçeleştirilen *Battal Gazi* menkabeleri²² içinde tam halk hikâyesi mevzuu diyebileceğimiz birkaç temaya rastlıyoruz. Nihayet son şeklini alışı XV. asır diye tayin ettiğimiz, fakat içindeki hikâyelerin esas unsurlarıyla ta IX. asırdan itibaren yaşadığını bildiğimiz²³ *Dede Korkut Kitabı*'nda da iki hikâyenin mevzuu tam mânâsıyla halk hikâyesi mevzuudur. Bunun içindir ki bunlardan bir tanesi, *Bamsı Beyrek Hikâyesi* (*Bey Böyrek* şeklinde) hâlâ Anadolu'da bir halk hikâyesi halinde yaşamaktadır.

Köroğlu menkabeleri içinde, belki çok eski, meselâ Profesör G. Dumézil'in makalesinde²⁴ ileri sürdüğü ve tetkikimizin tarihi vakalarla halk hikâyelerinin ilgisini inceleyen bahsinde üzerinde duracağım gibi, Müslüman Türk istilâsından evvelki Ermeni tarihinin bazı hâdiselerine ait hattâ çok daha eski, Herodot'un çağdaşı olan İskitlere ait temalar bulmak mümkündür. Fakat bunlar nihayet halk edebiyatı eserlerinin hepsinde bulunabilecek temalar olmaktan ileri geçemez. Buna mümasil, Şark'ın en eski medeniyetleri kadar eski temalara ve motiflere, masallarda olduğu kadar bu halk hikâyelerinde de rastlamak tabiidir.

Meselâ bunlardan, genç kızla genç erkeğin birbirlerine rüyada âşık olmaları motifi Hindistan'da, İran'da ve Yunanistan'da rastladığımız çok eski bir motiftir. *Rüya* motifi ile *aşk kadehi*

²² *Battal Romanı*'nın Arapça ve Türkçe teliflerinin tarihi hakkında bakınız: Pertev N. Boratav, "Battal", *İslâm Ansiklopedisi*, Türkçe neşri, c. II, s. 347-350.

²³ *Dede Korkut Kitabı* ve buradaki hikâyelerin tarihi hakkında bakınız: Orhan Şaik Gökyay, *Dede Korkut*, mukaddeme, s. VIII, IX, XL-XLI; Pertev N. Boratav, *Folklor ve Edebiyat*, s. 84-85.

²⁴ Georges Dumézil, "Les Légendes de 'Fils d'aveugles' au Caucase et autour du Caucase", *Revue de l'histoire des Religions*, t. 117, no. 1, Janvier-Février 1938.

motifinin birleşmesi Türk halk edebiyatında olmuştur.²⁵ Bu rüyadan sonra şairlik kudretini kazanma motifi de Türk halk hikâyelerine mahsustur.²⁶ Bunlara karşılık, aşk badesi içenin düşüp hasta olması (*aşk hastalığı*) motifiyle âşkın saz çalıp şiir müsabakasını kazanmak suretiyle sevdiği kıızı elde etmesi teması eski ve yaygındır.²⁷ Seyyah-âşık bir saz şairinin hayatını anlatan, Hindu dilinden tercüme edilmiş Uygurca eski bir hikâyenin mevcudiyeti Prof. W. Ruben'e bu tip hikâye kahramanı tipinin Uygurlar vasıtasıyla Hint'ten Anadolu'ya geçmiş olması ihtimalini düşündürüyorsa da,²⁸ bizim düşüncemize göre bu Türk âşık'ı tipi, bir yandan eski destancı Türk ozanlarının –belki tâ sihirbaz-şair Şamanlara kadar çıkan sanatkârların– tarihî gelişmesiyle, öte yandan da sosyal şartların icabı olarak meydana gelmiş birer sanatkâr tipidir; bunların hikâyelerdeki ve hayat-taki karakterleri, fonksiyonları, maceraları, gelenekleri tamamıyla birbirine uyar; binaenaleyh bunları donmuş masal ve hikâye temaları veya motifleri gibi, bir muhitin, bir milletin veya bir tarihî devrin edebiyat veya halk edebiyatı eserlerinden öteki muhit, millet veya devrin eserlerine geçmiş tipler ve kahramanlar diye kabul etmek doğru olmaz.

Türk halk hikâyelerinde daha hususi mahiyette çok eski temalara da rastlıyoruz: Meselâ, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki *Bamsı Beyrek* ve Anadolu'da bunun yaşayan varyantı *Bey Böyrek Hikâyesi*'nde, tâ *Odyseia*'da ilk şeklini bulduğumuz *Odyseus'un dönüşü* temasına, hattâ en ufak teferruatına kadar benzerlik gösterir halde rastlarız.

Bugün Doğu Anadolu'da söylenen ve tasnifi XIX. asır ortaları, II. Mahmut devri saz şairi Âşık Üzeyir'e (Fakirî) isnat edi-

²⁵ Bakınız: W. Ruben, "Raznihan ve Mahfiruze", *Ülkü*, c. XVII, s. 484 (1941).

²⁶ Aynı eser, s. 485.

²⁷ Aynı eser, s. 485.

²⁸ Aynı eser, s. 486.

len *Kirmanşah Hikâyesi*'nin esas temalarından birini, kardeşinden, kahramanın, türlü ihanetler görme temasını Hindu dilinden Uygurca'ya çevrilmiş *Prens Kalyanamkara ve Papamkara* veya *İki Kardeş Hikâyesi*'nde buluyoruz. Aynı hikâyede *Bey Böyrek Hikâyesi*'nin Anadolu varyantlarındaki, nişanlısını elinden almak isteyen rakibini kahramanın affetmesi motifini de buluyoruz.²⁹

Fakat asıl, halk hikâyelerimizin aldıkları son şekillerinde bütün olarak mevzularını, eskilik ve yenilik bakımından mütalaa edecek olursak, bunları çok eski devirlere çıkaramıyacağımızı görürüz.

Bugün için tesbit edebildiğimiz en eski mevzu da *Beyrek* (bugünkü şekliyle *Bey Böyrek*) mevzuudur. Ana hatlarıyla bu hikâyenin mevzuunu *Dede Korkut Kitabı*'nda buluyoruz. Fakat Anadolu'daki halk hikâyelerine *Dede Korkut Kitabı*'ndan değil, *Dede Korkut Kitabı*'na ve Anadolu dışındaki bazı Türk zümrelerindeki (Kara Kalpaklar, Kırgızlar gibi) varyantlarına kaynak olmuş daha eski bir rivayetten geçmiş olmak icap eder. *Beyrek* ismine, Oğuz kahramanlarının isimlerini veren başka metinlerde de rastlıyoruz. Anadolu'daki *Bey Böyrek Rivayetleri*'nde ise, manâsı bilinmeden, *Böyrek*'in memleketi olarak hep Oğuz-ili zikrolunur. Şu halde *Beyrek* mevzuunu *Dede Korkut*'un telif tarihi olan XV. asır başlarından çok daha evvele çıkarmak mümkün oluyor.

Köroğlu Hikâyeleri'nin mevzuları Anadolu'da Osmanlı, İran'da da Safevî saltanatları iyice yerleşip merkeze bağlı feodal bir sistem, eyalet Vezirlikleri (İran'da Hanlıklar) vasıtasıyla idare sistemi teessüs ettikten sonra teşekkül etmiş olmak icap eder. Bunlardan, belki XVI. asır başlarına kadar çıkarılması mümkün olanlar bulunabilir. Halk hikâyelerinin mevzularının zamanını tesbit etmek bakımından bize bilgi veren değerli bir kaynak Teb-

²⁹ Bakınız: Paul Pelliot, *La version auigoure de l'histoire des princes Kalyanamkara et Pâpamkara*, T'oung-Pao, XV, s. 225-272 (1914).

rizli Ermeni tarihçisi Arakel'in XVII. asırda yazılmış eseridir. Buradan biz, daha o asırdan itibaren bu mevzuların bizim bugün karşımıza çıktıkları şekilleriyle türkölü halk hikâyesi halini almaya başladıklarını öğreniyoruz. Arakel'in anlattığına göre o tarihlerde Köroğlu'nun ve arkadaşlarının maceraları "*âşıklar tarafından hikâye ediliyor*"du.³⁰

Köroğlu Hikâyeleri'nin mevzuları içinde belki çok yenileri de vardır. Bu mevzuların yeni ve eskilerini ayırd etmenin, tarihlerini tesbit etmenin zamanı henüz gelmemiştir. Hikâyelerin tamamen tesbitini ve uzun mukayese imkânlarını beklemek lâzımdır.

Bazı hikâyelerin muayyen tarihî hâdiselere telmihleri ihtiva etmesi, hattâ kahramanlarının muayyen tarihî şahsiyetler olması da mevzularının –bugünkü haliyle– o tarihî şahsiyetlerle yaşıt olmasını icabettirmez. Birçok hikâyelerin mevzularının içinde isimleri geçen hâdiselerden veya şahsiyetlerden daha eski, birçoklarının daha yeni olması mümkündür. Birinci halde, eski bir mevzuun içine daha yeni şahsiyet ve hâdiselerin karışması, ikinci halde de yeni mevzuların çok eski –bazan muhayyel– şahsiyetleri veya hâdiseleri de içlerine alması vâkıası ile karşılaşırız. Halk ananesinde çok popüler bir mevki almış olan Sultan II. Mahmut'un, *Yaralı Mahmut Hikâyesi*'nde, Gence hanı Ziyad Hanın devrine götürülmesi ve III. Murat devrinin İran seferleri çerçevesi içinde yer alması, *Salman Bey Hikâyesi*'nde, bir köy ağasının muhayyel bir Çin-Maçin padişahı olması birinci tipteki mevzulara misal teşkil eder.

İleride uzun uzun tetkik edeceğimiz veçhile, bu hikâyelerin esaslı karakterlerinden birini, eski mevzuların mütemadiyen yeni baştan işlenmesi teşkil ettiği için bu vâkıalar tabii görülmelidir.

Mevzularını, hikâyeleri yine kahramanlarıyla yaşıt görmek icabetmekle beraber, muayyen bir zamana irca mümkün olan hikâyeler âşıkların tercümei hallerinden meydana gelmiş

³⁰ Arakel de Tauriz, s. 310 vd.

hikâyelerdir. Bunların, bir hikâye mevzuu olarak teşekkülü şüphesiz kahramanı olan âşıkların, ölümünden bir müddet sonradır. Bugün Sümmanî misali bize bir fikir verebilir. Birinci Cihan Harbi içinde ölmüş olan bu şairin hayatı henüz bir bütün hikâye haline gelmemekle beraber, diğer birçok âşıklarinkinden daha çok menkabeleşmiş olarak epizotlar halinde anlatılmaktadır.

Halk ananesi (Azerî ve Terekeme muhacirlerinin rivayetlerine göre), Azerbaycan'da yetiştiği veya oradan başka yerlere gittiği kabul olunan âşıkları şöyle bir sıraya koymaktadır:

1. Tufarkanlı Abbas (onun bir şiirinden 777 tarihinde yaşadığı ispat olunmak isteniyor. Şiirlerinin bugünkü şekli, onu bu kadar eski bir tarihe çıkarmanın mümkün olmadığını gösterir);

2. Dede Kasım;

3. Kurbanî;

4. Emrah (Terekeme rivayetlerine göre aslı İrevanlıdır, Erciş'e oradan gitmiştir). *Emrah Hikâyesi'*nde esaslı temalardan birini Şah oğlu Şah Abbas'la olan münasebetler teşkil eder. Şah Abbas'ın Van muhasarası da bu hikâyenin mühim bir epizodudur.

Diğer âşıklar Emrah'tan sonra gelirler. Erzurum'da bana *Emrah ile Selvi Han Hikâyesi'*ni anlatan Âşık Battal, Kerem'in, Emrah'ın ölümünden sonra Erciş'ten geçtiğini nakletmişti.

Buna benzer, yine halk ananesinin verdiği kronolojik malûmatı, bunlarda bir hakikat esasının daima mevcut olabileceğini düşünerek, kaydetmeliyim:

1. Kerem ile Tahir Mirza aynı zamanda yaşamışlardır; Aslı ve onun peşinden Kerem, Nil kenarındaki Karaman (?) şehrinde geçerlerken, Zühre Han ile karşılaşmışlar ve birbirlerine türküleri söylemişler.

2. Kerem ile Köroğlu'nun birbiriyle münasebetini Poshoflu Âşık Müdamî'nin verdiği bir rivayet şöyle tesbit etmektedir: Köroğlu'nun babası, Kerem'in babası olan Isfahan Şahı'nın yanında baytar imiş. Şah onun gözlerini çıkarınca, Kör Baytar ona: "İnşallah bir oğlun olur, gurbete düşer, onun hasretiyle senin

de gözlerin kör olur" diye kargış etmiş.

3. Aynı rivayet Kerem'in gurbete çıkış tarihini şöyle tesbit ediyor: O, bugün kitabında mevcut olmayan bir türküsünde:

1017'de içtim aşkın badesin

Revan oldum Aslı diye diye ben.

demektedir.

4. Kerem 17. yaşında gurbete çıktığına göre, Köroğlu'nun babasının kör edilmesi hâdisesini, bu rivayetlere nazaran 1000 (1591) tarihinden biraz evvel çıkarmak mümkün olmaktadır. Yine aynı şifahî kaynak, Köroğlu'nun 52 sene hüküm sürdüğünü ileri sürüyor.

5. Köroğlu'nun yaşadığı devir hakkında başka bir rivayet, onun 1060 (1650) tarihinde sır olduğunu ve keleşlerinin dağıldığını, keza, onun en genç keleşinin, bundan 80-90 sene evveline kadar 240 yaşında olarak yaşamakta olduğunu nakleder. Bu rivayetlerden sonuncusundaki efsanevi mübalağa ne olursa olsun, bunların ve tarihi kayıtların birbirlerine uyması şayanı dikkattir. Köroğlu hakkındaki tarihi vesikalardan onun 1580-1598 (h. 988-1007) yıllarında yaşadığını öğreniyoruz. *Köroğlu, Tahir Mirza, Kerem ve Ercişli Emrah* hikâyelerinin mevzularını bu suretle XVI. asır sonları ve XVII. asır başlarına çıkarmak mümkün olacaktır. Bunların esas kahramanlarının yaşamış oldukları muhakkak gibidir. Şiirlerin şekilleri de bu halk rivayetlerine hak verdiriyor. Bunları, şiirlerin şekilleri bakımından XVI. asırdan daha eski devirlere çıkarmağa imkân yoktur. Şimdilik ananeye uyarak bu üç âşıktan evvel yaşamış olduğunu kabul ettiğimiz diğer dört âşığı, yani Tufarkanlı Abbas, Dede Kasım, Kurbanî, Garib'i de XVI. asrın şairleri olarak saymak icabedecektir. Esasen bunlardan Abbas'la Kurbanî'nin hikâyelerinde büyük Şah Abbas'la münasebetleri anlatılmaktadır. Şiirlerinin şekilleri de daha evvellere çıkarmamıza imkân vermiyor.

6. Yaşadıkları zamanlar hakkında kat'î malûmata sahip olduğumuz ve hayatları hikâye halinde anlatılan âşıkların başın-

da XVII. asrın büyük halk şairi Karacaoğlan gelir. Onun Radloff külliyyatında, Kırım rivayeti bir hikâyesini buluyoruz (Bibliyografyaya bakınız!). *Mirza-i Mahmut* adlı güzel, orijinal hikâyenin mevzuunun zamanını –yalnız bir istikamette olmak üzere– Karacaoğlan vasıtasıyla tesbit etmek mümkün oluyor: *Mirza-i Mahmut*, sevdiği kızın peşinde gezerken, kardeşi Kanber, çoktan geyiklere karışmış olan Karacaoğlan’a rastlar. Karacaoğlan, Kanber’i sevgili kardeşi Mahmut’a, Mahmut’u da sevdiğine kavuşturduktan sonra yine geyiklere karışır. Demek ki halk ananesi *Mirza-i Mahmut Hikâyesi* mevzuu için de zaman hudutlarından birini tesbit etmemize imkân veriyor: Bu, *Karacaoğlan Hikâyesi*’nden sonra meydana gelmiş bir mevzu olmak icabeder. Binaenaleyh XVII. asır sonlarından daha evvele götürülemez. Diğer birtakım âşıkların da hayatları hikâye haline gelmiştir ki, bunlar yukarıda adları geçenler kadar eski olmayan şairlerdir. Bunları sırasıyla yazalım: Hasta Hasan, Poshoflu Fakirî (Âşık Üzeyir) –hikâyesinin adlı *Kara Gelin*’dir ve kendi şiirleriyle süslenmek suretiyle tasnif edilmiştir–, Vüdât-ı Hasta, Şarkışlalı Âşık Veli, Sümmanî.

Fakat hayatları malûmumuz olan âşıkların hikâyelerinde da-hi, mevzuun sadece mevsuk bir tercüme-i halden ibaret olduğunu zannetmemelidir. Çok eski temalar ve motiflerle, bu tercüme-i haller, menkabevî bir hikâyenin bütün şartlarını haiz, bir kelime ile, *halk hikâyesi* şeklinin icabettirdiği bir kisve içinde, tamamen bu nev’e has mevzular haline gelmişlerdir. Ve bunları anlatan âşıklar, size, hangisinin mevzuunun daha eski, hangisinin daha yeni olduğunu hissettirmezler. Eski ananelerle yeni hayat şartlarının icabettirdiği unsurların bu kaynaşması hâdisesini ileride daha etraflı tetkik edeceğiz.

4. ŞEKİL VE ÜSLÛP

Halk hikâyelerinin şekil ve üslûbu hakkında, bu halk edebiyatı nev’i üzerinde durmuş olan –hususiyile Avrupalı– müellif-

ler oldukça bol bilgi vermişlerdir. Fakat onların tahlilleri basılmış hikâyeler üzerinde yapılmıştır. Bu hususta müracaat edilecek başlıca eser, Otto Spies’in, Behçet Gönül tarafından Türkçeye de çevrilen *Türk Halk Kitapları* (*Türkische Volksbücher*) adlı kitabıdır. Bizim, basma halk hikâyeleri hakkında bu eserde verilen bilgilere ilâve edeceğimiz çok az şey var; bunun da büyük kısmı kitabımızın V. faslında yer alacak; o bölümde tekrar dönmeyeceğimiz şekil ve üslûp meselesine dair burada, bilinen ve yukarki kitapla orada istifade edilmiş eserlerde ve Spies’in bu kitabından sonra yazılmış eserlerde üzerinde durulmuş olanlara ilâve edilecek şeyleri kaydetmekle iktifa edeceğiz.

Basma halk hikâyelerinin şekil ve üslûbu sözlü gelenekten pek farklı değildir; bunları bu iki mühim sanat unsuru bakımından birbirine yaklaştıran, bir yandan basmaların, sözlü hikâyelerin yazıya geçmeleriyle meydana gelmiş olmaları, öte yandan da, sözlü gelenekteki hikâyecilerin sanatlarının birçok unsurlarını yazılı edebiyattan almaları olayıdır. Filhakika, meselâ kitaplarda olduğu gibi sözlü gelenekteki hikâyelerin başında da rastladığımız “*raviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivayet ederler ki...*” başlangıç klişesi; bazı hikâyecilerin güzel bir kızı överken söyledikleri şu: “*Âfet-i cihan, hükmü Süleyman, bir karış gerdan, Zelhâ-yı sâni, Yusuf-i zaman, alı al-kırmızısı kırmızı, her bir kırmızısı değer yüzbin kırmızı (altın); yanağına bir fiske vursan bal palûzesi gibi, kırk gün kırk gece tim tim titrer*” tasvir klişesi herhalde kitapların malıdır;³¹ yani,

³¹ “*Râviyân-ı ahbâr...*” başlangıç klişesi sade halk hikâyelerinde değil, yazılı bütün hikâye çeşitlerinde rastlanan bir klişedir. Yukarıdaki tasvir klişesi Müdâmî’nin anlattığı *Demircioğlu Hikâyesi*’nden alındı. Bunun benzerine halk hikâyesi çeşidi dışında kalan hikâyelerde de rastlandığını Mustafa Nihat Özön’ün *Türkçede Roman* adlı eserinden öğreniyoruz. Orada kaydedilen ve yukardakine pek benziyen bir tasvir klişesini aynen naklediyorum, “...Bir nazenin ki on üç on dört yaşında, devlet tâcı başında, kudret kalemi kaşında; böyle bir âfet-i cihan, kaşlar yaya

sözlü geleneğe kitaplardan geçmiştir. Buna karşılık, basma hikâyelerin içinde yer yer rastladığımız, türkü geldiği sırada geçen "aldı bakalım ne dedi" veya sadece "aldı oğlan", "aldı kız", "aldı Kerem", "aldı Garip", vs. klişeleri sözlü gelenekten kitaba geçmiştir; çünkü ancak sözlü anlatmada yeri ve manâsı olan bir söz kalıbıdır. Filhakika bu klişelerin daha çeşitli ve uzunca şekillerine hikâyecileri dinlerken rastlıyoruz; meselâ, Müdâmî'nin tasnif ettiği ve anlattığı *Gül ile Ali Şir Hikâyesi*'nden (kitabımızın metinler kısmına bakınız) "... Aldı bakalım, içine aşk odu salan güzele Ali Şir ne söyledi, kız ne cevap verdi, biz ne diyelim, cemaatımız ne dinlesin. Damağımız çağ olsun; merd yakanız, namerd elinde giriftar olmasın!" klişesinin benzerleri, ta Dede Korkut Kitabı'ndaki meselâ: "... Burada Dirse Han hatununa soylamış, görelim Hanım ne soylamış, aydur" şeklinde ilk defa yazıya geçmiş, sözlü hikâye geleneğinin icaplarından olan klişelerdendir. Bu ve buna benzer klişelere en bol olarak hikâye anlatıcılarda rastlıyoruz. Hikâyeci âşıklar meselâ, sabah olduğunu söyledikleri sırada: "Sabah oldu. Cümlemizin üstüne hayırlı sabahlar olsun!" şeklinde bir temenniye hikâyelerinin içine katmaktan kendilerini alamazlar. Bu klişeye Arap hikâyecilerinin riayet ettiklerini, hattâ dinleyicilerin de bu dileğe "sana da hayırlı sabahlar hikâyeci!" sözleriyle cevap verdiklerini Enno Littmann'ın sözlü gelenekten toplayıp neşrettiği masallardan meydana gelmiş *Arabische Märchen* külliyyatındaki

benzer, cemel aya benzer, tır kiprik, dudağı ebrû, burun çekme, ağız hokka, dişler inci; bir karış gerdan, püskürme benler, memeler taze turunc gibi, göğsü endam aynası; topuğuna bir fiske vurursan üç gün üç gece titrer..." (Türkçede Roman, s. 110). Burada şunu kaydedelim ki, Poshoflu Âşık Müdâmî, kendisi hikâye kitapları vs. eserleri çok okumuş bir sanatkar olduğu gibi, ustalarının sanat şeceresi de büyük dedesi Âşık Üzeyir'e (Fakirî) çıkmaktadır. Bu Âşık Üzeyir ise uzun zaman İstanbul'da kalmış, orada hikâyeler anlatmış, binnetice İstanbul yazılı hikâye edebiyatından ve bu edebiyattan çok tesir almış bulunan meddahlardan çok şeyler almış bir sanatkar olmalıdır.

masalları okurken görüyoruz.³² Keza, bizim hikâyelerimizin, mizahi yerlerinde, meselâ, düğün kurulduğu sırada düğüne davetli olan çeşit çeşit adamları, bilhassa yemek için fırsat kollıyan serserileri anlatmak maksadıyla yaptığı tuhaf tasvirlerden şu klişe tasvir "Zımbırak sakallı, cimcirik başlı, zumba bacaklı, çemiş taşaklı, beli içeri, götü dışarı, kazan kıran, mutbak batıran, ardalay kaşe... cem' oldu" benzerini, Mustafa Nihat Özön'ün basılmış hikâye kitaplarından naklettiği bir tasvir parçasından buluyoruz:³³ "...Yapağı saçlı, bir kazan başlı, bir kazma dişli... Bir inek başlı, bir camus ayaklı, karnı dalaklı, burnu sümüklü, gözü çapaklı, kalbur kulaklı... Beli bükülmüş, dişi sökülmüş, bir nesne bilmez, hiç yüzü gülmez..." Bunlar herhalde sözlü gelenekten kitaba geçmiş olmalıdır; çünkü yazılı sanattan çok halk tekerlemelerinin vasıflarını gösteriyor. Mustafa Nihat Özön'ün naklettiği tasvir tekerlemesinin çok uzun bir varyantını bir halk şiirleri cöngünde de gördük.³⁴ Sözlü gelenekten kitaplara geçtiğini tahmin ettiğimiz çeşitten klişeler, yukarda da işaret ettiğimiz gibi en zengin şekillerini hikâye anlatıcılarda veriyorlar; yazmalarda biraz daha fakirleşiyorlar; taşbasmalarda daha da azalıyorlar; matbaa harfleriyle çıkmış ilk basmalarda artık çeşni vermek kabilinden kalmıştır; son basmalarda ise tamamıyla kaybolup gitmiştir, çünkü bu son basmaların nâşirleri, aynı zamanda hikâyeleri düzeltmek, pürüzlerinden temizlemek, dilini, üslûbunu güzelleştirmek iddiasındadırlar.

Basılmış halk hikâyelerini sözlü gelenektekilere ayıran ikinci bir nokta da, birincilerin oldukça kısalmış olmalarıdır. Bu kısalma hâdisesi de kolayca izah edilebilir. Biz, hikâyeleri âşıkların ağzından tesbit ederken, daha önce, tesbit işini bir tarafa bırakarak, alelâde bir dinleyici sıfatıyla, kahvede veya bir top-

³² Enno Littmann, *Arabische Märchen* (aus mündlicher Überlieferung gesammelt und übertragen), Leipzig, Insel Verlag.

³³ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, s. 112-113.

³⁴ DTCF. FAR.'nda Raif Yelkenci cönklerinden alınmış metin.

lantıda dinlediğimiz aynı bir hikâyeyi söyleyip yazarken tecrübemizle şu neticeye vardık ki, hikâyeci anlatma serbestliği içinde kaldığı zamanlar hikâyesine kattığı ve hikâyeyi uzatan bütün tâli unsurları yazdırırken atlamakta, asıl vakalarla türkülerin dışındaki unsurları, yani hikâyeyi süsleyen, ona canlı karakterini veren ve üç, dört, beş, bazan yedi geceye kadar onu uzatabilmek için ana şemasına, iskeletine eklenen doldurma parçaları atmaktadır; ne kadar tembih ve rica ederseniz ediniz, anlatırken söylenen şeylerin hepsinin, yazdırırken tekrar edilmesine imkân yoktur; bu psikolojik bakımdan imkânsızdır, çünkü hikâyeci anlatırken tam bir temsilin ruh haleti içindedir, temsilin akışına, tek aktör olarak kendini bırakmıştır. İşte bütün bu âmillerin neticesidir ki, meselâ yedi gecelik hikâye diye bilinen bir hikâyenin, yazdırıldığı zaman 100-120 sayfeyi geçmediğini gördüm. İstenografiyle ise, 7 gecelik bir hikâye türkülerin makamla okunması için ayrılan müddet de hesaba katılsa yine en az 500-600 sahife tutmak icap eder. Hikâyenin bu beşte dört veya altıda beş ölçüde kısmını nelerin teşkil ettiğini biraz aşağıda göreceğiz.

Basılmış hikâyelerden elimizde bulunanlar şiirleri bakımından ikiye ayrılıyor: Bunlardan birinciler, sözlü gelenekteki hikâyelerden farksızdır. İçlerine serpilmiş şiirler, halk şairlerinin kiler tipinde manzumeler, türküler, koşmalardır; vezinleri, hecenin 6+5 veya 8'li kalıplarıdır. Bunlar tipik halk hikâyeleridir. Bir kısmı ise, meselâ: *Tahir ile Zühre* (kitap şekli), *Arzu ile Kanber*, *Ferhad ile Şirin*, *Gül ile Sitemkâr*, *Leylâ ile Mecnun*, içindeki manzumeler "mani" şeklinde olan hikâyelerdir; bunlar, öyle görünüyor ki, halk şairlerinin elinden çıkmamışlardır. Aşağıda, halk hikâyelerinin tekevvünü bahsinde bu meseleye yeniden döneceğiz. Hikâyelerin doğuş şartlarını anlatmak bakımından bu nokta oldukça mühimdir.

Sözlü gelenekteki hikâyelerin şekil ve üslûpları bahsine geçmeden önce, sözlü hikâyecilik geleneği hakkında birkaç kelime

söylemeliyim. Bu geleneğin bugün de çok canlı olarak yaşadığını ben, 1939 yılı yazında Erzurum ve civarında yaptığım tetkik gezisi sırasında buralarda geçirdiğim günler ve 1940-41'de Kars ve dolaylarında geçirdiğim bir yıllık zaman içinde gördüm. Bu tarihlere kadar kitaplardan, mecmua yazılarından buna dair çok az şey öğrenmek mümkün olmuştu. Türk müelliflerinden, son yıllara gelinceye kadar, bu sanat geleneğini tasvir ve tahlil eden, hattâ bu hususta en umumi şekilde haber verenlere bile rastlanmamıştır. Buna karşılık, Ermeni tarihçisi Tebrizli Arakel'den başlayarak (yukarda işaret ettiğimiz gibi bu müellif, XVII. asırda âşıkların *Köroğlu Hikâyeleri*'ni anlattıklarını haber veriyordu) yabancı müellifler az da olsa, âşık-hikâyecilerin bu sözlü sanat çeşitlerine dair bilgi kııntıları vermişlerdir. Eserini 1834'te neşretmiş olan F. A. J. Arundell, konu bakımından biraz *Kerem Hikâyesi*'ne benzer, yarı mensur, yarı manzum bir hikâyenin Uşaklı bir âşık tarafından, nesir kısımlarının hikâye şeklinde, türkülerinin de makamla söylenme suretiyle, kalabalık bir dinleyici kütlesi karşısında nasıl anlatıldığını, bu âşıkın, sanatını göstermek maksadıyla Uşak'tan başka yerlere de gittiğini söylüyor.³⁵ Kunoş, 1899'da neşrettiği *Proben... VIII* mukaddemesinde Türk halk edebiyatının bu çeşidinin, kendisi Anadolu'yu gezdiği sıralarda henüz sözlü gelenekte yaşadığına işaret ediyordu. Onun söylediğine göre o sıralarda "âşıklar elân sazlarıyla kasaba kasaba, köy köy dolaşarak ecdat kahramanlıklarını hikâye ederler"di.³⁶ "Anadolu'da, büyük sarıklı ve lâtifeci meddahlar, şairler, hâlâ Türk köylülerinin kahvelerini ziyaret ederler, oralarda bunun gibi birçok masalları tekrarlarlar"dı. "Bunlar Anadolu Türklerinin asrî âşıklarıdır. Yalnız anlattıkları masallar, ötede beride terennüm ettikleri şarkılar yine eskidir." "Kö-

³⁵ F. A. J. Arundell, *Discoveries in Asia Minor*, vol. I, p. 151-152 (London, 1834)'den naklen: O. Spies, *Zwei volkst. Liebesgeschichten...*, s. 61-62.

³⁶ Radloff, *Proben... VIII*, mukaddeme; Türkçe tercüme: *Halk Bilgisi Mecmuası*, I, s. 58.

roğlu, Kerem, Garip, *dinliyenleri hâlâ ağlatıyor*"du.³⁷ Kunoş, "bu halk hikâyelerinin menşei halkın ruhudur" dedikten sonra (bununla belki de bu hikâyelerin kitap şeklinde meydana gelmeden evvel sözlü gelenekte doğduklarını anlatmak istiyordu) bunlardan kopmuş bazı şarkıların, kitapların tanınmadığı yerlerde bile terennüm edilmekte olduğunu söylüyor, fakat sözlerini "bu halk kitapları da, âşıklar da bitmek üzeredir" hükmüyle bitiriyordu.³⁸ Daha sonra G. Jacob, halk kitaplarından bahsederken, bunlardaki çeşitten halk hikâyelerinin sözlü anlatılış geleneğini sadece haber veriyordu."³⁹ Son zamanlarda da O. Spies, 1929'da neşrettiği *Türkische Volksbücher*'inde âşıkların şehirden şehire dolaşıp hikâye anlattıklarını söylüyordu;⁴⁰ fakat aynı eserde, kitaplarda sözlü anlatma geleneğinden pek az şeyin mevcut olduğunu da işaret ediyordu.⁴¹ Aynı müellif 1939'da neşrettiği *Zwei volkstümliche Liebesgeschichten aus dem Orient*'inde, bu hikâyecilerin artık mevcut olmadığını söylüyordu.⁴² Türk müelliflerinin bu konuya dair haber vermelerinin çok daha yeni olduğunu söylemiştim. 1939'dan sonra bu mevzua dair neşrettiğim birkaç makaleye⁴³ gelinceye kadar sözlü halk hikâyeciliği sanatına dair rastladığım şey, Ali Rıza Yalın'ın 1933'te yazdığı bir makale ile 1934'te çıkan bir kitabındaki kayıttır.⁴⁴ (Halbuki, İstanbul ve başka şehirlerdeki *Meddah hikâyeleri* ve bunların sanatlarına dair bilgilere ve haberlere, epiyce eski za-

³⁷ Aynı eser, Türkçe tercüme, s. 60,

³⁸ Aynı yerde, aynı sahifelerde.

³⁹ *Vortraege türkischer Meddah's*, s. 3.

⁴⁰ s. 51.

⁴¹ s. 51-52.

⁴² s. 62.

⁴³ Kitabımızın bibliyografyasına bakınız.

⁴⁴ *HBH*, c. III, s. 48 (1933, sayı: 26) ve *Cenupta Türkmen Oymakları*, IV, s. 40-41.

manlardan beri yazılı Türkçe kaynaklarda da rastlanır.)⁴⁵ Ali Rıza Yalın'ın adı geçen eserlerinde de, bahsedilen hikâyecilerin anlattıkları hikâyelerin mahiyeti hakkında hiçbir bilgi verilmediği için, bunların bizim konumuza giren hikâyeciler mi, yoksa başka çeşitten, meselâ *meddahlar* grubuna giren hikâyeciler mi olduğu anlaşılmıyor. Bu müellifin sözlerine göre, bu hikâyeciler ellerine bir değnek alır ve bazan birkaç gece süren uzun hikâyeler anlatırlarmış. Görülüyor ki bunlar, sazla hikâye anlatan âşık-hikâyeciler değildir. Gerçi, meselâ bana birkaç hikâye tesbit ettiren Erzurumlu Âşık Battal da saz çalmaz; kahvelerde de hikâyelerini sazsız olarak, sadece eline saz makamında bir değnek alarak anlatırmış; ama anlattıkları türkölü hikâyelerdir ve türkölüleri de geleneğin icap ettirdiği makamlarda çağırır. Keza, F. A. J. Arundell'in bahsettiği Uşaklı Âşık da⁴⁶ sazsızdır; elinde saz yerine bir çubuk (*Pfeifenrohr*) vardır. Fakat onun hikâyeleri de türkölüdür ve bu türkölüleri, bizim âşık hikâyecilerimiz gibi makamlı çağırıldığını İngiliz seyyah tasrih ediyor. Ali Rıza Yalın'ın bahsettiği hikâyeciler hakkındaki notlarından bu hususları maalesef öğrenemiyoruz. Güney Anadolu'daki hikâyecilik geleneğinin eski ve bugünkü halini tetkik işi henüz dokunulmamış olarak durmaktadır. Ali Rıza Yalın'ın 1933-1934 yıllarında verdiği haberden çok daha evvel, 1930 sıralarında, o zaman Erzurum Lisesi Müdürü bulunan B. Murat Uraz'ın, Erzurumlu Âşık Mikdat'tan Köroğlu hikâyesinin 12 kolunu tesbit ettiğini işitmiştik; bu hikâye kolları üzerinde bir müddet sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi talebesinden Sırrı Numan (şimdi Trabzon'da lise öğretmeni) lisans çalışması yapmıştı. (Bugün bu metinler, Sırrı Numan'ın bu hikâyeler üzerindeki çalışmalarını ihtiva eden mukaddemesiyle birlikte, İstanbul'da Türkiyat Enstitüsü'nde durmaktadır; me-

⁴⁵ Bkz.: Fuad Köprülü, "Meddahlar"; *Türkiyat Mecmuası*, I (1925), Selim Nüzhet, *Türk Temaşası*, İstanbul, 1930; ikinci basım, İstanbul, 1942.

⁴⁶ Bkz.: Spies, *Zwei volkst. Liebesgeschichten...* s. 61-62.

tinlerin bir nüshası da Maarif Vekilliği Müzeler ve Antikiteler Müdürü B. Hâmit Koşay'ın elinde bulunmaktadır.)

İşte, 1939 yılına kadar Türk halk hikâyelerinin sözlü gelenekteki meseleleri hakkında bildiğim bundan ibaretti. B. Murat Uraz'ın Köroğlu kollarını yazdığı Âşık Mıkdat'ın bugün ölmüş eski bir geleneğin son izlerini yaşattığını sanıyordum. Hattâ, 1939'da bana birkaç hikâye anlatmış olan Âşık Battal da aynı intibai bırakmıştı. 1940'ta Kars'a gitmeden az önce Fahrettin Çelik'ten aldığım birkaç mektup bana ilk defa o havalinin, halk hikâyeciliği geleneği bakımından, ümitlerin fevkinde zenginliğini ve verimliliğini anlattı. Azeri müellifi Hulufu'nun *Köroğlu*'ya ait eserinde işaret edilen Azeri hikâyecileri ile ölçülebilecek hikâyecileri Kars ve dolaylarında da bulabileceğimizi, oralarda bu sanat geleneğinin canlı şekilde yaşadığını ancak o zaman anladım. Gerçekten de öyle idi. Kars ve dolaylarında hâlâ genç âşıklar, ihtiyar ustalarının sanatlarını devam ettirmektedirler; bunlar sade anlatmakla kalmıyorlar; oralarda hikâye tasnif eden sanatkarlar bile yaşamaktadır. Hikâyeler sade kahvelerin değil, köylerde, bilhassa kış mevsiminde yapılan toplantıların, düğün günlerinin başlıca eğlence vasıtalarındandır. Hikâyeciliği gerek eski üslûbu devam ettirerek, gerekse yeni şartların zaruri kıldığı değişikliklere uğratarak yaşatan âşıklardan, sözlü gelenekte bugün anlatıldıkları şekilde tesbit ettiğim veya ettirdiğim hikâyelerin şekli ve üslûplarına ait hususiyetleri aşağıda kısaca gözden geçireceğiz.

Bu hikâyecileri, bilhassa üslûp hususiyetleri bakımından dörde ayırmak mümkündür: Terekeme, İranlı (Tat), Türkmen ve yerli. Ben yalnız yerli ve Terekeme âşıkları dinledim. Tatlardan ve Türkmenlerden orijinal üslûp sahibi hikâyeci henüz dinleyemedim. (Âşık Dursun, Türkmen ise de onda dış tesirler pek çoktur ve üslûbu karışıktır.) Şimdiye kadar aldığım intiba şu oldu ki: Terekemeler eski sözlü –tabir caizse epik– geleneği daha çok muhafaza ediyorlar. Bunlarda yeni tesir olarak Rusça

kelimeler ve yeni hayatlarına –bir dereceye kadar Azerbaycan yaşayışına– ait hususiyetler buluruz. Türkmenler Alevî'dir ve onlarda bu mezhebî tesir bâriz olmak icap eder. Yerlilerde ve bir dereceye kadar –Anadolu Alevîlerine sıkı sıkıya bağlı oldukları için– Türkmenlerde Osmanlı edebiyat ve kültürünün tesiri pek çoktur. Meselâ Âşık Müdâmî'nin hikâyelerinde bu çok iyi belirmektedir. Esasen, onun ustalarının ustası ve kendinin de büyük dedesi olan Âşık Üzeyir'in uzun zaman İstanbul'da kalmış olduğuna, böylece İstanbul halk edebiyatı tesirlerinden çok şeyler almış olması gerektiğine yukarda işaret etmiştik.

Sözlü gelenekteki halk hikâyelerini tetkik edince görürüz ki, onlarda, muhtevada olduğu gibi şekilde ve üslûpta da, değişen ve değişmeyen unsurlar bulunmaktadır.

Şekil bakımından halk hikâyeleri –gelenekteki anlatılış halinde– şu şemayı verir: Hikâyeci bir fasılla işe girer. Bu fasıl umumiyetle bir divanî ile başlar; divanînin aslında vezni *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* olmak icabeder. Fakat âşıklar çok defa bunu –aruzu beceremedikleri için– hece vezniyle söylüyorlar; o zaman 4+4+4+3 vezinli bir nazım meydana geliyor. Bunun kafiye şeması şudur: Birinci kıta a a b a, ikinci kıtadan itibaren c c c d, e e e f, ilh... Ondan sonra bir tecnis (kafiyeleri cinaslı türkû; tecnis aynı zamanda makam adıdır). Arkasından tekerleme adını verdikleri ikinci bir türkû; ondan sonra, cinasız ve 6+5 vezinli bir türkû olan koşma; arkasından bir semâî (8 heceli, çok defa hakimâne edalı). En sonra bir destan okunur: Bu mizahî, uzun bir şiirdir; *pire destanı*, *züğürtlük destanı* gibi.

Bunların arasında, bir *Köroğlu* söylemek muhakkak lâzımdır. Rivayete göre Köroğlu, fasıllarda kendinden bir türkû söylemeyecek âşıklar için beddua etmiş. Eğer hikâyeci bir âşıksa, yani kendi de şiir söylemek kabiliyetinde ise ve mecliste başka bir âşık varsa bir muamma ortaya atar, cevap bekler. Bazı hikâyeciler söyleyecekleri hikâyenin musannifinin veyahut da kendilerine o hikâyeyi öğreten âşıkın (ustalarının) muammalarından

söyleyip yine kendileri açarlar. Musannifin veya ustanın hâtıra-sını onun türkülerıyla yâd etmek riayet edilen bir ananedir. Musannifi belli hikâyelere başlamadan evvel söylenen –yukarıda sırasıyla yazdığım– türküler, mümkün olduğu zaman, hikâyeyi tasnif etmiş olan âşıktan seçilmek lâzımgelir.

Bu fasla dinleyicilerin arzularına göre ilâveler yapıldığı gibi yine dinleyicilerin arzusuna uyarak, âşıkın faslı kısa kestiği de vâkidir.

Saz faslı bittikten sonra, bazı âşıkların *döşeme* adı da verdikleri, mensur tekerleme başlar: Bu, olmayacak şeyleri komik bir şekilde anlatan ufak bir sergüzeştir; âşıkın başından geçmiş gibi anlatılır. Bu döşemeyi bitiren ve bunun sonunda daima anasından veya ninnesinden son bir dayak yiyen âşık sazını kaptığı gibi meclise geldiğini söyler ve böylece hikâyeye girer. Hikâyeye tekaddüm eden bu manzum ve mensur kısımların hepsine birden yine *döşeme* adı verilir. Yukarıda gördüğümüz gibi döşeme tabiri mensur tekerleme için de kullanılıyor. Keza hikâyenin asıl metninde de, pek ehemmiyeti olmıyan, maceraların baş tarafını teşkil eden, meselâ kahramanın çocukluğu, babasının veya annesinin başlarından geçenler, ilh.. gibi mukaddeme kısmına da, mecazi olarak, *hikâyenin döşemesi* dedikleri vakidir.

Görülüyor ki hikâye inşadının zarurî unsurlarından biri olan bu *döşeme* kısmı, sâbit hiçbir karakter arzetmiyor: Her parçası değişebilir, hafzedilebilir veya buna yeni parçalar ilâve olunabilir.

Asıl hikâye bir dua ile başlar: Bu çok defa, muhtelif âşıklarda aynen tekrar edilen, sâbit klişe mahiyetinde bir duadır. Bu duanın başka varyantlarını, daha kısa şekillerini, âşık, kahramanlarını türkü ile konuşturmadan evvel, yâni mensur hikâyeden sazla manzum konuşmalara geçerken söyler. Bu da sâbit klişe mahiyetinde parçalardandır.

Hikâye, önsözümde de söylediğim gibi, mensur ve manzum kısımlardan mürekkeptir. Mensur hikâye kısmında, hikâyeci âşık tam bir anlatma serbestliğiyle konuşur. Mevzuun esas hatlarından sapmamak şartıyla, hikâyesine istediği genişliği verir. Asıl

hikâye arasına *karavelli* adını verdikleri müstakil hikâyeler katar. Çok meşhur bir musannif âşıkın –meselâ Şenlik’in– hikâyelerini, ondan veya onun şakirdlerinden dinlemiş olanlar, onun hikâyesinin bu nesir kısımlarının gösterdiği süslü, nükteli, darbı mesellerle ve tabirlerle dolu özenilmiş üslûbunu muhafaza etmeğe çalışırlar. Fakat umumiyetle nesir kısmında, darbı meseller, teşbihler, tâbirler, bazı klişe olmuş mecazlar, alkışlar ve kargışlar müstesna, vakaları anlatan parçalar nâkil hikâyecinin ihtiyarına göre değişen yerlerdir: Yalnız esas mevzuda değişikliği dinleyici istemez. Hikâyede değişmemesi icabeden parçalar, nazım parçalarıdır. Buralarda yapılacak değişmelere, hikâyeyi bilen, eksikleri veyahut tahrifleri farkedenden dinleyiciler kızarlar; iyi bilmediği nazım kısımlarını uydurmağa kalkan âşıkın adı kötüye çıkar. Bununla beraber nazım kısımlarındaki bu sâbitliğin de nisbî ve zamanla, muhitle sanatkârın şahsiyetiyle ilgili olduğunu ileride göreceğiz. Burada şunu söylemek istiyoruz ki, bir hikâyeci, ustasından öğrenirken bu kısımları aynen nakletmeği düstur edinmiştir.

Nazım kısımlarında, hikâyeci sanatkâr, hikâyesinin buralarına dahi çeşni vermek ihtiyacını tatmin imkânını başka şekilde bulur. Bilhassa Azerbaycan ve İranlı Türk âşıkları her türkünün her dördlüğünden sonra bir *mânî* (*bayatı*) şeklinde nazım parçası (çok defa bunlar cinaslı manilerdir) ilâvesini ihmal etmezler. Bunlar ya anonim, harcıâlem manilerdir, yahut da o anda sanatkârın irticalen bulduğu, söylediği şeylerdir. Fakat her halde asıl türkünün kıtasında anlatılan haleti ruhiyeye uygun olmaları lâzımdır. *Köroğlu* hikâyelerinde 11’li türkülerin koçaklama nev’inden olanların her kıtasının arkasından, yine *Köroğlu*’nun anlatılan koldan başka bir koluna ait 8 heceli bir türküsünün bir kıtası getirilir. Âşık buralarda, bazan 8’li *Köroğlu* türkülerinin edasını taşımak şartıyla, kendinden irticalen türküler ilâve edebilir: Âşık Müdamî, anlattığı *Köroğlu Kolları*’nda bu tarzda çok güzel numuneler irtical etti.

Mani şeklinde olsun, *Köroğlu*’nun türkülerini olsun, kıtalar

arasına sokulan bu parçalara, türkülerin *peşrevi*'si denmektedir.

Hikâyeler çok defa bir gecede bitmez. Bir gecelik hikâyede bile âşık münasip bir yerde bir istirahat verir; kahve, çay, sigara içmek için... Uygun yeri âşık kendisi seçer. Hikâyenin bu *yatılacak yerleri* muayyendir. İstirahatten sonra yeniden hikâyeye başlamanın da bir ananesi vardır. Âşık muayyen makamlarda 8'li veya 11'li (ekseriya 8'li) bir türkü ile –bu çok defa, hale ve şahıslara münasip irtical edilen bir türküdür– hikâyenin nerede kaldığını cemaate sorar. Usul, nerde kaldığının söylenmesini âşıka bırakmaktır. “Hikâye şurada kaldı” diye atılan, âşıka yerini gösteren, hikâyecinin bahşışını vermek mecburiyetindedir. Böyle bir söze karışan oldu mu âşık sazını onun önüne bırakır ve: “Sen biliyorsun, anlat öyle ise!” der. Âşıka sazını iade edip hikâyeye devamını temin için, bahşışını vermek lâzımgelir. Âşık, bahşış alabilmek için çok defa bu sual türküsünü uzatır ve cemaatin ileri gelenlerinden biri, âşık nazlanmadan çabuk hikâyesine devam etsin diye, “şurada kaldı” diyerek bahşışını verir. Ve hikâyeye devam edilir. Eğer toplantının reisi evvelden âşıka tembih etmişse, bu türkü kısa geçer, âşık birkaç kıtadan sonra sazına sorar, saz cevap verir; âşık da sazın haber verdiği yerden başlar.

Hikâyenin sonunda, sevdalıları birbirine kavuşturan âşık, bunların düğünlerini de hikâye eder ve en sonunda, kahramanı gerdeğe koyarken, hikâye içindeki kahramanlardan birine veya eğer hikâyede asıl kahramandan başka, ikinci bir âşık şair varsa (*koçaklamalı hikâyeler*'de ekseriya böyledir) ona, uzun bir *güzelleme* söyler: Bu hem sözleri, hem de makamı bakımından oynak, neşeli bir türküdür. Adına da *toy* derler.

Nihayet cümle hasretler ve garipler için dua ettikten sonra âşık: “Ustamızın adı Hıdır, elimizden gelen budur” diyerek hikâyesine son verir.

İşte, bir halk hikâyesinde değişen ve değişmeyen yerleri (daha doğrusu az ve çok değişebilen yerleri) böylece tesbit etmek mümkündür.

İfade de hikâyenin bu şekli bünyesine tâbidir. Değişmeyen yerlerde âşık hikâyeci geleneğe sâdıkır. Lisan ve ifade, ananevî lisan ve ifadedir. Fakat irticalen söylediği şiirlerde olsun, hikâyenin mensur anlatma kısmında olsun, tamamen değilse bile, kendi dili ve ifadesi hâkimdir. Tamamen diyemeyiz, zira ananevî hikâye, hikâyeciye de birtakım kaideler ve mecburiyetler kabul ettirmiştir. Muayyen bir hikâye üslûbu vardır ki, az çok bütün âşıklarda buluruz. Şüphesiz burada dil Kuzeydoğu Anadolu lehçesidir; fakat, meselâ hikâyelerin kelime hâzinesine barksak, çok defa hikâyecinin bilmediği birçok kelimeleri, orada sarf edilmesi icabettiğini ustasından öğrendiği için, yerine göre –bazan hatalı şekillerle– tekrarladığı vâkidir. Uzun zaman sanatta çalışmış hikâyecilerde artık bu dil, tabii bir dil haline geçmiştir. Bu hikâyeci âşıkların konuşmalarında, alelâde vakaları anlatmalarında kullandıkları dilden başka bir dille hikâyelerini naklettiklerini derhal fark etmek mümkündür. Fakat bu dil de âşıkların kendi konuşma dillerinden çok farklı değildir. Hikâyelere güzelliğini veren de budur. Diyebiliriz ki edebilemiş müsterek bir halk dili ve bir halk hikâyeleri üslûbu teessüs etmiştir. Bu, *Dede Korkut Kitabı*'ndan beri halk hikâyeleri tipini gösteren eserlerde rastladığımız, asırlardan beri muhtelif halk sanatkarlarının birbirini takiben işledikleri müsterek bir halk hikâyesi üslûbudur.

Umumi çizgileriyle anlattığım bu şekil ve üslûp geleneğinin dışına çıkanlar yok değildir; daha doğrusu bir tek, sabit, değişmez gelenek değil, yerle, muhitte ve zamanla değişen birçok gelenekler düşünülmelidir. Burada benim tesbit ettiklerim, Artvin ve dolaylarının âşıklarının geleneğini yaşatan ve sanatının kaynaklarını, yukarda adı başka vesilelerle geçmiş bulunan Âşık Üzeyir'e götüren Poshoflu Müdâmî ile Kars kahvelerinde dinlediğim iki âşıka göre tesbit ettiğim şekil şeması ve üslûp hususiyetleridir. Türü aykırılıklara misali, Âşık Mıkdat'ta (Erzurumlu) buluruz; kaynağı yine Karşı bir âşık –Kılıççı Mustafa-

olan bu âşık Koroğlu Hikâyeleri'nin sonunu öteki âşıklarda rastlamadığımız, *fâilâtün fâilâtün fâilün* vezninde, fakat çok yerleri bozuk vezinli, bir mesnevi ile bağlamıştır: Bu mesnevi evvelâ Koroğlu'nun sır oluşunu ve keleşlerinin dağılışını, sonra da B. Murat Uraz'ın himmetleriyle bu hikâyelerin nasıl tesbit edildiğini anlatmaktadır ve adeta, manzum klasik hikâye çeşitlerinden bir esere özenmenin mahsulü manzarasını gösterir.

Hikâyeler bildiğimiz gibi nazım-nesir karışıktır. Vakaların anlatıldığı kısım mensurdur. Konuşmaların çoğu da mensurdur. Yalnız mühim hâdiselerde, şiddetli hislerin ifade edilmesi gereken yerlerde kahraman *telle söylemeyi dille söylemeye* tercih eder. Böyle yerler ekseriyetle 11 heceli, bazan 8 heceli, 3 kıtadan 8-10 kıtaya kadar değişen uzunlukta, bazan tek kişinin, bazan da iki kişinin karşılıklı konuşması şeklinde manzumelerdir.

Bunlar eski rivayetlerde ve hikâyeyi âşıkın saziyle anlatma geleneğinin kuvvetli olduğu yerlerde daha boldur; gelenek zayıfladıkça, mensur hikâye kısmına nisbetle manzum parçalar gittikçe azalmaktadır. Bana Erzurum'da *Emrah ile Selvi Han Hikâyesi*'ni anlatan Âşık Battal'ın verdiği bilgiler bu bakımdan dikate değer; o, kendisine hikâyeyi öğreten âşıkın 1700 *hane* (kıta) türkü ile anlattığını, kendisinin de vaktiyle hikâyenin türkülerinden 300 hane bildiğini, şimdi çoğunu unutmuş olduğunu söylüyor. Benim bu âşıktan tesbit ettiğim rivayette türküler 100-120 sahifelik bir metin içinde ancak 170 kıta tutuyor. Manzum parçaların gitgide azalması vakiasını hikâyenin matbaaya, hattâ daha önce, yazma haline düşmesinde de görüyoruz.

Sözlü gelenekteki hikâyelerin nazım parçaları, bize bu son şekilleriyle tarihlerini en fazla XVI. asır sonlarına çıkarabileceğimizi izah imkânını veren unsurlar arasında mühim bir yer alır. Halk şairleri mahsullerindeki nazım şeklinin en eski XVI. asrın ikinci yarısında gösterdiği karakteri aynen bizim halk hikâyelerimiz içindeki manzumelerde de buluyoruz. Filhakika, Anadolu'da XIII-XV. asır XV. asırdan sonra meydana gelmiş

koşma şeklinin tipik kafiye şemasiyle ve 6+5 yahut 4+4+3 hece vezinli, hattâ, yine aynı kafiye şemasiyle kıtalar teşkil eden 8 hece vezinli manzumeler, bu ilk devrin hece vezni geleneğini bize kadar getiren şairlerde, yani dinî tasavvufî halk şairlerinde görülmüyor; onların şiirleri başka nazım şekillerinde yazılmıştır. Bugünkü halk şairleri mahsullerinin nazım şekilleriyle yazılmış olarak rastlanan ve o çağ şairlerine isnad edilen tek tük parçaların bu çağlara ait olduğu şüphelidir veyahut da bunlar aruzun 11 heceliyi karşılayan kalıplarıyla yazılmış, bozuk vezinli olduğu için hece sanılan parçalardır. Manzum kısımlarını büyük bir sadakatle muhafaza eden halk hikâyelerinde, böylece anlaşılıyor ki, hiç olmazsa sırf manzum olan kısımlarında XVI. asırdan daha eski çağlara ait hususiyetler yoktur. Bugünkü şekilleriyle *halk hikâyesi* dediğimiz çeşidin nev'i karakterini veren en mühim unsur bu nazım kısmı olduğuna göre, bunların XVI. asırdan daha eski çağlara götürülemeyeceği böylece anlaşılmış olur.

Nazım-nesir karışık, fakat nazım parçaları koşma şeklinde türküler halinde olmıyan bir çeşit halk hikâyesinin –epik nazımla meydana gelmiş halk destanları çağı geçtikten sonra– ilk şeklini, aynı zamanda epik edebiyatın son mahsulü diyebileceğimiz *Dede Korkut Kitabı*'nda buluruz. Buradaki hikâyeler, şüphesiz bambaşka bir plâna göre tertip edilmiş ve çerçevelenmiş olmakla beraber bize nazım-nesir karışık ilk hikâye örneğini verir: Meselâ, hâlis halk epopesine örnek olabilecek *Manas Destanı*'nın, vakaları anlatan kısımlarıyla konuşma kısımları arasında, üslûp ve şekil bakımından hiçbir fark olmadığı halde, *Dede Korkut Kitabı*'nda bu fark belirmektedir: Konuşmaların, hepsinde değilse bile, tıpkı bugünkü halk hikâyelerinde olduğu gibi, heyecanlı, uzunca ve daha çok hislerin ifadesini veren kısımlarında “...soylamış, görelim Hanım ne soylamış, aydur” sözleriyle nazma geçiş, bizim halk hikâyelerinde devam edip gelen üslûp geleneğinin âdetâ ilk örneğidir ve nesir-hikâye kısmından, sazın arkadaşlığıyla söylenen (*aldı* söziyle bugünkü hikâ-

yelerde herhalde *sazı eline aldı* anlatılmak istenir) nazım-melodi kısmına geçişi gösterir. Bununla beraber *Dede Korkut Kitabı*'nda, bizim halk hikâyelerinden farklı olarak, konuşmaların dışında da meselâ hikâyecinin yaptığı bazı tasvirlerde, alkışlarda vs... nazımla karşılaşıyoruz. Dikkate değen nokta, buralara, kitabın bir iki yerinde *soylama* başlığının konmuş olmasıdır. Öyle anlaşıyor ki *soylamak*, manzum sözleri söylemek, *soylama* da nazım demek oluyor.⁴⁷

□□□

Halk hikâyelerinin, bilhassa nazım-nesir karışık tipik şekli ve orijinal üslûbu meselesi, üzerinde ayrıca durulmuş mühim bir noktadır. G. Jacob, halk hikâyelerinin muhtevalarını başka nev'ilerde bulmakla beraber, şekil ve üslûp bakımından bunların gösterdikleri hususi karakterleri belirtmek isterken, Şark edebiyatında nev'ileri ve çeşitleri tayin eden en mühim âmilin üslûp olduğunu söylüyor. Jacob'a göre, birbirinden ayrı öyle hikâyeler vardır ki bunların birbirleriyle içten ilgisini herkes hisseder, ama bunlardan biri bir menkabe, biri bir mizahî fıkra, üçüncüsü bir hikâye (*nouvelle*) diye adlanır... Bu vakıa karşısında edebiyat tarihi, âdeta, *üslûp ilmi ve tarihi* olmak zaruretindedir.⁴⁸ Jacob böylece aynı tema ve motifleri malzeme olarak kullanırken başka başka tertip ve terkip metotlarına müracaat eden, başka başka şekil ve üslûp bulan eserlerin ayrı nev'ilere girmesi vakıasına işaret ediyor; sanat eserinde nev'i, mevzudan çok şekil ve üslûbun, teknik ve edanın karakterlendirdiğini haklı olarak tesbit etmiş oluyor. Bu suretle Jacob, Spies'in, bünyesi, mevzuları ve dili bakımından halk hikâyesinin masalla aynı olduğu⁴⁹ hakkındaki fikrini de daha önceden tenkit etmiş bulunuyor. Yalnız,

⁴⁷ Alevîler, kendi şairlerinin manzumelerine *deme* adını verirler, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hikâyelerin şekli nazım ve nesir hususiyetleri hakkında bakınız: Pertev N, Boratav, *Folklor ve Edebiyat*, s. 86-92.

⁴⁸ G. Jacob, *Vorträge Türkischer Meddah's*, s. 2-3.

⁴⁹ O. Spies, *Türkische Volksbücher*, s. 49-50.

Jacob'un tesbit ettiği vakıa, kanaatımızca sade Şark edebiyatları için varit değildir; bir dereceye kadar modern edebiyatlar için de aynı şey söylenebilir; hele kalıplaşmış temalar kullanan ortaçağ edebiyatlarını düşünecek olursak Avrupa memleketleri için de aynı şeyin varit olduğu münakaşa kabul etmez bir gerçek olduğu anlaşılır.

Jacob, başka bir eserinde de, Türk halk hikâyelerinin bu üslûp hususiyetlerini nazım-nesir karışığı diye vasıflandırdıktan sonra, bunun Şark'ta çok sevilen bir şekil olduğunu söylüyor; bu şekil Sanskritçe'deki *campu*'ları karşılamaktadır.⁵⁰ O. Spies de, bu şeklin sırf Türk halk edebiyatına has bir şekil olmadığına işaret etmiştir: Bütün Şark edebiyatlarında, eski Mısır masallarında, Arap kabile menkabelerinde, *Binbir Gece Hikâyeleri*'nde, bilhassa Arap halk romanlarında (*Siyra*'larda) bu üslûbu görürüz.⁵¹ Spies, bundan sonra, nazımla nesrin halk hikâyesinde karşılıklı durumu ve birbiriyle ilgisi meselesi üzerinde duruyor; bunu yaparken de diğer Şark edebiyatlarıyla Türk halk edebiyatının mahsullerini karşılaştırıyor: Onun verdiği bilgilere göre, Hint *Jâtaka*'larında ve Arap kabile menkabelerinde asıl unsur nazımdır; nesir, nazımı izah için getirilmiştir. Arap *Binbir Gece Hikâyeleri*'nde ve halk romanlarında ise aksi vâkidir. Nazım süs olarak sonradan eklenmiştir; asıl usur nesirdir. Türk halk hikâyelerinde de böyledir; bunlarda da vakayı tamamlayacak şekilde, nesirli hikâyeden ayrı veya onu devam ettiren bir manzum hikâye parçası yoktur; nazım sadece hislerin ifadesini vermeğe yarar; manzum parçalar çıkarılsa hikâye, vakanın seyri bakımından bir şey kaybetmez.⁵² Arap halk romanlarının bizim halk hikâyelerimize benziyen bu üslûp karakterine, *Siyarat Saif ibn Dhî Jazan* adlı halk romanı üzerindeki incelemelerinde Rudi

⁵⁰ G. Jacob, *Türkische Volksliteratur*, s. 13-19.

⁵¹ O. Spies, *Türkische Volksbücher*, s. 41-42.

⁵² Aynı eser, s. 42.

Paret temas etmiştir. Onun verdiği bilgiye göre, 4 cilt halinde ve her biri bir gecede okunmak üzere, 17 bölüme ayrılmış olan bu romanda, mücadelelerin ve buna benzer hâdiselerin heyecanlı tasvirlerinde kafiyeli bir nesir halini alan mensur kısım içinde 200 parça şiir serpilmiştir. Bunlar hikâyeyi devam ettirmiyorlar, belki daha süslü, güzel bir dille, anlatılan şeyleri tekrar, yahut hisleri ifade ediyorlar... Kahramanların başından geçenlerin anlatılması, muharebe türküleri, vs. bu manzumelerin bir kısmını teşkil eder. Bu şiirler, hikâyenin esas konusu için ehemmiyetli değildir, çıksa da olur.⁵³

Türk halk hikâyelerindeki nesir-hikâye kısmıyla nazım kısmının karşılıklı durumu ve birbirleriyle ilgisi meselesi üzerinde son olarak söyleyeceğimiz, az sayıda, bazan bir tek türkü etrafında meydana gelmiş küçük hikâyelere ait olacaktır. Bunlara Kuzeydoğu Anadolu'da, *serküşte* veya *kaside* diyorlar; İsmail Habib ve Ali Rıza Yalın'ın verdikleri bilgilere göre, Güney'de bunlara *bozlak* adı verilir. Ben öyle sanıyorum ki, bozlak, bunların içindeki türkülere verilen addır; çünkü bu, Güney ve Orta Anadolu'da, bilhassa Türkmen boylarının dolaştığı veya yerleştiği yerlerde bir türkü makamıdır. Bir vaka hikâye eden bütün halk türkülerinde olduğu gibi bozlağı çağıran da daha önceden onun *hikâye*'sini anlatmak ihtiyacını duyduğu ve bu, böylece âdet olduğu için olacak ki, *bozlak* deyince Güney'de umumiyetle türkülü hikâyeler anlaşılacaktır. Bibliyografyamızda adları sıralanmış olan ve Ali Rıza Yalın tarafından tesbit edilmiş bulunan hikâyelerin çoğu bu çeşittendir.

İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri* adlı kitabında bu çeşit türkülü hikâyeler hakkında oldukça bol bilgi vermiştir. Onun bu eserinden öğreniyoruz ki *bozlak* bazen dışardan da malzeme alıyor; meselâ, İsmail Habib'in üzerinde durduğu *Gazi Mahmut bozla-*

ğında meşhur *Eğin Türküsü*'nü buluyoruz.⁵⁴

İsmail Habib'e göre, bozlaklarla *Kerem*, *Garip* gibi büyük halk hikâyeleri arasındaki fark, birincilerde nazımın esas, nesrin tâlî, ikincilerde ise nesrin esas, nazımın tâlî oluşudur.⁵⁵ İsmail Habib'in bu hükmü doğrudur. Filhakika büyük halk hikâyesinde türküler hikâyeyi süslemek, canlandırmak için getirilmiştir, asıl olan mensur dille anlatılan maceradır; küçük hikâyelerde –bu arada bozlaklarda– ise asıl olan türkü-melodidir; mensur hikâye kısmı, türküyü anlaşılır hale getirmek, böylece daha büyük bir tesir uyandırmak maksadiyle eklenir. İsmail Habib, aynı eserin başka bir yerinde, halk hikâyeleri hakkında bu doğru müşahadesiyle kalmayıp halk hikâyelerinde nazımla nesrin neden karışık olduğu meselesine de cevap vermeğe kalkmış ve garip bir izah yapmıştır; buna göre *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de gördüğümüz bu üslûp karakteri edebiyatımızda "ırkî unsur tecellilerindendir."⁵⁶

Nazımla nesrin beraberce ve belli bir tekniğe göre meydana getirdikleri bu hususi üslûp, bu halita şekil, edebiyat nev'i ve şekilleriyle cemiyetin sosyal gelişiminin müvaziliğini gösteren bir olaydır. *Destanlar* cemiyette iç tezatların edebiyata mevzu olacak kadar kuvvetli olmadığı çağların ve sosyal merhalelerin –meselâ kabile nizâmının– eserleridir. Bunların üslûbunu nazım tayin eder, şekilleri manzumdur. *Roman*, modern çağlarda, cemiyetin ileri gelişme merhalelerinde destanların yerini almış edebî nev'idir. Bunlarda cemiyetin iç tezatları anlatılır. Nesir, hayatı ince teferruatına vararak anlatmağa daha uygun, realist ifadeye daha elverişli bir vasıtaadır. Nazımla nesrin karışık olarak bulunduğu üslûp, cemiyetin bu iki merhale arasında kaldığı devre has bir üslûptur. Bu üslûbu da, bir geçiş nev'i olan

⁵⁴ İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri*, İstanbul, 1943, s. 244.

⁵⁵ Aynı eser, s. 250.

⁵⁶ Aynı eser, s. 296.

⁵³ Rudi Paret, *Saif in ibn Jazan, ein arabischer Volksroman*. Hannover 1924.

*halk hikâyesi'*nde buluyoruz. Halk hikâyesinin destanla ve romanla ilgisini, bu geçiş merhalesi vasfını bundan sonraki bölümde gözden geçireceğiz.

II.

Nevi Meselesi

1. DESTAN VE HALK HİKÂYESİ

Türklerin edebî mahsulleri içinde bir halk epopesinin bütün vasıflarını haiz eser olarak Karakırgızların *Manas Destanı*'nı gösterebiliriz. Radloff bunun takriben 19.000 mısra tutan parçalarını XIX. asır sonlarında tesbit etmişti.¹ Son zamanlarda bu epopenin üç Kırgız şairinden iki yüz kırk bin mısra olarak yeniden yazıldığını öğreniyoruz.²

Bu göçebe Türk destanlarından bir daire yapacak şekilde toplanmayıp parçalar halinde kalanlar da var: Schiefner'in topladığı, *Minusin Kabilelerinin Halk Edebiyatı Eserleri*,³ Altay Türklerinin *Radloff Külliyyatı*'na dahil aynı mahiyetteki mahsulleri⁴ bu arada sayılabilir.

Gerek Fuad Köprülü'nün ve gerek Zeki Velidi Togan'ın muhtelif eserlerinde⁵ tetkik ve tasnif ettikleri, bizim muhtelif makalelerimizde bahis mevzuu ettiğimiz⁵ tarihî devirlerdeki *Türk epopeleri*'nin metinleri elimizde mevcut değildir. Bize, tarihî kaynaklarla bazı ecnebî edebiyat eserleri –meselâ Firdevsî'nin *Şah-nâme*'si– ve Türklerin menkabevî tarihleri, onların mitolojileri ve kavmî menşelerini anlatan efsaneler hakkında malûmat veri-

¹ Radloff, *Proben der Volksliteratur der türkischen Staemme*, Bd. V, St. Petersburg, 1885.

² L. Penkovski (çev, Nihal Yalaza); "Manas, Kırgız Millî Epopesi", *Varlık* dergisi, sayı: 128 (1938).

³ Schiefner, *Heldensagen der Minussinischen Tataren*, St. Petersburg, 1859.

⁴ Radloff, *Proben...*, Bd. I, St. Petersburg, 1866; Bd. II, St. Petersburg, 1868.

⁵ Fuad Köprülü, *Mufasssal Türk Edebiyatı Tarihi*, cüz I, İstanbul, 1920; aynı müellif, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1926; Zeki Velidi (Togan) "Türk Destanlarının Tasnifi", *Atsız Mecmua*, sayı: 1, 2, 5 (1931); Pertev Boratav, "Türk Destanları Tetkikinin Bugünkü Vaziyeti ve Vardığı Neticeler", *Folklor ve Edebiyat* (1939), s. 58- 82; aynı müellif "Destan, Roman ve Cemiyet", *Yurt ve Dünya* dergisi, sayı: 2 (1941).

yor; bazı menkabevî şahsiyetlerin hayat ve maceralarını hülâsa ediyor. Bu malûmat ve bu hülâsaları destan diye tavsif etmek şüphesiz doğru olamaz. Yalnız biz bu tarihî kaynakların bahsettikleri devirde Türk zümrelerinin içtimâî şartlarını düşünüyor ve bu şartlarla XIX. asırda hâlâ epik mahsuller verebilen kavimlerin hayat şartları aynı olması icabettiği neticesine vararak, bahis mevzuumuz olan bu menkabelerin o devirlerde edebî kisve içinde –halk edebiyatı mahsulleri olarak– şifahî ananede yaşadıklarını, binaenaleyh o devirlerde de Hunlar, Uygurlar, Göktürkler ve daha sonra Oğuzlar içinde epopelerin mevcut olduğunu tahmin ediyoruz. Türk destanlarının tarihî tetkikinden elde edilebilen netice şimdilik bundan ibarettir.

Bir epopeyi şartlandıran en mühim vasıf, onun cemiyetin dahilinde şiddetli çatışmaların olmadığı ve mücadelelerin yalnız harice yöneldiği devrin mahsulü olmasıdır. Destan kahramanları bu mücadeleyi en iyi temsil eden şahsiyetler, reisler, büyük işler başarabilen kahramanlardır. Destan aristokratik bir zümrenin edebî nev'idir denilebilir. Şiir lisanı bu nev'in hâkim ifade vasıtasıdır. Destan muharriri cemiyet içindeki bu nizamın şuuruna sahiptir. Eserinin kahramanları ve hâdiseleri karşısında objektiftir.⁶

Anadolu'ya Selçukilerle beraber gelen Türklerin destanî bir edebiyat ananesine sahip olduklarına dair mühim bir tarihî kaydı Profesör Fuad Köprülü İbn Bibî'nin *Selçukname*'sinden naklen *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*⁷ adlı eserinde veriyor. İbn Bibî'de Selçuk ordusuna mensup askerlerin bir muharebe günü gösterdikleri kahramanlıkları "ozanlar ve kopuzcular elfaz-ı garrâ birle hikâye ettiler" denmektedir. Anlaşıyor ki bu hikâye edilen şeyler birtakım mühim hâdiseler üzerine, profesyonel sa-

natkârlar tarafından irticalen ve müziğin refakatiyle söylenmiş manzumelerdir. Bunlar epik edebiyatın, henüz bir kül halinde destan halini almamış ilk dağınık parçaları sayılmak icabeder. Bu alp ozanların eski menkabeleri de söylediklerini bize *Dede Korkut Kitabı* öğretiyor; *Deli Dumrul Hikâyesi*'nin sonunda Dede Korkut'un şöyle söylediği rivayet olunur: "... Bu boy Deli Dumrul'un olsun, benden sonra alp ozanlar söylesin, alnı açık cömert yiğitler dinlesin." Görülüyor ki anane, Oğuzların destanî menkabelerinin ilk anlatıcısı olarak Dede Korkut'u göstermekle kalmıyor, ondan sonra gelen alp ozanların bunları kalabalık meclislerde söylemekle mükellef olduklarını da kaydediyor. Şu halde biz İbn Bibî'nin verdiği malûmatla *Dede Korkut Kitabı*'ndaki kaydı telif etmek suretiyle şu neticeye varabiliyoruz: Selçuk istilâsı sırasında muhariplerin kahramanlık menkabelerini anlatan kopuzcular ve ozanlar vardır. Diğer taraftan ozanlar eski menkabeleri de anlatmakla mükelleftiler. Şu halde o devirdeki ozanların da sadece günlük olayları, günlük kahramanlıkları değil, geçmiş menkabeleri de anlatmış olmaları tabii idi; istilâyı yapan Selçuklu kitleleri, destanî mahsulleri verebilecek içtimâî şartlar içinde bulunuyordu. Henüz yeni vatanlarına yerleşmiş ve ortaçağ feodal şehir nizamına girmiş değillerdi; sanat ifadesine girecek kadar mühim olan, cemiyet içindeki çatışmalardan çok, hariçle mücadelelerdi. İşte bu mülâhazalar bizi o devrin, Anadolu Türk halk edebiyatında destanî devir olabileceği neticesine varındıyor.

Fakat ne yapalım ki, yüzde yüz mevcut olduğunu bildiğimiz bu halk destanlarından bize hiçbir şey kalmamıştır. Selçuk istilâsından çok daha sonraya ait bir eser, *Dede Korkut Kitabı* epik karakteri en fazla muhafaza etmekle beraber yeni bir nev'in öncüsü olarak, Oğuzların destanî eserlerine yegâne numune halinde elimizdedir. Binaenaleyh tetkikimize mevzu olan halk hikâyelerinin nev'i karakterini belirtmek için onu destanî edebiyat mahsulleri ile mukayese ederken yalnız bu *Dede Korkut Ki-*

⁶ H. H. Borchardt, *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, Leipzig, 1926, s. 11-13 (Terc. Yurt ve Dünya, sayı: 1, 1941).

⁷ Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, İstanbul, 1918, s. 273-274.

tabı'ndan istifade edeceğiz. Zira bizim halk hikâyelerimiz nasıl destandan romana geçen bir edebî nev'in ilk merhalesini teşkil ediyorsa, *Dede Korkut Kitabı* da bu merhalenin ilk basamağını teşkil eden eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kitaptaki, küçük bir hacim içinde tam bir vahdet gösteren, başı sonu belli, masal ve modern hikâye yapısına uygun parçalar artık destandan çok hikâye tekniğini bize veriyor. *Beyrek Hikâyesi* ile, cemiyyetin içindeki mücadelelerin ifadesi de sanat eserine kendini kabul ettirmiş oluyor. Yeni bir nev'in, romanı tebşir eden edebî nev'in ilk numunesini böylece buluyoruz. Diğer taraftan tarihî vakaların mevzu olması ve bunlar karşısında muharririn aldığı objektif tavır destanî ananeye yakışmaktadır. Bu suretle *Dede Korkut Kitabı* ara merhalede bir eserdir. Onun bu karakteri, aşağıda göreceğimiz veçhile, gittikçe roman ve hikâye ananesine yaklaşmak suretiyle zayıflayarak, bugün elimizde bulunan halk hikâyelerinde de görülmektedir. Bundan dolayı *Dede Korkut Kitabı*'nı daha yakından tetkik etmek faydalı olacaktır.

Dede Korkut Kitabı'na epik karakter veren hususiyetleri görelim: Gerçi kitap birbirinden müstakil on iki hikâyeden mürekkeptir. Fakat bu hikâyelerin ravisi olarak menkabevî *hakîm-şair* (Ozan) Dede Korkut gösterilmektedir: Dede Korkut –kitabın müellifinin ifadesine göre– bu menkabevî hikâyeleri, kahramanlar maceralarını yaşadıkları sırada tedvin etmiş, “bu boy filânın olsun” demiş ve onun tedvin ettiği destanî menkabeler şifahî anane yolu ile söylenip gitmiş. Bunlara son şeklini, XV. asır başlarında Akkoyunluların hüküm sürdükleri sahada, bugünkü Kars ve Çoruh vilâyetleri sahasında, ismi meçhul bir muharrir vermiş olmak icabeder.⁸

Kitapta hanlar hanı olarak menkabevî Oğuz Hanlarından Bayındır Han gösterilir. Diğer beyler ve hanlar da, başka kaynaklarda da isimlerine rastladığımız menkabevî Oğuz kahramanlarıdır.

⁸ Bk. Pertev Boratav, “Dede Korkut Kitabı Hakkında”, *Folklor ve Edebiyat*, s. 84-85.

Akkoyunlu Türkmen unsuru kitabın en üst tabakasını teşkil etmektedir. Bu tabaka yalnız coğrafi isimlerden ve düşman milletlerin adlarından tayin edilebiliyor. Hikâyelerdeki Oğuz kahramanları bizim *Şecere-i Terakime*'de, yani XVII. asır ortalarında Ebülğazi Bahadır Han'ın daha eski yazılı menkabevî tarihlerdeki ve şifahî rivayetlerdeki malûmatı toplamasıyla meydana gelmiş⁹ menkabevî Türkmen tarihinde de Oğuz hanları ve beyleri olarak gördüğümüz şahıslara tevafuk ediyor;¹⁰ isimler aynı olduğu gibi bazı menkabeler, meselâ Kazan Bey'in ejderhaları mağlûp etmesi, her iki eserde de mevcuttur.¹¹ Keza Topkapı Müzesi'ndeki *Selçukname*'nin başındaki metin parçası içinde de bu kahramanların adları ve Dede Korkut hikâyelerindeki maceralarına telmihler vardır.¹² Dede Korkut'un adı ve şahsiyeti ise, tarihî ve edebî birçok eserlere girecek, hem de Oğuzların dışındaki Türk zümreleri arasına yayılacak kadar eski bir şöhreti haizdir.¹³ Bundan başka çok eski zamanlarda, IX. asırda, Oğuzların menkabeleri arasında bulunduğunu Mısırlı Ebu Bekir İbn Abdullah İbn Aybek al-Davâdârî'nin 709 (1309) senesine kadar geçen vekayii ihtiva eden eserinden öğrendiğimiz *Tepegöz Efsanesi* de *Dede Korkut Kitabı*'nın on iki hikâyesinden birini teşkil eder.¹⁴ Bütün bunlar *Dede Korkut Kitabı*'nın zengin bir destanî muhtevaya sahip olduğunu bize gösteriyor. Tarihî vakalar, onların kahramanı olarak seçilen menkabevî şahsiyetler etrafında, mitolojik temalarla karışmak suretiyle destanlaşmış bir halde

⁹ Bk. *Şecere-i Terakime*, TDK neşri, mukaddeme, s. V.

¹⁰ Aynı eser, metin kısmı.

¹¹ Aynı eser, metin, faksimile, var. 48a.

¹² Bu metin iki yerde neşredildi. 1. Rıdvan Nafiz Edgüer tarafından, *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi*'nde, sayı: 2 (1934), s. 243-249. 2. Orhan Şaik Gökyay tarafından *Dede Korkut*, İstanbul, 1939 içinde, s. 121-124.

¹³ Abdülkadir, “Dede Korkut Hakkında”, *Türkiyat Mecmuası*, c. I, s. 213-219 (1925).

¹⁴ Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, s. 30, 279-281.

bu kitapta bir sanat *composition*'una mevzu olmuştur. Öyle anlaşıyor ki Akkoyunlu Türkmenleri Anadolu'ya gelirken bütün bu tarihî ve mitolojik menkabelerini de beraber getirdiler, bunlar da Selçuklarla beraber gelen Oğuz boyları gibi epik bir edebiyata sahip idiler; bu edebî mahsuller epopeler halinde veya hut da gene epik şekil altında fakat dağınık epizotlar halinde, bize kadar erişmemişlerdir; zîrâ şifahî idiler. Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen zümrelerinin gelip yerleştikleri Kuzeydoğu Anadolu sahasında bu kısmen tarihî, kısmen mitolojik menkabeler, bir yandan yeni tarihî hâdiselere, diğer taraftan da buraya daha evvel gelmiş olan Oğuz zümrelerinin henüz muhafaza etmekte oldukları destanî rivayetlerine intibak etti; bu intibakın çok kolay vukua geldiği, eski ve yeni zümrelerin menşe ve ananelerinin aynı olmasıyla izah edilebilir. Bu iş için bir asır kâfi gelmiş olmalıdır. XV. asrın ilk yarısında artık ozan Dede Korkut'un uzak menkabevî devirlerde naklettiği rivayet edilen hikâyelerin vakalariyle yeni Türkmen boylarının Anadolu'da geçirdikleri maceralar birbirinden ayırd edilemez oldu, yani yeni coğrafi sahneler üzerinde, yeni düşmanlara karşı yapılmış olan mücadeleler eski kahramanlara izafe edildi ve ananevî ozan Dede Korkut'un anlattığı hikâyelermiş gibi kabul edildi. İşte tam o sırada bir sanatkâr hikâyeci bu şifahî rivayetleri mükemmel bir edebî kisveye bürüdü, bize *Dede Korkut Kitabı*'nı verdi.

Kitapta bu iki tabakanın ortasında bir tabakanın daha mevcut olması ihtimali, yukarıda kaydettiğim gibi, çok kuvvetle varittir: Bu tabakayı Selçukî istilâsı devrinin hatırası diye gösterebiliriz. Coğrafi saha ve mücadele edilen düşmanlar aynı olduğu için bunu Akkoyunluların komşu düşmanlariyle temasları hatırasından ayırmak güçtür. Fakat bazı ipuçları bize bu hatıraların mevcudiyetini haber veriyor. Ermenilerin *Dede Korkut Kitabı*'nda adları geçmez. XIV. asır içinde Ermeniler, Selçuklu ve İlhanlı-Moğol istilâsı geçtikten sonra artık Anadolu tarihinde kuvvetli bir âmil olmaktan çıkmış bulunuyorlar. Bununla beraber *Dede*

Korkut Kitabı'nın *Beyrek Hikâyesi*'ndeki Parasar (*Parasar'ın Bayburt Hisarı* terkinde) kelimesini ancak şifahî rivayetlerden istifade ederek, Ermenilerin Türklerle –binaenaleyh oraları Ermenilerden alan Selçuk Türkleriyle– münasebeti vasıtasıyla izah mümkün oluyor. Şöyle ki: Bayburt'un Almuşka köyünde bir Türk ailesi, neslini Beyrek'e çıkarır ve büyük Harbe kadar aynı köyde yaşayan Ermeniler de Beyrek'in mahpus bulunduğu Bayburt kalesinden kaçmasına yardım edip, kale Oğuzlar tarafından zaptedildikten sonra Beyrek'le evlenen Kral kızını kendi soylarından sayarlarmış; hattâ köydeki Türklere "biz sizin dayınız" derlermiş.¹⁵ Böylece şifahî anane Beyrek'in kaynatası diye kabul ettiği Ermeni Parasar'ın Bayburt hisarını Oğuz Türklerinin zaptettikleri rivayetini nakletmek suretiyle ve ancak Selçuklu istilâsı devrine yerleştirebileceğimiz bir hatıra vasıtasıyla kitaptaki bu devre ait izlerden bir tanesinin tayinine imkân veriyor.¹⁶

Dede Korkut Kitabı'nın epik edebiyatla alâkası sadece muhteva bakımından değildir. *Manas Destanı*'nın ve diğer Türk destanî nazım numunelerinin gösterdiği nazım hususiyetlerine de bu kitapta rastlarız. Hakikî Türk halk destanlarının nazmiyle *Dede Korkut Kitabı*'ndaki nazımın benzerliğine yukarıda temas ettik; bizim halk hikâyelerimizdeki nazımla mukayesesini ilerde etrafiyle yapacağımızdan, burada, destanî nazımla kitaptaki manzum parçaların benzerliğine tekrar işaret edip geçelim.

Bütün bu vâkıalar *Dede Korkut Kitabı*'nın destanî edebiyatla alâkasını göstermek bakımından ehemmiyetlidir. Bu kitabın meydana gelişini şu şekilde izah ediyoruz: Anlaşıyor ki, *Dede Korkut Kitabı*'nın meçhul muharriri Oğuzların şifahî olarak yaşayan manzum destanî epizotlarını almış ve yeni içtimaî şartlara uy-

¹⁵ P. N. Boratav, "Dede Korkut Hikâyeleri Hakkında", *Folklor ve Edebiyat*, İstanbul, 1939, s. 83-113. (Yeni baskı: *Folklor ve Edebiyat* 2, 1982, İstanbul, 1983, s. 88-108.)

¹⁶ 1939 yazında Bayburt yöresinde yaptığım araştırma gezisi notlarımdan.

gun edebî bir şekle sokmuştur. Fakat eski epik eserlerin mevzularını aldığı gibi, epik şekil ananesinden de kendini kurtarmamıştır: Epizotların mensur hikâye diliyle kısalmağa müsait olan yerlerini kısaltmış; konuşmalar, tasvirler, dualar gibi, daha çok lirik ve destanî vasıflar taşıması tabii olan yerlerde eski ananeye riayet etmiştir; belki halk destanlarının bazı kalıplarını da aynen aldı. Fakat onları hikâyesinin çerçevesine ve plânına göre düzeltmekten çekinmedi. Filhakika, teslim etmemiz icabeden bir vâkiadır ki, *Dede Korkut Hikâyeleri*, muhtelif parçaları mükemmel bir ölçüye göre bir ahenk yapacak şekilde tertip ve terkip edilmiş, binaenaleyh, hazır şeylerin lâlettayin toplanmasıyla meydana gelmiş hissini vermeyen, kusursuz bir bütün teşkil ederler. Bu ise muharririn orijinal vasfını kabul ettirecek bir hususiyettir.

Dede Korkut Kitabı'nda epik Türk edebiyatı mahsullerinin yeni bir şekil alması hâdisesinin ilk tezahürünü görüyoruz. Bu merhale, artık romanın nev'i karakterini haiz eserlerin meydana gelmesini mümkün kılacak içtimâî şartların hâkim olmaya başladığı bir devre tekabül ediyor: Roman, destanın *fonction*'unu üzerine almak üzeredir. *Dede Korkut Kitabı*'nda destan mevzuları bulunduğu göre burada nihayet destanın *hikâye şekli*'ne bürünmesi hâdisesini görmekteyiz. Muhakkak ki, bu kitabın meydana geldiği tarihlerde destanî mevzulardan başka mevzuları işlemiş, şekil karakteri bakımından *Dede Korkut Kitabı*'na benzeyen başka eserler de mevcuttu. Bunlar şimdilik meçhulümüz bulunuyor.

Dede Korkut Kitabı'yla, halk hikâyesi nev'inin daha yeni numuneleri arasında en aşağı bir buçuk asırlık bir fasıla durmaktadır. Bu yeni numuneleri, tarihî vesikalar veya telif zamanına yakın bir tarihte istinsah edilmiş nüshalar vasıtasıyla değil, ancak eserlerin bünyesinin ve muhtevasının tahlili yoluyla en fazla XVI. asır sonlarına çıkarabildiğimiz halk hikâyeleri teşkil ediyor.

Görülüyor ki, halk hikâyelerimize şekil karakteri bakımın-

dan ilk numuneyi veren *Dede Korkut Kitabı*, destanî ananeye sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlılık, yukarıda söylediğim gibi, gittikçe gevşemekle beraber zamanımıza kadar gelen halk hikâyelerinde devam etmiştir. Halk hikâyelerimizi hâlâ destanla alâkalı gösteren unsurlar nelerdir?

O. Spies, halk hikâyelerinin nev'i karakterleri üzerinde dururken, bunlarda destan unsuru görüyor; fakat onun *destanî* tabirinden anladığı, daha umumi bir manâdır. O, halk hikâyelerinin, nazımla nesrin karışık olarak bulunduğu bir şekil hususiyeti göstermelerine işaret edip "demek ki bunlarda bir dereceye kadar destanla lirik şiirin birbiri içinde kaynaşması vâki oluyor" yahut da, "halk edebiyatının destan unsuru, kat'î hudutlarını göstermek mümkün olmamakla beraber, muhtelif şekillerde karşımıza çıkar: Masallar, hayvan masalları, fıkralar, hikâyeler, halk kitapları"¹⁷ (bizim halk hikâyelerimiz)... derken, öyle görülüyor ki, umumiyetle hikâye edebiyatına epik vasfını veriyor; böylece, halk hikâyelerinde de destan unsurunu buluyor.

Bir defa şu vakıayı baştan tesbit etmek icabeder: Hikâyelerimizi *Dede Korkut Kitabı*'nda olduğu gibi, muhtevaları bakımından Türk destanlarına bağliyan unsurlar artık bahis mevzuu olamaz. *Dede Korkut Kitabı*'nda gördüğümüz hikâyelerden bir tanesi -o da mevzu bakımından en az destanî olanı- *Beyrek Hikâyesi* Anadolu Halk hikâyeleri repertuvarına girmiştir. Bu hikâyedeki, iki sevdalının birbirine kavuşmasına birçok engeller çıkmasıyla girift ve heyecanlı safhalar gösteren aşk macerası ve Beyrek'in yurdunda, onun nişanlısını ve binnetice mevkiini, kâfir illerinde esir olarak kahramanın öldüğüne herkesi inandırmak suretiyle elde etmeğe çalışan Yalancı oğlu Yalancı'ın entrikaları bir epopeden çok, mevzuunu cemiyetin içindeki rekabetlerden ve mücadelelerden alan romana yakışır temalardır. Bu haliyle dahi, bugünkü adıyla *Bey Böyrek Hikâyesi*, tipik halk hikâyeleri arasında yer almaktan çok, masala yakın karakterler

¹⁷ Spies, *Türkische Volksbücher*, s. 13.

gösterir. Çok az nazım ihtiva eden varyantlarıyla, âşık meclislerinden ziyade, *koca nineler* arasında rağbet görür ve intişarı da masallarinkine benzer. Şu halde halk hikâyelerimizin destanlarla alâkası bahis mevzuu olunca, halk hikâyelerini bozulmuş, epik vasıflarını kaybetmiş destanlar diye telâkki etmek doğru değildir. Bunlar yeni şartlara uygun yeni bir edebî nev'in mahsulleridir; bazılarının mevzuları eski destanî eserlerin mevzularıyla müşterek olduğu tahmin edilebilir; bundan başka birçok temalar ve motifler, hattâ birçok ifade kalıpları da bu destanî eserlerden, onların yerlerini almış olan halk hikâyelerine geçmiş olabilir. Fakat bu hiçbir zaman halk hikâyelerinin menşelerini destan diye göstermeği icabettirmez. Mevzu iştiraki gösteren bir tek misale rastladığımızı söyledik. Tema ve motiflerle burada meşgul olmayacağız. Destanla halk hikâyelerinin münasebetlerini tetkik ederken asıl iki nokta üzerinde durmak istiyoruz:

a) *Halk hikâyelerinin temsili karakteri*: Şüphe yok ki en saf halinde halk epopelerini bilen, dinleyici kitlesine nakleden sanatkarlar geçmiş zamanların hâdiselerini ve maceralarını anlattıklarını tebarüz ettirirler. Fakat bu tesir halk epopesinde çabuk silinir; destancı çok geçmeden, destanın vakalariyle beraber yaşamağa başlar. Vakalara adeta iştirak eder; kendini kahramanlarla karşı karşıya görür gibi olur. Dinleyici kitlesine de bu hissi sirayet ettirir. Destanın nev'i karakterini veren en mühim hususiyetlerinden biri, sanatkarın, cemiyet içinde bahsedecek büyük mücadeleler ve derin tezatlar bulunmadığı ve yalnız cemiyetin hariçle olan mücadelelerini ifade etmek mevkiinde olduğu için, kendi soyundan olan *bütün* kahramanlara karşı objektif bir tavır alması ise, diğer mühim bir hususiyeti de kahramanlarını ve onların maceralarını anlatırken, baştan haber verdiği zaman ve mekân kayıtlarından çabuk sıyrılması ve eserin *action'*una çok geçmeden iştirakidir. Bu karakter masalda görülmez; ancak romanda yeniden ortaya çıkar. Destanda bu karakteri en iyi tebarüz ettiren ifade vasıtası ise, onun temsili bir vasıf gösteren

inşadadır: *Manas* –Radloff neşrinde– tabii inşat muhiti içinde tesbit edildiği için, sanatkarın vakalara iştirak hususiyetini çok güzel göstermektedir.

*Dede Korkut Kitabı'*ndan itibaren bu mümeyyiz vasfın yavaş yavaş zayıfladığını görüyoruz. Halk hikâyelerinde bu zayıflama devam eder. Bilhassa bu hikâyelerin kitap halinde neşredilmiş olanlarından muharririn eserin *action'*una iştiraki hiç görülmez. Fakat tabii anlatılış muhitlerinde dinlenildiği zaman destan ananesinin bu hususiyetinin henüz halk hikâyeciliğinde devam edip gittiğini görürüz. Halk hikâyecisi, çok uzak, geçmiş zamanların maceralarını ve kahramanlarını anlatan bir masal naklediyormuş gibi söze başlar. Fakat yavaş yavaş zaman kayıtlarından kurtulur ve kendini hikâyesinin içine terk eder; onunla beraber yaşar. İşte destanî temsil bu andan itibaren başlar ve hikâyenin sonuna kadar devam eder. Hikâyecinin coştugu, vakanın tesirine –sahne rolünü tamamen yaşayan bir aktör gibi– kendini terkettiği görülür. Ağlıyan, hattâ düşüp bayılan hikâyeciler vardır. Hikâyenin sonunda yeniden maziye –masala– bir dönüş vukubulur. Bu katışık karakteri aynen *Dede Korkut Kitabı'*nda da buluruz. Bizim halk hikâyelerimizi *Dede Korkut* yolu ile, eski destanlara bağlayan anane bağlarından biri işte budur.

b) *Menkabe daireleri*: İkinci mühim destanî hususiyet, halk hikâyelerimizden yalnız *Köroğlu Kolları'*nda ratladığımız, bunları yine *Dede Korkut Kitabı* yolu ile destanî ananeye bağlamamıza imkân veren “menkabe daireleri” vasfıdır. Biliyoruz ki *Dede Korkut Kitabı'*nın da mühim karakterlerinden biri budur: Her hikâye başka bir kahramanın macerası olduğu halde, hepsinde Hanlar Hanı Bayındır Han ve meşhur menkabevî Oğuz Beyleri sahneye çıkarlar. Keza, *Dede Korkut* adlı hakim ozan her müşkil halde, her toplantıda hazırır. Hasılı, oniki hikâye bir daire halinde, muayyen siyasî mücadeleler –Oğuzların Gürcü ve Rum komşularıyla münasebetleri– ve muayyen kahramanlar –bir Oğuz Hanı ve muhtelif Beyler– etrafında toplanmıştır. *Dede Korkut Hi-*

kâyeleri'nin tesbit edildikleri zamanlardaki şifahî rivayetlerini bilmiyoruz. Buna mukabil *Köroğlu Hikâyeleri* için, muhtelif menkabelerin böyle bir daire halinde toplanması hâdisesini daha yakından görmek imkânına malikiz; zira bu hikâyeler şifahî anane de yaşıyorlar, oluş halindedirler. Bu daire yeni yeni menkabeleri içine alıyor veyahut birçok menkabeleri atıyor; bu suretle mütemadiyen değişiyor. İşte bizim hikâyelerimize destan ananesinden miras kalan ikinci bir vasıf da budur.

Bütün bunlardan şunu anlıyoruz ki, yeni ve orijinal bir nev'i karakteri olarak meydana gelen halk hikâyeleri, yerini tuttuğu destanın birçok vasıflarını hâlâ taşımaktadır. Fakat bunlar onun asıl karakterini verenler değildir. Süratle yeni bir nev'e gidiş vakıası karşısında bulunuyoruz: Destanî anane gittikçe zayıflıyor, çünkü destanın asli karakterini tayin eden sosyal şartlar gittikçe ortadan kayboluyor.

2. MASAL VE HALK HİKÂYESİ

Masalın esaslı karakterlerinden biri, serî ve kısa bir tahkiye tekniğine sahip olmasıdır. Vakanın süratle cereyanı onun tesir vasıtalarından birini teşkil eder. Konuşmalar herhangi bir dramatik veya lirik tesirden çok, yine vakanın heyecanını takviye gayesi gözetilerek konmuş talî unsurlardır. Masalda ikinci mühim karakter de, vakanın geçmiş bir zamana ait olduğunun daima tebarüz ettirilmesidir. Bundan başka masal, halk edebiyatı nev'ileri içinde, muhayyile mahsulü olduğunu anlatıcının –bi-naenaleyh sanatkârın– en çok hatırlattığı nev'idir. Herhalde, Türk masalının "bir varmış, bir yokmuş..." başlangıcı, sonra riayeti mecburî bir anane gibi daima söylenmesi icabeden ve olmayacak şeyleri komik bir şekilde olmuş gibi göstermek suretiyle dinleyiciyi yalan ve uydurma dinlemeğe hazırlayan tekerleme, sanatkârın bu endişesini ifade eden unsurlardır. Masalın içindeki temaların, motiflerin ve vakaların menşei ne olursa olsun, masalcı için bunun ehemmiyeti yoktur. Bunları, eski mit-

ler, itikatlar, dinî semboller gibi, fevkattabiî olmakla beraber sosyal realitelere tekabül eden unsurlar diye izah mümkündür. Fakat masal bir sanat mahsulü olarak şekil aldığı andan itibaren, sanatkâr bunları sadece meydana koymak istediği edebî esere malzeme olarak kullanmaktadır. Bu arada tarihî vakalar da belki bu malzeme arasında yer almıştır. Fakat hepsine karşı masalcının tavrı aynıdır: Bunların bir hakikate tevafuk etmediğini bilmesi ve anlatmak istemesi... Destandan masalı ayıran en mühim vasıflardan biri budur.

Halk hikâyelerinin, inşad edilmediği haliyle metnini, nazım ve nesir karışık şeklini ve masalda rastlamıyacağımız vüsatini nazarı itibara almayacak olursak onda masaldan bir ayrılık göremeyiz. Filhakika biz birçok halk hikâyelerini nazım parçalarından ve anlatan hikâyecinin kendi sanat ananesine uyarak getirdiği unsurlardan tecrit ettiğimiz zaman tamamiyle bir masal elde ediyoruz. Hattâ fantastik unsurlar itibariyle de birçok halk hikâyeleri masal karakterini gösterirler.

Halk hikâyelerinin, bilhassa kitap şeklini aldıktan sonra daha çok beliren bu karakterleri O. Spies'i bunları bir masal çeşidi olarak görmeğe sevketmiştir. Bu müellif, Türk halk hikâyelerini ele aldığı ikinci kitabında, artık halk hikâyelerini doğrudan doğruya masal tetkikleri çerçevesi içine almış görünüyor. Ona göre, halk hikâyelerinin büyük bir kısmı, "bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal" (*Erwerbungsmärchen*) diye tavsif olunabilir.¹⁸

O. Spies, birinci kitabında da halk hikâyelerini meddah hikâyeleri ve masallarla karşılaştırıyor ve bunların masal karakterlerini belirtmeğe çalışıyordu.¹⁹ Orada, halk hikâyeleriyle masalarda müşterek gördüğü vasıflar, şunlardır:

1. Kahramanların memleketleri *masal memleketleri*'dir: Hint, Yemen, Çin... gibi. Spies, bu arada Erzincan, Tebriz... gibi şe-

¹⁸ O. Spies, *Zwei Liebesgeschichten...*, s. 60.

¹⁹ O. Spies, *Türkische Volksbücher*, s. 53.

hirleri de sayıyor; bunlar, hakikatte, hikâyelerde geçen maceraların geçtiği şehirlerdir ve *masal memleketleri* diye tavsif edilen yerlerden ayrılmalrı gerektir. Halk hikâyesinin mevzuu *kitaptan alınma* ise *masal memleketleri* bahis mevzuu olabilir; fakat bir âşık-sazşairinin yahut Köroğlu gibi tarihli bir şahsiyetin maceralarını anlatan halk hikâyesinde mutlak olarak *masal memleketleri*’nden bahsedilemez; bazılarında *muhayyel yerler* mevcut olmakla beraber, mühim yerler kahramanın hakiki hüviyetine bağlı yerlerdir. *Kerem ile Aslı, Asuman ile Zeycan, Âşık Garip...* hikâyelerinde olduğu gibi. Ama, meselâ *Köroğlu kolları*’ndan birçoğunun maceraları, Celâlilerin dolaşmış oldukları yerlerde geçmekle beraber –Erzurum, Tokat, Beyşehir vs.– arada bir Köroğlu’nun *Çin-Maçin* yahut *Yedi Derya Adası*’na seferlerinden bahsedildiği de olur.

2. İsimler ekseriyetle halk tarafından kullanılan isimler değildir: Gül, Sitemkâr, Gülizar vs. gibi. Mahmut, İsmail, Tahir gibi, halkın çok kullandığı isimler azdır. O. Spies bu hususta da yanlış bir hükme varmıştır; onun halk tarafından az kullanılır diye gösterdiği isimler de ötekiler kadar kullanılan isimlerdir; bazı nadir isimlerin de halk şairlerinin mahlasları olarak seçilmiş olmasından şüphe etmemelidir.

3. Kahraman, fevkatabîî vasıfları olan bir şahsiyettir ve vakaların merkezindedir.

4. Kahramanlar, biricik oğul, biricik kız olmak suretiyle masal kahramanlarının karakterindedir.

5. Kahramanların hepsi aynı vasfı taşırlar; güzellikleri, yaşları... hep aynı şekilde tavsif olunur.

O. Spies’in masal unsurları olarak gösterdiği bu vasıflar birçok halk hikâyelerinde mevcuttur; fakat bazıları, yukarda işaret ettiğim gibi, masal unsuru olarak gösterilemeyeceği gibi, Spies bunları halk hikâyelerinin tayin edici karakteri olarak görüyor ki bu da doğru değildir. Aşağıdaki bahiste, bu hikâye çeşidiyle romanı karşılaştırırken göreceğiz ki bu masal unsurları halk hi-

kâyelerinde çok arka plânda kalır. Esasen Spies tahlillerini sadece kitap şeklindeki hikâyeler üzerinde yapmak suretiyle de zarurî olarak eksik kalmıştır. Sözlü gelenekteki hikâyelerin çoğunda bu karakterler çok daha zayıf olarak görülürler. Esasen kitapların çoğu için de aynı şey vâkidir. Şu halde masal karakterleri bakımından halk hikâyelerinin hepsini bir gözle görmek lâzım gelir: Bu karakterleri pek belirmiş olanlar olduğu gibi, pek zayıf olanlar, hattâ hiçbir masal unsuru taşımayanlar –hususiyile bir hayat hâdisesini anlatan küçük hikâyeler– da vardır. Başka meselelerde olduğu gibi bu meselede de bütün halk hikâyelerini birden değil, her halk hikâyesini ayrı ayrı mütalea etmek en doğru usul olur.

O. Spies’in, halk hikâyelerini masalın aynı saymak şeklindeki eksik görüşünü, H. A. Fischer de tenkit etmiştir. Ona göre²⁰ halk hikâyeleri masallardan tamamıyla ayrıdır. Şekil ayrılığından başka: 1. Halk hikâyesini okuyanın, anlatanın ve dinleyenin sübjektif bir tavra sahip olması; 2. Masalda olağanüstünün ön plânda olmasına, reel hayatın bir süs olarak bulunmasına karşılık, halk hikâyesinde tam tersine, reel hayatın ön plânda olması, olağanüstünün bir süs olarak bulunması bu farkı temin eder. Bu haklı tenkitleriyle beraber, Fischer de, öte yandan, Spies’in halk hikâyeleri hakkında verdiği yanlış bir hükme iştirak etmiştir: Halk hikâyelerinin Türk hayatını aksettirmediğini, masallar gibi, hayatı idealleştirmek suretiyle millîlik vasfını kaybettiğini ileri sürmüştür; böylece o, halk hikâyelerinde reel hayatın ön plânda bulunduğuna dair olan fikrini de nakzetmiştir.

Benim *Köroğlu Destanı* adlı kitabımdaki halk hikâyeleriyle masallar arasındaki mukayeselerimi, doğru olmakla beraber eksik bulan Hikmet İlaydın,²¹ halk hikâyeleriyle masalı birbirin-

²⁰ O. Spies’in *Türk Halk Kitapları* tercümesinde, Behçet Gönül’ün giriş makalesi, s. XI – XII.

²¹ Hikmet İlaydın, “Behram-ı Gûr Menkabeleri”, *Türkiyat Mec.*, V, s. 275-276.

den ayıran en mühim farkı, masallardaki *basit ve iptidai aşk* karşılık bunlardan oldukça mütekâmil bir *platonik aşkın* esas mevzuu teşkil etmesinde buluyor. Hikmet İlaydın'ın üzerinde durduğu bu mütekâmil platonik aşk unsuru ancak bizim halk hikâyelerimizden bazılarının kaynakları olan klasik eserlerde (*Leylâ ile Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, vs. gibi) bahis mevzuu olabilir. Hattâ kitap haline gelmiş hikâyelerde, türlü güçlükler, sevgilileri birbirinden uzun zaman ayrı kalmağa, bazı hallerde hiç kavuşamamağa mahkûm etse bile, bunların aşkı realist ve beşeridir. Masallardan halk hikâyelerini, bu aşk unsuru bakımından ayıran farklar ise, ikincilerde asıl mühim vakaların bu aşk mihveri etrafında dönmesidir. Masallarda ise aşk üzerinde o kadar ısrar edilmez. Hattâ, asıl mevzuu birbirini sevenlerin maceraları teşkil eden masallarda bile böyledir. Bundan başka, biliyoruz ki halk hikâyelerinin hepsinin mevzuunun mihverinde aşk maceraları bulunmaz; bu bakımdan aşk unsurunu bu iki halk edebiyatı çeşidini birbirinden ayıran esas vasıf olarak almak doğru olmaz. Hikmet İlaydın, *Koroğlu* tipine ve esas unsurunu *aşk*'tan başka şeyler teşkil eden hikâyelere dokunmamıştır.

Halk hikâyelerini masaldan ayıran vasıfların başında, onları destanla birleştiren vasıflar gelir: Yani hikâyecinin vakaları olmuş gibi kabul etmesi ve temsili bir inşat ile nakletmesi. Şekil farkını temin eden de bu inşat karakteridir.

Yukarıda mevzular meselesini mütalaa ederken de gördüğümüz gibi, birçok halk hikâyeleri mevzularını *Koca Nine Masalları*'ndan almışlardır. Bizim topladığımız hikâyelerden bir tanesi, *Yahudi Kızı Hikâyesi*, tipik bir misal teşkil ediyor. Bunda, birçok milletlerde yaşayan bir masal mevzuunu buluyoruz. Bu benim *Ütelek* adıyla tesbit ettiğim masalın aynıdır: Kadın ölürken kocasına, ayakkabısı kimin ayağına olursa onunla evlenmesini vasiyet eder. Ayakkabı yalnız adamın kızının ayağına uyar. Hikâye, kızı ile evlenmek isteyen babanın amansız şekilde genç kızı takibi, kızın hile ile onun elinden kurtulması, bir padişahın

oğlu ile evlenmesi... şeklinde devam eder. Keza, *Mahzunî Hikâyesi* de, Süleyman Peygamber'in maceralarından bahseden bir masalla, muahhar bir *kaside mevzuunun* garip bir şekilde birleşmesinden meydana gelmiştir.

Bu hikâye, kuruluşu bakımından *çerçeveli hikâyeler* tipindedir. Muhtelif epizotlarını, bir şema halinde görelim:

1. Süleyman Peygamber, hüdhüd kuşunun gelip kendisine vasfettiği Belkis'e âşık olur. Belkis'in, Süleyman Peygamber'in karısı olmak için üç şartı vardır: Bunlardan bir tanesi de, Süleyman'ın memleketi ile kendi oturduğu yer arasında Yedi Derya'nın üstüne kuşların tüyünden köprü kurulmasıdır. Bu köprü'nün kurulmasını Süleyman kuşlara emreder; baykuş, bu *divanece* emre isyan eder ve bu işin görüşülmesi için divana gelmez. Baykuşu, Süleyman'ın huzuruna gelmeğe hiçbir kuş razı edemez. Serçe bu işi üzerine alır, baykuşa gider. Bu iki kuş, birer hikâye anlatmağı kararlaştırırlar; hangisinin hikâyesi daha ikna edici ise o ötekinin sözüne gelecektir.

a. *Baykuşun hikâyesi*: Kadınların vefasızlığı ve hainliği hakkında. –Bununla baykuş, Belkis'in uğruna Süleyman'ın bu kadar kuşun canlarına kıymasının, bir kadın için divanece işlere kalkışmasının doğru olmadığını, kendi isyanının haklı olduğunu ispat etmek ister.

b. *Serçenin hikâyesi*: Kadınların vefakârlığı, tedbirliliği, akıllılığı hakkında. –Serçe bununla baykuşun kadınlar hakkındaki fikrinin doğru olmadığını, kadının, uğrunda her fedakârlığa katlanılmağa değer bir mahlûk olduğunu ispata çalışır. Serçe hikâyesiyle daha kuvvetli bir delil verdiği için, baykuş Süleyman'ın divanına gitmeğe razı olur. Süleyman'ı kuşların tüylerini döktürmekten vazgeçirir; Belkis'i periler vasıtasıyla getirmeye razı eder. Diğer şartları yerine getirmenin yollarını da gösterir. Periler Belkis'i Süleyman'ın sarayına getirirler. Belkis ve Süleyman evlenirler.

2. Zifaf gecesi Süleyman, o gece, birbirine en uygun erkekle kızın kavuşturulmalarını perilerden ister. Süleyman, bunu ister-

ken Allah'ın rızasını almamış olmakla büyük bir hatâ işlemiştir.

3. Periler, Halep Paşasının kızı Mina'yı, Erzurumlu büyük tüccar Hoca Fenâyî'nin oğlu Mahzunî'nin evine götürüp yatak odasına bırakırlar. Kızla oğlan o gece muhabbet ederler. Sabah, periler yine kızı, uyurken, Haleb'e kendi evine getirirler.

4. Mina ile Mahzunî, başlarından geçen macerayı bir türlü anlayamamakla beraber birbirlerine ölesiye âşık olmuşlardır. Her biri ötekinin nerede, kimin nesi olduğunu bilmediği için kavuşmaları da imkânsızdır. Hoca Fenâyî, oğlunun derdine bir çare bulurum ümidiyle, diyar diyar dolaşır, Mina'yı arar, nihayet günün birinde Haleb'e varır. Paşa ile buluşup karşılıklı dertlerini anlatırlar. Paşa kızını Hoca Fenâyî'ye verir. Mina, sevgilisinin babasıyla Erzurum'a varır. Mahzunî ile düğünleri olur.

5. Zifaf gecesi Mahzunî ölür. Hoca Fenâyî oğlunu Beytül-Mukaddes'e gömer. Baba, ana, gelinleriyle beraber orada, oğullarının mezarı başında ağlayıp yas tutarlar.

6. Rüzgârlar Süleyman'ın kulağına bu ağlama sesini getirirler. Süleyman sebebini öğrenir. Kendi hatâsı yüzünden, günahsız insanların başına gelmiş olan bu felâketin tamirini Allah'tan niyaz eder. Duası kabul edilir.

7. Bir melek, Mahzunî'nin babasına, anasına ve karısına, Tanrı çocuklarını yeniden hayata kavuşturmak iznini verirse, kendilerine bağışlanan 40 yıllık ömrün ne kadarını Mahzunî'ye vereceklerini sorar. Baba 40 yılın onunu, ana yirmisini vermeye razı olurlar. Mina Allah'tan kırkı kendine, kırkı sevgilisine olmak üzere 80 yıl ömür ister. Allah Mahzunî'yi yeniden hayata kavuşturur. İki sevgili yeniden büyük düğün yaparlar, muratlarına ererler.

Görülüyor ki, ana ile babanın, oğullarına ömürlerinden bir parçasını vermek lâzım geldiği zaman gösterdikleri hodbinlikte, Alkestis-Dumrul temasından ufak bir izi, bir motif halinde sonuna eklemiş olan bu hikâyenin çok dikkate değer bir kuruluşu vardır: Süleyman Peygamber'in kahramanı olduğu bir masal, büyük çerçeve içinde iki tâli masal ve bütün sosyal karak-

terleriyle, katışıksız halk hikâyelerimizin kahramanları olacak mahiyette Erzurumlu bir delikanlı ile Halep Paşasının kızının, Süleyman Peygamber'in zamanına götürülmüş aşk maceraları, halk hikâyesinin tekniği sayesinde bir arada kaynaşmış oluyor. Hikâyelerin türkülerinde de, diğer halk hikâyelerinden farklı bir şey yoktur. Türkülerden birinin nakarat mısralarındaki "... Muhammed'i seversen" sözünde Muhammed Peygamber'in adının geçmesiyle meydana gelen *anachronisme*'in farkına varan hikâyecinin bunu izah etmek ihtiyacını duymuş olması vakiasına da burada işaret etmek isterim: Âşık Müdâmî'ye göre, tabii Muhammed Peygamber o zamanlarda daha dünyaya gelmemişti; hikâyenin, yani Süleyman Peygamber'in zamanıyla Muhammed Peygamber arasında 2300 sene vardır; ama Muhammed'in *nûr*'u hakedilmişti; o zamanın Müslümanları (o devrin hak dinini, yani Süleyman Peygamber'in dinini tanıyanlar Müslümandırlar) da Muhammed Peygamber'in geleceğini biliyorlardı; adını anmaları da tabiidir. Bu izah bize, birkaç masal temasının ve yine masal şekline girmiş Süleyman Peygamber menkabelerinin bir araya gelmesiyle yapılmış bir hikâyeyi, içindeki bütün *anachronisme*'lerine rağmen, hikâyecilerin nasıl *olmuş vakalar* diye kabul ettiğini göstermektedir.²²

Umumiyetle kısa hikâyelerde masal mevzularına çok tesadüf etmek mümkündür. Uzun hikâyelerde de, *Köroğlu kolları*, onların devamı olan bazı kahramanlık hikâyeleri ve âşıkların tercümei halleri dışında kalanlarda, masal mevzularının, bir bütün olarak ve hikâyenin başından sonuna kadar masal mevzuu kalarak alınıp işlenmiş olması düşünülebilir. Yukarda *mev-*

²² Süleyman'ın Belkis ile maceralarından bu hikâyede anlatılanların bir kısmı *Tabarî Tarihi*'nin Türkçe tercümesinde mevcuttur. (İstanbul, 1290 h., 4. Basım, c. 1, s. 387-392). Süleyman'ın Belkis'le mektuplaşması ve ona ait başka menkabeler *Kur'an*'da hikâye edilir. (Nemil veya Süleyman Suresi; Diyanet İşleri Reisliği tarafından neşredilen Tefsir, c. V, s. 3663 vd., 3950,3951).

zular'dan bahsederken hikâyecilerin masal kitaplarından, yahut da halk arasında anlatılan masallardan (âşıkların tâbiriyle onlar bu haliyle *kara hikaye*'dirler) istifade ettikleri de olduğunu söylemiştik. Yalnız şunu unutmamalı ki, hikâyenin başından sonuna kadar hâkim de olsa, masal mevzuları halk hikâyesi tekniğine göre işlenir ve böylece bilhassa sözlü gelenekte tam manâsıyla kendini gösteren hususî halk hikâyesi üslûbuna bürünmüş olur.

Baştan başa hikâyenin mevzuu masal olur veya olmaz, bu raya kadar bu mesele üzerinde durduk. Masal epizotları veya motiflerinin halk hikâyelerine malzeme olarak girmesi çok daha sık rastladığımız, hemen hemen her halk hikâyesinde karşımıza çıkan bir vakiadır. Bazı hallerde, hattâ bütün bir masalın, hikâyenin bir epizodunu teşkil edecek şekilde veyahut da ustalıkla parçalanıp birkaç epizodu haline getirilerek hikâyenin bünyesine sindirildiği de olur.

Umumi olarak halk hikâyelerinin motiflerinin tahlili ve bunların dünya masal edebiyatı motifleriyle karşılaştırılması denemesi olarak O. Spies'in *Türkische Volksbücher*'ini zikredebiliriz.²³ Birkaç eserde bu iş ayrı ayrı hikâyeler için de yapılmıştır: Yine O. Spies'in *Türkische Volksbücher*'inde *Asuman ile Zeycan* ve *Melikşah ile Güllü Han* hikâyeleri (bu eserde bu hikâyeler için motifler mukayesesi yapılmamış, yalnız hikâyelerdeki motiflerin indeksi çıkarılmıştır: s. 131-138); Hans August Fischer'in *Schah İsmail und Gülizar*'ında (Leipzig 1929) *Şah İsmail Hikâyesi*; Pertev Nalî'nin (Boratav) *Koroğlu Destanı*'nda *Koroğlu Hikâyeleri*; O. Spies'in *Zwei Liebesgeschichten...*'inde ve W. Ruben'in "Raznihan ve Mahfiruze" makalesinde (Ülkü, XVII, s. 483-487) *Raznihan ile Mahfiruze Hikâyesi* bu bakımdan tahlil edilmiştir. Halk hikâyeleri metinleri neşredilirken her hikâyenin temaları ve motiflerini tesbit etmek ve bunları, masal tetkikleri neticelerinden faydalanarak başka halk edebiyatı mahsullerindeki benzerleriyle karşılaştırmak, halk hikâyelerinin yapısını ve öteki halk edebi-

²³ s. 28-41.

yatı çeşitleriyle ilgisini göstermek bakımından çok verimli olur. Şu tetkikimizin plânı dışında kalan bu işi halk hikâyelerimizin metinlerini bir külliyat halinde ilerde neşredebileceğimiz zamana bırakıyoruz. Burada, yukarda yaptığımız gibi, sadece bir misal vermekle yetineceğiz. Bu misal, bir *Koroğlu* hikâyesine, ait olmakla bize, bütün olarak bir masal mevzuundan ibaret olamayacak tipte hikâyelerin de masallarla ilgisini göstermek bakımından dikkate değer.

Koroğlu kollarından *Koca Bey*'in Poshof anlatmasının bir epizodunu *Koca Bey*'in *Hezâran Bülbül*'ü getirmesi macerası teşkil eder; kısaca anlatalım:

Koca Bey, Koroğlu'nun şöhretini işitip Çamlıbel'e gelmiş, Koroğlu onun yiğitliğini denemek için onunla boy ölçüşmüş. Koca Bey kendinin Koroğlu'dan daha zorlu bir yiğit olduğunu isbat etmiş, Çamlıbel beylerinden bazıları Koroğlu ile alay etmişler... Buna içerleyen Koroğlu da Koca Bey'e başaramayacağı bir iş buyuracak; bu işin altından kalkamayıp süklüm püklüm dönecek olan Koca Bey'le alay edecektir. Bu düşünce ile Koca Bey'den, kendinin bir türlü alıp getirmeğe muvaffak olamadığı *Hezâran Bülbül*'ü ister. Koca Bey, kayını Mustafa Bey, kardeşi Arif Bey ve Ayvaz'la beraber bu kuşu almağa giderler; Ayvaz, Koca Bey'e yol gösterecektir. Akdeniz sahiline varırlar. Kuş, *Yedi Derya Adası* denilen bir adadadır. Ayvaz, deryayı geçip bu adaya varmanın ve kuşu almanın yollarını Koca Bey'e öğretir. Koca Bey, bir sabah erkenden bir kara taşın altından bir dizgin alır, bunu sallarsallamaz deryadan çıkan ata biner. Heybesinin bir gözüne et, bir gözüne de ot koymuştur. Atla birlikte deryayı geçer, *Yedi Derya Adası*'na varır. Adadaki sarayında, Hezâran Bülbül'ün sahibi ve Peri Padişahı olan Kız kırk günlük uykuya yatmıştır. Koca Bey saraya girerken açık kapıyı örter, kapalı kapıyı açar. Kızın başucundan bülbülü alır. O sırada kız uyanır, "bırakmayın!" diye kapılara seslenir. Fakat kapılar, kendilerini bıkışmış oldukları vaziyetten kurtaran bu yiğide fenalık etmek istemezler. Atının üstünde sahile doğru yol alan Koca Bey'in önüne dağ gibi bir koç çıkar. Koca Bey, heybesinin gözündeki otu

onun önüne atmak suretiyle ondan kurtulur. Biraz sonra da dağ gibi bir kurda rastlar; ondan da, önüne eti atmak suretiyle kurtulur. Sahile ulaşır, atını deryaya sürer ve *Hezâran Bülbül*'le arkadaşlarının yanına varır.

İlk bakışta görülüyor ki bu epizotta bir masal teması var. Bu temanın aynen içinde bulunduğu bir masal metnini, hem de aynı *Hezâran Bülbül* adını taşıyan bir masalı Naki Tezel neşretti.²⁴ Köroğlu'nun *Koca Bey Kolu*'nun bu epizoduyla bu *Hezâran Bülbül* masalını karşılaştırdınca görürüz ki bir masal epizodu, lâzım gelen değişikliklere uğradıktan (en başta, *Köroğlu Hikâyesi*'nin gerektirdiği has isimleri aldıktan) sonra bir Köroğlu hikâyesinin içine yerleşebilmiştir. Bu masal teması yaygın ve meşhurdur. Anadolu halk edebiyatı dışında da ona rastlarız. Radloff külliyyatının Kazak-Kırgızların halk edebiyatlarına ait üçüncü cildindeki *Hemra Hikâyesi*'nin bir epizodunu Hemra'nın babasının istediği Bülbül kuşunu, *Hezâran Bülbül* hikâyelerinde anlatılan maceralara benzer maceralara katlanarak gidip getirmesi teşkil eder.²⁵

Halk hikâyelerinde bu bol masal malzemesindeki masal damgasını, hikâyeci, kendi anlatma gelenegine uymak suretiyle silmeğe muvaffak oluyor. Bu da, hem musannifin verdi şekille –nazım la nesrin birleşmesinden meydana gelmiş hususi şekil– hem de hikâyecinin tahkiye tekniğinde, masal anlatma tekniğine nazaran yaptığı mühim değişikliklerle mümkün oluyor. Anlatılması, meselâ, yarım saat veya bir saat süren bir masalın mevzuunu alan hikâyeci bundan iki veya üç gece süren bir halk hikâyesi meydana getirince artık masal unsurlarından başka unsurların da işe karışacağı ve mevzuunun masal karakterini adamakıllı zayıflatacağı tahmin olunabilir. Mamafih, masal yine masal olarak, asıl karakterini hiç bozmadan da, halk hikâyelerinin

²⁴ Naki Tezel, *Hezaran Bülbül Masalı*, Konuşmalar, No. 3 (CHP Yayınlarından).

²⁵ Radloff, *Proben...* III, s. 518 – 597.

içinde mühim bir yer tutmaktadır. Hikâyenin esas plâniyle ilgisi olmıyan ilâveler arasında münasebet getirilerek anlatılan masallar da vardır. Bu ilâvelerden hikâye mahiyetini gösterenlere umumi olarak, bazı yerlerde *karavelli* adı verilir; *karavelli*'lerin çoğunu masallar teşkil eder. Buna bir misali, yukarda üzerinde durduğumuz *Hoca Fenâyî'nin Oğlu Mahzunî Hikâyesi*'nde ki, serçe ile baykuşun birbirlerine anlattıkları masallarda buluruz.

3. ROMAN VE HALK HİKÂYESİ

Kunoş, halk hikâyelerinin roman karakteri üzerinde durmamıştır; bununla beraber bu Türk halk edebiyatı çeşidine *roman* adını ilk veren odur. Bunları üçe tasnif ederken birinci gruptakileri *kahramanlık romanları*, ikincileri *sazşairlerinin romanları*, üçüncüleri de *sazşairleri-kahramanlık romanları* diye vasıflandırır.²⁶ Bu vasfı Kunoş, onlara uzunluklarından ötürü yakıştırmış, böylece onları masallardan ayırmak istemiş olmalıdır.

O. Spies, halk hikâyelerine dair yazdığı eserlerinde şekil ve hacim bakımından bu edebiyat çeşidi mahsullerine *roman* demek lâzım geldiğini söylemekle beraber²⁷ halk hikâyelerini romandan çok masala (yani realist olmaktan çok hayal ve fantezi mahsulleri olan eserlere) yaklaştırmak temayülünü gösteriyor.²⁸ Yukarda onun halk hikâyelerinde masal karakteri olarak gördüğü vasıflar üzerinde durmuş ve bunların pek çoğunun realist bir hayatın ifadesi olduğunu söylemiştik. Onun, halk hikâyelerindeki *aşk*'ın ideal bir aşk olduğuna, hakiki hayatla bu eserlerin kahramanı olan âşıkların dünyalarının ilgileri bulunmadığına dair fikirlerine²⁹ Hikmet İlaydın da iştirak ediyor. Bu müellif

²⁶ Radloff, *Proben...* VIII'de Kunoş'un önsözü; buradan naklen: O. Spies, *Zwei Liebesgeschichten...* s. 60. (Bu önsözün tercümesi: *Halk Bilgisi Mecm.*, 1, s. 57.)

²⁷ *Türkische Volksbücher*, s. 13, *Zwei Liebesgeschichten...* s. 4.

²⁸ O. Spies, *Türkische Volksbücher*, s. 53.

²⁹ *Aynı eser*, s. 57.

de, O. Spies gibi, halk hikâyelerindeki aşk temasını bunlardan bazılarının kaynağı olan klâsik manzum hikâyelerdeki mücerret ve platonik aşk'la bir saymakla³⁰ hata ediyor. Bizim halk hikâyelerimiz, değil sadece sözlü gelenektekiler, kitaba geçmiş olanların ekseriyeti de dahil olmak üzere, realist bir aşk teması işlemişlerdir. Bu müellifleri hatâya düşüren şey, sanıyorum ki, klâsik edebiyat tarafından işlenmiş ve donmuş birtakım kalıpların, fikirlerin, benzetmelerin, duyguların, hikmetlerin klişe haline gelmiş ifade şekillerinin halk hikâyelerinde de rastlanmasıyla bunların böyle bir aşk ve hayat telâkkisine tekabül etmesi gerektiği şeklindeki mantikî istidlâldir. O. Spies halk hikâyelerinde rastladığı bu mücerret aşk hususiyetinin tesbitinden daha şümüllü bir hükme de varıyor: Bu türlü bir aşk ve hayat telâkkisinin Şarklıların ruhuna uygun olduğunu, zira onların, ruh haletleri bakımından çocuk bulunduklarını söylüyor.³¹ Şüphesiz ki bu, çok bulanık ve uzaktan uzağa verilmiş bir hükümdür; bunu, tarihî ve sosyal şartları, zaman ve muhit ayrılıklarını hesaba katmadan, Şark deyince bir tek ve aynı âlem, Şarklı deyince aynı tip insanlar ve Şarklı düşüncüsü deyince aynı bir felsefe tasavvur eden yanlış zihniyetten gelme peşin hüküm diye vasıflandırabiliriz.³²

H. A. Fischer, halk hikâyelerinin, ön plânda reel hayatı, ikinci plânda da harikulâdeyi aksettirmek bakımından masaldan

³⁰ Hikmet İlaydın, "Behrâm-ı Gür Menkabeleri", *Türkiyat Mecm.*, V, s. 275-276.

³¹ O. Spies, *Türkische Volksbücher*, s. 57.

³² Spies, *Şarklı* hakkındaki bu fikrini 1939'da *Zwei Liebesgeschichten...*'de (s. 5) tekrarlamıştır. Türk hikâyesinin tercümesini belki okuyucunun biraz yadırgayacağını söyledikten sonra der ki: "Şunu unutmamalı ki Şarklı bizden başka bir zihniyete sahiptir. Bu zihniyet, aşırı hassasiyet ve safderunluk şeklinde tezâhür eder. Bizim için masal âlemi olan şey onun için çok defa tabîî muhittir."

ayrı bir karakter taşıdıklarını ifade etmekle³³ beraber, bu nokta üzerinde fazla durmamıştır.

Romanla bir mukayese yapmağı gözetmemiş olmakla beraber, böyle bir karşılaştırmada kullanılabilecek tahlilleri İsmail Habib de denemiştir. O, halk hikâyelerini karakterlendirirken ezcümle şunları tesbit ediyor: Halk hikâyelerinin kahramanları alt tabakadan değil, hep üst tabakadan, padişah, paşa... çocuklarıdır.³⁴ Vakalar, İran, Turan, gibi uzak ülkelerde geçer.³⁵ Tasavvufî tesirin çokluğuna karşılık dinî unsur hiç yok gibidir. Kahramanlar dua ederler, namaz kılarlar, işte o kadar...³⁶

Görülüyor ki İsmail Habib de, bazı halk hikâyelerinin bazı vasıflarını teşmil etmek hatasına düşüyor. Halk hikâyelerinin kahramanlarından bazıları gerçekten padişah, paşa çocuklarıdır. Fakat bu, bütün halk hikâyelerinde böyle değildir. Hattâ, âşıkların maceraları olan hikâyelerde (biyografik romanlar) asıl kahramanın fakir veya fakir düşmüş bir âşık olması şarttır; Köroğlu ve arkadaşları Celâli eşkiyasıdır; Âşık Garip bir tüccar oğludur, babası ölmüş, serveti yok olmuş, o da fakir bir âşık olarak hayatını kazanmağa çıkmıştır. Hele kitap haline geçmemiş olanları da hesaba katacak olursak, daha pek çok hikâyelerin kahramanları böyle çeşitli halk zümrelerine mensup insanlar olarak karşımıza çıkarlar. Vakaların İran, Turan gibi uzak ülkelerde geçmesine İsmail Habib de, Spies gibi, halk hikâyelerinin masal karakterlerini belirtmek için işaret etmiş olmalı; yukarda bunun pek sathi bir görüş olduğunu gösterdik. Birçok hikâyelerin vakalarının geçtiği yerler, o maceraların gerçekten geçtiği veya geçebileceği yerlerdir. Bunlar, modern romanların da sahneleri olan reel şehirler ve memleketlerdir; Kerem, masal diyar-

³³ B. Gönül'ün, Spies'in *Türkische Volksbücher* tercümesine yazdığı ön söz, s. XI-XII.

³⁴ *Edebiyat Bilgileri*, s. 297.

³⁵ Aynı eser, aynı yerde.

³⁶ Aynı eser, s. 298.

larında dolaşmamış, gerçek Anadolu'yu gezmiştir. Şiir üslûpları halk hikâyelerimize kadar geçmiş olan bazı halk şairlerimizin tasavvuf zevkini de, çok umumi hükümlere dayamak için birer destek olarak kullanmamak, gerçek manâlarından fazla manâlandırmamak gerekir. Halk hikâyelerinde tasavvuf çeşnisi taşıyan bazı şiirlere rastlarız. Bazı hikâyeler de, tasavvuf felsefesini benimsemiş klâsik Şark şairlerinin eserlerinin hülâsaları veya basitleştirilmiş taklitleridir. Fakat bunlarda bile tasavvuf, asıllarındaki ehemmiyetten çok kaybetmiştir. Kaldı ki, hikâyelerin birçoğunda tasavvufun zerresi yoktur. İsmail Habib, hikâyelerdeki tasavvufî tesiri mübalâğalandırırken dinî unsuru pek küçümsemekle de hatâya düşüyor. Halk hikâyeleri halk tabakalarının sanat eserleridir. Bu tabakalar dindar olduğuna göre, halk hikâyesi de, mevzuu dinî olmamakla beraber, ister istemez dindarlık damgası taşıyacaktır. Kerem'in kerâmetlerine *tasavvufî* manâ vermek, kanaatimce, yanlış olur. Kerem ermiştir, ama hiçbir *tasavvufî* sistemi temsil etmez. Bu kerâmetler, dinî, kuru ve kitabî şekliyle değil de halkın türlü inanışlar ve hurâfelerle dolu dini olarak alırsak, tasavvuksuz da izah olunabilir. Dinî unsurun halk hikâyelerinde daha basit görünüşleri de var. Meselâ, hikâyelerde, Köroğlu'nun ve arkadaşlarının başarılarının hikmeti olarak, onların, en dar zamanlarında bile namazlarını terk etmemelerinin gösterilmesi, bu hikâyelerdeki, hem de en saf halde, dinî unsurun önemini belirtir. Bunu pek tabii görmelidir: Halk hikâyesi, din müessesesinin çok kuvvetli olduğu devirlerde ve muhitlerde doğmuş ve yaşamış bir edebiyat çeşididir. Umumi olarak din gayretinin başlı başına bir tema oluşunu *Kerem ile Aslı Hikâyesi*'nde görürüz. Kerem ile Aslı'nın arasına, Aslı'nın babası Ermeni Keşişinin dinî taassubu dikilmiştir: İki sevgiliye uzun yıllar mihnetle dolu bir ayrılık hayatı yaşatan, sonunda her ikisini de murat almadan ölüme götüren bu taassuptur.

İsmail Habib bazı vasıfları, çok umumi hükümler vermek için kâfi deliller gibi görüyor. Meselâ, ona göre, hikâyelerden,

sevgililerin kavuşmasıyla bitenler *irki* (herhalde müellif başka vesilelerle de olduğu gibi, bu terimi, çok yanlış olarak *millî* anlamında kullanıyor) karaktere sahiptirler; sevgililerin kavuşmamasıyla bitenler, *dinî-tasavvufî* unsurun hâkim olduğu hikâyelerdir.³⁷ Yabancı kaynaklardan mevzularını almış hikâyelerle yerli hikâyeleri ayırma denemesi halinde kaldığı takdirde bu hüküm, tabii *irki* terimi yerine *millî* terimini kullanmak şartıyla, bir dereceye kadar doğru olabilir. Yoksa, değil sadece bitişleri, mevzularının çok çeşitli ve başka başka felsefi-fikrî sistemlere bağlı kaynaklardan gelmiş olmaları bile halk hikâyelerimizin karakterini tayin etmeğe kâfi âmiller sayılamaz; yeniden hayat buldukları muhit onlara yepyeni bir çehre vermiştir; mesele hikâyenin mevzuunda veya bitişinde değil, mevzuun işleniş tarzında, bunu işliyen sanatkarın hayat ve sanat telâkkisindedir. En çeşitli mevzuları, halk hikâyeleri, aynı ifade ve zihniyet kalıbına dökmekten geri kalmamışlardır.

İsmail Habib, asıl modern manâda hikâyeyi tayin eden unsur olarak beşerî aşkı görüyor ve halk edebiyatımızın anlatıcı eserlerini bu bakımdan da bir tasnif ediyor. Ona göre, hamasî hikâyelerde (*Battal Menkabeleri* gibi) hâkim olan aşk değil kahramanlıktır; onun tabiriyle destanî (niçin "destanî"?) hikâyelerdeki (*Kerem, Aşık Garip* gibi) aşk ise mistik ve bediî (?)'dir. Asıl hikâye tavsifine lâyık olanlar, *aşklı hikâyeler* dediği, realist (*Tayyarzade, Hançerli Hanım, ...* tipinde) hikâyelerdir; bunlardaki aşk beşerîdir.³⁸ Görülüyor ki, İsmail Habib, bu hükmüyle, Otto Spies'in ve Hikmet İlaydın'ın, üzerinde durup tenkit ettiğimiz hatâlarına düşmüş oluyor.

Halk hikâyelerindeki aşkın mahiyeti hakkında Sabri Esat Siyavuşgil daha doğru bir izaha varmıştır. O diyor ki: "*Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber* vs... gibi halk romanlarında aşkın, sevdanın kaderle mücadelesini görmemek imkânsızdır.

³⁷ Edebiyat Bilgileri, s. 298.

³⁸ Edebiyat Bilgileri, s. 302.

Bunların bütün tasavvufî görünüşlerine rağmen, adetâ beşerî bir duygu olan aşkın, ilâhî bir nizam olan kaderle boğuştuğunu hissederiz. Kader başlangıçtan itibaren muzafferdir.”³⁹ Yalnız S. E. Siyavuşgil de, bundan evvel zikrettiğimiz müellifler gibi, hükümlerini, Arap, Fars edebiyatlarından geçmiş veya onları örnek edinmiş olan halk hikâyelerine göre vermektedir. O, tasavvufî görünüşlerden de tamamiyle sıyrılmış hikâyelerimiz bulunduğunu unutuyor, belki de bunları tetkik etmemiştir. Keza, halk hikâyelerindeki aşk ile halk edebiyatımızın başka hikâyeye çeşitlerindeki aşk telâkkisini karşılaştırırken de bazı hatâlara düşüyor. Hamâset ve iman menkabeleri diye tavsif ettiği *Hazret-i Ali, Battal*, vs., hikâyelerindeki, sevgilide yalnız Allah’ın cemaîni gören bir aşk telâkkisinin mevcut olduğunu söylüyor ki, doğru değildir. *Battal Hikâyeleri* gibi hikâyelerde aşk maceraları belki pek azdır; fakat mevcut olanlar da üzerinde fazla ısrar edilmemiş olmakla beraber, beşerî ve dünyevîdir; hiç olmazsa tasavvufî ve nazarî değildir. Meselâ, Battal, bir yerde bir Kral kızını görür, kız ona âşık olur (ekseriyetle bu böyledir, çünkü bu türlü menkabelerin kahramanları, mutasavvıf değilseler de, insanî zaafıların esiri de değildirler). Battal onu İslâm’a dâvet eder, Müslüman olduktan sonra alır; ondan sonra başka maceralara geçer... Hattâ, *Battal Hikâyesi*’nde bir epizot vardır ki başlıbaşına bir halk hikâyesinin mevzuu olabilecek mahiyettedir; kısaca anlatalım: Battal, Malatya Emiri Ömer’in kızını ister; Ömer zengindir, Battal fakir; onun için kızını pek vermek istemez, doğrudan doğruya Battal’ın isteğini de reddedemez, Battal’a güç işler havale etmek suretiyle onun bu dileğinin önüne engel çıkarır: Hindistan’dan Ak-Fil’i ve başka birtakım olmayacak şeyleri ister. Battal, Hindistan’a gider, türlü türlü maceralardan sonra Emir Ömer’in isteklerini yerine getirir ama, o dönünceye kadar birçok şeyler olmuştur; onun yokluğundan istifade ede-

rek Kayser, Malatya’yı harabetmiş, kızı alıp götürmüştür; Lâzikiye’de kızı, vezirinin oğlu Behmen’e vermek üzeredir. Tam düğün günü Battal Lâzikiye’ye varır, kızı kurtarır, Behmen’i öldürür.⁴⁰ Bu epizottaki kahramanın yokluğunda nişanlısının başka biri tarafından zorla alınması, kahramanın zamanında yetişip onu kurtarması, rakibinin cezasını vermesi ve sevdiğiyle murada ermesi, *Beyrek Hikâyesi*’nin ve başka birkaç hikâyenin esaslı temalarındandır.

S. E. Siyavuşgil, aynı makalenin başka bir yerinde halk hikâyelerindeki âşık tipini belirtirken bunun “bir tek güzelin etrafında pervane gibi döndüğünü, iki güzel arasında bir bocalamanın hiçbir zaman görülmediğini” söylüyor. Bu da ancak bir kısım hikâyelerdeki, rüyasında Pirlar tarafından kendine gösterilen ve takdir edilen sevgilinin peşinden koşan kahramanlar için doğrudur; fakat, meselâ, Gülizar’ını ararken, iki güzele daha gönül vermiş Şah İsmail; sevgilisi Banı Çiçek’in (Anadolu varyantlarında Akkavak-Kızı) üstüne Kral kızını da alan Beyrek (Bey Böyrek) ve nerde güzel görse onu kapıp Çamlıbel’e getiren Koroğlu gibilerin maceralarını anlatan hikâyeler bu tavsifin çerçevesi içine giremez.

Yine o makalesinde, halk hikâyelerimizin dinleyici muhitleriyle ilgisini belirten S. E. Siyavuşgil, fertlerin bu eserler (yani, dünya saadetinden çok manevî-uhrevî bir saadet vâdeden tip-ten hikâyeler) karşısındaki davranışlarını tesbit ediyor: Cemiyetin baskısı altındaki dinleyiciye bu hikâyeler bir inşirah vesilesi, bir ümit kaynağı olur; “şayet hayat bir yandan cemiyetin keşmekeşi, bir yandan da tasavvufün telkini ile zaten yaşamaya değer bir şey olmaktan çıkmışsa, sevda romanının macera ve akıbeti kadar, huzursuz bir ruhu sükûna kavuşturan ne olur ki!... Sevda romanı dinleyicinin ruhunda, yaşanan hayatın imkânları dahilinde yaşanılacak hayatın örneği olmuştur. Yaşanılan hayatın

³⁹ Sabri Esat Siyavuşgil, “Bizde İlk Kahramanlık ve Sevda Romanları”, *Ulus gazetesi*. Güzel Sanatlar sahifesi, 8/1/1944 sayısı.

⁴⁰ *Menâkıb-ı Battal Gâzî*, İstanbul, 1287 tarihli taşbasma, c. III; s. 137 ve devamı.

imkânlarından tamamiyle uzaklaşmak kabil değildir. İstedığınız kadar vakayı ve şahısları tecrid edin, istediğiniz kadar allegoriler yaratın, ayağınız mutlak muhite bağlıdır..." Yalnız bu muhitin (yani sosyal muhitin) halk hikâyelerimizle ilgisini aydınlatmadığı için S. E. Siyavuşgil'in, zâten çok mahdud bir çeşidini aldığı halk hikâyeleri üzerindeki izahları mücerret ve yarım kalmıştır.

Halbuki halk hikâyelerimiz, doğdukları ve yayıldıkları muhitlerin sosyal gelişimiyle çok yakından ilgilidir. Buna bol misaller bulabiliriz; sosyal vasatla bu halk edebiyatı eserleri arasındaki müvaziliğe ve hikâyelerin bu vasatı ifade ediş şekillerine dair aşağıda birçok misaller vereceğiz. Burada, sırası gelmişken, yukarda adı geçen müelliflerin en çok üzerinde durdukları, halk hikâyelerinde anlatılan *aşk*'ın mahiyeti meselesiyle ilgili bir misâl verip geçeceğim.

Halk hikâyelerimizde sevgililerin arada bir, birbirleriyle buluşup görüşmeleri, konuşmaları, hattâ sevişmeleri, İslâm dininin, kadınla erkeği nikâhtan evvel birbirini görmekten bile meneden kanunlarıyla telif olunamaz. Hikâyelerde, dinî baskının dışına bu çıkış, hayatta da rastlanan bir olaydır; seveda meselelerinde, şehir hayatı bile –tıpkı şarap için olduğu gibi– bu yasağı tutamamıştır; birçok delikanlı kızlar ve erkekler her devirde, her muhitte, birbirlerini görmüşler, sevişmişler, sonunda evlenmişler veya evlenememişlerdir. Umumi olarak köy muhitlerinde, hususiyle Alevî, Tahtacı, gibi resmî dinin dışında kalmış mezheplerin, yahut da, göçebelerde olduğu gibi, bambaşka bir yaşayış nizamının örf ve hukuk kaidelerine tâbi yerlerde, bu yasağı aşmada daha ileriye de gidilmiştir. Karacaoğlan'ın, Türkmen veya köylü kızlarına, gelinlerine hitap eden ve çok geniş bir müsamahanın ifadesini veren şiirleriyle, başka kahramanlara ait ve aynı mahiyette olan bazı hikâye sahnelerini başka türlü izah edemeyiz.

Kuzeydoğu Anadolu'da tesbit ettiğim bazı hikâyelerde sevgililerin, nikâh ve resmî *toy*'dan (düğün) evvel, hattâ günlerce

bir arada kaldıkları, yatıp kalktıkları oluyor; buralara âşık hikâyeciler "*hikâyenin yattığı yer*" diyorlar; bunlar muvakkat *visal* sahneleridir. Ben bunun değil sadece İslâmî kaidelere, aynı zamanda halk örfündeki bekâret telâkkisine de aykırı olduğunu görüp hikâyelerdeki bu gibi sahneleri, sanatkârın fantezisinin yaratması veya yabancı eserlerden geçme izlerin mahsulü gibi kabul etmiştim. Halbuki, hikâyecilerden ve onların muhitlerinden edindiğim bilgiler, bu gibi sahnelerin de sosyal gerçeklere dayandığını bana öğretti: Kars ve dolaylarındaki birçok yerlerde (buraların tesbiti ve örf ve âdetlerinin tetkiki sosyoloji ve folklor bakımından çok mühim neticeler verecektir) nişanlanma bizim anladığımız mânada evlenme de demektir; bu iki mefhum birbirinden ayırd edilmez. Böyle yerlerin halkından birine evli olup olmadığını sorduğunuz zaman, nişanlı da olsa, evli de olsa alacağınız cevap "evliyim"dir. Bazan bu nişanlılık çok uzun sürer; delikanlı kızla resmen evlenebilmek, onu kendi evine götürebilmek için, herkesin kolay kolay bulamayacağı bir *ağırlık* vermek zorundadır. (Ağırlığın miktarı bu bölgelerde Orta ve Batı Anadolu'ya nazaran çok yüksektir.) Bu uzun nişanlılık devresinde kızla erkek tabii evlilik münasebetleri içinde yaşarlar. Hattâ bazı yerlerde bu âdetin bir neticesi olarak şu söz mesel haline gelmiştir: Gelin, kocasının evine gelirken yanında bir kulun (tay) getirmediikten sonra ne işe yarar? Bu söz, nikâhtan ve düğünden evvel kızın çocuk sahibi olmasını bile hoş gören bir telakkinin ifadesidir.

Bundan evvelki bahislerde, halk hikâyeleri için saydığımız vasıflar pekâlâ gösterir ki, bu mahsuller, onlara *hikâye* adını vermemize rağmen ne modern mânada hikâye (*nouvelle*), ne de hacimlerine rağmen *roman*'dırlar. Bununla beraber, birçok edebî nev'ilerin imtizacı halinde karşımıza çıkan bu orijinal nev'ide en mühim karakter olarak roman karakterini buluyoruz. Zira, destan, masal, şiir ve müzik, halk hikâyelerine, onları nihayet haricî bünyeleri bakımından karakterlendiren unsurlar veri-

yorlar. Fakat sosyal *fonction*'u itibariyle halk hikâyeleri romana tekabül ediyor ve bu bakımdan destanın yerini almış bulunuyor. İşte bu vakiadır ki halk hikâyesine asıl nev'i karakterini vermektedir.

Bir insanın, hayatı boyunca mukadderatının tasviri, onun cemiyet içinde çarptığı engeller, cemiyetin dahilindeki tezat ve mücadelelerde kahramanın aldığı sosyal vazife, yani, çarpışan temayüllerden birini temsil etmesi, sanatkârın artık vakalar ve kahramanlar karşısında objektifliğini bırakıp sempatisini ve antipatisini açıkça meydana vurması, eserinin kahramanlarından biri olarak ortaya çıkması vs. gibi vasıflar, saf halde olmasa bile, diğer lüzumsuz unsurlar arasında kuvvetli temayüller halinde halk hikâyelerinde beliriyor. Modern küçük hikâyenin ilk şekillerini ancak bazı masallarda bulmak mümkündür. Modern roman ise bütün halk hikâyelerinde ilk şekillerini vermektedir. Sade bizim hikâyelerimizde değil, Avrupa milletlerinin, bizim halk hikâyelerimizin bugünkü muhitlerinin bulunduğu merhalede iken meydana getirdikleri edebî mahsullerde aynı şekilde, başka unsurlarla karışmış fakat ana hatlarıyla kuvvetli bir temayül halinde roman karakterini taşıyorlardı. Avrupa milletleri Rönesans'tan itibaren süratle hikâye edebiyatının bu karışık bünyeli mahsullerinden yabancı unsurları tasfiye ettiler. Bizim edebiyatımızda bu tasfiye uzun sürmüştür. Bugün hâlâ halkın roman nev'inden yaratmalarını bu nev'i eserler teşkil ediyor. Yüksek kültür mümessillerimizin romanları ise, bu halk romanlarından hemen hemen müstakil olarak, Avrupa romanlarını taklit ederek meydana gelmiştir.

Hikâyelerin bünyesini tetkik ettiğimiz zaman iki tabaka görmüştük:

1. Hikâyenin esas mevzuu. Bu mevzu dahilinde manzum konuşmalar (türküler). Bunu yukarıda, *hikâyede değişmeyen* (veya *nisbeten az değişen*) unsurlar, diye gösterdik.

2. Hikâyecinin, anlatırken ilâve ettiği sahneler, mütalealar,

teşbihler, tabirler, alkışlar ve kargışlar vs.

Bu her iki tabaka da, romanı doğuran içtimai şartların mahsulüdür. Akın ve istilâ devirlerinin epik edebiyatını meydana getirmek için müsait şartları yerine, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir merkezîyet esasına istinat eden feodal hükümet sistemi teessüs ettikten sonra, şehirler inkişaf ediyor. Destanî eserler, hanların, beylerin, ordu başbuğlarının ve kabile reislerinin veyahut da bu kabilelerden müteşekkil *confédération*'un başına geçmiş "Hanlar hanı"nın -Hakanının- hariçle olan mücadelelerini, cemiyetin kendi zuhurunu, menşeyini hattâ kendi tasavvuruna göre, kâinatın yaradılışını; nizamı tesis için birliklerin kendi aralarında çarpışmalarını, birleştikten sonra da kendi dışlarında kalmış topluluklarla sulh ve harp münasebetlerini ve nihayet tabii âfetlerle yaptıkları mücadeleleri anlatırdı. Bütün bu mücadele ve münasebetleri idare eden insanlar, kan ve kuvvet aristokrasisinin mümtaz şahsiyetleri, destanî eserlerin kahramanları idi. Feodal şehir imparatorlukları teessüs ettikten sonra bu şahsiyetler derecesinde mühim diğer insanlar da belirmeğe başladı: Tüccarlar, bezirgânlar, zenaatçılar, sanatkârlar, âlimler, dinî reisler vs. Aristokrasinin mümessilleriyle yeni sahneye çıkan bu şahsiyetler arasında mücadele kendini gösterdi. Feodal sistemin başında bulunan şefler; eyalet vezirleri, onların tâbi oldukları hükümdar ve hükümdarın merkezî idare mekanizmasını işleten devlet adamları, bu çarpışan kuvvetler arasında müvazeneyi temin etmekle mükellef oluyorlar. Fakat çok defa kendileri de bir tarafı iltizam etmek zaruretinde kalıyorlardı. İşte halk hikâyelerinin birinci tabakası bu mücadelelerin tasvirini verir. Bu hususiyeti biz masalların büyük bir kısmında da görürüz. Halk hikâyelerine mevzu veren masallar, ekseriyetle bu çeşitten olanlardır. Bunlar daha çok, sanatkârın mensup olduğu cemiyet tabakasının temayüllerinin, hislerinin, arzularının ifadesini verir. Sanatkâr umumiyetle fakir halk tabakasından çıkmıştır. Diğer taraftan, hikâye esas şeması itibariyle *eski* olabilir. Hikâyeci eski zamanı,

hikâyenin birinci tabakasını teşkil eden vakaları nakletmekle anlatır; kendi devrini ise, ilâve ettiği kısımlarda buluruz. Onun içindir ki halk hikâyelerini dinlediğimiz zaman eski hayatla, sanatkârın kendi günlük hayatını kucak kucağa, bir arada görürüz.

Umumi olarak diyebiliriz ki hikâyelerin birinci –eski– tabakası, hususiyle mevzuda, bir dereceye kadar idealist (bazılarında kuvvetlice idealist) bir karakter taşımasına mukabil, ikinci tabakası kaba ve realisttir.

Bu tabakaları, daha yakından tetkik etmeden evvel şunu söyleyelim ki; yeni cemiyet nizâmının bahsettiğimiz mücadelelerinden, her zaman, açıktan açığa çarpışmaları, düşmanlıkları, muhtelif tabakalara ve içtimai seviyelere mensup kimselerin birbiri aleyhinde çevirdikleri entrikaları anlamamak icap eder. Çok defa bu mücadele hissini, muhtelif temayülde şahsiyetlerin, arzularının, istiyaklarının ifadesini veren sözlerde ve sahnelerde, hikâyenin nescini bu arzu ve istiyaklara göre ören sanatkârın kullandığı hikâye tekniğinde, hayal saraylarında, kahramanını, erişilmesi güç şeylere erişirmek isteyişinde bulmak mümkün olur. En açık ve sarîh mücadele tasvirlerini bize *Köroğlu kolları* veriyor: Burada biz, hükümdarın veya vassallerinden birinin zulmüne uğramış kahramanın isyanını ve hayatının sonuna kadar, bütün hükümdarlara ve onların adamlarına karşı açtığı savaşın hikâyesini buluyoruz.

Aşk hikâyelerinin esas nescini umumiyetle, esas kahramanla macerasına karışanlar arasındaki içtimai seviye farklarından çıkan olaylar teşkil eder. Bazen hikâyenin kahramanı fakir bir âşıktır: *Ercişli Emrah*'ta olduğu gibi. Yahut da babası zengindir; çocukları gençken ölmüştür; ailesi, servetini idare edememiş, fakir düşmüştür: *Mirza-i Mahmut*'ta olduğu gibi. Hikâyede aile ve servet vaziyetleri âşıkla rakipleri veya düşmanları arasında bir seviye meselesi doğurmadığı misallere de rastlıyoruz. Böyle hallerde de, âşık bir defa aşk bâdesini içip gurbet diyara düştükten sonra, eski sosyal seviyesini kaybediyor ve fakir bir âşık

olarak tanınıyor. Binnetice karşısına çıkanlar tarafından aynı muameleye maruz kalıyor.

Kahramanın karşısında, sevdiğine kavuşmasına mâni olan engeller, onun seviyesine nazaran yüksek bulunan şahsiyetlerdir. Çok defa, kızın taallûkatı bir serseri âşık kızlarını vermekten imtina ederler; bazen de kız ailesi tarafından başka birisine, içtimai seviyesi bakımından kendine denk bir şahsa nişanlanmıştır. Bütün bu hususlar, halk hikâyelerinin en heyecanlı sahnelerini teşkil eden mücadeleleri doğuran âmillerdir.

Rakip olarak âşıkın karşısına çok defa padişahın yahut da bir paşanın, şehzadenin, paşazadenin, bir hanın, bir beyin çıktığı da vâkidir. Birçok hikâyelerde, şahın, çok geçmeden mücalededen vazgeçtiğini, âşıkın hakkını teslim ederek ona sevgilisini terkettiğini görürüz. Bu, şayanı dikkat bir vakıadır. Bu türlü hikâyelerden bazılarının kahramanı olarak Şah oğlu Şah Abbas gösteriliyor: *Emrah ile Selvi Han* ve *Tufarkanlı Abbas* hikâyelerinde olduğu gibi. Bu âdil, tebaası arasındaki hukuk müvazenesini temine çalışan bir hükümdar tasviridir. Fakat bu uzlaşma çabuk olmaz: *Tufarkanlı*'da Şah Abbas uzun tecrübelerden sonra kendi nişanlısını asıl sahibine, *Hak Âşıkı*'na terkeder. Bu hikâyede zavallı Tufarkanlı sevgilisine bir sıra mâniaları aştıktan sonra kavuşabilir. Evvelâ onu Mehmet Bey'den, sonra Şah Abbas'tan, nihayet Fağfur Şah'tan kurtarmak mecburiyetindedir. *Emrah ile Selvi Han Hikâyesi*'nde Şah Abbas daha âdil, daha müşfik tasvir edilmiştir; *Tufarkanlı*'da olduğu kadar beşerî hislerine mağlûp değildir. Nişanlısı Selvi'nin mukadder bir âşık olduğunu anlar anlamaz ondan feragat eder; fakat bu sefer onun Hanları ve Mirzaları bu uzlaşmaya razı olmazlar; "sen böyle yaparsan; yarın Hak Âşıkıyım diyen karşımıza gelir, karılarımızı, nişanlılarımızı elimizden almak ister" diye itiraz ederler. O zaman, bir tarafta Şah Abbas'la Emrah, diğer tarafta kırk tane Han ve Mirza, bize uzun mücadele sahneleri yaşatırlar; Âşık, hayatını tehlikeye koyan ağır tecrübeler geçirmek mecburiyetinde kalır.

Şüphesiz bütün bu mücadeleler, ya bu iki hikâyede olduğu gibi Şah'ın âdilâne bir feragatiyle veyahut da haksızlığa asî, bazen, eskiden eşkıyalıkla şöret almış, sonunda Şaha dehalet edip ona kendini sevdirmiş ve maiyetinde bir memuriyet almış kabadayı bir kahramanın müdahalesiyle halledilir: *Ülfetin, Celâli Bey ve Mehmet Bey* hikâyelerinde olduğu gibi.

Vezirler, hanlar, paşalar ve hattâ padişah veya şahla halktan bir adamın karşılıklı münasebetlerini, çok defa çetin ve amansız mücadelelerini, bize en güzel anlatan eserler *Köroğlu kolları* ile onların devamı olan bazı hikâyeler ve bu tipte diğer mahsulleridir. (Bunları yukarıda *kahramanlık hikâyeleri* arasında gösterdik.)

Bunların esas temalarını hep, Anadolu'da olsun, İran'da olsun, uzun zaman mevcut nizamın düşmanları olarak devleti uğraştıran dahilî isyanlardan aldıklarını kabul etmek lâzımdır. Osmanlı Celâli isyanlarının halk arasındaki tesirlerini Köroğlu'nun şahsiyeti etrafında teşekkül eden hikâyelerde bariz izler halinde görmek kabil olduğunu birçok vesilelerle ileri sürmüştük. Gerek bu hikâyelerde olsun, gerek *Köroğlu dairesi*'nin dışında kalan hikâyelerde olsun, herhangi bir isyanın sarîh tasvirini bulduğumuzu iddia edemeyiz. Fakat bu hikâyeleri meydana getiren şartların kaynağı bu dahilî hareketlerdir. *Köroğlu kolları* ile onlara benzer vasıflar gösteren diğer kahramanlık hikâyelerinin ihtiva ettikleri ve devletle asî kuvvetlerin çarpışmalarını anlatan temaları, halkın ve dolayısıyla halk sanatkârlarının bu münasebetlerde aldıkları tavrı gözden geçirelim.

Bir defa umumiyetle halk hikâyelerinde hikâyeci sanatkâr, ister hikâyenin musannifi olsun, isterse nâkili olsun, sarîh bir tavır almaktadır. Âşk hikâyelerinde onun sevimli gösterdiği şahsiyetler, hikâyenin kahramanı olan âşık ve onun dostlarıdır. Yukarıda işaret ettiğimiz veçhile, hikâyeci âşıkın (musannif veya nâkil), hikâyesinin kahramanını kendisine benzetmesi, menşesinde fakir olmıyanı dahi, gurbete çıkardıktan sonra fakir bir âşık haline sokması ve bütün zorlukları, eziyetleri, bu fakirliğin

bir neticesi olarak teşhir etmesi, en sonunda da kahramanını bütün imtihanlardan muzaffer çıkarması ancak böyle bir tavırla izah olunabilir.

Düşman taraf; âşıkın rakibi, kızlarını bir *serseri*'ye lâayık görmeyen ana, baba veya erkek kardeş, müthiş hicivlere maruz kalırlar; en sonunda hiç olmazsa âşık hakını vermek suretiyle hezimete uğrarlar. Âşk hikâyelerinde âşık bu sevgiyi temin eden yegâne silâh onun sihirli sözleri, kadere razı teslimiyeti, ıztıraplarla yoğurulmuş, mütevekkil şahsiyetidir. Bazı defalar fanilerden yardımcılar onun imdadına koşarlar. Çok defasında ise "onsekizbin âlemin Sahibi", Pirleri, Hızır'ı, hattâ bazen Hazret-i Ali'yi sevgili kulunu sıkıntıdan kurtarmağa memur eder. *Mirza-i Mahmut Hikâyesi*'nde iki sevdalının birbirine kavuşmalarına mâni olan merhametsiz babanın uğradığı akibet feci olduğu kadar, hiciv ve mizah ifadesini taşır: Esat Paşa'nın burnunu Hızır tutup çeker; burun bir arşın boyu uzar. Cerrahlar her gün bu lüzumundan fazla burnu budarlar, ertesi gün aynı mikdar uzamış bulurlar.

Bazı cezalar bu kadar feci ve fevkattabii değillerdir. Fakat hepsinde hikâyecinin dinleyici kitlesini sevindirecek ve neşelendirecek sahneler icat ettiğini görürüz. Hikâyelerde sık sık, âşıkın mukadder sevgilisi olan kızın, cariyelerine, kendini zorla almak isteyen adama –bu, ailesinin seçtiği, yüksek aileden bir şahsiyet, bir beyzade veya şehzadedir– mükemmel bir dayak ziyafeti çektiirdiği vâkidir.

Köroğlu kolları'nda ve aynı çeşitten diğer bazı hikâyelerde de hikâyeci sanatkâr, asi kahramanın ve onun adamlarının tarafındadır. Eğer kahramanlık hikâyesinde bir asinin maceraları mevzuubahis değilse, muhakkak ki yine haksızlığa tahammül etmiyen, haşin, patavatsız, hakkını *bazu zoriyle* elde etmeği tercih eden, vurucu, kırıcı bir kahraman, vakanın merkezi sıketidir ve bütün sevgiler onun etrafında toplanır. Bu ikinci çeşit hikâyeler, kanaatıma göre, Osmanlı ülkesinde ve İran'da bir za-

manlar herhalde birçok numunelerine rastlanması mümkün olan, tabii hayata dönmüş eski asi tiplerdir; hükümdara dehalet etmişler, onun maiyetine girmişler, fakat yine tesadüfler onları mücadele sahasına atmıştır: Hikâyenin esas kahramanı olarak veyahut asıl kahramanın arkadaşları olarak onları sık sık sahnede buluruz. *Celâli Bey ve Mehmet Bey Hikâyesi*'ne isimlerini veren baba oğul, *Kirmanşah*'ta Köroğlu'nun eski beylerinden Koca Arap gibi.

Ülfetin Hikâyesi bize, Padişaha değil de, hikâyenin kahramanı olan âşıkın (Ülfetin) babası olan zengin bezirgâna teslim olmuş, onun nasihati üzerine bir şehirde yerleşip iş güç sahibi olmuş bir eski eşkiya tipini veriyor.

Bu türlü kahramanların hikâyelerde nasıl tasvir olunduğunu, bunların padişahı, vezirleri, beyleri nasıl telâkki ettiklerini anlatan bol misalleri *Köroğlu kolları*'nda buluruz.

Köroğlu belli başlı üç vazife ile er meydanına atılmıştır: İran şahından (veyahut başka rivayetlere göre İstanbul padişahından) babasının intikamını almak; fıkara ve mazlumlara yapılan haksızlıkları cezalandırmak; zengin, *malyemez* bezirgânları soyup (veya haraca bağlayıp) topladığı malı ve parayı kendi arkadaşlarına ve fıkara dağıtmak. Çamlıbel, bu eşkiyalar ya-tağı, tavlaları ve köşkleriyle, 700 atlı, 366 kolbaşı beyleriyle ve bunların çoluk çocuğuyla, seyisler, mirahurlar, uşaklar, hizmetçiler, zaman zaman orada uzun müddet eğlenen âşıklariyle, gelip geçici misafirleriyle hikâyelerde bir şehir gibi tasavvur olunur. Bu, adaletin, müsavatın ve kardeşliğin hüküm sürdüğü ideal bir cumhuriyettir. Bura halkının istihsal vasıtası yalnız kılıç, ok ve mızrak. Kervanlardan alınan bağlar, yağma edilen vezir ve padişah hazineleri Çamlıbel'in gelirini teşkil eder.

Köroğlu'ndan, fakir fıkara soyuyor, halka zulmediyor diye zaman zaman padişaha şikâyet ederler. Bunlar zengin bezirgânların iftiralarından başka bir şey değildir. Halkın şikâyet ettiği de olur; fakat bu şikâyetlerin sebebi Köroğlu değildir; Kö-

roğlu adıyla çapulculuk, yol kesicilik eden ve hali, vakti, serveti ne olursa olsun, yollardan geçen herkesi soyan haydutların asıl Köroğlu'nun adını kötüye çıkarmalarıdır. Yoksa halk ona tapar ve gayrın hukukuna tecavüzden onun korkusuyla çekinir. Keloğlan'ın, Köroğlu'nun takibinden kurtulmak için iltica ettiği değirmenin sahibini korkutması ne kadar tipik bir motiftir: Keloğlan değirmenciye der ki: "Aklın varsa bir deliğe gir, Köroğlu senin köylüden fazla öğütme hakkı aldığını duymuş, değirmeni başına geçirmeğe geliyor." Halk arasında bugün bile hububat satıcılarının buğdayı, arpayı, fazlasiyle ölçmelerine, *Köroğlu ölçüsüyle* ölçmek tabiri kullanılıyor. Fıkara kazansın diye mızrağını, kumaş ölçüsü olarak tüccarlara kabul ettirdiği⁴¹ rivayeti de bu bakımdan mânidardır. Sade Köroğlu değil, arkadaşları da ticaret mefhumundan bihaber insanlardır: Demircioğlu da Erzurum'da kendini tanıtılmamak için kumaş tüccarı rolü oynar, üç arşın uzunluğunda bir sıruk alır, kumaşları bununla ölçmeğe ve arşınını da yarı fiyatına satmağa kalkar. Bu, halkın garibine gider, altında bir şeytanlık olmak icap ettiğini düşünerek kimse ondan alışveriş etmez.

Halk sanatkârları, Köroğlu'nu ve arkadaşlarını bu tıynetle ideal şahsiyetler olarak takdim ettikten sonra onlara, bütün maceraları boyunca, bu karakterleriyle uygun işler yaptırırlar; halk bütün dünya hakkındaki görüşlerini, arzu ve istiyaklarını, dünyayı idare edenlere dair düşündüklerini, bu gökten düşmüş gibi, başkalarına benzemeyen, fevkalbeşer insanlara ifade ettirir.

Köroğlu'nda, tıpkı Çakırcalı'da⁴² olduğu gibi, padişaha karşı bir hürmet ve korku hissi yaşadığını görüyoruz. Hikâyeler padişahı, tebaası arasındaki bütün memnuniyetsizlikleri teskin et-

⁴¹ Bkz. Fuat Köprülü, XVI. Asır Sonuna Kadar Türk Sazşairleri, İst., 1930, s. 51; Demircioğlu Kolu (Poshof, Müdami anl.) DTCE. FAR.

⁴² Çakıcı hakkında bak. 1. Littman; Tschakydschy, ein Räuberhauptmann der Gegenwart, Berlin 1915; 2. Zeynel Besim Sun, Çakıcı Efe; Adana, 1941. Zeynel Besim'in Çakıcı Efe'si hakkında: Pertev Boratav, Folklor ve Edebiyat, s. 231 vd.

mek, hattâ eşkıyaları, asileri dahi memnun etmek, affetmek istiyen, milletin ve memleketin bütün menfaatlerinin fevkinde bir şahsiyet gibi göstermek temayülündedirler. Fakat padişah, ne de olsa, manfaatleriyle ve idare mekanizmasıyla bir yandan bezirgânlara, diğer taraftan da valilerine, vezirlerine, maiyetine tâbidir. Köroğlu'nun yakalanıp idamı hakkında eyalet vezirlerine ferman gönderir; Köroğlu bu fermanları hile ile ve zorla toplar. Fakat bununla kalmaz: padişahla münasebetini kökünde halletmek, ondan bir siyanet ve himaye beratı, Çamlıbel'in ve oradan geçen yolların bacının kendine ait olduğuna dair bir ferman almak ister. Bu maksatla kendini tanıtmadan Sırp harbine iştirak eder. Osmanlı ordusuna zafer temin eder. (Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihinde de sonunda padişaha dehalet etmiş ve muharebelerde vazifeler almış Celâli reisleri yok değildir.) Köroğlu bu muharebeden sonra padişaha kendini tanıtır, istediği fermanı alır. Padişahın, Köroğlu'nu sevgi ile karşıladığını gösteren bu sahne tipiktir. Bir rivayet bunu şöyle anlatıyor: "Köroğlu padişahın huzuruna çıktı. Tenbih etmişlerdi ki padişahın divanına çıkınca yedi yerden eğilip temenna edeceksin, sekizinci elpençe divan duracaksın. Köroğlu divana girdi, sancak direği gibi dimdik durdu. Padişah sordu ki: Ne diye haydutluk ediyorsun? Bilmiyor musun ki bir padişah vardır, asar keser. Tüccarı, çiftçiye, zengini ne soyuyorsun? Köroğlu dedi ki: Padişah-ı âlem sağ olsun! Anadan ezen, babadan tezen, Allah'tan korkmaz, kuldan utanmaz, cem'olmuş benim başıma. Tüccardan almıyayım, zenginden almıyayım, ben bunları ne ile besleyeyim? Padişah bıyık altı güldü."⁴³

Padişaha kalsa bıyık altı gülecek, Köroğlu'nun hüküm sürmesini hoş görecektir. Lâkin bezirgânlar, vezirler, valiler onu mütemadiyen Köroğlu aleyhine teşvik ederler. Padişah, Köroğlu'ya istediği fermanı verdiği halde, soyguna uğrıyan büyük bezirgânının teşvikiyle, bu haydudu ölü veya diri tutup getire-

cek bir babayiğit aramağa başlar. Zira bezirgânın padişahı ikna için yaptığı tariz, padişaha tehlikeyi göstermek bakımından az kuvvetli değildir: Soygundan çıkmış bezirgânı padişah huzuruna çağırır. Bezirgân haber gönderir ki: "Ben padişah diye birisini tanımıyorum. Padişah şimdi Köroğlu!" ve huzuruna çıkınca tarizinde ısrar eder: "Padişahım senin devrin döndü, in tahtından, Köroğlu otursun!"

Bu misaller, bezirgânların –yani ticarî faaliyetin– padişahın kararları üzerinde müessir olduğu bir devrin ifadesini vermek bakımından ehemmiyetli noktalardır.

Köroğlu'nu takibe giden adam, Bolu Bey, hikâyelerde gayet sevimsiz, kalleş, serseri, riyakâr ve yalancı olarak tasvir olunuyor. Yüreğinde biraz insanlık olan bir şahsın Köroğlu'nu takibe gitmesini, hikâyeciler tasavvur edemiyorlar. Birtakım mecburiyetlerin Köroğlu'nun karşısına çıkardıkları sevimli şahsiyetler, halkın da sevimli kahramanlarıdır: Keloğlan bunlardan biridir. Fakat o, hilede Köroğlu'nu bastırıldığı gibi, civanmertlikte de ondan geri kalmaz. Sırf Silistre'de Hasan Paşa'nın kızını almak için Kır-Atı kaçırmıştır. Fakat Köroğlu'na ilk fırsatta Kır-Atı kurtarmak imkânlarını hazırlar ve günün birinde, vâdettiği veçhile, Kır-Atın dizginini Köroğlu'nun eline teslim eder.

Misallerimizi çoğaltabiliriz: Köroğlu ile cenge tutuşan askerin, başbuğları olan Bolu Bey'den çok Çamlıbel kahramanını sevmeleri, o yakalanınca ona acımaları; *Demircioğlu Kolu*'nda: Köroğlu'nun, yiğit arkadaşı Demircioğlu'nu idam sehpasından kurtarmağa giderken rastladığı köylünün, çift sürerken mütemadiyen bu idam haberine ağlaması; *Bolu Beyi Kolu*'nda: en kanlı cellâtların bile, günlerce, çöllerden aç susuz yürümeğe mecbur edilen Köroğlu'na acımaları ve Bolu Beyini ölümle tehdit ederek Köroğlu'nun kollarını çözmeleri vs. hikâyelerimizin, sevdikleri kahramanları nasıl tebci ettiklerini ve düşmanlarını da ne kadar menfur gösterdiklerini tebarüz ettirir. Bütün bunlar İmparatorluğun bir devrinde, içtimai kargaşalıklar, isyanlar ve

⁴³ Köroğlu, *Bolu Beyi Kolu*; Kars, Duru anlatması. (DTCF. FAr.)

bu isyanların kanlı surette tenkilleri esnasında uyanan aksül'amellerin ifadesini veriyor. Hiç şüphe yok ki halk, idealleştirdiği âsileri, haksızlıklara isyan etmiş gibi telâkki ediyor. Birçok Celâli isyanlarının sebeplerinin, eyalet vezirlerinin, kadıların, tımar ve zeamet sahibi, nüfuzları vâsi beylerin ve paşaların halka yaptıkları şiddetli tazyikler olduğunu biliyoruz. Halk, çok defa isyanlarının mükâfatını kanla ve demirle görmüştür; bunların hıncını, asi kahramanlarını idealleştirmek, onlara, kendi arzu ettiği cenneti dünyada –ama sanat eserinin dünyasında– yaşatmakla almış oluyor.

Hikâyeleri anlatan âşıkların ilâve ettikleri unsurlar olarak tesbit edebileceğimiz birçok yerler; tâbirler, teşbihler, darbımeseller, tavsif ve tasvirler var ki, burada da, günlük hayatın içtimai şartlarını görmek mümkündür, demiştik. Hikâyelerimize roman karakterini veren hususiyetlerden biri de bu ilâveler esnasında halkın kendi halini tasvirde, istiyaklarını, ümitlerini ifade- de, en mübrem ihtiyaçlarını bütün hâdisatın merkezî telâkki etmesinde gösterdiği realizmdir. Bu, bütün teferruatıyla hâdisatın, eşyanın ve şahısların tasviri mânasında değil de, içtimai vakıanın sanat eserinde vâzıh bir ifade bulması mânasında realizmdir.

Bir defa, umumiyetle hikâyelerde ve bilhassa, esas şemasından çok hikâyelere hacim veren teferruatta, binaenaleyh anlatıcı âşıklara ait metinlerde *boğaz endişesi* en mühim yeri tutar. Maceralar anlatılırken başka teferruata ehemmiyet verilmez; ille yemeden, içmeden muhakkak bahsedilecektir. Bundan tabii bir şey olamaz. Bu hikâyeleri meydana getiren ve asırlardan asırlara nakleden sanatkarların hayatlarında en mühim endişe budur. Bunlar fakir kimselerdir; ekseriyetle rençberlik ederler ve kış mevsimlerinde *edebiyatla meşgul* olurlar; fakat, bir lüks olarak değil; bu topraktan aldıkları mahsulün kifayetsizliği karşısında en mübrem ihtiyaçlarını temin için ihtiyar ettikleri bir meşguliyettir. Bir hikâyeci bugün (1940) mevsimde vasatî 100-150 lira kazanır. Çok defa hikâyeciler büyük arazi sahibi olmadık-

ları için topraktan elde ettikleri şey kısmen gıdalarını temin eder; ellerine geçen bütün nakit, sanatlarının kazandırdığı bu paradan ibarettir; âşık vergisini bununla öder; giyeceğini, tuzunu, kahvesini, şekerini bununla temin eder. Hikâyelerde de, onun için, en mühim şey yeme içmedir. İnsan yemeden içmeden yaşayabilir mi? O takdirde, hikâye kahramanlarının maceraları içinde yemesi içmesi lâzımdır. Böyle olunca, tabii onların, günün muayyen zamanlarında bu ihtiyaçlarını tatmin ettikleri de zikrolunmak gerektir.

Boğaz endişesi'nin mizahî ve satirik şekilde ifadesini veren parçalar hikâyelerimizde bol bol vardır. Gerek *döşeme* kısmındaki destanlarda veya başka çeşit mizahî şiirlerde, gerek hikâyeye içinde, mensur olarak tasvir olunan bazı sahnelerde, bunların tipik numunelerini buluruz. Döşemelerde çok defa sazşairlerinin bu çeşitten maruf manzumeleri okunur. Meselâ *Eşref Bey Hikâyesi*'nin döşemesinde, İznî'nin şu mısraları ihtiva eden destanı:

*Ayrandan çıkarım yağı
Doldurim sol ile sağ
Her tartısı Ağrı dağı
Günde bin kantarım ola.*⁴⁴

halk şairlerinin eserleri arasında çok tesadüf ettiğimiz, refahın fantastik ölçülerle –yani muhal nisbetlerle– arzu edilmesini ifade eden manzumelerden bir örnek verir. Bu destanı son mısraları:

*Dünya malında yok vefa
Bir akşamlık nanım ola.*

tevekkül ve kanaatin ifadesiyle, şairin realiteye dönmesini gösterir.

Aşağıdaki manzum tekerlemeye bu haleti ruhiyenin daha az hazin, sadece mizahî şekilde ifadesini buluyoruz:

Yoğurdun köyüne uğradım

⁴⁴ 1000 kantar yağ.

İçine somun doğradım
Beş parmağınan kıvradım
Ah bir somun, vah bir somun.

Doğrayaydım kişi gibi
Kıvrıyaydım bişi gibi
Dört değirmen taşı gibi
Ah bir somun, vah bir somun.

Köroğlu'nun yeme ve içme hususunda gösterdiği istidat, eğlendirici olduğu kadar fantastiktir. Bizim için mühim olan, onun bu vasfı üzerinde ısrarla durulması, destanî kahramanlarda da çok defa görülen bu kabiliyetin, yeni motifler halinde işlenmesidir.

Köroğlu'nun sabahları ince kahvaltısı altı okka çakır (rakı) ve bir yarım kuzudur. Zaten Çamlıbel'deki mutbaklarda kaynayan kazanların en küçüğü 100 batman pirinç alır. Bunu nakleden meşhur türkü Çamlıbel sakinlerinin yemeğe içmeğe nasıl doyduklarını bize mısralarla anlatıyor:

.....
Ayırın sürüden bin erkeğini
Kırdırın kasaba ha ben gelince.

.....
Yüz batman pirinci küçük kazana
Yedirin beylere ha ben gelince.

.....
Satın Çamlıbel'i verin çakıra
İçirin beylere ha ben gelince

Çamlıbel, fanilerin dünyadaki cennetidir. Orada doya doya yemek mümkündür.

Hikâyelerin hemen hepsinin sonunda, her hikâyeye eklenen

klîşe halinde sözler arasında, toyların azametini anlatan parçalar vardır: O gün, büyük düğün şerefine herkes doyacaktır. Davetliler sadece her zaman türlü nimetlerden istifade edebilen insanlar değildir; sık sık doymak imkânını bulmayan fırsat düşkünleri, serseriler, sakatlar, topallar da ziyafetin misafirleri arasındadır. Toyun tasviri şöyledir: "Açlar yedi, çıplaklar giydi (Dede Korkut Kitabı'nda da bunu buluruz); şekerin kırığı dize çıktı, düğüne cemolanlar; zımbırık sakallı, cimcirik başlı, zumba bacaklı, çepiç taşaklı, beli içeri, götü dışarı, kazan kıran, mutbak batıran, ardalay kaşe (?) yığıldılar."

Âşık hikâyeciler sık sık, darbimeseller ve tabirlerle de kendi fakir hallerinin ifadesini hikâyeye sindirmek için vesile ararlar; bunlar, hikâyeler anlatılırken sözün pelesengidir. Fakirliğin tahammül edilmez bir şey olduğu ifade edilirken, "yoksulluk oddan gömlek"; zenginlerin serveti, para ile her şeyi yapmağa kadir oldukları ballandıra ballandıra anlatılırken, "yok olsun yoksulluk! Para adama ne yaptırmaz?"; pejmürde bir kıyafet tasvir edilirken, "bir ipliğini çeksen kırk yaması dökülür"; fıkaranın her yerde hakir olduğuna işaret edilirken, tarizli bir kargış şeklinde, "fıkaranın beşiği devrilsin, nerede yüzü var ki orada olsun!" sözlerini misal olarak zikrederim. Fakat halk adamı her yerde boynunu büküp şikâyet etmez. Onun da gurur duyduğu, içindeki cevherle övündüğü zamanlar olur. O zamanlarda hikâyeci, kahramanın bu duygularına, "ilde (burada halk mânasına) bulunan, beyde bulunmaz" veya "kepenek altında er yatar" gibi mesellerle iştirak eder. Maldan ve devletten mahrum, fakat ilim ve irfan sahibi olmak çok daha büyük bir mazhariyettir. "Mal, devlet ilim değildir ki harcadıkça arta; el kiridir; üstüne getirmedikçe artmaz, eksilir", *Salman Bey Hikâyesi*'nde, hikâyeci, şarlatan olmadığı için bir kenarda unutulmuş, hem âlim, hem de kâmil bir müneccimle bütün haşmet ve dârâtı, bütün kudret ve azametiyle hüküm süren padişahı karşılaştırır. Padişah, kızının derdine deva bulacak müneccim ara-

maktadır. Fakir âlimi çağırmağa giderler; o, dâvete icabet etmez; Padişah, pür gazap cellâtlarını yollar, adamcağızı yaka paça huzura getirirler. Padişah sorar: "Senin emre itaatın yok mu? Neden gelmedin?" Hakîm müneccimin cevabı şudur: "Emre itaatım varsa da, ayağıma giyecek çarığım yoktu."

Hikâyeci âşıkların, böyle kendilerinin de aralarında bulundukları fakir ve çalışkan halk adamlarını bazen âciz ve zavallı, bazen da mağrur, kurnaz, zekâ ve ferasetleriyle her işin altından kalkan tipler halinde tavsif eden sözlerine hikâyeye dinlerken her an rastlarız. İyi hikâyecilerin muvaffakiyetleri bu tavsiflerle, hale münasip türlü tâbirler ve mesellerle hikâyelerini süslemelerindedir. Bilhassa hasretlerin kavuşmaları, sıkıntıdan kurtulmaları hikâyeye olunurken hikâyeci, bütün garip insanlara ve halâs bekleyenlere, "Allah cümle hasretleri kavuştursun!" ve "Allah cümle ümmeti Muhammedin derdine derman, yarasına merhem yetiştirsün" diye dua etmeği unutmaz; bu ihtimam da hiç şüphe yok ki, hikâyecinin hissiyatını sanatına sindirmesine güzel bir misal teşkil eder ve sosyal bir vakiya tekabül etmektedir: Gurbet, memleketinden binbir mahrumiyet içinde yıllarca ayrı kalmak, halkın bağrında için için kanayan bir yaradır. Uzaklarda, ağır işlerde çalışmağa gitmenin ölümle müsavi olduğunu gösteren bir tâbire sık sık *Köroğlu Hikâyeleri*'nde rastladım: Düşmanlarını kılıçtan geçiren Köse'nin âdetidir (onu zaten çok defa hikâyeciler tuhaf ve mecazlı konuştururlar); öldürdüğü adamları "Divrik'e yol yapmağa" gönderdiğini söyler.

Hikâyelerin, yine bu âşık hikâyecilerin ifâde hususiyetlerini ihtiva eden kısımlarında, âşık mensup olduğu sosyal muhitin hikâyede bütün açıklığıyla izlerini göstermesine en iyi misali, teşbihlerin, mesellerin, tavsif ve izahların, mütemadiyen köy hayatına ait unsurları ihtiva etmesinde buluyoruz. Meselâ, *Eşref Bey Hikâyesi*'nin bir yerinde zürriyetsiz insanı teçi (=çeç, hububat yığını) kalkmış harmana benzetirler. *Dede Korkut Kitabı*'nın hikâyeleri sonunda, muharip kahramanların işine yarayacak

"kılıcın kırılmasın! Mızrağın gedilmesin! vs." şeklinde alkışlar yerine bizim hikâyelerimizde şu tipten, bir köylünün, çiftçinin işine yarayacak hayır duaları buluyoruz: "Olsun deminiz, olmasın gamınız! Çok olsun davarınız, olmasın komunuz! (kom=davarların eğlendiği yerler, mandıra, ağıl) Çok olsun atınız, olmasın geminiz! Çok olsun tavuğunuz, olmasın yeminiz!"⁴⁵

Bu ve buna benzer misalleri çoğaltmak, yâni halk hikâyecilerinin hikâyelerini dinleyici muhitlerine beğendirebilmek için, onları süslemek maksadiyle seçtikleri ifade şekillerinden daha birçoklarını sıralamak mümkündür. Bütün bunlar gösteriyor ki:

1. Hikâyeci eserinde kendi hissiyatını, kendi arzu ve iştiaklarını bol bol ifade etmektedir;
2. Dinleyici kütlesine hoş görünmek gayreti daima onu uyanık tutmaktadır;
3. Dinleyici ile hikâyecinin hissiyat ve zihniyetleri birbirine ekseriyetle tevafuk etmektedir. Çünkü aynı içtimai muhite mensup kimselerdir.

Sanatkârın, dinleyicilerin hepsini memnun etmediği zamanlar da herhalde olabilir. Âşıkların, meclisi teşkil eden dinleyicilerin yaşlarına, seviyelerine, memleketlerine göre konuştukları muhakkaktır. Sık sık hikâyelerde, muhtelif memleket ahalisinin hususiyetlerini taklitleriyle anlatan fıkralara rastlanır. Böyle yerleri usta hikâyeci etrafını kollayarak idare etmek mecburiyetinde kalır. Bununla beraber dinleyici kütlesinin içinde âşık sözlerinden veya hikâyesinden alınan, onu tekdır eden kimseler bazen zuhur eder; o zaman meclis ikiye bölünür, bir kısmı âşık tarafını tutarak onu müdafaa eder. Bazı hallerde kavga ve dövüşe kadar varıldığı rivayet edilir. Meşhur Çıldırli Âşık Şenlik'in bir mecliste ileri geri söylendiği, toy ağasını gücendirdiği için zehirlendiğini rivayet ederler. Fakat bu hadisenin bizim hikâyelerimizle ne dereceye kadar alâkası vardır, bu hususta malûmat sahibi değilim.

⁴⁵ "O kadar çok olsun ki davarınıza kom, atlarınıza gem, tavuklarınıza yem yetişmesin" mânasını ifade ediyor.

Eski tarihlere ait bir rivayet, dinleyici muhitlerinin bizim halk hikâyelerimize karşı aldıkları tavrın aynının meddah hikâyelerine karşı da alınmış olduğunu göstermektedir. *Güldeste-i Riyâz-i İrfan*'daki bir kayda göre, h. 1025'te (m. 1616) Bursa'da kahvede bir meddah hikâyeye anlatırken, dinleyicilerden bir kısmı kahramanlardan birini, bir kısmı da ötekini tutmuş, bu yüzden kahve halkı arasında kavga dövüş olmuş.⁴⁶

Dinleyici muhitinin arzularını âşıkların yerine getirmek mecburiyetinde olduklarına en güzel misali, ihtiyarların müttetifikan tevsik ettikleri bir rivayet veriyor. Bundan 140 sene kadar evvel, 1800'de sağ bulunan Tüccârî zamanında, hikâyelerimizin birçoğu, sevdalıların muratlarına kavuşmadan ölmeleriyle sona erermiş; bunlar, *Kerem ile Aslı* ve divan edebiyatından *Leylâ ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin* tipinde hikâyelermiş. Birçok köylerde ve kasabalarda, yeniçeri ağalarından, köy kabadayılarından buna kızıp, hikâyesinde sevdalıları birbirine kavuşturmayan hikâyecileri dövenler, vuranlar ve öldürenler olmuş. Bunun üzerine Kars ve havalisi âşıkları toplanmışlar ve bütün hikâyelerin sonunu, hasretleri birbirine kavuşturup muratlarına erdirecek şekilde değiştirmeye karar vermişler. Bu tarihten itibaren sevdalıları birbirine kavuşturmayan veyahut ölümle nihayetlenen hikâyelere rastlamıyoruz. Yalnız *Kerem ile Aslı Hikâyesi* istisna teşkil ediyor. O, aslî karakterini muhafaza etmektedir. Fakat söylendiği nâdirdir; bir telâkkiye göre, âşıklar bu hikâyeyi anlatmayı günah addediyorlar.

Bu son hikâyeye hakkında da, Poshoflu Âşık Müdamî şayanı dikkat bir rivayet nakletti. Müdamî'nin dedesi, Artvin, Şavşat, Ardahan, Poshof taraflarında bugün söylenen hikâyelerin menbaı Süleyman Usta, *Kerem*'i kırk gecede anlatmış. Bir gün bir köy ağasının meclisinde *Kerem*'i anlatmış. Ağa Aslı ile Kerem'in encamlarını tabii biliyor, fakat gönlü bir türlü bunların murat almadan ölmelerine kail olmuyormuş. Dermiş ki: "Eğer âşık,

Kerem ile Aslı'yı birbirine kavuşturursa 100 lira vereceğim, yok aslında olduğu gibi öldürürse alından bir kurşun sıkacağım." Bu tehdit Süleyman Usta'nın kulağına gitmiş, son gece bir münasibini bulup Kerem ile Aslı'yı muratlarına erdirmiş.

Kerem ile Aslı Hikâyesi hakkında, bu mânayı taşıyan başka bir rivayeti, Kilisli Rifat Bilge'den nakleden Şükrü Murat Elçin, basılmamış lisans vazifesinde (bu etüt İstanbul'da Türkiyat Enstitüsü'nde bulunmaktadır) tesbit etmiştir. Buna göre, 1330 (1914) senelerinde 70 yaşlarında bulunan Kilisli bir âşıkın lâkabı "Keremî öldürmeyen Âşık" imiş; bu lâkabın takılması şöyle olmuş: Âşık, genç iken bir gün *Kerem* hikâyesini anlatıyormuş; maceranın sonuna geldiği zaman, hikâyeye icabı, Kerem'in nasıl öldüğünü anlatmış; o sırada bir sipahi tabancasını çekmiş; "Kerem öldü, sen ne diye yaşıyorsun!" diye âşıkı öldürmeğe kalkışmış. Bunun üzerine âşık hemen hikâyenin sonunu başka bir maceraya çevirmiş: Hızır sahneye getirip Âşık Kerem'i yeniden diriltirmiş.

Bu rivayetler halkın, sevdiği kahramanlarının, bir sanat eserinde dahi mihnetlerinin mükâfatını görmeden ölmelerine razı olmadıklarını göstermek bakımından şayanı dikkattir.

Hikâyelerin esas bünyeleri itibarıyla de söylendikleri muhitlerin sosyal şartlarına tekabül ettiğine, bunları nakletmek mevkiinde olan hikâyecinin de, anlatırken daima bunu göz önünde tutmak mecburiyetinde olduğuna dair verdiğimiz bu misalleri bitirirken, son birkaç noktaya da işaret edelim.

Sosyal şartlar içinde kavmî şartlar ve mezhebî akideler de mühim bir yer tutar. Benim bu hikâyeler üzerinde tetkik yaptığım Kars ve civarında, başlıca şu mezhebî gruplar görülüyor: Şii Tatlar (İran Azerileri), Alevî Türkmenler ve Sünnîler. Şii ve Alevî hikâyecilerin dahi birbirlerinin hududuna geçmediklerini, aynı ihtirazın, Sünnîlerle Şii ve Alevîler arasında da mevcut olduğunu tesbit ettim. Şii ve Alevîler, hikâyelerinde mezhebî hususiyetlerini muhakkak izhar ediyorlar. Sünnî hikâyeciler ise bu bakımdan tarafsızdırlar.

⁴⁶ Fuad Köprülü, "Meddahlar", *Türkiyat Mecm.*, I, s. 20.

Yalnız kasaba ve şehirlerde –her mezhepten insanlar aynı kahvede toplandıkları için– âşıkın mezhebi ehemmiyete alınmıyor. Âşık ona göre sözünü idare ediyor ve Alevî veya Şîî ise, hikâyelerini tarafsız bir hale koymaya çalışıyor.

Fahrettin Çelik'in tesbit ettiği, benim dinlediğim bazı hikâyeler, Alevî ve Şîî âşıkların nakilleridir. Bunlar derhal göze çarpıyorlar. Hele büyük bir Şîî halk şairi olan Tufarkanlı Abbas'ın hikâyesi baştan aşağı, Ali'yi tebci eden sözler, onun sık sık vakalara müdahalesini anlatan türküler ve mensur tasvirlerle doludur:

Şah Abbas'ın pehlivanı Bican, Tufarkanlı Abbas'ın sevgilisini zorla Şaha götürürken arkasından Tufarkanlı yetişir; pehlivan onu kuyuya atar. Abbas orada Ali'den medet umar. O arada söylediği şu:

*Esmâ' sıfatında, arslan donunda
İresul yolunda yatandan medet!*

mısralarını ihtiva eden şiir, Ali'nin menkabeleri ve mucizelerine telmihlerle doludur. Bu hikâyenin nâkillerinden biri Şîî idi. O, Sünnî nâkılın hikâyesinde bulamadığımız bir tema ile hikâyede bir değişiklik yaptı. Sünnî hikâyecinin anlatmasında, Tufarkanlı'yı kuyudan çıkaran, her hikâyede böyle hallerde imdada yetişen Hızır'dır. Şîî Ali Işık rivayetinde ise, Hazreti Ali mazlum âşıkın yardımına koşar, kuyunun ağzındaki değirmen taşını, daha uzaktan bir el işaretiyle atar; Abbas'a parmağını uzatır (kuyu 40 kulaştır); onu kuyudan çıkararak bir anda İsfahan şehrine ulaştırır.

Köroğlu Kolları'nda bile Alevî ve Şîî âşıkların naklettiği rivayetlerde mezhep ve tarikat tesirlerini gösteren unsurlar bulmak mümkün oluyor. Alevî-Türkmen Bektaş Usta'nın Bolu Bey rivayetinde, Nigâr Hanım, esir edilmiş ve işkence altında inliyen Bolu Bey'e acır, Köroğlu'nu şu sözlerle, esirini affetmeğe dâvet eder: "Sen tarikat-ı aliyye irşadına nail olduğun zaman and içip

yemin ettin, merhameti, adaleti elden bırakmayayım diye... Şimdi ise bu ne zulümdür! " Sünnî olan Poshoflu Âşık Müdamî rivayetinde ise, Nigâr Hanım Bolu Bey'in kızkardeşi olduğu için Köroğlu'na yalvarır ve esiri kurtarır. Keza Müdamî rivayetinde olmıyan bir türküyü yine aynı kolun Bektaş rivayetinde görülmektedir. Bu türküyü, İstanbul padişahının esiri olan Köroğlu, padişah kendisine sürgün ve zindan cezalarından hangisini tercih ettiğini sorduğu zaman söyler; bir kıtası şudur:

*Köroğlum der Şâhım kıymışam cana
Serim top eyledim girdim meydana
Şâh deyü giderem mülk-i İrana
Olim Ali kullarının yekrengi.*

Keza aynı kolda –bu yine Müdamî'nin rivayetinde bulunmayıp Bektaş rivayetinde vardır– kendisinin imdadına yetişmekte geciken İsa Balı'ya tariz makamında şu türküyü söyler:

*Köroğlum der bu mânayı bilmeğe
Seri canı dost yoluna koymağa
İstanbul'un cevabını vermeğe
Şeyh oğlunun Kızılbaşı gerektir.*

Bütün bunlar gösteriyor ki, hikâyelerin musannifleri veyahut nâkilleri, mezhebî karakterlerini derhal hikâyeye aksettiriyorlar.

Âşıkların biyografilerini, kendi şiirleriyle süslemek suretiyle meydana getirilen hikâyeler olduğunu söylemiştik. Bunların çok yenilerinden 2 numuneye rastlıyoruz ki, bunlar halk hikâyelerinin roman karakterini veren şayanı dikkat misaller teşkil ediyor.

Bunlardan birincisi Sümmanî'nin hayatına dair, 1939'da henüz başı sonu olan bütün bir hikâye şeklini almamış olmakla beraber, fragmanlar halinde, tamamıyla halk hikâyelerinin ifadesiyle anlatılan epizotlar teşkil ediyordu. Ben bunlardan Sümmanî'nin Kırım'daki macerasını ve Âşık Şenlik'le imtihanını tesbit ettim.

Bu epizotları bana anlatan Erzurumlu Âşık Battal, bunları

Sümmanî'nin kendinden dinlediğini iddia ediyor. Hattâ Kırım macerasını anlatırken bir yerinde fiilleri birinci şahısla söylemeğe, Sümmanî'nin kendi ağzından anlatmağa başladı. *Sümmanî Hikâyesi*'nin, halk hikâyesinin eski şekil ananesine sadık kalmakla beraber, nasıl modern unsurlar kazandığını görüyoruz. *Âşık Sümmanî Hikâyesi*'nde artık seyyah âşık her adımda karşılayan, izaz ve ikram eden insanlar yoktur. O, han köşelerinde, kimse tarafından aranıp sorulmadan gurbet yılları geçirir. İtibarı ancak köyünde ve civar köylerdedir. Sevgilisini ararken uğradığı şehirlerde dolandırıcılarla, kendisini alaya alan adamlarla karşılaşır. Onu Kırım'da kandırıp umumhaneye götürürler. Sah-te, zındık dervişlerin yanlış tavsiyelerine uyarak yolunu şaşırır. Görülüyor ki bunlar tamamiyle bir macera romanının istediği sahneler ve vakalardır. Hattâ halkın, daha doğrusu halk sanatkarlarının âşık ile maşukayı birbirine mukadder kılan *aşk badesi*'ne karşı imanları sarsılmış görünüyor. Daha yakın zamanlarda ölmüş olan Sümmanî, malum bir vakıadır ki, Bedağsan'daki muhayyel sevgilisine asla kavuşmamıştır. Bunun için de, hikayenin başına şöyle bir tevil motifi ilâve edilmiştir: Sümmanî rüyasında Pirlerin kendisine gösterdikleri sevgilisinin cemalini seyrederken gözlerini kırpmıştır, bunun cezasını, onu hiç görememek suretiyle çekecektir.

İkinci misali *Âşık Ali İzzet*'in kendi biyografik hikâyesinde buluyoruz: Bu Şarkışlalı âşık yaşıyor ve gençtir. Kendi şiirlerini bir hikâyenin çerçevesi içine koymağı düşünmüş ve maceralarını kaleme almıştır. Bu kitabı meydana getirirken tamamen anevî halk hikâyelerinin kaidelerine riayet etmiştir. Üslûp ve şekil bakımından eser bizim hikâyelerimizin karakterlerine tamamen sahiptir. Fakat tamamiyle romana has materyalden ibarettir. Hiçbir fantastik unsura, hiçbir fevkattabii motife tesadüf etmeyiz. Üçüncü şahıstan bahsederek yazdığı hayatını, *Âşık Ali İzzet* bir tezin etrafında toplamak gayretini de gösteriyor. O genç bir Alevîdir; mezhebinin terakkiye mâni ananelerini yıkmak ister; sadece güzel ve zararsız, ananeleri, saf halinde sevgi

imanı muhafaza eden, şeyhlerin, dedelerin, pirlerin tahakkümünden kurtulmuş bir Alevî akidesi kabul eder. Bu fikrini yaymağa çalışır. Köyünde ve gezdiği yerlerde aleyhine mücadele açan eski zihniyetli adamlarla başı türlü belâlara girer. İftiraya uğrar, hapse atılır, gezerken türlü haksızlıklara uğrar. Birçok defalar Alevî köylerinde, keramet gösteren şeyhlerin, dedelerin, yalancılığını meydana çıkarır. Romanda aşk maceraları da vardır; fakat bunlar artık tam mânasıyla realist bir aşkın hikâyeleridir.

Sanat kıymeti bakımından, gerek nazım kısımlarında, gerek nesir kısımlarında hiçbir fevkalâdelik göstermeyen ve taklidettiği anevî halk hikâyelerine nazaran çok sönük duran bu eser, bize halk hikâyesinin romana doğru giderken eriştiği son merhaleyi göstermek bakımından çok şayanı dikkattir.

Aşk mevzularını işlemiş halk hikâyelerimizin bir kısmının Arap ve Fars edebiyatından bize geçmiş hikâyeler olduğunu biliyoruz. Bunlar üslûp, hattâ şekil bakımından da farkedilirler. Denebilir ki bu çeşittekiler, mevzularını klâsik edebiyattan almak suretiyle ve asıl halk hikâyelerini taklitle kitap haline konmuş eserlerdir; bunların sözlü gelenekte yeri olmaması bu faraziyei kuvvetlendiren bir delildir. Halk hikâyelerinde, iki sevdalının maceralarını anlatanlarla klâsik mesneviler arasındaki mevzu benzerliklerini görür görmez, bütün halk hikâyelerinin klâsik mesneviler arasındaki mevzu benzerliklerini görür görmez, bütün halk hikâyelerinin klâsik mesnevilerin modeli üzerine meydana geldiği şeklinde bir izaha gitmek doğru olamaz. Bunlar arasındaki şekil ve üslûp farkları bir tarafa, yukarki bahsimizde üzerinde durduğumuz ve halk hikâyelerimizin –bilhassa şekil ve üslûp bakımından– destanî Türk edebiyatının sosyal ve tarihî bir gelişmesi neticesinde meydana gelmiş olması vakıası da böyle bir faraziyei reddetmeğe kâfidir. Halk edebiyatımızda klâsik edebiyatın tesirinin hiç mevcut olmadığını da söyleyemeyiz. Halk türkülerimize kadar sızan klâsik sa-

nat zihniyeti halk hikâyelerimize de herhalde birçok şeyler vermiştir. Fakat tesir, nihayet bir aşıdır denebilir. Asıl, bu aşının tutması meselesi mühimdir. Ancak uzun meşakkatlar sonunda erişilebilen, bazen da hiç erişilemeyen muratların hikâyesi olan bu türlü mahsullerin divan edebiyatında da, halk edebiyatında da kaynağı, modern romanın da kaynağı olan içtimai şartlardır. Bu şartların aynı olduğu her yerde aynı çeşitten, aynı konularda eserlerin meydana gelmesi kadar tabii bir şey olamaz: Birbirini istiyen iki insanın veyahut herhangi bir gayeye erişmek istiyen kahramanın önüne çıkan sosyal gelenek, nizam ve kaidelerden yapılmış engelleri aşma cehdi, buna muvaffak olamayışın ızdırabı veya başarıların sevinci.... Bütün bu insanlık duyguları tadan insan kalabalıkları, sanatkârlarının eserlerinde bunların ifadesini vermişlerdir.

Modern romanla eski hikâyenin sosyal muhitlerde bulduğu bu müşterek zemindir ki, Türk edebiyatının daha yeni çağlarında, yüksek edebiyat mümessillerinin hikâye mahsullerini, halk edebiyatının eski bir gelenekten gelen mahsullerine yaklaştırıyor. Eski Türk halk hikâyeciliğinin üzerine Avrupa roman sanatının aşılmasıyla meydana gelen Tanzimat sonrası hikâyeciliğinin ilk eserlerindeki halk hikâyeciliğinin belli izlerini bu şekilde anlamak gerektir. Gerçekten de, modern Türk romancılığının babası olan Ahmet Midhat Efendi'nin eserleriyle eski hikâyelerimiz, bu arada halk hikâyelerimiz birbirine çok yakın dururlar.

Ahmet Midhat Efendi'nin hikâye ve romanlarında, halk hikâyelerinin, bazı değişikliklere uğramış motif ve temalarına rastlarız.⁴⁷ Meselâ *Hasan Mellah*'taki genç kız, Cuzella, kendini ilk görüşte âşık olan delikanlıyı, antika resimler arasında resmini görüp sevmiştir. Eski hikâyelerimizde resimden âşık olma motifi burada biraz daha realist bir mahiyet alıyor, antika bir resim

⁴⁷ Mustafa Nihat Özön, Ahmet Midhat'ın hikâye ve romanlarının mevzularını ve hususiyetlerini *Türkçede Roman* adlı eserinde (s. 204-306) vermiştir.

olarak tayin ediliyor. Halk hikâyelerinin ifade hususiyetleri de Ahmet Midhat Efendi'ye geçmiştir. Onun hikâye tekniğindeki sık sık rastladığımız, okuyucuyla konuşmak, ona sual sormak vs. gibi özellikler sözlü gelenekteki hikâye anlatma tekniğinin devamı sayılabilir. Hattâ "*kapıdır, çat çat çalındı*"⁴⁸ sözündeki "*kapıdır*" şekli, "*oğlandır, yerinden kalktı*", "*kızdır, cevap verdi*" gibi eski hikâye dilinin –sözlü veya yazılı halk hikâyeleri de dahil olmak üzere– hususiyetlerinden biridir.

Ahmet Midhat'ın romanlarında ve hikâyelerinde de, bizim halk hikâyelerimizde olduğu gibi, vakalar süratli anlatılır. Muayyen temalar, muayyen motifler, hattâ muayyen klişe-sözler, birçok hikâyelerinde aynen veya az değişikliğe uğramış olarak tekrarlanır. Onun romanlarının birçoğunda da tıpkı halk hikâyelerimizde olduğu gibi, asıl anlatılmak istenen vaka, çok defa, realist bir anlatma tekniğinin icap ettirdiği veçhile, bütün çerçevesi ile, müşahhas muhitiyle birlikte geleceği yerde, muhitten tecrid edilmiş olarak önümüze çıkarılır; vakanın realist teferruatı, bir hadisenin zarurî neticeleri, asıl söylenmek ve anlatılmak istenilen şeyler söylenip anlatıldıktan sonra, feda edilir. Meselâ, *Çengi* romanında, Canberd Bey, sokakta kızıyla konuşan delikanlının arkasından tabancasını boşaltır, müthiş gürültü kopar, ama, bu gürültü ne civar evlerde, ne de sokakta hiçbir akis uyandırmaz: Ne bir kimse ortaya çıkar, ne de hattâ bir pencereden soran olur. Halk hikâyelerinde de böyledir. Kahramanın, 100 kişinin arasından, bekçisi, kapıcısı, hademesi, hasılı kalabalık bir halkı olan saraydan, bir kız kaçırması, şehrin ortasından gitmesi matluptur; önüne kimse çıkmaz; yahut, çıksa bile onu tutamaz; bütün müşküller peşinen bertaraf edilmiştir; neticede bu kaçırma, tabii olarak nasıl olması icabediyorsa öyle değil, hikâyenin istediği şekilde olur.

Ahmet Midhat'ın en dikkate değer eserlerinden biri olan –hem de en realist eserlerinden– *Henüz Onyediyi Yaşında* romanının esas

⁴⁸ Ahmet Midhat, *Yeniçeriler*, Mustafa Nihat Özön neşri, s. 21.

temalarından biri olan ve kendi cemaatinin dinî taassubu yüzünden sevdiği Müslümanla evlenememiş, bu yüzden felâkete sürüklenmiş genç Rum kızının macerasını *Kerem ile Aslı Hikâyesi*'nin esas temasına benzetmemek elden gelmez. Ahmet Midhat'ın, birçok Avrupa romanları için yaptığı gibi, *Kerem ile Aslı*'yı modern İstanbul hayatına tatbik ettiğini iddia edemeyiz. Esasen bu meselede Ahmet Midhat gayet samimîdir. Eğer doğruysa doğruya bir *adaptation* yapmış olsaydı bunu söylemekten çekinmezdi. Nitekim birçok eserlerinin ana hatlarını hangi Garpli (*Çengi* için aynı zamanda Şarklı bir müellif, *Muhayyelât* sahibi Aziz Efendi, mevzubahis olur) müelliften aldığını açıkça söylemiştir; hattâ *Çengi* için *Don Kişot*'un olduğu gibi, bir taklit veya *adaptation* değil de sadece bir hareket noktası, bir ilham vesilesi bulmak bile mevzubahis olsa... Yalnız, o sıralarda Abdi adında bir zat tarafından sözlü rivayetten kitaba geçirilmiş⁴⁹ bir *Kalyopi Hikâyesi* ile Ahmet Midhat'ın *Henüz Onyedî Yaşında*'sındaki *Kalyopi*'nin maceraları –hiç olmazsa maceranın din ayrılığı yüzünden birtakım felâketlerin çekilmesi teması– o kadar birbirine benziyor ki, üstelik kahramanlarının isim iştiraki, romancımızın bu hikâyeden ilham almış olması ihtimalini derhal hatıra getiriyor. *Kalyopi'nin Sergüzeştî* de Fatih zamanında bir Müslümanı sevmiş bir genç Rum kızının, dindaşlarının taassubu yüzünden sevdiği insana kavuşamaması ve geçirdiği acıklı maceraları anlatır.

Esasen, modern Türk romanının ilk belirmeye başladığı 1870-1880 yılları arasındaki tarihler, aynı zamanda sözlü halk hikâyelerinin yazılı olarak tesbit edilmeğe ve geniş ölçüde bu yolla yayılmağa başladığı devri karşılar.

Kerem ile Aslı, sözlü rivayet halinde bir *Kalyopi Hikâyesi* ve Ahmet Midhat'ın *Henüz Onyedî Yaşında* adlı romanı, birbirinden tamamiyle ayrı muhitler içinde doğmuş ve ayrı çeşitlerin karakterlerini taşıyan bu üç eser, görülüyor ki, aynı temayı işlemişlerdir. Bu vakıa bize halk hikâyelerinin, tâ klâsik edebiyat-

⁴⁹ Bak.: Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, s. 124-125.

tan başlayarak Tanzimat romanına kadar, yüksek edebiyatla aynı temaları işlediklerinin de vâki olduğunu gösterir. Bu temalar, tâ en eski çağlardan beri, katışıksız destanların bitip romana doğru gelişen eserlerin onların yerini almağa başladıkları andan itibaren hikâyeye edebiyatına girmiştir. Yukarıda bunlardan birine örnek gördük. Bu misalleri çoğaltmak, başka eserlerde buna benzer karşılaştırmalar yapmak mümkündür. Bu türlü karşılaştırmalar, herhalde edebiyat tetkiklerini çok verimli neticelere götürecektir.

4. HALK ŞİİRİ VE HALK HİKÂYESİ

Hikâyelerde musanniften veyahut da hikâyeye mevzu olmuş ve hakikaten yaşamış âşıktan kalan yegâne unsur nazım kısmıdır. Bu kısım pek az ve ekseriyetle kasıtsız değişikliklere maruz kalarak, nesilden nesile intikal eder. Buna rağmen aynı bir hikâyenin muhtelif varyantlarında, birbirinden eksik veya fazla şiirler bulunduğunu görüyoruz. Bu vakıayı aşağıda varyantlar meselesi üzerinde dururken tetkik edeceğiz.

Hikâyelerde, eskilerden intikal eden bu kısım nazım kısmı olunca, tasnif edildiği zamanın hususiyetlerini yalnız bunlar verecek demektir. Filhakika, hikâyecinin bilgisi, lisanî hususiyeti ne olursa olsun, o kendini şiirleri aynen nakletmekle mükellef sayıyor. Bunun içindir ki bazı hikâyelerin türkülerini yabancı lûgatlerle, divan edebiyatının mecazlarıyla yüklü buluyoruz; hikâyecî çoğunun mânasını anlamadan bunları aynen söylüyor.

Nazım kısmı, halk hikâyelerinin lirik hususiyetlerini veren unsuru teşkil ediyor.

O. Spies, gerek *Türkische Volksbücher*'inde, gerek daha sonraki eseri *Zwei Liebesgeschichten...*'inde, basılmış halk hikâyelerindeki manzum parçaların hususiyetleri üzerinde durmuştur.⁵⁰ Müellif bunları, başka çeşitten halk şiirine nazaran çok aşağı

⁵⁰ *Türkische Volksbücher*, s. 43-49 (B. Gönül terc., s. 39-45); *Zwei Liebesgeschichten...*, s. 67-70.

kıymette buluyor.⁵¹ O. Spies, bunları başka çeşitten halk şiirleri olarak görmek suretiyle hataya düşüyor. Halk hikâyeleri içindeki türküler, yukarda başka vesilelerle temas ettiğimiz ve bundan sonra gelecek olan bahiste de ayrıca üzerinde duracağımız gibi, düpedüz halk şairleri eserleridir. Spies'in bunların sanat değerleri hakkındaki hükmüne gelince, bu ancak teşmil edilmek şartıyla doğru olabilir. Hikâyelerin içindeki şiirler halk şairlerinin eserleri olduğuna göre, bunların sanat değerleri şairlerine göre değişir. Biliyoruz ki, halk hikâyelerinin mevzularını teşkil eden ve şiirleriyle onları süsleyen şairler içinde çok kuvvetli sanatkarlar vardır: Karacaoğlan, Kerem, Âşık Garip, Ercişli Emrah gibi, *Koroğlu türküler*'nin birçoğunun sahiplerinin adını bilmiyoruz ama, herhalde bunlar içinde kuvvetli sanatkarların elinden çıkmış olanlar pek çoktur. O. Spies'in tenkidî mütaleası ancak şu hususlarla haklı olabilir: 1. Basmalarda şiirler çok bozulmuş, birçokları tanınmıyacak hale gelmiştir; aslında güzel olan mısraları eski haline koyarak okumak çok defa imkânsızdır; son basımlarda bunu yapmak isteyen bazı nâşirler olmuşsa da bu işin ehli olmadıkları için ya manzum metinlerin pek az yerlerini düzeltebilmişler, yahut da manzumeleri daha zevksiz hale sokmuşlardır; 2. Kitaplarda olduğu gibi sözlü gelenekte de –bilhassa meşhur bir âşıkın tercümei hali olmayanlarda– türküler şiir değerinden gerçekten de mahrumdurlar; bunların içinde çok meşhur ve çok rağbette olan hikâyeler de vardır; meselâ, kitaplardan *Şah İsmail*, sözlü hikâyelerden *Yaralı Mahmut* gibi... Bunlarda, okuyucu ve dinleyicinin arıyacağı daha çok maceradır; dinleyici muhitlerinde bu maceraların canlı şekilde anlatılması hikâyeden bekleneni kısmen vermiş olur; türkülerin müziği de bu tesire eklenir; böylece şiirlerin sözleri pek o kadar

⁵¹ *Zwei Liebesgeschichten...*, s. 68. (Her ne kadar O. Spies burada, *Raz-nihân Hikâyesi* için bir giriş yapmışsa da, hükümleri bütün halk hikâyeleri için verilmiş intibainı bırakıyor.)

mükemmel olmazsa, bu o kadar büyük bir eksiklik sayılmaz. Bununla beraber, hiç şüphe yok ki, hikâyeleri sanat bakımından ve bir bütün olarak değerlendiren dinleyici ve sanatkarlar hükümlerini verirken türkülerin sözlerindeki mükemmelliği de göz önünde tutmaktan geri kalmazlar. Onun içindir ki, meselâ Kerem, Emrah, Kurbanî, Âşık Garip gibi, ustaların *tasnifi* olan hikâyeler, bunlar derecelenirken en önde yer alır; çünkü bunlar hem maceralarıyla canlı ve vüsatlı, hem de şiirleriyle tam *usta malı*'dır.

Halk hikâyelerinin içinden ayrılıp, ya halk türküsü olarak yayılan, yahut da okunmak üzere cönklere geçen parçalar, hep böyle lirik değeri yüksek olanlardır. Bunlardan, meselâ Ercişli Emrah'ın birçok parçaları –çok defa Erzurumlu Emrah'ınkilerle karıştırılarak–⁵² Garib'in, Kerem'in şiirleri, Koroğlu'nun cenk türküler, hikâyelerinden müstakil olarak, sözlü hikâye geleneğinin zayıfladığı veya kayb olduğu yerlerde de yayılmış ve bugüne kadar yaşamıştır; hâlâ halk türküler derlemeleri yapanların, cönklerden halk şairlerinin metinlerini toplayanların karşısına, halk edebiyatının bu metinleri de mebzul olarak çıkmaktadır.

Halk hikâyeleri bize, halk içinde anonim halk türkülerinden bazılarının ilk sanatkarlarını bulmak imkânını veriyor. Biz bu işi bir türkü üzerinde denedik. Ruhi Su'nun Âşık Veysel'den öğrenip radyoda yaydığı bu güzel türkünün metni şudur:

Ben meylim üç güzele düşürdüm
Biri Şemsi, biri Kamer, ill' Elif
Onların aşkıyla aklım şaşırdım
Biri Şemsi, biri Kamer, ill' Elif

⁵² *Ercişli Emrah Hikâyesi*'ne tetkikçilerin dikkati, Erzurumlu Emrah üzerinde çalışmalar yapılırken çekilmiş olması bir vakiadır. *Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikâyesi*'ne ait daha evvel tesbit edilmiş ufak tefek bazı rivayetleri Fuad Köprülü'nün *Erzurumlu Emrah* adlı eserinde (İstanbul, 1927) bulduğumuz gibi son yıllarda da yine Erzurumlu Emrah'a tahsis edilmiş bir kitapta (Vehbi Cem Aşkun, *Emrah*, Sivas, 1942) Ercişli adaşının hikâyesi yer almıştır.

Hangisinden yâd eyleyim gönlümü... (2. söylenişte)

Birinin parmağı dopdolu yüzük
Birinin kolunda sırça bilezik
Büyüğünü sevsem küçüğe yazık
Biri Şemsi, biri Kamer, ill' Elif
Hangisinden....

Birinin evleri kaya başında
Birinin evleri alnım düşunda
Biri yeni değmiş onbeş yaşında
Biri Şemsi, biri Kamer, ili' Elif
Hangisinden...

Turna gelir yüce dağı yol eder
Ördek gelir çayır çimen göl eder
Üç güzel oturmuş bana el eder
Biri Şemsi, biri Kamer, ili' Elif
Hangisinden...

Bu türkünün edası Karacaoğlan'a pek yakışır; hele güzeller içinde ısrarla bir Elif'ten bahsetmesi,⁵³ bu tahminimizi kuvvetlendiriyor. Fakat Karacaoğlan külliyatlarında bu şiire rastlamıyoruz. Buna karşılık, Kırım'da tesbit edilmiş bir Karacaoğlan Hikâyesi'ndeki şiirleri gözden geçirirken görüyoruz ki, birçoğunu Karacaoğlan külliyatında da bulduğumuz bu şiirler arasında yukardaki türkünün bir varyantı yer almıştır:

Şunda üç güzeli gönül düşürdüm
Aşkın deryasını boydan aşırdım
Gül cemalin gördüm aklım şaşırdım
Ben de bilmem hangisini yâr eyleyim kendime.

⁵³ Karacaoğlan'ın "Elif"'i hakkında bak.: Pertev Boratav, *Yurt ve Dünya*, sayı 34 (I. Teşrin 1943).

Birisi uzun boylu ince beli var
Birisi orta boylu tatlı dili var
Birisinin yanağında Sakız gülü var
Ben de bilmem...

Birisinin elinde altın bilezik
Birisinin parmakları dom dolu yüzük
Birisini sarsam ikisine yazık
Ben de bilmem...

Birisi ağam deyi gelir yanıma
Birisi ak ellerin sarar boynuma
Birisi bir gelmek (gömlek?) olur girer koynuma
Ben de bilmem...

Birisinin parmakları kumuşa benzer
Birisinin tırnakları gümüşe benzer
Üçüsü üç türlü yemişe benzer
Ben de bilmem hangisini yâr eyleyim kendime.⁵⁴

Bu iki varyantı karşılaştırdınca görüyoruz ki, türkü, daha bozulmamış fakat daha uzun şekliyle Kırım rivayeti *Karacaoğlan Hikâyesi*'ne girmiş, daha mükemmel olmakla beraber, şairin adını kaybetmiş haliyle de halk türküsü olarak yayılmıştır. Bu misal halk hikâyeleri tetkikiyle halk türküleri ve halk müziği tetkiklerinin birlikte yürütüldüğü takdirde ne kadar verimli olacağını göstermek bakımından da dikkate değer.

Nazım kısmı hikâyenin lirik unsuru olduğu gibi, aynı zamanda hikâyeyi müzikli bir temsil haline koyan da bu türkülerdir. Hikâyeci, kahramanlarının maceralarını anlatırken türkülere gelince derhal bir an için hikâyecilik işini bir tarafa bıraktığını, yeni bir sanat hüneri göstermek üzere olduğunu teba-

⁵⁴ Radloff, *Proben...*, VII (metin) s. 299.

rüz ettirmek ister gibi, vaziyetini değiştirir. Dinleyicilere ihtarda bulunmayı da ihmal etmez. Nesirden nazma da bu geçişler, meselâ şu şekilde olur: Hikâyenin kahramanı da bu sözleri, tıpkı âşık hikâyecinin yaptığı gibi, sazın refakatiyle söylediği tasavvur olunur. Türkü ile söylenecek şeyler, heyecanın, infialin, sevincin, hüznün ifade edildiği yerlerdir. Buralarda kahraman *telle* söylemeği *dille* söylemeye tercih eder, zira söyleyecekleri öyle şeylerdir ki, eğer *dille* söylese *diline od düşer yakar*. Görülüyor ki nazma fevkattabii bir kudret izafe edilmektedir. Aynı zamanda nazımın, söyliyeni siyanet eden bir kudsiyeti kabul olunmaktadır. –Bu mukaddemeyi yaptıktan sonra kahraman sazını (sazı olmadığı zaman kargısını, kılıcını vs.) sinesine alır. Hikâyeci bu hareketi şöyle tavsif eder: “Aldı sazı sinesine, geçti sözün binasına. Aldı bakalım *** ne dedi, *** ne cevap verdi, biz de diyek (veyahut *daha güzel diyek*), cemaatımız dinlesin. Keyf olsun keder olmasın. (Terekeme âşıklarda; *damağınız çağ olsun*), mert yakanız namert elinde giriftar olmasın!”

Yerine göre türlü varyantlar göstermekle beraber, umumiyetle nazım kısmı başlamadan evvel, bir ihtar ve hazırlık ifade eden buna benzer birtakım söz kalıpları getirmek âdettir.

Bu gösteriyor ki, nazım kısmına âşıklar hususi bir ehemmiyet atfediyorlar. Esasen, aşağıda hikâyelerin tekevvünü üzerinde konuşurken göstereceğim veçhile, hikâyenin şekli iskeletini bu nazım kısmı verir.

Nazım kısmı olduktan sonra hikâye var demektir. Vakayı teşkil eden nesir kısmını ana hatlarıyla tesbit, hikâyeci için kolay bir şeydir. Ona vüsat vermek ise, zaten sanatının icap ettirdiği bir maharettir.

Türküler, yukarıda söylediğim veçhile, iki kısımdır:

1. Esas mevzuyla alâkası olanlar. Bunlar sabittir ve muhtelif varyantlarda eksik veya fazla bulunmalarını izah mümkündür;

2. Esas mevzuyla alâkası olmıyanlar. Döşemede söylenenler, hikâye ile münasebeti arızî olduğunu tebarüz ettirerek âşıkın

hikâye içine sokuşturduğu türküler. Meselâ, hikâyenin içinde mizahî destanlar; ihtiyar, çirkin kadınları tavsif eden veyahut onları aşka getirip oynatmak için söylenen türküler; bilhassa Terekeme ve Azerî âşıklarda daha çok cari olan, türkünün her kıtasından sonra, o kıtaya uygun olarak getirilen –bazen irticalen– *bayatı-mani*’ler; nihayet, hikâyelerin sonunda *toy* türküler.

Birinci kategoridekilerin şekilleri hep 6+5 veya 4+4+3 taktili 11 heceli ve 8 heceli serbest taktili türkülerdir. Bazı hikâyelerde, bilhassa baş taraflarda, divaniler yani, *fâilatün fâilatün fâilatün fâilün* vezninde veyahut bundan bozulmuş olarak 4+4+4+3= 15 heceli manzumeler de görülür, koşmalarda kıtaların kafiye şeması şudur:

1. a b c b

2. d d d b. ilh...

Hikâyelerimizin en eski unsurları bu manzum kısımlar olduğuna göre, bunlardan en kıdemlilerin XVI. asırdan daha gerilere götürülemeyeceği kanaatini bize Türk halk nazmında bu şekillerin XVI. asırdan daha eski olmadığı vakıası veriyor. Bu nokta üzerinde, yukarıda şekil bahsinde durmuştuk.

Dede Korkut Kitabı’nın nazma veya ritmik nesre yakın nesrini, bazı hikâyelerde, bilhassa Türkmen-Alevî hikâyecilerin ve Terekemelerin anlattıklarında, yer yer, daha çok klişe olmuş tâbirler, tavsifler ve tasvirlerde görüyoruz. Bunlara güzel misalleri *Salman Bey Hikâyesi*’nde buluyoruz. Bu hikâyeyi yazdıran Terekeme Âşık Mehmet Kasım’ın rivayetine göre hikâyenin *sayasındaki* (*say*a, hikâyenin ananevî şekli içindeki nesir kısımlara denir) bu kafiye, mevzun sözlerin çoğu, hikâyenin musannifi olan Âşık Şenlik’in anlatmasından kalmıştır. Bu rivayet, şayanı dikkat bir vakıaya işaret ediyor. Kuvvetli üstad olarak tanınmış hikâyecilerin anlatmaları, hikâyenin sayasına kadar taklit ettirmek gayretini veriyor; hikâyeleri onlardan dinlemiş olan âşıklar, mümkün olduğu kadar onu taklid etmeğe çalışıyorlar. İşte *Salman Bey Hikâyesi*’nin muhtelif yerlerinde, ritmik bir nesir nu-

munesini veren bazı parçaları naklediyorum:

<i>Dağ nedi, duman nedi</i>	(3+4)
<i>Yakşı ne, yaman nedi</i>	(3+4)
<i>Kaş nedi, keman nedi</i>	(3+4)
<i>Alış nedi, tutuş nedi, yan nedi</i>	(4+4+3)

<i>Hava nedi, boran nedi, gün nedi</i>	(4+4+3)
<i>Ben ki geydim ahiret göyneğini</i>	(4+3+4)
<i>Hasta Hasan bilmedim devran nedi</i>	(4+3+4)

<i>Çalış devletin yüz olsun</i>	(8)
<i>Söyliyek mecliste söz olsun</i>	(9)
<i>Dere tepe tamam düz olsun</i>	(9)
<i>Kış gitsin gelsin yaz olsun</i>	(8)
<i>Bükek aşıkları teller saz olsun</i>	(6+5)
<i>Ne ise bu sersühanemiz biraz az olsun</i>	(14)

<i>Babası anası göz tiksın gurbet illere</i>	(14)
<i>Turna Tel düştü yollara</i>	(8)

Yukardaki misallerde görülüyor ki bu sözler sade bir nesir değildir. Cümleler arasında bir kafiye –hiç olmazsa *assonance*– nizamı gözetilmiş. Sonra bazı mısralar hece vezinlerinden bazı kalıplara uyuyor; bunlar olsun, uymıyanlar olsun bir şiir ritmi verebiliyorlar. İşte bu hususiyet, benim *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki nazım için söylediğim⁵⁵ kaidelere uyularak meydana gelmiş ve Türk destanî edebiyatının nazmı olarak tavsif edebileceğimiz nazımın, bizim halk hikâyelerimizin bazılarında hâlâ devam eden ananesidir. Bununla bu naklettiğim ve ona benzer sözlerin bu destanî devirden kalma sözler olduğunu iddia edi-

⁵⁵ Bak.: *Folklor ve Edebiyat*, s. 86-92: "Dede Korkut Hikâyeleri Hakkında" adlı makale.

yorum anlaşılmasın! Her ne kadar bazı kalıpların çok eskiden kalması muhtemel olsa da, her *archaïque* vasıf gösteren sözü, destanların halk hikâyelerindeki bakiyeleri diye kabul etmekte mâna yoktur. Esasen destanlarla halk hikâyelerinde böyle müşterek klişe sözler bulsak bile bu, halk hikâyelerinin destanların şekil değiştirmesiyle, bozulmasıyla meydana geldiğini isbat etmez. Bunları halkın konuşma dilinde ve şifahî edebiyat dilinde mevcut klişe sözler gibi kabul etmek ve hem destanlara, hem de daha muahhar yeni bir nev'i olan halk hikâyelerine bu müşterek kaynaktan gelerek yerleşmiş malzemeler olarak düşünmek daha doğru olur.

Nitekim biz bu türlü sözleri, alelâde mizahî-satirik masallarda da buluyoruz; meselâ bir *Keloğlan Masalı*'ndaki şu parça yukardaki misallerden çok daha fazla *Dede Korkut Kitabı*'nın nazmını hatırlatıyor:

<i>-Ay keçel vay keçel</i>	(6)
<i>Bağrı yanık vay keçel</i>	(4+3)
<i>Bizim kapıda birce çınar</i>	(9)
<i>Tap göreyim nedir ay keçel</i>	(9)
<i>Dallacıkları aşağı</i>	(8)
<i>Tap göreyim nedir ay keçel</i>	(9)
<i>Âleme şule verir</i>	(7)
<i>Tap göreyim nedir ay keçel</i>	(9)
<i>Ay keçel vay keçel</i>	(6)
<i>Bağrı yanık can keçel</i>	(4+3)
<i>-Onu bulmağa ne var hanım</i>	(9)
<i>Seni sarmağa ne var hanım</i>	(9)
<i>Sizin kapıda birce çınar</i>	(9)
<i>Boyun değil mi hanım</i>	(7)
<i>Dallacıkları aşağı</i>	(8)
<i>Saçın değil mi hanım</i>	(7)
<i>Aleme şule verir.</i>	(7)

- Yüzün değil mi hanım (7)
 Onu bulmağa ne var hanım (9)
 Seni sarmağa ne var hanım (9)

Halk hikâyelerindeki manzum parçaların bir kısmı tamamen folklorik mahsullerdir. Yani tam bir anonimlik vasfı taşır ve mütemadiyen değişmeye müsaittir. Bunları –yarı nazım, yarı nesir halindeki, yukarda zikrettiğimiz söz çeşitlerini bir tarafa bırakıyoruz– hikâyelerin asıl bünyesine bağlı olmayan manzumeler arasında buluruz: Meselâ *Demircioğlu Kolun*’da Koca Nene’yi oynatmak için Demircioğlu’nun söylediği türkü gibi mizahî türküler, bütün hikâyelerde türkü kıtalarını takip eden maniler, hikâyelerin sonundaki *toy* türküler gibi.

Döşeme kısmındaki şiirler hep muayyen şairlerindir; mahlaslarını muhafaza etmişlerdir. Bunlar folklorik mahsuller değildir. Asıl hikâye kısmındaki manzumelerin mahiyetine gelince, bundan ileride bahsedeceğiz. Şimdilik şu kadarını söyleyelim ki, bunlar da folklorik mahsuller telâkki edilmemek icabeder. Sahipleri malûm olmıyanlar dahi bir sanatkâra irca olunmak gerektir. Bunlar itina ile, bozulmadan muhafaza edilmeğe çalışılır.

Bu türkülerin müzik bakımından tetkikini mevzuumun –ve salâhiyetimin– dışında görüyorum. Yalnız şuna işaret etmek isterim ki, müzik halk hikâyelerinde çok mühim bir yer tutar. Diyebiliriz ki manzum kısımların yarı kıymetini melodiler temin eder. Gerçi hikâyeci makamla ve sazın refakatiyle çağırıldığı türkülerin bütün sözlerinin anlaşılmasını ısrarla arzu eder; meselâ çok defa kendisinden istenilmeden, makamla söylediği türkünün kıtası bitince, sazını susturur ve türküyü bir defa da melodisiz inşat eder. Bununla beraber melodisiz türkü, hikâye anlatma ananesinde tasavvur edilemez. Hikâyecinin sazı yoksa veyahut da saz çalmasını bilmiyorsa, saz yerine eline bir değnek alır ve türkülerini –ikinci halde saz çalıyormuş gibi yaparak–

makamla okur. Sazsız, hele makamsız sadece nazım olarak türkülerini, hikâye anlatırken söylemesini istediğiniz zaman, hikâyeci reddeder. Onun hafızasında melodinin ve sazın refakati mühim bir rol oynamaktadır.

Müzik bakımından hikâyelerin tetkikinde bizi alâkadar eden diğer bir hususiyet de birçok Anadolu halk türkülerinin aksine olarak⁵⁶ Güneydoğu Anadolu halk hikâyeciliği ananesinde muayyen mevzulara muayyen makamların tekabül etmesidir. Âşık-hikâyeciler makamların yekûnunu 72’ye çıkarıyorlar. Ufak *variation*’larla her makamın iki üç çeşidi olduğuna göre bu sayı 200’ü bulmak icabediyor. Bu makamlardan çoğunun ancak muayyen mevzulu türkülerde kullanılması şarttır: Şen, neşeli, sevda hislerinin ifadesini veren türkülerde, *güzelleme*’ler, *Kars güzellemesi*, *Şavşat güzellemesi*, *Acem güzellemesi* vs...; matem havalarında *lelinci*, *zarinci*, *lelemendi* denilen makamlar; hazin yalvarma türkülerinde *derbeder*, *Acem şikestes*i; geceleyin söylenen ağır ve feryatlı türkülerde *tatyan*... makamlarını kullanmak, riayeti zaruri bir kaidedir. Sonra bütün kavga, dövüş ifade eden manzumeler muhtelif *koroğlu makamları* ile söylenir; *kaba koroğlu*, *sert koroğlu*, *koroğlu güzellemesi*, *koroğlu cenklemesi*, *koroğlu koçaklaması*, *ingin koroğlu makamları* gibi...

⁵⁶ Türk halk müziğinin bu meselesine dair bir etüd bilmiyorum; Anadolu türkülerinde, melodinin hiçbir zaman mevzula sıkı bir ilgi göstermediğine dair umumi hüküm, Türk müzik folkloru üzerinde çalışmış olan dostum Ahmet Adnan Saygun’undur. Bak.: Ahmet Adnan Saygun, “Alacahöyük Derlemeleri Münasebeti’yle”, *Oluş* dergisi (Ankara), c. II, sayı: 32 (1939); burada o şöyle der: “... Anadolu melodilerinin herbirinin başlı başına bir mevzua tahsis edildiği zannı yanlış olur. Bunlar, herhangi bir güftenin kendilerine tatbik edilebileceği, içlerine dökülebileceği birer kalıptan ibarettir., v.s...” Ahmet Adnan kendi derlediği melodilerden misâl de veriyor.

5. REALİST HALK HİKÂYELERİ, MEDDAH HİKÂYELERİ, HALK TEMAŞASI VE HALK HİKÂYESİ

Eski hikâyeciliğimizde, yüksek edebiyata mal edemeyiceğimiz ve gerek mevzuları, gerek şekil ve üslûpları bakımından halk hikâyeciliğiyle sıkı ilgisi olan bir tip hikâyeler vardır ki, bunlara belki *realist halk hikâyeleri* adını vermek doğru olur. Mustafa Nihat Özön bunlardan dört tanesini sayıyor ve mevzularını hülâsa ediyor: 1. *Hançerli Hanım*;⁵⁷ 2. *Letâifname*.⁵⁸ Bu hikâye *Hançerli Hanım*'ın varyantıdır; 3. *Tayyarzâde*;⁵⁹ 4. *Cevrî Çelebi*.⁶⁰ Ben bu seriden *Kanlı Bektaş* adlı bir beşincisini daha gördüm.⁶¹ Bu hikâyelerin esas karakterleri, tamamıyla realist olmalarıdır: Artık bunlarda, hattâ halk hikâyelerimizin en çok realist olanlarında, mesela *Âşık Garib* gibilerdeki kadar dahi, hiç olmazsa Hızır'ın vakalara karışması şeklinde, olağanüstü unsurlar yoktur. Öyle anlaşıyor ki bu hikâyeler son asır İstanbul meddah hikâyelerinin kitaba geçmiş ilk şekilleridir; İstanbul meddahları bunları örnek alarak hikâyelerini kurmuşlardır; bu beş hikâyenin hepsi IV. Murat devrinde geçer; ilk dördünde Sultan Murat, nedimi Tıflî, ilk hikâyede de bunlardan başka Bekri Mustafa, talî şahsiyetler olarak vakalara karışırlar; beşinci hikâyede, yani *Kanlı Bektaş*'ta ise, Tıflî hikâyenin esas kahramanıdır; *Kanlı Bektaş* adlı alüftenin tuzağına Tıflî düşer.

Bu hikâyelerin hepsinin teması, hemen hemen aynıdır: Talî birtakım vakalardan sonra hikâye esas vakaya girer, hikâyenin erkek kahramanlarından biri, bazen genç, bazen de yaşlı, azılı

bir kadının işlettiği batakhaneye düşer; birçok tehlikeler atlatıktan sonra, bir arkadaşının yardımı, padişahın da müdahaleleriyle kurtarılır. Batakhane sahibi kadın cezasını bulur. –Bu hikâyeler hakkında daha iyi bir fikir vermek için, bunlardan bir tanesindeki, meselâ *Tayyarzâde*'deki esas macerayı kısaca hülâsa edelim:

“Hüseyin Efendi ma'zul bir defterdardır; malı, mülkü, cariyeleri, karısı, onun bütün refah imkânlarını sağlamaktadırlar; ama Hüseyin Efendi işsiz güçsüzdür, canı sıkılır; bir ahabı ona genç, güzel, hoşsohbet Tayyarzâde'yi musahip olarak tavsiye eder. Hüseyin Efendi, Tayyarzâde ile tanışır, ona âşık olur, artık ondan ayrılamaz bir hale gelir; onu evine alır. Bir bayram günü Tayyarzâde annesinin evine gitmek üzere izin ister; Hüseyin Efendi onun için mükemmel bir bayram bohçası hazırlar; lâkin uşaklardan biri için yapılmış bohça yanlışlıkla Tayyarzâde'ye verilir. Tayyarzâde gücenir; Hüseyin Efendi'ye gücenmesinin sebebini anlatmadan onunla alâkasını keser. Hüseyin Efendi çok müteessirdir, sevgili musahibini aramağa çıkar; bir batakhaneye düşer. Batakhaneden adamlar gelip Hüseyin Efendi'nin imzasiyle evinden boyuna para götürmektedirler. Hüseyin Efendi'nin karısı bu işin Tayyarzâde tarafından yapılmış olmasından şüphelenir, onun evine gider; Tayyarzâde'nin hiçbir şeyden haberi yoktur. Meseleyi kadından öğrenince eski efendisini kurtarmağa koşar: Hüseyin Efendi'nin evine para almağa gelen adamları takip eder. Bir konağın kapısına varır; oradan çıkan güzel bir kadın delikanlıyı içeri alır. Evin sahibi, ihtiyar ve çirkin Gevher Hanım, Fazıl Paşa kızıdır; üç tuğlu birkaç paşa menkûhesidir; kocalarını birbiri ardına kaybettikten sonra “bu kâra sülûk etmiş”, yani bir batakhane işletmeye başlamıştır. (Batakhane bir nevi umumhanedir; yalnız şu farkla ki, buraya gelen erkek bir daha kurtulamaz; tehdit altında evine kendi imzasiyle mektup yazmaya mecbur edilir; böylece bütün serveti çekilir; bir şeyi kalmayınca da öldürülür.) Tayyarzâde, ihtiyar kadının bütün okşama isteklerine cevap vermek suretiyle, ona kendini sevdirebilir. Öte yandan kendini içeriye alan ve gerçekten seven güzel cariyeye Sahbâ Kalfa, Tayyarzâde'ye bulunduğu ye-

⁵⁷ *Resimli Hançerli Hanım*, Selâmi Münir neşri, İstanbul 1937. Bak.: M. N. Özön, *Türkçede Roman*, s. 97 vd.

⁵⁸ Bak. M. N. Özön, *aynı eser*, s. 104.

⁵⁹ *Türkçede Roman*, s. 106 vd.; İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri*, s. 302-303.

⁶⁰ M. N. Özön, *aynı eser*, s. 103 vd.

⁶¹ *Cennetmekân Sultan Murâd Hân-ı râbi'de Meşhur Tıflî Efendi ile Kanlı Bektaş'ın Dehşetli Hikâyesidir*, -Eser-i Hâfız Mustafa. -Süleyman Ef. matbaası, Bayezit - İstanbul. H. 1299. 31 sayfa. “2. cüz'ü derdest-i tabıdır” notu ile.

rin ve Gevher Hanım'ın mahiyetini anlatır; Tayyarzâde birkaç gün sohbetten sonra artık Gevher Hanım'ın tam itimadını kazanmıştır; değerli mücevherlerden yüzükler getirmek bahanesiyle izin alır, çıkar. Kıyafetini değiştirmiş Padişahı, Tıflı ile beraber getirir. Sultan Murat batakhane sahibiyle orada onun cürmüne iştirâk etmiş olanların cezasını verir; Gevher Hanım'ı katlettirir. Hüseyin Efendi'yi de yeniden defterdar yapar. Tayyarzâde'yi ise, kendisine, Sahbâ Kalfa ile 20 cariyeye ihsan ettikten sonra, Saraya musahip olarak alır."

Bu hikâyelerde İstanbul'un zengin muhitlerine mensup kimselerin işleri, güçleri, eğlenceleri, başlarından geçen tehlikeli maceralar anlatılır; vakaların zeminini Bedesten, Sahaflar çarşısı gibi işyerleri; paşa ve bey konakları teşkil eder. Esas temaları itibarıyla bunlar bizim halk hikâyelerimizden tamamiyle ayrılır. Halk hikâyelerimizde maceraların geniş ve değişik sahalarda geçmesine karşılık, burada İmparatorluğun merkezi biricik sahnedir. Halk hikâyelerinde, kahramanın, aramağa çıktığı ve binbir güçlüğü yendikten sonra elde ettiği sevgilisi maceralarının mihverindedir. Bunlardaki kadın maceraları ise çapkınlık maceralarıdır; halk hikâyelerinde görmediğimiz *gulâmpereştlik* burada yer alıyor: *Tayyarzâde*'de, Hüseyin Efendi Tayyarzâde'ye; *Cevrî Çelebi Hikâyesi*'nde, Çevrî Çelebi genç Abdi'ye âşıktır; bir genç erkekle bir genç kızın gerçek aşklarını konu eden epizotlar tâlî mahiyettedir: Tayyarzâde'nin cariyeye Sahbâ ile macerası gibi.

Bununla beraber, bu hikâyelerle bizim halk hikâyelerimizin münasebetleri yok değildir. Bir padişahın işe müdahale ederek hikâyeyi iyi şekilde sona erdirmesi gibi bazı motiflerle, yukarda başka bir vesile ile karşılaştığımız bazı tasvir ve tahkiye klişeleri⁶² bir tarafa bırakılacak olsa bile, bu hikâyelere has olduğunu sandığımız bazı tâlî temaların bizim halk hikâyelerimize geçmiş olduğunu da tesbit mümkün oluyor. Meselâ, *Hançerli*

⁶² Bak.: yukarda "Şekil ve üslûp" bahsindeki karşılaştırmalar; M. N. Özön, *Türkçede Roman*, s. 110, 112.

Hanım'daki mirasyedi delikanlının bütün servetini; malını, mülkünü, parasını serserilere kaptırması, beş paraya muhtaç bir hale düşmesi ve bir zaman etrafında pervane gibi dönen bütün *dostları* tarafından terk edilmesi teması⁶³ bizim halk hikâyelerimizden *Yaralı Mahmut*'da ve *Âşık Garib*'in bazı varyantlarında aynen mevcuttur. Hattâ *Âşık Garib*'in bir varyantında⁶⁴ bu serserilerin *Âşık Garib*'i götürüp beraberce yiyip içtikleri Gümüş Halkalı Meyhane'yi, aynı isimle *Hançerli Hanım Hikâyesi*'nde de buluyoruz.⁶⁵ Herhalde, meddah hikâyecilerin sözlü geleneğinde uzun bir zaman yaşamış olan bu hikâyelerin, daha çok büyük şehir karakteri gösteren bu türlü epizotları bizim âşık-hikâyecilerimize bu meddahlardan geçmiş olacaktır. Âşıkların büyük şehirlerde, hattâ İstanbul'da uzun zaman kaldıkları oluyordu.

Tayyarzade, Hançerli Hanım... serisinden hikâyelerin, kitaba geçmeden önce, tıpkı bizim halk hikâyelerimiz gibi, sözlü gelecekte yaşadıkları muhakkaktır. Bu hususta en kuvvetli delilleri bize bu kitapların kendileri veriyor: *Hançerli Hanım Hikâyesi*'nde, Hançerli Hanım'ın nedimi, hikâyenin kahramanı olan ve Hançerli'nin cariyesiyle sevişmekte bulunan Süleyman'a, o ana kadar geçen bütün maceraları ve Hanım'ın kendilerine tatbik etmeği düşündüğü cezayı "*hikâye şeklinde*" anlatır. Bundan başka, kitabın sonunda da Padişah, Tıflı'den bütün macerayı "*hikâye şeklinde*" dinler. Birtakım maceraların hikâye şekline konması fikri, bilhassa bunun nedim ve musahiplere yaptırılması—bütün hikâyenin Tıflı tarafından söylenmesi—⁶⁶ bizi bu hikâyelerin sözlü menşei, hattâ Tıflı'nın bunların ilk hikayeci-sanatkârı

⁶³ Bak.: M. N. Özön, *Türkçede Roman*, s. 97-104

⁶⁴ Raif Yelkenci ve İnkılâp Kütüphanesi nüshaları; bunlar DTCTF.FAr'dedir. Talebem İlhan Başgöz, *Âşık Garip* adlı, henüz basılmamış lisans vazifesinde bu halk hikâyesinin realist karakteri üzerinde durmuştur: DTCTF. FAr.

⁶⁵ M. N. Özön, *Türkçede Roman*, s. 100.

⁶⁶ Tıflı ve onun meddahlık geleneğindeki yeri hakkında bak.: F. Köprülü, "Meddahlar", *Türkiyat Mec.*, I, s. 31-32 vd.