



anadolium

e K a m p ü s
ve

anadolu mobil

dilediğin yerden,
dilediğin zaman,
öğrenme fırsatı!



(ekampus.anadolu.edu.tr)



(mobil.anadolu.edu.tr)

ekampus.anadolu.edu.tr



Takvim



Duyurular



Ders
Kitabı (PDF)



Epub



Html5



Video



Canlı Ders



Sesli Kitap



Ünite
Özeti



Sesli Özet



Sorularla
Öğrenelim



Alıştırma



Deneme
Sınavı



Infografik



Etkileşimli
İçerik



Bilgilendirme
Panosu



Çıkmış Sınav
Soruları



Sınav Giriş
Bilgisi



Sınav
Sonuçları



Öğrenci
Toplulukları



AOSDESTEK
AÇIKÖĞRETİM DESTEK SİSTEMİ

aosdestek.anadolu.edu.tr

444 10 26

www.anadolu.edu.tr



/AOFAnadolum



/Anadolu_Univ



instagram.com/anadoluuniv

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 4481
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 3213

TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ

Yazarlar

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU (Ünite 1)

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Ünite 2)

Prof. Dr. Kemal YAVUZ (Ünite 3)

Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL (Ünite 4)

Prof. Dr. Dursun Ali TÖKEL (Ünite 5)

Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ (Ünite 6, 7)

Prof. Dr. Mehmet NARLI (Ünite 8)

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

Copyright © 2025 by Anadolu University
All rights reserved

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

Grafikerler

*Ayşegül Dibek
Gülşah Karabulut*

Dizgi ve Yayına Hazırlama

Kitap Hazırlama Grubu

Türk Edebiyatına Giriş

E-ISBN

978-975-06-4680-5

Bu kitabın tüm hakları Anadolu Üniversitesi'ne aittir.

ESKİŞEHİR, Mayıs 2025

3677-0-0-0-2509-V01

İçindekiler

Dede Korkut, Meddah ve İstanbul Hikâyeleri	2
DEDE KORKUT HİKÂYESİ	3
Dede Korkut Hikâyeleri ve Bazı Özellikleri	3
Tarihi Kaynaklarda Dede Korkut Hikâyeleri	6
Yaşayan Dede Korkut Hikâyeleri	7
Dede Korkut Hikâyeleri ve Halk Hikâyeleri	8
MEDDAH HİKÂYESİ	14
KİTABÎ MENSUR REALİST İSTANBUL HALK HİKÂYESİ	16
Tayyarzade Hikâyesi	17
Sansar Mustafa	18
Cevri Çelebi	18
Tıflı İle İki Biraderler Hikâyesi	19
Hançerli Hanım	19
Özet	20
Kendimizi Sıyalalım	21
Kendimizi Sıyalım Yanıt Anahtarı	22
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	22
Yararlanılan Kaynaklar	23

1. ÜNİTE

Halk Edebiyatında Anlatımlık Türler:

Masal, Halk Hikâyesi, Fıkralar	24
MASAL	25
Masalların Sınıflandırılması	28
TÜRK MASALLARI	29
HALK HİKÂYESİ	34
FIKRALAR	39
TÜRK FIKRA TİPLERİ	43
Özet	48
Kendimizi Sıyalalım	50
Okuma Parçası	51
Kendimizi Sıyalım Yanıt Anahtarı	53
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	53
Yararlanılan Kaynaklar	54

2. ÜNİTE

XII-XIII. Yüzyıllar Batı Türk Edebiyatı II: XII-XIII. Yüzyıllarda

Anadolu'da Gelişen Tasavvufî Türk Edebiyatı	56
GİRİŞ	57
MEVLANA CELALEDDİN-İ RUMÎ	57
Mevlana'nın Edebî Kişiliği ve Eserleri	60

3. ÜNİTE

Mevlana'nın Farsça-Türkçe Mülemma Beyitlerinden Örnekler	65
Mevlana'nın ve Mesnevî'sinin Türk Edebiyatındaki Yeri	67
SULTAN VELED	69
Gazelin Düzyazıyla Dil İç Çevirisi ve Açıklamalar	71
AHMED FAKÎH	74
Özet	77
Kendimizi Sınayalım	79
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	80
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	80
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	81

4. ÜNİTE

Anadoluda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Başlangıcı ve XIII.-XIV. Yüzyıllardaki Temsilcileri 84

ANADOLU SAHASINDA TASAVVUFÎ DÜŞÜNCENİN BAŞLANGICINA KISA BİR BAKIŞ	85
XIII. YÜZYILDA DİNÎ-TASAVVUFÎ TÜRK EDEBİYATI VE TEMSİLCİLERİ ...	86
Yûnus Emre	87
XIV. YÜZYILDA DİNÎ-TASAVVUFÎ TÜRK EDEBİYATI VE TEMSİLCİLERİ ...	90
Abdal Mûsâ	90
Kaygusuz Abdal	91
Said Emre	94
Özet	95
Kendimizi Sınayalım.....	97
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	98
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	98
Yararlanılan Kaynaklar	99

5. ÜNİTE

Eski Türk Edebiyatında Mitolojik ve Efsanevî Kişiler 100

ESKİ TÜRK EDEBİYATINDA MİTOLOJİK VE EFSANEVÎ KİŞİLER	101
ÖNEMLİ MİTOLOJİK KİŞİLER	104
Bijen	104
Cemşîd	104
Dahhâk	105
Dârâ	105
Efrâsiyâb	106
Feridun	106
Hızır	106
Hüsrev	107
İskender	107
Kahraman	108
Keyhüsrev	108

Nemrud	108
Nüşirevân	109
Rüstem	109
Siyavuş	110
Zâl	110
Özet	111
Kendimizi Sınayalım	112
Okuma Parçası	113
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	113
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	114
Yararlanılan Kaynaklar	115

Cumhuriyet Devri Türk Nesri 116

6. ÜNİTE

GİRİŞ	117
NESİR/DÜZYAZI ÜZERİNE	117
CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK NESRİNE GENEL BİR BAKIŞ	120
Tanzimat Öncesi Türk Nesri	120
İslâmiyet Öncesi Türk Nesri	121
İslâmiyet Sonrası Türk Nesri	121
Halk Edebiyatında Nesir	121
Divan Edebiyatında Nesir	122
Sade Nesir	122
Orta Nesir	122
Süslü Nesir	122
Tanzimat Sonrası Türk Nesri	122
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK NESRİ	124
Cumhuriyet Dönem'inde Türkçe	124
Cumhuriyet Dönemi'nde Nesir	125
1923-1940 Dönemi Türk Nesri	126
1940 ve Sonrası Dönem Türk Nesri	126
Cumhuriyet Dönemi'nde Nesir Türleri	127
Edebî Nesir	127
Bilimsel ve Öğretici Nesir	128
Günlük Nesir	128
Özet	129
Kendimizi Sınayalım	130
Okuma Parçası 1	131
Okuma Parçası 2	131
Okuma Parçası 3	132
Okuma Parçası 4	132

Okuma Parçası 5	132
Okuma Parçası 6	133
Okuma Parçası 7	134
Okuma Parçası 8	134
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	135
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	135
Yararlanılan Kaynaklar	137

7. ÜNİTE

Hikâye/Öykü	138
GİRİŞ	139
CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK HİKÂYESİ	139
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİ	145
Cumhuriyet'in İlk Hikâyecileri	146
Sosyal/Toplumcu Gerçekçiler	148
Birinci Kuşak (1930-1945)	148
İkinci Kuşak (1945-2000)	150
İç Gerçekliğin Hikâyecileri/Bireyin İç Dünyasını Hedef Alanlar	154
Birinci Kuşak (1930-1945)	154
İkinci Kuşak (1945-2000)	155
Yeni Arayışlar	159
Özet	165
Kendimizi Sınayalım	166
Okuma Parçası 1	168
Okuma Parçası 2	169
Okuma Parçası 3	170
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	172
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	172
Yararlanılan Kaynaklar	173

8. ÜNİTE

Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Şiiri: Kuramsal Sorunlar/ Temalar ve Temsilciler/ Anlayışlar Bağlamında Genel Bir Çerçeve.....	174
KURAMSAL SORUNLAR	175
Kaynaklanma Tartışmaları: Gelenekle İlişkiler	175
Kaynaklanma Tartışmaları: Mitoloji	178
Şiir Anlayışlarının İlkeleri/ Şiir Tanımları/ Şiirin Unsurları	180
TEMALAR	185
Kuruluş Dönemi Temaları-Memleket Edebiyatı	185
Toplumculuk	186
Modern Şehir ve İnsan	186
Küçük Adamın Hayatı	187

Aşk	188
Dinî-Metafizik Duyarlılık: Bireyden Evrene	188
Mistisizm	189
Özet	190
Kendimizi Sınayalım	192
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	193
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	193
Yararlanılan Kaynaklar	193

1

Amaçlarımız

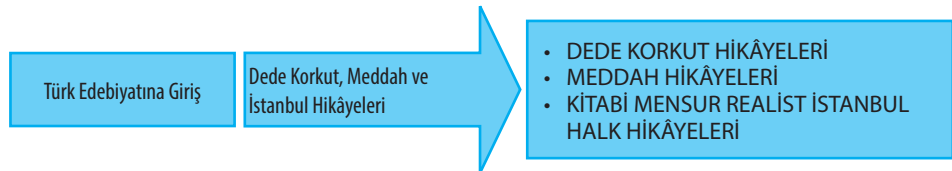
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Dede Korkut hikâyelerini tanıyabilecek,
- Dede Korkut hikâyeleriyle halk hikâyeleri arasındaki benzerliği ifade edebilecek,
- Halk hikâyeleri ile Meddah hikâyeleri arasındaki ilişkiyi açıklayabilecek,
- Halk hikâyeleri ile Kitabi, Mensur, Realist İstanbul Hikâyeleri arasındaki benzerliği açıklayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Dede Korkut Hikâyeleri
- Meddah Hikâyeleri
- Kitabi Mensur Realist İstanbul Hikâyeleri
- Tayyarzade Hikâyesi
- Sansar Mustafa Hikâyesi
- Cevri Çelebi Hikâyesi
- Tıflı İle İki Biraderler Hikâyesi
- Hançerli Hanım Hikâyesi

İçindekiler



Dede Korkut, Meddah ve İstanbul Hikâyeleri

DEDE KORKUT HİKÂYELERİ

Ünitenin bu bölümünde, Türk edebiyatı içerisinde çok önemli bir yeri olan Dede Korkut hikâyeleri hakkında çok kısa bilgi verilecek, daha sonra da, halk hikâyesiyle olan ilişkisi çeşitli açılardan değerlendirilecektir.

Dede Korkut Hikâyeleri ve Bazı Özellikleri

Türk edebiyatının en önemli eserlerinden birisi 12 hikâyeyi içine alan Dede Korkut Kitabı'dır. Bu eser üzerinde yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından yüzlerce çalışma yapılmıştır.

Eserin iki önemli yazması bulunmakta olup bunlar Almanya'nın Dresden şehrinde ve Vatikan'dadır.

Dresden nüshası 1815 yılında H. O. Fleischer tarafından bulunmuştur. Her ne kadar nüshayı Fleischer bulmuşsa da onu bilim dünyasına H. F. von Diez tanıtmıştır. Vatikan nüshasını ise 1950 yılında Ettore Rossi bilim dünyasına tanıtmıştır.

Bazı araştırmacılar Dede Korkut hikâyelerinin Berlin nüshasından da söz ederler. Ancak bu nüsha Dresden nüshasının kötü bir kopyasından başka bir şey değildir.

On beş yıl kadar önce Türk kamuoyunda Dede Korkut hikâyelerinin Mısır nüshasının bulunduğundan söz edilmişse de, bu daha önce Pertev Naili Boratav'ın Türk Dil Kurumunda bulunduğunu söylediği Bamsı Beyrek hikâyesinin baş tarafıdır.

Bir giriş ve on iki hikâyeden oluşan Dede Korkut hikâyelerinin konusu da çeşitlilik göstermektedir. Bunlardan birinci (*Dirse Han Oğlu Boğaç Han*) ve on ikinci (*İç Oğuzun Dış Oğuz'a Asi Olup Beyrek'in Öldürülmesi*) hikâyelerde Oğuzların kendi aralarındaki mücadeleler anlatılmaktadır. *Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Hikâye* ile *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesi*'nde ise Oğuzların olağanüstü güçlerle olan mücadelesi ele alınmıştır. Kalan sekiz hikâyede (*Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması*, *Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek*, *Kazan Bey'in Oğlu Uruz Bey'in Esir Düşmesi*, *Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı*, *Kazılık Koca Oğlu Yigenek*, *Begil Oğlu Emren*, *Uşun Koca Oğlu Segrek*, *Salur Kazan'ın Tutsak Olup Oğlu Uruz'un Kurtarması*) ise Oğuzların komşuları ile olan mücadelelerini görmekteyiz.

Türkistan/Türmensahra nüshası da denen üçüncü Dede Korkut el yazması, Veli Muhammed Hoca'nın (İran) şahsi kütüphanesindedir. Olasılıkla 1759'dan sonra, 1786-1797 yılları arasında yazılmıştır. Yazarı bilinmemektedir. Tamamı 62 sayfadır (31 varak). Diğer Dede Korkut nüshalarındaki soylamalarla benzer nitelikte 20'den

Nüsha: Yazılı, yazılmış şey, yazılı bir şeyden çıkarılan sûret.

fazla soylama içermektedir. Yazmadaki tek boy, “Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi” adıyla anılmaktadır.

Dede Korkut hikâyelerinin birinci derecede kahramanı Dede Korkut, Kazakistan kaynaklarına göre *Kızılordalıdır* ve mezarı *Sırderya Irmağı’nın* kenarındadır. Hikâye kahramanı Dede Korkut’un doğumu, mitoloji ve efsane ile süslenerek 36 ayda dünyaya gerçekleşmiştir. O, doğduğunda olağanüstülükler olmuş, mevsim değişmiştir. Tıpkı doğumu gibi Dede Korkut’un ölümü de olağanüstülüklerle doludur. Bir rivayete göre 295 yıl yaşamıştır. Öleceğini hissedince dört bir yana gitmiş, ama her gittiği yerde kendi mezarını kazanlarla karşılaşmıştır. Bunun üzerine ölümden kaçamayacağını anlamış ve *Sırderya Irmağı’nın* üzerine seccadesini sermiş ve ibadet etmeye başlamıştır. Bu sırada bir yılan onu sokmuş ve ırmağın dalgaları Dede Korkut’u bugünkü mezarının olduğu yere bırakmıştır.

Dede Korkut’a *Demirkapı Derbend*liler de sahip çıkmaktadırlar. Adam Olerairus, 1638 yılında Demirkapı Derbenti’nen geçerken o civarda rastladığı mezarları ve bunlarla ilgili efsaneleri araştırmış ve bu mezarlardan birisinin Dede Korkut’a ait olduğunu ileri sürmüştür. Barthold, bu mezarı araştırmışsa da bulamamıştır.

Türkiye’de *Bayburt* ili de Dede Korkut’a ev sahipliği yapmak istemektedir. Bayburt sadece Dede Korkut’a değil aynı zamanda *Bamsı Beyrek* ve *Tepegöze* de sahip çıkmaktadır. Bu ilin sınırları içerisinde *Bamsı Beyrek’in* mezarının dışında *Salhana Kayaları* da bulunmaktadır. Dede Korkut’a ait olduğu ileri sürülen mezar da yine bu ilimizin sınırları içerisinde.

Dede Korkut hikâyeleri IX ve XI. yüzyıllarda oluşmuş, XV. yüzyılın sonunda, adını bilmediğimiz biri tarafından yazıya geçirilmiştir. Konuyu tamamlayacağı düşüncesiyle Muharrem Ergin’in değerlendirmesini de alıyoruz: “*Hikâyelerin tespiti gelince, XV. yüzyılın ortalarında veya ikinci yarısında olduğu anlaşılmaktadır. Hikâyelerin başında bulunan ve Osmanlılara işaret eden kayıt bunların Osmanlıların Anadolu’da kuvvetlenmeğe başladıkları bir zamanda yazıldığını göstermektedir.*” (Ergin 1994: 56).

Hikâyeler, Hanlar Hanı Bayındır Han veya Salur Kazan’ın verdiği ziyafetle başlar. Oğuz beyleri Bayındır Han veya Salur Kazan’dan izin aldıktan sonra ava giderler. Bu arada yurtları düşman saldırısına uğrar. Bunun sonucunda mallarını kaybederler, bu sırada Oğuz beyleri bir bir gelirler ve düşmanı yenerek ülkelerini ve tutsakları kurtarırlar.

Hikâyelerin geçtiği coğrafi alan Hazar Denizi’nin doğusu ve batısıdır. Doğusunda geçen yerler arasında *Kazılık Dağı*, *Ala Dağ*, vb. yerler ilk aklımıza gelenlerdir. Hazar Denizi’nin batısında ise bu bölge Azerbaycan ve Türkiye’nin *Kuzey Doğu Anadolu Bölgesi’dir*. Bu geniş coğrafya adı konulmasa da bir Oğuz ülkesidir.

Dede Korkut, Oğuzların akıl hocasıdır. O, Oğuz kavminin sorunlarını çözer, yeni doğan çocuklara ad verir, evlenmek isteyenleri evlendirir. O aynı zamanda kopuzun bulucusu ve ozanların piridir. Her hikâyenin sonunda yapılan şenliklerde kopuz çalar, destanlar söyler.

Dede Korkut hikâyelerinde Hanlar Hanı Bayındır Han en üst mevkidedir. Ondan sonra Salur Kazan gelir. Her beyin bir divanı bulunmaktadır. Beylerin çocuklarına av avlayıp, kuş kuşladıktan ve baş kestikten sonra beylik verilir. Yine av avlamayan, kuş kuşlamayan ve baş kesmeyen çocuğa ad verilmez. Hikâyelerde beylerin yanında 300, çocuklarının yanında ise 40 yiğit vardır. Hatunların yanında da 40 ince belli kız bulunmaktadır.

Hikâyelerde Oğuzlar Müslümandırlar, ancak din kuvvetli bir unsur olarak görülmez. Oğuz beyleri sefere çıkmadan önce arı sudan abdest alırlar, iki rekât namaz

kırlarlar. Düşmanlara saldırıları sırasında “adı görklü Muhammed”e salavat getirirler. Savaşların sonunda daima düşmanlarından aldıkları kalelerdeki kiliseyi mescide çevirirler, keşişleri öldürüp ezan okuturlar. Ayrıca hikâye boyunca dört büyük melek (Cebail, Azrail, İsrail, Mikail)ten, peygamberler (Hazreti Musa, Hazreti Muhammed)den, üç halife (Hazreti Ebubekir, Hazreti Osman, Hazreti Ali)den ve Kur’an-ı Kerim (Amme, Tabereke, Yasin, İhlas Sureleri, vb)’den söz edilir.

Bütün bunlara rağmen İslamiyetin yasakladığı içkiyi içerler, kâfir kızlarına sağrak [kadeh] sundururlar. At eti yerler, kırmızı içerler. Hatta Deli Dumrul, Allah’ı tanımaz ve onunla savaşmak ister.

Hikâyelerde aile çok sağlamdır. Bamsı Beyrek hikâyesinin dışında bütün Oğuz beylerinin tek eşle evlilikleri söz konusudur. Bamsı Beyrek’in ikinci evliliği de Parasar’ın Bayburt Hisarı’ndan kurtulması sırasında kızın yardım etmesi ve Beyrek’in verdiği sözden dolayıdır. Oğuz beyleri kadınlara karşı saygılıdır.

Hikâyelerde, alp tipi evlilik vardır. Bunun en güzel örneği Bamsı Beyrek ve Kan Turalı hikâyelerinde görülmektedir. Bu arada beşik kertmesi evliliğin varlığından da söz edebiliriz. Yine Deli Karçar’ın Banu Çiçek için istediği, 1000 dişisini görmemiş erkek deve; 1000 dişisini görmemiş koç; 1000 dişisini görmemiş aygır; 1000 kuyruksuz, kulaksız köpek; 1000 pire bu dönemin kalını (başlık parası)dır.

Dede Korkut hikâyelerinde iki yüzlülük yoktur. Bütün beyler ve kadınlar merttirler. Yalan söylemezler, hikâyelerin tek yalancısı Yalancıoğlu Yaltacuk ise konu gereği Bamsı Beyrek hikâyesinde karşımıza çıkar.

Anneye çok değer verilir, Oğuzlara göre “ana hakkı Tanrı hakkıdır”. Tercih edilen çocuk erkektir.

Hikâyelerdeki hayat tarzı göçebeliktir. Tek varlıkları sürüleridir. Onların develeri, atları, koyunları çok kıymetlidir. Sayıları binlerle ifade edilen bu hayvanların çobanları vardır.

Hikâyelerde kopuzun yanında davuldan da söz edilir. Savaşa gitmeden önce davul çalınırken kopuz hemen hemen her Oğuz beyinin yanından hiç eksik etmediği müzik aletidir. Hatta kopuz Oğuzlarda tanınma işaretidir.

Hikâyelerde tabiat çok canlıdır, heybetlidir, hırçındır, dağlar geçit vermez. Hikâyelerde dağlar, sular canlı gibi düşünülmüş ve onlarla konuşulmuştur. Hikâyelerin değişmezlerinden birisi de avdır. Hemen hemen her hikâyede ava çıkılmaktadır. Av alanında önemli kararların alındığını da hatırlatmakta yarar vardır.

Eser, Türk dili ve kültürü açısından olduğu kadar halk bilimi açısından da son derece önemli bir kaynaktır.

Türklerin doğum, evlenme ve ölüm âdetleri, antları, çocuk oyunları, halk hekimliği ve halk baytarlığı, vb. konularda başvuracağımız ilk kaynakların başında Dede Korkut hikâyeleri gelir.

Türk aşıklık geleneğinin kökeni hakkında bilgi sahibi olduğumuz en önemli eser yine Dede Korkut hikâyeleridir. Hikâyenin giriş kısmında; “*Kolça kopuz götürüp ilden ile bigden bige ozan gezer. Er cömerdin er nakesin ozan bilir. İleyünüzde çalup aydan ozan olsun. Azup gelen kazayı Tanrı savsın hanum hey.*” (Ergin 1994: 75) denilerek aşıkların en önemli özelliği bu eserde ortaya konulmuştur.

Halk mutfağıyla ilgili bilgileri yine bu eserde bulmaktayız: *Kara koyun yahnisi, bazlama, bir külek yoğurt*, vb.

Dede Korkut hikâyeleriyle ilgili olarak *Kilisli Muallim Rifat, Orhan Şaik Gökay, Muharrem Ergin, Saim Sakaoğlu, Osman Fikri Sertkaya, Semih Tezcan, Dursun Yıldırım, Keriman Üstünova, Güllü Yoloğlu, Ali Duyamaz, İlhan Genç, İsmail Hakkı Aksoyak, Atabey Kılıç, Saadettin Özçelik, Selahattin Bekki, Ramiz Asker, Nale Asker*, vb. bilimsel çalışma yapanlardan bazılarıdır.



Dede Korkut Kitabı'nın her iki yazmasının da yurt dışındaki kitaplıklarda bulunması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Tarihî Kaynaklarda Dede Korkut Hikâyeleri

Dede Korkut hikâyeleri ile ilgili olarak çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların büyük çoğunluğu metin merkezlidir. Bazı araştırmalarda ise tarih araştırması yöntemi uygulanarak hikâyelerin tarihle olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Ünite-nin bu kısmında ilgili eserler kısaca tanıtıldıktan sonra Dede Korkut hikâyeleri ile ilişkileri üzerinde durulacaktır.

Câmiü't-tevârih: İlhanlı veziri Reşidüddin'in bir heyetle birlikte yazdığı dünya tarihi kitabının *Târih-i Oğuz u Türkân u hikâyet-i cihangir-i u* adını taşıyan bölümünde dört Oğuz hükümdarının çağdaşı olarak Korkut Atadan söz edilir.

Dürerü't-ticân: Mısırlı tarihçi Ebû Bekr b. Abdullah b. Aybek ed-Devâdârî, Dede Korkut hikâyeleri ile ilgili bir Oğuznâme ve Tepegöz hikâyesinden söz etmektedir.

Selçuknâme: Yazıcıoğlu tarafından yazılan Selçuknâme adlı eserde 65 satırlık bir Oğuznâme bulunmaktadır. XV. yüzyılda Yıldırım Bayezid'in oğlu Emir Süleyman döneminde yazıldığı anlaşılan eserde Oğuz beyleri ve hikâyelerdeki bazı olaylardan söz edilmektedir.

Hâzihi er-risâleti min kelimâti Oğuznâme el-meşhur bi-Atalar sözi: Berlin Devlet Kütüphanesi'nde bulunan yazmada Dede Korkut hikâyeleri (Dede Korkut, Salur Kazan, Okçu Kazan, Oğuz Ata)ndeki bazı kahramanların adları geçmektedir. Eser, XV. yüzyılda Emir Süleyman döneminde yazılmıştır.

Târih-i âl-i Selçuk: Yazıcıoğlu Ali tarafından XV. yüzyılın ilk yarısında II. Murad adına yazılan eserde Dede Korkut hikâyelerinin girişinde rastladığımız "...ve hem peygamber aleyhi's-selâm zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata koptı" cümlesinin benzerleriyle karşılaşırız.

Câm-i Cemâyin: Tebrizli Hasan b. Mahmud Bayatî'nin hac yolculuğu sırasında tanıştığı Cem Sultan'ın isteği üzerine yazdığı eserde Dede Korkut'un adı geçmektedir.

Nesâimü'l-mahabbe: "Ali Şîr Nevâî'nin Câmî'nin *Nefahatü'l-üns*'den çevirme ve tamamlama yolu ile yazdığı" eserinde Dede Korkut'un Oğuzlar arasındaki ününden, kehanetlerinden ve veciz sözlerinden söz edilir.

Tevârih-i cedîd-i mirât-i cihan: Bayburtlu Osman tarafından III. Murad döneminde yazılmıştır. Eserin "Bayundur Han" bölümünde hikâyelerdeki bazı şahısların adları geçmektedir.

Şerefnâme: Şeref Han'ın 1597 yılında tamamladığı eserinin Farsça girişinde Dede Korkut hikâyelerinde adı geçen Bügdüz Emen'in Hazreti Peygamber'e elçi gönderilmesi anlatılmaktadır.

Edirneli Ruhi: Dede Korkut hikâyelerinin girişinde rastladığımız Kayı boyu ile ilgili cümlelerin benzerlerini Ruhi'nin eserinde de görmekteyiz: "*Korkut Atadan nakl iderler ki dimiş imiş ki hanlık Oğuz han vasiyeti mucibince âhır Kayı Han evladına düşse gerekdir. Ta kıyâmete denlü ol nesilden olmasa gerekdir.*"

Müneccimbaşı'da Arapça tarihinde yukarıdaki bilgileri tekrarlamıştır.

Şecere-i Terâkime: Ebulgazi Bahadır Han tarafından 1659-1660 yıllarında yazılan eserde *Dede Korkut*, *Salur Kazan*, *Eyrek* ve *Seyrek*'den söz edilmektedir.

Târih-i Dost Sultan: Bu eserde Dede Korkut, "*Mecusiler hakîmi ve rahipleri olan bakışların peygamberi*" olarak gösterilmiştir.

Seyahatnâme: Evliya Çelebi tarafından yazılan eserde Dede Korkut'un Demirkapı Derbendi'nde ve Ahlat'ta olduğu söylenen mezarları hakkında bilgi verilmektedir.

Tuhfetü's-sürûr: Hafız Derviş Ali Çengî tarafından XVII. yüzyılda yazılan Farsça kitapta kopuzun dışında Dede Korkut kitabından bazı kahramanlardan da söz edilmektedir.

Leylâ-Mecnun: Kul Ata adlı bir Azerbaycanlı şair tarafından yazılan mesnevi-de Dede Korkut'un özellikleri anlatılmıştır: *Hoş imiş Korhut tahammül hoş durur; Dede Korhut dir ki ol âkil durur; Dede Korhut söyledi ki düşmenin...*

Adam Olearius: Fransız doğubilimcisi olan bu zat, 1638 yılında Demirkapı Derbendi'nden geçerken o çevredeki mezarları incelemiş ve onlarla ilgili hikâyeleri dinlemiştir. Bu mezarlardan birisinin de Dede Korkut'a ait olduğundan söz etmiştir. (Ergin 1994: 34-47).

Yaşayan Dede Korkut Hikâyeleri

Günümüzde, Hazar Denizi'nin doğusunda ve batısında *Bamsı Beyrek*, *Tepegöz* ve *Deli Dumrul* hikâyeleri sözlü kaynaklarda anlatılmaya devam etmektedir. Ancak sözü edilen hikâyeler anlatıldığı coğrafyaya göre farklı türlerde (destan, masal, halk hikâyesi) karşımıza çıkmaktadırlar.

Bunlardan birincisi, Anadolu insanının çok sevdiği "Kampürenin Oğlu Bamsı Beyrek" hikâyesi, coğrafyamızda "Bey Barı", "Ak Kavak Kızı", "Bey Böyrek", "Babörek", "Bolbörek", "Bayram Bey" gibi onlarca ad altında masal veya halk hikâyesi şeklinde anlatılmaya devam etmektedir (Sakaoğlu 1998: 247-444).

Aynı hikâye Hazar Denizi'nin doğusunda da "Alpamış", "Alıpmanaş", "Alpamış-ka" gibi adlarla destani özellikler göstererek manzum veya nazım-nesir karışımı olarak anlatılmaktadır.

Bamsı Beyrek hikâyesiyle benzerlik gösteren halk hikâyesi ise Âşık Garip hikâyesidir.

Bilindiği gibi Bamsı Beyrek, Parasar'ın Bayburt Hisarı'nda on altı yıl tutsak kalmıştır, Banı Çiçek'in erkek kardeşi Deli Karçar, Beyrek'in ölü veya diri haberini getireni ödüllendireceğini söyleyince, Yalancıoğlu Yaltacuk, Beyrek'in kanlı kaftanını getirerek onun öldüğünü söyler, ardından da Banu Çiçek'le evlilik hazırlarına başlar. Düğünün otuz dokuzuncu günü Beyrek, Deli Ozan kıyafetiyle törene katılır, kopuz çalar ve şiir söyler. Durumun ortaya çıkmasıyla Yalancıoğlu Yaltacuk, Beyrek'in kılıcının altından geçirilerek affedilir. Beyrek'le Banu Çiçek de evlenerek mutlu sona ulaşırlar. Bu arada Beyrek'in babasının ağlamaktan gözleri kör olmuştur. Oğlunun parmağından mendile sürülen kan, görmeyen göze sürülünce görmeye başlar.

Âşık Garip hikâyesinde Senem için biçilen kırk kese altını hazırlamak için yedi yıllığına gurbete çıkan Garip'ten uzun süre haber alınamayınca Şah Vele'den ölü veya diri haberi sorulur. Şah Vele de Garip'in öldüğünü gösteren kanlı gömleği getirir. Bunun üzerine Senem, Şah Vele'de verilir ve düğün başlar. Düğünün otuz dokuzuncu günü Garip sıradan bir âşık gibi düğüne katılır. Bu arada Garip'in annesinin ağlamaktan gözleri görmez olmuştur. Hazreti Hızır'ın atının sağ arka ayağının altından alınan toprağın göze sürülmesiyle görmeyen göz görmeye başlar. Ardından Âşık Garip düğün masrafları olarak Şah Vele'de kız kardeşini verir, Senem ile kendisine de yeniden kırk gün kırk gece düğün yaparak murada ererler.

Görüldüğü gibi her iki hikâyede de görmeyen göz ve bunların tedavisiyle karşılaşmaktayız. Ancak Âşık Garip hikâyesinde İslami unsurlar daha çok öne çıktı

için görmeyen gözün tedavisinde Hazreti Hızır ve atının ayağından alınan toprak tercih edilmiştir. Bamsı Beyrek hikâyesinde ise Beyrek'in kanının mendile sürülmesiyle göz açılmaktadır. Burada hikâye yazıcısının Hazreti Yakup kıssasından etkilendiği açıktır. Oysa Âşık Garip hikâyesinde Hazreti Hızır öne çıkarılmıştır.

Düğünlerin kırk gün kırk gece sürmesi, otuz dokuzuncu gün Beyrek ve Garip'in gelmesi yine ortaktır. Buradaki deli ozanlık ve âşıklık da üzerinde durulması gereken konulardan birisidir. Bugün Doğu Anadolu Bölgesi'nde düğüne âşık davet etme önemli geleneklerden birisidir.

Dede Korkut hikâyeleriyle halk hikâyeleri arasındaki bir başka benzerlik Kan Turalı hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır. Hikâyede, vahşi hayvanları güreşte yenen kahraman Selcen Hatun'la evlenmeye hak kazanmıştır. Kan Turalı, Selcen Hatunla birlikte yola çıkar. Yolculuk sırasında Kan Turalı'nın uykusu gelir ve Selcen Hatun'un dizlerine yatar ve yedi günlük Oğuz uykusunu uyumaya başlar. Bu arada Trabzon tekürünün askerleri arkadan yetişir, Selcen Hatun onlarla tek başına savaşır.

Benzer durumu Şah İsmail hikâyesinde de görmekteyiz. Şah İsmail Hindistan dönüşü yorgun düşer ve uyur. Bu sırada Hint askerleri arkadan gelir, Arapüzengi, askerlerin büyük bir kısmını kılıçtan geçirir.

Yine Anadolu ve Balkanlardaki sözlü kaynaklarda "Tepegöz" olarak bilinen hikâye, Azerbaycan'da "Kellegöz", Hazar Denizi'nin doğusunda ise "Yekeköz" adıyla sözlü kaynaklarda anlatılmakta olup, hikâyenin Türkiye ve Türk dünyasında yüzlerce varyantı tespit edilmiştir.

Deli Dumrul hikâyesi, yukarıdaki hikâyeler kadar olmasa bile hem Anadolu'da, hem de Türkiye dışındaki Türkler arasında sözlü kaynaklarda bilinmektedir. Hele hele köprüden geçenden otuz üç, geçmeyenden döve döve kırk akçe alınması olayı, küçük değişikliklerle halk arasında; "Başıma Deli Dumrul mu kesildin?" sözleriyle deyimleşmiştir.

Konuyla ilgi olarak Metin Ekici tarafından hazırlanan *Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri* (Ekici 1995) adlı eserde de *Bey Böyreğ*, *Şah Yusuf*, *Âşık Garip*, *Hüylükga ve Hemra*, *İzzet Bey*, *Gül ile Sitemkâr* ve *Hilalî ile Seherhan* hikâyelerinin Dede Korkut Hikâyeleri ile benzerlikleri tespit edilmiştir.

Dede Korkut Hikâyeleri ve Halk Hikâyeleri

Bu kısımda destan devrinin sona ermesi ve yeni bir tür olan halk hikâyesine geçişle ilgili olarak ortaya atılan bazı görüşler ele alınacaktır.

Bu görüşlerden ilki Muharrem Ergin'e aittir:

"Dede Korkut Hikâyeleri aslında Oğuzların Yakın Doğu'ya gelmeden önceki hayatlarına ait hatıralara dayanmaktadır. Çok eski devirlerden beri mevcut olan bu hatıraların, bazı olaylar etrafında toplanması ise IX ve XI. yüzyıllarda Oğuzların Sırderya kuzeyindeki yurtlarında geçen hayatlarıyla ilgili görünmektedir. Bu devirde bilhassa kuzey komşuları olan Peçenek ve Kıpçaklarla sürekli mücadelelerde bulundukları bilinmektedir." (Ergin 1994: 55).

Pertev Naili Boratav da; "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." (Boratav 1946: 62) diyerek konuyu değerlendirmektedir.

Halk hikâyelerinin XV. yüzyıldan sonra ortaya çıktığı görüşüne bizde katılıyoruz. Bu tür hikâyeler toplumdaki sosyal değişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır.

Daha önce “ozan” adını verdiğimiz gezgin şairlerin yerine geçen “âşık” bu türün ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

XV. yüzyılın ikinci yarısında veya XVI. yüzyılın başında yazıya geçtiğini zannettiğimiz *Dede Korkut Hikâyeleri*’yle, halk hikâyeleri arasında çeşitli benzerlikler vardır. Bunlardan bazıları aşağıdadır:

1. Dede Korkut hikâyeleri ile halk hikâyeleri nazım-nesir karışımıdır: Dede Korkut hikâyelerinde nesirden nazma geçilirken *bu boy... olsun* kalıp ifadeleri kullanılmıştır. Burada boy kelimesiyle anlatılmak istenen hikâyedir. Halk hikâyelerinde, *Aldı Tahir, Aldı Zühre; Aldı Kamber, Aldı Arzu* gibi kalıp cümleleri; Dede Korkut hikâyelerinde *Dedem Korkut ayıttı, Dedem Korkut soyladı* şeklindedir ki bu da iki türün nesirden nazma geçişteki benzerliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Dede Korkut hikâyelerinde gördüğümüz nazım bölümleri ile halk hikâyelerindeki manzum parçalar şekil itibarıyla daha farklıdır. Halk hikâyelerinde hece vezninin 8, 11, 14, 15’li ölçüleri kullanılırken Dede Korkut hikâyelerinde belki de serbest veznin ilk örnekleriyle karşılaşmaktayız.

2. Dede Korkut hikâyeleri ve halk hikâyeleri konu ve motif itibarıyla benzerliktedir: Giriş ve on iki hikâyeden oluşan Dede Korkut hikâyeleri ile halk hikâyeleri arasındaki motif benzerlikleri gözden kaçmamaktadır. Hatta bu motifler pek çok halk hikâyesi araştırmasında karşılaştırma için kullanılmıştır.

Sözünü ettiğimiz kavramları şöyle sistemleştirebiliriz:

a. Kırk ince belli kız: Dede Korkut hikâyelerinde, beylerin yanında kırk yiğit, hatunların yanında da kırk ince belli kız vardır. Kırk yiğit ve kırk ince belli kız, beylerin ve hatunların sır ortağıdır, kader arkadaşıdır, silah arkadaşıdır.

“*Dirse Hanun hatunı kayıtdı girü döndi. Katlanımadı, kırk ince kıyı boyına aldı, bidevi ata binüp oğlançuğun isteyü gitdi.*” (Ergin 1994: 88).

Dede Korkut hikâyelerinde tespit ettiğimiz kırk ince belli kız motifi Âşık Şevki Halıcı’nın anlattığı *Cihan ve Abdullah* adlı halk hikâyesinde de karışımına çıkmaktadır:

“*Ay lala*

Yatmış idim hublar elinde

Uyandım ki bahar yaz gelip gider

Bir elinde süsen sümbül ergavan

Gırh ince belinen gız gelip gider” (Türkmen-Cemiloğlu 2009: 53).

Laçın Aladağlı’nın anlattığı *Kirmanşah hikâyesinde* de Mahperi’nin yanında kırk kız bulunmaktadır:

“*Mahperi gırh tene cariyesi her birisi bir vazifede. Gendisi ve ve baş cariyesi olan Gülfikar hanım da gül bahçesinde...*” (Alptekin 1999: 281).

Halil Sarıçayır tarafından anlatılan *Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan hikâyesinde* de, Sevdakâr’ın yanında kırk kız bulunmaktadır:

“*Gözelce geyinif guşandı, yanına da gırh cariyesinin, gırhını da alıf, has bahçeye gezmeye çıhdı. Onlar bahçıya çılmahda olsunlar, biz heberi Sevdakâr’dan vereyh.*” (Alptekin-Coşkun 2006: 591).

Âşık İmdat Kapağan tarafından anlatılan *Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde*, Turnatel’in yanında kırk ince belli kızın varlığı gözden kaçmamaktadır:

“*Salman Bey’in has bahçaya girdiği saat ve daggada o da yanında gırh ince belli gızınan barabar has bahçada gezif canının sıhıntısını gidermeye çalışırdı.*” (Alptekin-Coşkun 2006: 581).

Boy: Dede Korkut hikâyelerinde hikâye karşılığı olarak kullanılmıştır.

b. *Kül tepeçük olmaz, güyegü oğul olmaz*: Dede Korkut hikâyelerinin girişinde karşımıza çıkan “Kül tepeçük olmaz, güyegü oğul olmaz” (Ergin 1994: 74) sözünün benzerlerini Doğu Anadolu Bölgesi’nde Âşık Şevki Halıcı’nın anlattığı iki hikâyede tespit etmiş bulunuyoruz.

Göğ yerde bosdan olmaz bağ olmaz

Bağ olsa da gabah gibi tag olmaz

Çöpten tepe olmaz külden dağ olmaz

Yel esende alçahlara indirir” (Türkmen-Cemiloğlu 2009: 102)

c. *At ayağı külüg ozan dili çevük olur*: Her ne kadar Orhan Şaik Gökyay, “*Halk hikmetlerine ve halk geleneklerine sahip olan ozanlar için kitapta sık sık ‘at ayağı külük, ozan dili çevük olur’ Bundan ozanların destanları ve hikâyeleri kolaylıkla, duraksamadan anlattıkları anlaşılır.*” (Gökyay 1993: CCCX-CVIII) diyorsa da bize göre burada hikâyecinin duraksamadan anlatması değil, uzun zamanı kısaltabilme düşüncesi öne çıkmaktadır. Nitekim Dede Korkut hikâyelerinde ilgili kısımlar dikkatli bir şekilde okunursa aynı hususu kolaylıkla tespit edebiliyoruz. Ayrıca bu tür cümlelerin hikâyeye akıcılık kattığını da hatırlatmamızda yarar vardır (Ergin 1994: 81, 90, 186, 239).

Âşık Şevki Halıcı, Âşık Laçın Aladağlı, Âşık Halil Sarıçayır, Âşık İlyas Kaya, Âşık İslam Erdener, Âşık Şeref Taşlıova, vb. hikâyelerinde bu tür kalıp ifadeler kullanılmakta olup bunların tamamına yakını Ardahan, Kars ve Iğdır illerimizde yetişen âşıklardır. Dede Korkut hikâyelerinin teşekkül ettiği coğrafya ile sözünü ettiğimiz âşıkların aynı muhitte yaşaması üzerinde durulması gereken bir başka konudur.

“*Hikmeti ilahi. Hagigaten ikisi de çocuğa gebe oldular. Şöyle diyiller ki, at ayağı yürük olar, usta dili külünk olar. Artıh çocuk yetişer. O çocuğun başına olmaz işler geler.*” (Türkmen-Cemiloğlu 2009: 494).

Âşık Laçın Aladağlı’nın anlattığı hikâyelerde aynı kalıp ifadeyi bulmaktayız. Örnek olması açısından *Kirmanşah Hikâyesi*’nde tespit ettiğimiz kısmı aşağıya alıyoruz:

“*At ayağı külünk, aşih dili yürük, tez vurur, tez ulaştırır. İşte Kirman az zaman sonra Horasan’a gelir.*” (Alptekin 1999: 284).

Çıldırılı Âşık Şenlik tarafından tasnif edilen ve Halil Sarıçayır tarafından anlatılan metinde de benzer kalıp ifadeleri bulmaktayız:

“*Aşih dili yüyrüğü, at ayağı külünk olar* deyişler. Bunlar da birkaç gün at sürüf, günlerden bir gün Kandahar şehrine gelif çatdılar. O zaman Sevdakâr Şah bunlara...” (Alptekin-Coşkun 2006: 622).

Yine Çıldırılı Âşık Şenlik’in tasnifi olan *Latif Şah Hikâyesi*’nde de benzer kalıp ifade vardır:

“*Aşih dili yüyrüg olar*

At ayağı külüng olar

Tez vurur tez yetirer

Menziline götürer” (Alptekin-Coşkun 2006: 614)

Âşık İlyas Kaya tarafından anlatılan, daha çok hikâyelerin başında yer alan, bölgede sersuhana olarak bilinen, Erzurumlu Behçet Mahir’in *selçuk* dediği tekerlemede de **Âşih dili yüyrüh olar; at ayağı külüng olar** şeklindeki kalıp ifadeye rastlanmaktadır.

“*Derelerden sel kimi*

Tepelerden yel kimi

Hamza Pehlivan kimi

Bade-yi serser kimi

Âşîh dili yüyrüh olar

At ayağı küling olar

Tez vurar, tez yitirer

Menziline götürer.” (Alptekin-Coşkun 2006: 682)

Âşık İslam Erdener’in anlattığı hikâyelerde de yukarıdaki kalıp ifade ile karşılaşılmaktadır:

“Derelerden sel kimi

Tepelerden yel kimi

Hamza Pehlivan kimi

Bade-i serser kimi

Âşîh dili yüyrüğü olu

At ayağı küling olu

Tez vurur, tez yetirir

Menziline götürür” (Aslan 1975: 232)

Ensar Aslan’ın Yaralı Mahmut adlı çalışmasında yukarıdaki ifadeler daha farklı olarak söylenmiştir:

“At ayağı küling, aşîh dili zirink olur.” (Aslan 1990: 137).

Günümüz âşıklarından Âşık Mevlüt İhsani de aynı kalıp ifadeyi hikâyelerinde kullanmaktadır:

“At ayağı külink, ozanın dili çevik olur.” (Altun 2007: 239).

İsmail Görkem tarafından Osmaniyeli Âşık Mustafa Köse’den yapılan derlemede de benzer kalıp ifadeler geçmektedir. Mustafa Köse’nin Ardahan’da askerlik yapması, hikâyelerden bazılarını o coğrafyada öğrenmiş olabilme ihtimalini göstermekle beraber kalıp ifadelerin Doğu Anadolu Bölgesi’nden çok uzaklarda Çukurova’da da bilinmesi oldukça anlamlı olup belirlediklerimiz aşağıda verilmiştir:

“Bunnar çıktılar yola. **At ayâ külük olur, âşık dili yörük olur. Ne gadar da menzil uzak olsa âşıklar tez eletirler.**” (Görkem 2000: 163).

“Demin de söyledim: **At ayâ külük olur âşık dili yörük olur; ne gadar menzil uzak olsa menzile tez eletir. Günnerde geç vakıta tez, bir gün Yıldızeli’nin ovanın düzüne gondurdu sarayı.**” (Görkem 2000: 183).

“Günner geçtikçe, **at ayâ külük olur, âşık dili yörük olur; menzil ne gadar da uzak ossa âşıklar menzile tez eletirler.**” (Görkem 2000: 196).

“**At ayâ külük olur, âşık dili yörük olur; menzil ne gadar uzak ossa âşıklar tez eletiller**” (Görkem 2000: 222).

“Bunnar günnerde geç vakıta tez, hikâyeler arasında derik işte, **at ayâ külük olur, âşık dili yörük olur; ne gadar da uzak olsa âşıklar menzile tez eletiller.**” (Görkem 2000: 259).

ç. *Av avladılar kuş kuşladılar*: Dede Korkut hikâyelerinde karşımıza çıkan kavramlardan birisi de av avlayıp kuş kuşlamaktır (Ergin 1994: 85, 95, 157). Tıpkı “at ayağı çabuk ozan dili çevik olur” kalıp ifadesinde olduğu gibi av avlayıp kuş kuşlamak kavramı da Ardahan, Kars, Iğdır yörelerinde anlatılan hikâyelerde karşımıza çıkmaktadır.

“Garşiki dağı görür misen? İşte o Elvan dağıdı. O dağa gidek. Birez **av guş yapah** gezek gelek.” (Türkmen-Cemiloğlu 2009: 472).

“İşte Kirman’ın vaziyeti, vazifesi efendim sabahdan gahardı, atına binerdi, **dağların başında av-guş ederdi.**” (Alptekin 1999: 279).

“Deyerli dinliyiciler, işte **ava-guşa giderken** Ahmet gardeşi Kirmanşaha şöyle demiş.” (Alptekin 1999: 295).

“Evet deyerli dinliyeciler, Kirman gardaşlarına teselli ettikten sonra, üşü beraber yine **ava-guşa çıhtılar.**” (Alptekin 1999: 296).

“Aşıhlar da bir yere gettiği zaman bir gün galacağı yerde on gün galır. Kirman gardaşlarıynan -efendim- bazı günler **ava-guşa çıhar.**” (Alptekin 1999: 295).

Âşık İlyas Kaya tarafından anlatılan Latif Şah hikâyesinde de avdan söz edilmektedir.

“**Av guş** yeme işme derken bir gün gine iş tahsimi yapmış, herkeş de kendi **av yerine gelmişdi.**” (Alptekin-Coşkun 2006: 610).

d. **Açların doyurulması çıplakların giydirilmesi:** Başta ilk yazılı metnimiz Orhun Anıtları olmak üzere pek çok eserimizde sosyal devletin tanımı olarak açların doyurulması, çıplakların giydirilmesinden söz edilmektedir. Bugünkü sosyal devletin tanımında da aynı hususları bulabiliriz. Dede Korkut hikâyelerinde yılda bir kere düzenlenen toyda da açlar doyurulmakta, çıplaklar giydirilmektedir.

Âşık Şevki Halıcı tarafından anlatılan *Kerem ile Aslı Hikâyesi*’nde doğum üzerine ziyafet verilmekte olup, günümüzde de aynı gelenek devam etmektedir:

“Şah’ın garısının bir oğlu oldu. Dokuz ay, dokuz saat, dokuz dakika tamam oldu. Şah’ın garısının bir oğlu oldu. Keşişin garısının bir gızı oldu. Şaha haber geldi. Müjdesi getdi. Şah muazzam bir ihsanda bulundu. Memleketi gani etdi. **Açları doyurdu, çıplahlari geydirdi.** Mahkûmları affetdi. Memleket türlü türlü ziyafetlere gani oldu.” (Türkmen-Cemiloğlu 2009: 494).

Çıldırli Âşık Şenlik’in tasnif ettiği ve Âşık İlyas Kaya tarafından anlatılan *Latif Şah hikâyesinde* de aynı motifi bulmaktayız:

“Açları, çıplahlari gedirin, hasretleri gavuşturun, zindanların gapılarını açf ne geder hapis varsa hamsını bırakın, köleleri azad eyleyin.” (Alptekin-Coşkun 2006: 587).

Celali ve Mehmet Bey hikâyesinde toy düğün kurulduktan sonra “açlar yedi, çıplaklar giydi, fukaraya ihsan dokundu.” (Boratav 1946: 294) denilmektedir.

e. **Deliler:** Dede Korkut hikâyelerinde üç deliden söz edilmekte olup bunlar, Deli Dünder, Deli Karçar, Deli Dumrul (Ergin 1994: 112, 124, 177)’dur. Kahramanlara verilen deli sıfatının yiğit, bahadır, kahraman anlamına geldiğini de burada hatırlatmakta yarar vardır.

Doğu Anadolu Bölgesi’nde anlatılan pek çok hikâyenin bu tip kahramanı ise Deli Becan’dır. Deli Dumrul ve Deli Karçar’dan hiç farkı olmayan kahramanın özelliklerini Halil Sarıçayır’ın anlatmasından aşağıya alıyoruz:

“Allahverdi adında ahlı her işe yeten iş bilen eyi bilen eyi bir veziri ile Deli Becan namında hele o güne geder dalı yere gelmiyen, gavağında ordular dayanamıyan, bir vuruşta bir camuşu yihan, bir öğün yemeyh sırasında, bir bütün goyun ile bir tehne eppeyh gene olsaydı da yesem” diyen bir namıdar bir ordu gumandanıydı.” (Alptekin-Coşkun 2006: 580).

Koroğlu’nun keleşlerinden *Koca Arap* ile *Deli Karçar*, *Deli Dünder*, *Kanturalı* ve *Boğaç Han* tipleri arasında da benzerlikler görülmektedir.

“Efendim elçilere garşı *Goca Arap* -Goca Arapın ocağı yihılsın- o gedar zalim bir adammış ki, yani bir pire için, bir soğan için bin kelle keser hiç of demezmiş. Gelen elçiyi -efendim- birisinin gulağını çekdi goparttı. Birisinin burnunu çekdi goparttı.” (Alptekin 1999: 305).

f. *Yas âdetleri*: Dede Korkut hikâyelerinde karşılaştığımız yas âdetleri içerisinde ak çıkarıp karalar giyme, kavuğu yere çalarak böğüre böğüre ağlama şekillerini halk hikâyelerinde de bulmaktayız. Örnek olması açısından Pertev Naili Boratav'da tespit ettiğimiz kavuğu yere vurmak ve ak çıkarıp kara giyme örneklerinden sadece ikisini aşağıya alıyoruz.

“Ayvaz fermanı baştan nihayetine kadar okuduktan sonra Köse başından kalpağını çıkarıp yere vurdu:

“Al gidi anasının oğlu! Yine söndü memleketler! Artık talan ise bir ise beş yapalım!” (Boratav 1946: 259).

“Biçare Gül'ü götürüp kara toprağın bağına teslim ettiler. Sultan Hüseyin aylarca siyahlar giyip yas tuttu.” (Boratav 1946: 246).

g. *Antlar*: Dede Korkut hikâyeleriyle, halk hikâyeleri arasındaki bir başka benzerlik de antlarda karşımıza çıkmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde çeşitli ant örnekleri vardır. Bunlardan birisi de kız ve erkek kahramanın uyuma saatinde aralarına kılıç koyup yatmalarıdır. Dede Korkut hikâyelerinin Uşun Koca Oğlu Segrek hikâyesinde Alınca Kalesi'nde tutsak olan Egrek'ten kardeşinin haberi yoktur. Ancak günün birinde çocuklar arasında çıkan sokak kavgasında Segrek'in bir çocuğu dövmesi üzerine söylenen söz Segrek'i sefere çıkmaya zorlar. Segrek'i bu yolculuktan vazgeçirmenin tek yolu vardır o da evlendirilmesidir. Öyle de yapılır, ancak gerdek akşamı Segrek kızla arasında kılıç kor ve; “Kardeşimi kurtarmadan bir araya gelmemiz mümkün değil.” der.

Araya kılıç koyarak yatma şeklindeki ant, destanların yanı sıra masal ve halk hikâyelerinde de görülmektedir. Türk halkı arasında çok sevilen *Şah İsmail*, *Kirmanşah*, *Yaralı Mahut* gibi hikâyelerde de yolculuk sırasında uykuları geldiğinde aralarına kılıç koyarak yatarlar.

ğ. *İnsan başından kale yapma*: Dede Korkut hikâyelerinin onuncusu olan Kan Turalı hikâyesinde, Kan Turalı'nın babası İç Oğuz ve Dış Oğuz'da oğluna kız arar. Ancak Kan Turalı'ya uygun kız yoktur. Günün birinde Kan Turalı'nın tanımına uyan kızın Trabzon'da olduğu anlaşılır. Ancak Selcen Hatun kendisiyle evlenecek gençte aradığı, üç vahşi hayvanla güreşmeyi kaybeden her genci öldürmekte ve onların başından bir kale yapmaktadır. Selcen Hatun'un kalesi de epeyce yükselmiştir.

Benzer husus halk hikâyelerinin de değişmez motiflerindendir. *Kirmanşah* insan başından kale yapan *Yemen Padişahının kızını*; *Şah İsmail*, *Arapüzengi'yi*; *Yaralı Mahmut*, Arap görünümlü *Mehbup'u* yenerek kalenin burçlarının tamamlanmasına fırsat vermemişlerdir.

h. *Çocuksuzluk*: Dede Korkut Kitabı'ndaki ilk hikâye Dirse Han Oğlu Boğaç hikâyesidir. Hanlar Hanı Bayındır Han'ın düzenlediği toy sırasında oğlu kızı olan ak çadıra, kızı olan kırmızı çadıra, oğlu kızı olamayan kara çadıra oturtulur. Toya davet edilen beylerden birisi de Dirse Han'dır. Dirse Han'ı karşılayanlar onu kara çadıra oturturlar, altına kara keçe sererler, önüne kara koyun yahnisi korlar. Bu duruma Dirse Han çok içerler, ancak yapılacak bir şey yoktur, emir Hanlar Hanı Bayındır Han'dan gelmiştir. Üzülen Dirse Han hanımına kızdığına, hatunu; “sen açları doyurdun mu, çıplakları giydirdin mi, kara donlu dervişlere adaklar sundun mu, belki bir ağzı dualının duasıyla bizim de topaç gibi bir oğlumuz olur.” der.

Dirse Han, hatununun sözlerini yerine getirdikten sonra eşi hamile kalır ve Tanrı onlara topaç gibi bir oğul verir.

Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesinde de (hikâyenin metni için bkz. Ek: Metin 17) çocuksuzluk motifiyle karşılaşmaktayız. Burada da Oğuz beylerinin duasıyla çocuk sahibi olunmaktadır.

Halk hikâyelerinden sevgi konusunu işleyenlerin büyük çoğunluğu da çocuksuzluk motifi üzerine kurulmuştur. Çocukları olmayan padişah ve veziri üzüntülerini dağıtabilmek için gurbete çıkarlar, bir su başında dinlenirlerken yanlarına gelen bir dervişin verdiği elma onların derdinin dermanıdır. Elmanın yenilmesi sonucunda padişah ve vezirinin çocukları olur.

Başta Dirse Han Oğlu Boğaç hikâyesinde ve Manas destanının başlangıcında elma yenilmesinden söz edilmiyorsa da elmalı yerlerde dolaşma ve elma üzerinde yuvarlanmadan söz edilmektedir. Kanaatimizce destan devrinin ilk yıllarında elma yenilmesi yerine elma ağaçlarının arasında dolaşma olan motif daha sonra elmanın yenilmesi şekline dönüşmüştür. Bilindiği gibi elma bizim kültürümüzde olduğu gibi diğer kültürlerde de üremenin sembolüdür.

Bütün bunlar gösteriyor ki, Dede Korkut hikâyelerinin halk hikâyeleriyle konu benzerliği olduğu gibi motif ve kavramlar açısından da yakınlıklar vardır. Yeni derleme ve araştırmalarla bu hususlar daha da zenginleşecek ve Anadolu'da anlatılan pek çok hikâyenin kaynağı olarak aslı bir Oğuznâme olan Dede Korkut hikâyeleri çıkacaktır.

SIRA SİZDE



Dede Korkut hikâyelerinde hatunların yanında daima kırk ince belli kız bulunmaktadır. Halk hikâyelerinin önemli kadın kahramanlarının yanında da sayıları kırk olan kızlar bulunur mu?

MEDDAH HİKÂYELERİ

Halk hikâyesi anlatma ve dinleme geleneğinin tarihçesi oldukça eskidir. Önceleri Asya'da görülmeye başlayan hikâye anlatma ve dinleme geleneği daha sonra bütün dünyada görülmeye başlanmıştır (Nutku 1997: 10).

Türklerin tarih sahnesine yayıldıkları coğrafyanın Asya olduğunu düşünürsek hikâye anlatma ve dinleme Türklerin üç önemli töreninde anlatılmış olabilir. *Şölen* / *şeylan*, *sığır* ve *yug* merasimleri sadece hikâye anlatma bakımından değil, Türk şiirinin, Türk örf ve âdetlerinin, Türk folklorunun kökenini araştırmak isteyenlerin üzerinde durmaları gereken kavramlardır. Elbette *şölen* / *şeylan* törenlerinde insanlar yiyecek, içecek, eğlenecek ve vakti gelince hoşça vakit geçirmek için hikâye anlatacak, şiir söyleyecek, türkü çağıracaktır. Sürek avlarının düzenlediği sığır törenlerinden sonra bir akşam üzeri ateşin etrafında toplanacaklar, bir taraftan avlarını pişirecekler, bir taraftan da ünlü av hikâyelerini anlatılıp bunlar nesilden nesile aktarılmaya başlanacaktı. Aynı hususlar ölüm merasimlerinden sonra düzenlenen yuğ törenleri için de geçerliydi.

Özdemir Nutku, "*Hikâye anlatmanın kaynağına gidersek, eski Türk boylarının av törenlerinde şiirin ve ozanın ne kadar önemli bir yeri olduğunu saptarız. Eski dönemlerde, bu avların mutluluk ve bolluk getirmesi için büyücülükle ilgili şiirler söyleyen din adamı-ozan görünümünde şiirler söyleyen kişiler vardı. Köprülü, yeni dinler geldikten sonra avları izleyen şeylanlarda hükümdarların büyüklük ve kahramanlıklarını bildiren övgüler düzüldüğünü ya da eski kahramanların menkıbelerini anlatan kahramanlık destanlarının okunduğunu belirtir*" (Nutku 1997: 11-43) diyerek yine Türk edebiyatında çok önemli bir yeri olan ozan, baksı, kam,

şaman, *oyun* kavramlarına dikkati çekmektedir. Nutku'nun düşüncesine katılmamak mümkün değildir. Çünkü yukarıda belirttiğimiz törenlerin yöneticileri büyük ölçüde *ozanlar*, *baksılar*, *kamlar* ve *şamanlar*dı. Bir dönem şairliği, halk hekimliğini, büyü işlerini birlikte yürüten bu dörtlü (ozan, baksı, kam, şaman) daha sonra kendi aralarında iş bölümü yaparak şiir söyleme ve kopuz çalmayı ozanlara; büyü ve halk hekimliği yapmayı da *kam*, *baksı* ve *şamanlara* bırakmıştır.

Ozanların sadece kopuz çalıp şiir söylemediklerini, bunların aynı zamanda hikâye, destan anlattıklarını yukarıda belirtmiştik. Bu hususta Fuad Köprülü; “*Oğuz Türklerinin kurdukları büyük küçük muhtelif devletlerde, şâir İslâm saltanatlarında olduğu gibi, hükümdarı eğlendirmekle vazifeli nedim ve komiklerin bulunduğu kolaylıkla hükmedebiliriz. Nitekim, Anadolu'da Selçuklu saraylarında, Bizans İmparatorlarının taklitlerini yaparak sultanları eğlendirmeğe çalışan bir takım komik ve taklitçilerin bulunduğunu Bizans kaynakları bize bildiriyor. Bunlardan ayrı olarak da, Selçuklu ordularında ve saraylarında, Farsça kasideler ve gazeller yazan şairlerden tamamen farklı, bir takım ozanların bulunduğunu Şark kaynaklarından öğreniyoruz.*” (Köprülü 1966: 375).

Türk kültüründe XV. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan meddah hikâyeleriyle, halk hikâyeleri çeşitli açılardan benzerlikler göstermektedir. Zaten halk hikâyesi geleneği içerisinde meddah ve meddah hikâyelerinin önemli bir yeri vardır (Örnek hikâye için bkz. Ek: Metin 18). Hatta bugün Doğu Anadolu Bölgesi'nde halk hikâyesi anlatanlara “meddah” denilmektedir. Elbette bu iki tür arasında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da vardır.

Meddah Hikâyesi	Halk Hikâyesi
1. Bu tür hikâyelerin konusu gerçekçidir.	1. Bu tür hikâyelerin konusu hayalî ve fantastiktir.
2. Anlatıcıları profesyonel birer sanatçı gibidir.	2. Ozanlar ve kopuzcuların dışında, halk hikâyecisi, meddah, hekâtçı dediğimiz kişiler tarafından anlatılır.
3. Anlatmalarda süs unsuru yok denecek kadar azdır.	3. Anlatılanlarda süsleyici tasvirler vardır.
4. Hikâyelerin geniş bir kahraman kadrosu vardır.	4. Hikâyeler genelde iki kahraman etrafında gelişir.
5. Hikâyelerde şehir kültürünün ağırlığı vardır.	5. Anlatmalarda daha çok halk kültürünün ağırlığı vardır.
6. Mitolojinin izleri yok denecek kadar azdır.	6. Mitolojik yönden zengindirler.
7. Meddahın aksesuarı mendili ve sopasıdır.	7. Halk hikâyecisinin aksesuarı sazıdır.
8. Meddah hikâyeleri genelde şiirsizdir.	8. Halk Hikâyeleri büyük ölçüde nazım-nesir karışımıdır.

Tablo 6.1
Meddah ve Halk Hikâyelerinin karşılaştırılması

Meddah ve meddah hikâyeleri büyük şehirlerde daha çok cami yakınlarındaki kahvelerde oluşmuştur. Evliya Çelebi'den öğrendiğimize göre XVII. yüzyılda *İstanbul*, *Bursa*, *Erzurum*, *Malatya* gibi şehir merkezlerinde meddah ve meddah hikâyeleri anlatılmakta ve geniş bir dinleyici kesimi bulabilmektedir.

Köprülü, meddah hikâyesi hakkında; “*bizim sonraları meddah dediğimiz halk hikâyelerine Araplar “kıssas” ve Acemler yine aynı mânâya olarak kullanılan “kıssahan” derler ki bu tabir meddah kelimesinin umumileşmesinden önce Türkler*

arasında da -bilhassa Anadolu'da- epeyi zaman yaşamıştır.” demektedir (Köprülü 1966: 362-363).

Meddahlar halkı eğlendirmekle kalmamakta, aynı zamanda eğitmektedirler. Çünkü meddahlar aynı zamanda birer psikologdurlar. Padişahın sıkıntılı anlarında saraya davet edilmekte, onların eğlendirmek ve psikolojilerini düzeltmektedirler. İlk meddah I. Bayezid'in sarayında bulunan Kör Hasan'dır. Son meddah ise 1973 yılında vefat eden İsmail Dümbüllü'dür. Bu ikilinin arasında onlarca meddah yaşamış ve meddah hikâyeleri iyi bir okuyucu ve dinleyici kesimine sahip olmuştur. Önemli meddahların listesi aşağıda verilmiştir.

Arap Nedim, Ahmedî, Aşkî Efendi, Ayvazoğlu, Balaban Lâl, Borazan Tevfik, Camcı İsmail, Çok Yedi Reis, Derviş, Derviş Hasan Efendi, Derviş Kâmilî-i Mevlevî, Derviş Mehmet, Eğlence, Emin, Firuz, Hacı Kısahan, Hacı Müezzîn, Hacı Sadi, Hakkı ve Tahsin, Halil, Hamdi, Hamza-i Bâ-Safâ, Harman Danası, Hayalî, Hekim Ali, Kandilli-Oğlu, Kasap Kürt, Kız Ahmet, Kör Hafız, Kör Hasan, Küçük Ali Çelebi, Küpeli Çavuş, La'lin Kaba, Meddah Eğlence, Muhsin Bey, Mustafa Çelebi, Musahip Hatif Efendi, Nakkaş Hasan, Oruç (Batıl Oruç), Ömer, Pertevî, Ramazan, Saçaklı Zade, Sait ve Abdi Beyler, Sururi, Şair Hamdi, Şekerci Salih, Şerif Çelebi, Şirvanlı Nutki, Tesbihçi Oğlu Nuri, Tıflî Ahmet, Veysi Çelebi, Yağcı İzzet, Yusufî, Zülflü İbrahim. (Köprülü 1966: 36-412; Nutku 1997: 11-43; Uraz 1979: 8535-8538).

XXI. yüzyılda teknolojinin ilerlemesiyle birlikte meddahlık kendisine yeni alanlar bulmakta ve televizyonlar aracılığıyla çok geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Günümüzde bu işi yapanlar arasında; *Cem Yılmaz, Şahan Gökbakar, Beyazıt Öztürk, Ata Demirel, Yılmaz Erdoğan, Ferhan Şensoy*, vb. sayılabilir.

Fütüvvet-nâme'de meddahlar dörde ayrıldıktan sonra özellikleri şu şekilde sıralanır:

1. Üstün yetenek ve söz ustalıklarıyla, Hazret-i Peygamber ve Ehl-i Bey'tini öven, onlarla ilgili söylentileri, hikâyeleri ve menkıbeleri manzum olarak söyleyenler (Hasan Sabit, Mevlâna Hasan Kâşî gibi).
2. Büyüklerin şiirlerini ve başkalarının manzum olarak yazdıkları sözlerini okuyanlar ve halka yararlı olanlar. Bunlar olmazlarsa, değerli sözlerin yararı halka ulaşmaz. Bunlara râvî denilir ve meddah sayılırlar.
3. Bu sınıfa giren meddahlar meddahlığın yanı sıra halka yararlı olan başka işler de yaparlar (Sakalık gibi).
4. Dağınık birtakım şiirler öğrenmiş olanlardır. Bunlar şiirleri kapı önlerinde okurlar ve her kasideyi dilenerek satarlar. Peygamber soyunun övgüsünü dilencilik aracı olarak kullanırlar. Bu gruptakiler, meddah görünümünde de olsalar, meddah topluluğu içinde sayılmazlar.” (Nutku 1997: 47).

Fütüvvetnâme: Fütüvvet teşkilatını, yapısını, usul, adap, erkân ve ilkelerini kapsayan, bir bakıma fütüvvet teşkilatı mensupları için düstur ve nizamname niteliğinde olan manzum eser.

SIRA SİZDE



3

Önemli meddahların listesine baktığımızda çok farklı ve ilgi çekici meslek gruplarından insanları görebiliyoruz. Derviş, hoca, şair, şekerci, yağcı, müezzîn, hekim, tespihçi, vb. böylesine farklı mesleklerden ve eğitim seviyesinden insanları birleştiren özellik neler olabilir?

KİTABÎ MENSUR REALİST İSTANBUL HALK HİKÂYESİ

Tayyarzade, Cevri Çelebi, Sansar Mustafa, Hançerli Hanım, Tıflî ile İki Biraderlerin Hikâyesi adlarıyla bilinen hikâyelerin tamamı IV. Murat döneminde İstanbul'da oluşmuştur.

Masal ve halk hikâyesi gibi anlatmalarda karşılaştığımız olağanüstülüklerin yerini bu metinlerde tesadüfler almıştır. Hikâyeler, bu yönüyle masal ve halk hikâyesinden ayrılıyorsa da, sonuç olarak masala benzemektedir. Çünkü bütün hikâyelerin sonunda kötüler cezalandırılmakta, iyiler ise ödüllendirilmektedir. Realist **İstanbul hikâyelerindeki** kahramanlar gerçek hayattan seçilmiştir. Hatta bu kahramanlardan birisi de Sultan IV. Murat'tır.

Hikâyelerin dikkat çeken bir başka yönü de anlatım ve hikâye ediş tarzıyla birbirine benzemesidir. Bu hikâyeler XIX. yüzyılda oluşmuştur. Muhtemelen halk hikâyesi dediğimiz nazım-nesir karışımı anlatmaların anlatıcı ve dinleyici kesimi hayalden gerçeğe geçmek istemiştir. Böylece daha gerçekçi konular anlatıcılar tarafından anlatılmış, daha sonra da okunması için kitaplaştırılmıştır.

Her ne kadar hikâyelerin tamamı nesir şeklinde gibi görünüyorsa da, arada manzum parçaların varlığı da gözden kaçmamaktadır. Aruz vezninin kullanıldığı bu şiirler sanat değeri de taşımaktadır.

Kitabî Mensur Realist hikâyeler üzerinde Fuad Köprülü (1986), Özdemir Nutku (1996), Pertev Naili Boratav (1946 /1988), Şükrü Elçin (1988), Saim Sakaoglu (1994), Pakize Aytaç (2003) gibi araştırmacılar durmuşlardır.

Tayyarzade Hikâyesi

IV. Murat döneminde defterlik görevinde bulunan Hüseyin Efendi, zengin birisi olmasına karşılık yalnızlık çekmektedir. Bu sebepten dostu Derviş Muhmut'un bulduğu Tayyarzade adında, Arapça ve Farsça bilen, musikiden anlayıp tambur çalan bir delikanlıyı evlatlık edinir. Bayram iznine giden Tayyarzade'ye, yanlışlıkla uşak için hazırlanan bohça verilince buna alınan delikanlı geri dönmeyeceğine dair yemin eder. Tayyarzade'yi aramak için kıyafet değiştirerek evinden ayrılan Hüseyin Efendi'den bir süre haber alınamaz. Bir hafta sonra, onun mühürlü kâğıdını getiren biri, bin altın alıp gider. Olay tekrarlanınca Tayyarzade'den şüphelenilir; onu dövmek için giden karısı ve cariyeleri, Hüseyin Efendi'nin orada olmadığını anlarlar. Ancak Tayyarzade'nin de içine kurt düşmüştür. Tekrar para istemeye gelen adam takip edilince Hüseyin Efendi'nin batakhaneye düştüğü anlaşılır. Yer, Sultan Ahmet'te Fazlı Paşa Sarayı'dır. Paşa'nın kızı Gevherli Hanım üç tuğlu birkaç paşadan dul kaldıktan sonra sarayı batakhaneye çevirmiştir. Yeterince soyulan zenginler daha sonra öldürülüp ortadan kaldırılmaktadır.

Sarayın önünde ne yapacağını düşünürken içeriden, arkasında birkaç cariye olduğu hâlde güzel bir kızın çıktığını gören Tayyarzade, onunla konuşur ve birlikte saraya girerler. İçeride pek çok kimseye bahşiş verilerek Gevherli Hanım'ın yanına çıkarılır. Aslında bu güzel kızlar çarşıya çıkıp peşlerine takılan zenginleri kırk odalı batakhaneye düşürmektedir. Ancak Tayyarzade'ye âşık olan cariye Sahba Kalfa, sarayda dönenleri anlatır ve delikanlıya bir zararın gelmeyeceğini söyler. Tayyarzade, Hüseyin Efendi'den alınan yüzükleri yapan derviş bulmak üzere dört saatlik bir izin alır. Dışarı çıkınca yanında Tifli olduğu hâlde derviş kıyafetinde gezmekte olan IV. Murat'a rastlar ve durumu anlatır. Padişah da kurbanlardan biri sanılarak özel odaya alınmak istenilirse de duruma kızan IV. Murat, Gevherli Hanım'ı hançerleyerek öldürür. Hüseyin Efendi de diğerleri gibi kurtarılır, yeniden defterdar yapılır. Tayyarzade ise Sahba Kalfa ile nikâhlanır ve kendisine Gevherli Hanım'ın bütün mallarıyla yirmi cariye bağışlanır. Ayrıca Sultan'a musahip olur. (Sakaoglu 1994: 229-230).

İstanbul hikâyeleri:

Tayyarzade, Cevri Çelebi, Sansar Mustafa, Hançerli Hanım, Tifli ile İki Biraderlerin Hikâyesi adlarıyla bilinen hikâyelerin genel adı.

Sansar Mustafa

IV. Murat musahibi Tıflî Efendi'den o gün Tophane'nin seyir günü olduğunu öğrenir. Derviş Hasan ve Derviş Hüseyin adlarıyla ve Mevlevî kıyafetiyle seyre çıkarlar. İki Kapılı'da bir berber dükkânından çıkarken gördükleri bir delikanlının kim olduğunu merak ederler. Adı Ahmet olan delikanlı dükkân sahibinin oğludur. Ancak ertesi gün Ahmet işe gelmez; babasından öğrendiklerine göre "Sansar" lakaplı Mustafa onu kaçırıp Panayot'un meyhanesinin üstündeki bir odaya kapatmıştır. IV. Murat, Tıflî'ye Ahmet'i bulması için kesin emir verir; aksi takdirde sonu ölümdür. Pek çok insan Ahmet'le Sansar'ı aramaya koyulur. Bu arada Ahmet, Mustafa'nın bulduğu bir kadınla Dolmabahçe'deki bir evde murat almaktadır. Ancak kadının kendilerini bulmakla görevli olduğunu, Ahmet'ten hoşlandığı için ihbardan vazgeçtiğini öğrenen Mustafa onu Cezayir palasıyla öldürüp denize atar. IV. Murat dürbünle deniz seyrinde iken olayı tesadüfen görür. Bu olayda da Mustafa'nın parmağı olduğunu anlayan Sultan, nihayet onları yakalatır. Ancak Mustafa cellata tuz ekmek hakkı için Ahmet'i asmamasını söyler ve onu kurtarır. Mustafa için kurtuluş kaçmaktadır. Bir gece Cumapazarı'nda uyumakta iken öldürdüğü iki Arnavut'un elbiselerini giyip Mısır'a gitmek üzere Ahmet'le bir kalyona binerler. Çeşitli maceralardan sonra İskenderiye'ye ulaşırlar. Orada kahveciliğe başlarlar ve Ahmet'in güzelliğine koşup gelenler sayesinde zengin olurlar.

Aradan beş-altı yıl geçtikten sonra Ahmet memleketini özler; İstanbul'a dönerler. Ancak Sansar bir gün Üsküdar dönüşü Taşçılar'da dolaşırken yakalanır, huzura çıkarılır. Olanları birer birer anlatır. Sonuçtan memnun kalan Sultan, Ahmet'in kız kardeşini Sansar'a alır; Ahmet'e de haremden bir kız vererek herkesi muradına erdirir (Sakaoğlu 1994: 454).

Cevri Çelebi

Zamanının çoğunu berber Mehmet Çelebi'nin dükkânında geçiren Cevrî Çelebi, Yusuf Çavuş'un karşıdaki konağının penceresinde gördüğü Abdî'ye âşık olur. Yusuf'un ölmesi üzerine aileye yaklaşan Cevrî Çelebi, Abdî ile işrete başlar; ona olan düşkünlüğünü dile getirir. Bin altına yaptırdığı Abdî'nin tasvirinin arkasında da güzel bir kız resmi vardır. Bu tasvire vurulan Abdî, ancak o kızın bulunması şartıyla Cevrî ile olan dostluğunu devam ettirecektir. Abdî'nin tasvirin sahibi olan kıza Cevrî Çelebi'nin Abdî'ye olan ilgisi her ikisini de hasta eder. Üzülen anneler kızın bulunması için sokak sokak dolaşırlar.

Kız, Hoca Mahmut'un kızı Rukiye'dir. Anneler bir yolunu bulup bir gece onun evinde misafir kalırlar ve uygun bir zamanda Abdî'nin tasvirini Rukiye'ye gösterirler. Kız da ona vurulur ve Abdî'yi görmek ister. Hastaların iyileşmesinden sonra çengi kılığına bürünen Abdî, Rukiye'yi de alıp onunla birlikte birkaç günlüğüne Hoca Mahmut'un yalısına gider. Orada Rukiye bu buluşmanın sebebini öğrenince Cevrî Çelebi'yi çağdırmaya karar verirler. Çelebi bazı şeylerden şüphelenerek korka korka yalığa gelir. Abdî ile Cevrî Çelebi arasındaki bazı konuşmalar kol gezen bostancıbaşının dikkatini çeker ve yalığa yansaır. Rukiye ile Abdî gizlenirler.

Cevrî bütün bu olup bitenleri IV. Murat'a anlatır. Abdî ile Rukiye evlendirilir; Cevrî Çelebi'ye de saraydaki kızlardan birini verirler. Düğünleri yapılır. Bu arada Rukiye'nin babası Hoca Mahmut da sarayda bezirgânbaşı olur (Sakaoğlu 1994: 422-423).

Tıflı İle İki Biraderler Hikâyesi

Hasan ve Hüseyin adlı iki arkadaş, babalarından kalan serveti meyhanelerde yiyip bitirince evlenmeye karar verirler. Geçim sıkıntısına düştükleri için Danişment Baba adlı bir ihtiyarın tavsiyesi üzerine kayıkcılığa başlarlar. Hasan, bir gece kayığı ile Rumeli Hisarı'na müşteri götürürken Bebek'teki bir yalıdan gürültüler işitir. Dönüşte yaliya yaklaşan Hasan'ın kayığına bir kız atlayıverir. Bu, nişanlısı Kazazoğlu'nun hâlâ başka kadınlarla ilgisini kesmediği için nişanı bozan Narlıkapı'dan Musa Çelebi'nin kızıdır. Nişanlısı, kızın halasına elli altın vererek yaliya getirmiştir; Kazazoğlu'yla kavga eden kız kurtuluşu kaçmakta bulmuştur.

Kayıkcı Hasan kızı ertesi gün babasına teslim etmek üzere odasına getirirse de arkadaşı Hüseyin onu hafifmeşrep kadınlardan sanıp sarkıntılık eder. Hüseyin'in bu hareketine kızan Hasan arkadaşını palasıyla öldürüp cesedini denize atar.

Kızı babasına teslim eden Hasan dönüşte müşteri beklerken kayığında uyuya kalır. Bu sırada karşıya geçmek için kıyıya gelen IV. Murat ile Tıflı onun kayığına binerler. Hasan başından geçenleri anlatır. Sultan, Sarayburnu'na çıkar çıkmaz kız ile babasını getirir, olayları kızdan dinler. Hasan'a, Bahçekapı'da bir ev alıp kızın çeyizini düzer ve gençleri evlendirir. Eski nişanlı Kazazoğlu ile hala da sürülürler (Sakaoğlu 1994: 265).

Hançerli Hanım

Bedestanî Halil Efendi, IV. Murat döneminin sayılı zenginlerinden olup artık ticareti bırakmış, İbrahim Bey adlı arkadaşıyla dostluk etmektedir (Hikâyenin bir örneğinin için bkz. Ek: Metin 19). Ölümünden sonra, güzellikte eşi bulunmayan oğlu Süleyman'ın etrafını çeviren birtakım serseriler onun bütün servetini kısa zamanda meyhane ve eğlence yerlerinde bitirirler. Baba dostu İbrahim Bey onu bedestendeki bir dükkâna yerleştirir. Ancak güzelliği ile dikkati çeken delikanlıyı bir gün zengin bir kadın görür ve ona âşık olur; Süleyman ise onun cariyesi Kamer'e âşıktır. Delikanlıyı işinden çıkartan Hançerli Hürmüz, annesine de bir konak satın alır.

Kamer'le Süleyman arasındaki yakınlığı sezen hanım, cariyeyi kabahatli sanıp onu nice işkenceden sonra Beykoz'daki bir ormana attırır. Durumu anlayıp kızı kurtaran Süleyman'ın bu hâlini gören Hançerli, onun da cezalandırılmasına karar verir; meddahı Emin Çelebi'ye düzdürdüğü bir hikâye de olaylar benzer şekilde cereyan ettirilir. Süleyman kuşkulanırsa da daha önceden plânlanan ada gezisine çıkmak zorundadır.

Bu sırada Sultan Murat ile musahibi Tıflı de Bekri Mustafa'nın kayığı ile Çatladıkapi'ya giderken kendilerini adaya yaklaşmış olarak bulurlar. Bu sırada eteğinin altından çıkardığı hançerini meddahının anlattığı hikâyedeki gibi, Süleyman'a saplayan Hançerli'nin onu denize attığını görürler. Tıflı hemen delikanlıyı Ahırkapı'ya çıkararak tedavisiyle ilgilenir; sonra da Hançerli'nin intikamından korumak amacıyla onu ticaret için önce Mısır'a sonra da Trabzon ve İran'a gönderir.

Tıflı, bir gün Hançerli'nin işlerini hikâye hâline getirip Sultan'a anlatır. Bunun üzerine Hançerli'nin konağı basılıp kendisinin Mısır'a sürülmesi kararlaştırılır; ancak Süleyman'ın ricasıyla affedilen Hançerli, Kamer'i azat ettiği gibi bütün malını da onunla Süleyman'a bağışlar. Gençler evlendirilir ve delikanlı saraya nedim olur (Sakaoğlu 1994: 547).

Kısaca 'İstanbul Hikâyeleri' diyebileceğimiz yazılı kaynaklarda pek az İstanbul dışı mekânlar görülür. Hikâyelerin adlandırılmasında bunu bir sebep olarak kabul edebilir miyiz?



SIRA SİZDE

Özet



Dede korkut hikâyelerini tanımak

Dede Korkut hikâyeleri aynı kahramanların maceralarının anlatıldığı fakat birbirinden bağımsız on iki hikâyeden oluşmaktadır. Hikâyelerin IX. ve XI. yüzyıllar aralığında oluştuğu ve XV. yüzyılın sonunda, yazıya geçirildiği görüşü yaygındır. Ancak, daha önceki zamanların tarihî kaynaklarında hem Dede Korkut'tan, hem de diğer hikâyelerdeki kahramanlardan bahis vardır. *Câmiü't-tevârih*, *Dürerü't-ticân*, *Selçuknâme* ve *Târih-i âl-i Selçuk* bu eserlerden bazılarıdır. Biri Dresten'de, diğeri de Vatikan'da olmak üzere iki yazması bulunan Dede Korkut hikâyelerinin konusunu, Oğuzların kendi aralarındaki mücadeleler, olağanüstü güçlerle mücadeleler ve komşularıyla olan mücadeleleri oluşturmaktadır. Hikâyelerin geçtiği coğrafi alan Hazar Denizi'nin doğusu ve batısıdır. Doğusunda geçen yerler arasında *Kazılık Dağı*, *Ala Dağ*, vb. yerler ilk aklımıza gelenlerdir. Hazar Denizi'nin batısında ise bu bölge *Azerbaycan* ve *Türkiye'nin Kuzey Doğu Anadolu Bölgesi*'dir.

Bugün Anadolu'da Dede Korkut hikâyelerinin bazıları *Bey Barı*, *Ak Kavak Kızı*, *Bey Böyreğ*, *Babörök* gibi adlarla masal olarak yaşamaktadır.



Dede korkut hikâyeleriyle halk hikâyeleri arasındaki benzerliği ifade etmek

Dede Korkut hikâyeleri Anadolu'da destandan halk hikâyesine geçişin basamağında duran anlatılardır. Onlarda hem destan unsurlarını, hem de halk hikâyesinin özelliklerini görmek mümkündür. Dede Korkut hikâyeleri ile halk hikâyelerinin benzerliklerini biçim ve konu olarak iki grupta değerlendirebiliriz.

Biçim olarak her iki anlatmanın da nazım nesir karışık olması ün büyük benzerliktir. *Kül tepeçük olmaz, güyegü oğul olmaz, At ayağı küllüg ozan dili çevük olur* gibi formel unsurlar her ikisinde de ortaktır.

Dede Korkut hikâyeleriyle halk hikâyeleri konu bakımından birbirlerine çok benzerler. Her iki anlatmada konular kahramanlık veya sevdadır. Her iki hikâyenin kuruluş sistemi, epizot yapısı ve motifleri aşağı yukarı birbirinin aynıdır. Çocuksuzluk, kahramanın büyümesi, kahramanlık yapması, âşık olması ve mücadele etmesi bunlar-

dan bazılarıdır. Kahramanların açları doyurması, yanlarında kırk yiğidinin veya kırk ince belli kızın bulunması; toplumsal yas âdetleri, antlar, insan başından kale yapmak gibi motifler de her iki hikâyede ortak olan unsurlardır.



Halk hikâyeleri ile meddah hikâyeleri arasındaki ilişkiyi açıklamak

Halk hikâyesi geleneği içinde önemli bir yeri olan Meddah hikâyeleri Türk kültüründe XV. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar. Bir kısım halk hikâyesi anlatıcılarına da meddah denmesi, (Behçet Mahir gibi) iki tür arasındaki benzerliğin boyutlarını önceden dikkatlerimize sunar. Bugün bile Doğu Anadolu Bölgesi'nde halk hikâyesi anlatanlara "meddah" denilmektedir. Her iki türün benzer yanlarının yanında farklı yanlarının da olacağı gözden uzak tutulmamalıdır.



Halk hikâyeleri ve kitabi mensur realist istanbul hikâyeleri arasındaki benzerliği açıklamak

Edebiyat terminolojisinde *Kitabi*, *Mensur*, *Realist İstanbul Hikâyeleri* olarak adlandırılan hikâye şekli XIX. yüzyılda meydana gelmiştir. Bu türün oluşmasında hem hikâye anlatıcısının, hem de dinleyicisinin hayalden gerçeğe geçme isteği etkili olmuştur. Realist İstanbul hikâyelerinin tamamı IV. Murat döneminde İstanbul'da geçer. Hikâyelerin konusu sevgidir. Âşık kahraman, sevgilisine kavuşma yolunda yaşadığı küçük maceralardan sonra muradına erer. Zaman zaman entrikaların da yer aldığı hikâyelerin kahramanları gerçek hayattan alınmış kişilerdir. Masal ve halk hikâyesi gibi anlatmalarda karşılaştığımız olağanüstülüklerin yerini bu metinlerde tesadüfler almıştır. Hikâyeler, bu yönüyle masal ve halk hikâyesinden ayrılıyorsa da, sonuç olarak masala benzemektedir. Çünkü bütün hikâyelerin sonunda kötüler cezalandırılmakta, iyiler ise ödüllendirilmektedir. Hikâyelerdeki kahramanlar gerçek hayattan seçilmiştir. Hatta bu kahramanlardan birisi de Sultan IV. Murat'tır. Hikâyelerin dikkat çeken bir başka yönü de anlatım ve hikâye ediş tarzıyla birbirine benzemesidir.

Kendimizi Sınavalım

1. Dede Korkut Kitabı'nı ilk bulan Batılı bilim adamı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. E. Rossi
 - b. H. F. Von Diez
 - c. H. O. Fleischer
 - d. W. Radloff
 - e. W. Thomsen
2. Aşağıdakilerden hangisi Dede Korkut üzerinde çalışan araştırmacılardan biri **değildir**?
 - a. Güllü Yoloğlu
 - b. Muharrem Ergin
 - c. Orhan Şaik Gökyay
 - d. Saim Sakaoğlu
 - e. Muhan Bali
3. Dede Korkut hakkında herhangi bir bilgiye **rastlamadığımız** eser aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Selçuknâme
 - b. Şecere-i Terâkime
 - c. Kutadgu Bilig
 - d. Dürerü't- Ticân
 - e. Câm-ı Cemâyin
4. Dede Korkut hikâyelerinden hangisi bugün Anadolu'da canlı olarak yaşamaktadır?
 - a. Dirse Han Oğlu Boğaç Han
 - b. Begil Oğlu Ermen
 - c. Kam püre Oğlu Bamsı Beyrek
 - d. Uşun Koca Oğlu Seğrek
 - e. Salur Kazanın Evinin Yağmalanması
5. Aşağıdakilerden hangisi Dede Korkut kitabı ile halk hikâyelerinin ortak özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Kırk ince belli kız
 - b. Av avlamak kuş kuşlamak
 - c. Açların doyurulması
 - d. Kırmızı renkli elbiseler giyinme
 - e. İnsan başından kale yapma
6. I. Bayezid döneminde yaşayan meddahlık geleneğinin bilinen **ilk** temsilcisi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Kör Hasan
 - b. Kör Hafız
 - c. Nakkaş Hasan
 - d. Derviş Mehmet
 - e. Hasan Efendi
7. Fütüvvetnâme'de meddahlar kaç'a ayrılır?
 - a. 2
 - b. 3
 - c. 4
 - d. 5
 - e. 6
8. Aşağıdakilerden hangisi Kitabî Mensur Realist İstanbul hikâyelerinden biri **değildir**?
 - a. Sansar Mustafa
 - b. Tilki Selim
 - c. Tayyazâde
 - d. Hançerli Hanım
 - e. Cevri Çelebi
9. Kitabî Mensur Realist İstanbul hikâyelerinde olaylar hangi Osmanlı Padişahının döneminde geçer?
 - a. I. Mahmud
 - b. IV. Murad
 - c. III. Mehmed
 - d. II. Mahmud
 - e. III. Murad
10. Aşağıdakilerden hangisi kitabî mensur realist İstanbul hikâyeleri üzerinde çalışma yapan araştırmacılardan biri **değildir**?
 - a. Özdemir Nutku
 - b. Mustafa Cemiloğlu
 - c. Saim Sakaoğlu
 - d. Şükrü Elçin
 - e. Pakize Aytaç

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. c | Yanıtınız doğru değil ise, “Halk Hikâyeleri-Dede Korkut Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 2. e | Yanıtınız doğru değil ise, “Halk Hikâyeleri-Dede Korkut Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 3. c | Yanıtınız doğru değil ise, “Tarihi Kaynaklar-da Dede Korkut Hikâyeleri bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 4. c | Yanıtınız doğru değil ise, “Yaşayan Dede Korkut Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 5. d | Yanıtınız doğru değil ise, “Dede Korkut Hikâyeleri ve Halk Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 6. a | Yanıtınız doğru değil ise, “Halk Hikâyeleri Meddah Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 7. c | Yanıtınız doğru değil ise, “Halk Hikâyeleri Meddah Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 8. b | Yanıtınız doğru değil ise, “Kitabi Mensur Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 9. b | Yanıtınız doğru değil ise, “Kitabi Mensur Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |
| 10. b | Yanıtınız doğru değil ise, “Kitabi Mensur Realist İstanbul Halk Hikâyeleri” bölümünü tekrar okuyunuz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Avrupalı doğubilimciler yüzyıllarca Anadolu’yu olduğu kadar Orta Doğu’yu ve daha uzakları adım adım dolaşmışlardır. At sırtında dağları aşmışlar, ilkel taşıtlarla yolculuk etmişlerdir. Amaç, kendilerince kapalı bir dünya olan farklı yerleri gezip görmek, onlar hakkında bilgi toplamaktır. Bu arada yazmalar gibi Batılılar için önemli eserler de satın alıp ülkelerine götürülmüştür. Bu eserlerin satıcıları gerçek değerini bilmedikleri için satmakta bir sakınca görmemişlerdir. Dede Korkut yazmaları da bu yolla yurt dışına çıkarılmıştır.

Sıra Sizde 2

Kültürlerin değer verdiği sayılar vardır. Türkler; 3, 7, 40 ve 70 sayılarını öne çıkarırlar. Ayrıca; 9, 16, 41 ve 101 sayıları da kullanılır. Ancak bu sayıların kullanıma yerleri de farklı farklıdır. İnce belli kızların sayısı, bir güçlülük, bir gösteriş işaretidir. Böylece yanında o kızları bulunduran hatun, çevresinde daha etkili olacaktır. Ancak halk hikâyelerindeki kadınların yanlarında genç kız bulundurmaları ara sıra görüle bile bunların sayısı hiç bir zaman kırk olmamıştır.

Sıra Sizde 3

Meddahlık aslında bazılarının mesleği ise de, bazılarının da severek yaptıkları, herhangi bir karşılık beklemedikleri bir iştir. Bunun sonucu olarak da farklı mesleklerden ve eğitim seviyelerinden insanlar bu işle ilgilenmişlerdir. Günümüzün amatör müzecileri, amatör koleksiyoncuları da farklı farklı dünyaların insanlarıdır. İllerimizdeki musiki koroları, halk oyunu ekipleri de benzer şeyleri yapmaktadırlar.

Sıra Sizde 4

Bu hikâyelerin tamamına yakınının mekânı İstanbul’dur. Ayrıca bu hikâyeler basılı metinler hâlinindedir. 1850’li yıllarda Anadolu’nun neresinde bu kitaplar basılacak veya bu İstanbul’da basılacak olan kitapları nerede kimler bulup okuyacaktır? Bize göre bu hikâyeler bütünyle İstanbul’a özgü bir koleksiyondur.

Yararlanılan Kaynaklar

- Alptekin, A. B. (1993). “*Dede Korkut Hikâyeleri ile Halk Hikâyelerinin Münasebetleri*”, **Türk Kültürü Araştırmaları / Prof. Dr. Şükrü Elçin Armağanı**. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Alptekin, A. B. (1999). **Hikâye Araştırmaları 1, Kırmanşah Hikâyesi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alptekin, A. B. - N. Coşkun (2006). **Çıldırli Âşık Şenlik Divanı (Hayatı, Şiirleri, Atışmaları ve Hikâyeleri)**. Ankara: Çıldır Belediyesi Yayınları.
- Alptekin, A. B. (2008). “*Doğu Anadolu Bölgesinde Anlatılan Halk Hikâyelerinde Dede Korkut Hikâyelerinin Etkileri*”, **Türk Dili**, (683), Kasım, 413-422.
- Aslan, E. (1975). **Çıldırli Âşık Şenlik, Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri (İnceleme-Metin-Sözlük)**. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Aytaç, P. (2003). **Realist Halk Hikâyelerinden Tayyazâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi**. Ankara: [m.y.]
- Baha, A. (1931). “*Oğuz Destanından Bey Böyrek Dair*”, **IV, Bartın Gazetesi**. (312), 21 Eylül 1931, 3; (313), 28 Eylül 1931, 3; (314), 5 Teşrinvevvel 1931, 3.]
- Boratav, P. N. (1946). **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Çelik, Y. (1999). **Hançerli Hanım / Hikâye-i Garibes**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ekici, M. (1995). **Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ekici, M. (2019). “3. Dede Korkut Destanı: “Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi” Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!”, **Millî Folklor**, 122 (Yaz), 5-13.
- Elçin, Ş. (1969). “*Kitabi, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri*”, **Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi**, 1 (1), Mart, 74-106.
- Ercilasun, A.B. (2019). “Dede Korkut Kitabı’nın Yeni Nüshası Ve Üzerindeki Yayınlar”, **Millî Folklor**, 123 (Güz), 5-22.
- Ergin, M. (1994). **Dede Korkut Kitabı Giriş-Metin-Faksimile**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gökay, O. Ş. (1993). **Dedem Korkudun Kitabı**. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Görkem, İ. (2000). **Çukurovalı Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (2009). **Türk Kültürüne Eleştiri**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, F. (1986). **Edebiyat Araştırmaları**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Nutku, Ö. (1996). **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1994). **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul: Tarih Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1994). **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul: Tarih Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1994). **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul: Tarih Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1994). **İstanbul Ansiklopedisi** C. 6, İstanbul: Tarih Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1994). **İstanbul Ansiklopedisi**, C. 6, İstanbul: Tarih Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1998). **Dede Korkut Kitabı / İncelemeler-Derlemeler-Aktarmalar**. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Tural, S. K. (1998). “*Dede Korkut Destanlarında Aile*”, **Türk Dili**, (533), Ocak: 1-4.
- Türkmen, F.-M. Cemiloğlu (2009). **Âşık Şevki Halıcı’dan Derlenen Halk Hikâyeleri**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

2

Amaçlarımız

- Bu üniteyi tamamladıktan sonra;
- Masal kavramını açıklayabilecek,
 - Türk masallarını tanıyabilecek,
 - Halk hikâyesi kavramını tanımlayabilecek,
 - Fıkra kavramını açıklayabilecek;
 - Türk fıkra tiplerini tanımlayabilecek bilgi ve beceriler kazanabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Masal
- Masal Tipi
- Türk Masalları
- Halk Hikâyesi
- Fıkra
- Türk Fıkra Tipleri

İçindekiler



Halk Edebiyatında Anlatmalık Türler: Masal, Halk Hikâyesi, Fıkralar

MASAL

Evrensel olarak en yaygın Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinin başında masallar gelmektedir. Yeryüzünde masal türü ürünlere sahip olmayan kültür yoktur. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde mitler, memoratlar, efsaneler ve epik destanlar gerçek olduklarına inanılan türler olarak birbirinin ardı sıra ortaya çıkmışlardır. Bu sözlü edebiyat türlerinin tamamının ortak paydası “gerçek olduklarına inanılması”dır. Tamamen “inanç” faktörüne dayalı bu türlerden sonra, bir edebî tür belirleyici özellik olan “gerçek olduğuna inanılmaması” gereken anlatılar ortaya çıkmıştır. Edebî tür belirleyici özelliği “gerçek olduğuna inanılmaması” olan ve kalıplaşmış bir anlatım tekniğiyle anlatılan bu anlatılara “masal” (folktale) adı verilir.

Masal kelimesinin Türkçeye, halk dilinde yaygın olarak “öğüt” anlamındaki Arapça “mesel” kelimesinin anlam ve söyleyiş değişikliğine uğramasıyla geçtiği yaygın olarak kabul edilmektedir. Bu kendine has sözlü edebiyat özelliklerine sahip bir anlatmalık tür, Türkçede XIX. yüzyıldan beri “masal” olarak adlandırılmaktadır. Masal türüne XIX. yüzyıla kadar Türkiye’de ve Balkanlar’da “*kıssa*”, “*destan*”, “*hikâye*”, “*hekat*”, “*mesel*” gibi adlar da verilmiştir. Türkiye dışında yaşayan diğer Türk topluluklarında ise masal yerine Türkistan’da “*erteği*”, “*ertek*”; Azerbaycan’da “*nağıl*”; Çuvaşlarda “*hallap*”; Uygurlarda “*ötünç*” (öğüt verici hikâye) terimleri kullanılmaktadır.

Masalın uygarlık tarihindeki yerini, diğer sözlü türlerle ilişkilerini ve anlatıldıkları sosyo-kültürel bağlamları dikkate almadan sadece yazıya geçirilmiş masal metinlerinden hareketle pek çok ve eksik tanımları yapılmıştır. Masalı, “masal mefhumundan anlaşılan mana, bilinmeyen bir yerde veya sahada bilinmeyen şahıslara ait faaliyetlerin hikâyesidir” veya “... olayların geçtiği yer ve zamanı belli olmayan, peri, cin, dev, ejderha, arapbaci gibi kahramanları, belirli kişileri temsil etmeyen hikâyedir” şeklinde metin merkezli yaklaşımlarla tanımlamak eksik hatta yanlış tanımlamalardır. Masal, anlatılanlar yazıya geçirildiğinde elbette bir yazılı metin elde edilen bir sosyo-kültürel etkinliktir. Ancak, masal, sadece yazılarak elde edilen o kuru ve ölü metin değildir. Masal anlatma yolu, sözlü kültür ortamında anlatanla dinleyenlerinin bu yolla kurduğu sözlü kültürel bir iletişim biçimidir. Aynı durum mit, memorat, epik destan, fıkra, halk hikâyesi ve halk şiiri türleri gibi diğer sözlü edebiyat türleri için de geçerlidir.

Sözlü edebiyatın en önemli anlatmalık türlerinden birisi olan masallar, modern ve yüksek teknolojiye sahip kitle iletişim araçlarının ortaya çıkıp yaygınlaşmadığı dönemlerde -bir başka ifadeyle insanlık tarihinin oldukça erken dönemlerinden itiba-

ren- insanların bir araya gelip sosyalleşmeleri sürecine katkıda bulunan, onların hoşça vakit geçirmelerini sağlarken kültüre özel değerler ve evrensel bakış açıları doğrultusunda bilgilenmelerini ve eğitilmelerini sağlayan son derece önemli bir araç, kaynak, eğitim ve iletişim biçimiydi.

Masallar, insanlık tarihinin en eski sözlü edebiyat türleri olan mitler, memoratlar, epik destanlar ve efsanelerin karşısında onlara âdeta antitez olan bir anlatım türüdür. Bilindiği gibi mitler, epik destanlar ve efsaneler âdeta “mutlak doğru” ve “gerçek tarih” imişcesine inanılarak anlatılan anlatım türleridir. Anlatılanların “gerçek olduğuna inanılması” bu sözlü edebiyat türlerinin en önemli ve tür belirleyici özelliğidir. Bu türlere ait anlatıların geleneksel icra bağlamlarında mutlaka olup bitmiş “gerçek” bir olayın bir anlatıcı tarafından sözlü olarak aktarıldığına inanılır. Bu sözlü edebiyat türlerinin ağırlıklı olarak işlevleri âdeta “haber”, “bilgi” ve “buyruk” vermekle sınırlı gibidir. Memorat, mit ve efsaneler, bu dünyayı yaratan aşkın güç veya güçlerin “istek”, “emir”, “dilek” ve “lütuflarını” çeşitli olaylar içinde insanlara ileten, âdeta kâinatı yaratan ve mevcut düzenini çeşitli nedenlere bağlı olarak ortaya koyan güç ya da güçlerin bu özelliklerini güncel ve aktüel olaylarla canlandırarak, yeniden yaşatan ve onları güçlendiren özellikler taşırlar. Epik destanlarda bu özellikler biraz daha insanî kahramanlara yöneltmekle birlikte temel işlevler aynıdır. Epik destanlarda anlatılanlar; soyun, boyun yahut ulusun yapılan bir yanlışlık, tanrısal bir cezalandırma ya da kötü bir gücün saldırısına karşı uğranılan kötü bir durumdan kurtarıcı bir kahramanın başarısı ve ona bağlı olarak yeniden kuruluşun bilgisi veya haberidir.

Kurmaca: Salt düşünceyle türetilmiş, olana aykırı ve geçerlenmeye kapalı bilgiler dizges

Bu sözlü edebiyat türlerinde, gerçek olmayan ancak gerçekmiş gibi anlatılan anlamında “**kurmaca**”ya yer yoktur. Onlar “doğru” olanı veya kendilerince “mutlak gerçeği” anlattıkları iddiasındadırlar. Bu türler, inanç dolayısıyla ilahî ve tanrısal var oluşları anlatırlar. Bu bağlamda masallar insanlık düşünce tarihinde belki de “kurgu” ve “kurmaca”nın meşru bir düşünüş ve anlatış biçimi olarak kabul edilmesinin ifadesidirler. Masallar, belki de “mutlak doğru”dan yani şüphesiz ve tartışmasız doğru anlamında “dogma”dan ayrılışın ilk çocuklarıdır. Masallar “kurgu” ve “kurmaca”yı, ilahî bir var oluşu anlatan türler yerine insanî bir var edişi, edebî yaratmayı koyan ilk sözlü edebiyat türüdür. Buna göre masallara; edebî kurguyu bizzat kurgu olarak anlamaya, tanımaya ve tasarlamaya olanak veren insan yaratıcılığının en erken dönemlerinde aldığı biçimdir demek yanlış olmaz. Masalları bu özelliklerinden dolayı rüyalara benzeten ve onlarda insanlığın arzu veya dileklerinin sembolize edildiğini düşünenler olmuştur. Masallarda olmayacak şey yoktur. İnsanların olmasını çok istediği, ancak olması imkânsız gözüken her şey masallarda oluvermiştir. Bugün çok sıradan bir şey olan uçmak, binlerce yıl insanoglunun bir arzusu olarak önce masallarda gerçekleşmiş ve yaşatılmış, daha sonraki yıllarda bu uçma arzusu gerçeğe dönüştürülmüştür.

Bu bağlamda özellikle mitlerin “kültürel kahramanı” (cultural hero) ile epik destanların iç ve dış düşmanlara karşı olağanüstü özelliklere bürünmüş bir hâlde yurdu ve kavmi koruyan, efsane ve menkıbelerde insanüstü ve dinsel özelliklere bürünmüş olarak yaşamaya devam eden, kahramanlık çağının (heroic age) insan kahramanı, karşılarında kendilerini çeşitli “hile” ve “desise”lerle “aldatan bir hayvan karakteri” veya “hilekar kahraman” (trickster hero) bulurlar. Bu aldatan hayvan kahraman tipine bağlı olarak ilk masallar doğmuş olmalıdır. Muhtemelen hayvancılıkla uğraşan ve şamanist göçrevli topluluklarda ilk olarak ortaya çıkmış olan daha sonraları “**fabl**” olarak anılacak hayvan masalları türü ilk yaratılış bağlamlarında yarı-dini bir karakter de taşıyor olabilirler. Ancak kısa sürede din dışı

Fabl: Hayvan masalı demektir.

bir karaktere bürünerek mit, efsane ve epik destanlarla olan bağını motif, kahraman ve benzer olaylar düzeyine indirgeyerek bağımsızlıklarını kazanmış olmalıdır. Aldatan hilekar kahraman (trickster hero) kültürden kültüre değişen hayvanlarla temsil edilmektedir. Meselâ, Amerikan yerlilerinde tilki veya kurt iken, Türk kültür ekolojisinde “tilki” belki ondan da eski olan “saksâğan” ve kuzgun” daha sonraları da önce “dazlak” veya “taz kişi”lerin temsil ettiği “kel hilekar kahraman” daha sonra bir masal tipi olan “Keloğlan”a dönüşecek ve Türk kültüründe “Keloğlan Masalları” başlı başına bir külliyat hacmine erişecektir.

Masal bir edebî tür olarak bu serüveni yaşarken bu yolculuk gereği kendine has tür ve şekil özelliklerine kavuşacaktır. Bunların başında, masalların başlangıç, orta ve sonlarında bulunan **“formel”** veya **“tekerleme”** adı verilen kalıplaşmış ifadeler gelmektedir. Türkçede “tekerleme” dediğimiz bu formel ifadeler, başlangıçtan itibaren türü, diğer sözlü edebiyat türlerinden özellikle de anlatılanın gerçek olduğuna inanılan “mit”, “efsane” ve “destan”dan ayırmak için yaratılmış veya tekerlemeler bu işlev ile donatılmış olmalıdır.

Formel: Biçimsel anlamındadır.

Böylece, “Bir varmış, bir yokmuş” şeklindeki ifadeyi duyan dinleyiciye dolaylı olarak söylenilen, “Ey dinleyici bundan sonra söylediklerimin tamamını, bir masalın parçaları olarak anla ve yorumla, bunların gerçeğe ilgisi yoktur. Anlatılanları ‘gerçek’ olarak anlamamalı ve öyle yorumlamamalıdır. Bana ve diğer dinleyicilere de masal anlatan ve dinleyen insanlar olarak yaklaşmalı, bu durumun gerektirdiği geleneksel ve kültürel olarak istendik davranışlar içinde olmalıdır. Aksi hâldeki davranış, anlayış ve yorumlayışlar kabul edilemez” demekten başka bir şey değildir. Masalın bitiş veya kapanış tekerlemesine kadar dinleyiciden istenilen davranış şekli belirlenmiş olmaktadır. Masallar yoluyla yaşanan hayattan alınan veya mitler dahil sözlü edebiyattan derlenen malzemeler, masal türüne has bir işleyiş ve anlatım tekniğiyle ayıklanıp işlenip değiştirilerek bir bakıma düşsel veya fantastik bir gerçekliğe dönüştürülerek ya da zihinde tasavvur edilerek, kurulup kurgulanarak dinleyiciye anlatılmaktadır. Masalın geleneksel icra bağlamlarında anlatış töresini bilen dinleyici de dinlediği masaldaki sembolik kahramanların temsil ettiği değerler ve anlamları ve onların mücadelesini algılayıp anlayarak takip etmekte, özümlediği, benimsediği değerlerin sembolik başarısından haz duymaktadır. Bu tür icralara yeni katılmaya başlayanlara veya çocukların şahsında yeni kuşağa da sosyal ve toplumsal olarak özümseven ve benimsenen sosyo-kültürel değerler, semboller etrafında telkin edilmektedir. Bu bağlamda masal, “gerçek” ve “inanç” bağlarından kurtulmuş olarak insan düşüncesinin, hayal sınırları içinde yaptığı özgür düşünüş, uçuş ve yaratış alıştırma ve araştırmalarıdır.

Ancak, “Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine” ifadesiyle sembolize edilen “Bitiriş” veya “Kapanış” tekerlemesi ya da “formeli”nden sonra masal yoluyla iletişim ve masal icrası bitirilir. Artık normal ve her günlük davranış tarzına, günlük hayatın ve sosyal hiyerarşinin gerektirdiği kültürel koda dönmenin zamanı gelmiştir. Kapanış formeliyle dolaylı yoldan verilen mesaj bundan başka bir şey değildir.

Bu söylediklerimizi özellikle geçmişte çok daha yoğun olarak yaşanan, tabu sözleri söylememe, tabu sözleri ve ifadeleri gereksiz yer ve zamanlarda yapanlara musallat olacağı düşünülen olağanüstü varlıkları da hesaba kattığımızda daha net anlamak mümkündür. Bu bağlamda masalların da Türk kültür ekolojisinde tıpkı epik destan ve bazı menkıbe ve mitlerin gündüz anlatılmamaları gibi günümüzde bile bazı geleneksel korkularla anlatılmaması düşünüldüğünde tekerlemelerin belki de çok geçmişte kalması nedeniyle kolayca fark edemediğimiz ritüelistik veya ayinsel işlevlerinin izlerini daha rahatça takip etmek mümkündür. Bu tür özellikler

anlatıcı, dinleyici bazında unutuldukça bunların iletişimine bağlı olarak oluşan masal metinlerinde de başlangıç ve bitiş formelleri diğer tekerlemelerle birlikte kullanımdan tamamen düşebilir.

Masallarda gerçek anlamda zaman ve mekân kavramı yoktur. Bazı masallarda yer alan Çin ü Maçın, Hindistan, Yemen hatta İstanbul gibi gerçek yer adlarından söz edilse bile bunların kullanımı masalı, o kendine has masal dünyası ve ülkesi kavramından kopararak gerçek hayata bağlayacak nitelikte değildir. Bu yer adlarının masalın anlatımında herhangi bir katkısı ve önemi yoktur. Aynı şekilde zaman kavramı da belirsizdir. Gerçek anlamda bir masalın nerede ve ne zaman olduğuna dair hiçbir bilgi bulunamaz. Bu özellikler masalın tür belirleyici özellikleri olarak son derece önemlidir. Bu tür bilgilere sahip metinler bulunduğu bunların masal türünden çok efsane türüne yakın olduğu anlaşılır.

Tıpkı epik destanlar gibi “masal anası”, “masal ninesi” veya “masalcı” adı verilen çok büyük bir çoğunlukla hanım olan özel bir anlatıcı tarafından ve belli kural ve kalıplaşmalara sahip bir geleneğe bağlı olarak anlatılan masallar, hacimleri itibarıyla bir destan veya halk hikâyesi kadar uzun -nadir de olsa birkaç gece boyunca anlatılabilen masallar da vardır- olabilen anlatılmalık türlerdir.

Asıl halk masalları ve peri masalları arasında bu tür uzun masallara rast gelinmektedir. Hayvan masalları ve zincirlemeli masallar göreceli olarak daha kısa anlatım türleridir. Bazı masallara anlatıcı tarafından eklenen küçük ve kısa manzum kısımların dışında hemen hemen bütün masallar mensurdur. Masalcılar unutkanlığa bağlı olarak bazen birkaç masalı karıştırarak ve birbirine ekleyerek tek ve yeni bir masalmış gibi anlattığı da görülür.

Masallar sözlü kültürde yoğun bir anlatım geleneğinin ürünü olmaları nedeniyle oldukça sade bir halk diliyle yaratılıp anlatılırlar. Diğer pek çok sözlü edebiyat türü gibi masalların da içinde efsane, atasözü, deyim, alkış, kargış, mâni, türkü, bilmece gibi pek çok başka sözlü edebiyat türü bir arada bulunabilir.

Masalların içeriklerinde pek çok bakımdan olağanüstü çeşitli olaylar bulunabilir. Aynı şekilde masal kahramanlarının çoğu olağanüstü özelliklere sahip olarak karşımıza çıkarlar. Masallar da insan ve hayvanların yanı sıra cansız pek çok nesne ve eşya da olağanüstü özelliklere sahip olarak anlatılır. Masallarda 3, 5, 7 veya 40 gibi formel sayılar olarak adlandırılan kalıplaşmış sayılar ve ifadeler geleneğe bağlı olarak değişmeksizin yer alırlar.

Masalların Sınıflandırılması

Masal araştırmalarının başlangıcından itibaren masalın, çeşitli ölçütlere göre sınıflandırmaları yapılmıştır. Bunlar içinde en önemli çalışmalar, masalları tiplerine göre sınıflandıran Anti Aarne ve onu genişleten Stith Thompson’un 1921 yılında yaptığı *The Types of Folktale* ve Stith Thompson’un 1955’te hazırladığı, evrensel olarak masalları motiflerine ayırarak üst başlıklar altında tasnif ettiği *Motif Index of Folk Literature* adlı çalışmalarıdır.

Bu çalışmalarda masallar, kahramanlarının hayvan olmalarına, olağanüstü olay ve yaratıklara sahip olup olmamalarına, güldürmeye yönelik anlatım tutumuyla anlatılmalarına ve birbirine bir zincir gibi bağlanmış biri biterken diğeri onun içinden başlayan olaylar zincirini andırmalarına bağlı olarak;

1. *Hayvan Masalları.*
 2. *Asıl (Olağanüstü) Masallar.*
 3. *Güldürücü Masallar.*
 4. *Zincirlemeli Masallar.*
- şeklinde de sınıflandırılmışlardır.

Masalların, yapısı ve kahramanın niteliği ne olursa olsun, evrensel mesajlar verdiği görülür. Hemen hemen bütün masallarda dinleyicilere verilen mesaj: Onları iyiliğe, dürüstlüğe, güzelliğe, doğruluğa, çalışkanlığa yöneltecek evrensel, ortak bir mesajdır. Kültürlerarası evrensel ortak değerlerin oluşup yayılmasında masalların son derece önemli bir yeri ve rolü olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Umay Günay'ın *Elazığ Masalları* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, 1975) adlı kitabında masalla ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Masalların gerçek olduğuna inanılmayan ilk edebî tür olarak ortaya çıkması özelliği uygarlık tarihi açısından neden önemlidir? Tartışınız.



SIRA SİZDE

TÜRK MASALLARI

Türk masal araştırmaları, Türk halkbilimi çalışmaları içinde en çok çalışılan ve en eski araştırma alanlarından birisidir. Bu alanda yapılan çalışmaların tamamını burada ele almaya imkân yoktur. Ancak, bu konuyu araştırmaya yönelecek bir öğrenciye genel bir yol haritası çizilebilmek için bu çalışmaların en önemlilerini belirtmek faydalı olacaktır:

Türk masalları üzerine ilk araştırmayı yapan kişi ünlü Türkolog F.W. Radloff'tur. Radloff, Türk boylarının Halk Edebiyatı malzemelerini "*Proben*" adını taşıyan 10 ciltlik bir külliyat hâlinde 1866-1907 yılları arasında yayınlamıştır. Bu külliyatın Halk Edebiyatı bakımından son derece zengin kapsamı içinde masallar da yer almaktadır.

Türk masallarını ilmî bir bakış açısıyla ilk derleyen Macar Türk halkbilimcisi Ignacz Kunoş'tur. Kunoş, Balkanlar'da ve Anadolu'da yaklaşık beş yıl süren alan araştırmalarının sonucu olarak pek çok masal derleyerek bunları 1887-1907 yılları arasında beş cilt hâlinde yayınlamıştır. I. Kunoş, 1925 yılında yayınladığı *Türk Halk Edebiyatı* adlı eserinde masal türü hakkında bilgiler vermiştir.

Yabancıların Türk masalları üzerinde XIX. yüzyılda yoğunlaşan bu ilgisini takiben Türk araştırmacıların da masallar üzerindeki çalışmaları bu yüzyılın son çeyreğinde yayınlanmaya başlamıştır. Bunlardan ilki yayın tarihi ve yayınlayanı belli olmayan ve 14 masaldan oluşan *Billur Köşk Masalları*'dır. Bu çalışma 1923 yılında Theodor Herzl tarafından "*Billur Köschk*" (*Der Kristal Kiosk*) adıyla Almanca'ya tercüme edilerek yayınlanmıştır.

Türk masallarını yayınlayan ilk Türk, sözlü kaynaklardan derlediği 13 masalı "*Türk Masalları*" adıyla 1912 yılında bastıran "*K.D.*" rumuzunu kullanan ancak gerçek kimliği bilinmeyen bir hanımdır.

Türk halkbiliminin, Türkiye'de bir disiplin olarak ortaya çıkış sürecinde önemli bir isim olan Ziya Gökalp, daha sonraki yıllarda bir yandan masalları nazma çekerek, diğer yandan da derlediği masalları yayınlarak Halkbilimi ürünleri üzerine önemli araştırmalar yapmıştır. Ziya Gökalp Diyarbakır'da yayınladığı *Küçük Mecmua* adlı dergide (1922b, 1922c) "*Usullere Dair; Halkiyyat (1) Masallar*" ve "*Usullere Dair: Tandırnâme*" adıyla yayınlanan makalelerinde masal derlemelelerinde takip edilecek yöntemler konusunda ve kaynak kişi olarak masal analarının özellikleri üzerinde duran ve birçok bakımdan hâlâ geçerli olan araştırmalarını ve derlediği masalları yayınladı. Ziya Gökalp metotla ilgili makalelerinde derlenen masalların diline müdahale edilmemesini vurgulamasına rağmen yayınladığı bazı masal metinlerinin diline müdahale edip düzelttiği görülür.

Daha sonra 1930 yılında Bahtaver Hanım'ın *Türk Masalları*; 1934 yılında da Yusuf Ziya Demircioğlu'nun *Yörükler ve Köylülerde Hikâyeler-Masallar* adı çalış-

maları yayınlanmıştır. Yusuf Ziya Demircioğlu'nun yaptığı çalışmada sözlü kaynaklardan derlenmiş 14 masal metni vardır. Hamit Zübeyir Koşay'ın 1935 yılında yayınladığı *Ankara Budun Bilgisi*, adlı kitabında sözlü kaynaklardan derlenmiş sekiz adet masal yer almaktadır. Naki Tezel ise 1936 yılında sözlü kaynaklardan derlediği masalları *Keloğlan Masalları* adıyla yayınlar. Naki Tezel 1938 yılında da *İstanbul Masalları* adıyla sözlü kaynaklardan derlediği 72 masal metnini kitap şeklinde yayınlanmıştır.

Tahir Alangu 1943 yılında "*Masal Araştırmaları Sahasına Toplu Bir Bakış ve Türk Halk Masallarının İç Yapısı ve Kahramanları Üzerine Bir Deneme*" adlı, kendinden sonraki pek çok çalışmaya yön veren lisans tezini hazırlamıştır. Tahir Alangu 1961 yılında *Billür Köşk Masalları*'nı, 1967 yılında da *Keloğlan Masalları*'nı yayınlar.

Mehmet Tuğrul'un, 1946 yılında hazırladığı "*Mahmutgazi Köyünde Halk Edebiyatı*" adlı doktora tezinde ve aynı yıl yayınladığı *Malatya'dan Derlenmiş Masallar* adlı kitabında sözlü kaynaklardan derlenmiş masal metinleri bulunmaktadır.

Türk masalları üzerine çalışma yapan en önemli araştırmacılardan birisi Pertev Naili Boratav'dır. Pertev Naili Boratav'ın Türk masalları üzerine yaptığı en önemli çalışma 1953 yılında Wolfram Eberhard ile birlikte hazırladıkları *Typen Türkischer Volksmarchen* adıyla yayınladığı *Türk Masal Tipleri Katalogu*'dur. Bu eser, masal araştırmalarında "TTV" kısaltmasıyla kullanılmaktadır. Pertev Naili Boratav, bu eser dışında 1959 yılında *Zaman Zaman İçinde*, 1969 yılında da *Az Gittik Uz Gittik* adlı masal monografilerini yayınlamıştır. Türk halkbilimcileri arasında önemli bir yere sahip olan Pertev Naili Boratav, bu çalışmalar dışında masal konusunda birçok lisans, yüksek lisans ve doktora tezleri yönetmiş, yurt dışında Türk masallarının Fransızca ve Almanca çevirilerini de yayınlamıştır.

Saim Sakaoğlu da 1973 yılında "*Gümüşhane Masalları: Metin Toplama ve Tahlil*" adlı doktora tezinde Gümüşhane'den derlenen 70 masal metni üzerine tahlil çalışması yapmıştır. Bu çalışmada masallar kahramanlarına, temlerine ve motiflerine göre tahlil edilmiş, masalların başlangıç ve bitiriş tekerlemeleri üzerinde durulmuş ve masallarda yer alan âdet ve gelenekler değerlendirilmiştir.

Bilge Seyidoğlu, 1975 yılında Erzurum'dan derlenen 72 masalın bulunduğu "*Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar*" adlı doktora tezini hazırlamıştır. Çalışmada, dünyada ve Türkiye'de masallar üzerine yapılan araştırmalar hakkında bilgi verilmiş ve Erzurum masallarının tip ve olay örgüsü özellikleri belirlenmiş, derlenen Erzurum masallarının Stith Thompson'un *Motif Index of Folk Literature*'daki motif sıra ve numaralarına göre listesi hazırlanmıştır. Bu, masal geleneğini anlayıp daha iyi tanımadaki çok da faydalı olmayan yaklaşım, bir moda dönüşecek ve uzun süre Türk masal araştırmalarında ısrarla kullanılacaktır.

Türk masalları üzerine yapılan bir başka önemli çalışma da Umay Günay'ın 1975 yılında hazırladığı *Elazığ Masalları (Metin-İnceleme)* adlı çalışmadır. Bu çalışmada Elazığ'dan sözlü kaynaklardan derlenen 70 masal metni üzerine V. Propp tarafından geliştirilen yönteme göre bir tahlil çalışması yapılmıştır. Çalışmada önce V. Propp yöntemi tanıtılmış, sonra da bu yönteme göre Elazığ masallarının taşıdığı özellikler tespit edilmiştir. Umay Günay'ın bu çalışması Türk masallarının evrensel ölçülerle denkliliğini ortaya koymak, Halkbilimi çalışmalarında evrensel modelleri kullanma anlayışını yerleştirmek ve yapısal çalışmaların önünü açmak bakımından son derece önemli ve Türk halkbilimi araştırmalarında dönüm noktası mahiyetinde bir çalışmadır.

Bu öncü çalışmalardan sonra Türkiye'den derlenen masallar üzerine kırka yakın master ve doktora tezi hazırlanmıştır. Son yıllarda Türkiye'den derlenen masallarla Türk dünyasından derlenmiş masallar arasında çeşitli bakımlardan karşı-

laştırmalar yapılmaya başlanılmıştır. Ancak şimdiye kadar Türk masallarının bir motif-indeks'inin hazırlanmamış olması Türk masal araştırmalarının en büyük eksikliğidir.

A. *Türk Masallarının Yapısı*: Türk masallarının yapısı *döşeme*, *olay* ve *dilek* olarak adlandırılan üç bölümden oluşur. Birinci ve üçüncü kısımlar az veya çok birbirine benzeyen kalıplaşmış ifadeler olan tekerlemelerden oluşur. Bu nedenle de, birinci ve üçüncü kısımlar Türk masallarının büyük bir çoğunluğunda ortaktır.

a. *Döşeme*: Bu bölüm, masalcının dinleyicileri masal atmosferine ve masal biçimindeki iletişim ve etkileşim şekline hazırladığı bölümdür. Döşeme bölümünde masalcı çoğunu gelenekten öğrendiği ve bu örneklerle uygun olarak kendisinin de yarattığı ya da naklettiklerine bazı unsurlar kattığı başlangıç veya masala giriş tekerlemeleri söyler. Dinleyiciler bir yandan tekerlemelerdeki komik sözlere gülerken diğer yandan da masalcıya yaklaşıp ve dikkatlerini toparlayarak masalı dinlemeye hazırlanırlar. Döşeme bölümünde söylenen tekerlemelere “*Bir varmış bir yokmuş, Allah'ın kulu çokmuş. Evvel zaman içinde deve tellal iken, sıcan berber iken, ben on beş yaşında iken, anamın babamın beşiğini tıngır mungır salları iken.. Var varanın sür sürenin destursuz başa girenin hali budur hey... Yanarı Sefa, Bekri Mustafa, kaynadı kafa... Ak sakal kara sakal, yeni berber elinden çıkmış bir taze sakal... Kasap olsam sallayamam satırı, nalbant olsam nallayamam katırı, hamamcı olsam dost ahbab hatırı... Birisi benim kârım değil doğru kelâm, bir gün başıma yıkıldı hamam..*” şeklindeki tekerleme örnek verilebilir.

b. *Olay*: Asıl masal, masalın bu bölümüdür. “Döşeme” ve “Dilek” bölümleri âdetâ bu bölüme yapılmış ekler gibidir. Bu bölüm de kendi içinde, anlatılacak olayın kompozisyonu şeklinde, “giriş”, “gelişme” ve “sonuç” olarak üç kısımdan oluşur. Masalcının asıl söz ve hikâye etme gücünü ortaya koyacağı yer bu bölümdür. Anlatacağı olayı dinleyiciye girişinde takdim eden veya masalın olayına giriş yapan masalcı, bu olayın gelişmesini nelerin nasıl olup bittiğini anlatır, anlattığı olayda çözülmesi güç düğümlere dönüşen karmaşıklaşan örgüleri de çözerek, olayın sonucunu ortaya koyar. Masalın, olay bölümünde de yer yer tekerlemelere veya kalıplaşmış sözlere yer verilir. Bu bölümdeki tekerlemeler çoğunlukla, masalda kahraman tarafından aşılması gereken büyük zaman ve mekân aralıkları bulunduğu da bunlarının oluşunu ifade etmek için söylenilir. Aynı şekilde masal kahramanın başından büyük değişiklikler geçmesi durumunda da masalcı “*az gider uz gider..*”, “*... konarak, göçerek lale sümbül biçerek..*”, “*Tepelerden yel gibi, derelerden sel gibi..*”, veya “*Manastır'dan Tire'den, ben söyleyim buradan, siz dinleyin oradan..*” gibi ifadelerle dinleyiciyi buna hazırlar. Masal içinde anlatılan bir olaydan başka olaya geçişi sağlayan bu tekerlemeler “bağlayış” veya “geçiş formelleri (tekerlemeleri)” adıyla da bilinir. Bunlara örnek olarak “*Uzatmayalım kameti, koparırsız kıyameti*”, “*çok işlerde hikâyeler uzun gider, ustalar tez bağlarlar*” verilebilir. Masalda anlatılan kahramandan başka bir kahramana geçiş için de kullanılan kalıplaşmış sözlere “*Gel haberi dan verelim..*”, “*Haberi kimden verelim...*” gibi örnekler verilebilir.

c. *Dilek*: Dilek kısmında da masalcı kalıplaşmış sözler veya tekerlemeler söyler. Masalın sonunda masal hemen herkesin kabul edebileceği ve katılabileceği güzel bir sonuca bağlanır. Oluşan bu birlik ve birliktelik ruhunu pekiştirecek mahiyette, masalcı masal kahramanlarının başlarına gelen mutlu son ve sonucu, şans ve bahtlarını dinleyicileri için de dilemeye başlar. Dilek kısmında söylenen tekerlemelere, “*Onlar ermiş muradına, darısı buradakilerin başına*”; veya “*Gökten üç elma düşmüş, görenlerin başına, birisi bu masalı düzüp koşana, birisi oturup dinlene, birisi de anlatana..*” ya da dilek yer almamakla birlikte bir tekerleme havası içinde masalcı masalı dinleyenleri masalın dünyasından gerçek dünyaya çıkaran

“... Ben de orada bir zaman daha kaldım, sonra bıraktım geri geldim. Daha ne ettiler bilmiyorum”, “... Onlar orada safa sürsünler, ben de bıraktım geldim.” şeklinde örnekler verilebilir. Bu tür bitiriş tekerlemelerinin yanında, bazen bitmekte olan bir masala ahlaki bir görüş veya bir öğüt de eklenebilir. Bu sona eklenen “*İyilik yap denize at, balık bilmezse Halik bilir*” gibi bir atasözü de olabilir. Böylece dinlenen masaldan bir sonuç veya bir ders çıkarılmış olur.

B. Türk Masal Kahramanlarının Özellikleri: Masallarda olumlu olduğu düşünülen ve yaşatılması istenilen değerler yüceltilir, olumsuz bulunan ve onaylanmayan davranışlar da kötülenir. Bu amaca yönelik olarak da, yaşatılmak istenilen, yüceltilen değerler belirli kahramanlarda yaşatılır. Buna bağlı olarak masallarda iyi tipler ortaya çıkar. Bu iyi masal tipleri idealleştirilerek toplumda benimsenen ve herkes tarafından alkışlanan kişilik özellikleri kazanırlar. Masallarda, olumsuz bulunan, onaylanmayan ve kötülen düşünce ve davranışlar da kötü tiplerle anlatılır. Kötü masal tipleri, iyi masal kahramanı tiplerinin iyiliklerini iyice ortaya çıkaracak şekilde karşıtlık veya zıtlıklar sağlarlar. Böylece iyi ile kötünün rekabetini ve mücadelesini ortaya koyarlar.

Türk masallarının en önemli erkek tiplerinden Keloğlan kötülerle savaşması ve güçlülerle olan mücadelesinde hiç beklenmeyen başarılar elde etmesi bakımından iyi bir tiptir. Keloğlan sürekli başkaları tarafından horlanan fakir ve kimsesiz bir delikanlıdır. Keloğlan tipinin şahsında fakir, kimsesiz ve horlanan insanların karşılaştıkları güçlükleri aşmaya yönelik teşvik ve başarıya susamış insanların özlemlerini görmek mümkündür. Masallarda her kesimden ve her meslekten insan yer alır. Bunlar içinde haydutlar, hırsızlar başta olmak üzere her türlü kötü insan da yer alır. Türk masallarında çevresindekilere kötü oyunlar oynamaktan zevk alan kötü tip “Köse” tipidir. İyi tipin kazanması her masalda esastır ve her zaman iyi tipin kazanması âdeta masalın temel yasasıdır. Bu nedenle, masallarda, “Köse” tipinin karşısına Keloğlan tipi çıkarılır. Keloğlan Köse’ye karşı hazırladığı zekiçe oyunları ile onu alt eder. Bu sonuç iyimser ve hoş görülmesi Türk masallarının, Köse’nin şahsında tüm hilekar, düzenbaz, fesat ve başbelası insanlara ve bu yollara yönelenlere uyarısından ve iyi değerlere yöneltilmelerinden başka bir şey değildir.

Türk masallarında belki de masalcıların çok büyük bir çoğunluğunun kadın olmasından dolayı kadın tipleri erkeklere göre daha fazla yer alırlar. Kadınların masallara yansıttığı alın yazısı kavramsallaştırması, kadın-erkek eşitsizliği kavramlarının ön plana çıkarılması bu bağlamda son derece anlamlıdır. Masallardaki iyi kadın tipi vefalı, sağ duyulu, uysal, iyi yürekli, çalışkan, doğru, güzel ve sabırlıdır. Masallardaki kötü kadın tipi ise cadı, zalim kaynana, üvey ana, kıskanç kardeş olarak yer alır. Cadılar daima kötülük yaparlar ve kötülük yapmak için en önemli araçları büyüdür. Cadılar iki yüzlüdürler ve gerçek yüzlerini tatlı dil ve güler yüz göstererek saklarlar ve karşısındakileri bu görünümleriyle kolayca aldatırlar.

C. Türk Masal Anlatma Geleneği: Sözlü kültür ortamında teatral bir biçimde anlatılan masalların kendilerine has bir anlatım geleneği vardır. Masallar toplumsal değerleri konu edinirler ve anlatıldıkları toplumun değerlerini ve dünya görüşü doğrultusunda inanışlarını, özlemlerini ve hayallerini yansıtır. Masallarda insanların özlemlerini, sevinçlerini, hayallerini, korkularını, üzüntülerini, dileklerini, yaşam biçimlerini ve endişelerini görmek mümkündür. Masallar, insanları eğlendirmek, eğitmek ve topluca yapılan işe odaklanmasını ve kolayca hep birlikte çalışmasını sağlamak, toplumsal istekleri dile getirmek ve insanların hayal gücünü geliştirmek gibi işlevlere sahiptir. Günümüzde, masal anlatma geleneğinin eğlendirmeye ve eğitmeye yönelik olanları başta olma üzere işlevlerini üstlenen alternatif

radio, tv gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucu, masal anlatma geleneği zayıflamış neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur. Masal anlatma geleneği yüzyılların deneyimiyle şekillenmiş, kendine has icra töresi veya belirli kuralları olan bir gelenektir. Yakın zamanlara kadar son derece güçlü olan masal anlatma geleneğinin anlatıcıları ve dinleyicilerinin genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir.

a. Masalın Anlatıcısı: Masallar daha çok kadınlar tarafından anlatılırdı. Masalların da tıpkı destancılar gibi bu işi yapmakla tanınmış özel anlatıcıları vardır. Bunlar çok büyük bir çoğunlukta kadınlardır. Bu masalcılara, “masal anası” veya “masalci” ya da bazı yörelerde “hekveci”, “olcum” gibi isimler verilirdi. Bu tür usta masalcıların kendilerine has üslupları ve anlatım tarzları vardı. Bu nedenlerle, Ziya Gökalp masalci kadınları, ozanlığın kadınlarda devam eden kısmı olarak düşünmüştür. Ozanlık mesleğinin babadan oğula kaldığı gibi masalcılığın da anadan kıza geçmesi de bu düşünceyi güçlendirmiş olmalıdır. Kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü ürünler olan masalları, masalcılar anlatırken dili kullanma yetenekleri ölçüsünce süsleyerek ve yeni motifler ekleyerek genişletirler. Masalcılar, anlattıkları masal karşılığında maddi herhangi bir şey talep etmemekle birlikte kendilerine gösterilen saygı ve itibar en önemli tatmin unsurları olarak görülmektedir. Bulundukları çevrede tam bir sanatçı gibi kabul edilen bu tür masal analarının olmadığı yer, durum ve zamanlarda özellikle yaşlı kadınlar arasından geleneği bilen, dinleyici karşısında masal anlatmayı göze alabilen herkes masal anlatmıştır.

b. Masalın Dinleyicisi: Daha önce işaret edildiği gibi günümüzde kitle iletişim araçlarında meydana gelen değişimler nedeniyle pek çok diğer sözlü edebiyat geleneği gibi masal anlatma geleneği de zayıflamıştır. Bu zayıflama sürecinde orta çıkan yanılsamalardan birisi de masalların sadece çocuklara anlatılan ve onların dinlediği bir sözlü edebiyat türü olduğudur. Bu doğru değildir. Geçmişte masallar çocuk, yaşlı, genç her yaş grubuna anlatılır ve bu anlatımlar veya masal icraları çok geniş bir dinleyici kitlesinin ilgisini çekirdi. Özellikle, kırsal kesimde hasat zamanlarında veya tütün dizme, tarla çapalama, bulgur kaynatma, biber temizleme, kışık erzak hazırlama, pamuk toplama gibi toplu çalışma anlarında bir arada bulunan insanları eğlendirmek amacıyla masal anlatılırdı. Bu tür topluca iş yapılan yerlerde çoğunlukla masal anlatıcıya iş yaptırılmaz sadece masal anlatmasının istendiği de olurdu. Ayrıca geceleri yapılan yetişkin ve çocukların bir arada olduğu her türlü toplantı ve eğlencelerde diğer geleneksel eğlencilerden başka masallar da anlatılırdı. Bazı masalcılar masal anlatımlarını güçlendirmek ve dinleyiciler üzerinde daha etkili olmak için seslerini alçaltıp yükseltmek, jest ve mimiklerle kahramanların taklidini yapmanın yanında zaman zaman ellerindeki şapka, mendil, asa ve tespih gibi eşyaların da yardımıyla rol yapar, ayağa kalkar ve anlatımı dramatize ederlerdi. Bütün bunları yapmanın amacı dinleyicinin dikkatini çekmek ve masalı olabildiğince en etkili biçimde dinleyiciye aktarmaktır. Dinleyiciler masal anlatımı sırasında dikkatli ve sessiz olmalıydılar. Masal anlatımı sırasında sessiz olmayan gürültü yapanlar masalci tarafından topluluğa sırtını dönmek, topluluğun bir hizmetini görmek şeklinde cezalandırılırdı. Masalci tarafından konuşan veya gürültü yapan dinleyicilerin cezalandırmaları toplantıdan çıkartılmaya kadar varabilirdi.

Bu konuyla ilgili daha fazla bilgiyi Nuri Taner’in *Masal Araştırmaları*, (İstanbul: Art-San, 1988) adlı kitabında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, günümüzde masal geçmişe nazaran niçin daha az anlatılmaktadır?



SIRA SİZDE

HALK HİKÂYESİ

Halk hikâyesi Türk sözlü edebiyat geleneğinde XVI. yüzyıldan itibaren görülme-ye başlamıştır. Genellikle âşıklar tarafından nazım-nesir karışık bir ifade tarzı ile dinleyicilere karşı yüz-yüze iletişim ortamında icra edilir. Halk hikâyeleri sözlü kültür yoluyla nesilden nesile intikal eder. Türk halk hikâyelerine devirlere ve yörelere göre değişik adlar verilmiştir. Dede Korkut Hikâyelerinde “boy”, XVII-XVIII. yüzyıllarda “hikâye”, Âzeri sahasında “hekât” günümüzde, Doğu Anadolu ve Azerbaycan’da “nağıl” da denmektedir. Ayrıca, kısa hikâyelere “kıssa”, “serküşte” (sergüzeşt), türküsüz hikâyelere de “kara hikâye” adı verilmektedir. Türk topluluk ve cumhuriyetlerinin büyük bir çoğunluğunda “halk hikâyesi” yerine “halk dessanı”, “liro epos”, “gaşıktık cır” denilmekte ve özellikle de “aşk destanı” terimi tercih edilmektedir.

Dede Korkut Hikâyelerinde “ozan”ların anlattığını gördüğümüz, halk hikâyeleri, Anadolu ve Rumeli sahasında “âşık”, diğer Türk bölgelerinde, “dastançı”, “dessançı”, “hekâtçı”, “akın” ve “bahşı” adı verilen geleneksel sözlü anlatım sanatkârları tarafından oluşturularak veya **usta malı** olarak aktarılmak suretiyle sözlü kültür ortamlarında; bağlama, dombıra, kopuz ve benzeri çalgılarla yapılan müzik eşliğinde yüzyıllardan beri icra edilmektedirler.

Halk hikâyelerinin mutlaka bir tarihî olaya dayanma zorunlulukları yoktur. Nazım-nesir karışık olmakla birlikte zamanla nesir kısımları ağırlık kazanmıştır. Olayların gerçeğe daha uygun olması, kahramanlıktan çok aşk macerasına yer vermeleri gibi özelliklerle epik destandan ayrılmaktadırlar. Epik destanlarda bir toplumu temsil eden ve onun dış düşmanlarına karşı savaşı, barışı ve düzeni kuran kahramanların mücadelelerinin yerini halk hikâyelerinde bir toplumun kendi içindeki tabakalar, sınıflar ve bireyler arasındaki ilişkiler ve mücadeleler almıştır. Epik destanla modern roman arasındaki geçiş döneminde ortaya çıkmaları nedeniyle evrensel bir edebî kategori olarak “epik-romanesk” (épico-romanésque) diye de adlandırılan halk hikâyeleri, gerek konu gerekse şekil olarak hem epik eserlerin hem de modern romandaki tiplerin, karakterlerin ve olayların özelliklerini taşırlar. Halk hikâyelerinde, epik destanlara göre olağanüstü olayların azaldığı görülür. Aynı şekilde, halk hikâyelerinde olayların ve kişilerin yaşadığımız zamanın ölçütlerine taşınması, insanî gerçekçilikle örtüştürülmesine doğru bir eğilim hız kazanır.

Halk hikâyelerine millîlik özelliği kazandıran en önemli unsurlar arasında yapı ve şekillenmelerinde kullanılan malzeme ve ayrıntılar, olaylara yön veren dünya görüşü, örf, âdet ve geleneklerin devamlılığını sağlayan halk felsefesi gibi kültüre özel unsurlar sayılabilir. Halk hikâyelerinde millî ve manevî yapıya uygun formlarda ifade edilen evrensel değerler de son derece önemli bir yer tutarlar.

Epik destandan halk hikâyeciliğine geçiş dönemi eseri kabul edilen Dede Korkut Hikâyeleri Türk edebiyatında bu türün en eski örneklerinden sayılmaktadır. Eski ozan-baksılar ve tekke âşıkları, kahvehanelerin din dışı bir Müslüman-Türk kurumu olarak ortaya çıkmasıyla, XVI. yüzyıldan itibaren yerlerini nasihat yerine güzellemeyi, irşat yerine hoşça zaman geçirtmeyi hedefleyen yeni tarz sanatçı “âşık”lara bırakmıştır. Tekkelerde, ordugâhlarda; sosyalleşme zamanlarında, anlatılan-okunan dinî ve millî motiflere dayalı halk kitaplarındaki kahramanlık konularının yanısıra aşk konuları da anlatılmaya başlanmıştır. Bu bağlamlarda gelişen hikâyeler çok ağırlıklı olarak erkek-erkeğe mekânlarda anlatılırlar. Biraz da bu nedenle olsa gerek en keskin çizgileriyle erkek egemen bir yapıyı yansıtır. Hikâyelerde kadın neredeyse kayıtsız ve şartsız ikincil ve tamamen edilgen bir konumdadır.

Usta Malı Daha önceki âşıkların eserleridir.

Bu erkek-erkeğe mekânların en önemlilerinden biri âşık kahvehaneleridir. Bu kahvehaneler, zamanla kendini geliştirerek kamuoyu oluşturmaya yönelik fonksiyonlar kazanır. Bu kurumda ortaya çıkan sosyal eleştiri doğal olarak buralarda icra edilen eserlere de yansır. Destanlardaki dışa dönük mücadele; halk hikâyelerinde topluma yönelmiş, zenginlik-fakirlik, padişahlık-kulluk gibi sosyal farklılaşma ve bu farklılaşmadan kaynaklanan problemler bu hikâyelerde yer almaya başlamıştır. Dışa dönük dinî ve millî mücadelenin toplumcu “alperen tipi”nin yerini; ferdî mücadelesinin, seçilmiş sanatkar ve idealist çilekeşi rolüyle, sevgilisine kavuşmak derdindeki “âşık tipi” almıştır.

Halk hikâyelerinin bilinen en eski örnekleri olan “Âşık Garip” ve “Kerem ile Aslı”da manzum kısımların daha sonraki halk hikâyelerine göre daha fazla olduğu görülür. Bazı araştırmacılara göre “Âşık Garip” ve “Kerem ile Aslı” kurmaca hikâyeler değildir. Âşık Garip ve Âşık Kerem gerçekten yaşamış âşıklardır. Bu hikâyeler de âşıkların gerçek hikâyeleridir. Bu nedenle âşıkların bütün şiirleri bu hikâyelerde yer almıştır. Ancak “âşık faslı” adı verilen icra töresi şeklindeki gelenek oluşup kalıplaşınca hikâye öncesi aktarılan usta malî şiirlerin çokluğu nedeniyle âşıkların kurguladığı yeni hikâyelerde gittikçe daha az şiir ve daha çok mensur kısımların hakim olduğu bir yapıya dönüşmüştür.

Bu bağlamda geleneksel olarak halk hikâyelerinin kendine has bir mantık örgüsü vardır. Bu mantık örgüsü ideal ölçülere göre şekillenmiş bir hayat anlayışını ortaya koyar. Bu nedenle de hikâye kahramanı idealist bir kişiliğe sahiptir. Halk hikâyelerinin konularını kusursuz güzellik duygusundan, yüceltilmiş fikirlerden almasının kaynağı da budur.

Halk hikâyelerinde özellikle “rüyada âşık olma” motifinden “gurbete çıkma” motifine kadar gelişecek olayları bir mekâna bağlayarak ilişkilendirme önemli bir yere ve role sahiptir. Ancak, kahraman ve olaylarıyla gerçeğe çok yaklaşan halk hikâyelerinde bile zaman ve mekân kavramlarının sınırları kesin bir şekilde belli değildir. Dahası, Tiflis, Amasya, Bağdat, Buhara, Tebriz, Halep, İstanbul gibi gerçek yer adlarından bahsedildiğinde bile bu gerçek mekândan ziyade gerçeğimsileştirilmiş hayali bir şehir tipi hüviyetindedir.

Hikâyeci âşık, olaylara akıl ve mantığıyla bir çözüm bulamadığı hâllerde hayal ve sembollerden faydalanır. Bu nedenle de hikâye kahramanları normal bir insanın yapabileceklerinin yanında arzu ettiklerini de gerçekleştirebilecek kadar olağanüstü güçlere sahip olur. Halk hikâyelerinin kendine has mantığı içinde tutarlı olmak şartıyla, hikâyelerde olmayacak şey yoktur. Ancak XIX. yüzyıldan itibaren İstanbul hikâye geleneğinde realist olaylara doğru gittikçe artan bir değişme görülür. Daha önce de işaret edildiği gibi, bunda toplumun hızla değişimi ve yeni değerlerin kabulünün de rolü olduğu son derece açıktır. Bunun yanı sıra Pertev Naili Boratav’ın tezine göre kahvehanelerde kendine has sanatını icra eden meddahlık geleneğine bağlı olarak söz konusu realist halk hikâyelerin meydana gelmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Sözlü edebiyatta teşekkül eden diğer hacimli anlatı türleri gibi halk hikâyelerinde de destan motiflerinden, bilmece ve atasözlerinden halk şiirinin bütün şekillerine kadar Halk Edebiyatının çeşitli ürünlerini bulmak mümkündür. Halk hikâyelerinin icra ortamlarına, icracı ve dinleyicileriyle bir arada bulundukları sosyo-kültürel bağamlarına bağlı olarak bir çok unsurların eklenip çıkarılması, bilerek veya bilmeyerek değiştirilmesi sözlü geleneğin mahsulü olan bir anlatı türü için son derece sıradan ve olağan özelliklerdendir. Bu nedenle de oluşturulma (inşa) ve icralarında diğer türlerde de kullanılan unsurları veya bizzat diğer sözlü türlerin kendilerinin de halk hikâyelerinde bulunması sözlü edebiyatın doğası gereği kaçınılmazdır.

Ancak ülkemizde ve başka ülkelerde yayınlanan halk hikâyesi metinlerinin neredeyse tamamının derlendikten sonra yazılı edebiyat metnine benzetme yönünde derleyici ve yayıncılarının yaptıkları redaksiyon müdahalelerinin yanlışlığı pek çok insanda hikâyeleri bir yazılı edebiyat unsuru gibi algılama dolayısıyla da değerlendirme yanlısamasının temel nedenidir. Halk hikâyeleri sözlü gelenek ortamında hiçbir zaman kuru kuruya okunan, bir modern tiyatronun sabit metni ‘teksti’ değildir. Halk hikâyeleri, geleneksel icra bağlamlarında anlatıcı âşık tarafından geleneksel dinleyici kitlesi karşısında teatral bir biçimde icra edilen, sözlü edebiyatın geleneksel bir anlatısının şekillendirdiği bir sosyal ve kültürel olaydır. Türk kültüründe gelenekli sanatsal bir iletişim ve etkileşim biçimidir.

Halk hikâyelerinin icrası, anlatıldığı çevreye ve anlatan âşığa göre farklılıklar gösterir. Pertev Naili Boratav’ın tespitlerine göre halk hikâyesi anlatma geleneği genel olarak fasıl, döşeme, asıl konu (hikâye), duvak kapamayla dört ve bazen bunlara eklenen efsanelerle beş bölüm hâlinde tertip edilir:

1. *Fasıl*: Âşık, hikâyesine başlamadan önce dinleyiciyi hikâye icrasına hazırlamak, ustalığını göstermek veya isteklere cevap vermek için önce bir divanî söyler. Divanî özel ezgileri olan ve “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” vezniyle veya on beşli hece kalıbıyla söylenen bir şiiirdir. Sonraki âşıklar, aruz vezniyle şiir söylemede zorlandıkları için daha çok hece ölçüsüyle söylemeyi tercih ederler. Bundan sonra cinaslı bir türkünün (tecnîs) okunması gelenek gereğidir. Ardından olağanüstü bir konunun dile getirildiği bir tekerleme söylenir. Tekerlemenin söylenmesinden sonra bazı yörelerde “üstatnâme” adı verilen eski usta âşıklardan üç şiir okunur. Ezgiyle okunan bu şiirlerde daha çok Hz. Muhammed’in büyüklüğü, dört halife ve din büyükleri anlatılır veya dünyanın faniliği dile getirilir. Son olarak da mizahi bir atışma veya destana, bazen de âşığın yine kendisinin çözdüğü bir muammaya yer verilir. Fasıl kısmının uzunluğu ya da kısalığı veya bu kısımda icra olunacak parçaların özellikleri bir bakıma hikâyeyi dinlemeye gelen dinleyicilerin taşıdıkları özellikler, istekleri ve ilgilerine göre âşığın yaptığı tercihlerle belirlenir.

2. *Döşeme*: Manzum veya mensur kalıplaşmış cümlelerden oluşan bir giriştir. Döşemede hikâyenin geçtiği zaman ve mekândan söz edilir. Sözlü gelenekte döşeme bölümü bazan konuyla ilgili kısa bir hikâye, bazen de değişik konulu kısa bir bölüm halinde düzenlenebilir. Hikâye kahramanlarının aileleri döşeme bölümünde takdim edilir.

3. *Asıl Konu (hikâye)*: Hikâye en büyük arzuları çocuk edinebilmek olan yaşlı kimseler üzerine gelişir ve bunun için arayışlar başlar. Bu arayışlar sırasında kahramanlar olağanüstü yardımlar alırlar. Meselâ, görünüp kaybolan bir dervişin verdiği elmayı hanımıyla pay edip yiyince veya Hz. Ali, Kırklar, Hacı Bektaş Veli gibi dinî şahsiyetleri rüyasında görüp onların emirleri doğrultusunda hareket edip gerekenleri yerine getirince çocuk sahibi olurlar.

Bu olağanüstü unsurların yardımıyla doğan çocuk çok özel, itinalı bir eğitimle yetiştirilir. Ergenlik çağına gelinceye kadar “av avlamak-kuş kuşlamak” denilen pratik eğitimle birlikte devrin bütün ilimlerini tahsil eder. Sonra “âşık olma” motif devreye girer.

Türk halk hikâyelerinde âşık olma değişik şekillerde gerçekleşebilir. Bazı hikâyelerde âşık Allah’ın kendisine takdir ettiği, bütün ömrünü ona kavuşmak için harcaacağı sevgilisiyle birlikte büyür. Bu durumun sonucu olarak aralarında bir aşk başlar. Bazı hikâyelerde ise âşık rüyasında kutsal kişilerin veya bir dervişin verdiği bâdeyi içince sevgilisini görür ve uyanınca âşık olduğu anlaşılır. Bu bağlamda âşık olma iki anlamda kullanılır. Birinci anlamı birini sevmek, ikinci anlamıysa

saz çalıp türkü söyleme yeteneği kazanmadır. Bu epizota gelinceye kadar hikâye genel olarak nesirdir. Bu yapısal nedenle de âşık bu bölümde hikâyeyi istediği kadar uzatabilir, süsleyebilir.

Hikâyenin kahramanı olan âşık, hikâyeye girdikten sonra özellikle heyecan ve duygunun arttığı yerlerde, diyaloglarda “dil ile değil tel ile söylemeyi” tercih eder ve böylece şiir ve musiki devreye girer. Buralarda artık anlatıcının pek fazla inisiyatifi kalmaz. Hikâyenin değişmeyen ve değiştirilmemesi gereken bölümleri bu manzum kısımlardır. Hikâye bundan sonra âşığın sevgiliye kavuşma serüveni olan “serencam”la devam eder. Halk hikâyesi geleneği, âşığın karşısına sevgiliye kavuşmasını güçleştiren sayısız engeller çıkarır. Bunlar arasında epik ve mitolojik unsurlarla masal unsurları son derece önemli bir yer tutar. Sihirli güçler, hayvanlar, kar, tipi, boran gibi tabiat olayları, geçilemeyen ırmaklar, aşlamayan dağlar gibi tabii engeller kahramanın önüne sıralanmıştır. Bir bakıma âşık sevgilisi için bütün bu engelleri aşarak “aşk imtihanı”ndan geçer. Hikâye kahramanı âşık, güçlüklerle her karşılaşmasında türkü ile Allah’a yalvarır ve duaları kabul olunur. Esasen doğumdaki olağanüstülük bu güçlükleri yenmesi için bir hazırlık durumundadır.

Hikâyelerin anlatımı esnasında, âşık hikâyenin belirli bir kısmını anlattıktan sonra “hikâyenin yatılacak yeri” veya “hikâyenin yatak yeri” de denilen heyecanın doruğa çıktığı ve dinleyicilerin olayın nasıl gelişeceğini çok merak ettikleri yerlerinden birinde çay, kahve, sigara içmek ve dinleyicilerin de dinlenmelerini sağlamak üzere mola verir. Moladan sonra hikâye anlatımı tekrar başlarken âşık, genellikle 8 heceli kalıpla oluşturduğu bir türküyü dinleyici topluluğuna hikâye anlatımının nerede kaldığını sorar. Geleneğe göre dinleyici ses çıkarmamalı sessizce dinleyerek âşığın kaldığı yerden hikâyesine devam etmesini beklemelidir. Geleneği bilmeyen veya bilgiçlik taslayarak âşığa hikâye anlatımı şurada kaldı diyen kişi, geleneğe göre âşığa bahşiş vermek zorundadır. Böyle âşığın türküyü sorduğu soruya cevap veren kişinin önüne gelen âşık sazını onun önüne koyarak “Sen biliyorsan, anlat öyleyse !” der. Bunun üzerine Âşığa bahşisi verilir, daha sonra âşık hikâyeye devam eder. Âşıklar çoğu kez bu bahşisi alabilmek için hikâye anlatımında nerede kaldıkları sorusunu sordukları türküyü iyice uzatırlar. Dinleyiciler arasından birisi hikâye şurada kaldı deyip âşığın bahşişini verir ve hikâye anlatımı devam eder. Bu uygulama açık işlev olarak âşığın bahşiş almasına yönelikse de gizli işlev olarak da molada kendi aralarında konuşmaya başlayan ve dikkatleri dağılan dinleyici kitlesinin dikkatini toplamak ve susarak sessizliği sağlamaya yöneliktir. Hikâyelerin büyük bir çoğunluğunun anlatması bir gecede bitmez. Bu durumlarda âşık yine “hikâyenin bir yatak yerinde” anlatımını keser ve ertesi gece devam edeceğini dinleyiciye bildirir.

4. *Sonuç ve Dua*: Bu bölümde gelenek halk hikâyelerini sonucuna göre iki kısma ayırmaktadır: Vuslata erenler ve trajik bir sonla bitenler. Bâdeli âşıklardan sadece Âşık Garip vuslata ermiştir. Âşık Kerem gibi yanarak vuslata eremeyen diğer gruptakiler ise gerçek vuslatın öbür dünyada olduğu mesajı ile sona erer. Mutlu sonla biten hikâyelerde “duvak kapama” adı verilen ve beş mısralık bentlerden oluşan muhammes şeklinde uzun bir türkü söylenir. Bu türküde sevgililer birbirlerine çektiklerini anlatır hediyelerini sayar ve dinleyiciye dua ederek hikâyeyi bitirirler. Mutlu sonla bitmeyen hikâyelerdeyse çoğunlukla “bayatı” makamında veya “tâtyan havaları” söylenir.

5. *Hikâye ile Organik Bağlı Olmayan Efsane*: Sevgililerin kavuşmadan öldüğü hikâyelerde kahramanların öbür dünyada vuslata erdiklerine işaret eden bir efsane hikâyeye eklenir. Bu efsanelerden birine göre sevgililerin mezarında iki gül biter.

Bu güller kutsal günlerde açılıp birbirlerine sarılmak ister. Bazı hikâyelerde ise mezarlarının başında iki kavak ağacının bitmesi, bu kavaklara konan iki kuşun ötüşmesi gibi sevgililerin birbirine kavuşmadan öldüklerini sembolize eden motifler yer alır.

Halk hikâyelerinin teşekkülü hakkında çalışanlar, hikâyeyi genellikle söyleyeni bilinmeyen Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinden saymışlardır. Konuyu ele alanlar, uzun bir müddet hikâyelerin konusundan ziyade nerede doğduğu meselesi üzerinde durduktan sonra hikâyelerin konuları ele alınmağa başlanılmıştır. Her hikâyenin bir doğuş serüveni vardır. Bunlar ya âşıkların belli geleneklere uyarak gerçekten yaşanmış bir olay üzerine oluşturdukları hikâyelerdir ya da yaşadığı kabul edilen bir âşığın hayatını ve maceralarını konu edinmiştir. Bir başka ifadeyle, âşıklar bu konuları geliştirmek ve işlemek suretiyle tasnif etmişlerdir. Gelenekte de yaşamakta olan “tasnif” terimi hikâyelerin oluşumunu aydınlatacak niteliktedir. Buna göre, âşık, konuyu tespit ettikten sonra halk hikâyesi geleneği içinde nerelerin nesirle anlatılacağı (saya), nerelelere şiirlerin konulacağını zihninde planlar. Bundan sonra hikâyenin olay mantığını, geleneği, dinleyici çevresinin istek ve eğilimlerini, kendi yeteneğini ve hikâyeciliğin hazır kalıplarını kullanarak “hikâye tasnifi”ni gerçekleştirir.

Türk halk hikâyelerinin kökenleri itibarıyla dört önemli kaynaktan teşekkül ettiği kabul edilir ve hikâyeler de bu kabule göre şu şekilde tasnif edilir:

1. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da gerçek olaylardan doğmuş kısa hikâyeler: Salman Bey Hikâyesi, İlbeyoğlu Hikâyesi vb.
2. Yaşayan veya yaşadığı rivayet edilen âşıkların hâl tercümelerinden doğan hikâyeler: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Emrah ile Selvihan vb.
3. Dinî-millî hadiselerle bunlara dayalı kahramanlık konularını konu edinen halk kitapları kökenli hikâyeler: Battal Gazi, Ebû Müslim Cenklere, Kesikbaş Hikâyesi, Güvercin Destanı vb.
4. Klasik hikâyeler: Tutinâme, Binbir Gece Masalları, Ferhad ile Şirin, Leyla ve Mecnun vb.

Türk halk hikâyelerini ele alıp işledikleri konularına göreyse şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

1. *Kahramanlık Hikâyeleri*: Köroğlu hikâyesi ve kolları, Celâli Bey, Kirmanşah, Eşref Bey vb.
2. *Dinî-hamâsî Hikâyeler*: Hz. Ali Cenklere, Battal Gazi, Hamzanâme, Ebû Müslim Cenklere.
3. *Dinî-içtimai, Ahlakî Hikâyeler*: Kesik Baş, Deve, Güvercin Hikâyesi, Ejderha Hikâyesi.
4. *Aşk Hikâyeleri*: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Emrah ile Selvihan vb.

Türk halk hikâyeleri üzerine yerli ve yabancı pek çok araştırmacı tarafından metin tespiti başta olmak üzere çeşitli bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Halk hikâyeleri ya cönklerde ve yazma mecmualarda ya da sözlü gelenekte âşıkların hafızalarında bulunur. Bu metinler XIX. yüzyılın sonlarından itibaren derlenip yayımlanmaya başlanılmıştır. İlk olarak Macar Türk halkbilimcisi Ignacz Kunoş 1892 yılında, Âşık Garip, Şah İsmail, Elif ile Mahmut, Melikşah, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Tâhir ile Zühre, Râzınıhan ile Mahfiruze, Gül ile Sitemkâr, Arzu ile Kamber, Âşık Kerem ve Köroğlu adlı on bir hikâyeyi yayınlamıştır.

Kunoş bu hikâyelerden Âşık Garip ve Âşık Kerem hikâyeleriyle Âşık Ömer’in şiirlerini Macarca’ya çevirmiş ve bunları “Türkler’in Millî Romanları” olarak takdim etmiştir. F. Wilhelm Radloff, 1899 yılında *Proben* serisinin VIII. cildinde “Osmanlı Türklerinin Halk Edebiyatı” başlığıyla Kunoş’un derlediği hikâyelerden Şah İsmail’in

tam metnini, Âşık Kerem'in 123, Âşık Garip'in 51 şiirini yayınlamıştır. Tanzimat sonrası 1847 yılından başlayarak Cumhuriyet'e kadar çoğunlukla Azerbaycan'dan Türkiye'ye göç edenlerden veya eski yazma mecmualardan derlenerek bazısı birden fazla baskı yapan 22 halk hikâyesi taş baskısı usulüyle yayımlanmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra gerek yerli ve gerekse yabancı bilim adamlarının halk hikâyeleri üzerinde yaptıkları çalışmalar artmaya başlamıştır. Otto Spies 1929 yılında "*Türkische Volksbücher*" adlı çalışmayı yayınlar. Bu kitap Behçet Gönül (Necatigil) tarafından 1941 yılında "*Türk Halk Kitapları*" adıyla Türkçeye tercüme edilir. Aynı yıl Alman şarkiyatçısı Hans August Fischer "*Schah Ismail und Gülüzar*" adlı monografiyi yayınlar. Mehmed Fuad Köprülü 1930 yılında yayınladığı "*Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*" adlı incelemesiyle hem halk hikâyelerinin teşekkülü konusuna işaret eder hem de hikâye-tarih ilişkisi üzerinde durur. M. Fuad Köprülü bu çalışmasıyla aynı zamanda Türkiye'de halk hikâyeleri üzerinde ilmi çalışmaları başlatmıştır. Pertev Naili Boratav 1931 yılında "*Koroğlu Destanı*" ve 1946 yılında da "*Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*" adlı incelemelerini, Şükrü Elçin 1949 yılında "*Kerem ile Aslı Hikâyesi*"ni yayınlamıştır. İlhan Başgöz 1949 yılında "*Biyografik Halk Hikâyeleri*" adlı, halk hikâyeleri konusunda yapılan ilk doktora tezini tamamlamıştır. Halk hikâyeleri 1980'lerden sonra pek çok yüksek lisans ve doktora çalışmasına da konu olmuştur.

Halk hikâyeleri konusunda daha fazla bilgiyi Pertev Naili Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1988) adlı kitabında bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sızce, halk hikâyelerinin neredeyse hepsinin mutlu sonla bitmesi bir tesadüf müdür?



S İ R A S İ Z D E

FIKRALAR

Türk sözlü edebiyatının günümüzde de son derece canlı olarak yaşamakta olan türü fıkradır. Fıkralar, aynı zamanda Türk sözlü edebiyat geleneğinin en eski türlerinden biridir. Dîvânü Lügâti't-Türk'te "fıkra" karşılığı olarak kullanılan ve tam olarak da, "Halk arasında ortaya çıkıp insanları güldüren şey" anlamındaki "küg" ve "külüt" kelimelerinin varlığı da fıkra türünün eskiliğinin bir göstergesidir. Türkçeye Arapçadan geçmiş bir kelime olan "fıkra", dilimizde "parça, cümlecik, paragraf, bend, madde" gibi pek çok anlamı karşılamasının yanı sıra yaygın olarak, bir edebiyat türünün adı olarak kullanılmaktadır. Fıkra türü, çoğunlukla sözlü edebiyat geleneği içinde yer almakla birlikte yazılı edebiyat geleneğinin de yoğun olarak kullandığı bir iletişim formu, konuşmanın veya yazmanın özel bir biçimi yahut kompozisyonudur.

Türkçede "fıkra", (anecdote) kelimesiyle adlandırılan bu tür, kendine özgü kompozisyonuyla diğer türlerden ayrılır. Fıkranın diğer türlerden ayrılmasını sağlayan özellikleri, anlatımı sırasında seçilen kelimeler, tasvir biçimi, diyalog çatısı, konu seçimi, belirlenen hedefle ortaya çıkarılan kompozisyonudur.

Fıkra; "hikâye çekirdeği hayattan alınmış bir vaka veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa yoğun anlatımlı" bir tür olup genellikle nesir diliyle, bir fıkra tipine bağlı olarak yaratılmış, sözlü edebiyatın bağımsız şekillerinden oluşan, yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelere verilen isimdir. Fıkra türü konu olarak, insanlara ait kusurlarla sosyal ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıtlıkları, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alay (istihza) yoluyla yansıtır.

Fıkranın konu olarak gündelik hayatta ortaya çıkan sosyal ve kültürel uyumsuzluk ve uygunsuzlukları hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alayla yansıtmasının nedeni nedir? Neden böyle bir yansıtma yolu ortaya çıkmıştır? Dahası, “Niçin böylesi bir sosyo-kültürel uyumsuzluk ve uygunsuzlukları yansıtma yolu, kalıplaşmış bir sözlü edebiyat biçimi ve türüne dönüşmüştür?” şeklindeki bir grup soru bize fıkra türünün var oluş zeminini açıklayabilir. Bu açıklamadan hareketle de fıkranın işlevlerini ve onlara yönelik yapısal özelliklerini anlamak olanaklı hâle gelebilir.

O hâlde, ilk olarak düşünülmesi gereken kültür kavramının kendisidir. Kültür sosyal bir varlık olan insanın gündelik, sosyal ve kültürel hayatını organize eden ortak değer yargıları ve bunları uygulayarak insanı hayata bağlayan her türlü gelenek ve göreneklerin toplamıdır. Kültür; gündelik, sosyal ve kültürel hayatı oluşturup devam ettiren büyük bir mekânizma olarak korunmaya ihtiyaç gösterir. Âdeta sonsuz sayıda birbirleriyle ilişkili dişli çarklardan meydana gelmiş gibi duran bir kültürel mekânizmanın (sistemin) bir yerinde işlemeyen bir dişli çark kısa sürede bütün sistemde kendini hissettirebilecek bozulmaların ve tıkanmaların başlangıcı olabilir. Kültürün devam ettirilebilmesi, toplumun sosyal değer ve ilkelerine (norm) uyumsuz uygulamalardan kaçınılmasıyla mümkündür. Gündelik hayatta bir toplumun sosyal değer ve ilkelerine uygun olmayan davranışlar gösteren bir birey, toplumun diğer bireyleri tarafından “yanlış yaptığı için” uyarılır.

Bu uyarılar sosyal değer ve ilkelerin ve onları uygulayan gelenek ve görenekler bütününü olarak kültürü korumak ve devamını sağlamak içindir. Sosyal değer ve ilkeleri çiğneyenlere karşı bu uyarılar dikkat çekme, kınama, dışlama gibi çeşitli biçimlerde olabilir. Bunlardan birincisi, uyarılanın yaptığı yanlışın farkında olmadığı düşüncesiyle, dikkatini çekmek ve onun “ben bir yanlış yapıyorum ama ne?” veya “benim toplumla uyumlu olmayan uygunsuz bir davranışım mı oldu, acaba nedir?” diye düşünmesini sağlamak amacıyla gülmektir. Bu bağlamda, gülmek âdeta gülünen kişiye yönelik kültürel olarak kalıplaşmış anlamlar taşıyan bir sinyaldir. Sosyal ve kültürel değer ve ilkelere uygun davranmayanın davranışına gülünür. Bu hem ona yaptığına karşılığı olarak bir yaptırım veya bir cezadır hem de yaptığı yanlışını anlayıp tekrar etmemesi için bir uyarıdır. Bir insanın yaptığı bir davranışa veya söylediği bir söze şahit olanların gülmesi başlı başına bir sosyal ilkedir ve yapanı küçümseyen, hafife alan hatta aşağılayan anlamlar taşır.

İşte fıkraların, konu olarak sosyal ve gündelik hayatta ortaya çıkan sosyal ve kültürel uyumsuzlukları hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alayla yansıtmasının nedeni tam da budur. Birisinin yaptığı ve toplum olarak benimsenen ortak sosyal ve kültürel değerlere ters düşen, onları çiğneyen veya dikkate almayan bir davranışa veya ifadeye, kişisel bir biçim vermeden, bunu kişisel bir tartışma veya kavga konusu hâline getirmeden, fıkra yoluyla nesnel ve tarafsız sayılabilecek bir şekilde uyarmak en uygar yollardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fıkralar yoluyla sosyal ve kültürel değerlere ve ilkelere sahip çıkan bu anlayış ve uygulamayı evrensel bir yaklaşımdır ve hemen hemen bütün kültürlerde uygulanmaktadır. Bu fıkraların en yaygın ve en önemli işlevidir. Ancak, bu işlev fıkraların tek sosyal ve kültürel işlevi değildir.

Fıkraların diğer sosyal ve kültürel işlevlerinin en bilinenlerinden birisi de, yeni tanışan insanlar arasındaki birbirini tanımamaktan kaynaklanan “soğuk duruş” veya kimlik ve kişiliğini ele verecek kadar açık olmama tavrını ortadan kaldırmasıdır. Pek çok kültürde insanlar yeni tanıştıkları insanları tanıyuncaya kadar ihtiyatlı davranarak kendilerini ortaya koymaktan çok diğer insanın kendi kimlik ve kişiliğini ortaya koymasını beklemek ve ona göre davranmak alışkanlığındadırlar. Yeni

tanışan iki insanın her ikisi de böyle davrandığında bu tanışma çok fazla bir şey ifade etmez ve bu ilişki daha yakın ve samimi bir hâle dönüşemez.

Diyelim ki iki iş adamı aynı alanda faaliyet gösteriyor ve bir vesileyle tanıştılar ancak her iki taraf da yukarıda ifade edildiği gibi kendi kimlik ve kişiliklerini ortaya koymada temkinli davrandı ve sonuçta birkaç “Nasılsınız?”, “İyi misiniz?” türünden cümleden sonra konuşmaları tikanıp kaldı ve ayrılıp gittiler. Oysa belki de birbirlerini tanısalar ve buna bağlı karşılıklı ortak güven tesis etseler muhteşem projeler ve iş imkânları ortaya çıkacaktı. Bu gibi örnekleri gündelik sosyo-kültürel bağlamları düşünerek sonsuz sayıda çoğaltmak mümkündür. İşte fıkralar tam da bu tip sosyo-kültürel bağlamlarda insanların aralarındaki “soğukluğu” veya “buzları” kıran bir buz kıracağıdır. Bir vesileyle yeni tanışan iki işadamı örneğine dönecek olursak, eğer birisi uygun gördüğü bir nedene bağlayarak -ki bu da başlı başına bir zeka ve strateji ürünüdür- bir fıkra anlatmış olsaydı, sonuç tamamen değişebilirdi.

Söz konusu sosyal ve kültürel bağlama uygun olarak fıkra anlatımı için seçilen neden, buna bağlanarak anlatılan fıkra ve fıkranın tematik özelliklerinin tamamı karşısındakine kendi kimliği ve kişiliği hakkında vermek istediği pek çok bilgi içerecektir. Anlatılan bir fıkranın kültüre özel bir biçimde âdeta sosyal ve kültürel şifreler gibi aktardığı bu bilgileri alıp zeka, bilgi ve görgüsü yeterli derecede olan diğer iş adamı bunları çözümleyerek bir sonuca ulaşacaktır. Bunlardan hareketle de kendisi, kişiliği ve kimliği hakkında o da muhatabına bilmesini istediği bilgileri aynı yolla bir fıkrayla veya diğer konuşma yollarıyla iletebilecektir. Fıkraların “buz kırıcı işlevi” (ice breaker function) budur. Sanal olarak tasarladığımız bu örnekteki işlevi hemen her birimiz gündelik hayatımızda değişik sosyo-kültürel bağlamlarda uyguluyoruz veya başkaları bize karşı uyguluyorlar.

Fıkraların bundan daha da yaygın bir başka işlevi bir şekilde tanışıp teması geçmiş iki birey arasındaki “samimiyeti artırıcı” (intimacy maker) işlevleridir. Samimiyet tanışan iki insanın birbirine karşı duyduğu yakınlığın derinliği olarak tanımlanabilir. Samimiyet sayesinde insanlar birbirlerine karşı daha az resmî ve daha özel olarak kendilerini, kimlik ve kişiliklerini tanıtmalarını sağlar. Aradaki samimiyetin veya yakınlığın resmiyet bakımından derinlik derecesini ölçmek isteyen bir insan anlatacağı fıkralarla bunu sağlayabilir. Bu konuda özellikle hemen her toplumun resmî, sosyal ve kültürel bağlamlarda söylenilmesini “tabu” kabul ettiği küfür ve benzeri sözleri özellikle de “müstehcen fıkra”ları vardır. Bunlar, insanlar arasındaki samimiyetin veya yakınlığın derinliğini belirleyen önemli ölçütlerdendir.

Tanışan ve epeydir birbiriyle temasta olan iki kişiden birinin anlattığı bu tür bir fıkraya diğerinin vereceği tepki aradaki resmiyetin ve buna bağlı samimiyetin derecesi hakkında net bir fikir verecektir. Eğer tepki çok sert ve utanmayla birlikte bir protesto içeriyorsa, fıkra anlatan, dinleyenle samimiyetlerinin o dereceye varmadığını ve muhatabının resmiyeti ön planda tutma isteğinde olduğu anlayacak ve bir “özür dileme” ile başlangıçtaki resmiyet ve samimiyet düzeyine geri dönecektir. Fıkralar âdeta arada masum ve tarafsız bir araç gibidir. Anlatılan fıkraya bağlı olarak özür dileyerek geri çekilmek aradaki samimiyet derecesini ayarlayamayarak yapılan yanlış, küstah, yersiz bir davranış veya sözle ilişkinin tamamen bitmesinden her kayıt ve şart altına daha iyi olduğu açıktır. Yok, muhatap anlatılan müstehcen fıkrayı, son derece şen şakrak bir ifadeyle karşılıyor ve espriye gülüyor hatta daha beter bir müstecen fıkrayla karşılık veriyorsa, onun da aradaki ilişkiyi taşımak istediği resmiyet ve samimiyet derecesinin bu olduğu sonucu ortaya çıkacaktır. İlişkinin bundan sonraki samimiyet ve resmiyet derecesi bu yeni anlaşılan ve uzlaşılan derecede olacaktır. Fıkraların samimiyet artırıcı işlevi de budur.

Fıkraların bir başka işlevi de, bir şeyi anlatmak için ona benzetilen başka bir şeyin adını eğreti olan kullanma anlamında, “eğretileme” veya “istiare” şeklindeki kullanımıdır. Başta, politikacılar ve diplomatlar olmak üzere hemen her kesimden insan gündelik hayatta bazı şeyleri açık açık söylemekten takip ettikleri iletişim stratejisi gereği kaçınırlar. Bunun kişiye ve sosyo-kültürel bağlamlara özel pek çok nedeni olabilir. Bir politikacı için örnekleyecek olursak, belki de söyleyeceği şeyi açık açık söylerse bunun artık kendisini bağlayacak politik bir vaat olarak anlaşılması ve muhalifleri tarafından yeri geldiğinde kendisine karşı kullanılması ihtimali olabilir. Bu riski almak istemeyen bir politikacı anlatıp söylemek istediği şeyi açık açık söylemek yerine, ne söylemek istediğini istiare yoluyla anlaşılır kılan bir fıkra anlatabilir. Meselâ, eski Cumhurbaşkanılarımızdan Sayın Süleyman Demirel, bu tür fıkralar yoluyla bir iletişim kurarak maksadını örtülü bir biçimde eğretileme yoluyla söylemede son derece başarılı bir örnektir.

Fıkraların evrensel olarak en yaygın işlevlerinden birisi de, bir kişi veya kurumu yıpratmak, gülünç duruma düşürmek ve geniş kitlelere yönelik propoganda malzemesi olarak kamuoyu oluşturmak ve yönlendirmektir. Özellikle, açık muhalefete olanak tanımayan baskıcı veya dikta rejimlerinde insanların “fısıltı gazetesi” dedikleri ağızdan ağıza kulaktan kulağa sözlü kültür yoluyla yayılan fıkralarla gizli bir muhalif kamuoyu oluşturulur, beslenir ve yönlendirilir. Hitler Almanyası, Komünist rejimler bu tür muhalif yapıların fıkralar yoluyla oluşturulup desteklendiği en tipik örneklerdir. Ülkemizde de fıkralar yoluyla bir politikacının eleştirilip hakkında kamuoyu oluşturulmasına ve bunun neticesi olarak iktidardan düşürülmesine 1989-1991 yılları arasında Başbakanlık yapan Sayın Yıldırım Akbulut örneği verilebilir.

Günümüz Türkiye’sinde kitle iletişim araçlarına yaptıkları açıklamalarda ve gündelik hayatlarında en çok fıkra anlatan insanlar arasında işadamlarının ve özellikle de bazı politikacıların yer alması bir tesadüf değildir. Fıkraların yukarıda işaret ettiğimiz işlevlerinin farkında olan bu mesleklere mensup insanlar, onları son derece işlevsel olarak kullanmaktadırlar. Bütün bu saydığımız fıkra işlevleri onların sözlü kültür ortamındaki durumlarıyla ilgilidir. Fıkralar yazılı kültür ortamında da son derece işlevsel bir türdür.

Buna bağlı olarak, fıkralar yazılı kültür ortamında da özellikle ülkemizde bazı gazete köşe yazarları tarafından çok sık ve yoğun bir biçimde kullanılırlar. Fıkraların günlük basındaki veya yazılı kültür ortamındaki bu yoğun kullanımlarının altındaki işlev onların yapılarıyla ilgilidir. Fıkralar, anlatmak istedikleri fikrin daha iyi ve etkili anlatılmasına hizmet etmeyen her türlü fazlalıktan arındırılmış bir yapı ve kompozisyon özelliğine sahiptirler. Bu yönleriyle âdeta atasözlerine benzerler. Dahası fıkralar anlatmak istedikleri düşüncüyü en etkili biçimde aktaracak şekilde sivriltilmiş bir dile ve herkes tarafından kolaylıkla anlaşılacak şekilde cilalanıp parlatılmış bir anlatım biçimine sahiptirler. Bu özellikleriyle fıkralar, geniş kitlelere mesajını ulaştırmak ve anlaşılacak isteyen gazete köşe yazarlarının vaz geçemedikleri bir iletişim ve etkileşim aracı olarak kullandıkları edebiyat türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda fıkralar âdeta legolar gibidir. Hem azıcık ifadeyle pek çok şeyi söylerler hem de o kadar kristalize edilmiş ifadelerdir ki herkesin bilgisine ve zeka seviyesine göre onlardan farklı anlamlar, yöneltilip bağlandıkları konu ve olaya göre farklı yorumlar çıkarılmasını olanaklı kılarlar. Sözlü ve yazılı edebiyat türleri içinde hiçbir edebiyat türü, kullanılan söz miktarı bakımından bu kadar ekonomik, ifade edebileceği konular bakımından çok yönlü ve amaca ulaşmak bakımından bu kadar işlevsel değildir.

Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitabında fıkra ile ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Sizce, fıkra türü ile atasözü türü arasında gündelik hayatta kullanımları bakımından benzerlikler var mıdır?



SIRA SİZDE

TÜRK FIKRA TİPLERİ

Türk sözlü edebiyatının en eski türlerinden birisi olan fıkralar günümüzde de Anonim Halk Edebiyatının en yaygın olarak kullanılan türlerinden birisidir. Yukarıda, işlevlerine ve buna dayalı olarak yapılarına dair bilgiler edindiğimiz fıkralar ya her biri kendi başına bağımsız kişilerin ve olayların anlatıldığı tek fıkralardır ya da bir takım sivriltilmiş kişilik özellikleriyle geleneksel olarak bildik veya tanıdık bir “fıkra tipi”ne bağlanarak aktarılan fıkralardır. Bu bağlamda fıkra, genellikle bir fıkra tipine bağlı olarak nesir diliyle yaratılmış, sözlü edebiyatın bağımsız şekillerinden ibaret yaygın epik-dram türündeki gerçekçi (realist) hikâyelerden her birine verilen isimdir. Bu özelliğiyle, fıkralara âdeta tek perdelik piyes şeklinde icralarla kurulan bir iletişim ve etkileşim biçimidir denilebilir.

Fıkralar, çoğunlukla, onları yaratanlar tarafından bir fıkra tipine bağlanarak anlatılma eğilimindedir. Halkı temsil yeteneği kazanan fıkra kompozisyonunda olayların etrafında geliştiği baş kahraman ana-tip konumunda bir fıkra tipidir. Fıkralarda bu ana-tipin yanı sıra ana-tip olmamakla birlikte tipleşme eğilimde ikinci dereceden tipler de bulunur. Bunlara “alt tip” adı verilir. Bu durumu örneklemek gerekirse, Temel fıkralarının ana-tipi Temel’dir. Temel fıkralarında yer alan Cemal, Dursun, Fadime gibi tipler ise alt tipler olarak nitelendirilebilir. Fıkra tipleri Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Ahmet Akay gibi tarihte yaşadıkları bilinen kişiler olabileceği gibi bir bölgenin bir meslek grubunun, bir inanç öbeğinin zihniyetini veya dünya görüşünü ve buna bağlı olarak inanç ve uygulamalarını ortak bir kişilik hâlinde ortaya koyabilen hayali veya sözlü gelenekte yaratılmış Temel veya Bektaşî Baba gibi tipler de olabilir. Fıkra tiplerinin temel ve ortak özelliği, tarihte yaşadığı bilinen şahsiyetler de olsalar, şahsî kişiliklerinden arınarak toplumun onlara yüklediği gelenekselleşen tipe ait kimlikle hareket etmeleridir. Tarihte yaşadığı bilinen bir şahsiyet, ferdi kişiliklerine ait özelliklerden arınarak bir fıkra tipine dönüşürken aynı zamanda anonim bir kişilik hâli de kazanır. Anadolu’da hemen her köyün kasabanın ve şehrin bir delisi veya delileri; tuhaf davranışlarıyla ün kazanan, yaptıkları ve söyledikleri yaşadıkları çevrede anlatılan insanlar vardır. Çok büyük bir çoğunluğu yaşayan ya da yaşadığı bilinen bu insanlar “mahallî fıkra tipi” olarak adlandırılır.

Kuramsal olarak, mevcut fıkra tiplerinden çok farklı ve işlevsel olmaları durumunda bu mahallî fıkra tipleri zaman içinde ulusal fıkra tipine ve hatta zamanla uluslararası fıkra tipine dönüşebilirler. Ancak, bu son derece zor ve nadir gerçekleşen bir olgudur. Çoğunlukla bu mahallî fıkra tiplerinin başından geçen, belki de bir çoğu gerçekten yaşanmış olan olaylar, anlatıldıkları gelenek çevresinde yayılırken, kimlik ve kişiliklerine en yakın ulusal fıkra tipine bağlanarak anlatılmaya başlanırlar. Yeni bir fıkra tipi yaratmak yerine yaratılmış bir fıkrayı uygun bir fıkra tipine bağlamak hem daha kolay hem de harcanacak emek bakımından daha ekonomiktir. Bu yolla, yüzyıllar önce yaşamış fıkra tiplerine ait yepyeni fıkralar ortaya çıkmaktadır. Bilinen bir fıkra tipine ait yeni fıkralar yaratmanın bir başka yolu da şudur: Fıkranın temsil ettiği toplumsal katman ve zihniyet eskiyebilir böylece

gelenek çevresi daralan ve unutulmaya yüz tutan bazı fıkra tipleri güncel hayatla ilişkilendirilir. Bunlar işlevselliğe sahip, bilinen ve yaşayan başka fıkra tiplerine bağlanarak sözlü kültür geleneğinde yaşama imkânına kavuşurlar. Böylece, yüzyıllar önce yaşamış fıkra tiplerine ait yeni fıkralar da üretilmiş olur.

Türk halk kültüründe halkın yarattığı çeşitli fıkra tipleri vardır. Her fıkra tipi, kendisini yaratan toplumun uygun gördüğü, istediği bir tutum ve davranış içinde hayatini devam ettirir. Halkın ortak yaratma gücünden doğan bu fıkra tipleri, sosyal hayatta toplumun ortak görüş ve düşüncelerini yansıtmakla görevlidirler. Gücünü halktan alan bu fıkra tiplerinin olaylar ve meseleler karşısında aldıkları tavır, ileri sürdükleri çözüm yolları, yaptıkları tenkitler, verdikleri öğütler ortak tecrübenin yaratıp ortaya koyduğu hükümlerdir.

İnsanlar, hayatlarını bu fıkra tiplerinin söz ve davranışlarına göre şekillendirmeye çalışırlar. Çünkü bu fıkra tipleri, toplumun ortak dünya görüşünü temsil eden örnek tiplerdir. Toplumun sosyal değer ve ilkelerini, gelenek ve göreneklerini çiğneyen kişiler; bu fıkra tiplerinin başından geçmiş gibi anlatılan örnek olaylarla uyarılırlar. Sosyo-kültürel değerlerin çizdiği çerçevenin dışına çıkanlar, toplumsal değerlere karşı bu tür uyumsuz davranışları şahsî menfaatlerine uygun bulanlar, karşılarında daima bu fıkra tiplerini bulurlar. Halkın her türlü sözcülüğünü yüklenmiş olan bu fıkra tipleri, şahsî menfaatlerini genel menfaatlerinin üstünde tutmayı tercih eden insanlarla amansız bir mücadeleye girer. Onları halkın alay konusu hâline getirerek, gülünçleştirir, yaptıkları yanlış işleri sert bir şekilde tenkit ederler. Fıkralar yoluyla oluşturulan bu sosyal ve toplumsal eleştiri sonucu, halk arasında itibarı sarsılmağa başlayan, bu gibi insanlar ya kendi hayatlarına çeki düzen vermek zorunda kalırlar veya itibarlarını kaybederler.

Bu bağlamda, Türk edebiyatında -ister sözlü, ister yazılı gelenekte olsun- bütün fıkralar, şu veya bu şekilde halkın yarattığı herhangi bir fıkra tipine, bağlı olarak anlatılmaktadır. Bu nedenle bazen söz konusu bir tip etrafında sayısız fıkranın toplandığı görülür. Buna göre, “fıkra tipi”, fıkranın vazgeçilmez hikâye kahramanı olarak başka başka hikâyelerde tekrar tekrar karşımıza çıkan kahramandır. Ancak bu durum fıkraların tek kahramanı olduğu anlamına gelmez. Dahası, bir fıkra tipine bağlı olarak anlatılan bazı fıkraların başka icra bağlamlarında, mekân, zaman ve nâkil geleneği başta olmak üzere çeşitli nedenlerle başka bir fıkra tipine bağlı olarak anlatılması sözlü kültürün doğasından kaynaklanan özelliklerdendir. Nasrettin Hoca’nın başından geçmiş olarak duyup öğrendiğimiz bir fıkranın bir başkası tarafından İncili Çavuş’un başından geçiyormuş gibi anlatılması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Türk fıkralarının etrafında teşekkül ettiği pek çok fıkra tipinden en yaygın olanlarından bazıları Nasrettin Hoca, Bektaşî, Ahmet Akay, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Aldar Köse, Jerenşe Şeşen, Esenpolat ve Temel olarak sıralanabilir. Türk fıkra tiplerinden bazıları hakkında bilgi ve temsil ettikleri fıkralara şu örnekler verilebilir:

A. *Nasrettin Hoca Fıkra Tipi ve Örnek Nasrettin Hoca Fıkraları*: Tarihi bir şahsiyet olan Nasrettin Hoca’nın Sivrihisar’da doğduğu ve yaşadığı Akşehir’de öldüğü bilinmektedir. Nasrettin Hoca uluslararası bir fıkra tipine dönüşmüş durumdadır. Türk dünyasında pek çok Türk boyu onun kendi aralarından çıkmış ve yaşamış bir kişilik olduğuna inanacak kadar benimsemiştir.

1. Eşek: Hocanın eşiği ölmüş. Kapının eşiğine oturmuş hüngür hüngür ağlamış. Bir komşusu yanına yaklaşarak:

-A Hoca, geçende karın öldü ağlamadın. Bir eşek için ağlamak sana yakışır mı?

Demiş. Hoca hemen cevap vermiş:

-Nasıl ağlamam! Karım ölünce eş dost, hepiniz etrafımı aldınız, “Üzülme biz

daha iyisini buluruz” dediniz; ama şimdi bir kişi çıkıp da “Hoca ağlama, sana eşek alırız” demedi.

2. Sirke: Bir gün komşusu Hoca’ya:

-Kırk yıllık sirken var mı? diye sormuş. Hoca “Var” deyince bir miktar istemiş.

Hoca vermeye yanaşmayınca adam:

-Yahu ne olur, bir fincan sirkeden ne çıkar? diye ısrar etmiş.

Bunun üzerine Hoca:

-Ne çıkacak? Ben böyle fincan fincan dağıtsaydım, hiç kırk yıl dayanır mıydı?

B. İncili Çavuş Fıkra Tipi ve Örnek İncili Çavuş Fıkraları: Kayseri’nin Tomarza İlçesinin İncili Köyünde doğan İncili Çavuş’un iyi bir eğitim aldığı, İstanbul’da padişahın nedimi olarak yaşadığı ve elçilik görevleri üstlendiği bilinmektedir.

1. Ocağına Dikersin: Zulüm ve haksızlık yapmakla tanınmış vezirlerden biri evinin bahçesini tanzim ediyordu. İçlerinde İncili’nin de bulunduğu saray erkanına:

-Şuraya havuz yaptırayım, şuraya gül, şuraya erguvan diktireyim diye anlatıp danışıyordu.

Derken bir incir ağacını göstererek:

-Şu ağacı söktürüp atacağım! deyince, İncili Çavuş dayanamadı dedi ki:

-Efendim bu incir ağacını bırakınız dursun, elbet bir gün birinin ocağına dikersiniz.

2. Adamına Göre: İncili Çavuş bir zamanlar Osmanlı elçisi olarak Fransa’ya da gönderilmiş. İncili’nin kara görüntüsüne perişan kılığına bakarak onu küçümseyen Fransa kralı demiş ki:

- Bana senden başka gönderecek adam bulamamışlar mı?

İncili Çavuş şu cevabı vermiş:

- Osmanlılar, adama göre adam gönderirler. Beni de sana göndermelerinin sebebi bu olsa gerek!

C. Bekri Mustafa Fıkra Tipi ve Örnek Bekri Mustafa Fıkraları: İstanbul’da doğan ve iyi bir eğitim alan Bekri Mustafa’nın hafız olduğu bilinmektedir. İçkiye ve içmeye çok düşkün olan Bekri Mustafa tipi, fıkralarının çoğunda bu özelliği ve pervasızlığı ile işlenen bir tiptir.

IV.Murat tebdil-i kıyafete çıkmıştır. Koyduğu içki yasağının uygulanıp uygulanmadığını kontrol etmek istemektedir. Sandalcı Bekri Mustafa içki yasağına kulak asmayan biridir. Padişah tesadüfen Bekri’nin sandalına biner. Padişahı tanımayan sandalcı Bekri, bir süre sonra cebinden bir şişe çıkartıp yudumlamaya başlayınca padişah sorar :

- Ne içersin sandalcı?

Sandalcı Bekri:

- “Kuvvet şurubu” der. “Ben bundan iki yudum çekince kendimi aslan gibi hissediyorum kürek çekmek vız geliyor”.

Padişah tadına bakmak isteyince, Bekri Mustafa, nasılsa denizin ortasındayız, bizi kim yakalayacak, diye düşünüp şişeyi uzatır. Padişah iki yudum alır almaz kükrer:

- “Bre zındık! Bu şarap. Şarap içmeyi yasakladığımı bilmiyor musun?”

Bekri Mustafa şaşırır:

- “Sen kimsin ki içkiyi yasaklıyorsun?” der.

- “Ben IV. Murat’ım !..” yanıtını alınca Bekri Mustafa küreği kaptığı gibi ayağa fırlar.

- “Şimdi atarım seni denize, daha iki yudum aldın, kendini IV. Murat sanmaya başladın. İki yudum daha içsen Allah’ım diyeceksin!”

D. Bektaşî Fıkra Tipi ve Örnek Bektaşî Fıkraları: Tarihî bir kişilik olmamakla birlikte Bektaşî tarikatine mensup insanların zihniyet ve dünya görüşlerini temsil yeteneği kazanmış hayali bir fıkra tipidir.

1. İneği De Kurbana Saymazsam: Bektaşî bulgurunu kaynatıp kuruması için sermiş, bir yandan bulguru karıştırırken bir yandan da dua ediyormuş:

-Allahım ne olur bulgurlarım kurumadan yağmur yağdırma!

Bulgurlar tam kurumaya yüz tutmuşken yağın yağmur Bektaşî'nin bulgur sergisini su içinde bırakmış. Bu zor durum üzerinden bir hafta geçmeden tek inegini de ahırda ölü bulan Bektaşî, üst üste gelen bu kötü olayları kabullenmekte zorlanmış. Ramazan ayının geldiğini gören Bektaşî oruç tutmaya karar vermiş. Ramazan ayının ilk günü akşama kadar oruç tutmuş, iftara beş dakika kala sigarasını yakmış. Sigarasından çektiği dumanı büyük bir keyifle gökyüzüne üfleyerek:

-Nasıl, illet oluyorsun şimdi bana değil mi?

Diyerek kendi kendine söylenmeye devam ederek:

-Ölen ineği de kurbana saymazsam ne olayım!

2. Bir De Senin Kuluna Bak: Bektaşî Baba İstanbul'da gezerken padişahın sarayı olduğunu zannettiği görkemli bir binanın yakınından geçmekteymiş. Binanın önünde şatafatlı bir fayton varmış. Binadan sırmalı elbiselerle bir adam çıkınca muhafızlar selam durmuşlar. Adam faytona binerken Bektaşî meraklanmış, muhafızlardan birinin yanına sokularak sormuş:

-Faytona binen padişah mıdır?

Muhafız cevap vermiş:

-Hayır padişahın bir kuludur.

Bektaşî önce faytona binen adamı tepeden tırnağa bir süzmüş sonra dönüp bir de kendi hâline bakmış ve ellerini açıp:

-Tanrım, bir padişahın kuluna bak sonra bir de senin kuluna bak!

E. *Ahmet Akay Fıkra Tipi ve Örnek Ahmet Akay Fıkraları:* Kırım'ın Özenbaş Köyü'nde doğan Ahmet Akay'ın Kırım Han'ının meddahı olduğuna inanılmaktadır. Kırım Tatar Türkleri arasında fıkraları yaygın olarak anlatılan bir fıkra tipidir.

1. "Ayttım" (söyledim) desem, yalan olur: Aytkan (söylediği) ve yapkan (yaptığı) şakaları için bazı adamlar Ahmet Akayga yalancı dey ekenler (derler).

Şöyle (böyle) adamlardan birisi ondan:

-Sen Ahmet Akay, omuründe bir kere bile olsa da, doğru bir söz ayttın mı? -dep soray (deyip sorar).

Bu sualnin (sualin/sorunun) ne maksatnen (maksatla) berilgenini anlayan (sorulduğunu anlayan) Ahmet Akay, O adamnı başından aktarmak (def etmek) için:

-Eger, "ayttım" desem yalan olur, -dep cevaplana (deyip cevaplar).

F. *Aldar Köse (Aldar Kösoö) Fıkra Tipi ve Örnek Aldar Köse Fıkraları:* Başta Kırgızistan olmak üzere Ulu Türkistan bölgesinde yaşayan Özbek, Kazak, Karakalpak ve Kırgızlar arasında yaygın bir fıkra tipidir. Aşağıda Kırgızlar arasında yaygın bir başka fıkra tip olan Jiyrenşe Şeşen'le birlikte yer aldıkları bir fıkra yer almaktadır.

1. Geçmişte Yerin Ortası Gök Tepeydi: Yine bir gün Jiyrenşe Şeşen bir toplantıya katılmış. Orada bazı insanlar: "Ondan daha akıllı kimse yoktur. Onu kimse kandıramaz." diyerek Aldar Köse'yi övmüş.

Jiyrenşe Şeşen Aldar Köse'yi daha önce görmemiş. O, oradakilere: "Aldar Köse hep işe yaramazları, kötülerini kandırıyordur. Akıllıları kandırmak nerede ona? Beni kandırmak onun için zordur." demiş. Bu söz üzerine oradakiler: "Git de kendini bir dene." demişler. Jiyrenşe Şeşen Aldar Köse'yi arayıp bulmak için yola çıkmış. O sırada Jiyrenşe Şeşen'in kendisini arayıp yola çıktığı haberi Aldar Köse'ye de ulaşmış.

Aldar Köse bu haberi alınca evinden çıkmış ve o civardaki dağa tırmanıp bir tepenin eteğinde durmuş. Orada kâh tepenin o yanına, kâh bu yanına çıkıyor; bir ileri, bir geri gelip gidiyormuş. O böyle avare avare dolaşırken Jiyrenşe Şeşen de

gelmiş ve Aldar Köse'ye: "Ne yapıyorsun?" diye sormuş. Aldar Köse: "Han bana çok zor bir iş buyurdu. Görevim, yerin ortasının nerede olduğunu ölçüp bulmaktır. Adımlaya adımlaya bulmak zormuş. Ölçü olarak kullandığım sopamı da evde kalmıştı; eve gidip gelmek de zor." demiş. Jiyrenşe Şeşen: "Şu benim ata binip sopanı al da gel." demiş ve hemen inip atını Aldar Köse'ye vermiş.

Aldar Köse: "Peki" demiş. O ata bindikten sonra: "Jiyrenşe Şeşen, sen 'yerin ortası gök tepedir' sözünü bilir misin?" demiş ve gitmiş. İşte, Aldar Köse Jiyrenşe'yi böyle kandırmış derler. Bugün bile Kazaklar arasında bir kimse, birini kandırdığı, kurnazlıkla yere oturttuğu zaman "geçmişte yerin ortası gök tepeydi" der.

G. *Temel Fıkra Tipi ve Örnek Temel Fıkraları*: Temel tarihî bir kişilik değildir. Karadeniz bölgesinin insanının zihniyetini ve yerel özelliklerini temsil eden kurmaca bir tiptir. Temel tipi son yıllarda gittikçe bölgesel bir tip olmaktan ziyade ulusal bir tipe dönüşme eğilimindedir.

1. Nasıl Olsa Tatbikattayız: Temel ile Dursun bir paraşüt tatbikatına katılmışlar. Diğer paraşütçüler uçaktan atladıktan sonra sıra bizimkilere gelmiş ve iki kafadar kendilerini boşluğa bırakıvermişler. Temel'in paraşütü açılmış ama Dursun'un paraşütü açılmamış.

Dursun: Ula temel bu meret açılmayı da!

Temel: Ula Tursun yardumcu parasuti açucağsun.

Dursun yardımcı paraşütü açmaya çalışmış ama o da açılmamış. Bunun üzerine Dursun Temel'e:

-Ula temel bu meret de açılmayı!

Temel: Boşver uşağum nasul olsa tatbikattayız.

2. Çift Katlı Otobüs: Temel'le Dursun iki katlı otobüsle Trabzon'a gidiyormuş. Sigara içmeyen Temel üst kattan, sigara içen Dursun da alt kattan bilet almışlar. Yolda canı sıkılan Temel cep telefonu ile alt katta yolculuk eden Dursun'u aramış.

-Ula Tursun aşağıda havalar nasıl?

Dursun:

-Bizim şoför şekerleme yapayı, otobüs de sağa sola yalpalayıp durayı.

Temel heyecanla cevaplamış:

-O da bir şey mi hemşo, buraya şoför bile yok. Otobüs cendi cendine cideyi.

Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 1999) adlı kitabında Türk fıkra tipleriyle ilgili daha fazla bilgi bulabilirsiniz.



K İ T A P

Neden yerel bir fıkra tipinin veya yaşayan bir insanın başından geçen komik bir olay bildik ulusal bir fıkra tipine bağlanarak anlatılır ?



SIRA SİZDE

Özet



Masal kavramını açıklamak

En yaygın Anonim Halk Edebiyatı ürünlerinin başında masallar gelir. Her kültür masal türü ürünlere sahiptir. Masal, tür belirleyici özelliği “gerçek olduğuna inanılmaması” olan, kalıplaşmış bir anlatım tekniğiyle anlatılan anlatılardır. En önemli anlatımlık türlerinden birisi olan masallar, kitle iletişim araçlarının henüz ortaya çıkmadığı dönemlerde insanların sosyalleşmelerini sağlayan, onlara hoşça vakit geçirten, bir yönüyle eğitilmelerini sağlayan son derece önemli bir araç görevi üstlenmiştir. Masal bir edebî tür olarak kendine has tür ve şekil özelliklerine sahiptir. Bunların başında, masalların başlangıç, orta ve sonlarında bulunan “formel” veya “tekerleme” adı verilen kalıplaşmış ifadeler gelmektedir. Gerçek anlamda zaman ve mekân kavramının bulunmadığı masallarda olağanüstü olaylara yer verilir ayrıca masal kahramanları da birçok olağanüstü yeteneğe sahiptirler. Masalcı adı verilen anlatıcılar tarafından belli kalıplar içinde geleneğe bağlı olarak anlatılırlar. Masallar çeşitli ölçütlere göre sınıflandırılmıştır. Masallarda insanları doğruluğa, dürüstlüğe, güzelliğe yöneltten evrensel mesajlar verilir.



Türk masallarını tanımak

Türk Masalları döşeme, olay ve dilek olarak isimlendirebileceğimiz üç ana bölümden oluşur. Döşeme bölümünde masalcı dinleyicileri masala hazırlar, olay bölümünde anlatılacak olayın ayrıntısıyla dile getirilir. Dilek bölümündeyse masalcı; iyileri ödüllendiren, kötülerini cezalandıran bir sonuçla masalı bitirirken herkes için geçerli olacak evrensel bir mesaj vermeyi de ihmal etmez. Masallarda mesaj zıtlıklardan faydalanarak iletilir. Masalda iyi kahramanların örnek alınması amaçlanır. İyilerin her zaman kazanacağı, hilekar ve düzenbaz olmamak gerektiği vurgulanır.

Türk kültüründe sözlü kültür ortamında teatral bir biçimde anlatılan masalların kendilerine has bir anlatım geleneği vardır. Genellikle kadınlar tarafından icra edilen masal anlatma geleneği yüzyılların deneyimiyle şekillenmiş, kendine has bir icra töresine sahip olmuştur. Günümüzde kitle iletişim araçlarında meydana gelen değiş-

meler nedeniyle masal anlatma geleneği zayıflamıştır. Geçmişte yetişkin ve çocukların bulundukları toplantılarda herkese anlatılan masal günümüzde ne yazık ki yatmadan önce sadece çocuklara anlatılan bir sözlü gelenek hâline gelmiştir.



Halk hikâyesi kavramını tanımlamak

XVI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan halk hikâyesi; sözlü edebiyat geleneğinin âşıklar tarafından yaratılan ve dinleyicilere aktarılan bir türüdür. Başta kahvehaneler olmak üzere düğünlerde ve benzeri eğlencelerde anlatılır. Hikâyeler başlarda nazım-nesir karışıktır. Fakat zamanla nesir kısımları ağırlık kazanmıştır. Kahramanlıktan çok aşk maceralarını konu etmesi yönüyle epik destan türünden ayrılırlar. Halk hikâyelerinin icrası, anlatıldığı çevreye ve anlatan âşığa göre farklılıklar gösterir. Halk hikâyesi anlatma geleneği genel olarak fasıl, döşeme, asıl konu (hikâye), duvak kapamayla dört ve bazen bunlara eklenen efsanelerle beş bölüm hâlinde tertip edilir.

Türk halk hikâyeleri kökenleri itibarıyla ve ele alıp işledikleri konular itibarıyla olmak üzere iki ana sınıf ve kendi içinde oluşan alt başlıklar hâlinde tasnif edilirler.



Fıkra kavramını açıklamak

Fıkra; “hikâye çekirdeği hayattan alınmış bir vaka veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa yoğun anlatımlı” bir tür olup genellikle nesir diliyle, sözlü edebiyatın bağımsız şekilleriyle oluşturulmuş, yaygın epik-dram türündeki realist hikâyelere verilen isimdir.

Fıkra türü konu olarak, insanlara ait kusurlarla sosyal ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıtlıkları, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin ve ince bir alay (istihza) yoluyla yansıtır. Fıkraların evrensel olarak en yaygın işlevlerinden birisi de, bir kişi veya kurumu yıpratmak, gülünç duruma düşürmek ve geniş kitlelere yönelik propoganda malzemesi olarak kamuoyu oluşturmak ve yönlendirmektir. Fıkra kullanılan söz miktarı bakımından ekonomik, ifade edebileceği konular bakımından çok yönlü ve amaca ulaşmak bakımından son derece işlevsel bir türdür.



Türk fıkra tiplerini tanımlamak

Fıkra kompozisyonunda olayların etrafında geliştiği bir baş kahraman “ana tip”, bu “ana tip”in yanısıra “ana tip” olmamakla birlikte tipleşme eğiliminde ikinci dereceden tipler “alt tipler” bulunur. Türk halk kültüründe halkın yarattığı çeşitli fıkra tipleri vardır. Her fıkra tipi, kendisini yaratan toplumun uygun gördüğü şekilde davranır. Gücünü halktan alan bu fıkra tiplerinin olaylar ve meseleler karşısında aldıkları tavır, toplumun ortak tecrübesinin yarattığı hükümlerdir. Fıkralarda “ana tip”ler, şahsi menfaatlerini genel menfaatlerinin üstünde tutmayı tercih eden insanlarla amansız bir mücadeleye girerler. Fıkralar bu kişileri halkın alay konusu hâline getirerek, gülünçleştirir, yaptıkları yanlış işleri sert bir şekilde tenkit ederler. Fıkralar yoluyla oluşturulan bu sosyal ve toplumsal eleştiri sonucu, halk arasında itibarı sarsılmağa başlayan, bu gibi insanlar ya kendi hayatlarına çeki düzen vermek zorunda kalırlar ya da itibarlarını kaybederler. Türk fıkra geleneğinde Nasreddin Hoca, İncili Çavuş Bekri Mustafa, Bektaşî, Aldar Köse gibi fıkra tipleri karşımıza çıkmaktadır.

Kendimizi Sınavalım

1. “Gerçek olduğuna inanılmaması” tür belirleyici özelliği olan ve kalıplaşmış bir anlatım tekniğiyle anlatılan anlatılar aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Efsane
- b. Mit
- c. Memorat
- d. Masal
- e. Hikâye

2. Aşağıdakilerden hangisi masalın özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Toplumun ortak hayal gücünün ürünü olması.
- b. Olağanüstü olay ve kişilere yer verilmesi.
- c. Olayların belirli bir zamanda ve yerde geçmesi.
- d. Dinleyenlere veya okuyanlara iyimserlik aşılanması.
- e. Masal içinde manzum parçalar bulunabilmesi.

3. Aşağıdakilerden hangisi Türkiye ve Balkanlar’da “masal” yerine kullanılan kelimelerden biri **değildir**?

- a. menakıb
- b. destan
- c. kıssa
- d. hekât
- e. mesel

4. Pertev Naili Boratav’ın yayınladığı *Zaman Zaman İçinde* adlı eserde hangi türe ait metinler bulunmaktadır?

- a. Hikâye
- b. Masal
- c. Fıkra
- d. Efsane
- e. Destan

5. Aşağıdaki hangisi halk hikâyeleri için **söylenemez**?

- a. Hikâyeler bilindik bir dua ile başlar.
- b. Olaylar nesir; duygular nazım yoluyla anlatılır.
- c. Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber ünlü halk hikâyeleridir.
- d. Aşk ve kahramanlık konuları işlenir.
- e. Anlatımda kalıplaşmış sözlere yer verilir.

6. Genellikle âşıklar tarafından nazım-nesir karışık bir ifadeyle dinleyicilere karşı anlatılarak kuşaktan kuşağa aktarılan, konuları sevgi ve kahramanlık olan Halk Edebiyatı türü aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Efsane
- b. Fıkra
- c. Karagöz
- d. Halk hikâyesi
- e. Masal

7. Aşağıdakilerden hangisi Türk halk hikâyelerinin kökenleri itibariyle teşekkül ettiği kabul edilen kaynaklardan biri **değildir**?

- a. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da gerçek olaylardan doğmuş kısa hikâyeler: Salman Bey Hikâyesi, İlbeyoğlu Hikâyesi.
- b. Yaşayan veya yaşadığı rivayet edilen âşıkların hal tercümelerinden doğan hikâyeler: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Emrah ile Selvihan.
- c. Dinî-millî hadiselerle bunlara dayalı kahramanlık konularını konu edinen halk kitapları kökenli hikâyeler: Battal Gazi, Ebû Müslim Cenklere, Kesikbaş Hikâyesi, Güvercin Destanı.
- d. Klasik hikâyeler: Tutinâme, Binbir Gece Masalları, Ferhad ile Şirin, Leyla ve Mecnun.
- e. Kahramanlık hikâyeleri: Köroğlu hikâyesi ve kolları, Celâlî Bey, Kirmanşah, Eref Bey.

8. Aşağıdakilerden hangisi Türk halk hikâyelerinin ele alıp işlediği konulara göre teşekkül ettiği kabul edilen kaynaklardan biri **değildir**?

- a. Kahramanlık hikâyeleri: Köroğlu hikâyesi ve kolları, Celâlî Bey, Kirmanşah, Eşref Bey.
- b. Dinî-hamâsi hikâyeler: Hz. Ali Cenklere, Battal Gazi, Hamzanâme.
- c. Dinî-içtimai, ahlaki hikâyeler: Kesik Baş, Deve Hikâyesi, Ejderha Hikâyesi, Güvercin Hikâyesi.
- d. Halk kitapları konulu hikâyeler: Battal Gazi, Ebu Müslim Cenklere.
- e. Aşk hikâyeleri: Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Emrah ile Selvihan.

9. En önemli işlevi güldürmek ve mesaj vermek olan Halk Edebiyatı türü aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Destan
- b. Atasözü
- c. Fıkra
- d. Efsane
- e. Masal

10. “Aldar Köse” fıkra tipi aşağıdaki hangi Türk topluluklarında **görülmez**?

- a. Kazaklar
- b. Azeriler
- c. Özbekler
- d. Kırgızlar
- e. Kara Kalpaklar

Okuma Parçası

BİR MASAL ÖRNEĞİ: ABİSİNAN OYUNU

Vakti zamanında bir fakir ailenin bir tek çocuğu varmış. Bu çocuğun adı Keloğlan'mış. Günlerden bir gün Keloğlan padişahın kızına âşık olmuş. Annesinden padişahın kızına dünür gitmesini istemiş. Annesi “Bre, oğlum sen delirdin mi? Koskoca padişah bizim gibi fakire kız verir mi hiç?” demiş. Keloğlan sözünde ısrar ederek annesini zorla padişaha dünür göndermiş. O devirlerde padişahın kızına dünür gidenler yeşil, diğerleri al sandalyeye oturlarmış. Keloğlanın annesi utanarak yeşil sandalyeye oturmuş ve padişaha kızına dünür geldiğini söylemiş. Padişah da ben fakirlik, zenginlik aramam Bana Abisinin oyununu kim öğretirse kızımı ona vereceğim demiş. Keloğlan'ın annesi eve gelmiş, oğluna padişahın isteğini söylemiş, bunu duyan Keloğlan yaşlı babasının yanına gidip kendisini Abisinin oyununu öğretecek birinin yanına götürmesini istemiş. Yaşlı adam ne yapsın, çaresiz oğlunun isteğini kabul etmiş. Keloğlan annesine yolluk yaptırmış. Yaşlı babasını da yanına alarak yola çıkmış. Yolda yürüye yürüye yorulan ihtiyarı bir kaya dibine oturtmuş. Adamcağız yorgunlukla bir of çekmiş. Birdenbire kaya ikiye bölünmüş, içinden bir Arap çıkıp ihtiyara beni niye çağırdın diye sormuş. İhtiyar, ben seni çağırmadım, yorgunlukla bir of çektim demiş. Bunun üzerine Arap: “Benim adım of'tur. Nerden gelip nereye gidersiniz?” demiş. İhtiyar, Arap'a olup biteni anlatmış. Bunun üzerine Arap; ihtiyara, Abisinin oyununu bildiğini ve Keloğlan'a bunu öğretebileceğini, oğlunu kendisine bırakıp on beş gün sonra gelip almasını söylemiş. Yaşlı adam oğlunu Arap'a bırakmış. Arap, Keloğlan'ı yanına alıp kayanın içine girmiş, onlar girdikten sonra kaya açıldığı gibi kapanmış. İhtiyar da on beş gün sonra gelmek üzere köyüne geri dönmüş. Kayanın içine giren Arap ve Keloğlan, Arap'ın evine gitmişler. Arap, Keloğlan'a Abisinin oyununu öğretmeye başlamış. Keloğlan oyunu öğrenmeye başladığında Arap'ın kardeşi Keloğlan'ın yanına gelip:

— Ağabeyim Arap, Abisinin oyununu öğrendim diyen herkesin başını keser. Kestiği bu başlardan kocaman bir saray yaptı. Sarayın bitmesi için bir başa daha ihtiyacı var. Dikkat et o baş senin başın olmasın. Bunun için Arap'ın “Abisinin oyununu öğrendin mi?” sorusuna asla evet diye cevap verme.

Deyince Keloğlan ona minnettar olmuş. Arap her gün gelip Keloğlan'a “Abisinin oyununu öğrendin mi?” diye soruyormuş. Keloğlan da her seferinde hayır, öğrenemedim diyormuş. Böylece on beş gün geçmiş.

Keloğlan'ın babası oğlunu almak için kayanın önüne gelmiş, Of diye Arap'ı çağırmış. Arap gelmiş. İhtiyar, oğlunun oyunu öğrenip öğrenemediğini sorunca Arap: "Oğlun kafasız çıktı ihtiyar, oyunu öğrenemedi." Deyince ihtiyar, Arap'a ne yapalım, olsun diye cevap vermiş. Arap, Keloğlan'ı babasına teslim etmiş.

Baba oğul yola koyulmuşlar. Yolda giderken tazıların bir tavşanı kovaladıklarını ama yakalayamadıklarını görmüşler. Keloğlan, babasına: "Baba, ben bir tazı olup bu tavşanı iki dakikada yakalarım. Avcılar beni satın almak isterlerse beni sat ama sakın tasmanı onlara verme." demiş. Der demez bir tazı olmuş ve önde giden tavşanı bir hamlede yakalamış. Avcılar ihtiyarın yanına yaklaşp tazısını almak istediklerini söylemişler. İhtiyar tazısını satabileceğini ama tasmasını veremeyeceğini söylemiş, avcılar kabul etmişler. İhtiyar karlı bir alış verişle tazısını satmış. Yola devam ederken bir bakmış karşidan oğlu geliyor çok şaşırılmış ama Keloğlan'a bir şey sormamış.

Baba oğul az gitmişler, uz gitmişler; dere tepe düz gitmişler, bir yaz, iki güz gitmişler sonunda bir şehre gelmişler. Şehirde at yarışı yapılıyor.

Keloğlan babasına: "Baba, ben bir at olup bu yarışı iki dakikada kazanırım. At meraklısı zenginlerden biri beni satın almak isterlerse beni sat ama sakın gemimi verme." demiş. Keloğlan, birdenbire yağız bir ata dönüşmüş, bir hamlede yarışan atlara yetişip onları geçmiş, yarışı birincilikle bitirmiş. At meraklısı zenginlerden biri bu atı almak istemiş. İhtiyar atını satabileceğini ama gemini veremeyeceğini söylemiş. Zengin adam bir ara kızmış: "Atı veriyorsun da gemini neden vermiyorsun?" demiş. Bir başkası, benim böyle atım olsa ona gümüşten gem yaptırırım deyince zengin adam atın eski gemini almaktan vazgeçmiş. İhtiyar karlı bir alış verişle atını satmış. Yolda giderken aniden oğlu yanında belirivermiş. İhtiyar sinsice gülümseyerek cebindeki paraların şıkırtısını memnuniyetle dinlemiş.

Baba oğul derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi aşarak sonunda memleketlerine varmışlar. Memleketlerine varınca Keloğlan babasına: "Baba ben bir hamam olurum bu hamama kimse para yettirmemez bir tek bana Abisinin oyununu öğreten Arap para yettirebilir. Hamamı Arap'a sat ama sakın anahtarını verme." demiş. Bunları söyler söylemez, eşi benzeri görülmemiş bir hamam oluvermiş. Dünyanın dört bir yanından insanlar bu güzelim hamamı görmeye gelmişler. Hamamı almak isteyen çok olmuş ama kimse hamama para yettirmemiş. Hamamın güzelliği Arap'ın kulağına kadar gitmiş. Hamamı çok merak eden Arap gelip hamamı

gezmiş, çok beğenmiş. Satın almak istemiş. İhtiyarın istediği parayı verebileceğini söylemiş. Anlaşmışlar. Arap hamamı almış ama ihtiyar hamamın anahtarını vermiyormuş. Arap bu işe çok kızmış ama ihtiyar bir türlü laf dinlemiyor, hamamın anahtarını vermemekte direniyormuş. Bütün halk oraya toplanmış. Olayı duyan padişah da gelmiş. Keloğlan'ın babasına "Hamamı sattın, neden anahtarı vermiyorsun?" deyince ihtiyar sinirlenip anahtarı havaya atmış. Anahtar bir güvercin olmuş. Arap da bir karakuş olup onun peşine düşmüş. Bu olup bitene halkın ağzı açık kalmış. Karakuş tarafından yakalanacağını anlayan güvercin bir beyaz gül olup padişahın kızının kucağına düşmüş. Arap da yeniden insan olup kızın karşısına dikilmiş. Kıza gülün kendisinin olduğunu, onu vermesi gerektiğini söylemiş. Kız, gülün havadan kucağına düştüğünü onu kimseye vermeyeceğini söylemiş. Onlar karşılıklı ağız dalaşına girişince bahçende kavga var diye padişaha haber gitmiş. Padişah hemen gelmiş ne olduğunu sormuş. Kız, baba bu Arap gülümü almak istiyor, kendisinin olduğunu söylüyor demiş. Padişah belki onundur, ver kızım deyince gül birden darı olmuş, yere saçılmış. Arap da gürk tavuk olup darıları toplamaya başlamış. Bir darı kızın etekleri altında kalmış Arap bu darıyı görmemiş. Hepsini yediğini düşünerek gidip civcivlerinin üzerine gurka yatmış. Bu arada kızın eteğinin altındaki darı bir köpek olup dışarı fırlamış. Hırlayarak gidip gurka yatmış Arap'ın üzerine saldırmış onu ve civcivlerini bir hamlede boğmuş. Ardından insan suretine bürünmüş. Orada şaşkın şaşkın duran padişaha dönerek: "İşte Abisinin oyunu buna derler padişahım." demiş. Bunun üzerine padişah kızını Keloğlan'a vermiş. Kırk gün kırk gece düğün yapmışlar.

Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine. Gökten üç elma düşmüş. Biri bu masalı düzenin, biri anlatanın, biri de dinleyenin başına.

Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız doğru değil ise “Masal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. c Yanıtınız doğru değil ise “Masal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. a Yanıtınız doğru değil ise “Masal” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. b Yanıtınız doğru değil ise “Türk Masalları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. a Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. d Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. e Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız doğru değil ise “Halk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. c Yanıtınız doğru değil ise “Fıkralar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. b Yanıtınız doğru değil ise “Fıkralar” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Masalların gerçek olduğuna inanılmayan ilk edebiyat türü olarak ortaya çıkması, insan yaratması “kurgu” ve “kurmaca”nın geçerli bir insan uğraşısı olarak tanınmasının önünü açmış ve bu süreci başlatmıştır. Bu uygarlık tarihinde her türlü insan icadının ve sanatsal yaratının başlangıcı demektir.

Sıra Sizde 2

Günümüzde masalların geçmişe nazaran daha az anlatılmasının en önemli nedeni toplumsal hayattaki değişimler ve başta kitle iletişim araçları olarak teknolojiadaki gelişmelerdir. Bir eğlendirme ve bilgilendirme araç ve gereci olarak masallara pek çok alternatif çıkmıştır insanlar bu tür ihtiyaçlarını buralardan sağlamaktadırlar. Toplumsal yapı da tarım toplumu yapısından endüstri toplum yapısına dönüşmüştür. Bu nedenle de masal anlatıp dinlemeye ayıracakları zaman da azalmıştır.

Sıra Sizde 3

Âşıkların icra ettikleri halk hikâyelerinin neredeyse hepsinin mutlu sonla bitmesi bir tesadüf değildir. Bu tür hikâyeleri dinleyen insanların büyük bir çoğunluğu kendisini hikâye kahramanıyla özdeşleştirerek dinlemekte ve hikâyenin mutlu sonla bitmesini istemektedirler. Dinleyicinin bu isteğine yönelik olarak hikâyeler mutlu sonla bitecek şekilde hazırlanmıştır.

Sıra Sizde 4

Evet vardır. Fıkra türü de atasözü türü de gündelik yaşamda insanların kişisel sorunlarını çözmede kullandıkları edebî birer araç gereçtir. Bu türlerle söyleyemedikleri pek çok şeyi dolaylı olarak muhataplarına iletebilirler.

Sıra Sizde 5

Yerel bir fıkra tipinin veya yaşayan bir insanın başından geçen komik bir olayın ulusal olarak bildik bir fıkra tipine bağlanılarak anlatılmasının nedeni, fıkranın daha geniş çevrelere kolayca yayılmasını sağlamak içindir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Boratav, P.N. (1988). **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (1975). **Elazığ Masalları**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Eker, G.Ö. (2001). "Fıkralar." **Türk Dünyası Ortak Edebiyat Tarihi**, C.1, Ankara: AKM Yayınları, s.62-130..
- Elçin, Ş. (2001). **Halk Edebiyatına Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taner, N. (1988). **Masal Araştırmaları I**. İstanbul: Art-San Yayınları.
- Yıldırım, D. (1999). **Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları**. Ankara: Akçağ Yayınları.

3

Amaçlarımız

- Bu üniteyi tamamladıktan sonra;
- XIII. yüzyılda Anadolu'da tasavvuf edebiyatının ortaya çıkışı ve yayılma sebeplerini belirleyip önemli temsilcilerini sıralayabilecek,
 - XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan şair ve yazarlar ile bunların eserleriyle ilgili değerlendirmeler yapabilecek,
 - Klâsik Türk şiirinin Anadolu'da XIII. yüzyılda ortaya çıkan ilk örneklerini tanıyabilecek
- bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- XII-XIII. Yüzyıllarda Anadolu'da Gelişen Tasavvufî Türk Edebiyatı
- Mevlana Celâleddîn-i Rûmî
- Mesnevî, Divan-ı Kebir, Fihi Mâ-Fih, Mecâlis-i Seb'a, Mektûbât
- Sultan Veled
- İbtidâ-nâme, Rebâb-nâme, İntihâ-nâme
- Ahmed Fakîh
- Çarh-nâme, Kitâbu Evsâfı Mesâcidi's-Şerîfe

İçindekiler



XII-XIII. Yüzyıllar Batı Türk Edebiyatı II: XII-XIII. Yüzyıllarda Anadolu'da Gelişen Tasavvufî Türk Edebiyatı

GİRİŞ

Selçukluların siyasî hâkimiyet kurmak amacıyla yaptığı sürekli savaşılar, taht kavgaları, Moğol istilâsı ve ardından Moğollara ödenen ağır vergiler sonucunda düzen ve asayişin bozulması üzerine yaşama gücü oldukça zorlaşan Anadolu halkı, uzun süre barış ve huzur yüzü görememiştir. Böyle bir ortamda ortaya çıkan Mevlana Celaleddin-i Rumî (öl. 1273), Sühreverdî (öl. 1234), Ahi Evren (öl. 1261), Muhyiddin-i Arabî (öl. 1240) ve Sadreddin-i Konevî (öl. 1274) gibi mutasavvıf şahsiyetler, Farsça ve Arapça yazdıkları eserlerle, okumuş çevrelerde tasavvufu yaymışlardır. Bunların yanında Anadolu'ya Horasan'dan gelen Yesevî dervişleri dinî, tasavvufî düşünceleri halk arasında yayarak onları ilahî aşkın huzuru ile rahatlatmaya çalışmışlardır. Bunun sonucunda hem şehirlerde oturan halk hem de göçebe Anadolu insanı, manevî güç bulduğu tasavvufa yönelmiş ve tekkelerin etrafında toplanmıştır.

XIII. yüzyılda tekkelerin yaygınlaşmasını sağlayan siyasî ve sosyal gelişmelerin yanında Arapça ve Farsça ile İslam kültürünü iyi öğrenmiş aydınların bulunması, Anadolu'da dinî-tasavvufî edebiyatın başlayıp gelişmesini ve bu edebiyatın önemli temsilcilerinin yetişmesini sağlamıştır. Bu dönemde ilmî eserlerin Arapça ve edebî eserlerin de Farsça yazılması, bu dilleri bilmeyen Türk halkına dinî ve tasavvufu kendi dilleriyle öğretme ihtiyacını doğurmuştur. Bütün bunların sonucunda Anadolu'da İslamiyeti Türkçe olarak anlatan bir dil ile buna dayalı bir tasavvuf edebiyatı ortaya çıkmıştır. Şehirde yetişmiş aydın tabaka sufileri Farsça şiirler söylerken, Anadolu'ya yayılan Yesevî, Haydarî ve Bektaşî dervişleri de Türkçeyi kullanarak tekke edebiyatını meydana getirmişlerdir. Anadolu'da ortaya çıkan bu dinî-tasavvufî edebiyatın ilk temsilcileri, Mevlana, Sultan Veled ve Yunus Emre'dir. Mevlana, eserlerini Farsça yazmakla birlikte az sayıdaki Türkçe şiirleri ve mülemmaları ile Türk edebiyatını yönlendirmiş, onun meclisinde bulunan Hoca Ahmed Fakih (öl. 1252) de Türkçe şiirler söylemeye başlamıştır. Mevlana'nın oğlu Sultan Veled Türkçe şiir söylemede bir hayli ileri gitmiş, onu Yunus Emre, Gülşehrî, Âşık Paşa, Elvan Çelebi ve Şeyyad Hamza gibi şairler izlemiştir.

MEVLANA CELALEDDİN-İ RUMÎ

Mevlana'nın ataları, bugün Afganistan'ın kuzeyinde ve Özbekistan sınırına yakın bir bölgede bulunan Belh şehrinde yaşamaktaydı. Mevlana'nın doğduğu bu şehir, Horasan'ın önemli merkezlerinden biriydi. Horasan, bugünkü sınırlara göre Türkmenistan'daki Merv, İran'daki Nişabur ve Afganistan'daki Herat ve Belh

şehirlerinden oluşmaktaydı. İslam öncesine yakın asırlardan itibaren Türklerin hâkimiyetinde bulunmuş olan bölge, VIII. asrın başlarından Moğol istilasının yaşandığı 1220 yılına kadar Türk, Fars ve Arap çevrelerin bulunduğu ve İslamiyetle kaynaştığı önemli bir merkezdi. Belh ve çevresi, uzun süre Gazneliler (963-1186) ile Selçukluların (1038-1194) idaresinde kalmış, 1198'de Gurlular'ın ve 1206'da Harezmsahlar'ın hâkimiyetine girmişti. Belh'in kuzeyindeki bölgeler ise Karahanlıların (992-1211) etki alanı içerisindeydi.

Ailenin Horasan'dan hareketle dolaştığı bölgelerde Harezmsahlar, Abbâsî Halifeliği (750-1258), Eyyubiler (1171-1252), Mengüçlüklüler (yıkılışı 1228) ve sonuçta vardığı Konya'da ise Anadolu Selçukluları hâkim durumdaydı.

Mevlana'nın babası, Hüseyin oğlu Sultânü'l-ulemâ Bahaeddin Muhammed, Belh şehrinde âlim ve arifleriyle meşhur bir ailedendi ve büyük bir üne sahipti. Annesinin adı Mümine Hatun'dur.

1207'de Horasan'ın Belh şehrinde doğan Mevlana'nın asıl adı Muhammed olup bütün kayıtlara göre babası da aynı adı taşımıştır. Babası Sultânü'l-ulemâ lakabı ile anılan ve dönemin tanınmış âlimlerinden Muhammed Bahaeddin Veleddir. Mevlana'nın lakabı Celaleddin'dir. Dedesi Hüseyin'in lakabı da Celaleddin idi.

İslam dünyasında hürmet belirtmek için önemli kişilerin isimlerinin önünde kullanılan "efendimiz" anlamındaki "Mevlana" lakabı, Mevlana Celaleddin Muhammed'le birlikte özel bir isme dönüştü. Hüdâvendigâr, Hünkâr, Hazret-i Mevlana, Mevlevî, Şeyh, Mollâ-yı Rumî, Rumî ve Hazret-i Pir lakap ve unvanları da Mevlana için kullanılmıştır. "Hazret-i Mevlana" ve "Hazret-i Pir" gibi saygı hitapları, Mevlevî çevrelerinde ve Anadolu'da daha çok tercih edilmiştir. Bugün İran ve Pakistan'da "Mevlevî", Batı'da "Rumî", onun için kullanılan lakaplardır.

Doğduğu şehre nispetle Belhî (Belhli) sıfatı, bilhassa ilk kaynaklarda babası ve kendisinin adlarının yanında yer almaktadır. Mevlana çocukluk döneminin dışındaki yıllarının hemen tamamını, önceki asırlardaki isimlendirmeye "Diyâr-ı Rûm'da geçirdiği ve bu bölgedeki Konya'yı vatan edindiği için "Rumî" (Rum ülkesinden; Anadolu) sıfatıyla anılmıştır. Bunların yanı sıra vatan edindiği şehre işaret etmek üzere XIII. asırdan itibaren Konevî (Konyalı) sıfatı da adıyla birlikte birçok eserde yer almıştır.

Mevlana çocukluk veya ilk gençlik yıllarındayken, Belh'te ve çevresinde siyasi istikrar bozulmuştu. Bunun üzerine babası Bahaeddin Veleddin 1219 yılı civarında Belh'ten ayrılmayı gerekli gördü. Çünkü Belh şehrinin Moğollar tarafından istila edildiği 1220 yılında Arabistan'a doğru yol almaktaydılar.

Belh'ten ayrılan Bahaeddin Veleddin, önce Nişabur'a gelmiştir. Burada devrin büyük sufilerinden Feridüddin Attar ile görüşmüştür. Attar, bu görüşmede *Esrâr-nâme'sini*, bir rivayete göre de *Mantıku't-tayr* adlı eserini Muhammed Celaleddin'e hediye etmiştir. Daha sonra Bağdat'a ulaşan Bahaeddin Veleddin, bir müddet sonra hac için Hicaz'a gitmiştir. Hicaz'dan Şam yoluyla önce Malatya'ya sonra Erzincan'a, oradan da Larende'ye (Karaman) gelmiş ve yedi sene burada kalmıştır. Ailenin Karaman'da yedi yıl kadar süren ikameti esnasında Mevlana'nın annesi Mümine Hatun ile ağabeyi Alaeddin Muhammed vefat etti. Kabirleri bugün Karaman'da Mâder-i Mevlana (Aktekke) Camii'nin içindedir.

Bahaeddin Veleddin ailesiyle birlikte, bazı rivayetlere göre Sultan Alaeddin Keykubad'ın ısrarlı davetleri üzerine, 1228'de Karaman'dan gelerek Selçuklu devletinin başkenti Konya'ya yerleşti. Altuniye medresesinde hocalık yapan ve vaazları ile çevresinde saygınlık kazanan Bahaeddin Veleddin, 85 yaşındayken Konya'da 1231 yılında vefat etti.

Bahaeddin Veled, on yedi veya on sekiz yaşındaki Mevlana'yı Karaman'da 1225 yılında kafilenin üyelerinden Semerkantlı Lala Şerefeddin'in kızı Gevher Hatun'la evlendirdi. Mevlana Celaleddin Muhammed'in hayatı boyunca üç oğlu ve bir kızı oldu. Büyük oğlu Bahaeddin Muhammed Sultan Veled (1226-1312) ile ondan bir veya iki yaş küçük oğlu müderris Alaeddin Muhammed'in (öl. 1262) anneleri, Semerkantlı Şerefeddin'in kızı olan Gevher Hatun'dur (öl. Karaman'da 1229'dan önce). Diğer oğlu Selçuklu sarayında hazinedarlığa kadar çeşitli görevlerde bulunan Muzafferüddin Emir Âlim (öl. 1277) ve kızı Melike Hatun'un (öl. 1306) anneleri ise, Gevher Hatun'un vefatından sonra evlendiği Konyalı Kira Hatun'dur (öl. 1292). Mevlana'nın çocuklarının kabirleri, kendisinin ve babasının yanlarında, aynı türbe içinde bulunmaktadır.

İlk eğitimini babasından alan Mevlana, ciddi bir tahsil görmüş ve tasavvufi bir terbiyeden geçmiştir. Belh'ten Anadolu'ya gelirken uğradıkları Şam'da Muhyiddin-i Arabî, Sadeddin-i Hamavî, Osmanü'r-Rumî, Necmeddin-i Kübrâ'nın müridlerinden olan Evhadüddin-i Kirmanî ve Sadreddin-i Konevî gibi sufilerle sohbet etmiş, onlardan dersler almıştır. Arapça ve lugatla ilgili ilimler başta olmak üzere, fıkıh, hadis ve tefsir gibi ilimleri tahsil ederek zamanın önde gelen âlimleri arasında yerini alan Mevlana, yukarıda adı geçen bilginlerden başka yine Şam'da iken Mevlana Kemaleddin bin Adim'den de ders almıştır. Babası vefat ettiğinde 24 yaşında olmasına rağmen medresede onun yerini alması uygun görülüş, ama o yine de tahsiline devam etmiştir. Mevlana, babası hayattayken 1221-1228 yılları arasında eğitimini tamamlamak için Halep ve Şam'a gitmiştir. Ancak 1225 yılında Karaman'da evlendiği ve sonrasında art arda iki çocuğunun dünyaya geldiği gözden uzak tutulmamalıdır. Daha sonra babası Bahaeddin Veled'in öğrencisi olan Seyyid Burhaneddin-i Tirmizî, Mevlana'ya tasavvufi ilgili bilgileri öğretmiş ve onun düşünce dünyasının şekillenmesinde etkili olmuştur. Seyyid Burhâneddin-i Tirmizî'nin 1240 yılında Kayseri'ye dönüşünden sonra Mevlana, Konya'da dersler vermiş ve onun tavsiyesi üzerine yeniden Şam ve Haleb'e giderek eğitimini tamamlayıp Konya'ya dönmüştür. Mevlana, Seyyid Burhâneddin-i Tirmizî'nin ölümünden sonra içine kapanarak çevresinden kopmuş ve yalnız kalmayı tercih etmiştir. Onun bu hâli, Şems-i Tebrizî ile karşılaştığı 1244 yılına kadar devam etmiştir.

Mevlana'nın hayat hikâyesinde Tebrizli Şems'in özel bir yeri vardır. Karşılaşmaları ve birbirlerine olan sevgileri etrafında çok şeyler anlatılmış ve yazılmıştır. Kaynaklarda Konya'daki karşılaşmalarıyla ilgili farklı rivayetler vardır. Bunlarda zihinsel bir genişleme ve ruhsal bir etkileşim söz konusudur. Ayrıca bu rivayetlerde tasavvufi ve şairce anlatımın önemli bir yeri vardır.

Şemseddin Muhammed-i Tebrizî, Konya'ya ilk olarak 29 Kasım 1244'te gelmiştir. Şems ile tanışmasından sonra, Mevlana'nın maneviyatı üzerinde büyük değişiklik meydana gelmiş, onun eski sufiyane anlayışlarında değişiklikler olmuştur. Hatta yalnız Şems'in dostluğu ile yetinmeye başlamıştır.

Mevlana'nın yalnız Şems'in varlığı ve dostluğu ile yetinmesi ve aralarındaki samimiyet, Mevlana'nın öğrenci ve müritlerinde, kendileriyle önceki gibi ilgilenilmediği için büyük hoşnutsuzluğa ve Şems'ten yakınmalarına sebep oldu. Bunun üzerine Şems, 11 Mart 1246'da Konya'yı terk ederek Şam'a gitmiştir. On altı ayı biraz aşan bu zaman diliminde, aralarında gerçekleşen anlaşma ve sevgiden sonra bu ayrılış Mevlana'yı son derecede etkiledi. İlgi ve himaye bekleyen müritler, yaptıklarından pişman olup çare aradılar. Onu aramaya giden Sultan Veled'le 15 ay kadar sonra Şam'dan birlikte geri döndüler. Ancak beraberlik

uzun sürmedi. Daha sonra Mevlana'nın ortanca oğlu ile Şems arasında eskiden beri devam eden karşılıklı nefret, bu defa Şems'in sessizce ve kesin olarak 1247-1248 yılı içerisinde Konya'dan ayrılmasına sebep oldu. Şems, gelişmeler üzerine Sultan Veled'e "Bu sefer öylesine bir gitmek istiyorum ki, hiç kimse benden bir nişan bile bulamayacak." demişti. Şems'i aramaya çıkan Mevlana, Şam'a, bazı rivayetlere göre ise Tebriz'e kadar gidip gelmişse de ondan haber alamamıştır (Köprülü 2003: 270).

Şems'den ayrılmanın üzüntüsüyle kendisini daha fazla şiire veren Mevlana, bu hasretle 48 bin beyti bulan *Divan-ı Kebir*'i yazmaya başlamıştır. Şems'e olan sevgisinden eserinde **Şems** ve **Hâmûş** kelimelerini mahlas olarak kullanmıştır. *Divan*'ı, Şems'e izafeten *Divan-ı Şems* adı ile anılmıştır.

Mevlana, arayış ve üzüntülerden sonra kendisine "naib ve halife" olarak Konyalı kuyumcu Şeyh Selahaddin'i seçti. Onunla on yıl bir arada bulundu ve bu arada oğlu Sultan Veled'i Şeyh'in kızı Fatıma Hatun'la evlendirdi. Şeyh Selahaddin 29 Aralık 1258 günü vefat etti. Daha sonra, Mevlana'nın eserlerinde Şems-i Tebrizî'den sonra üstün sıfatlarla en çok andığı ikinci kişi olan Ahi-Türkoğlu Hüsameddin Hasan onun hemdemi ve halifesi olarak büyük kabul gördü. Mevlana, Hüsameddin Çelebi'nin ısrarıyla, müritlerine sülûk âdâbını öğretmek amacıyla *Mesnevî*'yi yazdı.

Yaşadığı dönemde her zaman saygı gören, her sınıf halk arasında yüzlerce mürit ve sevgili kazanan Mevlana, 17 Aralık 1273 tarihinde Konya'da vefat etti. Onun yerine Hüsameddin Çelebi halife oldu. Mevlevî tarikatının ilk şeyhi olan Hüsameddin Çelebi, Mevlana'nın ölümünden 12 yıl sonra 1284 yılında vefat etmiş ve yerine Sultan Veled geçmiştir.

Dönemin birçok devlet adamı, Mevlana'yı sık sık ziyaret eder, kimi zaman mektuplarla ulaştırdığı ricalarını yerine getirirlerdi. Mevlana'nın ve takipçilerinin Anadolu'da sonraki yüzyıllarda Beylikler, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde daima itibar gördüğü, birçok beyin ve sultanın Mevlevî olduğu, Osmanlı sultanlarının ve devlet adamlarının gerek irsî, gerekse gönül bağları sebebiyle bu ilişkiyi sürdürdükleri, Mevlevihaneleri koruyup imar ettikleri pek açıktır.

Mevlana'nın Edebî Kişiliği ve Eserleri

Mevlana'nın âleme ve varlıklara dikkatli bir bakışı vardır. Bu yüzden hemen her şey onun şiirlerine konu olmuştur. Recaizade Mahmud Ekrem'in "zerrâttan şümûsa kadar her şey şiirdir" sözü, Mevlana'da asırlar öncesinde kendini göstermiştir. Eserlerinde daha çok tasavvufî ilgili konular üzerinde durur. Tasavvufun temel noktası olan "vahdet-i vücud" (=varlığın birliği) ve ilahî aşk konularını geniş olarak ele alır. İnsanın kazanacağı erdemler ve yaşayacağı ilahî aşk ile "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşacağını belirten Mevlana, anlatılarında halkın hayatına da yer verir. Şiirlerinin şekline ve sanat yönüne fazla önem vermediği görülen Mevlana'nın terci-bendinin bentlerindeki beyit sayıları birbirinden farklıdır. Kendine özgü buluş ve anlatımı ile dikkat çeken Mevlana, şiirlerini özünden ve hissederek söyler. O, dönemin edebî geleneğinden farklı olarak konuları serbest bir şekilde işlemiştir. Farsça yazmakla birlikte şiirinde Türk zevki hemen kendini gösterir. Bazı gazelleri, musammat gazel örnekleri olarak karşımıza çıkar. Mısraların ortada ve sonda kafiyeleşerek bir beytin dört mısra haline getirilmesi de Mevlana ile başlamıştır. Bu durum daha sonraki şairlerde özellikle Yunus Emre ve Nesîmî'de yaygın şekilde kendini gösterecek ve Türk şiirinin Eski Türkçeden gelen bir görünümü olacaktır.

Mevlana'nın eserlerini kaplayan aşk ve vecdin daha önceki örneklerini, Ahmed-i Gazzalî (öl. 1123-24) ile ünlü şairler Sena'î (öl. 1131) ve Şeyh Attar (öl. 1220?) dile getirmiştir. Bizzat Mevlana eserlerinde Sena'î ve Attar'ı anmakta ve onlardan beyitler ve görüşler aktarmaktadır.

Mevlana'nın bütün eserlerindeki ana fikir ve bakış tarzı hemen aynıdır denebilir. *Divan-ı Kebir*'de kimi manzumelerde ilave özellikler bulunduğu söylenebilse de, farklı özelliklerden bahsedilemez. Gazellerinde eğitici-öğretici beyitler olduğu gibi, *Mesnevî*'sinde de heyecan ve coşku dolu beyitler az değildir. Ayrıca bütün eserlerinin arasında bilgi, söyleyiş ve üslup açısından var olan beraberlikler çok belirgindir. Söz başlarındaki edebî girişler dışında sözündeki açıklık ve içtenlik, konuşma diline olan yakınlık Farsça ve Arapça beyitlerinin, aynı zamanda beyitleri arasındaki Türkçe ve Rumca ifadelerinin ortak özelliğidir.

Onun şiiri, Horasan üslubu veya Türkistan tarzı diye bilinen Moğol öncesi Horasan ve Maverâünnehir şairlerinin üslubunun özelliklerini taşımaktadır. Ancak kelime ve cümle yapıları itibarıyla Horasan üslubunun özellikleri Mevlana'nın şiirinde öne çıksa da bazı dil özellikleriyle muhteva ve anlam zenginliği bakımından Irak üslubuyla buluştuğu noktalar da vardır.

Mevlana'nın şiiri, genel üslup özelliklerinin yanında kendine ait hususiyetlere de sahiptir. Onun şairlik amacıyla şiir söylemediği, şiirine özen gösterip beyitlerini süslemediği, vezin ve kafiye takılıp kalmadığı araştırmacılarca hep söylenegelmiştir. O, çok iyi bildiği edebî geleneği de pek önemsememiştir. Kullanılmayan bazı sözcük ve tabirler onun şiirinde yer bulmuştur. Şiirin, kafiye ve vezin kayıtlarından rahatsız olduğunu, kendisi dile getirmiştir. Hatta kendi ifadesiyle filozof da değildir, şair de. Ancak bütün bunlara rağmen ve bunlarla birlikte onun şiiri aşkla, coşkunlukla, şiiriyetle, fikirle, hikmet ve irfanla iç içe benzersiz bir şiirdir.

Mevlana'nın en önemli iki eseri, her ikisi de manzum olarak yazılan *Mesnevî* (= *Mesnevî-i Ma'nevî*) ile *Divan-ı Kebir*'dir. Bunların dışında kalanları ise başkaları tarafından derlenen mensur eserlerdir.

1. *Divan-ı Kebir*: Mevlana, hemen tamamı gazel, tercî ve rubailerden oluşan *Divan-ı Kebir*, diğer adıyla *Külliyât-ı Şems*'te, özellikle ilahî aşkını, gönül derdini, tasavvufi konuların yanında sabır, hoşgörü, insanlara iyilik etmek ve yardımda bulunmayı, mazmun ve remizlerle şiirin imkânlarını kullanarak anlatmıştır. Ayrıca mecazî aşka da yer verilen rüba'ilerde gerek ilâhî gerekse mecazî aşk, teşbih, istiare ve sembollerle anlatılmaktadır. *Divan-ı Kebir*, duygu yüklü ve oldukça hacimli bir eser olup içinde yer alan şiirlerin büyük bir kısmı Şems-i Tebrizî'ye duyulan sevginin ve hasretin terennümüdür. Ayrıca Selahaddin-i Zerkub ve Hüsameddin Çelebi için söylenmiş şiirler de bulunmaktadır. Bu şiirler içinde rübailer dikkat çekmektedir. Yer yer *Mesnevî*'de olduğu gibi öğretici ve eğitici beyitler de içeren gazellerini, 50'yi aşkın farklı vezinde söylemiştir. Üstün bir ahenge ve musikiye sahip olan gazelleri, bugün bütün dünyada anlam zenginliği ve derinliğiyle ilgi odağı olmaktadır. Mahlas yerinde Tebrizli Şems'in adının birkaç şekilde Şems, Şems-i Tebriz (Şems-i Tebrizî, Şemsü'l-Hakk-ı Tebrizî) vb. bulunması nedeniyle bu eser için daha çok *Divan-ı Şems-i Tebrizî* adı kullanılmaktadır. Kırk bin civarında beyitten oluşan ve çeşitli yazma nüshaları bulunan eserin ilk tenkitli yayımı, B. Furûzânfer tarafından *Külliyât-ı Şems yâ Divan-ı Kebir* adıyla yapılmıştır. Değişik dillerde yapılmış çevirileri bulunan *Divan-ı Kebir*, Mithat Bahari ve Abdülbaki Gölpınarlı tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Mithat Bahari, *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler*, İstanbul 1959; Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan-ı Kebir Tercemesi*, 5 cilt, İstanbul 1957-1960). *Divan-ı Kebir*'in batı dillerine yapılmış çevirileri arasında en tanınmış olanı

Nicholson'un yaptığı çeviridir (R. A. Nicholson, *Selected Poems From the Divanı Shamsi Tebriz* (edited and translated with an introduction, notes and appendices), Cambridge 1898).

ÖRNEK 1

Divan-ı Kebir'den bir gazel

“Gel, birbirimizin kıymetini bilelim, sonra ansızın birbirimizden ayrı kalmayalım. Mademki inançlı kişi inançlı kişinin aynasıdır, niçin aynamızdan yüz çeviriyoruz. Asil cömert kişiler dostlara canlarını feda ettiler. Çekiştirmeyi bırak. Biz de insanız. “Kul e’ûzu” ve “Kul Huvellahu”yu birbirimizin sevgisine niçin dua diye okumuyoruz. Kötü niyetler dostluğu karartır. Niçin onları gönülden kovmuyoruz. Öldüğümde beni hoşça anacaksın, niçin ölüyü severiz de diriye düşmanız. Mademki ölümden sonra barış yapacaksın, niçin ömür boyu senin üzüntünle sıkıntı içindeyiz. Şimdi öldüğümü kabul et, barış yap, anla. Çünkü biz barışta ölümler gibiyiz. Mademki mezarımın üzerini öpeceksin, yanağımı öp, şimdi aynı özellikteyiz. Ey gönül, ölü gibi sus! Bu dilden dolayı benlikle itham edilmekteyiz.”

Mevlana'dan bir rübai

“Dostuyla hoş geçinen dostsuz kalmaz. Müşteriyle iyi anlaşılan iflas etmez. Ay geceden ürkmeyi için böyle parlak kaldı. Gül de dikenle uyuduğu için bu koku elde etti.”

2. Mesnevi: Anadolu'da asırlar boyunca birlikte okunan Farsça önemli birkaç kitaptan biri, Mevlana'nın *Mesnevi*'sidir. Türkçeye çok sayıda çevirisi yapılan ve şerhler yazılan *Mesnevi*'yi ezberleyip icazet aldıktan sonra dinleyicilere okuyup açıklayan kişilere Mesnevîhân (Mesnevi okuyan) unvanı verilmiştir.

Mesnevi, Mevlana'nın sırdaşı Hüsameddin Çelebi'nin ısrarları üzerine yazılmıştır. Hüsameddin Çelebi'nin bir eser yazma isteği üzerine Mevlana eserin ilk on sekiz beytini kendisi yazmış, daha sonra o söylemiş ve Hüsameddin Çelebi yazmıştır. Altı defter/cilt ve yaklaşık yirmi dört bin beyit civarında olan *Mesnevi*'ye hatimeyi (=sonucu) Sultan Veled yazmıştır (bkz. K. Yavuz: “Cevdet Paşa'nın Abidin Paşa'ya Yazdığı Mektup”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 26-27, 1986, s. 441.). Mevlana ikinci defterin ilk beyitlerinde bu deftere 13 Mayıs 1264 günü başladığını açıkça ifade etmektedir.

Mevlana tarafından *Hüsâmî-nâme* adı ile de anılan bu eser, tarikata mensup olanları (müritleri) ve acemileri irşat etmek ve toplumun eğitimi için yazılmıştır. Mevlana, bilgilendirici ve öğretici bir yol izlediği, dinî ve tasavvufî bilgileri, yaşadığı yıllara kadar hayata geçen anlayış ve tavırları konu edindiği, özellikle hayatının son on beş yılının ürünü olan *Mesnevi*'si ile asırlar boyu öncü ve kılavuz kabul edilmiştir.

Mevlana'nın *Mesnevi*'si ile *Divan*'ı arasında benzerlikler de vardır. Abdülbaki Gölpınarlı'nın tespitlerine göre, bazı gazelleri *Mesnevi*'deki hikâyelerin özeti durumundadır. Ayrıca anlatım açısından *Mesnevi* didaktik olmasına rağmen lirizm yönü de bulunan bir eserdir.

Kaynak olarak *Kur'an* ve hadislerle dayanan *Mesnevi*'de konunun gelişine göre Kelile ve Dimne'den, *Mantıku't-tayr*'dan hikâyelere yer verilmiş, Hakim Senaî'nin *Hadikatü'l-hakika*'sından da yararlanılmıştır. Mevlana, hikâyelerini doğrudan değil, başka hikâyelerle zincirleme olarak, iç içe bir şekilde anlatır. Böylece konu içinde konuyu, hikâye içinde hikâyeyi devam ettirerek sonuca en iyi şekilde ulaşır. Bu anlatım tarzı başka şairlerde görülmez. Eserin düzenine, dilin kullanılışı-

na ve nazmın temizliğine fazla önem verilmemiş olması, “şekilcilik”ten ve sanat düşüncesinden tamamıyla uzak kalındığına işaretler. Türk edebiyatında *Mesnevî* kadar başka bir eser etkili olmamıştır. Hatta Mevlana'nın ölümünden 44 yıl sonra Gülşehrî *Mesnevî*'den hikâyeler alarak tercüme ve şerh etmiştir. Değişik zamanlarda gerek bölümler halinde gerekse bütün olarak, *Mesnevî*'nin Türkçe, Farsça ve Arapça tercüme ve şerhleri yapılmış, çeşitli dillere çevrilmiştir. Kendinden sonra dinî-ahlâkî konularda yazılan çok sayıda eseri etkileyip onlara kaynaklık etmiş olan *Mesnevî*, yüzyıllar boyu Mevlevî tekkelerinde okutulmuştur.

Osmanlı döneminde *Mesnevî*'nin tamamını tercüme veya şerh edenler; **Sürurî** (öl. 1562), **Sudî** (16. yy.), **Şem'î** (öl. 1600'den sonra), **İsmail Rüşuhî Dede** (Ankaravî) (öl. 1631), **Yusuf Dede** (öl. 1669), **Nahifî** (öl. 1738), **Şakir Mehmed** (öl. 1836), **Mehmed Murad** (öl. 1847)'dir. Sürurî'nin oldukça hacimli olan şerhi, Farsça; Yusuf Dede'nin Ankaravî'den özetleyerek yaptığı şerh, Arapça; diğerleri Türkçedir. Nahifî ve Şakir Mehmed'in eserleri, manzum tercümedir. *Mesnevî*'nin bir kısmının -özellikle birinci cildinin (=defterinin)- çok sayıda tercüme ve şerhi yapılmıştır. Sultan II. Murad devri şairlerinden olan Muinî bunların başında gelir. *Mesnevî*'ye yapılan manzum, mensur pek çok çeviri ve şerhler ile Mevlana'nın diğer eserleriyle ilgili yapılan çalışmalar, Türk tasavvuf edebiyatının fikrî yönden işlenmesinde, dil ve edebiyatın gelişip zenginleşmesinde önemli katkı sağlamışlardır.

Mesnevî bütün dünyada çok ilgi toplamış ve üzerinde asırlar boyu tespiti neredeyse imkânsız sayıda şerh, tercüme, seçme, konulara göre tasnif ve sözlük çalışmaları yapılmıştır. 280'i bulan öğüt amaçlı hikâyeleri de birçok çalışmaya konu olmuştur. *Mesnevî*'de Farsça beyitlerin arasında yüzlerce Arapça beyit de bulunmaktadır.

ÖRNEK 2

Mesnevî'nin ilk 18 beytinin günümüz Türkçesi ile düzyazıya çevirisi

“Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor:
Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadıyla kadın erkek -herkes- ağladı.
Özlem derdini anlatmak için, ayrılıktan parça parça olmuş sine istiyorum.
Vatanından ayrı kalan, tekrar kavuşma anını arar.
Ben her toplulukta ağladım, iyilere ve kötülere eş oldum.
Herkes kendi düşüncesine göre bana arkadaş oldu, içimdeki sırları araştırmadı.
Sırrım ağlayışından ayrı değil, fakat göz ve kulağın bu aydınlığı yok.
Beden ruhtan, ruh bedenden ayrı değil; ancak beden ruhu görmesine izin verilmemiştir.
Bu neyin sesi ateştir, hava değil. Bu ateşe sahip olmayan, yok olsun.
Neye düşen, aşk ateşidir. Meye düşen de aşk coşkunuğudur.
Ney, dostundan ayrılanın arkadaşısıdır. Perdeleri, bizim karanlık perdelerimizi yırttı.
Ney gibi zehir ve panzehiri kim gördü? Kim ney gibi dost ve istekli gördü?
Ney çok ıstıraplı yolu anlatıyor; Mecnûn'un aşk hikâyelerini anlatıyor.
Bu anlayışın sırdaşı, idraksizdir ancak. Dilin müşterisi, kulaktır ancak.
Kederimizde günler vakitsiz oldu. Günler, yarımlarla yoldaş oldu.
Günler giderse gitsin, korku yok. Sen kal. Ey, kendisi gibi pâk bulunmayan!
Balıktan başkası suya doyar. Rızksız olanın günü uzar.
Olgunun hâlini, ham kişi anlamaz. Öyleyse söz kısa olmalı, vesselâm.”

Mesnevî'den bir hikâye

"Dört Hintli bir camiye girdi, namaz için rüku ve secde ettiler.
Her biri bir niyetle tekbir alarak acizlik ve dert hâliyle namaza başladı.
Müezzin geldi. Birinin ağzından "Ey müezzin! Ezan okudun mu? Vakit var mı?"
diye bir söz çıktı.
Diğer bir Hintli istekle "Hey! Konuştun ve namazın bozuldu" dedi.
Üçüncüsü, ikinciye "Ey amca! Onu niçin kınıyorsun? Kendine söyle" dedi.
Dördüncüsü "Elhamdülillah; ben, o üçü gibi kuyuya düşmedim" dedi.
Neticede dördünün de namazı bozuldu; ayıp söyleyenler, yollarını daha çok kaybetti.
Kendi ayıbını gören cana ne mutlu! Ayıp söyleyen, ayıbı kendine satın alır..
Başında on yara varsa, merhemini kendine kullanman gerekir..
Aynı ayıp sende yoksa emin olma; o ayıp sende de görülebilir..
Ey benim güzelim! Sakalın bitmemişse, çenesinde sakalı çıkmayan başkasını yerme."

3. Fihi Mâ Fih: "Onun içindeki odur" veya yorumla, "ne varsa onda var" anlamına gelen bu eserde, Mevlana'nın bazı sohbetleri sırasında sorulan sorulara verdiği cevaplara; tasavvuf, din, ahlak ve felsefe ile ilgili görüşlerini anlattığı, dünya, insan ve şiir anlayışından söz ettiği konuşmalarına yer verilmiştir. Bu eser de, diğer eserlerinin çoğunda olduğu gibi Sultan Veled ve ona bağlı kimseler tarafından tutulan notlar olup **vâkıât** (=ders notları) türünün Anadolu'daki ilk örneğidir. Söyleniş zamanları belli olmayan eserin bölümleri, yazmalar ve yayımlarda biraz farklılık arz etse de birbirine yakındır. *Fihi mâ fih* Mevlana'nın diğer eserlerinden, babasının *Maârif*'inden ve Tebrizli Şems'in *Makâlât*'ından izler taşımaktadır.

Fihi Mâ Fih'in Meliha Tarıkâhya (Anbarcıoğlu) ve Abdülbaki Gölpınarlı tarafından yapılmış iki Türkçe çevirisi bulunmaktadır (Meliha Ülker Tarıkâhya, *Fihi-ma-fih* Tercümesi, İstanbul 1954; Abdülbaki Gölpınarlı, *Fihi Ma Fih*, İstanbul 1959).

4. Mecâlis-i Sebâ: Mevlana'nın yedi vaazının yakın çevresi tarafından kaydedilip bir araya getirilmesiyle meydana gelen bir eserdir. Her vaazda ele alınan bir hadis, çeşitli örnekler ve hikâyelerle açıklanmıştır. Mevlana'nın bu eseri, gerek üslup ve gerekse konular yönünden diğer eserleriyle benzerlik ve bütünlük taşımaktadır. Eserde *Divan-ı Kebir*'den ve *Mesnevî*'den beyitler de bulunmaktadır. Bu eser, Ahmed Remzi Akyürek tarafından metin ve Türkçe çevirisiyle birlikte yayımlanmıştır (Ahmed Remzi Akyürek, *Anadolu Selçukileri Mevlevi Betikleri I*, İstanbul 1937). Ayrıca Abdülbaki Gölpınarlı'nın yaptığı Türkçe çevirisi de bulunmaktadır (Abdülbaki Gölpınarlı, *Mecalis-i Sebâ, Mevlana'dan Tercüme*, Konya 1965).

5. Mektûbât: Mevlana'nın devlet adamlarına, dönemin ileri gelenlerine, dostlarına ve öğrencilerine yazdığı 150 kadar mektubun toplanmasıyla meydana gelen bir eserdir. *Mektûbât* (=mektuplar), yazıldıkları yıllarla ilgili önemli bilgiler içermektedir. Mevlana'nın mektuplarında insanlara öğüt verdiği ve onları hayra teşvik ettiği görülür. Mevlana'ya sorulan sorulara cevap olarak yazılan bazı mektuplarda dinî ve ilmî konulara da yer verilmiştir. Mektuplarda ayet ve hadislerden alıntılar yapılarak anlatılan konu delillendirilmiştir. Ayrıca mektupların kimisinde şiir ve hikâyelere de yer verilerek anlatıma bir çekicilik de getirilmiştir.

6. Mülemmaları ve Türkçe Şiirleri: Mevlana'nın bir Türk şairi olduğunu gösteren bu şiirler, bazı araştırmacılar ve ilim adamları tarafından zaman zaman yayımlanmışlarsa da, Hasibe Mazıoğlu tarafından topluca yayımlanmıştır. Bunlar içinde bütün halde ve en uzun olan şiir,

*Ussun var-ısa iy gâfil aldanmağıl zinhâr mala
Şol nesneye ki sen koyup gidersin ol girü kala*

matla'ı ile başlar ve,

*İy Şems dile Hak'dan hakı biz fâniyüz oldur bâkî
Kamular anun müştakı tâ hod kim ol kimün ola*

beyti ile sona erer. Mevlana'nın Şems mahlasını kullandığı bu şiiri, dört müstef'ilün vezninde yazılmış bir musammat gazel olarak karşımıza çıkar. Bu örneğe göre, Türk edebiyatında musammat şiir yazan ilk şairin de Mevlana olduğu anlaşılmaktadır.

Mevlana'nın Farsça-Türkçe Mülemma Beyitlerinden Örnekler

(Hasibe Mazıoğlu, *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009'dan)

من کجا شعر کجا لیکن بمن در میدمد
آن یکی تورکی که آید کویدم هی کامسه

Men kücâ şi'r kücâ likin be-men der mîdemed
Ân yeki Türkî âyed güyedem hey kimsen

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

men (f.z.): ben.

likin (a.e.): ama, fakat,

ancak, şu kadar var ki.

der (f.e.): -de, içinde.

Ân (f.z.): o.

Âyed (Âmeden, f.f.): geldi.

kücâ (f.e.): nasıl, nereye.

be (f.e.): ile.

demed (demîden, f.f.): bitmek,

çıkma, sürmek, yetişmek.

yeki (f.i.): biri, birisi.

güyed (güften, f.f.): söylemek.

Beyitin Düzyazıyla Günümüz Türkçesine Çevirisi

Şiir nerede, ben neredeyim, şiirden uzaktayım. Lâkin bana şair diyorlar. Türk'ün biri geldi bana "hey sen kimsin?" dedi.

هر دم بخشم کوی بار گیت منم قائمدم
من روی سخت کرده نذدیک تو طورر من

Her dem be-hışm güyi bar git menüm kıatımdan
Men rüy-i saht-kerde nezdik-i tû turur men

mef'ülü fâ'ilâtün mef'ülü fâ'ilâtün

dem (f.i.): zaman, vakit.

hışm (f.i.): hışm: öfke, be-hışm: öfke ile.

kıat (t.i.): yan, taraf, çevre.

saht-kerde (f.b.s.): katı, sert (duyarsız, yüzşüz) davranan.

nezdik (f.s.): yakın, yan.

be (f.e.): ile.

güy (güften, f.f.): söylemek.

rüy (f.i.): yüz.

tû (f.z.): sen.

Mevlana'nın ve Mesnevî'sinin Türk Edebiyatındaki Yeri

Mevlana düşünceleriyle ve sanatıyla bilgin, ârif ve şair kimliklerini buluşturmuş, dünya değerlerine iltifat etmeyen âşık bir şair kimliği oluşturmuştur. Mevlana gerçekte fikirleriyle, şiirdeki tercihleriyle ve aynı zamanda az sayıdaki Türkçe dizeleri ve ifadeleriyle Anadolu'daki Türk şiirinin kaynağında önemli bir yer edinmiştir.

Mevlana'nın Türk edebiyatında önemli bir yeri vardır. Bunu iki maddede ele almak mümkündür:

1. Şahıs olarak Mevlana'nın Türk edebiyatındaki yeri.
2. *Mesnevî'sinin* Türk edebiyatındaki durumu ve Türk şair ve yazarların *Mesnevî'yi* ele alış şekilleri.

Türk edebiyatında Mevlana'nın şahsına eserlerinde yer veren pek çok şair ve yazar vardır. Mevlana'yı üstat ve mürşit (=rehber) olarak kabul eden şair ve yazarlar, ona olan hürmet ve hayranlıklarını söylemekten geri kalmamışlardır. Bu sevgi ve hayranlığın ilkinde **Şeyyad İsa**'da rastlanır. Şeyyad İsa *Ahvâl-i Kiyâmet* adlı mesnevisinde, başta Mevlana olmak üzere Sultan Veled ile Ârif ve Âbid Çelebi'lere yer vermiştir. Bunlarla bilişmenin ve birlikte olmanın şart olduğunu, bu sayede ebediliğe yol bulunacağını dile getirmiştir. **Yunus Emre** ve **Gülşehri** de Mevlana'ya şiirlerinde yer vererek onu övmekten geri kalmamışlardır. Yine XIV. yüzyıl şairlerinden **Elvan Çelebi**, onun hakkında aşağıdaki beyiti söylemiş,

Ol mâânî deniziniün dürci
Ol vilâyet vücûdımın burcı

Kastamonulu Şâzî de,

Evliyâlar ulusu kutb-ı zamân
Mevlana geldi cihâna bî-gümân

beyti ile zamanın önde gelen şahsiyeti olduğunu belirtmiştir. **Kirdecî Ali** ve **İzzetoğlu** gibi dönem şairleri tarafından da Mevlana'dan şiirlerde söz edilerek büyüklüğüne vurgu yapılmıştır. Bunlardan **İzzetoğlu**;

Sen dilerseñ Mevlana'ya iresin
Şâh Celâlüddîn'i dahı göresin

derken; **Kirdecî Ali** de,
Bunu diyen Kirdecî Ali-durur
Dünyada Mevlana'nun kulı-durur

beytinde Mevlana'ya gönülden bağlı olduğunu belirtir. Bu durum daha pek çok şairde görülür.

Mevlana ile gençlik yıllarında görüşmüş olması muhtemel **Yunus Emre** (öl. 1320) onun adına şiirinde yer vermektedir:

Mevlana Hudâvendigâr bize nazar kılalı
Anun görklü nazarı gönlümüz aynasıdır

Gülşehri, 1317'de tamamladığı *Mantıku't-tayr*'da yararlandığı Mevlana'yı şu şekilde anmaktadır:

Görmedik bir er cihândan gitmedi
Ol Celâleddîn cihândan gitmedi

Yazıcıoğlu Mehmed (öl. 1451) Anadolu'da halk arasında en çok okunan kitaplardan ünlü eseri *Muhammediye*'de (yazılışı 1449) Mevlana'nın *Mesnevî*'sinin, İhtiyak derdini anlatmak için, ayrılıktan parça parça olmuş sine istiyorum. anlamındaki 3. beytini dizelerine şöyle aktarmıştır:

*Gönül bir sine ister kim firâk odına yanmışdur
Ki şerha şerha olmuşdur yanup derd-i dilârâdan
Ki tâ şerh-i firâk idem beyân-ı ihtiyâk idem
Ki vâsf-ı ihtirâk idem degülse seng-i hârâdan*

Hüdâyî (öl. 1480) ise,

*Ey dil istersen eğer kâmil ola noksânun
Secdegâh it eşîğin Hazret-i Mevlana'nun
Sıdk ile sâlik olan silk-i Celâleddîne
Şübhesiz vâsıl olur rahmetine Rahmân'un*

diyerek Mevlana'nın yüce bir kişi olduğuna işaret eder.

Osmanlı döneminde daha pek çok şairin Mevlana'yı okuyup örnek aldıkları açıktır. Bu durum hemen bütün şairler için geçerlidir. Şairlerin Mevlana'dan ve eserlerinden etkilendiğini gösteren bütün beyitleri burada vermek mümkün olamayacağı için sadece Ahmed Paşa (öl. 1492), Bâkî (öl. 1600) ve Şeyhülislâm Yahyâdan (öl. 1644) aldığımız birkaç beyti aşağıda örnek olarak veriyoruz.

Bâkî, aşk meydanında Hazret-i Mevlana'yı ve Mevlevileri görmektedir:

*Arsa-i aşkda gör Hazret-i Mevlana'yı
Turmayup dahi döner üstine yoldaşları*

Ahmed Paşa ve Şeyhülislâm **Yahya**'nın dilinde ney ve neyistan;

*İnledürdi gökleri feryâdı gönlüm nâyımın
Ne neyistândan kesildüğün eger ifşâ kılam* (Ahmed Paşa)

*Ney gibi bir âşık-ı demsâz buldum kendüme
Sırr-ı aşkı söylerem hem-râz buldum kendüme* (Şeyhülislâm Yahyâ)
*Sarîr-i bâğ-ı cennetdür nevâ-yı nây uşşâka
Semâ itsün sadâ-yı feth irişdi cân-ı müştâka* (Şeyhülislâm Yahyâ)

Osmanlı âlimlerinin de Mevlana'ya ilgisi büyük olmuştur. Örnek olarak Osmanlı'nın ilk şeyhülislâmı kabul edilen Molla Fenarî (ö.834/1431), *Şerhu Dîbâceti'l-mesnevî* adlı risalesiyle *Mesnevî*'nin önsözünü Arapça olarak şerh etmiş, Mevlana'yı yücelterek anmıştır. Ünlü bilginlerden şeyhülislam Kemalpaşazade (ö.1534) de Mevlana'nın adını anarak veya anmayarak eserlerinde Mevlana'nın şiirlerinden alıntılar yapmış, ondan yararlanmıştır. Ünlü kazasker ve bilginlerden Taşköprüzade Isameddin Efendi (öl. 1561) ve onun Arapça eserini ilavelerle Türkçeye tercüme eden oğlu Kemaleddin Efendi (öl. 1621) de, bilimler hakkında bilgi veren *Mevzû'âtul-'ulûm* isimli eserde Mevlana'yı "Hanefi mezhebinin kendisiyle şereflendiği ve aydınlandığı büyük bilginlerden ve değerli şeyhlerden biri, Konyalı Hazret-i Mevlana Celaleddin'dir" diyerek tanıtmaktadır.

Türk edebiyatının büyük şairleri **Nef'î** ve **Şeyh Galib**'e gelinceye kadar çok sayıda şair Mevlana'ya şiirlerinde yer verirler ve onu övmekten geri kalmazlar. Aynı durum halk edebiyatı içinde yer alan şairlerde de görülür.

Yukarıda adları geçen şairlerin bir bölümü doğrudan doğruya şiirlerinde Mevlana'ya yer verirken, bazıları da eserlerine, bilhassa *Mesnevî'sine* yönelmişlerdir. Bu şairler, Türk edebiyatının devirlerine göre, önde gelen simalarıdır. Bunlardan biri olan **Gülşehri**, *Mantıku't-tayr* adlı eserinde *Mesnevî'den* beş hikâye tercüme ederek şerhini yapmıştır.

Yine XIV. yüzyıl şairi **Âşık Paşa** *Garîb-nâme'sindeki* para bulan Türk, Arap, Fars ve Ermeni'nin buldukları para ile üzüm almak istemelerini anlattığı hikâyelerini *Mesnevî'den* almıştır. Buna benzer durumlar başka şairlerde de görülmektedir. Bunun yanında *Mesnevî'yi* geniş bir şekilde ele alıp tercüme ve şerh eden şairler de vardır. Bunların ilki Sultan II. Murat devri şairlerinden olan Muini'dir. **Muini**, *Mesnevî'nin* birinci cildinin tamamını tercüme ve şerh etmiştir. *Mesnevî'nin* hemen her yüzyılda Türkçe tercüme edilmesi ve şerhinin yapılması günümüze kadar devam etmiştir. Bu durum, Anadolu'daki Türk edebiyatının gelişmesinde ve şekillenmesinde Mevlana ve eserlerinin başlıca kaynaklardan biri olduğunu göstermektedir.

Mevlana'ya bağlı olan, Mevlevî sıfatını kullanan şahsiyetler yanında Mevlana'yı sevip sayan pek çok kişinin kendileri veya şiirleriyle ilgili eserler kaleme alınmıştır. Örnek olarak Mevlevî şairleri bir arada tanıtmak için XVIII. asırda **Sakıb Dede** (öl. 1732), *Sefîne-i Mevleviye*; **Esrar Dede** (öl. 1796) *Tezkire-i Şuârâ-yı Mevleviye* adlı kitapları kaleme almıştır. Yakın yıllarda Farsça *Mekteb-i Mevleviye* ve Türkçe *Mevleviyâne* gibi eserler ile Mevlana şiirleri antolojileri yayımlanmıştır. Anadolu'da Mevlana sevgisi ve hürmetiyle yazılan şiirler, binlerle ifade edilecek sayıdadır. Bu tür şiirleri bir araya getirmeye çalışanlar da olmuştur. Asıl adı *Mecmua-i Medâiyih-i Mevlana* olan hacimli bir eser, *Osmanlı Şiirinde Mevlana Övgüleri* ve *Mevlevîlik Unsurları* adıyla 2009 yılında yayımlanmıştır. Mecmuayı hazırlayan Vasıf Efendi hakkında bilgi hemen yok gibidir. 1898 yılında hayatta olduğu anlaşılan Vasıf Efendi, bu mecmuada 600 civarında şiiri bir araya toplamıştır.

Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin ve Mesnevî'sinin Türk edebiyatındaki önemi hakkında bilgi veriniz.



SIRA SİZDE

SULTAN VELED

Mevlana'nın büyük oğlu olan Sultan Veled, 1226 yılında Larendede (=Karaman) doğmuştur. Çocukluğunun ilk yıllarını dedesi Bahaeddîn Veled ile birlikte geçiren Sultan Veled, ilk eğitimini babasından almıştır. Konya'da ve Şam'da çeşitli âlimlerden, özellikle babasından medrese ilimlerini öğrendiği gibi, Seyyid Burhaneddin-i Tirmizî, Şems-i Tebrizî, Hüsameddin Çelebi'ye kadar birçok büyük sufiyle ve zamanın âlimleri ve şairleriyle sürekli münasebetlerde bulunarak ilim ve sülûk yönünden yükselmiştir. Onun yetişmesinde, inanış ve duyuş tarzı ile düşüncelerinin şekillenmesinde babasının büyük bir etkisi vardır.

Sultan Veled, eserlerini Farsça yazmakla birlikte epeyce Türkçe şiirleri de bulunmaktadır. Bu açıdan O, Ahmed Fakih ile birlikte, Anadolu Türk edebiyatında bir öncü durumundadır. Sultan Veled'in sistemli bir tarikat haline getirdiği Mevlevîlik, Anadolu Türklüğünün yetiştirilmesinde ve terbiye edilmesinde önemli rol oynamış, Mevlevî dergâhları bir okul gibi halkın aydınlatılmasında büyük hizmetler görmüştür. Tarikatın ilk şeyhi de Hüsameddin Çelebi olmuş, 1284 yılında vefat etmesi ile yerine Sultan Veled geçmiştir. Mevlevîlik zamanla yayılmış, Bursa ve Edirne başta olmak üzere, Osmanlı devleti içinde itibar görerek gelişmiş, hatta padişahların da ilgisini, yardımını ve desteğini görmüştür.

1312 tarihinde vefat eden Sultan Veled, az da olsa, gerçek manada Türkçe gazel yazan ilk şairdir. İlk olması bakımından bazı aksaklıklar bulunsu da bu şiirler edebî yönden önemlidir. O gazellerinde daha ziyade babasının etkisi altında, topluma hitap eder. Sultan Veled'in *Divan*'ından başka *İbtidâ-nâme*, *Rebâb-nâme*, *İntihâ-nâme* mesnevileri ile nesir olarak yazdığı Ma'ârif adlı eserleri vardır. Eserlerinin tamamı Farsçadır. Manzum eserlerinin toplam beyit sayısı 30.000'e ulaşan Sultan Veled'in devrinde velûd (=çok eser veren) bir şair olduğu görülür.

1. Divan: Beyit sayısı yaklaşık 12700 olan, kaside, gazel, terci-bend ve rûbâî gibi çeşitli nazım şekilleri yer alan bu büyük eserde otuza yakın vezin kullanılmıştır. *Divan*'ın gazeller bölümünde, Türkçe-Farsça-Rumca yazılmış mülemma manzumeler de bulunmaktadır. Şiirler vezinlere ayrılarak alfabetik bir sırada yazılmıştır. *Divan*'daki Türkçe beyitleri Veled Çelebi ile Feridun Nafiz Uzluk tarafından yayımlanmıştır (Veled Çelebi (İzbudak), *Divan-ı Türki-i Sultan Veled*, İstanbul 1925; Feridun Nafiz Uzluk, *Divan-ı Sultan Veled*, İstanbul 1941). Mecdut Mansuroğlu ise daha sonra *Divan* ve mesnevilerde yer alan Türkçe şiirlerin tamamını eklediği bir inceleme bölümüyle tekrar yayımlamıştır (Mecdut Mansuroğlu, *Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri*, İstanbul 1958).

ÖRNEK 3

Sultan Veled'in Bir Gazeli ve Çevriyazısı

(*Sultan Veled'in manzumeleri*, Mecdut Mansuroğlu, *Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri*, İstanbul 1958 ve *Büyük Türk Klâsikleri*, C.1, İstanbul 1985'dan.)

سَنَك يوزك كونشدر يوخسه آيدر
جانم آلدی كوزك دقي نه ايدر

Senüñ yüzüñ güneşdür yoksa aydur
Cânım aldı gözüñ dağı ne aydur

بنم ايکی كوزم بيلکل جانفسين
بنی جانسوز قويه سن بو کيدر

Benüm iki gözüm bilgil cânımsın
Beni cânıuz kıoyasın sen bu keydür

کوزمدن جيقمه کيم بو ير سنکدر
بنم کوزم سکا يخشی سرايدر

Gözümden çıkma kim bu yir senüñdür
Benüm gözüm saña yahşı sarâydur

نه اوقدر نه اوق کو دکدی سندن
بنم بوم سوکويدي شمدی يايدير

Ne okdur bu ne ok kim degdi senden
Benüm boyum süñüydü şimdi yaydur

تماشا چون برو کل کم کوره سين
نته کوزم ياشی ايرماق و چيدر

Temâşâ çün berü gel kim göresin
Nite gözüm yaşı ırmağ u çaydur

سَنَك بويك بو داغدن آغدی كچدی
جهان ايمدی يوزکدن ياز و يايدير

Senüñ boyuñ bu dağdan ağdı geçdi
Cihân imdi yüzüñden yaz u yaydur

بوكون عشقك اوديندن اسی آلدوخ
بزه قايو دكل كر قار و قايدر

Bu gün 'ışkuñ odından ıssı aldıuñ
Bize kayu degül ger qar u kaydur

بكا هر كيجه سندن يوز بيك اصي
بنم هر كون ايشم سندن قولايدير

Baňa her gice senden yüz biñ aşşı
Benüm her gün işüm senden kolaydur

ولد يوخسولدی سنسز بو جهانده
سنى بولدی بو كردن بك و بايدر

Veled yoksıldı sensüz bu cihānda
Seni buldı bu gezden beg ü bāydur

mefā'ilün mefā'ilün fe'ülün

Gazelin Düzyazıyla Dil İçi Çevirisi ve Açıklamalar

1. Senin yüzün güneş ya da ay mıdır? Canımı alan gözün daha ne söyler?
dakı (t.b.): dahi, daha; **eydür**(t.f.): söyler, der.
Sultan Veled, bu beyitte muhatabın (sevilenin) güzellik unsurlarından yüzü ve gözleri üzerinde durmuştur. Sevgilinin yüzünü şekil ve parlaklık yönünden güneşe ve aya benzeten (teşbîh-i belîğ) şair, gözün ise (gamzeler ile) canını aldığını (istiare) belirtmiştir.
2. İki gözüm! (İyi) bil ki sen, benim canımsın; beni cansız koyma benim için çok iyidir. Şair, bu durumu (sevgilinin canını aldığını) zaten birinci beyitte de ifade etmektedir.
Bilgil (t.f.): bil. –**gil**: 2. tekil kişi eki; **koyasın**: bırakasın, bırakıp gidesin; **key**: (f.e.) nasıl, ne zaman, ne vakit; iyi.
Sevdiğinin canını aldığını, kendi canından geçtiğini, benlikten sıyrıldığını söyleyen şair, bunun kendisi için iyi bir şey olduğunu anlatıyor.
3. Senin yerin (evin) olan gözümden çıkıp gitme, hep gözümde kal; benim gözüm senin için çok güzel bir saraydır.
Kim (t.e.): ki; **yahşi**(t.s.): güzel.
Önceki beyitte benlikten geçtiğini belirten şair, bu beyitte de gözünün sevgiliye yaraşır bir saray olduğunu (teşbîh) ve sevgilinin bu “göz sarayı”ndan çıkmamasını istemektedir. Bu durum, şairin dâimâ sevgili ile olduğunu anlatmaktadır.
4. Bana olan nazarın (=bakışın: ok, açık isti'âre), nasıl bir oktur? O bana değince mızrak (gibi düz) olan boyum (teşbîh) yay (gibi iki büküm) oldu(teşbîh).
sünü(t.i.): süngü, kargı, mızrak.
Klasik şiirde sevgilinin nazarı (=bakışı) oktur ve âşığı göğsünden vurur. İşte Sultan Veled bu beytinde sevgilinin okları (yan bakışları, isti'âre) sonucunda boyunun iki büküm olduğunu, yani büyük bir ızdırap çektiğini ifade etmektedir.

5. Gözyaşımı seyredebilmek için yakına gel de onun nasıl ırmak ve çay gibi aktığına bak. Âşığın gözyaşı kanlı akar. Kanlı gözyaşının akması tasavvuf-ta maddeden sıyrılmaktır.

çün(f.e): için; **nite**(t.e): nasıl. Irmak ve çay kelimelerinin arasındaki **u**, Türkçede bağlama edatı olarak kullanılan **ve** edatına karşılık gelmektedir. Farsçada bu edatla anlam veya görevce yakın ve eş anlamlı kelimeler bağlanır. Sonu ünsüzle biten kelimelerden sonra **u**, **ü** şeklinde kullanılan/okunan bu edat, ünlü ile biten kelimelerden sonra **vü** şeklinde okunur: **ebrû vü hâl**. Böyle kelime guruplarına ise, terkib-i atfi (bağlama gurubu) denir: **dil ü cân, bağ u bostan** gibi.

6. Senin boyun bu dağı aşır geçti. Dünya şimdi senin yüzünden bahar ve yaz mevsimini yaşamaktadır.

yaz(t.i.): bahar mevsimi, ilkbahar; **yay**(t.i.): yaz mevsimi.

Sevdiğinin boyunun dağı aşacak kadar uzadığını, bundan dolayı her tarafta sevgiliyi gördüğünü (mübâlağa) söyleyen şair, bu yüzden (yüzü güneş ve ay gibi olan sevgili sebebiyle; boyunun uzaması sebebiyle) dünyanın bahar ve yaz mevsimini yaşadığını ifade etmektedir. Çünkü sevgilinin bulunduğu yer cennettir.

7. Bugün senin aşk ateşinden ateş (sıcaklık) aldık. İster kar isterse yağmur olsun bizim için endişe edecek bir durum değildir. Sevgilinin ilgisi şairi başka varlıklardan uzaklaştırmıştır.

ışk(a.i.): aşk, **ıssı**(t.i.): sıcaklık; **kayu**(t.i.): kaygı, endişe, tasa.

Aşkı ateşe benzeten şair (teşbîh-i belîğ), bu aşk ateşine sahip olduğu ve sevgili ile bulunduğu için soğğun (yağmurun, karın) kendisini etkilemeyeceğini ve bundan dolayı da endişe edilecek bir durumun olmadığını belirtmektedir.

8. Bana senden her gece yüzbin fayda dokunmaktadır. Sen olduğun sürece benim her işim kolaydır.

assı(t.i.): yarar, kazanç, kâr.

9. Veled, sana kavuşmadan önce fakirdi, yoksuldu; artık seni bulduğu için bundan sonra bey ve zengindir.

beg(t.i.): bey, **bây**: (f.s.) zengin.

Klâsik şiirde şairlerin (âşık) en önemli varlığı sevgilidir. Sevgiliye ulaşan, gönlünde onun aşkı bulunan şair, mutlu ve huzurlu olur, çünkü sevgiliyi bulmuştur. Âşık için de sevgili her şeydir. Bu da zenginlik ve beylik demektir. Hayatının merkezinde bir sevgili bulunan şair için üstesinden gelinemeyecek hiçbir zorluk yoktur.

2. İbtidâ-nâme: Sultan Veled'in 1291 yılında yazdığı ilk mesnevisi olan ve 8760 beyitten oluşan bu eserde, 76 Türkçe beyit bulunmaktadır. Fe'ilâtün mef'âlün fe'ilün vezninde yazılan eserin kaynağı *Mesnevî*'dir. Sultan Veled bu eserinde, insanın kendisini bilmesini öğütlediği gibi, ölmeden önce ölmeyi, ölümsüzlüğe ulaşmak için Tanrı'ya bağlanmayı, aşk ateşiyle pişmeyi ve nefsin kötülüklerden nasıl arınması gerektiğini anlatır. Bunları yapabilmek için de bir mürşide (=rehbere) ihtiyaç olduğunu belirtir. İlk baskısı Tahran'da *Veled-nâme* adıyla 1936'da yapılmış olan bu mesnevi, Abdülbaki Gölpınarlı tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Sultan Veled, *İbtidâ-nâme*, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara 1976).

ÖRNEK 4

İbtidâ-nâme'den Türkçe beyitler

fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
(fâ'ilâtün mefâ'ilün fa'lün)

1. Bu hadîsi buyurdu Peygamber
Kankı kişi ki dirligin ister
2. Kendüzinden gerek kim evvel öle
Dirligün ma'nisin ölüp bula
3. Ölmedin tiz ölüñ ağun göge
Kim sizi ay ile güneş öge
4. Ol kim öldi ölümsüz ol kaldı
Uçmağı bu cihânda nakd aldı
5. Kim ölürse bu gün diri ola
Ol kim ölmez yarın yavuz ola

Beyitlerin düz yazı ile dil içi çevirisi

1. Peygamber, ebedî hayatı, sonsuz yaşamayı isteyen kişi için bu hadîsi söyledi.
2. O kişi ölmeden önce ölmeli (öleceğini düşünmeli), böylece ölerək ebedî hayatın hikmetini anlamalı.
3. Haydi ölmeden önce hemen ölüp göklere yükselin de sizi ay ve güneş övsün.
4. Bu şekilde benliğini öldüren kişi, ölümsüz oldu ve cenneti bu dünyada satın aldı.
5. Kim bugün ölürse, sonsuz hayata kavuşur, zaten şimdi ölmeyen yarın kötü olacak.

3. **Rebâb-nâme:** 8000 beyit olan ve 1300-1301 yılında yazılan bu eser, *Mesnevî* vezni (=fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün) ve etkisi ile yazılmıştır. *İbtidâ-nâme* ile hemen hemen aynı konular işlenen eserin ondan farkı, burada Mevlana hakkında geniş bilgi verilmesidir. Sultan Veled bu eserinde Tanrı'ya ulaşma yollarından, aşktan ve dünyanın "Hakka dost olunması" için yaratıldığından bahseder ve babasının büyüklüğüne, değerine işaret eder. Eserde 162 Türkçe beyit bulunmaktadır.

ÖRNEK 5

Rebâb-nâme'den Türkçe beyitler

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1. Mevlana'dur evliyâ kutbı bilün
Ne kim ol buyurdisa anı kılun
2. Tanrı'dan rahmetdür anun sözleri
Körler okırsa açıla gözleri
3. Kangı kişi kim bu sözden yol vara
Tanrı anun müzdini bana vire
4. Yok idi mâlum davarum kim virem
Dostluğın mâl ile bellü gösterem

5. *Mâl kim Tanrı bana virdi budur
Kim bu mâlî isteye ol usludur*

Beyitlerin düz yazı ile dil içi çevirisi

1. Evliyanın kutbu (=ulusu) Mevlana'dır, bunu iyi bilin (ve) o ne buyurduysa onu yapın.
2. O'nun sözleri Tanrı'dan rahmettir. Körler okursa gözleri açılır.
3. Hangi kişi bu sözden hareket ederek doğru yola giderse, Tanrı onun karşılığını bana versin.
4. Malım ve davarım yok ki vereyim (de) dostluğumu mal ile belli edeyim.
5. Tanrı'nın bana verdiği mal budur (ve) bu malı isteyen akıllı kişidir.

4. İntihâ-nâme: 8300 beyiti bulan bu eser, Sultan Veled'in üçüncü mesnevisidir. Bu da *Mesnevî* vezni ile yazılmış büyük bir öğüt kitabıdır. Eserde, Hak yolcularının uyanık olmaları, şeytana ve nefse uymamaları anlatılır. *İntihâ-nâme*, Muhyî tarafından XIV. yüzyılda aynı vezinle *Mesnevî-i Veledî* adıyla Türkçe manzum olarak tercüme edilmiştir. Muhyî bu eserinde dinî ve tasavvufî konuları ele almasının yanında, başta Şems ile Mevlana münasebeti ve Mevlana'nın diğer sohbet arkadaşlarına yer vermiştir.

5. Ma'ârif: Farsça mensur bir eser olup, elli altı bölümden meydana gelmiştir. Eserde Senaî ve Mevlana'dan şiirlere de yer verilmiştir. Sultan Veled'in dinî, ahlâkî öğütlerinin yer aldığı bu eseri, Meliha Tarıkâhya (Anbarcıoğlu) tarafından Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır (Sultan Veled, *Ma'ârif*, Çev. Meliha Tarıkâhya, Ankara 1949).

6. Türkçe Şiirleri: *Divan*'da 129, *İbtidâ-nâme*'de 76 ve *Rebâb-nâme*'de 162 beyit olmak üzere 367 beyiti bulan bu şiirler bir araya getirildiğinde Ahmed Fakih'in Kitâbu Evsâfı Mesâcidî's-Şerifesi büyüklüğünde bir eser olabilecek niteliktedir. Bu şiirler, devrinin dil özelliklerini yansıtmaları ve Sultan Veled'in Türk edebiyatı içindeki yerini de tayin etmesi yönünden önemlidir. *Divan* ve mesnevilerde yer alan bu şiirlerin tamamını Mecdut Mansuroğlu, bir dil incelemesi ile sözlüğünü de vererek yayımlamıştır (Mecdut Mansuroğlu, *Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri*, İstanbul 1958).

AHMED FAKİH

Yapılan araştırmalara ve çeşitli görüşlere göre Türk edebiyatında birkaç Ahmed Fakih adı ile karşılaşmaktayız. Bunların birincisi Konya'da yaşayan ve 1221 yılında vefat eden Hoca Fakih veya Fakih Ahmed'dir. İkincisi 1251 yılında ölen ve Ba-haeddin Veled'in öğrencisi olan Ahmed Fakih'tir. İkinci Ahmed Fakih'in hayatı, Mevlana'nın hayatı ile paralellik gösterir. Fuad Köprülü, Mecdut Mansuroğlu ve Hasibe Mazıoğlu, *Çarh-nâme*'nin şairi olarak bunu gösterirler. Menâkıbü'l-ârifin adlı eserin yazarı olan Eflâkî bu iki şahsı birbirine karıştırarak ikincisini, birinci Ahmed Fakih gibi göstermiştir. 1251 yılında ölen Ahmed Fakih için torunu Sey-yid Ahmed 1288 yılında ayrıca bir de türbe yaptırmıştır. İşte Eflâkî'nin bahsettiği Ahmed Fakih bu olmalıdır. Tasavvufî yönü bulunan ve İslamî ilimlere sahip bu şair için Yunus Emre bir şiirinde yer alan aşağıdaki beyitte,

*Ahmed Fakih Kutbuddin Sultan Seyyid Necmüddin
Mevlana Celâlüddin ol kutb-ı cihân kanı*

şeklinde yer vermekte ve ona Kutbuddin demektedir. Ancak bunlardan başka XIV. yüzyılda yaşamış olan üçüncü (Karamanlı) Ahmed Fakih ile ne zaman öldüğü bilinmeyen ve Akşehir (Konya)'de mezar taşı bulunan dördüncü Fakih Ahmed de bulunmaktadır. Son araştırmalar *Çarh-nâme* ve *Mesâcidiş-şerîfe*'nin, dil özellikleri yönünden XIV. yüzyılda Karamanlı Ahmed Fakih tarafından yazılmış olabileceğini göstermekle birlikte, şimdilik bu konu, başka belgelere muhtaç olup tam olarak aydınlatılmış değildir.

Edebiyat tarihleri ile farklı kaynaklarda verilen birbirinin benzeri bilgilere göre, Horasanda doğan Hoca Ahmed Fakih, Konya'ya gelerek Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled'den fıkıh dersleri almış, bundan dolayı kendisine Fakih denmiştir. Hac için Hicaz'a giden ve Hac dönüşünde iki ay Kudüs'te kalan Ahmed Fakih, *Kitâbu Evsâfı Mesâcidiş-şerîfe* adlı eserinde Hicaz yolculuğunu anlatmıştır. Kaynaklara göre Ahmed Fakih'in *Çarh-nâme* ile *Kitâbu Evsâfı Mesâcidiş-şerîfe*'den başka eseri bulunmamaktadır.

Çarh-nâme, Eğirdirli Hacı Kemal'in *Câmi'ü'n-nezâir* adlı nazire mecmuasında yer alan, kaside nazım şekli ile yazılmış 83 beyti elimizde olan eksik bir manzumedir. *Câmi'ü'n-nezâir*'in sonundaki listeye göre 100 beyit olması gereken eserin son 17 beyti bulunan yaprağının eksik olduğu anlaşılmaktadır. *Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün* vezni ile yazılmış olan *Çarh-nâme*, yüzyılın diğer eserlerinde görüldüğü gibi insan kaderi, insanların kardeş oldukları ve Tanrı'ya kulluk için yaratıldıkları, feleğin acımasızlığı ve dünyanın faniliği, ölümün gerçekliği gibi dinî-tasavvufî konuların işlendiği ve insanların hayatta olanlardan ibret alarak iyilik yapmaları gibi öğütlerin verildiği, öğretici yanı öne çıkan bir manzumedir. Yer yer sosyal konulara da temas edilen eserde özellikle Anadolu'da 1239 yılından sonraki kargaşa ve bölünme zamanları, insanların acımasız davranışları işlenmiştir. Aynı durum daha sonra Yunus Emre'de de görülmektedir.

Câmi'ü'n-nezâir'de "*Çarh-nâme-i Ahmed Fakih* der bî-vefâi-i Rûzgâr" başlığı ile verilen bu kasideyi bilim dünyasına ilk defa tanıtan ve yazarı hakkında bilgi vererek yayımlayan Fuad Köprülü'dür (M. Fuad Köprülü, *Anatolische Dichter in der Seldschukenzeit II., Ahmed Faqih*, Körösi Csoma Archivum, II/1-2, 1926, s. 20-38). Daha sonra Mecdut Mansuroğlu tarafından dönemin dil özellikleri dikkate alınarak yeni harflerle yayımlanmıştır (Ahmed Fakih, *Çarh-nâme*, yay. Mecdut Mansuroğlu, İstanbul 1956).

Kitâbu Evsâfı Mesâcidiş-şerîfe, Ahmed Fakih'in ikinci eseridir. Aslı Londra, British Museum'da olan bu eser Hasibe Mazıoğlu tarafından bulunmuş ve yayımlanmıştır. Tek nüsha olan eser 347 beyitlik küçük bir mesnevidir. *Çarh-nâme* gibi *mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün* vezni ile yazılan bu eserde hece vezni ile yazılmış dörtlükler de bulunmaktadır. Yapı bakımından *Kutadgu Bilig* ile benzerlik gösteren eser, Türk edebiyatında yazılmış ikinci Türkçe mesnevidir. Anadolu Türk edebiyatında ise bir ilk olarak karşımıza çıkmaktadır. *Kitâbu Evsâfı Mesâcidiş-şerîfe* dil yönünden açık ve sade olup gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Zaman zaman dünyanın geçiciliği, iyilerle arkadaş olunması ve sabrın elden bırakılmaması gibi öğütlerle dikkat çeken eserde, Peygamberin Medine'ye hicreti ve ravzası, Hazreti Ebubekir ve Hazreti Ömer'in mezarları, Mekke, Kabe'yi tavaf edişi, Hacerü'l-esved ve Harem'in özellikleri gibi konulara yer verilmiştir. Kubeys Dağı ile Hıra Mağarası'nı anlatan Ahmed Fakih, Kudüs, Mescid-i Aksa, Kubbetü's-sahra, Makam-ı Halil hakkında bilgi verdikten sonra Şam şehrinden övgüyle söz eder. İçerik yönünden bir çeşit seyahatname gibi görünen eseri, hacca dair yazılan ilk Türkçe mesnevi olarak da değerlendirmek mümkündür.

ÖRNEK 6**Çarh-nâme'den beyitler**
mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ûlün

1. *Dirîgâ çarhun elinden hezârân*
Ki kılmişdur mu'attal bunça kârân
2. *İşid imdi bu ahvâli i kardaş*
Çün ümmetdür biri birine ihvân
3. *Yavuz sanmaya kardaş kardaşına*
Hakikatdur bu sözüm bana inan
4. *İşitdün ise sözüme kulak dut*
Gidermegil sözümi kulağundan
5. *Bilür misin niçün geldün cihâna*
Seni kullığ için yarattı Sultân

...

Beyitlerin düz yazı ile dil içi çevirisi

1. Bunca işi geçersiz (muattal) kılan feleğin elinden binlerce eyvâh.
 2. Ey kardeş, şimdi bu olup bitenleri (ahvâli) işit, zîrâ ümmet birbirinin kardeşidir.
 3. Kardeş kardeşi için kötü şey düşünmesin. Bu sözüm gerçektir, bana inan.
 4. Bu sözümü işittinse kulak ver de sözümü aklından çıkarma.
 5. Bu dünyaya niçin geldiğini biliyor musun? Tanrı (sultan) seni kulluk için yarattı.
- XIII. yüzyılın sonu ile XIV. yüzyılın başlarında yaşamış olan Yunus Emre (öl. 1320) hakkında kitabınızın 7. ünitesinde bilgi verilecektir.

SIRA SİZDE



2

Mevlânâ'nın Ussuñ var-ısa iy gâfil aldanmagıl zinhâr mâla / Şol nesneye ki sen koyup gidersin ol girü kala beyitinde üzerinde durduğı konu hakkında bilgi veriniz.

Özet



XII-XIII. yüzyıllarda gelişen batı Türk edebiyatının Türk edebiyatı tarihi içindeki yerini belirlemek

Anadolu'nun Müslüman Türklerle başlayan tarihinde Türklerin daha önce yaşadıkları Doğu ve Batı Türkistan, Horasan ve İran bölgelerinde kazandıkları birikimlerin büyük yeri vardır. Aynı şekilde Anadolu, Selçuklularla yeni kimlik kazanmaya başladığında Türklerin daha önce bulundukları coğrafyalarda gelişen şiir anlayışı ve zevki de bu yeni vatana taşınmıştır. Bunların yanında Anadolu Selçuklu Devleti'ni kuran Türklerin yazı dilinin gelişmemiş olması ve edebî geleneklerinin bulunmaması, Selçuklu sultanlarının İran'ın Sasanî devri saray geleneğini örnek almaları, kimi zaman Arapçanın kimi zaman da Farsçanın resmî dil olması, Farsçanın edebî dil, Arapçanın da bilim dili olarak kullanılması sonucu Anadolu'da ilk zamanlarda Farsça ve Arapça çok sayıda eser yazılmıştır. Ancak Anadolu'da Türk nüfusunun zamanla artmasına bağlı olarak Türk edebiyatı da gelişmeye başlamış, Arapça ve Farsça eserlerin Türkçeye çevrilmesinin yanında bu dönemde ilk kez Türkçe eserler de yazılmıştır. XII-XIII. yüzyılda yazılan ilk eserlerin çoğu Arapça, Farsça ve bu dillerde yazılan eserlerden çeviri olsa da, bu dönemde Mevlana'nın ve Sultan Veled'in Farsça eserlerinde bulunan az sayıda Türkçe beyitler ve şiirler ile Ahmed Fakih yazdığı Türkçe şiirler Anadolu'da gelişen Türk edebiyatının önünü açmış, bunlardan sonra Yunus Emre, Âşık Paşa ve Gülşehrî başarılı eserler vermişlerdir. Bu dönemde yazılan az sayıdaki Türkçe eserler, Türk edebiyatının gelişmesine zemin hazırlamaları ve öncülük etmeleri bakımından çok önemlidir.



XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşayan şair ve yazarlar ile bunların eserleriyle ilgili değerlendirmeler yapmak

Mevlana, Ahmed Fakih ve Sultan Veled, XIII. yüzyılda Anadolu'da gelişen ve batı Türk edebiyatı adı ile anılan edebiyata öncülük ederek yön veren şair ve yazarlardır. Bu yüzyılın ortalarına doğru doğan Yunus Emre'nin asıl verimli dönemi XIV. yüzyılın başlarına rast gelir.

Mevlana Celaleddin-i Rumi:1207'de Horasan'ın Belh şehrinde doğan Mevlana, 17 Aralık 1273 ta-

rihinde Konya'da ölmüştür. Şems-i Tebrizî ile tanıştığı1244 yılından sonra manevî yönden büyük değişiklik yaşayan Mevlana, Şems'in 1247 yılında Konya'dan ayrılmasından sonra kendisini şiire vermiştir. Şems'in hasretiyle *Divan-ı Kebîr*'i yazan Mevlana, eserinde Şems ve Hâmûş kelimelerini mahlas olarak kullanmıştır. *Divân-ı Şems*e izafeten *Divân-ı Şems* adı ile de anılmıştır.

Mevlana'nın en önemli iki eseri, her ikisi de manzum olarak yazılan *Mesnevî* (=Mesnevî-i Ma'nevî) ile *Divan-ı Kebîr*'dir. *Fihî Mâ Fih*, *Mecâlis-i Sebâ* ve *Mektûbât* ise başkalarının düzenlediği, özellikle öğrencileri ve sevenleri tarafından derlenen mensur eserlerdir.

Divân-ı Kebîr: Gazel, terci-bend ve rübailerden oluşan *Divân-ı Kebîr*'de (=Külliyât-ı Şems) ilahî aşk, gönül derdi, sabır, hoşgörü, insanlara iyilik etmek ve yardımda bulunmanın önemi gibi konular anlatılmıştır. *Divân-ı Kebîr*, duygu yüklü ve oldukça hacimli bir eserdir. 40 binden fazla beyitten oluşan ve çeşitli yazma nüshaları bulunan eser, değişik dillere de çevrilmiştir. *Divân-ı Kebîr*, Mithat Bahari (1959) ve Abdülbaki Gölpınarlı tarafından Türkçeye çevrilmiştir (1957-1960). *Divân-ı Kebîr*'in batı dillerine yapılmış çevirileri arasında en tanınmış olanı Nicholson'un yaptığı çeviridir (Cambridge, 1898).

Mesnevî: Mevlana'nın başta *Kur'an*'ı ve hadisleri kaynak olarak alıp tarikata mensup olanları (müritleri) ve toplumu eğitmek için yazdığı bu eserde, konunun gelişine göre *Kelile* ve *Dimne*'den, *Mantık-ı tayr*'den hikâyelere yer verilmiştir. Ayrıca Hakim Senai'nin *Hadikatü'l-hakika*'sından da yararlanılmıştır. Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün vezniyle yazılan ve yaklaşık yirmi dört bin beyit olan *Mesnevî*'nin hatimesini (=sonucu) Sultan Veled yazmıştır. *Mesnevî*'nin gerek bölümler halinde gerekse bütün olarak, Türkçe, Farsça ve Arapça değişik zamanlarda tercüme ve şerhleri yapılmış, eser çeşitli dillere çevrilmiştir. Kendinden sonra dinî-ahlâkî konularda yazılan çok sayıda eseri etkileyip onlara kaynaklık etmiş olan *Mesnevî*, yüzyıllar boyu Mevlevî tekkelelerinde okutulmuştur. Sürürî, Sudî, Şem'î, İsmail Rüşuhî Dede, Yusuf Dede, Nahifî, Şakir Mehmed ve Mehmed Murad, *Mesnevî*'nin tamamını tercüme veya şerh etmişlerdir.

Fîhi Mâ Fih: “Onun içindeki odur” veya yorumla, “ne varsa onda var” anlamına gelen bu eserde, Mevlana’nın bazı sohbetleri sırasında sorulan sorulara verdiği cevaplara; tasavvuf, din, ahlak ve felsefe ile ilgili görüşlerini anlattığı, dünya, insan ve şiir anlayışından söz ettiği konuşmalarına yer verilmiştir.

Mecâlis-i Seb’â: Mevlana’nın yedi vaazının yakın çevresi tarafından kaydedilip bir araya getirilmesiyle meydana gelen bir eserdir. Eserde *Dîvân-ı Kebîr*’den ve *Mesnevî*’den beyitler de bulunmaktadır.

Mektûbât: Mevlana’nın devlet adamlarına, dönemin ileri gelenlerine, dostlarına ve oğullarına yazdığı 1+50 kadar mektubun toplanmasıyla meydana gelen bir eserdir.

Mülemmaları ve Türkçe Şiirleri: Ayrı bir eser halinde olmayan ve Farsça eserleri içinde yer alan bu şiirler, bazı araştırmacılar ve ilim adamları tarafından zaman zaman yayımlanmışsa da, Hasiye Mazioğlu tarafından topluca neşr edilmiştir (2009).

Sultan Veled: 1226 yılında Lârende’de (=Karaman) doğan Sultan Veled, 1312’de vefat etmiştir. Mevlevilik, Sultan Veled zamanında tarikat haline gelmiş ve zamanla yayılmış, Bursa ve Edirne başta olmak üzere, Osmanlı devleti içinde itibar görerek gelişmiş, hatta padişahların da ilgisini çekmiş, yardımını ve desteğini görmüştür.

Sultan Veled, eserlerini Farsça yazmakla birlikte az da olsa Türkçe beyitlere ve şiirlere de yer vermiştir. Bu açıdan o, Ahmed Fakih ile birlikte, Anadolu’da başlayan Türk edebiyatında öncüdür. Sultan Veled’in Farsça manzum olarak yazdığı *Dîvân*, *İbtidâ-nâme*, *Rebâb-nâme*, *İntihâ-nâme* mesnevileri ile nesir olarak yazdığı *Maârif*, adlı eseri vardır. Manzum eserlerinin toplam beyit sayısı 30.000’e ulaşan Sultan Veled’in devrinde velûd (=çok eser veren) bir şair olduğu görülür.

Ahmed Fakih: Horasan’da doğan Ahmed Fakih, Konya’ya gelerek Mevlana’nın babası Bahâeddin Veled’den fıkıh dersleri almış, bundan dolayı kendisine **Fakih** denmiştir. Ahmed Fakih’in kaynaklarda, *Çarh-name* ile *Kitâbu Evsâfi Mesâcidi’ş-şerife* adlı iki eseri bulunduğu ve 1251’de öldüğü belirtilmektedir.



XIII. yüzyılda Anadolu’da tasavvuf edebiyatının ortaya çıkışı ve yayılma sebepleri ile önemli temsilcilerini sıralamak

XIII. yüzyılda Anadolu’da tasavvuf edebiyatının ortaya çıkışı ve yayılmasının başlıca sebepleri; a) Selçuklular döneminde Anadolu’da siyasi hâkimiyet kurmak için yapılan sürekli savaşlar, taht kavgaları ve Moğol istilâsı sonucunda düzen ve asayişin bozulmasıyla yaşama gücü oldukça güçleşen, uzun süre barış ve huzur yüzü göremeyen Anadolu halkının sığınacak bir yer araması, b) Böyle bir ortamda ortaya çıkan Mevlana Celaleddin-i Rûmî, Sühreverdî, Ahi Evren, Muhyiddin-i Arabî ve Sadreddin-i Konevî gibi mutasavvıf şahsiyetlerin ve Horasan’dan gelen Yesevî dervişlerinin dinî ve tasavvufî görüşlerini toplumun çeşitli kesimlerinde anlatmaları ve bu görüşlerinin yer aldığı eserler yazmalarıdır.

Bu dönemde eserlerin Arapça ve Farsça yazılması, bu dilleri bilmeyen Türk halkına dini ve tasavvufu kendi dilleriyle öğretme ihtiyacını doğurmuştur. Bütün bunların sonucunda Anadolu’da Türkçe ile anlatılan bir din ve tasavvuf edebiyatı ortaya çıkmıştır. Şehirde yetişmiş aydın tabaka sufileri Farsça şiirler söylerken, Anadolu’ya yayılan Yesevî, Hayderî ve Bektaşî dervişleri de Türkçeyi kullanarak tekke edebiyatının meydana çıkmasına öncülük etmişlerdir. Anadolu’da ortaya çıkan bu dinî-tasavvufî edebiyatın ilk temsilcileri, **Mevlana**, **Sultan Veled** ve **Yunus Emre**’dir. Mevlana, eserlerini Farsça yazmakla birlikte az sayıdaki Türkçe şiirleri ve mülemmaları ile Türk edebiyatını yönlendirmiş, onun meclisinde bulunan Hoca **Ahmed Fakih** (öl. 1252) de Türkçe şiirler söylemeye başlamıştır. Mevlana’nın oğlu Sultan Veled Türkçe şiir söylemede, babasına göre bir hayli ileri gitmiş, onu bu yüzyılın sonunda **Yunus Emre**, XIV. yüzyılda ise **Gülşehrî** ve **Âşık Paşa** gibi şairler izlemiştir.

Kendimizi Sıneyalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Anadolu'da ilk alınan yerlerdendir?
 - a. İznik
 - b. Kayseri
 - c. Konya
 - d. Alanya
 - e. Şirvân
2. Bizanslılardan 1075-1080 yılları arasında İznik'i alıp başşehir yaparak Anadolu Selçuklu devletini kuran sultan aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Süleyman Şah
 - b. Alp Arslan
 - c. I. Kılıç Arslan
 - d. Melikşah
 - e. I. Rükneddin Mesud
3. İbn Bibî'nin (öl. 1285'ten sonra) 1281'de tamamladığı Selçuklu tarih kitabının adı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Selçuklu Şeh-nâmesi
 - b. Tabsıratü'l-mübtedî
 - c. İskender-nâme
 - d. el-Evâmirü'l-alâ'îye
 - e. İhtiyârât-i Muzafferî
4. Kânî'î Ahmed b. Mahmûd et-Tûsî'nin İzzeddîn Keykâvûs (öl. 1278-1279) için yazdığı manzum eser aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Kelile ve Dimne
 - b. Târih-i Âl-i Selçuk
 - c. Bezm ü Rezm
 - d. Ravzatu'l-Küttâb
 - e. Şerh-i Kasîde-i Tâ'îyye
5. Mevlana hakkında yazılan eserlerin ve Mevlevîlik kaynaklarının başında gelen eser ve yazarı aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Karaman Şeh-nâmesi - Yârcânî
 - b. Menâkibu'l-Ârifîn - Ahmed Eflâkî
 - c. Risâle - Sipehsâlâr
 - d. Fütüvvet-nâme - Nâşîrî
 - e. Beşârü'n-Nezâ'ir - Muînî
6. Aşağıdakilerden hangisi zamanla gelişip batı Türk edebiyatının edebî dili olmuştur?
 - a. Harezmi Türkçesi
 - b. Karahanlı Türkçesi
 - c. Oğuz Türkçesi
 - d. Kıpçak Türkçesi
 - e. Çağatay Türkçesi
7. Anadolu'da manzum olarak yazılan ilk Türkçe eser aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Bezm ü Rezm
 - b. Târih-i Âl-i Selçuk
 - c. Makâlât
 - d. Mirsâdü'l-İbâd
 - e. Çarh-nâme
8. Aşağıdakilerden hangisi Mevlana'nın mensur eserlerinden biridir?
 - a. Mektûbât
 - b. Divan-ı Kebir
 - c. Mesnevî-i Ma'nevî
 - d. İbtidâ-nâme
 - e. İntihâ-nâme
9. Aşağıdaki şairlerden hangisi Mevlana'nın Mesnevî'sini manzum olarak Türkçe tercüme etmiştir?
 - a. Yûsuf Dede
 - b. Şem'î
 - c. Nahîfî
 - d. Rûsûhî
 - e. Sûdî
10. Türk edebiyatında yazılmış olan ikinci Türkçe mesnevi aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İbtidâ-nâme.
 - b. Rebâb-nâme.
 - c. Çarh-nâme.
 - d. Kitâbu Evsâfî Mesâcidi's-şerîfe
 - e. Risâletü'n-nushiyye

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e	Yanıtınız yanlış ise “Türklerin Anadolu’ya Gelişi” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. a	Yanıtınız yanlış ise “Anadolu Selçukluları” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. d	Yanıtınız yanlış ise “Anadolu’da Yazılan İlk Farsça Eserler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a	Yanıtınız yanlış ise “Anadolu’da Yazılan İlk Farsça Eserler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. b	Yanıtınız yanlış ise “Anadolu’da Yazılan İlk Farsça Eserler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. c	Yanıtınız yanlış ise “Anadolu’da Yazılan İlk Türkçe Eserler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. e	Yanıtınız yanlış ise “Anadolu’da Yazılan İlk Türkçe Eserler” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. a	Yanıtınız yanlış ise “Mevlana Celâleddin-i Rûmî” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. c	Yanıtınız yanlış ise “Mevlana’nın Eserleri ve Edebî Kişiliği” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. d	Yanıtınız yanlış ise “Ahmed Fakih” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Mevlana fikirleriyle, şiirdeki tercihleriyle ve aynı zamanda az sayıdaki Türkçe dizeleri ve ifadeleriyle Anadolu’daki Türk şiirinin kaynağında önemli bir yer edinmiştir. Mevlana’nın Türk edebiyatındaki yeri ve önemini iki madde halinde ifade etmek mümkündür:

1. Şahıs olarak Mevlana’nın Türk edebiyatındaki yeri ve önemi.
2. *Mesnevî*’sinin Türk edebiyatındaki durumu ve Türk şair ve yazarların *Mesnevî*’yi ele alış şekilleri.

Türk edebiyatında pek çok şair ve yazar, Mevlana’yı üstat ve mürşit olarak kabul ederek eserlerinde şahsına yer vermişler, ona olan hürmet ve hayranlıklarını söylemekten geri kalmamışlardır. Bu şairlerin başında **Şeyyad İsa, Yunus Emre, Gülşehri, Kirdecî Ali, İzze-toğlu ve Elvan Çelebi** gibi Mevlana ile aynı veya yakın dönemde yaşamış şairleri saymak mümkündür. **Yazı-**

cıoğlu Mehmed (öl. 1451) Anadolu’da halk arasında en çok okunan kitaplardan ünlü eseri *Muhammediyye*’sine (yazılışı 1449) Mevlana’nın *Mesnevî*’sinden mealen beyitler aktarmıştır. Aynı şekilde **Ahmed Paşa** (öl. 1492), **Bakî** (öl. 1600), **Şeyhülislâm Yahya** (öl. 1644), **Nef’î** (öl. 1635) ve **Şeyh Galib** (öl. 1799) gibi çok sayıda şair şiirlerinde Mevlana’dan, eserlerinden ve Mevlevîlerden büyük övgüyle söz etmişlerdir.

Osmanlı âlimlerinin de Mevlana’ya ilgisi büyük olmuştur. Örnek olarak Osmanlı’nın ilk şeyhülislâmı kabul edilen Molla Fenarî (ö.834/1431), *Şerhu Dîbâceti’l-mesnevî* adlı risalesiyle *Mesnevî*’nin önsözünü Arapça olarak şerh etmiş, Mevlana’yı yücelterek anmıştır. Şeyhülislam Kemalpaşazade (ö.1534) de Mevlana’nın adını anarak veya anmadan eserlerinde Mevlana’nın şiirlerinden alıntılar yapmış, ondan yararlanmış. Taşköprüzade İsmâeddin Ahmed Efendi (öl. 1561) ve onun Arapça eserini ilavelerle Türkçeye tercüme eden oğlu Kemaleddin Efendi (öl. 1621) de, bilimler hakkında bilgi veren *Mevzû’âtü’l-’ulûm* isimli eserde Mevlana hakkında bilgi verip değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Mevlana’nın eserlerinde bulunan düşünce, yorum, mazmun ve deyimlere sonraki şairlerde aynen veya benzer şekilde görülebilmektedir. Türk edebiyatının büyük şairleri **Nef’î** ve **Şeyh Galib**’e gelene kadar çok sayıda şair Mevlana’ya şiirlerinde yer verirler ve onu övmekten geri kalmazlar. Aynı durum halk edebiyatı içinde yer alan şairlerde de görülür.

Mevlana, *Mesnevî*’de ve *Divân-ı Kebîr*’de zaman zaman Türkçe yazdığı ibareler, mülemmalar ve beyitler ile XIII. yüzyılda kendinden sonra Ahmed Fakih ve Sultan Veled de görüldüğü gibi Türkçe şiirlerin yazılmasına rehberlik ederek önünü açmıştır. *Mesnevî*’nin yazıldığı günden bu yana hemen her yüzyılda Türkçe tercümesi ve şerhinin yapılması, Anadolu’daki Türk edebiyatının gelişmesinde ve şekillenmesinde Mevlana ve eserlerinin başlıca kaynaklardan biri olduğunu göstermektedir.

Sıra Sizde 2

Mevlana, nu beyitinde, dünyaya ait bütün güzelliklerin ve dünya hayatının geçici olduğunu, akıllı olan kişilerin bu gerçeği unutmamaları gerektiğini belirtmektedir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Açık, N. (2002). **Eski Türk Edebiyatında Mevlevîlik Etkisi ve Mevlevî Şairler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ahmed Paşa Divanı** (1966). haz. Ali Nihad Tarlan, İstanbul.
- Akün, Ö. F. (1994). "Divan Edebiyatı", **TDVİA**, 9, İstanbul: TDV Yayınları.
- Aşkar, M. (2005). "Molla Fenari'nin 'Şerhu Dîbaceti'l-Mesnevi' Adlı Risalesi ve Tahlili", **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi-Mevlana Özel Sayısı**, Yıl: 6, S. 14, Ankara.
- Ateş, A. (1940-1945). "Hicrî VI-VIII. (XII-XIV.) asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler", **Türkiyat Mecmuası**, VII-VIII.
- Bâkî Dîvânı** (1994). haz. Sabahattin Küçük, Ankara: TDK.
- Cahen, C. (1979). **Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler**, trc. Yıldız Moran, İstanbul.
- Çelebioğlu, A. (1998). "XIII-XV. Yüzyıl Mesnevîlerinde Mevlana Tesiri", **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul: MEB Yayınları.
- Çelebioğlu, Â. (1998). **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul: MEB Yayınları.
- Çelebioğlu, A. (1999). **Türk Edebiyatında Mesnevi**, İstanbul.
- Değirmençay, V. (2005). **Kâni'î-yi Tûsî ve Kelîle ve Dimne'de II. İzzeddin Keykâvûs'a Methiyeleri**, Erzurum.
- Demirci, İ., Teslim, E. (2006). **Mevlâna Hakkında Şiirler Antolojisi**, Konya: İl Kültür ve Turizm Md. Yayınları.
- Duru, N. F. (2000). **Mevleviyâne**, İstanbul.
- Eflâkî, (1986-1987). **Ariflerin Menkıbeleri**, I-II, trc. Tahsin Yazıcı, İstanbul.
- Erdoğan M. (2009). "Klasik Türk Şiirinde Mevlana Medhiyeleri ve Mecmua-i Medâiyih-i Mevlana", **Mevlana Araştırmaları-3**, Ankara.
- er-Râvendî, Muhammed b.Ali, (1957-1960). **Râhatu's-sudûr ve âyetu's-surûr**, trc. Ahmed Ateş, I-II, Ankara.
- Genceî, T. (1987), "Çarhnâme'nin Müellifi ve Tarihi Hakkında Notlar", **Türk Kültürü**, S. 286, Ankara.
- Gölpınarlı, A. (1992). **Dîvân-ı Kebîr I**, Ankara.
- Gölpınarlı, A. (1999). **Mevlana Celâleddin Hayatı, Eserleri, Felsefesi**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Hüseyn Muhammedzâde-i Sadîk (1369). **Seyrî der eş'âr-i Türkî; Mekteb-i Mevlevîye**, Tahran.
- İbn Bîbî (1956). **el-Evamîru'l-alaiyye**, Faksimile, Ankara,
- İbn Bîbî (1957). **el-Evamîru'l-alaiyye**, nşr. Necati Lugal-Adnan Sadık Erzi, cilt I, Ankara.
- İbn Bîbî (1996). **el-Evâmîru'l-alâiyye**, haz. Mürsel Öztürk, I-II, Ankara.
- Jalâlu'ddîn Rûmî (1925-1940). **The Mathnawî**, nşr. R. A. Nicholson, I-VII, London.
- Karaismailoğlu, A. (1996). "Selçuklu Sarayında Şiir ve Şair", **V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri, Bildiriler**, Konya.
- Karaismailoğlu, A. (2007). "Mesnevi'de Türk Adı ve Kullanım Özellikleri", **Mevlana Araştırmaları I**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kartal, A. (2005). "Anadolu'da Farsça Şiir Söyleyen Türk Şairler (XI-XVI. Yüzyıllar)", **Türkler**, V, Ankara.
- Kartal, A. (2006). "Anadolu'da Türk Edebiyatının Gelişimi", **Türk Edebiyatı Tarihi I**, Ankara: KTB Yayınları.
- Kartal, A. (2006). "Anadolu'da Türk Edebiyatının Öncüleri", **Türk Edebiyatı Tarihi I**, Ankara: KTB Yayınları. Şeyhülislam Yahya Divan (2001). Haz. Hasan Kavruk, Ankara.
- Kartal, A., Şentürk, A. A. (2004). **Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kemâleddîn Efendi (1313). **Mevzû'âtı'l-'ulûm**, I-II, İstanbul.
- Koca, K. (1997). **İzzeddin Keykâvûs** (1211-1220), TTK Yayınları. Ankara.
- Korkmaz, Z. (1995). **Türk Dili Üzerine Araştırmalar I**, Ankara: TDK Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1926). "Selçukiler Devrinde Anadolu Şairleri, Hoca Dehhânî", **Hayat Mecmuası**, Ankara 1926, S. 1.
- Köprülü, M. F. (1943). "Anadolu Selçukluları Tarihinin Yerli Kaynakları", **Belleten**, VII.
- Köprülü, M. F. (2003). **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara: Akçağ Yayınları, 5. bas.
- Kuban, D. (1993). "Ortaçağ Anadolu - Türk Sanatı Kavramı Üzerine", **Malazgirt Armağanı**, Ankara.
- Külliyât-ı Şems yâ Dîvân-ı Kebîr I-X**, (1957-1967). Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-i Tahrân

- Mansuroğlu, M. (1947). **Anadolu Türkçesi (XIII. Asır) Dehhânî ve Manzumeleri**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti Yayını: 2, İstanbul.
- Mansuroğlu, M. (1956). **Ahmed Fakîh, Çarhnâme**, İstanbul.
- Mazıoğlu, H. (1972). “Selçuklular Devrinde Anadolu’da Türk Edebiyatının Başlaması ve Türkçe Yazan Şairler”, **Malazgirt Armağanı**, Ankara: TTK Yayınları.
- Mazıoğlu, H. (1974). **Ahmed Fakî, Kitâbu Evsâfi Mesâcidî’ş-Şerîfe**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını.
- Mazıoğlu, H. (2009). “Mevlana Celâleddin-i Rûmî’nin Türkçe Şiirleri”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleleri**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mengi, M. (2000). **Eski Türk Edebiyatı Tarihi Edebiyat Tarihi-Metinler**, Ankara: Akçağ Yayınları. 6. Bas.
- Mevlana (1992). **Divân-ı Kebîr**, I-VII, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mevlana Celâleddin (1992). **Divân-ı Kebîr I-VII**, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Mevlana Güldestesi** (tarihsiz), hzl. Feyzi Halıcı-Bahar Gökfiliz, Ankara: Yücel Ofset.
- Muhammed Emin Reyâhî (1369). **Zebân ve Edeb-i Farsî der Kalemrov-i Osmanî**, Tahran.
- Öçal, Ş. (2009). “Mevlana ve Kemalpaşazâde’de Varlık Kavramı ve Işık Sembolü”, **Mevlana Araştırmaları** 3, Ankara.
- Önder, M. (1973). **Mevlâna Şiirleri Antolojisi**, İstanbul: Işık Yayınları.
- Sertkaya, O. F. (1989). “Ahmed Fakîh”, **TDVİA**, 2, İstanbul.
- Şeşen, R. (2004). “Selçuklular Devrindeki İlme Genel Bir Bakış”, **III. Uluslar Arası Mevlâna Kongresi (5-6 Mayıs 2003), Bildiriler**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları
- Şeyhülislâm Yahyâ Divanı** (2001). Haz. Hasan Kavruk, Ankara.
- Tatçı, M. (1990). **Yunus Emre Divanı Tenkitli Metin**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tekcan, M. (2007). **Hakim Ata Kitabı**, Beşir Kitabevi, İstanbul.
- The Mathnawi of Jalálu’d-dîn Rûmî I-VIII**, (1925-1940), by Reynold A. Nicholson, ed. from the oldest mss. Available; with critical notes, tr. and commentary, London: Luzac & Co.
- Turan O. (1998). **Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar**, Ankara.
- Turan, O. (1971). **Selçuklular Zamanında Türkiye**, İstanbul.
- Turan, O. (1997). “Keykubâd I, Alâ al-Dîn”, **İslâm Ansiklopedisi**, VI, Eskişehir: MEB Yayınları.
- Turan, O. (2010). **Selçuklular Zamanında Türkiye**, İstanbul.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1948). “XII. Ve XIII. Asırda Anadolu’daki Fikir Hareketleri İle İçtimâî Müesseselere Bir Bakış”, **III. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri**, Ankara.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2003). **Anadolu Beylikleri**, Ankara.
- Yavuz, K. (1986). “Ahmed Cevdet Paşa’nın Abidin Paşa’ya Yazdığı Mektup”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul.
- Yavuz, K. (2000). “Türk Edebiyatında Mesnevî’den İlk Tercüme Hikâyeler ve Bazı Dikkatler”, **Uluslararası Mevlana Bilgi Şöleni**, (15-17 Aralık 2000), Ankara.
- Yavuz, K. (2007). **Muinî, Mesnevî-i Muradiye**, cilt I-II, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Yavuz, K. (2007). **Gülşehrî’nin Mantıku’t-tayr’ı (Gülşen-nâme)**, Ankara: Kırşehir Valiliği Yayını: 12.

4

Amaçlarımız

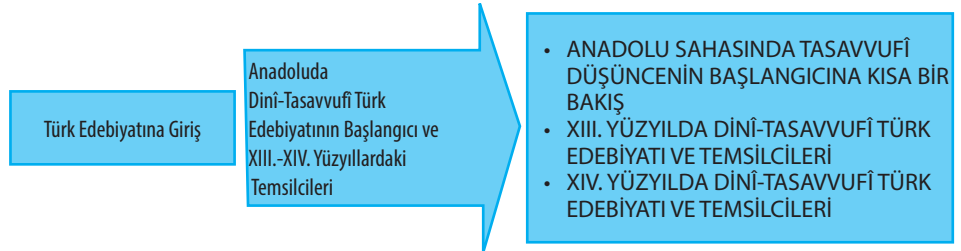
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki başlangıcını açıklayabilecek,
- XIII. yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki durumunu ve temsilcilerini kavrayabilecek,
- XIV. yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki durumunu ve temsilcilerini saptayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Tasavvuf
- Anadolu
- Sufi
- XIII. Yüzyıl
- Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı
- XIV. Yüzyıl

İçindekiler



Anadoluda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Başlangıcı ve XIII.-XIV. Yüzyıllardaki Temsilcileri

ANADOLU SAHASINDA TASAVVUFÎ DÜŞÜNCENİN BAŞLANGICINA KISA BİR BAKIŞ

Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının önemli konularından birisi; tasavvuf ve tasavvufî eserlerdir. Türkler arasında tasavvufun anlamı ise, sadece mistik bir oluşum değil, bütünüyle bir eğitim sistemidir. Bu noktadan hareketle, Türkler arasında İslamiyet'in kabulünü takip eden yıllarda tasavvuf cereyanı gelişmeye başladıktan sonra, elbette bunun edebiyat sahasında da gelişme göstermesi gerekecekti ve de gelişti. Nitekim **tasavvuf**; Türk toplumunun geniş halk kitleleri arasında derin alâka ve heyecan uyandıran bir inanç, bir eğitim, bir fikir, bir irfan cereyanı ve aşk hadisesi olarak hayata geçirildi.

Osmanlı Devleti'nin kuruluş devrinin en hareketli çağında beyliğin başına geçen Orhan Bey de babasının yolundan giderek; Dedesi Şeyh Edebâli, Mevlâna, Sinan, Tursun Fakih, Davud-ı Kayseri, Tacüddin Kürdi vb. gibi sofî âlimler ile Abdal Murad, Abdal Mûsa, Geyikli Baba vb. gibi mutasavvıf dervişlere çevresinde önemli yerler vermişti.

Orhan Gazi'nin vezirlerinden çoğu Ahî teşkilâtı mensubu mutasavvıf dervişlerden oluşmuştur; Alaaddin Paşa, Nizameddin Ahmed, Hacı Paşa ile Orhan Gazi'nin son ve Murad Hüdavendigâr'ın ilk veziri Sinanüddin Yusuf Paşa vb. **Ahilik** teşkilâtı içerisinde yetişip, ilmiye sınıfına intisap ettikten sonra devlet teşkilâtında görev almışlar ve idari teşkilâtın kuruluşunda önemli hizmetlerde bulunmuşlardır (Uzunçarşılı 1975-1977: 1, Taneri 1978: 191).

Bilindiği gibi Orta Asya'da; Yusuf Has Hacib, Ahmed Edib Yükneki, Ahmed Yesevî ve Hakim Süleyman Ata ile başladığı kabul edilen Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı, yani tarikat ekolü ve hikmet geleneği; dinî, ahlakî, sosyal, hukukî, edebî, birlik ve beraberliği ihtiva eden konuların üzerinde yoğunlaşmıştır. Türklerin Anadolu'ya göçüp yerleşmelerinden sonra Anadolu'da da kendini göstermiştir. Anadolu'ya gelen Türkler, ilk iş olarak Anadolu'da fikrî faaliyetlerini devam ettirdiler (Köprülü 1976: 183-190). Buralarda tasavvufun kısa zamanda yayılması, Yesevî tarikatının Anadolu'da halk eğitim-öğretim merkezi olan **tekkelerin** kurulmasını ve bu tekkelerin çeşitli kollarının fethedilen her vatan köşesine ulaştırılmasını sağlamıştır (Köprülü 1976: 195-235). Anadolu'da tekkelerin ve çeşitli tarikat kollarının kurulup gelişmesiyle, Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı da aynı şekilde gelişmiştir. Tekkelerde yetişen bu şairler; kalabalık halk topluluklarına sade ve güzel bir Türkçe ile şiir ve **ilahiler** söylemeye başladılar. Böylece Anadolu'da tarikat şairleri vasıtasıyla zengin ve kuvvetli bir Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı kurulmuş oldu (Banarlı 1971: 285).

Tasavvuf: Sırrî bir duyuş ve inanış sistemidir. Kişinin Hakk'a boyun eğmesi, daima onunla beraber olacak şekilde olduğunu hatırlayarak dünyasını da ona göre düzenlemesi, onu duyması, yaşaması, bütün benliği ile kalbini ona bağlaması anlamlarına gelir.

Ahilik: Ahi Evran'ın önderliğinde Anadolu'da kurulmuş bir esnaf örgütlenmesidir.

Tekke: Eskiden tarikat mensuplarının toplanıp tören yaptıkları yer.

İlahi: Dinî-tasavvufî Türk edebiyatında Allah'ın birliğini, ihtişam ve kudretini telkin eden şiirlerdir.

Bu edebiyatın Orta Asya'da kurucusu Ahmed Yesevî olduğu gibi; Anadolu sahasında da kurucusu Yunus Emre olmuştur. Ancak bu sahada eserler veren; Mevlâna Celaleddin Rumi, Hacı Bektaş Velî, Ahmed Fakih, Sultan Veled, Şeyyad Hamza, Âşıkpaşa, Kaygusuz Abdal, Said Emre, Gülşehrî, Hacı Bayram Velî, Akşemseddin, Süleyman Çelebi... v.b. gibi mutasavvıf-velî şairler, aynı zamanda bu ekolün temelini ve devamını da oluşturuyorlardı (Coşan 1986: XLVIII-LXIX, Köprülü 1981: 261-269, Güzel 1981). Bunlar Türkçe söylemek suretiyle halk üzerinde daha etkili olmuşlardır. Çünkü İslamî emirleri, halkın anlayabileceği bir şekilde hece vezniyle ve dörtlüklerle söylemişlerdir. Daha sonraki yüzyıllarda bu şairlerin Türk dilini kullanışları, Türkçeye hizmetleri de büyük olmuştur.

Ayrıca bunlar, Anadolu'daki sır-ı hikmet çizgisinde; fikir, tercüme ve tasavvufi hareketlerin Anadolu temsilcileriydiler. Bunlar bulundukları coğrafyalarda bu düşünce ve duygularıyla Anadolu halkına fikrî, zühdi ve eğitim konuları bakımından büyük hizmetlerde bulunmuşlardır. Bu edebiyatçılar; mensubu bulundukları tarikatlar bünyesinde verdikleri edebî eserlerin yanında, ayrıca güzel sanatlar, spor, her çeşit meslek erbabının yetişmesi için tarikatları bir bakıma eğitim-öğretim merkezi, 'lonca teşkilatı' hâline getirmişlerdir.

Bu edebiyatın Anadolu sahasında kuruluşunun öncüleri, başlangıçta Orta Asya'dan gelen dervişlerdir. Bunlar, Ahmed Yesevî'nin ve diğer Yesevî takipçisi Türk şairlerinin Türkçe şiir ve ilâhilerini de getiriyorlardı. Ayrıca Farsça eserler meydana getirmiş olmalarına rağmen diğer mutasavvıflarla aynı fikirleri söyleyen Mevlâna (1200-1273) ve Sultan Veled (1226-1313) Farsça ve Türkçe **sufîyâne** şiirler de yazmışlardır.

Hacı Bektaş Velî'nin Arapça olan **Makalât**'ı Türkçeye manzum ve mensur olarak tercüme edilmiştir. Başlangıçta, Ahmed Fakih (Köprülü 1981: 161-262) (13-14), Şeyyad Hamza (Köprülü 1981: 262-263) ve Yunus Emre (Köprülü 1981: 265-269) (öl. 1320), Sultan Veled, Âşık Paşa, Gülşehrî, Kaygusuz Abdal, Sâid Emre gibi sufi Türk şairleri bu edebiyatımızın temelini oluşturmuşlar ve Türkçe söylemek suretiyle de halk üzerinde daha fazla etkili olmuşlardır. İslamî emirleri, halkın anlayabileceği bir şekilde hece vezniyle ve dörtlüklerle söylemişlerdir. Daha sonraki yıllarda bunların yolunda yürüyen bu şairlerin Türk dilini kullanışları, Türkçeye hizmetleri de büyük olmuştur.

Sufî: Mutasavvıf anlamında bir kelime.

Makalât: Hacı Bektaş Velî'nin Arapça eseridir. İslam dininin her kesimden insanının anlayabileceği şekilde anlatıldığı bir eserdir.

SIRA SİZDE



Tasavvuf, sadece dinî hayatı değil, sosyal hayatı da etkilemiş bir düşünce sistemidir. Tasavvufun sosyal hayatla ilişkisi üzerine neler söyleyebilirsiniz?

K İ T A P



Konuyla ilgili daha geniş bilgiler için Mahir İz'in *Tasavvuf* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997) ile Abdülbaki Gölpınarlı'nın *100 Soruda Tasavvuf* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985) adlı çalışmalarına bakabilirsiniz.

XIII. YÜZYILDA DİNİ-TASAVVUFİ TÜRK EDEBİYATI VE TEMSİLCİLERİ

XIII. yüzyıl Anadolu'sundaki insanlar, buhranlar, istilâlar ve isyanlarla muzdariptir. Bu sosyal romantizmin içinde tekkeler; insan gönüllerini aşka ve Allah'a kanatlan-dırmakla topluma bir ümit, bir huzur ve bir teselli kaynağı olmuşlardır. Dolayısıyla bir taraftan Anadolu Selçukluları'nın sofilere derin saygı göstermeleri, öte yandan Moğol istilâsından kaçan büyük sofilerin Anadolu'yu vatan edinmeleri bunda etkili rol oynamıştır. Türkistan'dan, Horasandan ayrılan nice sofi, Irak ve Suriye gibi ül-

keleri de denemekle beraber, kendi iman hayatlarına en uygun çevreyi Anadolu'da bulmuşlardır. Bu vesileyle Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının en büyük şairleri bu yüzyılda Anadolu'da yetişmiştir (Köprülü 1976: 339-340, Banarlı 1971: 307). Böylece Anadolu'da Türkmen halk arasında tekkeler vasıtasıyla bir "tasavvuf hayatı" başlamıştır. Bu hayatın edebî mahsulleri gerek dil, gerek vezin, şekil ve söyleyiş bakımından çok daha millî olan Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatını doğurmuştur. Bu edebiyatın manzum yanını teşkil eden ve halk arasında gelişen bu Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı, Anadolu'da Türkçenin en güzel bir şekilde olgunlaşarak yerleşmesini de sağlamaya çalışmıştır.

Ayrıca bu asırda; "sırr-ı hikmet" manzumesinden olmak üzere fikrî, tercüme ve tasavvufî hareketler de bir hayli ilerlemiştir. Mevlâna Celâleddin-i Rûmî, Ahmed Fakih, Şeyyad Hamza (13. yüzyıl mutasavvıflarından olan şairin "Dastân-ı Sultan Mahmud" mesnevisi ve 1529 beyitlik "Yusuf u Zeliha"sı vardır), Sultan Velled, Hacı Bektaş Velî, Yunus Emre bu "sırr-ı hikmet"in Anadolu temsilcileridirler. Bunlar bulundukları bölgelerde düşünce ve duygularıyla Anadolu halkına fikir bakımından büyük hizmetlere temel olmuşlardır. İlk başlangıcını Orta Asya'da "Yesevîlik" tarikatında gördüğümüz bu edebiyat; daha çok, halkın, hatta göçebe halkın malı olarak halk zevki, halk ananesiyle meydana gelmiş "Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı"dır. Bu edebiyatın en kuvvetli temsilcisi XIII. yüzyıl Anadolu'sunda Yunus Emre'dir. O ve takipçisi olan Kaygusuz Abdâl; Türk dilini çok mükemmel bir şekilde kullanmalarıyla daha sonraki asırlarda Türk edebiyatını ve Türk dilini abideleştirmişlerdir. Zira Yunus Emre, Türk millî mefkûresinin ve İslam dininin inanç temellerini Anadolu'da Türk diliyle söylemiştir. Bu söyleyiş, halk tarafından âdeta gökten inmişçesine benimsenmiş ve hayata geçirilmiştir. Daha sonra onun takipçileri de dinî kurallarını Türkçe anlatmışlardır.

Türklerin Anadolu'ya göçleri esnasında öncü grupların çoğunlukla dede, baba, der-viş gibi unvanlarla anılan mutasavvıflardan oluştuğu görülür. Size göre bu bir rastlantı mı? Yoksa başka bir anlamı var mıdır?



SIRA SİZDE

Yûnus Emre

Yûnus Emre'nin tarihî ve menkıbevî hayatını anlatan pek az belge ve kaynak vardır. Biz, onun hayatını, daha çok "Menkıbevî Eserler"den, halk rivayetlerinden öğreniyoruz. Ona ait müstakil bir menâkıbnâme ise bugüne kadar elde edilememiştir. Ancak onun menkıbevî hayatına ait bazı bilgileri; Hacı Bektaş Velî Velayet-nâmesi, Vakıat-ı Üftade, Bahsü'l Velayet vb. adlı yazılı kaynaklardan kısmen de olsa, fakat birbirini teyid edici mahiyette bulabilmekteyiz. Yûnus Emre'nin hayatında Tapduk Emre'nin önemli bir yeri vardır. Bu sebeple Yûnus ve Tapduk Emre münasebetlerini menkıbevî açıdan ele alırken onun şeyhinin "Tapduk Emre" olduğunu görüyoruz.

Yûnus Emre ve ailesinin Anadolu'ya ne zaman ve nereden gelip yerleştiği hususunda bu gün için yeterli bilgiye sahip değiliz. Bununla birlikte XII. ve XIV. asırların siyasî ve sosyal durumu, Anadolu'ya yapılan göçlerin istikameti dikkate alınarak Yûnus'un Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiği, çiftçilikle uğraştığı görüşü kabul edilmektedir (Köprülü 1976: 226, Tekindağ 1971: 59, Banarlı 1971: 328). Yûnus; **tefsir**, **hadis**, **kelâm**, tasavvuf gibi İslamî ilimleri okumuş, aruzla şiir yazabilecek kadar edebî bilgilere vâkıf, Şirazlı Sâdi'nin bir gazelini nazmen Türkçeye çevirecek kadar Farsçaya aşina bir şairdir. Arap, İran ve Yunan mitolojilerini az da olsa bilen bir mutasavvıftır (Köprülü 1976: 231, Gölpınarlı 1948: 389, Güzel 1981: 18-19, Timurtaş 416).

Tefsir: Kur'an-ı Kerim'deki ayetleri inceleyen bu ilim, ayetlerin muradına uygun bir şekilde anlaşılmasını sağlamayı gaye edinmiştir.

Hadis: Hz. Muhammed'in sözlerini ve davranışlarını inceleyen bir ilim.

Kelâm: İmanî esasların akli delillerle ispat ve izah edildiği ilim.

Yûnus'un doğum yeri hakkındaki bilgimiz de yetersizdir. Ancak Hacı Bektaş Velayet-nâmesi'nde Yûnus'un Sivrihisar'ın Sarıköyünde doğduğu kayıtlıdır. Bu bilgiyi, Mecdî ve Lâmiî de teyit etmektedir. Yani Şakayık'ta Yûnus'un şeyhi Tapduk Emre'nin Sakarya Nehri'ne yakın bir yerde ikamet ettiği, Yûnus'un ise, Bolu civarında bir yerde oturduğunu belirtir. Nefahat Tercümesi'nde ise Yûnus'un Kütahya Suyu'nun üzerinde, o suyun Sakarya'ya karıştığı yere yakın bir mahalde yattığını söyleyerek Velayet-nâme'nin verdiği bilgiyi doğrular. Âşık Çelebi de Meşairü's-Şuâra adlı eserinde Yûnus Emre'nin Bolulu olduğunu zikreder.

Yûnus'un XIII. yüzyılın ikinci yarısı ile XIV. yüzyılın birinci yarısında yaşadığı ortaya çıkmaktadır. Bu da onun Anadolu Selçuklularının son devriyle Beylikler ve Osmanlı'nın kuruluş yıllarında yaşadığını gösterir. Yûnus'un doğum ve ölüm yerleri ile irşat faaliyetleri hakkındaki bilgiler de yetersizdir. Ancak Hacı Bektaş Velî Velayet-nâmesi'nin en eski nüshalarında, onun Sivrihisar yakınında Sarıköy'de doğduğu ve orada vefat ettiğinin yazılı olduğu görülmektedir.

Yûnus Emre, dünden bugüne kaynaklarda bu isimle tanınmış ve tanıtılmıştır. Yûnus Emre'den bahseden kaynaklarda; Hacı Bektaş Velayet-nâmesi (Gölpınarlı 1958: 48), Lamiî'nin Nefahat Tercümesi, Mecdi'nin Şakayık Tercümesi ve Âşık Çelebi'nin Meşairü's-Şuara'sında onun ismi daima "Yûnus Emre" olarak geçmektedir. Hatta şairimiz, bazı beyitlerinde kendi adının "Yûnus" olduğunu söyler. Yûnus Emre, şiirlerinde **mahlas** olarak; "Yûnus, Yûnus Emre, Âşık Yûnus, Bî-çare Yûnus, Miskin Yûnus, Derviş Yûnus, Koca Yûnus, Tapduk Yûnus Dedem..." gibi adlar kullanmaktadır.

Yûnus Emre'nin vefat tarihi hakkında günümüze kadar muhtelif görüşler ileri sürülmüş ise de, Adnan Sadık Erzi'nin bulup yayımladığı belgeyle bu tartışmalar biraz bitmiş görünmektedir.

"Tarih dahi yidi yüz yidi idi
Yûnus canı bu yolda kodı idi"

beyti ile 707/1307 senesinin, Risâletü'n-Nushiyye'nin yazılıp bittiği tarih kabul edilmektedir. A. Sadık Erzi'nin Bâyezid Kütüphanesi'nde tespit ettiği belgeyi neşretmesinden sonra, bütün ilim ve fikir adamları, Yûnus Emre'nin vefat tarihinde ittifak etmişlerdir. O da:

"Vefat-ı Yûnus, müddet-i ömür 82, 720"dir.

Bütün bu vesikalar ve Yûnus'un eserlerindeki genel hususiyetler dikkate alınacak olursa Yûnus 720/1320-21'de vefat etmiştir. Yûnus'un mezarının nerede olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Belgelerin azlığı ve onu sevenlerin çokluğu sebebiyle, Anadolu'nun muhtelif yerlerinde ve Azerbaycan'da ona ait birçok mezar gösterilmektedir. Bunların hepsinin onun mezarı olması mümkün değildir. Ancak ona ait olduğu kabullenilen mezar ve makamlar bulunmaktadır. Hatta bu "Makam"lar, Yûnus'u sevenler tarafından, onun hayatının destanlaştırılması ile kutsiyetinden feyiz alınması için icat ve ihdas edilen yerlerdir. Bu sebeple, bu yerlere herkes "Yûnus'un Mezarı" diye sahip çıkmışlardır. Anadolu'nun muhtelif yerlerinden, Sivrihisar (Sarıköy), Karaman, Ortaköy, Kula, Bursa, Erzurum, Dutçu (Düzcü) Köyü, Isparta/Keçiborlu, Afyon Sandıklı, Nallıhan, Ünye, Karaşar ve Sivas'ta Yûnus'a ait mezar ve makamlar (Tatçı 1990: 34-43), sevenleri tarafından kabullenilmektedir.

Mahlas: Şairlerin şiirlerinde asıl adlarının yerine kullandıkları takma isimler.

“Dinî umdeleri, milli duyguları, ahlakî düşünceleri, Türk’ün en kolay anlayabileceği **sehl-i mümtenî** metoduyla anlatırken Türk’ün dilini de en güzel ve yumuşak bir şekilde dağdaki çobandan saraydaki devlet adamına kadar herkese sevdirmesiydi.

Eserleri: Yunus Emre’nin Risâletü’n-Nushiyye ve Divânı olmak üzere iki eseri vardır.

Risâletü’n-Nushiyye, H. 707/M. 1307-8 yılında, mesnevi tarzında yazılmış bir nasihatnamedir. Fatih nüshasında risâle, “Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün” vezniyle yazılmış on üç beyitlik bir manzumeye başlar. Bu kısımdan sonra mensur bir bölüm vardır. Mensur mukaddimenin bittiği yerden itibaren esas konuya girilir. Eserin başlangıç manzumeleri müstesna edilirse geri kalan kısımları “Mefâilün / Mefâilün / Feilün” vezniyle yazılmıştır. Nüshalar arasında beyit farkları olmakla beraber, bu eser küçük bir mesnevidir. Fatih nüshasının tamamı 563 beyittir. Karaman nüshası 535 beyittir. Diğer nüshalarda beyitler bu iki sayı arasında değişir.

Yunus Emre’nin şöhretli bir mutasavvıf olarak tanınmasında en mühim ve müessir sebep Divanı’dır. Divânında Yunus, ilâhî aşk ve sevgiyi, varlık ve varlığa gelişle ilgili problemleri, ölüm ve ölümsüzlük fikirlerini, bilgilenmeyle ilgili meseleleri, hülâsa insanı insan yapan bütün özellikleri dile getirir. Yunus tabii olarak eserinde en fazla “aşk” ve “ahlak” üzerinde durur. İçinde dört yüzden fazla şiirin bulunduğu Yunus Emre Divanı, mürettep bir divan olmayıp sonradan ve kanaatimizce sözlü gelenekten derlenmiştir. Divan’da hem heceli hem de aruz vezniyle yazılmış şiirler vardır (Güzel 1992: 36-41).

*İlim ilim bilmekdür ilim kendin bilmekdür
Sen kendini bilmezsin yâ nice okumakdur*

*Okumakdan mânî ne kişi Hakk’ı bilmekdür
Çün okıdun bilmezsin ha bir kurı emekdür*

*Okıdum bildüm dime çok tâat kıldum dime
Eri Hak bilmezisen abes yire yilmekdür*

*Dört Kitâbun mânîsi bellüdür bir elifde
Sen elifi bilmezsin bu nice okumakdur*

*Yigirmi dokuz hece okusan ucdan uca
Sen elif dirsün hoca mânîsi ne dimekdür*

*Yûnus Emre dir hoca gerekse var bin hacca
Hepsinden eyüce bir gönüle girmekdür (Güzel 1989b: 358-359).*

Yunus Emre’yle ilgili Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde mezarlar olduğu söylenmektedir. Sizce Yunus Emre’ye ait bu kadar fazla mezarın bulunmasının nedeni ne olabilir?



SIRA SİZDE

Konuyla ilgili daha geniş bilgiler için Abdülbaki Gölpınarlı’nın *Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010) ile Mustafa Tatçı’nın *Yunus Emre Divanı (2 Cilt)*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990) adlı çalışmalarına bakabilirsiniz.



K İ T A P

XIV. YÜZYILDA DİNÎ-TASAVVUFÎ TÜRK EDEBİYATI VE TEMSİLCİLERİ

XIV. yüzyıl Anadolu'sunda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı, XIII. yüzyıldaki kadar bahtiyar bir devir yaşamıştır. Bu asrın ilk yarısında Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı Yunus Emre'nin yolunda yürümüştür. Yunus tarzı söyleyiş, onun bu asırdaki çağdaşlarınca ideal söyleyiş olarak benimsenmiştir. O kadar ki, bu ve müteakip asırların Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı şairleri, şiiri Yunus gibi söylemeye çalışmakla kalmamış bazen Yunus'un ya "emre"liğini ya da "Yunus" adını unvan olarak kullanmışlardır. Bu hâdise Yunus'u takip edenlerin tam bir tasavvuf terbiyesi içinde olduğunu gösteriyordu. Bunlar ilâhiler söyleyerek asrın tekkelerinde büyük rağbet görüyorlardı (Banarlı 1971: 397).

Bu asırda Sâid Emre ve Kaygusuz Abdâl, Yunus'un en önde gelen muakkiplerindendir. Aynı asır Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı şairlerinden Gülşehrî, Âşıkpâşa, Eflâkî Dede ve Elvan Çelebi'yi de zikredebiliriz. Bunlardan Kaygusuz Abdal; tam manasıyla bir Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı şairidir. Zira onun eserlerinin temeli "din, tasavvuf, vecd, bilim, sevgi, hoşgörü vb.ler"dir. O, tasavvufî vecd ve heyecan bakımından en az Yunus Emre kadar başarılı şiirler vermiştir. Kaygusuz, sanatı yönüyle de ondan geri kalmadığı gibi, eser ve şiirlerinin miktarı itibarıyla da onun üstündedir. Onun on yedi bin beyte yaklaşan şiirleri ve on yedi eseri bize büyük bir mirastır. Ancak Kaygusuz Abdal, eserlerinin bu cesameti içinde kaybolmaz. Ufak tefek bazı kısımlar hariç onun şiiri her zaman üstün bir seviye gösterir.

Abdal Mûsâ

Abdal Mûsâ (Güzel 1999), XIII. yüzyılın sonu ile XIV. yüzyılın başlarında yaşamıştır. Horasan'dan geldiği, Antalya'nın Elmalı Kazası Tekke Köyü'nde dergâhını kurduğu ve burada Anadolu'yu aydınlatacak "Alp-Erenler"ler yetiştirdiği bilinmektedir.

Abdal Mûsâ'nın vefatından sonra, onun hayatı etrafında teşekkül eden menkıbeler günümüze kadar fazla bir incelemeye tâbi tutulmadan gelmiştir. Elimizde bulunan "Abdal Mûsâ Velayetnâmesi" ise XVII. yy.da yazılmıştır. Bundan başka elimize geçen Sadeddin Nüzhet Ergun, Süleyman Fikri Erten, Naci Kum vb. hepsi aynı **velayetnâme**'yi tekrar etmişlerdir. Hatta bu asıl nüshada okunmayan kısımlar hâlâ okunamamış olarak zamanımıza kadar gelmiştir.

Abdal Mûsâ Velayetnâmesi'ni tamamlayan bir diğer eser de Kaygusuz Abdal Menakıbnâmesidir. Bilindiği gibi Kaygusuz Abdal, hem Abdal Mûsâ'nın müridi, hem de Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu yakasında yetişen büyük simalarından biridir.

Abdal Mûsâ; Batı Anadolu'da hakikî bir şöhret kazanan menkıbeleri ile Osmanlı Devleti'nin ilk kuruluş dönemlerinde, hususîyle Yeniçeriliğin kuruluşuna ait rivayetlerle de karışarak Türk-İslam ananesinde önemli bir yeri olan alperenlerdendir. Bursalı Belig'in, Bursa'nın fethinden önce Buhara'dan gelen "Kırk Abdal"dan biri olarak tanıttığı Abdal Mûsâ, daha sonra XV. asır tarihçilerinden Âşıkpâşazâde'de de Hacı Bektaş mensuplarından olarak göstermektedir. Osmanlı kaynaklarına göre Orhan Gâzi ile beraber Bursa fethinde bulunan Abdal Mûsâ için XV. yüzyıldan itibaren Bursa ve Teke muhitinde bir Abdal Mûsâ ananesinin geliştiğini görüyoruz. Abdal Mûsâ'nın Orhan Gâzi zamanında Bursa fethinde bulunduğu; Geyikli Baba ile münasebeti olduğu, daha sonraki asırlarda kaleme alınan Şakâyık, Güldeste, Vefâyat, Seyahatnâme ve Tâcu't-Tevârih gibi eserlerde yer almaktadır.

Velayetnâme: Velilerin kerametlerini ve menkıbelerini içeren eserler.

Şakâ-yık ve Evliya Çelebi, Bursa'daki "Abdal Mûsâ"dan bahsederken onu 'Ahmed Yesevî Halifeleri'nden göstermektedir. Yukarıda adı geçen eserler, Abdal Mûsâ'ya atfen Bursa'da bazı tekke, zaviye ve türbeleri de örnek olarak göstermektedirler. Daha sonraki bazı araştırmacılar da bu kaynaklara dayanarak 'iki Abdal Mûsâ var' zannetmişlerdir. Hâlbuki buna benzer merkatlar, Türk-İslam velîlerinin halk tarafından icâd edilen birer makamlarıdır. Aslında Abdal Mûsâ'nın Bursa'daki makamıyla ilgili tarihî bir vesika şimdilik mevcut değildir. Fakat onun Bursa'da bulunduğu, gazalara iştirak ettiği hususu gerçeğe yakındır.

Abdal Mûsâ'nın babası, Hasan Gâzî; annesi, Ana Sultân; kız kardeşi, Hüsnîye Bacı'dır. Onun doğum yeri de bir rivayete göre Azerbaycan'ın Hoy şehridir ki, bu durum Tâcü't-Tevârih'te; "Abdal Mûsâ bilâd-ı Âcem'den Hoy'da tevellüd etmişlerdir." şeklinde belirtilmiştir. Doğum tarihinin tahmini tespiti için aşağıdaki tarihi ve menkıbevi bilgileri verebiliriz. Abdal Mûsâ, Geyikli Baba'nın hemşerisi ve yaşdaşıdır. Rivayetlere göre her ikisi de Bursa'nın fethine iştirak etmişler ve bazı kerametleri beraberce göstermişlerdir. Bu beraberlik ve tarihî olaylar sebebiyledir ki, Abdal Mûsâ'nın 1325'lerde Orhan Gâzî ile beraber bir "gazâ"da bulunduğu sırada onun yaşının 35-40 civarında olduğu rivayet edilmektedir.

Velayetnâme'ye göre ise Abdal Mûsâ; Hacı Bektaş Velî'nin vefatından (1272) sonraki zaman dilimi içinde yaşadığı, İzmir Fâtîhi Gâzî Umur Beg (öl.1348) ile de görüştüğü bilinmektedir. Abdal Mûsâ'nın vefat tarihi hakkında kesin bir bilgimiz yoktur. Ancak bazı tarihî bilgilere baktığımız zaman onun uzunca bir zaman yaşadığını ve ölüm tarihinin de 1380-1410 yılları arasında olabileceğini düşünüyoruz. Abdal Mûsâ'nın Elmalı/Tekke Köyü'nde vefat ettiği ve mezarının da burada olduğu bilinmektedir.

Kaygusuz Abdal

Kaygusuz Abdal; XIV. yüzyılın sonu ile XV. yüzyılın birinci yarısında yaşayan, Teke ili Alâiye sancağı beyinin oğludur. O; tamamıyla bir tasavvuf şairi, toplumun Hocası ve Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Yûnus Emre'den sonra en önemli temsilcilerinden biridir. Çünkü Kaygusuz, tasavvufî vecd ve heyecan bakımından en az Yûnus Emre kadar başarılı şiirler vermiş ve Yûnus'un sanatından geri kalmadığı gibi, eser ve şiirlerinin miktarı itibarıyla onun üstündedir. Zira onun on yedi bin beyti geçen şiirleri ve on dört müstakil (manzum-mensur ve manzum+mensur karışık) eserleri ondan bize kalan büyük bir mirastır (Güzel 1981, 1999b).

Bilindiği gibi, Kaygusuz Abdal etrafında teşekkül etmiş bulunan menâkıbnâme nüshalarında onun menkıbevi hayatı Hac'dan dönüp Abdal Mûsâ'ya kavuşmasına kadar kayıtlıdır. Ayrıca Abdal Mûsâ Tekkesi'nin bugünkü dervişleri de onun menkıbevi hayatını sözlü olarak anlatmaktadırlar.

Menâkıbnâme'ye göre Kaygusuz; çok iyi tahsil görmüş, zamanının maddî ve manevî ilimlerini öğrenmiş, Alâiye Sancağı Beyinin oğlu ve asıl adı Gaybî'dir. Bir av sırasında, kendisine geyik suretinde görünen Abdal Mûsâ'nın peşine takılmış ve sonunda Abdal Mûsâ Dergâhına ulaşarak ona mürit olmuştur.

Menâkıbnâme'de Kaygusuz'un ailesi, doğumu ve çocukluğu hakkında kesin bir bilgi yoktur.

Kaygusuz Abdal'ın Abdal Mûsâ'ya intisap ettiği hususu kesindir. Kısaca hülâsa ettiğimiz "Menkâbevi Hayat" bölümünde Kaygusuz etrafında gelişen bütün menkâbelerin Abdal Mûsâ ile bağlantılı olduğu açıkça görülmektedir. Tarafımızdan ilk defa hülâsa edilen "Kaygusuz Menâkıbnâmesi"nde görüldüğü gibi bugüne kadar tanıtılmış bulunan diğer Kaygusuz menâkıbnâmelerinde de Kaygusuz daima Abdal Mûsâ'nın müridi olarak gösterilmiştir. Ayrıca Abdal Mûsâ Velayetnâmesi'nde de

Abdal Mûsâ'nın müridleri arasında Kaygusuz yer almaktadır. Esasen bugüne kadar yapılan bütün araştırmalarda bu husus kabul edilmektedir. Şu halde Abdal Mûsâ'nın yaşadığı devrin, Kaygusuz'un yaşadığı devre de ışık tutacağı tabiidir.

Kaygusuz'un bazı şiirlerinde geçen tarihi şahsiyetler de onun yaşadığı devir hakkında fikir vermektedir. Onun şiirlerinde geçen Murâd Han, İshak Beg ve İbni Fenârî isimleri, bizce bazı araştırmacıları yanıltmıştır. Muhtar Yahya Dağlı ve Vasfi Mâhir Kocatürk bu şahısları XV. yüzyıl ricali olarak kabul etmektedirler. Ancak Muhtar Yahya Dağlı bu noktadan hareketle Kaygusuz'u da XV. yüzyıl ricalinden sayarken, Vasfi Mâhir Kocatürk, XV. asırda yaşamış ikinci bir Kaygusuz olduğunu ileri sürmektedir. Hâlbuki bu, ikinci bir Kaygusuz değil, aksine bizim Kaygusuz Abdal'ın ta kendisidir.

Kaygusuz Abdal'ın adı üzerinde bugüne kadar yapılan araştırmalarda Onun asıl adının "Gaybî" olduğu üzerinde birleşilmiştir. Çünkü Menâkıb-nâme'de "Gaybî" adı açıkça zikredilmektedir. Ancak Kaygusuz'un asıl adının sadece Gaybî olduğu düşünülemez. "Gaybî", daha çok ikinci bir ad veya mahlâs intibasını uyandırmaktadır. Böylece Türk halkı arasında "Gaybî" kelimesinin isim olarak kullanıldığı pek görülmez. O halde Kaygusuz'un asıl adının bir başka isim olması icap eder. Bu husus üzerinde şimdiye kadar sadece Muhtar Yahya Dağlı durmuş, "Gaybî"nin Kaygusuz'un göbek adı olması gerektiğini, asıl adının "Ahmet Gaybî, Mehmed Gaybî ve emsali gibi" bir şekli olması icap ettiğini belirtmiştir. Kaygusuz Abdal'ın asıl adı bizce "Alâeddin Gaybî"dir.

Kaygusuz, şiirlerinin büyük bir çoğunluğunda, "Kaygusuz Abdal", Kul Kaygusuz, Miskin Kaygusuz, Sarayî, Miskin Sarayî" mahlâslarını kullanmaktadır. Bizim tespit ettiğimize göre Kaygusuz Abdal, yedi şiirinde Sarayî mahlâsını kullanmıştır.

Kaygusuz, birkaç şiirinde kendisinden "Miskin Kaygusuz" ve "Miskin Sarayî" olarak da bahsetmektedir. Yûnus Emre'de de görülen bu "Miskin" sıfatı yine tasavvufî bir mana taşır.

Kaygusuz Abdal'ın ölüm tarihi hakkında herhangi bir tarihî belge mevcut değildir. Sadece, Mısır'daki son Bektaşî şeyhlerinden Ahmed Sırrı Baba, hiçbir kaynak belirtmeden Kaygusuz Abdal'ın M. 1444'te vefat ettiğini yazar. Ahmed Sırrı Baba'nın verdiği bu ölüm tarihini Rıza Nur, Anna Maria Schimmel, Walter Björkmann ve Rudolf Tschudi de aynen kabullenmektedirler. Bazı araştırmacılar da kesin bir ölüm tarihi vermemekle beraber Kaygusuz'un XIV. asrın sonlarında veya XV. asrın ilk yarısında yaşadığını kaydederek onun XV. yüzyılın birinci yarısında ölmüş olabileceğini kabul ederler.

Bize göre de Kaygusuz'un XV. asrın ilk yarısında öldüğü muhakkaktır. Ahmet Sırrı Baba'nın verdiği 1444 tarihini ihtiyatla kabul etmek mümkündür.

Eserleri: Kaygusuz Abdal'ın **manzum**, **mensur** ve manzum-mensur karışık eserleri bir hayli yekun tutar. Bugüne kadar yapılan araştırmalarda onun muhtelif mecmualarda bulunan birkaç şiiri ve Gevhername, Minbernâme gibi küçük mesnevîleri neşredilmiştir. Hâlbuki Kaygusuz'un eserleri hacim bakımından bu neşirlerle mukayese edilemeyecek kadar çoktur. Bizim tespit edebildiğimiz Kaygusuz'a ait eserler şunlardır:

Manzum Eserleri: 1. Divân, 2. Gülistân, 3. Mesnevî-i Baba Kaygusuz (I-II-III), 4. Gevhername, 5. Minbernâme.

Mensur Eserleri: 1. Budalanâme, 2. Kitâb-ı Miğlâte, 3. Vücûdnâme, 4. Risâle-i Kaygusuz Abdal (Tercüme).

Manzum+Mensur Eserleri: 1. Saraynâme, 2. Dil-güşâ.

Manzum: Şiir tarzında düzenlenmiş eser.

Mensur: Cümle esasına göre yazılmış eser.

Manzum Eserleri:

1. *Divân*: Onun Divân'daki şiirleri üç yüz elliye yaklaşmaktadır. Bunların yüzde sekseni gazeldir. 20-30 kadar heceyle yazılmış şiiri vardır. Ayrıca Dolâbnâme adlı kasidesi ile iki terci' ve iki terkeb-i bendini ve iki müstezadını da onun mürettep olmayan divanı içinde kabul etmek lazımdır. **Divân**'daki şiirlerin, gazellerin pek çoğu ilâhî bir vecd içinde yazılmış gibidir. Hece ile yazılanlar daha çok şathiye karakterindedir. Bunlarda Kaygusuz, ya Tanrı'yla samimi bir şekilde konuşmakta ya da dünyanın geçici zevklerine kapılan insanı alaycı bir üslûpla anlatmaktadır. Bazı şiirleri ise ilâhî ve nutuk havasındadır.
2. *Gülistân*: "Lâmekân", ezeldeki vahdet-i vücûdu anlatmakla başlar. Kâinatın ve Hz. Âdem'in yaradılışını uzun uzun hikâye eder. Kısas-ı enbiya, kısa olarak anlatıldıktan sonra belirli bir konu üzerinde durulmaz. Tasavvufun çeşitli konuları, yer yer son derece heyecanlı bir üslûpla dile getirilir.
3. *Mesnevî-i Baba Kaygusuz (I-II-III)*: Yazmalarda "**mesnevî**" başlığı altında Kaygusuz'un üç mesnevîsi vardır. Bunlardan ikincisi, "küçük mesnevî" başlığı altında da geçer ve öbürlerine nispetle kısadır. Her üç mesnevîde de belirli bir konu olmayıp tasavvufî vecd ve heyecan etrafında dönerler. Mesnevîlerde Kaygusuz, lirizmin zirvesine ulaşır. Diyebiliriz ki bütün şiirleri içinde en yüksek heyecan mesnevîlerinde, bilhassa birinci mesnevîde bulunur.
4. *Gevhernâme*: 71 beyitlik kısa bir mesnevîdir. Başlangıçta, "vahdet-i vücûd" görüşünü, deryadan kenara atılan "gevher" teşbihiyle dile getirir. "Gevher" in cânı Hz. Muhammed'dir. Ve eser onu methetmek için kaleme alınmıştır.
5. *Minbernâme*: 58 beyitlik küçük bir mesnevî'dir ki daha çok nefsi bilmenin esas olduğu üzerine kurulmuştur.

Divân: Divan şairlerinin şiirlerini topladıkları eserlerdir, ancak tekke edebiyatına mensup şairler de divanlar oluşturmuşlardır.

Mesnevî: Divan şiirinde beyitleri kendi arasında kafiyeli, hacimli şiirler için kullanılan bir nazım şekli.

Mensur Eserleri:

1. *Budalanâme*: Budalanâme'de "akl-ı maâş, akl-ı maâd, nefsi bilmek, gönül, mürşid..." gibi tasavvufî meseleler anlatılır.
 2. *Kitâb-ı Miğlâte*: Bu eser, kompozisyon bakımından oldukça değişiktir. Burada bir derviş, devamlı olarak uykuya dalmakta ve rüyasında, bazen geçmişte, bazen gelecekte "teferrüç-seyahat" etmektedir. Her defasında karşılaştığı şeytanla mücadeleye girip onu mağlup etmektedir. Bu ilgi çekici eserde, geçmişe ve geleceğe ait çizgiler, tablolar, "science-fiction"ların "zaman makinası"nı andırmaktadır. Eserde dervişin zaman zaman söylediği şiirler, coşkunun bir lirizmin ifadesidir.
 3. *Vücûd-nâme*: İnsan vücûdunun çeşitli uzuvlarıyla, bazı dinî ve tasavvufî ve kozmik kavramlar arasında teşbihler yapan, münasebetler kuran bir eserdir. Mesela; kara kış şeriâta, yaz tarıkata benzetilir. Baş, devlet tacına; alın, hidayet nuruna teşbih edilir. Daha sonra mürşidin lüzumu anlatılır.
 4. *Risâle-i Kaygusuz Abdal*: İstanbul Belediye Kütüphanesi, Osman Ergin Bölümü, "Risâle-i Kaygusuz Abdal" başlığı ile geçen bu tercüme eser, muhteva ve şekil itibarıyla Kaygusuz'un diğer eserlerine benzemektedir. Bu bakımdan biz, bu eserin de Kaygusuz Abdal'a ait olduğu kanaatini taşıdık ve "Kaygusuz Abdal'ın Mensur Eserleri" arasında değerlendirilmesini ve neşrini uygun bulduk.
- Bilindiği gibi, Risâle-i Kaygusuz Abdal adlı bu tercüme eserinde Kaygusuz Abdal; Allah'a varma yollarını, tasavvufî vecdî, nefsin terbiyesini ve olgunlaşmasını, sabrı, yer yer lirik ve genellikle didaktik bir üslûpla anlatmaktadır.

Manzum+Mensur -Karışık- Eserleri:

Bu iki eser de, tıpkıbasımla beraber, düzeltmeler ve eklemelerle yeniden Türkiye Diyanet Vakfı Alevi-Bektaşî Klasikleri arasında 2009 ve 2010'da basılmıştır.

1. *Dil-güşâ*: “Vahdet-i vücûd”u anlatan uzun bir mesnevî ile başlar. Eserde uzun Farsça bölümler vardır. Bir dervişin tasavvuf umdelerini anlatması ile devam eden *Dil-güşâ* tamamen tasavvufa hasredilmiştir.
2. *Saray-nâme*: “Cihan-Saray” teşbihiyle yola çıkılarak, dünyaya gelmekten maksadın ibadet etmek ve Allah'ı tanımak olduğu anlatılır. Kaygusuz'un şeriat unsurlarına en çok yer verdiği eser *Saraynâme*'dir. Bu bakımdan diğer manzum eserlerine nispetle daha “kuru”dur. Ancak yer yer lirik söyleyişler de vardır.

*Bülbül isen gülşene gel Tâvus isen bostâne gel
Baykuş isen vîrâna var mürğ-âb isen emmâne gel*

*Terk eyle bu hasetligi bilmezlige ver biligi
Varlığını yokluğa say bî-nişân ol nişâne gel*

*Terk eyle nefsi fânîdür hayâl ü cân rindânıdur
Merdânların meydânıdur bu meydân-ı merdâne gel*

...

*Tâlib gönül ummanına iriş bu ma'nî kânına
Kaygusuz Abdal er isen 'ışk ile bu meydâne gel* (Güzel 1989a: 377).

K İ T A P



Kaygusuz Abdal'la ilgili daha fazla bilgi için Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Kaygusuz Abdal-Kul Himmet-Hatayi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1953) adlı çalışmasına bakabilirsiniz.

Said Emre

Said Emre'nin XIII. yy. sonlarıyla XIV. yy. başlarında yaşadığı öne sürülmektedir. Bir rivayete göre Hacı Bektaş Velî müritlerinden olan Said Emre, onun Makâlât'ını Arapçadan Türkçeye tercüme eden Sadeddin adlı kişidir.

Hacı Bektaş Velî menâkıbına göre, Molla Sadeddin, Aksaraylı bir âlimdir. Her yıl, erenlerden Kayserili bir dostunu ziyarete gider. Bir seferinde yolda Molla Hünkâr ile karşılaşır. Kerâmetlerini görünce ona bağlanır ve ömrü boyunca ondan feyz alır. Bu himmetle bir divan oluşturacak kadar ilâhî-nefes söyler ve Makalat'ı Arapçadan Türkçeye mensur olarak tercüme eder. Said Emre'nin eski yazma mecmualarda bazı şiirlerine rastlanmaktadır. Edebiyat Tarihi'nde Said Emre, Yûnus'un talebesi ve muakkibi olarak da bilinmektedir.

SIRA SİZDE



4

13. ve 14. yüzyıllarda Anadolu'da yaşamış bazı mutasavvıf şairler, Ahmet Yesevî gibi bazı şairlerin şiirlerine öykünerek onlar gibi şiirler söylemişlerdir. Bu durumu nasıl yorumlayabiliriz?

Özet



Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki başlangıcını açıklayabilmek

Türklerde mistik bir oluşumun yanı sıra bütünüyle bir eğitim sistemi olarak ortaya çıkan tasavvuf çok geçmeden kendini edebiyatta da hissettirmiştir. Dinî-tasavvufî Türk edebiyatı adını verdiğimiz bu edebiyat geleneğinin Anadolu'da oluşmasında Osman Bey'in ve Orhan Gazi'nin önemli bir payı vardır. Bu devlet adamları, Şeyh Edebâli, Mevlâna, Tursun Fakih, Abdal Mûsa ve Geyikli Baba gibi mutasavvıf dervişlere önemli yerler vermişlerdir. Daha Orta Asya bölgesinde iken tasavvufî edebiyatı oluşturmuş olan Türkler, Anadolu'ya gelmeleriyle birlikte, burada da benzer bir oluşuma gitmişlerdir. Özellikle Yesevî tarikatının Anadolu'da halk eğitim ve öğretim merkezleri olan tekkelerin kurulmasında ve tekkelerin yeni fethedilen yerlere ulaştırılmasında önemli faaliyetleri olmuştur. Anadolu'da tekke yapılarının oluşmasından sonra dinî-tasavvufî Türk edebiyatı kendine serpilme ve gelişme zemini bulmuştur. Bu edebiyatın Orta Asya'da kurucusu Ahmed Yesevî iken, Anadolu sahasında da kurucusu Yunus Emre olmuştur. Bunun yanı sıra Mevlâna Celâleddin Rumi, Hacı Bektaş Velî, Ahmed Fakih, Sultan Veled, Şeyyad Hamza, Âşıkpaşa, Kaygusuz Abdal, Said Emre, Gülşehrî, Hacı Bayram Velî, Akşemseddin, Süleyman Çelebi... v.b. gibi mutasavvıf-velî şairler de Anadolu'da dinî-tasavvufî edebiyatın oluşumunu ve gelişimini desteklemişlerdir.



XIII. yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki durumunu ve temsilcilerini kavrayabilmek

On üçüncü yüzyıl Anadolu'sunda yaşayanlar, çeşitli çalkantılar ve karışıklıklarla karşı karşıya kalmıştır. Bu durum ister istemez sosyal hayatta bir durgunluğa ve içe kapanmaya neden olmuştur. Sosyal romantizm olarak adlandırılabileceğimiz bu dönemde tekkeler, insanları Allah aşkına yönelterek onlara ümit, huzur ve teselli vermeye çalışmıştır. Moğol istilalarından kaçan sufilerin Anadolu'yu tercih etmeleri ve Anadolu Selçuklularının sufilere saygılı davranmaları, bölgede tasavvuf kültürünün hızla yayılmasına ve kökleşmesine neden olmuştur. Bu dönemde Anadolu'yu mesken eden mutasavvıf şairler, dil, vezin, şekil ve söyleyiş açısından milli olan dinî-tasavvufî Türk edebiyatını doğurmuşlardır. Mevlâna Celâleddin-i Rûmî, Ahmed Fakih, Şeyyad Hamza, Sultan Veled, Hacı Bektaş Velî, Yunus Emre dönemin önde gelen isimleri arasındadır. Öncelikle Orta Asya'da oluşmaya başlayan bu edebiyat halkın, özellikle de göçebe halkın zevki ve gelenekleriyle oluşmuş dinî ve aynı zamanda tasavvufî bir edebiyat geleneğidir.

Bu edebiyatın Anadolu ayağını kuran ise Yunus Emre'dir. On üçüncü yüzyılın kuvvetli temsilcilerinden olan Yunus Emre'dir. Hem Yunus Emre hem de takipçisi Kaygusuz Abdal, Türk dilinin abide örneklerini vererek tarihe geçmişlerdir. Yunus Emre, Türk felsefesinin ve İslam dininin prensiplerini Anadolu'da Türk diliyle söylemiştir. Başka bir ifadeyle Yunus Emre, İslâm dinini halka halk diliyle anlatmayı başarmıştır. Orta Asya'da Ahmed Yesevî'nin temellerini attığı tasavvuf şiiri, Türkistan, Horasan ve Anadolu'da Yunus Emre ile en üst seviyeye ulaşmıştır. Yunus Emre, insanları, ırk ve din farkı gözetmeksizin, samimi bir şekilde sevmiştir. Çünkü o, insanın, Allah'tan gelen nûru taşıdığını düşünmüştür. Yunus Emre, Allah aşkı başta olmak üzere düşündüklerini ve duyduklarını sade ve kolay bir Türkçe ile söylemiştir. Bu yönüyle onun bu üslubu sehl-i mümteniye güzel bir örnek oluşturmaktadır. Yunus Emre, Divanı ve Risâletü'n-Nushiyye adlı eseriyle edebiyat tarihimizin önemli simaları arasına girmeyi de başarmıştır.



XIV. yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki durumunu ve temsilcilerini saptayabilmek

On dördüncü asır da üçüncü asırda olduğu gibi parlak bir devir geçirmiştir. Yüzyılın ilk yarısında tasavvuf şiiri, Yunus Emre'nin yolunu takip etmiştir, çünkü Yunus'un söyleyişi ideal bir söyleyiş olarak kabul görmüştür. Hatta bu ve daha sonraki dönemlerde şairler Yunus gibi şiir söylemeye çalıştıkları gibi onun mahlasını kullananlar da olmuştur. Bu şekilde sonraki yüzyıllarda çok sayıda şairin ilahileri tekkelerde rağbet görmüştür. Said Emre ve Kaygusuz Abdal, Yunus Emre'nin önde gelen takipçilerindendir. Ayrıca bu asırda Gülşehrî, Âşık Paşa, Eflâkî Dede ve Elvan Çelebi de vardır. Bunlar arasında Kaygusuz Abdal, tam anlamıyla mutasavvıf bir şairdir. Onun eserlerinin temelini din, tasavvuf, vecd, bilim, sevgi ve hoşgörü oluşturur. Kaygusuz, vecd ve heyecan açısından Yunus Emre gibi başarılı şiirler ortaya koymuştur. Kaygusuz nitelik açısından Yunus'tan geri kalmadığı gibi nicelikte de onu geride bırakmıştır. Kaygusuz Abdal'ın on yedi bin beyite yaklaşan şiirleri ve on yedi eseri vardır. Bu da Türk edebiyatı için önemli bir mirastır. Kaygusuz'un eserlerine bakıldığında onun Kur'an-ı Kerim'den ve hadislerden ilham aldığı görülür. O, şiirlerinde "Allah'a yalvarma" olgusunu Kur'an'dan ve hadislerden getirdiği delillerle tam bir anlayışla açıklama yoluna gitmiştir. Kaygusuz'un; Divân, Gülistan, Mesnevi-i Baba Kaygusuz, Gevhername, Minbername, Budalaname, Kitâb-ı Miğlâte, Vücutname, Risale-i Kaygusuz Abdal, Sarayname ve Dilgüşâ gibi eserleri vardır.

On dördüncü yüzyılda Abdal Musa da önde gelen mutasavvıflar arasındadır. Kaygusuz, Abdal Musa'nın müritlerinden birisidir. Said Emre, ilâhî ve nefesler söylediği gibi Makalat'ı Türkçeye mensur olarak tercüme etmiştir. Âşık Paşa ise Garibname adlı eseriyle tekke şiirine katkıda bulunmuştur. Dinî-tasavvufî, ahlakî ve didaktik bir mesnevi olan eser on bölümden oluşmaktadır. Âşık Paşa'nın diğer bir tasavvufî eseri ise Fakrname'dir. Edebiyatımızda Ebu'l-Hasan Harekani ile başlayan fakrname geleneği Ahmet Yesevî ve Âşık Paşa'yla devam etmiştir.

Kendimizi Sıneyalım

1. Tasavvuf ile ilgili aşağıdaki ifadelerden hangisi yanlıştır?

- Tasavvuf, Türklere inanç, eğitim, fikir ve irfan cereyanı olarak hayata geçmiştir.
- Anadolu'daki dinî-tasavvufi Türk edebiyatının oluşumunda Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen mutasavvıfların etkisi olmuştur.
- Dinî-tasavvufi Türk edebiyatının Anadolu'daki kurucusu Yunus Emre'dir.
- Anadolu'da tasavvuf edebiyatının oluşumuna Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Âşık Paşa ve Kaygusuz Abdal'ın önemli katkıları olmuştur.
- Anadolu sahasındaki mutasavvıf şairler, sadece hece ölçüsünü kullanarak şiirler söylemişlerdir.

2. Aşağıdakilerden hangisi 13. yüzyıl mutasavvıflarından biri değildir?

- Mevlana Celâleddin-i Rûmî
- Ahmed Fakih
- Kaygusuz Abdal
- Yunus Emre
- Şeyyad Hamza

3. "Canlar cananı buldum

Bu canım yağma olsun
Assı ziyandan geçtim
Dükkânım yağma olsun"

Bu dizelerin sahibi olan şair, 13. yüzyıl Anadolu'sunun ünlü mutasavvıflarındandır. Şiirlerinde Allah ve insan sevgisini duru bir Türkçe ile "sehl-i mümteni" tarzında anlatmıştır. Yukarıda sözü edilen şair aşağıdakilerden hangisidir?

- Ahmed Yesevî
- Yunus Emre
- Mevlana
- Mahdumkulu
- Pir Sultan Abdal

4. 13. yüzyıl mutasavvıflarından olan şairin "Dastân-ı Sultan Mahmud" mesnevisi ve 1529 beyitlik "Yusuf u Zeliha"sı vardır. Heceli şiirler de yazmıştır. Yukarıda sözü edilen şair aşağıdakilerden hangisidir?

- Şeyyad Hamza
- Yunus Emre
- Mevlana
- Ahmed Fakih
- Kaygusuz Abdal

5. Yunus Emre'nin mesnevi tarzında ve aruz vezniyle kaleme aldığı nasihatnamesi olan eser, aşağıdakilerden hangisidir?

- Vesiletü'n-Necat
- Muhakemetü'l Lügateyn
- Divan-ı Hikmet
- Risâletü'n-Nushiyye
- Garibnâme

6. Aşağıdakilerden hangisi 14. yüzyıl mutasavvıflarından biri değildir?

- Kaygusuz Abdal
- Said Emre
- Âşık Paşa
- Elvan Çelebi
- Pir Sultan Abdal

7. 14. yüzyıl mutasavvıflarından olan şair, Yunus Emre gibi şiir söylemede mahirdir. Abdal Musa'nın müritlerindendir. Gevhernâme, Budalanâme, Minbernâme gibi çok sayıda eseri vardır. Yukarıda sözü edilen şair aşağıdakilerden hangisidir?

- Said Emre
- Kaygusuz Abdal
- Âşık Paşa
- Elvan Çelebi
- Ahmed Fakih

8. Kaygusuz Abdal'a ait 71 beyitlik kısa bir mesnevi olan Vahdet-i vücud düşüncesinin deryadan kenara atılan gevher benzetmesiyle dile getirildiği eser, aşağıdakilerden hangisidir?

- Gülistan
- Mesnevî-i Baba Kaygusuz
- Gevhernâme
- Minbernâme
- Budalanâme

9. Vahdet-i vücud düşüncesinin anlatımıyla başlayan eserde kâinatın ve Hz. Âdem'in yaratılışı hikâye edilir. Kaygusuz Abdal'ın çeşitli tasavvufi konuları ele aldığı eser, aşağıdakilerden hangisidir?

- Gülistan
- Gevhernâme
- Minbernâme
- Budalanâme
- Kitab-ı Miglâte

10. Kaygusuz Abdal'ın,"Cihan-Saray" teşbihiyle yola çıkarılarak dünyaya gelmekten maksadın, ibadet etmek ve Allah'ı tanımak olduğunu anlatan eseri aşağıdakilerden hangisidir?

- Fakrnâme
- Vasf-ı Hal
- Budalanâme
- Saray-nâme
- Gevhernâme

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e	Yanıtınız doğru değil ise “Anadolu Sahasında Tasavvufî Düşüncenin Başlangıcına Kısa Bir Bakış” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
2. c	Yanıtınız doğru değil ise “XIII. Yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı ve Temsilcileri” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
3. b	Yanıtınız doğru değil ise “XIII. Yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı ve Temsilcileri” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
4. a	Yanıtınız doğru değil ise “XIII. Yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı ve Temsilcileri” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
5. d	Yanıtınız doğru değil ise “Yûnus Emre” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
6. e	Yanıtınız doğru değil ise “XIV. Yüzyılda Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı ve Temsilcileri” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
7. b	Yanıtınız doğru değil ise “Kaygusuz Abdal” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
8. c	Yanıtınız doğru değil ise “Kaygusuz Abdal” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
9. a	Yanıtınız doğru değil ise “Kaygusuz Abdal” kısmını yeniden gözden geçiriniz.
10. d	Yanıtınız doğru değil ise “Kaygusuz Abdal” kısmını yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Tasavvufî düşünce, bir insanın kendisini olgunlaştırıp Allah’a yaklaşmasında oldukça önemli roller üstlenmiştir. Bu yüzden Anadolu’da uzun yıllar, din ve tasavvuf hep bir arada yer almışlardır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki tasavvuf, sadece dini hayatı düzenlemez. Sosyal hayatla da yakından alakalıdır. Tasavvufun günlük yaşamla ilişkisini çok çeşitli şekillerde anlatmak mümkündür. Anadolu’da tasavvuf, üretim ve ticaret hayatını düzenleyen Ahilik kurumunun oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bir meslek örgütlenmesi anlamına gelen Ahilik, meslek erbaplarının hem bu dünya, hem de diğer dünyayla olan ilişkilerini sağlıklı bir düzlemde sürdürmelerini sağlamıştır. Ahilik kurumunun felsefesine bakıldığında, tasavvufu yakından alakalı olduğu görülecektir. İnsanları sevmek, onlara saygı göstermek, aza kanaat etme, samimi ve dürüst bir şekilde iş yapma gibi değerler, doğrudan tasavvuf kültüründen alınmadır.

Sıra Sizde 2

Türklerin Anadolu’ya gelişleri tabii ki öncelikle askeri harekâtlarla olmuştur. Ancak askeri mücadeleden hemen sonra bölgedeki kültürel yapıyı da değiştirecek birtakım adımlar atılmıştır. Anadolu’ya ilk gelen grupların büyük bir kısmı, tekkeler kurarak bölgeyi yerleşime açan mutasavvıflardır. Bunlar, Anadolu’nun Müslümanlaşmasını ve Türkleşmesini sağladıkları gibi, sosyal hayatın kurulması ve devamlılığı için de önemli katkılar yapmışlardır. Bu bakımdan Anadolu’ya öncelikle dervişlerin gelmesi, rastlantı değildir. Bu tipler, sürekli yeni fethedilen yerlere ilerleyerek oraları vatan haline getirmeyi başarmışlar ve önemli bir misyonu yerine getirmişlerdir. Diğer bir ifadeyle Türklerin Anadolu’ya yerleşmesinde ve tutunmasında bu öncü dervişlerin katkısı oldukça fazladır.

Sıra Sizde 3

Yunus Emre’nin karşı karşıya olduğu bu durum, Nasreddin Hoca ve Karacaoğlan gibi başka şahıslar için de geçerlidir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde Karacaoğlan’a veya Nasreddin Hoca’ya ait olduğu söylenen mezarlar bulunmaktadır. Bunun gibi başka tarihi ve efsanevi şahıslar için de birden fazla mezar tespiti yapılmıştır. Söz konusu bu durumun temel sebebi, adı geçen şahıslarla ilgili yeterli tarihi belgenin bulunmamasıdır. Yunus Emre gibi tarihte yaşadığı düşünülen bir mutasavvıfın nerede öldüğünü ve nereye defnedildiğini gösteren

tarihi kayıt eksikliği, birden fazla mezar düşüncesini doğurmaktadır. Bundan daha da önemlisi, hakkında birden fazla makam veya mezar tespiti yapılan şahıslar, sıradan tipler değildir. Bunlar, halka mal olmuş, halkın sevdiği ve benimsediği tiplerdir. Anadolu insanının Yunus Emre gibi şairleri kendinden görmesi veya ona karşı büyük bir muhabbet beslemesi, Yunus'un birden fazla mezarının olmasına neden olmuştur.

Sıra Sizde 4

Anadolu'daki dinî-tasavvufi Türk edebiyatının kuruluş kısmında da belirtildiği gibi, Orta Asya bölgesindeki mutasavvıflar, Anadolu'da tasavvuf kültürünün ve edebiyatının kurulmasına etki yapmışlardır. Anadolu'daki bazı şairlerin Ahmed Yesevî'nin şiirlerine nazire yazması veya onun üslubunu taklit etmesi bu bağın önemli göstergelerindendir. Şiirlerin yanı sıra Anadolu'da kurulan tasavvuf edebiyatının bazı türleri de Orta Asya kökenlidir. Ahmed Yesevî'nin veya bölgenin diğer mutasavvıflarının ilk örneklerini verdikleri türleri, Anadolu sahasındaki mutasavvıflar kullanmaya devam etmişlerdir. Bu da dinî-tasavvufi Türk edebiyatının hem kurulması hem de gelişmesi aşamalarında bu iki bölge arasında sıkı ilişkilerin kurulmuş olduğunu göstermektedir.

Yararlanılan Kaynaklar

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 1-2, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Coşan, E. (1986). *Makalât*. Ankara: Sehâ Neşriyatı.

Dede, B. (1990). *Yûnus Emre'nin Eserlerinin Tahlili*. Bursa (Basılmamış Doktora Tezi).

Gölpınarlı, A. (1965). *Yûnus Emre Risaletü'n Nushiyye ve Divân*. Eskişehir: Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yayınları.

Gölpınarlı, A. (1961). *Yûnus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gölpınarlı, A. (1958). *Menakıb-ı Hacı Bektaş Veli*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gölpınarlı, A. (1948). *Yûnus Emre Divânı*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.

Güzel, A. (2009). *Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Güzel, A. (2008). *Ahmed Yesevî'nin Fakr-nâmesi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Öncü Kitap.

Güzel, A. (1999a). *Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Güzel, A. (1999b). *Kaygusuz Abdal Menakıbnamesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Güzel, A. (1992). *Mutasavvıf Yunus Emre*. Ankara: Kılıç Yayınları.

Güzel, A. (1989a). *Kaygusuz Abdal-Sarayname*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Güzel, A. (1989b). "Tekke Şiiri". *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri)*. LVII(445-450), Ocak-Haziran, 251-454.

Güzel, A. (1987). *Kaygusuz Abdal-Dilgüşa*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Güzel, A. (1984). *Kaygusuz Abdal Bibliyografyası*. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Basımevi.

Güzel, A. (1983). *Kaygusuz Abdal'ın Mensur Eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Güzel, A. (1981). *Kaygusuz Abdal*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Köprülü, M. F. (1981). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Nimet, M. (1992). "Azerbaycan'da Tapduk Baba ve Yûnus Emre'nin Mezarları". *Türk Yurdu*. C. 12, Sayı: 59, Temmuz 1992, 36-39.

Taneri, A. (1978). *Hükümdarlar Kurumunun Gelişmesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını.

Tatçı, M. (1990). *Yûnus Emre Divânı I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tekindağ, Ş. (1971). "Büyük Türk Mutasavvıfı Yûnus Emre Hakkında Araştırmalar". *Türk Yurdu*. Y. E. Özel Sayısı, Ankara.

Timurtaş, F. K. (1972). *Yûnus Emre Divânı*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Uzunçarşılı, İ. H. (1975-1977). *Osmanlı Tarihi*. C. 1-10, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yavuz, K. (2000). *Âşıkpaşa, Garib-nâme*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

5

Amaçlarımız

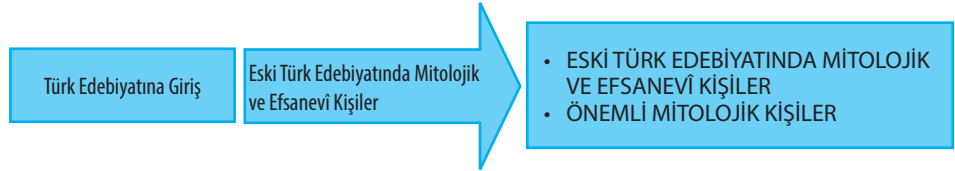
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Metin çözümde mitolojik kişi ve şâirin niyeti arasında ilişkiyi ifade edebilecek,
- Eski Türk Edebiyatı ve mitolojik kişiler ilişkisini tanımlayabilecek,
- Eski Türk edebiyatındaki önemli mitolojik kişileri ayırt edebilecek,
- Mitolojik kişilerin eski şiirimizdeki sembolik önemini açıklayabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Eski Türk Edebiyatı
- Şiir ve Mitoloji
- Mitolojik Kişiler
- Mitolojik Kişi ve Sembol

İçindekiler



Eski Türk Edebiyatında Mitolojik ve Efsanevî Kişiler

ESKİ TÜRK EDEBİYATINDA MITOLOJİK VE EFSANEVÎ KİŞİLER

Eski Türk edebiyatının en önemli kaynaklarından biri de mitolojidir. Mitoloji daima insan, hayvan, eşya, varlık, zaman ve mekân kategorilerinde şâirin en önemli başvuru alanlarından biri olmuştur. Araştırmacıların ortak kanaatine göre Divan şiirinin mitolojik karakteri çoğunlukla İran mitolojisinden gelmektedir. Divan şâirlerini derinden etkileyen *Şehnâme*, İran mitolojisini toplayan en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Bu eser vasıtasıyla Divan şiirinde de İran mitolojik kahramanlarına pek çok göndermeler yapılmıştır. Tanpınar'a göre Divan şiiri mitolojisini "doğrudan doğruya *Şehnâme*'den, Büyük Masallardan ve Arap kültüründen almıştır" Fakat Divan şiirinin mitolojik arka plânını sadece İran ve Arap'a bağlamak da yanlış olacaktır kanâatindeyiz. İran ve Arap kültürü olduğu kadar, Hint, Çin, Ortadoğu'nun başka milletleri, Yunan ve Anadolu'da daha önce yaşamış diğer milletlerin mitolojilerinin de Divan şiirinin derin içyapısında izleri vardır. İran mitolojisinden alınmış olan mitolojik figürlerin bazıları -derin bir incelemeye tabi tutulduğunda- Hint'e hatta Çin'e kadar uzanmakta, bir mitolojik figürün hangi millete ait olduğu kesin olarak belirlenememektedir. Meselâ, Ali Nihat Tarlan, Divan şiirinde çok kullanılan, İran mitolojik kahramanı *Cem*'in İran'a değil, Hint'e ait olduğunu söylemekte ve bununla ilgili önemli değerlendirmelerde bulunmaktadır. Fakat mitolojik figürlerin kökenleri dikkate alınmaksızın, yüzeysel bir bakışla Divan şiirinin İran mitolojisinden önemli ölçüde etkilendiği söylenebilir, etkilenmiştir de. Ahmet Talat Onay'a göre Türk şâirleri şiirlerinde İran esâtiri kahramanlarını kullanmıştı. Fakat şâirlerimiz Türk kahramanlarını "kimisi hunhar, kimisi ayyaş İran hükümdârlarına" benzetmekten imtina etmemişlerdi. Hâlbuki bu memdûhu övmek değil, aksine memdûha (övdüğü kişiye) hakaret etmektir: "Türk erlerini İran kahramanlarına benzetmekle memdûha en büyük hakaretler yapıldığının kimse farkına varmamıştır." Şüphesiz bu çok büyük bir iddiadır. Osmanlı şâirinin "bu dünya iki sultana çok, bir sultana az" diyen bir Cihangir'i överken, onu, daha önce cihan hükümdârlığı kavgası veren büyük şahsiyetlerle kıyaslaması normaldir. Bu kıyasın her zaman tam yerinde kullanılmaması, işin esasındaki niyete zarar getirmiş olabilir. Fakat bu mesele de, bazı terimlerin tasavvufi anlamda mı, yoksa gerçek anlamda mı kullanıldığı meselesinde olduğu gibi izaha ve araştırmaya açık bir konudur. Zira Divan şâirleri ne zaman İran mitolojik karakterlerini şiirlerinde bir benzetme unsuru olarak kullanmışlarsa, kendi padişahlarını İran şahlarından daima üstün konumda tutmuşlar, İran şahlarını ise aşağılamışlardır.

Şehnâme; İran şâiri Firdevsî'nin, onuncu yüzyılın sonlarında, yazmış olduğu İran'ın mitolojik tarihini de anlatan altmış bin beyitlik büyük mesnevisidir.

INTERNET



Firdevsî ve eseri hakkında daha geniş bilgi için bkz: <http://nyildirim.wordpress.com/firdevsi/>

Câm-ı cihan-nüma veya diğer adıyla Câm-ı kitf-nüma: Cemşid'e ait olduğu söylenen, fakat Şehnâme'de Keyhüsrev'in sahip olduğu, yedi değişik madenden yapılmış sihirli kadeh. Bunun içine bakıldığında dünyada istenilen her yer görülebilmiş.

Divan şâirlerinin, Şehnâme'yi esas kaynak olarak kullanması meselesi ise ayrı bir inceleme konusudur. Divan şiirinde bazı mazmun, telmih vb. atıflarda kaynak olarak Şehnâme gösterilmesine rağmen, bu atıfların çoğunu Şehnâme'de bulmak mümkün olmamaktadır. Mesela, Cem'in şarabı bulması hikâyesi Şehnâme'de yoktur. **Câm-ı cihan-nümâ** klasik şiirimizde her zaman Cem'e ait olarak gösterilir, oysa bu sihirli obje Şehnâme'de Keyhüsrev'e ait olarak anlatılır. Şehnâme'de Kahraman adında bir kahramandan bahsedilmez vb. Bu durumda Divan şiirinin mitolojik arka planı için başka kaynaklara müracaat gerekmektedir. Bu kaynakların en önemlilerinin başında da Taberî Tarihi (Tarih-i Taberî) gelmektedir. Taberî, Şehnâme'nin anlattığı pek çok hikâyeyi anlatmakta fakat farklılıklar görülmektedir. Divan şiirinin mitolojik karakteri için bu eserin ayrıca incelenmesi önemli sonuçlar ortaya çıkaracaktır.

Burada, adı en çok geçen İran hükümdâr ve kahramanlarının genel kullanım tarzlarına değinmek istiyoruz. Toplam altı madde altında topladığımız bu tasnifte, bu şahısların Divan şiirinde nasıl yer aldıklarına göz gezdirmiş olacağız.

INTERNET



Edebî metin ve mitoloji ilişkisiyle ilgili olarak şu kaynağa bakınız: <http://www.dalitokel.com/read.asp?72>

9 ve 10. yüzyıllar içinde yaşayan Taberî, "tarihin babası" unvanıyla da anılan büyük tarihçilerden biridir. Eserinde yaratılışın başlangıcından halifeler çağına kadar insanlık tarihini yazmıştır. Firdevsî'nin anlatılarının hemen hepsi onda da vardır. Bu hikâyeler bizim şiirimizdeki göndermelere daha yakındır.

- a. İnsanlık tarihine ün salmış büyük birer cihangir olan bu pâdişahlar, meşhur oldukları sıfatlarıyla anılırlardı. Şairler, bu sıfatların fazlasıyla övdüğü kişide de olduğunu söyler, övdüğü kişileri, İran hükümdârlarıyla kıyaslayarak yüceltirlerdi:

Fuzûlî, Kanûnî'yi övdüğü bir kasidesinde Cemşid, Dârâ, İskender, Hüsrev, Keyhüsrev gibi büyük İran hükümdârlarının bütün özelliklerinin Kanûnî'de de olduğunu söylemektedir:

Ser-ver-i Cemşid-şân Dârâ-yı İskender-nişân
Hüsrev-i sâhib-kırân Keyhüsrev-i nusret-karîn

- b. Divan şiirinde bu şahıslar genellikle karşılaştırmalar yapmak amacıyla zikredilmişlerdir. Divan şiirinde İran hükümdârlarının bir kıyas malzemesi olarak kullanışı büyük bir çoğunlukla bu kategoriye girmektedir. Tabii bu beyitleri okur ve yorumlarken; İran ve Turan gibi iki ezeli rakibi göz önüne almak gerekmektedir. Şehnâme'nin yarısından fazlası Turan ve İran savaşlarına ayrılmıştır. Bu iki millet arasındaki o büyük rekabet Şehnâme'nin her satırında hissedilir. İslam'dan sonra ise Türkler bu sefer İran'ın batısına geçmiş (Anadolu'ya) bu sefer iki millet (veya devlet) arasındaki rekâbet başka alanlara kaymıştır. Şâirlerin bu rekabette tarafgir oldukları açıktır. Bu tür kıyaslamalarda, Türk şâiri Türk hükümdarını destekler ve artık cihan hükümdarlığının kendilerine geçtiği söyler ve kendi padişahını İran şahlarını küçümseyerek yüceltmış olur. Bâkî, bir beytinde, Kanûnî'yi birinci mısradan İran hükümdârlarının sahip olduğu sıfatlarla överken, ikinci mısradan bu hükümdarları Kanûnî yanında olabildiğince aşağılar ve Kanûnî'nin en aciz kulunun bile Cem, en basit bir kölesinin bile Hakan olduğunu söyler:

Husrev-i Cem-azâmet dâver-i Hâkân-satvet
Belki en kem kulu Cem abd-i hakîri Hâkân

(Bâkî)

- c. Divan şairleri dünyanın geçiciliği, hayatın nihâyeti, servet ve şöhretin hiçliği bahislerinde bu büyük hükümdârları anarlar ve dünyanın bunlara bile kalmadığını, onların da nihayet ölüp gittiğini, böylesine büyük varlık ve servetlere sahip olanların topraklara karıştığını, böylesi bir dünyanın hiçbir şeyine aldanmamak gerektiğini vurgulamaya çalışırlardı.

Yahya Bey, insana seslenerek, yüce makam ve mevkilerdeyim diye sevinilmesini, zira bastığımız yerlerin bir zamanlar Kayser'lerin sarayları, Dârâdan arda kalmış harap yerler olduğunu söylemektedir:

Roma ve Bizans krallarına eski dilde **Kayser** adı verilirdi.

Sevinme mansıb-ı âlîde zîrâ basdugın yirler
Türâb-ı kasr-ı Kayserdür harâb-ı dâr-ı Dârâdur

(Yahyâ Bey)

- d. Şâirler kendilerini bu mitolojik şahıslarla kıyaslarlar. Bu tür beyitlerde *âşık*, büyük İran pâdişahlarının o muhteşem servetlerine zerre kadar ihtiyacı olmadığını söyler, bu arada bu İran hükümdârları meşhur oldukları nitelikleri ve eşyâlarıyla anılırken, *âşık* kendisini o muhteşem hazine veya kıymetli emtianın tam zıddı olan basit bir şeye sahip olarak nitelerdi. Meselâ Dârâ tacı, Kayser ise Kasr'ıyla bahis konusu edilirken *âşık* kendisine bir örümcek ağının gölgeliğini yeter görmekte ve bunu kendisinin sarayı kabul etmektedir:

Mesîhî, sevgilinin köpeklerinin yal içtikleri tasları (kapları) Cem'in kadehine değişmeyeceklerini söylemekte ve bu kapları, Cem'in kadehinden de Tac'ından da üstün tutmaktadırlar:

Seg-ı kûyun sıfâli bana yegdür
Şarâb-ı kevser ile câm-ı Cemden

(Mesîhî)

- e. İran'ın bu efsanevi hükümdârları nâdir de olsa bazı şairler tarafından, savaş meydanının yenilmez cengaverleri olarak değil de, değişik bir kıyasla aşk meydanında büyük savaşlar veren, yılmadan mücadele ederek her tehlike ve mihneti göze alan âşıkın bir simgesi olarak kullanılmıştır. Bu tür bir teşbihte, Dârâ veya başka bir İran sultanı savaş meydanında nasıl yenilmez bir karakter ve asla pes etmeyen büyük bir cihangir ise *âşık-şâir* de *aşk*, *marifet*, *söz (sühan)* vs. meydanında, o meydanın hakkını layıkıyla veren ve korku nedir bilmeyen *kahraman*ıdır.

Sûretâ gerçi gedâ şeklin urındum ammâ
Mesned-i memleket-i marîfete Dârâ'yem

- f. Bazen de şâirler, İran hükümdârlarını, meşhur oldukları sıfatlarıyla anar ve bu sıfatları tabiattaki çeşitli varlıklarla kıyaslayarak, o varlıkları yüceltmış olurlardı.

Bâkî bir beytinde, İlkbahar'ın debdebe ve şaşaasını *saltanat tahtı* şeklinde tasavvur ederek, bu taht ve saltanat meydanında *çemeni*, *taht-ı Cemşîd'e*; *lâleyi* ise *tâc-ı İskender'e* benzetmektedir:

Saltanat bâr-gehin kurdı yine fasl-ı bahâr
Taht-ı Cemşid çemen tâc-ı Sikender lâle
(Bâkî)

Şairlerin şiirlerinde övdüğü kişiye **memdûh** adı verilir. "Övülen kişi" anlamına gelmektedir.

Bu kısa girişten sonra şimdi Divan şiirindeki mitolojik kişileri ve bunların şiirlerdeki kullanım biçimlerini alfabetik sıra ile verebiliriz. Burada örnek beyitlerin açıklaması serbest bir çeviriyle verilecektir.

DİKKAT



Vezin gereği İskender kelimesi bazen Skender olarak yazılır; İstanbul'un bazen Stanbul yazılması gibi. Bunlar farklı bir kelime sanılmamalıdır.

İNTERNET



Divan şiirinde İran mitolojik şahıslarının kullanılmasıyla ilgili daha geniş bir bilgi için şu kaynağa bakınız: <http://www.dalitokel.com/read.asp?44>

ÖNEMLİ MİTOLOJİK KİŞİLER

Bijen

Şehnâme'de mâcerâları anlatılan büyük kahramanlardan Giv'in oğlu, Rüstem'in torunudur. Bijen, bir kahramanlık sembolüdür ve daha ziyade Efrasiyab tarafından içine atıldığı kuyuyla birlikte anılır (**Çâh-ı Bijen**). Bu durumda, sevgilinin çene çukuru (zenehdân) Çah-ı Bijen olarak anılır, zaman zaman bu kuyu ile Hârut - Marut'un hapsedildiği kuyu birbirine karıştırılır. Cem Sultan, aşağıdaki beyitte Bijen'i *kuyu* motifiyle beraber kullanmakta ve sevgilinin çene çukuru için çâh-ı Bijen benzetmesini yapmaktadır:

Mümkün olursa zenahdânı çehinden geç gönül
Niçe Rüstem'ler düşüpdür işbu çâh-ı Bijen'e
(Cem Sultan)

SIRA SİZDE



Pek çok kültürde, anlatılarda bir "kuyu" motifine rastlanır. Bunlardan hatırlayabildikleriniz nelerdir?

Cemşid

İran'ın mitolojik şahıslarındandır. Bir gün, başına muazzam bir tac takarak büyük bir tahta oturuyor. O günü **Nevruz** adıyla bayram günü ilan ediyorlar. Bir rivayete göre şarab'ın mucidi Cemşid'di. Sarayda sürekli baş ağrısından şikayet eden, -başka rivayette de Cem'in kendisine kızarak öldürmek için üzüm sularının biriktirildiği depoya atılmış- bir cariyeye varmış. Cariye bu zehirli suyu içerek ölmeye karar vermiş ve içmiş. Tabi içer içmez de uykuya dalmış. Uyandığında ne başı ağrıyormuş ne de üzerinde bir ağırlık görmüş. Aksine şen, mutlu ve huzurluymuş. Durumu Cem'e iletmişler ve böylece şarap bulunmuş. Şarabın mucidinin Cem olduğunun söylenmesine rağmen Şehname'de böyle bir anlatı yoktur. Yine Cemşid'e nisbet edilen sihirli bir alet de vardı ki adına **Câm-ı Cihan-nümâ** denirdi. İnanişâ göre, bakıldığında dünyanın dört bir tarafı bu aletten görülebilirdi. Rivâyete göre bu kadeh, temsili yedi madenden yapılmıştır. Divan edebiyatında **Câm-ı kîti-nümâ** adıyla da anılır. Cem kelimesi; Hüdhüd, Âsaf, mûr kelimeleriyle beraber kullanıldığında **Süleymân Peygamber** kastedilmiş olurdu. Hüdhüd, Âsaf, mûr kelimeleriyle kullanıldığından ve Süleymân peygamberle ilgili atıflara bulunduğundan dolayı aşağıda Şeyhî'nin beyitinde geçen *Cem* kelimesi, Süleymân mânâsındadır:

Hüdhüdün hayretini Âsâf-ı Cem-kadr'e yetür
Nâlesin mürçenün sem'-i Süleymâna irür

(Şeyhî)

İçki içilen meclisler *bezm-i Cem* veya *meclis-i Cem* olarak anılırdı. Cem'in şarabın mucidi olması, ilk şarap meclisini onun kurması bu inancın yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bâkî, övdüğü kişiden bahsederken, onun meclisinin mükemmelliğinden bahsediyor ve bu muhteşem meclisi, böylesi meclisleri ilk kez düzenleyen Cemşid'in rüyasında bile görmediğini söylüyor:

Murassa camlarla bir aceb şâhâne meclisdür
Düşinde görmedi Cem böyle işret-hâne-i zîbâ

(Bâkî)

Cemşid'in asıl adı Cem'dir. Kelime sonundaki **-şid** ışıklı, parlak anlamına gelir. Cem bir gün Azerbaycan civarında azametli bir şekilde tahtına oturmuş. O an güneş başındaki taca vurunca, tac parlamaya başlamış. O günden sonra ona Cemşid denmiş. Cemşid'le beraber şiirlerimizde daima bir parlaklığa, aydınlığa ve ışığa gönderme yapılması bundandır.

Arapça "toplamak-toplanmak" anlamına gelen **cem** (جمع) ile Farsça kişi ismi olan **Cem** (جم) birbirine karıştırılmamalıdır.



DİKKAT

Dahhâk

Cemşid'i öldürerek saltanat tahtına oturan efsanevi İran hükümdârı. Şehname'ye göre Dahhak'a birgün şeytan yaklaşır ve omuzlarını öper, bunun üzerine Dahhak'ın omuzlarında iki yılan çıkar, ne yapsalar bu yılanları öldüremezler. Şeytan bu sefer aşçı kılığında Dahhak'ın yanına gelerek, bu yılanları hergün iki insan beyni yedirmek suretiyle sakinleştirebileceğini, aksi takdirde yılanların ona azap edeceğini söyler. Bunun üzerine yılanları teskin için her gün iki insan boğazlanır ve beyinleri yılanlara yedirilir. Dahhâk, Gâve adlı bri demircinin başını çektiği bir isyanda tahtan indirilmiştir. Klâsik edebiyatımızda Dahhâk, büyük bir hükümdâr olması, zalimliği, Feridun tarafından yok edilmesi ve özellikle de omuzlarındaki iki yılan sebebiyle zikredilmiş ve onun kıssasına atıfta bulunulan değişik beyitler ortaya konulmuştur. Aşk meydanında sevgilisinden zulümler gören âşkın hâlini ifadede sevgili zaman zaman Dahhâk olarak tasavvur edilmiştir. Sevgilinin omuzlara dökülen saçları, Dahhak'ın iki omuzundaki yılanlara benzetilmiş, bazen de rakibe Dahhak denilmiştir. Şâir, aşağıdaki beyitte, sevgilinin saçlarının Dahhak'ın yılanlarına, sevgilinin dudağının Cem'in kadehine, yüzünün ise güneşe benzediğini söylemektedir:

Gîsûsı mâr-ı Dahhâk dudagı câm-ı Cemşid
Zülfî içinde haddi şeb perdesinde hurşid

(İbn-i Kemâl)

Yılan ve tehlike arasında daima yakın bir ilişki kurulmuştur. Başka kültürlerden böyle hikâyeler veya varlıklar hatırlıyor musunuz?



SIRA SİZDE

Dârâ

Şehnâme'nin ünlü şahlarından. Rivâyetlere göre Dârâ, İskender'le yapmış olduğu bir savaşta İskender tarafından öldürülmüştür, bir başka rivâyete göre ise savaşta kaçarken öldürülmüştür. Dârâ, Klâsik edebiyatımızda adı en çok geçen İran hükümdârlarından birisidir. Büyük bir saltanat ve şaşaaya malik olması, İskender'le olan Efsânevî savaşları, taç ve tahtıyla dillere destan olmuş bir hükümdâr olması, hem İran, hem de Türk şiirinde adından çokça bahsedilmesine sebep olmuştur. Dârâ, Klâsik edebiyatımızda, bir ululuk, azâmet ve şaşaâ sembolüdür. Genellikle,

memdûh övülürken onun üstünlüğünü ifade için kullanılmışsa da, bazen de dünya hayatının geçiciliğini ve şâirlerin istiğna hallerini ifade etmek için zikredildiği olmuştur. Aşağıdaki beyitte şâir, övdüğü kişinin ordusundan bahsederken, bu mükemmel orduyu Tanrı'nın ne Feridun'a ne de Dârâ'ya vermediğini söylemektedir.

Sana ol asker-i mansurı verdi Hak Teâlâ kim
Müyesser olmamışdur ne Feridun'a ne Dârâ'ya
(Aşık Çelebi)

Efrâsiyâb

Biz her ne kadar Efrâsiyâb için Turan hükümdarı diyorsak da, Firdevsi, Turan'lıları ayrı bir ırk kabul etmez: Ona göre, Turanlılar Efsanevi İran şahı Feridun'un oğlu Tur'un soyundan gelirler.

Efrâsiyâb, Şehnâme'de geçen olağanüstü kahramanlardan biridir. Efrâsiyâb adı Divan-ı Lügati't-Türk'te de geçer. Kaşgarlı Mahmud'a göre Efrâsiyâb Türklerin büyük hakanıdır. Asıl adı Tonga Alp Er'dir (Alp Er Tunga). Bebür (kaplan cinsi bir hayvan) gibi kuvvetli, yiğit bir adam demektir. Efrâsiyâb da kahramanlık, hükümdârlık ve saltanat sembolü şahsiyetlerden birisidir. Efrâsiyâb, genellikle, memdûh övülürken, memdûhun üstünlüğünü belirtmek için bir kıyas malzemesi olarak kullanılırdı. Şâir aşağıdaki beyitte, padişâhı överken, onun yaptığı kahramanlıkların Keyhüsrev ve Efrâsiyâb'ın kahramanlıklarını unutturduğunu ifade etmektedir:

Unutdur nâmını Keyhüsrev'in Efrâsiyâb'ın hem
İki kemter kulun zapt eyledi İran u Turan'ı
(Âli)

SIRA SİZDE



3

Efrâsiyâb bir Türk hükümdarı ve kahramanı olduğu halde bizler onun maceralarını bize ait eserlerden değil de neden Şehnâme'den okumaktayız?

Feridun

Feridun bütün Şehnâme boyunca en çok ismi geçen pâdişâhlardan birisi ve hatta en önemlisidir denilebilir. Dünyayı üç oğluna paylaştırmıştır. Feridun, pek çok efsanevi motifin iç içe geçtiği epizotlarla örülü mitolojik bir şahsiyettir. Feridun Avesta'da, Thraetaonas (Firdusis), Thaetaone (Fretun) adlarıyla, "ele geçirmezi ele geçirmeye çalışan" üç başlı ejderhâ Dahhak'ı öldüren kahraman olarak geçer. Feridun edebiyatta, adalet, iyilik ve uzun ömürlülüğüyle anılırken, bilhassa kasidelerde, memdûha Feridun'la ilgili çeşitli sıfatlar verilir ve böylece övülmüş olur. Hayâlî, bir beytinde, Feridun'un tacını küçümseyerek kendisini istiğna makamına çekmekte ve rintliği ön plana çıkararak, o debdebelere ihtiyacı olmadığını söylemektedir:

Kem habâbın bâdenin vermez Feridun tâcına
Gûşe-i kûy-ı harâbât içre bir efgâr mest
(Hayâlî)

Hızır

Rivâyetlere göre âb-ı hayâtı içerek ölmezlik sırrına erişen, peygamber veya veli olduğu tartışmalı olan kutsal bir kişi. Araştırmacıların ortak fikrine göre, Batı'da ve Doğu'da ortaya çıkan Hızır-İskender kıssaların, evrensel-mitolojik yanları bulunmaktadır. Hızır, *şahıs*, *kavram* ve *sembolik bir unsur* olarak Divan şiirinde çok değişik benzetmeye konu olmuştur. Hz. Musa ile olan yolculuğu, bu yolculuk akabinde ayrılışları, İskender'le olan âb-ı hayâtı arama maceraları, âb-ı hayâtı İskender'in içememesi fakat Hızır'ın içmesi, Hızır kelimesinin *yeşil* anlamına gelmesi, kıyame-

te kadar yaşayacak olması, denizde darda kalanlara yardım ettiği inancı vesileleriyle pek çok değişik suretle Divan şiirinde söz konusu edilmiştir. Hızır ile birlikte anıldığında âb-ı hayâta göndermede bulunulur. Hızır kelimesi en çok sevgilinin, dudakları, ağzı, hat (ayva tüyleri) için kullanılan bir benzetme unsuru olurdu. Hızır kelimesinin **yeşillik** anlamından yola çıkan şâirlerimiz, bu benzerliği çok değişik münasebetlerle söz konusu ederlerdi. Hattın Hızır olması durumunda, sevgilinin dudakları veya ağız suyu yahut sözleri *âb-ı hayât*, saçları *zulumât*, yanaklar (su ilgisiyle) *deryâ* olurdu.

Âb-ı hayât u Hızır sözün çoğ iştmişiz
Sun la'lini ki çeşme-i hayvânımız gerek
(Şeyhî)

Türkçede bengisu, Farsça âb-ı hayât Arapçada mâû'l-hayât denilen bu sihirli nesnenin diğer kültürlerdeki varlığı hakkında neler biliyorsunuz?



SIRA SİZDE

Hüsrev

Hüsrev u Şirin mesnevisinin erkek kahramanı. Hüsrev, Şirin'e olan aşkı yüzünden dillere destan olmuş, tarihi kişiliği ortadan kalkarak tamamen efsânevi bir karaktere bürünmüştür. Divan edebiyatında da bu kimliğiyle karşımıza çıkar. Hüsrevle ilgili en önemli efsânelerden birisi onun yaptırmış olduğu sarayla ilgilidir. Yine Hüsrev'in sahip olduğu hazineler dillere destan olmuştur. Efsânevi kişiliği, tarihi kişiliği silen bu şahsın aynı zaman da çok da trajik bir hayatı vardır. Aşağısadi beyitte şâir, "eğer Hüsrev senin tasvişrini görseydi, Ferhad gibi canından geçer" demektedir.

Cân-ı şirinden geçe Husrev dahi Ferhâd-veş
Ger nihâl-i kaddün üzre göre tasvîrün senün
(Mesîhî)

Bizde Ferhad ile Şirin hikâyesi olarak bilinen hikâye İranlılarda Hüsrev u Şirin olarak bilinir. Bu hikâye içinde adı geçen ve önemli bir süsleme ustası olan Ferhad Türk anlatılarında ön plana çıkmış, Hüsrev unutulmuş hatta olay İran'dan çıkıp Amasya civarına nakledilmiştir. Metinleri anlamada kültürler arası geçişlere dikkat etmek gerekir.

İskender

Eski kültürümüzün hemen hemen bütün alanlarına girmiş, tarihi-efsânevi bir şahsiyet olan İskender; İslâm tarihindeki -Kur'an'da da kıssası anlatılan, peygamber olup olmadığı hususunda ihtilaflar olan- Zül-Karneyn, Yunan (Makedon) tarihinde ismi zikredilen Büyük İskender (Alexander The Great) ve bunların karıştırılmasıyla meydana gelmiş olan *âb-ı hayatı arayan İskender* olmak üzere üç farklı kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Meşhur hikâyeye göre İskender'le Hızır âb-ı hayat'ı aramak üzere zulumat ülkesine girerler. Uzun ve meşakkatli bir yolculuğun sonunda Hızır, âb-ı hayatı bularak kayıplara karışır. İskender, âb-ı hayat'ı kaybettiğini anlayınca derin üzüntülere düşer ve bu üzüntünün akabinde de ölür.

İskender'le birlikte zikri geçen efsanevi unsurlardan biri de **âyine-i İskender**'dir. İskender, Mısır'ı fethinden sonra, İskenderiye limanına büyük bir ayna yaptırmıştı. Bu aynadan bakıldığında çok uzak mesafeler görülmüş. İskender, Divan şiirinde en çok kullanılan şahıslardandır. Büyük bir cihangir, yenilmez bir kahraman, dünyayı dolaşan bir hükümdâr olması, Hızır'la beraber âb-ı hayatı araması ve fakat bulamadan geri dönmesi, deniz üzerine çok büyük bir ayna yap-tırması, Yecüc Mecüc kavminin zulümlerini engellemek için bir set inşa etmesi, Dârâ ile yıllarca süren savaşları vs. özellikleriyle şâirlerin adından bahsettikleri en önemli şahıslardan biri olmuştur. İskender'in (Kur'an'da Zülkarneyn'in) Yecüc-Mecüc için bir set yaptırması kıssası, şâirlerin hayal dünyasında çok değişik bir

Kimine göre İskender'in Aynası (âine-i İskender) ile Cem'in kadehi aynı şeye gönderme yapmaktadır. Zira ikisi de çok uzak mesafeleri gösteren birer esrarengiz nesnedir. Tasavvufi literatürde bu ikisi gönülü sembolize eder. Kimine göre de bu ayna, dünyanın yedi harikasından biri olan İskenderiye feneridir.

tasavvurlara yol açar ve sevgilinin yüzü (yanağı, hadd'i) İskender'e, hiç durmaksızın bu yüzü arzulayan, ona kavuşmak için can atan âşıkın gönlü Yecûc'a (tabi gönülün Yecûc oluşu sevgilinin bakışıyladır), sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri ise *sedd-i İskender*'e benzetilmektedir. Sevgili bu setle, gözünde bir Yecûc olan âşıkın kendisine yaklaşmasını engellemektedir:

Hüsnünde mâni' olmaga cânâ bu dil Yecûcına
İskender-i haddün yapar tozdan havâ üstinde sed
(Mesîhî)

Kahraman

Mitolojik şahsiyetlerden biri olan Kahraman, Divan şiirinde bir kahramanlık ve yiğitlik sembolüdür. Kahraman-ı Kâtil olarak da anılır. Bazen *Kahraman-ı Kâtil* olarak anılır. Âşık'ın sevgiliyle olan mücadelesinden, tesiri ve öldürücülüğünden dolayı sevgilinin gözleri *Kahraman* olarak nitelendirilmiştir:

Olursam şöyle bî-tâkat acib mi çün basar hayret
Kıya tutsa nazar kılsa bana ol Kahramân gözler
(Muhibbî)

Keyhüsrev

Keykavus'tan sonra İran tahtına geçen, Şehname'nin olağanüstü hükümdar-kahramanlarından birisidir. Bazılarına göre Keyhüsrev dedikleri İskender'dir, bazıları Süleyman'dır ve bazıları da Mûsâ Peygamber derken kimilerine göre ise Afrâsiyâb'tır. Keyhüsrev, Divan şâirleri tarafından bir kıyas malzemesi olarak kullanılan iktidar, saltanat, kudret ve ihtişam sembolü şahsiyetlerden biridir.

Genellikle kasidelerde memdûhu överken bir kıyas olarak kullanılır ve memdûhun *Keyhüsrev-i Sâni* (İkinci Keyhüsrev) olduğu söylenir. Şâir, övdüğü kişinin yüceliğinin, kahramanlığının artık Keyhüsrev'i unutturduğunu söylemektedir:

Unutdur nâmını Keyhüsrev'in Afrasiyab'ın hem
İki kemter kulun zapt eyledi İran u Turan'ı
(Gelibolulu Âlî)

Nemrud

İbrahim peygamber döneminin, tanrılık iddia eden Bâbil kralı. İbrahim'i ateşe attırması, tanrıyı görmek amacıyla göklere çıkmak için bir kule yaptırması ve aciz, total bir sivrisinek tarafından beyni kemirilerek öldürülmesi yönüyle meşhurdur.

Tanrılık iddia ederek insanları kendisine tapmaya zorlayan, İbrahim Peygamberi ateşe atarak yok etmek isteyen, tarihteki en meşhur zalim ve inatçı münkirlerden biri olan Nemrud, Divan şiirinde daha çok, zulm ve cevr u cefâ vermenin bir sembolü olarak kullanılmıştır.

Divan şiirinde sevgilinin âşıka yaptığı zulüm ve işkence, daha çok Nemrud zulmü olarak tavsif olunmuştur. Hatta onun verdiği eziyetler Nemrud'ununki bile geçmiştir. Ayrılık ve ısrıaptan dolayı *ateşler içinde yanan* âşık sevgilisine *Halil* olarak seslenir ve ondan yardım diler:

Yandım belâ-yı hecr ile Nemrûd nârından beter
Gel ey Halilim bir kadem tâze gülistân et beni
(Ahmed Paşa)

Nûşirevân

M.S. 531 ila 579 yılları arasında hükümdârlık yapan, İran'ın Sâsânî sülalesinden, adaletiyle ün salmış bir hükümdârdır. Rivâyetlere göre, **Kisra** lakabı ilk defa bu kişiye verilmiştir. Adaletiyle efsanelere karışmış büyük bir hükümdâr olan Nûşirevân, hem adaleti hem de yaptırmış olduğu ünlü saraylar ve bu sarayların tâklarıyla meşhur olmuş bir hükümdârdı. Divan şiirinde de daha çok adaletiyle bahis konusu edilirdi. Nûşirevân, Tâk-ı Kisrâ veya Eyvân-ı Kisrâ adıyla anılan ünlü sarayının tâkına bir çan astırmış ve bu çanın ucuna da bir zincir bağlatmıştı. İhtiyacı olan bu zinciri çekerek Nûşirevân haberdar eder ve o da bu kişiyle ilgilenirdi. Bu zincire âdalet zinciri denirdi. Şâir aşağıdaki beytinde sevgilinin saçlarını adalet zinciri olarak tasvir eder:

Gözünden güç göricek dil yapıssa nola zülfüne
Ki oldur adl zinciri asılmış tâk-ı Kisrâ'dan

(İbn-i Kemal)

Divan şiirinde Nûşirevân daha çok bu haliyle gerçekleştirdiği adalet anlayışıyla bahis konusu edilirdi. Bazı şâirler tarafından onun adalet anlayışı övülmüştür. Zâtî onu şu övücü sıfatlarla anar: Nûşirevân ölüp girmiştir ama adı hâlâ bütün canlılığıyla yaşamaktadır zira o, adalet ve doğruluk gibi iki ölmez oğul bırakmıştır:

Velî Nûşirevân gitdi cihânda zindedür adı
İki ölmez oğullar idinipdür adli vü dâdı

(Zâtî)

Hız. Muhammed Nûşirevân devrinde doğmuştur. Pek de doğru kabul edilmeyen bir hadise göre Hz. Peygamber: "Ben âdil bir hükümdar devrinde doğmakla iftihar ederim" demiştir.

Rüstem

İranlıların, Şehname'de adı en fazla zikredilen efsanevi kahramanıdır. Rüstem, yine kendisi gibi adı ve kahramanlıkları efsanelere karışmış ünlü Şehname kahramanı Zal'in oğludur. Daha küçüklüğünde kimsenin başedemediği devler ve diğer korkunç yaratıklarla savaşmış mitolojik bir kişidir. Şehname için bir nevi Rüstem'in maceraları dense yeridir. Zira, hemen hemen bütün şahların maceralarında öyle veya böyle Rüstem'in etkileri vardır. İran orduları ne zaman sıkışsa veya mağlubiyetle yüz yüze gelse Rüstem faktörü devreye girdiğinde savaşın kaderi değişir. Efsanevi İran şahı Keykavus'u esir olduğu devlerin elinden kurtaran ve bu macerasında *Heft-han* adı verilen yedi aşılmaz engeli aşarak, Mazenderan seferiyle devleri mağlup eden odur. İran'ın ünlü kahramanı *Bijen*'i tutsak olduğu Efrâsiyâb'ın elinden kurtaran da odur. Rüstem, daha ziyade memdûh için bir kıyas malzemesi olur. Şâir övdüğü kişinin kahramanlık ve yiğitliğinden bahsederken, Rüstem'in de adını anar ve Rüstem'in övdüğü kişi yanında zavallı bir kişi olduğunu söyler. Bu tür beyitlerde memdûh dâimâ Rüstem'den daha üstündür veya onunla denktir. Aşağıdaki beyitte şâir, eğer Rüstem benim övdüğüm kişinin askerlerini ve savaş sırlarını görseydi kılıcıyla hiç övünmezdi demektedir:

Görüp sipahını olsaydı vâkıf-ı rezmin
Tefâhur etmez idi darb-ı tığ ile Rüstem

(Fuzûlî)

Şehnâme’de Rüstem kelimesinin “**kurtuldum**” anlamına geldiği yazılıdır. Çok geç doğan Rüstem için annesi doğum sonrası bu sözü söylemiş. Öğüz Han’da da olduğu gibi bütün mitsel kahramanlar geç doğarlar ve hemen daima kanlıdırlar. Bunlar sıradan olmayışın söylemleridir.

Rüstem, bazı şâirlerce aşkın çeşitli maceralarını anlatmada da kullanılmıştır. Bu durumda genelde sevgilinin kirpikleri *öldürücülüğü*, *acımasızlığı* yönünden Rüstem’in yayına benzetilmiştir. Rüstem’in sıfatı olan *dâstân* kelimesi aynı zamanda *hile* anlamına da geldiğinden, şâirler sevgilinin kaş, göz, kirpik, gamze vs. unsurlarını Rüstem’le beraber kullanmışlardır. Nesîmî, sevgilinin kaş, göz ve kirpiğine Rüstem-i Destan dediğini söylemektedir:

Çün Nesîmîyim anun kaş u göz ü kirpiğine
Merdüm-i kalp-şiken Rüstem-i destân demişim
(Nesîmî)

SIRA SİZDE



Heft-hân, kahramanın önünde tehlikelerle dolu büyük ve ölümcül engelleri temsil eder. Rüstem’in Heft-Hân’ı geçmesi gibi, diğer kültürlerde de böyle olağanüstü kahramanlıklar yapan başka kişiler hakkında ne biliyorsunuz?

Siyavuş

Siyavuş, tıpkı İsfendiyyar gibi İran mitolojik tarihinin bahtsız kahramanlarından biridir. Siyavuş’un hikayesi Şehname’nin en acıklı ve tesirli anlatılarının başında geliyor. Üvey annesi Siyavuş’a aşık olmuş, bunu öğrenen Siyavuş Afrasiyab’ın ülkesine kaçmış ve orada feci şekilde öldürülmüştü. Firdevs’in, Sudabe-Siyavuş arasındaki karşılıksız aşk ilişkisini anlatırken başka kaynaklara müracaat ettiği anlaşılıyor. Şehnâmedeki bu aşk hikayesi ile Yusuf ile Züleyha hikayesi arasında pek çok benzerlikler hemen göze çarpmaktadır. Siyavuş, Klâsik edebiyatımızda bir kıyas malzemesi olarak kullanılırdı.

Nev’î, memdûhunu övdüğü bir beytinde Siyavuş’u da zikretmektedir:

Baglamışdur rişte-i re’yün nice Dârâları
Lâle gibi dagdârındur Siyavuş-ı Keyân
(Nev’î)

Zâl

Zal, Şehname boyunca adından sık sık söz edilen efsanevî ve olağanüstü özellik kahramanlardan biridir ve Rüstem’in babasıdır. Doğduğunda saçları bembeyazdır. Bu durumdan korkan babası onun bir dağın başına atarak geri döner. Efsanevî kuş Simurg, Zâl’i büyük bir ihtimam ve dikkatle büyütür.

Saç, kirpik ve kaşları bembeyaz olarak doğduğundan, yaşlı bir insan olarak tasavvur edilen Zal, Divan şiirinde pek çok mazmun ve telmihin konusu olmuştur. Şâirlerimiz dehri, çarhı, feleği ak saçlı kadın tahayyül ederek birçok mazmunlar yapmışlardır. Çünkü Zal’in bir mânâsı da kocakarı demektir:

Fuzûlî bir beytinde Feleği Zal’e benzeterek, onu kahbe bir kadın olarak tasavvur etmektedir.

Ey Fuzûlî dehr Zal’inin firibinden sakın
Olma gâfil er kimi depren işin merdâne tut
(Fuzûlî)

K İ T A P



Bütün bu şahıslar ve burada adları anılmayan diğer mitolojik kişiler için şu kitapta ayrıntılı bilgiler bulunmaktadır: Dursun Ali Tökel; Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar. Şahıslar Mitolojisi, Akçağ Yay., Ankara 2000.

Özet



Metin çözmede mitolojik kişi ve şâirin niyeti arasında ilişkiyi ifade edebilmek

Genel olarak mitoloji, özelde mitolojik kişiler şâirin şiir kurarken başvurduğu kaynaklardan sadece birisidir. Şâirler bir kaynağı sadece o kaynağı anmak için şiirinde kullanmaz; bu varlıklar genellikle birer *gösteren* olarak şiirde yer alırlar ve şâirin niyeti doğrultusunda bir şeyleri gösterirler. Divan şiirinde bilhassa İran mitolojik şahsılarının kullanılması sadece İran edebiyatına bir öykünme amacıyla olduğu söylenemez. Tarih boyunca hep bir rekabet içinde olan Turan (Türk) ve İran devletlerinin bu rekabeti siyasi arenada olduğu kadar edebiyat dünyasında da bir yer bulmuştur. Şâirler kendi hükümdarlarını desteklemek amacıyla genellikle rakip şahları küçümsemişler ve bunları da şiirlerinde açıkça zikretmişlerdir. Bu yüzden Divan şâiri, kendi hükümdarını yüceltirken, eski İran şahlarını da ima küçümsemiştir. Ayrıca daha önce dünyaya hükümrân olmuş efsanevî hükümdarlar, Divan şâirinin bir kıyas malzemesi olmuştur: onlar dünyayı fethettiyse Osmanlı padişahı niçin fethedemesin? İşte bu ve benzeri sebeplerle mitolojik ve efsanevi şahıslarla şâirlerin niyeti önemli ilişkiler vardır. Bu ünite de bunlar üzerinde durulmaya çalışılmıştır.



Eski Türk Edebiyatı ve mitolojik kişiler ilişkisini tanımlamak

Edebiyatın en önemli kaynaklarından biri de mitolojidir. Hemen her milletin edebiyatında mitolojik göndermelere rastlamak mümkündür. Eski Türk edebiyatında da benzetme amacıyla pek çok mitolojik şahsiyetin adı zikredilmektedir. Bu kişilerin pek çoğu İran mitolojisinden, bazıları Ortadoğu mitolojisinden seçilmiş figürlerdir. Bazen kahramanlık, bazen dünyanın geçiciliği, bazen kendi hükümdarlarını yüceltme amacıyla adı geçen bu kişiler, daima önemli birer gösteren olarak şiirlerde yer alırlar. Bunların gösterilenleri hakkında bilgi sahibi değilseniz, metin ile iletişime geçmek pek mümkün değildir. Bu ünite de önemli mitolojik kişilerin gösterilenleri üzerinde örneklerle durulmuştur.



Eski Türk edebiyatındaki önemli mitolojik kişileri ayırt etmek

Eski Türk edebiyatında pek çok mitolojik kişinin adı zikredilmektedir. Burada bir kısmından bahsedilmiştir. Bu kişiler, tarihi, efsanevî, mitolojik, sembolik kimlikleriyle, ayrıntılı bir şekilde bilinmelidir; aksi takdirde şâirin yapmış olduğu gönderme çözülemez, metnin anlamına inilemez. Ünitimizde bunların bir kısmına değinilmiştir.



Mitolojik kişilerin eski şiirimizdeki sembolik önemini açıklamak

Mitolojik her karakterin şâirin dünyasında bir yansıması vardır. Bu yüzden bu mitolojik figürlerin sembol değerleri iyi bilinmelidir. Mesela Cem; şarap-kadeh-içki meclisi; Nuşinrevan, adalet; Rüstem, kahramanlık ve yiğitlik; Nemrut, zulüm; Bijen, daha çok kuyu motifleriyle birlikte zikredilir. Bu sembolleri ve detayları bilmek için de hem şiiri hem de şâirin gönderme de bulunduğu mitolojik varlığı çok iyi bilmek gerekmektedir. Bu ünite de bu sembollerin neler olduğu hususunda bilgi verilmiştir.

Kendimizi Sıneyalım

1. Cem kelimesi, mur, hüdhüd ve Âsâf'la birlikte kullanıldığında aşağıdaki şahıslardan hangisine göndermede bulunulur?

- a. Keyhüsrev
- b. Cemşid
- c. Süleyman
- d. Feridûn
- e. Dahhâk

2. Hızır kelimesi hangi anlama gelmektedir?

- a. Deniz
- b. Kurtarıcı
- c. Sevgili
- d. Yeşil
- e. Yardımcı

3. Divan şiirinde adı anıldığında daha çok sevgilinin çene çukuru (zenehdan) kastedilen mitolojik karakter aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Bijen
- b. Hûşeng
- c. Hüsrev
- d. Keykâvus
- e. İsfendiyar

4. Hikâyesi Yusuf peygamberin öyküsüne benzeyen İran'ın mitolojik kahramanı hangisidir?

- a. Hüsrev
- b. Feridûn
- c. İsfendiyar
- d. Gîv
- e. Siyavuş

5. Mitolojik bir kişi olan Kahraman, Divan şiirinde aşağıdaki sevgili unsurlarından hangisi için bir benzetme amacıyla kullanılmıştır?

- a. Ağz
- b. Diş
- c. Boy
- d. Göz
- e. Yanak

6. Aşağıdakilerden hangisi divan şiirinde bir zulüm sembolüdür?

- a. Nûşirevân
- b. Nemrud
- c. Neriman
- d. Cemşid
- e. Bijen

7. Divan şiirinde sık sık adı geçen *adâlet zinciri* tamaması hangi şahısla birlikte zikredilir?

- a. Cemşid
- b. Nerîman
- c. Keykâvus
- d. Nûşirevân
- e. Nemrûd

8. Aşağıdaki şahıslardan hangisi Divan şiirinde *yaşlı* temsilen kullanılır?

- a. Sührâb
- b. Gîv
- c. Zâl
- d. Hızır
- e. Rüstem

9. Divan şiirinde *dâstân* sıfatıyla da anılan, güç ve kudret sembolü mitolojik karakter aşağıdakilerden hangisidir?

- a. Behzâd
- b. Rüstem
- c. Hızır
- d. Siyavuş
- e. Minuçihr

10. Divan şiirinde İskender-Hızır isimleri bir arada zikredildiğinde hangi varlığa veya kavrama göndermede bulunulur?

- a. Kahramanlık
- b. Saltanat
- c. Kavuşma
- d. Âb-ı hayat
- e. Sağlık

Okuma Parçası

Neden İran Mitolojik Kahramanları

Osmanlı şâirlerinin kendi hükümdarlarının kahramanlıklarını ve cihangirliklerini anlatırken benzetme unsuru olarak Şehnâme kahramanlarını kullanmaları pek çok kişi tarafından eleştirilmiş ve şöyle söylenmiştir: “Efendim Divan şâirleri Türk hükümdarlarını; Oğuz Han, Mete Han vb. Türk kahramanlara benzetmediler de neden İranlıların eski şahlarına kıyasladılar. Bu da gösteriyor ki şâirlerimiz birer İran kopyacısı olmaktan öte gidememişlerdir.” Osmanlı şâirleri, İran’la ezeli mücadelede taraftır. Yeryüzünü bir zamanlar İran şahları idare etmiştir, ama şimdi yeryüzü hükümdarlığı kendi hükümdarına geçmiştir. Dolayısıyla bir zamanların Dârâ’sı kimse bugünün Yavuz veya Fatih’i de odur. Bu benzetmelerde dikkati çeken husus, benzeyen daima yüceltilirken kendisine benzetilen çoğunlukla aşağılanmıştır. Yani Türk şâiri kendi hükümdarını överken genellikle benzettiği İran şahlarını onların yanında küçük göstermiştir. Bunun şiir ve sanat planında bir savaş olmadığını kimse söyleyemez. Şairimiz Osmanlı sultanıyla bir Acem şahını kıyasladığı zaman onları asla bir birine denk tutmaz. Divanlar incelendiğinde görülecektir ki umumiyetle bu karşılaştırmalarda Acem Şahı küçük gösterilir, hakir görülür. Yani şaire göre kendi sultanı yanında Feridunlar, Cemler, İskenderler kapıcı bile olamazlar. Bu ifadelerdeki abartı göz ardı edilemez, işin hakikati sorgulandığında öyle olduğu veya olmadığı iddia edilemez, ama bu benzetmelerde Türk hükümdarlarına birer övgü varken Acem şahlarına da hatırı sayılır yergiler vardır. Aynı benzetmelerin Mete veya Oğuz Han için yapılması ne anlama gelirdi ki? Bizim kendisiyle hâkimiyet mücadelesinde olduğumuz tarihi rakibimiz Oğuz veya Mete değildi, şarkın mağrur şahlarını yetiştiren Acemlerdi ve haliyle kıyas unsurunda da onlar yer alıyordu. Osmanlılar dönemi Türk şiiri üzerine değerli bir araştırma yapan Dora D’İstria eserinin büyük bir bölümünde bu tema üzerinde durmakta ve şâirlerin bu cihetini hep ön plana çıkarmaktadır. D’İstria kasidelerde çokça isimleri geçen Süleyman ve İskender efsanelerinin alelade bir övgü maksadıyla kullanılmadığını söyler. “Barbar bir dünyayı evrenin bilinebilen en uç noktalarına kadar süren ve gece ülkelerine giren, ölümsüzlüğü bulmak için orada bin yıl yürüyen İskender, ürkütücü Asya’ya bir avuç kahramanla giren ve dünyayı üstünde eğilme-y zorlayan kişiye yaraşır bir seleftir. “Ahmet Dâî’nin İskendernâme’si evrensel hükümdarlık besleyen sul-

tanların çok hoşuna gitmişti. İskender’in hayat öyküsü II. Mehmet ve I.Selim’e büyük zevk verirdi.” D’istria’nın Osmanlı şiirinin bu cihan hâkimiyeti ideali üzerine yapmış olduğu değerlendirmelerini sadece bir fantezi olarak görmek mümkün değil. Onun Osmanlı şiirinin bu şekilde değerlendirmeleri bir hayli uzundur. Belki bir gün bizim de şiirimize bu açıdan bakacağımız günler gelecek.

Kaynak: Dursun Ali Tökel Şehnâme’den Turan’a, Di-van Şiirinden Şehnâme’ye Bakmak-2006

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|---|
| 1. c | Yanıtınız yanlış ise “Cem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. d | Yanıtınız yanlış ise “Hızır” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. a | Yanıtınız yanlış ise “Bijen” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. e | Yanıtınız yanlış ise “Siyavuş” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. d | Yanıtınız yanlış ise “Kahraman” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. b | Yanıtınız yanlış ise “Nemrud” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. d | Yanıtınız yanlış ise “Nûşîrevân” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. c | Yanıtınız yanlış ise “Zal” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. b | Yanıtınız yanlış ise “Rüstem” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. d | Yanıtınız yanlış ise “Hızır” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Bijen'in hapsedildiği kuyu dışında dünyanın değişik milletlerinin hikâyelerinde de önemli "kuyu" motifi görünmektedir: Yusuf peygamber bir kuyuya atılmıştı. Zülkarneyn sırrını bir kuyuya söylemişti. Hz. Muhammed Hz. Ali'ye hiç kimseye söylememesi şartıyla bir sır söylemiş, o da bu sırrı taşıyamamış, bir kuyuya bağırarak söylemiş; kuyu taşmış, o taşan sular da kamış büyümüş, o kamıştan da **ney** yapmışlar. Ney, her üfle nişte o sırrı ifşa edermiş. Türk mitolojisinde kuyu yer altı dünyasıyla irtibat sağlanan yer olarak düşünülmüş ve daima tehlikeyle birlikte anılmıştır.

Sıra Sizde 2

Yılanla tehlike daima yan yana anılagelmiştir. Hazine neleri yılanın koruması bu hikâyelerdendir. Divan şiirinde sevgilinin saç yılan gibidir. Zira **yüz** hazinesini yağmacılara karşı korumaktadır. Cennetin kapıcısı da bir ylandı ve görevi şeytanın içeriye girip Âdem ve Havva'yı kandırmasını engellemektir. Yunan mitolojisinde de Medusa'nın saçları yılan şeklindedir ve kim onu görse hemen o anda korkudan taş kesilmektedir.

Sıra Sizde 3

Firdevsi, Şehnâme'yi tam otuz yılda bütün eski hikâyeleri derleyerek yazmıştır. Daha önce pek çok kişi teşebbüs etmesine rağmen Şehnâme'yi yazamamıştır. Fakat bir Türk hükümdarı olan Gazneli Mahmut, Firdevsî'ye, kimseye sunmadığı olağanüstü imkanlar sunmuş ve Firdevsî o rahatlık sayesinde Şehnâme'yi yazabilmiştir. Eğer Kaşgarlı Mahmut gibi bir bilgin-yazar-şâirimiz de Türk coğrafyasını gezip eski hikâyeleri derleseydi bugün olağanüstü mitsel anlatılarımız olurdu. Şöyle bir espri vardır: Türkler kahramanlık yapmaktan, kahramanlıkları yazmaya fırsat bulamamışlardır! Yazmakla aramızdaki soğukluk ancak bu kadar güzel geçirilebilir!

Sıra Sizde 4

Hemen hemen bütün eski kültürlerde âb-ı hayât inancı vardır. Gılgamış destanında ebedî hayatı sağlayan unsur bir ottur. O otu yiyen kişi ebediyen yaşayacaktır. Bunu Gılgamış yiyememiş, yılanı kaptırmıştır. Eski mitlerde, mesela Hint mitolojisinde tanrıların içtiği homa adlı kutsal bir su vardır. Kur'an'da Kehf suresi 60. ayetten sonra bu sudan da bahsedilir. Musa ve arkadaşları yanlarındaki kızarmış ve tuzlanmış balığı bir taşın yanında unutmuşlar, o balık da denize doğru bir su yolu içinde canlanıp gitmiştir.

Sıra Sizde 5

Kahramanların çok büyük engelleri aşarak mitsel bir kahraman olması bütün kültürlerde görülür. Türk mitolojisinde Oğuz Han kimsenin öldürmediği canavarı öldürmüştü. İran mitolojisinde Rüstem'in yedi büyük engeli geçmesi gibi, Yunan mitolojisinde Herkül, on iki imkânsız işi başarmıştı. Bu anlatılar, kahramanların sıradan insanlar olmadığını çok vurucu bir somutlamayla anlatmak istemektedirler.

Yararlanılan Kaynaklar

- Bratton, Fred Gladstone. (1995). **Yakın Doğu Mitolojisi**, (Çev: Nejat Muallimoğlu), İstanbul: M.Ü.İ.F.Yay.
- Campbell, Joseph. (1993). **Doğu Mitolojisi**, (Çev: Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge Yay.
- Demirci, Kürşat. (1991). **Hinduizmin Kutsal Metinleri Vedalar**, İstanbul: İşaret Yay.
- D'istria, Dora. (1982). **Osmanlılarda Şiir**, (Çev. Semay Taneri) İstanbul: Havas Yay.
- Firdevsi. (1994). **Şehnâme, C.I,II,III,IV**, (Çev: Necati Lügal), İstanbul: M.E.B. Yay.
- Günaltay, Şemsettin. (1987). **İran Tarihi -En Eski Çağlardan İskender'in Asya Seferine Kadar**, Ankara: T.T.K. Yay.
- Hook, S.H., (1993). **Ortadoğu Mitolojisi**, (Çev: Alâeddin Şener), İstanbul: İmge Yay.
- Levend, Ağâh Sırrı. (1980). **Divan Edebiyatı -Kelime-ler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar**, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Mütercim Âsım Efendi.(2009). **Burhân-ı Katı**, (Hz: Prof. Dr. Mürsel ÖZTÜRK, Dr. Derya ÖRS), İstanbul: TDK. Yay.
- Onay, Ahmet Talât. (1992). **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, (Haz: Cemal Kurnaz), Ankara: T.D.V. Yay.
- Ögel, Bahaeddin. (1993). **Türk Mitolojisi, C.I**, Ankara: T.T.K. Yay.
- Ömer Ferit Kam. (1998). **Âsâr-ı Edebiye Tedkikatı**, (Haz: Halil Çeltik), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İskender. (2010). **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul: Kapı Yay.
- Ritter, Hellmut. (2011). **Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi**, (Haz: Mehmet Kanar), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Şemsettin Sami. (2004). **Esâtir: Dünya Mitolojisinden Örnekler**, (Haz: Cengiz Batuk), İstanbul: İnsan Yay.
- Taberî. (2007). **Târih-i Taberî**, (Çev: M.Faruk Gürtunca), C.I, II, III, IV, İstanbul: Sağlam Yay.
- Tahir'ül-Mevlevî. (1973). **Edebiyat Lügati**, (Neşre Haz: Kemâl Edip Kürkçüoğlu), İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tarlan, Ali Nihat, (2004). **Şeyhi Divânını Tetkik**, Ankara: Akçağ Yay.
- Tarlan, Ali Nihat. (1935). **Zerdüş'tün Gataları -Zerdüş'tün Öz Şiirleri**, İstanbul: Suhulet Matbaası.
- Tökel, Dursun Ali. (2000). **Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: Şahıslar Mitolojisi**, Ankara: Akçağ Yay.
- Dursun Ali Tökel (2006). "Şehnâme'den Turan'a, Divan Şiirinden Şehnâme'ye Bakmak", **Türk Edebiyatı Dergisi**, S: 392, ss. 55-59.
- Yıldırım, Nimet.(2008). **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yay.

6

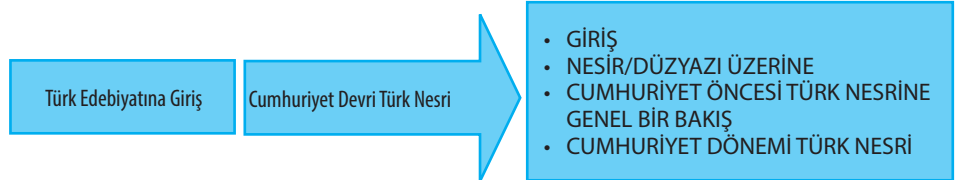
Amaçlarımız

- Bu üniteyi tamamladıktan sonra;
- Nesir kavramını algılayabilme,
 - Cumhuriyet öncesi Türk nesrinin başlıca özelliklerini ayırt edebilme, temsilcilerini ve bu dönemde verilen eserleri sıralayabilme,
 - Cumhuriyet Dönemi Türk nesrinin belli başlı devirleri, eğilimleri, türleri ve bunların özelliklerini kavrayabilme bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Nesir
- Edebî Nesir
- Bilimsel Nesir
- Didaktik Nesir
- Günlük Nesir

İçindekiler



Cumhuriyet Devri Türk Nesri

GİRİŞ

Dil, kendine özgü kuralları olan, insanlar arasında kurulan iletişimin en temel yolu, geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan bir köprü, milleti millet yapan değerlerin en önemlilerindendir.

Kitabımızın bu bölümünde öncelikle iletişimin temeli olan, milleti oluşturan temel özelliklerin en önemlisi konumunda bulunan, kültürün temel taşıyıcısı, geçmiş ve gelecek arasındaki köprü olan dilin insan ve millet yaşamındaki yerine vurgular yaparak başlayacağız. Dilin temel kullanım alanlarından söz edeceğiz. Nesir kavramının içeriğine bakacağız. Sözlü ve yazılı nesir kavramlarını değerlendireceğiz. Bir yandan yazılı nesir türlerine göz atarken diğer yandan aradaki farklılıkların ayrımına varmaya çalışacağız. Nesrin tarih boyunca edebiyatımızdaki gelişim seyrini gözden geçirirken Cumhuriyet Dönemi ve sonrası Türk nesrini mercek altına alacağız. Bu dönemlerde Türk nesrinin gelişimi, temel özellikleri, başlıca temsilcileri ve eserlerinin neler olduğu hakkında paylaşımlarımız olacak. Örnek okuma parçaları aracılığıyla her döneme ve türe ait özellikleri ve edindiğimiz birikimleri pekiştirmeye çalışacağız. Bu bölümde öğrendiklerimizi günlük yaşantımızda yaptığımız okumalara yansıtabilmek ve ilişkiler kurabilmek dileğiyle...

NESİR/DÜZYAZI ÜZERİNE

Dilin temel varlık sebebi, insanlar arası iletişimi sağlamaktır. En basitinden en karmaşığına, en soyutundan en somutuna, en önemlisinden en önemsizine kadar her türlü dertlerimizi, sıkıntılarımızı, isteklerimizi, arzularımızı, düşüncelerimizi, ümitlerimizi, hayallerimizi, tepkilerimizi karşımızdaki insanlara dil vasıtasıyla anlatırız. Elbette ki, onlar da bize aynı yolla ulaşırlar.

Bununla birlikte dil, sadece basit bir iletişim aracı değildir ve bu dar çerçeveye sıkıştırılamaz. Dilin, bireysel ve toplumsal pek çok işlevi vardır. Bunların başında insanın hem bireysel hem de sosyal bakımdan gelişmesinin temel dinamiklerinden birisi olması gelir. Bir başka ifadeyle dil, bizim “insan olma” noktasındaki kimlik ve kişiliğimizi oluşturan temel değerlerin başında yer alır. Unutmamak gerekir ki insan, dille varlıkları tanır, dille düşünür, dille inanır, dille dua eder, dille hayal kurar, dille rüya görür ve kendisini dille ifade eder. Şarkılarını, türkülerini, efsanelerini, menkıbelerini, masallarını, ninnilerini dille söyler; arzularını, isteklerini, düşüncelerini, fikirlerini, hayallerini, rüyalarını, ümitlerini, nefretlerini, isyanlarını dille anlatır. Dilin olmadığı bir ortamda bunlardan söz edilemez.

Dilin birey açısından bir başka önemli yanı, ait olduğu ve dilini konuştuğu milletin kültürel değerlerinden biri olmasıdır. Birey ancak dil aracılığıyla milleti ve milletin yüzyılların ötesinden taşıyageldiği kültürü ile iletişim kurabilir. Daha annesinin kucağında iken kulağına fısıldanan ismiyle, ninnilerle başlayan bu iletişim, bir ömür boyu sürer. İnsan, kimlik ve kişiliğini de böyle bir iletişim süreci içinde şekillendirir. Onun içindir ki dil, birey ile millet arasında kurulması kaçınılmaz olan iletişimin en sağlam ve en sağlıklı köprüsüdür.

Dilin millet yaşamındaki en önemli işlevi; kültürün aynası, koruyucusu, taşıyıcısı ve ifade aracı olmasıdır. Her dil, kendini konuşan milletin, yüzyıllar içinde ortaklaşa yarattığı sosyal ve millî bir kurumdur. Dolayısıyla dilde, kendini var eden milletin mantığı, düşünce tarzı ve yaratıcılığı saklıdır. Daha açık bir ifadeyle her dilin sahip olduğu anlam, ses, yapı ve mantık dokusu, o dili konuşan millete aittir. Yüzyıllar boyunca bu dili işleyen, geliştirip zenginleştiren millet, kendi tarihini ve kimliğini diline yükler. Çoğu zaman değişik sayılardaki seslerden oluşmuş basit anlamlı birlikler olarak gördüğümüz kelimeler, gerçekte o kelimelere hayat veren milletin kültür öğeleridir. Her birinin içinde o milletin kültürüne ait değerler saklıdır. Zevklerimiz, hüznlerimiz, sevinçlerimiz, ideallerimiz, inançlarımız, dünya görüşümüz ve hayatımız, zamanla kelimelerin anlam, duygu, çağrışım ve ses dünyasına siner.

Kısacası dil; bireyin kendini ifade etmesini sağlayan, çevresi ve milletiyle iletişim kurmasına olanak veren, toplumları millet yapan en temel kültür değeridir. Bunun da ötesinde dil, milletin kültürünün aynası, kültürün ifade aracı, geniş kitlelere taşınmasında, gelecek nesillere aktarılmasında en sağlam köprüdür.

Dilin birey, toplum ve millet yaşamındaki rolü ve önemine ilişkin olarak pek çok şey söylenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk, Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem, Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Kaplan'nın dilin millet yaşamındaki önemini vurguladığı cümleler dikkate değer:

Atatürk: “*Millî his ile dil arasındaki bağ çok kuvvetlidir. Dilin millî ve zengin olması millî hissin inkişafında başlıca müessirdir. Türk dili dillerin en zenginlerindenidir, yeter ki bu dil şuurla işlensin.*” (Kocatürk, 1999, 149).

Ömer Seyfettin: “*Milletimiz nasıl Türklük, vatanımız nasıl Türkiye ise lisanımız da Türkçedir. Türkçe bizim manevî ve mukaddes vatanımızdır. Manevî vatanın istiklâlî, kuvveti resmî ve millî vatanımızın istiklâlinden daha mühimdir. Çünkü vatanını kaybeden bir millet eğer lisanına ve edebiyatına hâkim kalırsa mahvolmaz, yaşar ve yine bir gün gelir siyasî istiklâlini kazanır, düşmanlarından intikamını alır. Fakat bir millet lisanını bozar, kaybederse, hatta siyasî hâkimiyeti bâkî kalsa bile tarihten silinir.*” (Seyfettin, 2001, 216).

Ali Canip Yöntem: “*Milletleri tutan taştan, topraktan, çelikten yapılmış kaleler değildir; zengin bir dil ve bu dilin üstünde yükselmiş yine zengin bir edebiyattır; öyle ki asırlarca evvel istiklâlini kaybeden nice milletler vardır ki vatanlarının üstünde esen istiklâl kasırgaları onların kökünü kazıyamamış ve bir gün yine meydana çıkmışlardır; çünkü o milletler mazide zengin edebiyatla tetevvüc etmiş zengin lisanlarını muhafaza etmişlerdir ve çünkü milliyetle lisan birdir.*” (Yöntem, 1995, 329).

Yahya Kemal Beyatlı: “*Bizi ezelden ebede kadar bir millet hâlinde koruyan, birbirimize bağlayan bu Türkçedir, bu bağ, öyle metîn bir bağdır ki vatanın hudutları koptuğu zaman bile kopmaz, hudutlar aşırı yine bizi birbirimize bağlı tutar; Türkçenin çekilmediği yerler vatandır, ancak çekildiği yerler vatanlıktan çıkar, vatanın kendi gövde ve ruhu Türkçedir.*” (Beyatlı, 1984, 84).

Mehmet Kaplan: “Türkiye’nin en mühim kültür davası, hiç şüphesiz, dil davasıdır. O, bütün davaların başında gelir. Onu hâletmedikçe, kültürle alâkalı diğer meselleri hâletmeye imkân yoktur.” (Kaplan, 1988, 66).

Yüzyıllar içinde yaşamın hemen her alanında kullanılarak gelişip zenginleşen dilin birçok farklı kullanımı söz konusudur:

- Sözlü Dil/Konuşma Dili
- Yazılı Dil/Yazı Dili
- Manzum Dil
- Mensur Dil
- Günlük Dil
- Edebiyat Dili
- Bilim Dili

Sözlükte “yayma, saçma, dağıtma” anlamına gelen Arapça kökenli “nesir”in kavram anlamı; “manzum olmayan söz veya yazı”dır. Daha geniş biçimde tanımlamak gerekirse nesir; “herhangi bir duygu, düşünce, olay vb. şeylerin, dilin doğal yapısına, gramer kurallarına uygun bir biçimde ve düz cümleler hâlinde yazılı veya sözlü olarak ifadesi”dir.

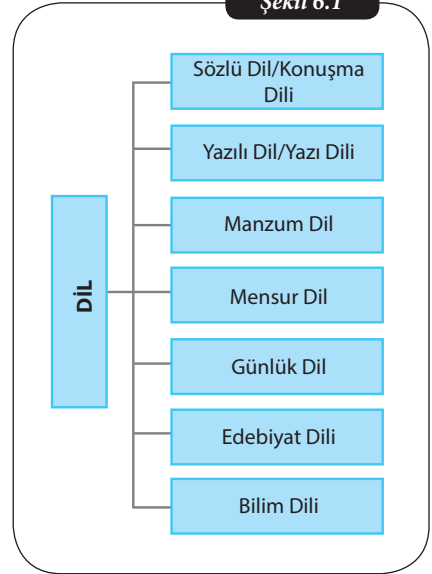
Nesir kavramı eski dilde “inşâ, mensûr, mensûre” kelimeleriyle karşılanırken yakın dönemde “düzyazı” kelimesiyle karşılanmaktadır. Nesir kavramı Türk edebiyatında, Tanzimat yıllarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Ondan önceki dönemlerde büyük ölçüde “inşâ” kavramı tercih edilmiştir. Nesir yazarı demek olan “nâsir” yerine de “münşî” kavramı kullanılmıştır.

İnsanlar arasında iletişimi sağlayan en doğal ve en gelişmiş araç durumundaki dil, -ister sözlü ister yazılı biçimde olsun- büyük oranda nesir hâlinde kullanılagelmıştır. Dolayısıyla dilin “manzum” hâlde kullanımı çok daha sınırlıdır. Bununla birlikte ilk edebî eserlerin (destan, trajedi, halk şiiri vs.) hemen hepsi manzumdur. Nesrin edebî bir tür olarak kabulü çok daha sonralardır. Başka bir ifadeyle nesrin gelişmesi, yazı dilinin gelişimine eş zamanlı bir seyir takip etmiştir. Bu çerçevede her devir veya nesil, sahip olduğu dünya görüşü ve sanat anlayışına göre dili kullanmış ve zaman içinde nesir dilini zenginleştirmiştir.

Nesrin en belirgin yönü ve temel şartı, ait olduğu dilin doğal hâli ve bu hâlin kuralları çerçevesinde hayat bulmuş olmasıdır. Nesir, “nazım”da vazgeçilemez olan kafiye ve vezni reddeder; yani manzum değildir. Ayrıca mısralar hâlinde değil, düz cümleler hâlinindedir. Öte yandan nesir dili, nazım diline göre çok daha açık ve açıklayıcıdır. Onun varlık sebebi, taşıdığı anlamı, en açık ve anlaşılır biçimde ifade edebilmektir. Bir başka ifadeyle, nazımda ahenk-ritim endişesi daha ön planda yer alırken nesirde, düşüncelerin dilin doğal yapısı içindeki ifadesi önem kazanır. Düzenli noktalama işaretleri, nesrin okuyucu tarafından daha rahat anlaşılmasını sağlar.

Nesrin en küçük birimi; bir fikri, duyguyu, hareketi, işi, bir hüküm hâlinde ifade eden *cümle*’dir. Cümlelerin mantıklı bir sıra içinde, anlam veya fikir çekirdeği etrafında toplanması ise *paragraf*’ı; paragrafların hem anlam hem yapı bakımından birlik ve bütünlüğü ise *metin*’i meydana getirir. Bu nedenle metin; herhangi bir konu veya olayın dil aracılığıyla-yazılı, sözlü veya basılı olarak- ifadesinden oluşan söz bütünüdür.

Şekil 6.1



İnşa: Sanatlı ve güzel nesir.

Manzum: Nazım hâlinde; yani vezinli ve kafiyeli biçimde söylenmiş söz.

Nesir, kendi içinde önce *sözlü nesir*, *yazılı nesir*; yazılı nesir de *edebî nesir* ve *edebî olmayan nesir* olmak üzere ikiye ayrılır. Bir başka yaklaşımla, kullanım alanı ve bundan kaynaklanan niteliklerine göre dil ürünlerini üç gruba ayırmak gerekir. Bunlar; *günlük dil*, *bilim dili* ve *edebiyat dili*'dir. Bunlardan sadece edebî dil ekse-
ninde var olan nesirler edebî nesir, diğer dillerle kaleme alınan nesirler ise edebî olmayan; didaktik nesirlerdir.

Edebî nesir, çok daha titizlikle kaleme alınmış, sıradanlıktan uzak, belli bir bilgi, düşünce, duygu, yorum derinliğine sahip, okuyucuya estetik duygular kazandıran, edebîlik özelliğine sahip nesirdir. Edebî nesirde şair ve yazar, dilin kurallarına bağlı kalmak koşuluyla kendine özgü ifade biçimleri ve edebî sanatları kullanabilir. Bu, onun üslubunu oluşturur. Ancak milletlere, devirlere, nesillere göre çoğu zaman edebîlik özelliği ve anlayışı farklılıklar gösterebilmektedir. Bu nedenle, edebî nesir ile edebî olmayan nesrin kesin sınırlarını çizmek zordur. Edebî nesir; *masal*, *efsane*, *menkıbe*, *halk hikâyesi*, *roman*, *hikâye*, *tiyatro*, *deneme* gibi pek çok türü kapsar. Edebî olmayan nesir ise bilimsel ve didaktik eserler ile günlük hayatın değişik alanlarında karşımıza çıkar. Sanat endişesi taşımayan bu nesir, edebî nesre göre, daha açık ve açıklayıcıdır. Öncelik, bilgi ve değerlerin açık ve anlaşılır biçimde okuyucu/dinleyiciye aktarılmasıdır.

SIRA SİZDE

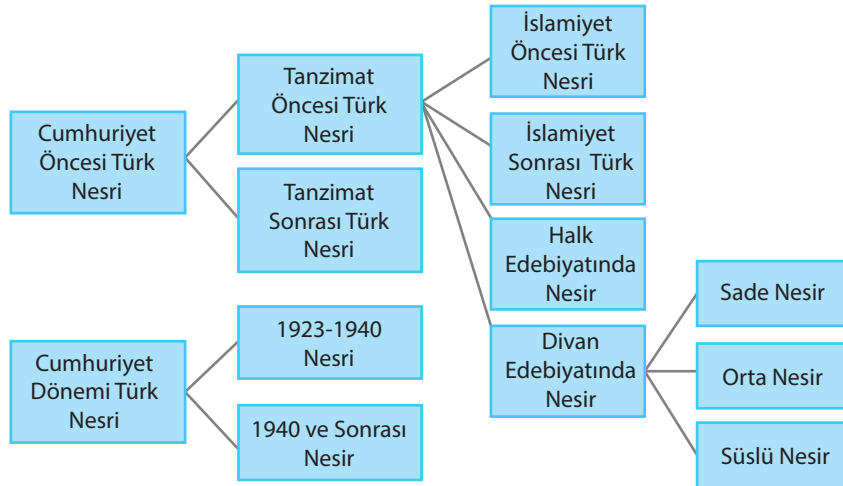


Nesir ve nazım arasındaki temel farklar nelerdir?

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK NESRİNE GENEL BİR BAKIŞ

Türk kültür tarihine kronolojik bir bakış açısı yöneltildiğinde, Türk nesrinin farklı devirlerde farklı özelliklere sahip olduğu görülür. Türklerin İslam kültür ve medeniyeti (X-XI. yüzyıl) ile Batı kültür ve medeniyetine (XIX. yüzyıl) girişleri, dil ve nesirlerindeki ana dönemleri belirler. Dolayısıyla Türk nesrinin tarihini, sahip olduğu özellikler bakımından üç ana başlık altında inceleyip değerlendirmek gerekir.

Şekil 6.2



Tanzimat Öncesi Türk Nesri

Tanzimat öncesi edebiyatta asıl olan şiirdir. İkinci planda kalan ve çoğu zaman edebî bir değer olarak kabul edilmeyen nesir, şiirin etkisinde kalmıştır. Şiire ol-

dukça uzak olan didaktik ve ahlaki metinlerin bile manzum biçimde yazılması, bu durumun somut örneklerinden biridir.

Tanzimat öncesi Türk nesri, İslamiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki ana döneme ayrılır. Türklerin İslam kültür ve medeniyetine girişleri, kültür ve dillerinde önemli değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

İslâmiyet Öncesi Türk Nesri

İslamiyet öncesi Türk nesrinin başlangıç tarihi hakkında kesin bir bilgiye ulaşmak oldukça zordur. Sözlü edebiyat devri ürünü durumundaki *sav*'ları, bu dönemin ilk nesir örnekleri olarak kabul etmek mümkündür. *Yenisey* (V. ve VI. yy.) ve -özellikle- *Orhun Yazıtları* (VIII. yy.), yazılı edebiyat dönemi Türk nesrinin ilk ve en önemli örnekleridir. Sade, açık ve işlek bir dile sahip olan Orhun Yazıtları, Bilge Tonyukuk ve Yolluğ Tigin tarafından yazılmıştır. Uygur dönemi nesri ise Maniheizm ve Budizm çerçevesinde şekillenen metinlerde (*İrk Bitig*, *Altun Yaruk*, *Prens Kalyanamkara* ve *Papam Kara Hikâyesi*, *Sekiz Yükme*) ifadesini bulmuştur.

İslâmiyet Sonrası Türk Nesri

Türk milletinin Orta Asya'dan Batı'ya doğru bir göç süreci içine girmesi, İslam dinini kabul etmesi, bu çerçevede söz konusu olan farklı kültürlerle karşılaşması, alfabe değiştirmesi ve yeni bir medeniyet dünyasına katılması gibi nedenler, IX.-XIV. yüzyıllar arasındaki dönemde Türk nesrinin önemli ölçüde duraklamasına neden olmuştur. Bununla birlikte İslamiyet'i kabul edişten bir süre sonra XI. yüzyılda Karahanlılar bölgesinde bu dönemin eserleri ortaya çıkmaya başlar. Bunların başında da *Kutadgu Bilig*, *Atabetü'l-Hakâyık* ve *Divanu Lügati't-Türk* yer alır. Daha sonra Harezmi sahasına ait Rabguzî'nin *Kıyas-ı Embiyâ'sı*, Altınordu sahasına ait Kerderli Mahmud b. Ali'nin *Nehcü'l-Ferâdis'i*, Altınordu sahasına ait *Kodeks Komanikus*, Çağatay sahasına ait Ali Şir Nevâî'nin *Mecâlisü'n-Nefâis* ve *Muhakemetü'l-Lugateyn'i*, Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Türk* ve *Şecere-i Terâkime'si* ve ilk Kur'an tercüme-leri, İslami dönemin ilk nesir örnekleri olarak anılabilir.

Sav: Atasözü

İslamiyet sonrası Türk nesri, XV. yüzyıldan itibaren divan edebiyatının oluşumu ile birlikte -özellikle Anadolu'da- iki kola ayrılır. "Tanzimat'tan önceki Türk edebiyatında nasıl biri halk, ötekisi yüksek ve kültürlü tabakaya has, dil ve üslup bakımından birbirinden tamamıyla farklı iki şiir geleneği var idiyse, tıpkı bunun gibi, biri halk kitaplarında kullanılan kısa, açık ve sade, ötekisi resmî kitabet, muhaberat, tarihî, ilmî eserlerde kullanılan, genellikle uzun, dolaşık, kapalı ve süslü iki nesir vardı" (Kaplan, 1976, 424).

Halk Edebiyatında Nesir

Bütünüyle halkın malı olan bu nesir, büyük ölçüde sözlü geleneğe bağlıdır. Ağzından ağıza veya nesilden nesile sözlü olarak aktarılagelmiştir. *Masallar*, *efsaneler*, *menkıbeler*, *hikâyeler*, *mizahi fıkralar*, halk nesrinin belli başlı türlerini oluşturur. Halk nesrinin temel özelliği, halk dili ile ifade edilmiş olmasıdır. Bu nedenle açık, yalın ve doğaldır. Ancak söylendiği anda yazıya geçirilmediği için halk edebiyatı nesri üzerinde konuşmak zordur. Bazıları, üzerinden uzun zaman geçtikten sonra yazıya geçirilmiş ve günümüze ulaşma olanağı bulabilmiştir. Bunun en güzel örneği, XV. yüzyılın sonu ile XVI. yüzyılın başında yazıya geçirilmiş olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir. Toplam on iki hikâyeden meydana gelen *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde, manzum ve mensur anlatım iç içedir. Mensur kısımlar açık, yalın ama işlenmiş ve ahenkli bir dile sahiptir. Yer yer de kalıplaşmış ifadeler yer alır.

Divan Edebiyatında Nesir

Divan edebiyatında nesir denilince, Tanzimat yıllarına kadar sadece *inşa* denilen süslü nesir akla gelmiş; bunun dışındaki nesirler edebiyattan sayılmadığı için dikkate alınmamıştır. Genellikle *tarih*, *destan*, *hikâye*, *seyahatname*, *biyografi*, *mektup* ve didaktik eserler gibi türler etrafında hayat bulan divan nesri, topluca değerlendirildiğinde, birbirinden bazı noktalarda farklılıklar gösteren üç gruba ayrıldığı görülür. Bunlar:

Sade Nesir

Yer yer diğer iki nesir türünde de yer alan birtakım dil ve üslup özellikleri görülmesine rağmen sade nesrin temel niteliği, halk dili veya konuşma diline yakın özelliklere sahip olmasıdır. Yalınlık, açıklık, doğallık, düşünce ve olayların doğrudan doğruya ifadesi, sade nesrin asıl özellikleridir. Onda sanat yapma düşünce ve gayreti söz konusu değildir. Kur'ân tefsirleri, hadis kitapları, menkıbevi İslam tarihleri, fütüvvetnameler, menakıpnameler, gazavatnameler, dinî-destani halk kitapları, halk hikâyeleri, halka mahsus tasavvuf, ahlak kitapları, sade nesrin hâkim olduğu eserlerdir. Mercimek Ahmet'in Farsçadan çevirdiği *Kâbusnâme* **bunlardan birisidir.**

Orta Nesir

Medrese eğitimi almış, üst zümrelerin içinde veya onlarla çeşitli seviyelerde ilişkisi olan yazarların çoğu orta nesri tercih etmiştir. Zaman zaman süslü nesrin unsurlarına da bünyesinde yer veren, bu nedenle halkın konuşma dilinden uzaklaşan orta nesirde temel amaç, sanat yapmaktan çok düşüncenin okuyucuya iletilmesidir. Nâimân'ın *Tarih'i*, Katip Çelebi'nin *Mizân'ül-Hak*'ı, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si, Koçi Bey'in *Risale*'si ve bazı dinî eserler, fetvalar, sefaretnameler, orta nesrin örnekleridir.

Süslü Nesir

Fatih Sultan Mehmet devrinden itibaren (XV. yüzyıl) görülmeye başlayıp gittikçe gelişen süslü nesir (*inşa*), sanat endişesi ekseninde var olan ve divan şiiri etkisi altında kalan nesir türüdür. Yüzyıllarca tek edebî nesir olarak kabul edilen süslü nesirler, yoğun Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaları, bol secileri, uzun cümleleri ve yapay yapısı ile diğer iki nesir türünden ve halk dilinden tamamen uzak ve farklıdır. Bu tür nesir yazarına *münşi* denir. Veysî ve Nergisî'nin kalemlerinde en üst noktaya ulaşan süslü nesir, Âşık Çelebi, Hasan Çelebi, Sâlim, Safayî tezkiyelerinde; Hoca Sadedin ve Karaçelebizâde Abdülaziz tarihlerinde; Sinan Paşa'nın *Tazarrunâme*'sinde örneklerini bulmuştur.

Tanzimat Sonrası Türk Nesri

Türk toplumunun Batı'ya yönelmesi, hayatın pek çok alanında olduğu gibi, kültür, edebiyat ve dilinde de önemli değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Bu değişikliklerin ilki, önceki dönemde esas olan şiir hâkimiyetinin nesre geçmiş olmasıdır. İkincisi ise dilin, zaman içinde eski pürüzlerinden temizlenerek sadeleşmesidir. Çünkü Tanzimat sonrasında Türk toplumunun bütün yönleriyle yaşamaya başladığı yeni hayat ve bu hayatı yaşayan yeni insanın, kendisini eski dil veya nesirle anlatması mümkün olamazdı. Yeni bir dil veya yeni bir nesir işte böyle bir ortamda ve ihtiyaçta doğmuştur.

Fütüvvetname:

Fütüvvetname geniş bir anlam çerçevesine sahiptir:

- Fütüvvet kavramını ele alan eserler
- Fütüvvet ve Ahi teşkilatlarının mesleki yönetmeliğine yer verilen eserler
- Fütüvvet inancının, gelenek ve törenlerinin anlatıldığı, fütüvvetle ilgili sözlerin toplandığı eserler bu kapsamda değerlendirilir.

Gazavatname: Din uğruna yapılan savaşları anlatan eser.

Menakıpname: Çeşitli kişi ve olaylara dair dinî ve tasavvufi menkıbeleri anlatan eser.

Tanzimat nesrinin ilk örnekleri resmî yazışmalardır. Çeşitli alanlarda gereksinim duyulan “ıslahat” hareketlerinde halkın desteğini almak isteyen yönetim, bu konularda halkı bilgilendirmek ihtiyacını duyar. Bu ihtiyaç, ister istemez halkın anlayabileceği bir dili kaçınılmaz kılar. Bu zeminde doğan yeni nesir, bir adım sonra devrin aydın ve sanatkârlarının çabalarıyla gelişip alanını genişletir. Çünkü aydın ve sanatkârlar için de halka hitap etmek esastır.

Böyle bir ortamda hayatımıza giren gazete ve dergiler, Tanzimat sonrası nesrinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında temel faktör durumundadır. *Takvim-i Vekâyi* (1831), *Ceride-i Havadis*, *Tercüman-ı Ahvâl* (1861), *Tasvir-i Efkâr* (1862) gibi ilk gazeteler, haklı olarak halka seslenmeyi amaçlarlar. Bu amaç, halkın anlayabileceği bir nesir dilini kaçınılmaz kılar. Nitekim Şinasi, *Tercüman-ı Ahvâl* ön sözünde gazetenin “giderek umum halkın anlayabileceği bir dil” ile yayımlanacağını belirtme zorunluluğunu hissederek.

Bunun ötesinde gazete ve dergilerde yayımlanan *makale*, *fıkra*, *roman*, *hikâye*, *tiyatro*, *eleştiri* gibi yeni türler -şiire göre- hızla nesrin alanını genişletir. Bütün bu olumlu gelişmelere 1727 yılında kurulan matbaanın ve giderek artan matbaa olanaklarının getirdiği kolaylıkları da eklemek gerekir. Böylece kullanım alanı açısından, kendinden önceki dönemlere göre çok daha genişleyen Tanzimat sonrası Türk nesri, dilin gelişimiyle eş zamanlı olarak sadeleşmeye başlar. Şinasi, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi yazarlar, Tanzimat nesrinin oluşmasında önemli katkıları bulunan isimlerdir.

Söz konusu olumlu gelişme, Servet-i Fünûn (1896-1901) ve Fecr-i Âti (1909-1912) mektepleri dönemlerinde, benimsenen sanat anlayışı yüzünden bir dönem duraklar ve nesir dilinde ağırlaşma görülür. Çünkü Cenap Şahabeddin, Süleyman Nazif, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Haşim gibi isimler, topluma hitap eden bir edebiyat anlayışı yerine sanatı ve sanatkâranlığı esas alan bir edebiyat anlayışını benimserler.

Tanzimat sonrası nesirdeki asıl planlı sadeleşme Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp'ın II. Meşrutiyet'ten sonra (1911) başlattıkları *Yeni Lisan* ve *Millî Edebiyat* hareketiyle mümkün olur. Adı geçen hareketin temel düşüncesi şu ilkeler etrafında toplanır:

- Arapça ve Farsça gramer kurallarına göre tamlama yapılmaması; bazı küçük ayrılıklar dışında (*fevkalâde*, *darb-ı mesel*, *sevk-i tabii* gibi) Arapça ve Farsça tamlamaların kullanılmaması;
- Arapça ve Farsça çoğul eklerinin (*kâinât*, *inşaât*, *ahlak*, *müslüman* gibi klişe hâline gelmişler müstesna) kullanılmaması;
- Arapça ve Farsça edatların (*ama*, *şayet*, *şey*, *keşke*, *lâkin*, *hem*, *hemen*, *henüz*, *yani* müstesna) kullanılmaması;
- Arapça ve Farsçadan dilimize geçmiş ve halk tarafından benimsenmiş (Türkçeleşmiş) kelimelerin korunması ve söylendiği gibi yazılması;
- Konuşma dilinin özünü oluşturan İstanbul Türkçesinin yazı dili hâline getirilmesi;
- Diğer Türk lehçelerinden kelime alınmaması;
- Unutulmuş (arkaik) Türkçe kelimelerin diriltilmeye çalışılmaması.

Kısacası Yeni Lisan Hareketi'nin dilde yapmak istediği şey, Türkçeyi yabancı dil kurallarından ve halkın dilinde kullanmadığı yabancı kelimelerden temizlemek, konuşma dili ile yazı dili arasındaki ikilik ve uçurumu ortadan kaldırmak ve konuşma dilini yazı dili hâline getirmektir. Nitekim bu düşünceler 3-5 yıl gibi kısa bir süre içinde dönemin edebiyat eserlerinde meyvesini verir. Resmî yazışmalarda bir süre

daha devam eden eski dil alışkanlıkları, zaman içinde aynı noktaya gelir ve Türk nesri konuşma diline yaklaşır. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ahmet Hikmet, Refik Halit, Reşat Nuri, Halide Edip gibi çeşitli yazarların eserlerinde (hikâye, roman, makale, hatıra vb.) somut örneklerine kavuşur. Artık bu dönem nesrinde duygu ve düşüncelerin açık bir biçimde ifadesi esas alınır. Cümle, anlam bakımından açık ve yalın; yapı itibarıyla da basit ve kısadır.

SIRA SİZDE



İslamiyet öncesi Türk nesrinin temel özellikleri hakkında bilgi vererek bu dönemin başlıca eserlerini sıralayınız.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK NESRİ

Cumhuriyet Dönemi Türk nesrindeki gelişmelerin önemli bir yönünü hiç şüphesiz Türkçedeki gelişmeler oluşturur. Bu nedenle önce 1923-2010 döneminde Türkçenin durumuna kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Cumhuriyet Dönem'inde Türkçe

Cumhuriyet Dönemi'nde dili olumlu veya olumsuz yönde etkileyen bazı gelişme veya olaylar söz konusudur. Genelde edebiyatın, özelde ise nesrin gelişmesinde etkili olan durumların bilinmesi yararlı olacaktır. Harf Devrimi, Türk Dil Kurumunun kurulması, basın-yayın olanaklarının gelişmesi, okuma-yazma ve okullaşma oranının artması, dilde özleştirme çalışmaları, Cumhuriyet Dönemi'nde dilin ve nesrin gelişimini etkilemiştir.

Harf Devrimi: Cumhuriyet sonrasında dil ve kültürümüzdeki en önemli gelişmelerin başında, 3 Kasım 1928'de gerçekleştirilen Harf Devrimi gelir. Arap alfabesinden Latin kökenli yeni Türk alfabesine geçiş, öncelikle okuma-yazmada ciddi kolaylıkları getirmiş; Arap alfabesinin getirdiği bazı sıkıntıları ortadan kaldırmış; Türk milletinin Batılı milletlerle olan uyumunu kolaylaştırmıştır.

Türk Dil Kurumu: Türk Dil Kurumu, 12 Temmuz 1932'de bizzat Atatürk'ün yönlendirmesiyle kurulmuştur. Amacı; Türk dili üzerinde araştırma ve incelemeler yaparak problemlerinin ortadan kaldırılması, zenginleştirilmesi ve ortak bir dil bilinci oluşturulmasıdır. Nitekim kurulduğu yıl (26 Eylül-5 Ekim 1932), Atatürk'ün de katılımıyla Dolmabahçe Sarayı'nda Birinci Türk Dili Kurultayı toplanmış ve dille ilgili çeşitli konular tartışılmıştır. Türk Dil Kurumu dışında yine Atatürk'ün yönlendirmesiyle kurulan *Türkiyat Enstitüsü* (1924) ve *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi* (1936) ile buralardaki çalışmaları da bu kapsama eklemek yerinde olacaktır.

Dil Çalışmaları: Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Dil Kurumu, Türkiyat Enstitüsü, Millî Eğitim Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve çeşitli bakanlıklar ve üniversitelerde Türk dili üzerine pek çok derleme, tarama, gramer ve sözlük çalışmaları yapılmıştır. Sekiz ciltlik *Tarama Sözlüğü* (1943-1976), on iki ciltlik *Derleme Sözlüğü* (1963-1983), *Karşılaştırmalı Lehçeler Sözlüğü* (1992), çeşitli meslek veya bilim dallarıyla ilgili terim sözlükleri (*Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*, *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, *Matematik Terimleri Sözlüğü* vb.), gerçekleştirilen sözlük çalışmaları arasında yer alır. İlk ciddi Türkçe sözlük olan ve 1901'de yayımlanan Şemseddin Sâmî'nin hazırladığı *Kamus-ı Türkî*'de toplam 35.000 kelime yer alırken Türk Dil Kurumunun yayınladığı son *Güncel Türkçe Sözlük*'te 100.000'nin üzerinde kelime bulunmaktadır.

Basım-Yayım Olanaklarının Gelişmesi: Cumhuriyet Dönemi'nde basım-yayım alanında büyük bir gelişme olmuştur. Ülkemizde matbaanın ilk kurulduğu 1727'den 1928'e kadarki iki yüz yıllık dönemde toplam 25.000 kitap basılmışken sadece 2004 yılında basılan kitap sayısı 15.000'nin üzerindedir (Argunşah, 2005, 44). Dilin gelişmesinde bir başka önemli faktör, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında %5 olan okuma-yazma ile okullaşma oranlarındaki büyük artışlardır.

Dilde Özleştirme Çalışmaları: Cumhuriyet Devri'nde dil ve nesri etkileyen asıl önemli gelişme, Türk Dil Kurumu merkezindeki dilde özleştirme çalışmalarıdır. Atatürk'ün vefatından sonra tek parti döneminde yoğunlaşan ve 1960-1980 yılları arasında da devam eden "Öz Türkçecilik" anlayışı, bir taraftan kutuplaşmayı beraberinde getirmiş, bir taraftan da "tasfiyecilik"e dönüşüp Türkçeyi sarımsıdır. Öz Türkçecilik anlayışı; dile yüzyıllar önce girmiş, halk veya konuşma diline yerleşmiş Arapça ve Farsça kelimelerin atılması, yerlerine de Türkçelerinin türetilmesi düşüncesine dayanır. Sonuç olarak Türkçeden pek çok kelime atılırken kelime hazinesi daraltılmış, yeni nesillerin Hüseyin Rahmi, Halide Edib, Yakup Kadri, Refik Halit, Mehmet Âkif, Yahya Kemal gibi yazar ve şairlerin eserlerini bile anlamalarını zorlaştırmıştır. 1980 sonrasında önemli ölçüde zayıflayan bu anlayış ve çalışmalar, dilin giderek kendi doğal seyri içinde gelişme ve değişmesinin kapılarını aralamıştır.

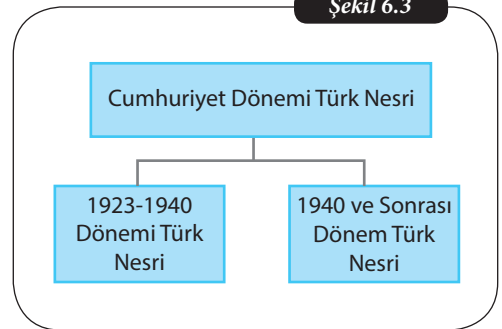
Yabancı Dillerin Türkçeye Etkisi: Cumhuriyet Devri'nde dil ve nesri etkileyen bir başka önemli gelişme, özellikle 1960 sonrası dönemde giderek belirginleşen -başta İngilizce ve Fransızca olmak üzere- yabancı kelimelerin Türkçeye girişindeki artıştır. Radyo, televizyon ve internet gibi iletişim araçlarının hızla toplum yaşamına girmesi, küreselleşme olgusunun giderek güçlenmesi, dil bilincinde düşüş gibi nedenler, toplumsal yaşamın pek çok alanına yabancı kelimelerin girmesi sonucunu beraberinde getirmiştir. Zaman içinde, yabancı kelimelerin giderek artan sayıda Türkçeye girdiği ve bu kelimelerin yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet Dönemi'nde Nesir

Konuya girmeden belirtelim ki, 90 yıllık Cumhuriyet Dönemi Türk nesri, binlerce yazar ile birçok farklı tür (hikâye, roman, tiyatro, deneme vb.) veya isim altındaki milyonlarca metni kapsayan geniş bir alandır. Bu nedenle söz konusu alan, metin ve yazarları ayrıntılı biçimde anlatmak, bu ünitenin sınırlarını çok aşar. Zaten ileriki ünitelerde farklı nesir türlerinin (makale, fıkra, deneme, hikâye, biyografi, otobiyografi, anı, gezi yazısı vb.) Cumhuriyet Dönemi'ndeki görünimleri sizinle tek tek paylaşılacaktır. Bunun için burada, sadece birtakım örnekler eşliğinde 90 yıllık Cumhuriyet nesri, ana hatları ve temel özellikleri ile tanıtmaya çalışılacaktır.

Cumhuriyet Dönemi Türk nesri, zamana bağlı kendi iç değişimleri dikkate alındığında iki döneme ayrılabilir. Bu iki dönem; 1923-1940 dönemi Türk nesri ve 1940 ve sonrası dönem Türk nesridir.

Şekil 6.3



1923-1940 Dönemi Türk Nesri

Cumhuriyet sonrası Türk nesri için bilinmesi ve belirtilmesi gereken şey, yukarıda kısaca özetlenen Tanzimat sonrası, özellikle Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Hareketi sonucu oluşan nesrin devamı olmasıdır. 1923 öncesinden devralınan dil ve bu dil ekseninde var olan nesir, Cumhuriyet nesrinin temelini oluşturur. Bu gerçeğin en önemli nedeni, Cumhuriyet öncesi yazarlarının çoğunun hayatta olmaları yazma çalışmalarını sürdürmeleri ve Cumhuriyet öncesi dil anlayışının önemli bir değişme göstermeden devam etmesidir.

Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Refik Halit, Yakup Kadri, Halide Edib, Memduh Şevket, Reşat Nuri, Ahmet Hikmet, Mehmet Emin, Yahya Kemal, Faruk Nafiz gibi Cumhuriyet öncesi yazar ve şairlerin kalemlerinde ilk olgun, kusursuz ve güzel örneklerini bulan XX. yüzyıl Türk nesri, aynı kişilerin Cumhuriyet Dönemi'nde kaleme aldıkları eserlerde daha da gelişip zenginleşir. Yeni nesilden Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Abdülhak Şinasi Hisar, Nurullah Ataç, Hamdullah Suphi, Necip Fazıl Kısakürek ve daha pek çok yazar, bu nesri, geçiş döneminin kusurlarından temizleyip işleyerek çok daha olgun seviyeye yükseltirler. Döneme egemen olan “millî dil” bilinci, Türk dili üzerine yapılan ciddi çalışmalarla daha da güçlenir.

1923-1940 dönemi nesrinin yukarıda belirtilen genel durumunu farklı düzeylerde etkileyen birtakım gelişmelerden de bahsedilebilir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte somutlaşan ve “ulus” düşüncesini merkez alan yeni bir toplum ve yeni bir devlet anlayışının temellerinden birini dil oluşturur. Harf devriminin yapılması; Türkiyat Enstitüsü, Türk Dil Kurumu, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi gibi kurumların kurulması, büyük ölçüde Türkçenin, modern bir toplumun ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir işlerlik ve zenginliğe kavuşturulması isteğiyle yakından ilgilidir. Başta aydınlar ve sanatçılar olmak üzere, bütün toplum millî bir dil bilincine ulaştırılmaya çalışılır. 1923-1940 dönemi nesir türleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde hem düşünce hem de kullanım olarak, bu tür çalışmaların somut sonuçlarını görmek mümkündür.

Örneğin, Cumhuriyet öncesinde konuşma dilinde kullanılmayan Arapça, Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü, kapalı bir dil ile eserler veren Ahmet Haşim, Cenap Şahabettin gibi şair ve yazarlar, Cumhuriyet sonrasında dillerini daha anlaşılır bir düzeye getirirler. Halit Ziya Uşaklıgil de daha önceden kaleme aldığı romanlarının dilini sadeleştirme gereksinimi duyar.

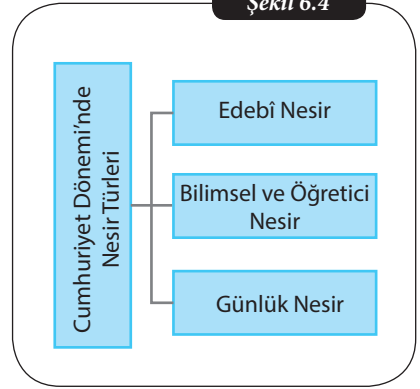
1940 ve Sonrası Dönem Türk Nesri

Türk dili ve nesri, 1940'tan günümüze uzanan süreçte doğal bir devamlılık içinde varlığını sürdürür. Her geçen gün toplumun veya sanatçıların elinde yeni olanaklarla gelişip zenginleşir. Bu doğal sürecin dışında tek parti döneminde güçlenen Öz Türkçecilik çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı sonrası belirginleşen çeşitli ideolojik hareketler, 1950 sonrası dönemde çok daha hızla gelişen basım-yayım ve iletişim olanakları, küreselleşme olgusu gibi etkenler, 1940 sonrası Türk nesrinde birtakım gelişme ve değişmelere neden olur. Bu değişmelerin başında, Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin atılıp yerine türetilen yeni kelimelerin nesir dilinde yer alması gelir. İkincisi ise nesir dilinde çok fazla yabancı kelimelerin yer almaya başlamasıdır.

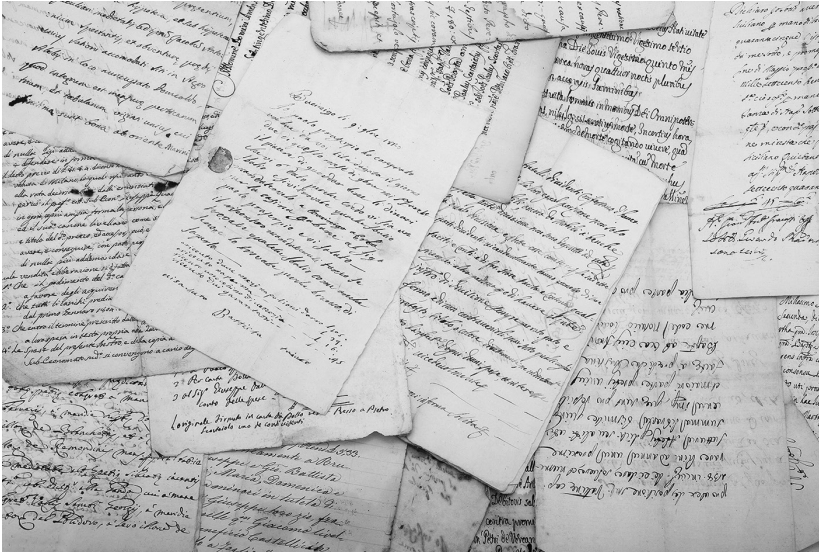
Cumhuriyet Dönemi'nde Nesir Türleri

Oldukça geniş bir alanı, binlerce yazarı, birçok farklı tür veya isim altındaki milyonlarca metni kapsayan Cumhuriyet Dönemi nesri ni sınıflandırmada kullanılabilecek bir başka ölçüt, bu nesrin niteliğidir. Çünkü kullanıldığı alan ve kullanma amacı ile bu doğrultuda şekillenecek olan dil, nesrin özelliğini belirlemede son derece önemlidir. Aynı kelimelerden meydana gelmesine rağmen oluşturduğunuz metin, nerede ve niçin kullanacağınıza göre farklılaşacaktır. Özellikle amacınız, dilin kullanım biçimi ve ortaya konan metnin niteliğini belirleyecektir. Buna göre Cumhuriyet Dönemi Türk nesrini; edebî nesir, bilimsel ve öğretici nesir ve günlük nesir olarak sınıflandırmak mümkündür.

Şekil 6.4



Resim 6.1



Edebî Nesir

Cumhuriyet nesrinin en geniş, en zengin kısmını edebî nesirler oluşturur. Belli bir sanat endişesi ve yeteneğine sahip yazarların kaleminden çıkan edebî nesirler, diğer amaçlarının yanında, okuyucuya estetik haz vermek amacıyla kaleme alınırlar. Onlarda dil, olabildiğince kusursuz ve hatasız bir biçimde kullanılır. Kelimelere temel anlamlarının yanında bilinen veya bilinmeyen yan anlamlar yüklenir. Benzetme, istiare, tezat, mecaz, kinaye gibi çeşitli edebiyat sanatlarına sahip olan dil, günlük dilin çok üstünde bir zenginlik ve derinlik kazanır. Bir başka ifadeyle edebiyat eserinde dil, günlük dille aynı kaynaktan beslenmesine veya aynı dil unsurlarını kullanmasına rağmen, ondan oldukça farklı ve başka bir dildir. Söz konusu farklılık, dil veya dil unsurlarının farklı biçim ve tarzda kullanılmasından; onlara farklı anlam, ses, çağrışım ve duygu değerleri yüklenmesinden; onların yeni ve orijinal tamlamalara dönüştürülmesinden kaynaklanır. Edebî dil, dilin sıradan bir iletişim “aracı” olmaktan çıkarılıp “amaç” seviyesine yükseltilmesi ve sanat objesine dönüştürülmesi ile elde edilir. Yazar ve şair dediğimiz insanlar, sahip oldukları olağanüstü sabır, gayret, hassasiyet ve yeteneğe sahiptir. Hepimizin çok iyi bildiğini zannettiğimiz dil, onların kaleminde dinleyen ve okuyanda heyecan ve hayran-

lık uyandıran bir güzellik nesnesine; yani edebiyat sanatına dönüşür. Tıpkı sıradan bir mermer kütesinin heykeltıraşın elinde eşsiz güzellikte bir heykele dönüşmesi gibi. Buradan hareketle diyoruz ki edebî dil, dil içinde bir “üst dil”dir.

Cumhuriyet Dönemi edebî nesrin en somut ve en yaygın örnekleri, elbette ki her biri farklı edebî tür olan *hikâye*, *roman*, *tiyatro*, *mensur şiirler*dir. *Seyahat*, *anı*, *günlük*, *mektup*, *makale*, *fıkra*, *deneme*, *biyografi*, *otobiyografi*, *mülakat* ise Cumhuriyet nesrinin diğer türlerini oluşturur. İleriki ünitelerde ayrıntılı biçimde tanıtılacak olan adı geçen türlerin dil bakımından en önemli ortak yanları, hepsinin de mensur olmaları; yani nesir diliyle kaleme alınmış olmalarıdır.

Bilimsel ve Öğretici Nesir

Cumhuriyet Dönemi nesrinin ikinci ana kolunu, bilimsel ve öğretici/egitici özelliğe sahip metinler oluşturur. Felsefe, tarih, coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ilahiyat, iktisat, fizik, kimya, biyoloji, tıp gibi bugün her biri bağımsız bir bilim dalı olan pek çok alanla ilgili bilgileri içeren kitap, makale ve bildiriler bilimsel nesir metinlerini oluştururlar. Çünkü insanlar çeşitli bilim alanlarındaki bilgi, buluş, fikir ve yorumlarını dille ifade ederler.

Bilimsel nesir, açık, yalındır. Ayrıca içerdiği bilgiyi açıklayıcı ve öğretici nitelik taşır. Amacı, işaret edenle edilen arasında tam bir uygunluk kurmaktır. Bu nedenle okuyucunun dikkatini kendi üzerine çekmeden işaret ettiği şeye, açık ve kesin bir biçimde götürür. Kelimeler bütünüyle temel anlamlarında kullanır. Ayrıca ilim dilinin kendine has “terim”leri vardır. Nesir metni bu terimler ekseninde ortaya çıkar. Dolayısıyla ilim dili matematik ve sembolik mantık gibi, bir işaretler sistemi olma ve evrenselleşme eğilimi gösterir.

Birebir bilimsel bir içeriği veya bilimsellik iddiası olmayan; daha çok okuyucuyu kültürel, sosyal, ahlaki, dinî vb. yönlerden bilgilendirme ve eğitme amacını esas alan metinleri de öğretici/öğretici nesir metinleri olarak isimlendirmek gerekir. Dinî, ahlaki, fikri, siyasi, felsefi içerikli kitap, makale veya yazıları bu grupta düşünmek gerekir.

Eğitici/öğretici nesirdeki asıl amaç da öncelikle anlaşılır olmaktır. Bu amacın dile yansıyan sonucu yalınlık ve açıklıktır. Çünkü anlamdaki kapalılık veya karmaşıklık, metnin amacına ulaşmasını ortadan kaldırır. Telkin edicilik, eğitici/öğretici nesrin bir diğer önemli özelliğidir.

Günlük Nesir

Dilin en yaygın olarak kullanıldığı alan, hiç şüphesiz günlük hayattır. Evde, sokakta, çarşıda, pazarda, kahvede, okulda insanlar birbirleriyle dil aracılığıyla iletişimde bulundurlar. Dolayısıyla Cumhuriyet nesrinin üçüncü yaygın türünü, günlük hayat içindeki nesir oluşturur. Günlük hayat içindeki dil kullanımının çok büyük bir bölümü sözlü nesirdir. Onu bir kenara bıraktığımızda, yazılı basın-yayın sahasının (gazete, dergi, broşür, İnternet vb.) da bütünüyle nesre dayandığını ve adı geçen basın-yayın organlarında her gün on binlerce metnin yer aldığını görürüz. Günlük hayat içindeki nesrin bir başka yaygın kullanım alanını, devlet veya özel sektör kurumlarındaki yazışmalar (dilekçe, rapor, program vb.) oluşturur. Bunun dışında hayatın hemen her alanında daha pek çok yazılı nesir örnekleriyle (reklam, tabela) karşılaşırız.

Terim: Bir kelime veya kelime grubunun, sözlük anlamının dışında ve belli bir bilim dalı veya meslek sahasında kullanılmak üzere yeni bir anlam kazanması. Örnek: Vezin, kafiye, mısra, beyit kelimeleri edebiyat alanının terimleridir.

Özet



Nesir kavramını algılayabilmek

Nesir; herhangi bir duygu, düşünce, olayın dilin doğal yapısına, gramer kurallarına uygun bir şekilde ve cümleler hâlinde yazılı veya sözlü olarak ifadesidir. Nesrin en belirgin tarafı, ait olduğu dilin doğal hâli ve kuralları çerçevesinde hayat bulmuş olmasıdır. Nesir dili, nazım diline göre çok daha açık ve açıklayıcıdır. Onun varlık sebebi, taşıdığı anlamı, en açık ve anlaşılır bir şekilde ifade edebilmektir. Nesrin en küçük birimi cümledir. Cümlelerin mantıklı sıra içinde bir anlam çekirdeği etrafında toplanması paragrafı; onlar da metni meydana getirirler. Nesir, kendi içinde ilk önce edebî nesir ve edebî olmayan nesir olmak üzere ikiye ayrılır. Edebî nesir, çok daha titiz bir dikkatle kaleme alınmış, sıradanlıktan uzak, okuyucuya estetik duygular kazandırabilen özelliklere sahip nesirdir. Edebî nesir; masal, efsane, menkıbe, halk hikâyesi, roman, hikâye, tiyatro vb. pek çok türü kapsar. Edebî olmayan nesir ise bilimsel ve didaktik eserler ile günlük hayatın değişik alanlarında karşımıza çıkar.



Cumhuriyet öncesi Türk nesrinin başlıca özelliklerini ayırt edebilme, temsilcilerini ve bu dönemde verilen eserleri sıralayabilmek

Türk kültür tarihine kronolojik olarak bakıldığında, Türk nesrinin farklı devirlerde farklı niteliklere sahip olduğu görülür. İslamiyet öncesi nesir, İslamiyet sonrası nesir ve Tanzimat sonrası nesir, Türk nesrinin üç ana dönemini oluşturur. Modern Türk nesri Tanzimat sonrasında başlar. Gazete ve dergilerin yayımlanmaya başlaması, aydınlar ve yönetimin halka seslenmek istemeleri, Tanzimat nesrinin gelişmesinde temel faktör durumundadır. Bu olumlu gelişme, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati mektepleri dönemlerinde bir süre duraklar ve nesir dilinde ağırlaşma görülür. Tanzimat sonrası nesrindeki asıl planlı sadeleşme, 1911'deki Yeni Lisan ve Millî Edebiyat hareketiyle mümkün olur. Adı geçen hareketin temel düşüncesi, Türkçeyi yabancı dil kurallarından temizlemek, mevcut konuşma dili ile yazı dili arasındaki ikilik ve uçurumu ortadan kaldırmak ve konuşma dilini yazı dili hâline getirmektir. Nitekim bu düşünceler 3-5 yıl gibi kısa bir süre içinde dönemin edebiyat eserlerinde meyvesini verir.



Cumhuriyet Dönemi Türk nesrinin belli başlı devirleri, eğilimleri, türleri ve bunların özelliklerini kavrayabilmek

Cumhuriyet nesri, Yeni Lisan ve Millî Edebiyat hareketi sonucu oluşan nesrin devamıdır. Bu nesri belirleyen temel faktörleri Türkçedeki gelişmeler oluşturur. Harf Devrimi, Türk Dil Kurumu, Türkiyat Enstitüsü, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi gibi kurumların kurulması ve çalışmaları, basın-yayın olanaklarının gelişmesi, okuma-yazma ve okullaşma oranının artması, dilde özleştirme çalışmaları, Cumhuriyet Devri'nde dilin ve nesrin gelişmesinde oldukça önemlidir. Cumhuriyet nesrinin en geniş, en zengin kısmını edebî nesirler oluşturur. Belli bir sanat endişesi ve yeteneğine sahip yazarların kaleminden çıkan edebî nesir, okuyucuya estetik duygu kazandırmak amacıyla kaleme alınır. Onlarda dil, olabildiğince kusursuz ve hatasız bir biçimde kullanılır. Hikâye, roman, tiyatro, mensur şiir, seyahat, anı, günlük, mektup, makale, fıkra, deneme, biyografi, otobiyografi, mülakat edebî nesrin türlerini oluştur. Cumhuriyet nesrinin ikinci ana kolunu, bilimsel ve öğretici özelliğine sahip metinler oluşturur. Felsefe, tarih, coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ilahiyat, iktisat, fizik, kimya, biyoloji tıp gibi pek çok alanla ilgili bilgileri içeren kitap, makale ve bildiriler bilimsel nesir metinlerini oluşturur. Bilimsel nesir, açık, yalın; açıklayıcı ve didaktiktir. Okuyucuyu kültürel, sosyal, ahlaki, dinî vb. yönlerden bilgilendirme ve eğitme amacını esas alan metinleri de eğitici/öğretici nesir metinleri olarak isimlendirmek gerekir. Eğitici/öğretici nesirdeki asıl amaç, öncelikle anlaşılır olmaktır. Bu amacın dile yansıyan sonucu yalınlık ve açıklıktır. Cumhuriyet nesrinin üçüncü yaygın türünü, günlük hayat içindeki nesir oluşturur.

Kendimizi Sınyalım

1. Aşağıdaki kavramlardan hangisi “nesir”in karşılığı **değildir**?

- a. Mensur
- b. İnşa
- c. Düzyazı
- d. Nazım
- e. Mensure

2. Aşağıdakilerden hangisi, “nesir”in temel özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Nesir; manzum olmayan, düzyazı şeklindeki söz ve yazıdır.
- b. Nesir; dilin doğal hâli ve bu hâlin kuralları çerçevesinde hayat bulur.
- c. Nesir; cümle ve paragrafların mantık ve anlamsal bütünlüğünden oluşur.
- d. Nesir; nazım diline göre çok daha sade ve açıktır.
- e. Nesir; mısralarında ahenk ve ritmin varlığını önemser.

3. Aşağıdakilerden hangisi, İslamiyet sonrası Türk nesrinin oluşumunda etkili **değildir**?

- a. Türklerin Orta Asya’dan Batı’ya göç etmeleri
- b. Türklerin İslam dinini kabul etmeleri
- c. Türklerin Arap alfabesini kabul etmeleri
- d. Türklerin yeni kültür ve medeniyetlerle temas etmeleri
- e. Türklerin yeni bir coğrafyada yeni bir hayat tarzına sahip olmaları

4. Aşağıdakilerden hangisi, Tanzimat sonrası dönemde yeni nesrin oluşumunda birinci dereceden etkiye sahip **değildir**?

- a. Halkın ekonomik seviyesinin yükselmesi
- b. Toplumun yeni bir hayat tarzına yönelmiş olması
- c. Basım-yayım imkânlarının giderek artması
- d. Gazete ve dergilerin hızla çoğalması
- e. Yönetim ve aydınların halka seslenmeleri

5. Aşağıdakilerden hangisi Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp’ın başlattıkları Yeni Lisan Hareketi’nin ilkelerinden biri **değildir**?

- a. Arapça ve Farsça gramer kurallarına göre tamlama yapılmaması
- b. Arapça ve Farsça çoğul eklerinin kullanılmaması
- c. Arapça ve Farsça edatların kullanılmaması
- d. İstanbul Türkçesinin yazı dili hâline getirilmesi
- e. Diğer Türk lehçelerinden kelime alınması

6. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi, edebî nesrin temel özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Belli bir sanat endişesi ve yeteneğine sahip yazarların kaleminde hayat bulur.
- b. Okuyucuyu bilgilendirme ve eğitmeyi amaçlar.
- c. Dil, olabildiğince kusursuz ve hatasız bir biçimde kullanılır.
- d. Kelimeler daha çok yan anlamlarında kullanılır.
- e. Benzetme, istiare, tezat, mecaz, kinaye gibi çeşitli sanatları içerir.

7. Cumhuriyet Dönemi dili ve nesrini olumsuz olarak etkileyen en önemli gelişme aşağıdakilerden hangisidir?

- a. İletişimin yaygınlaşması sonucu yabancı sözcüklerin Türkçeye girmesi
- b. Halk ve aydınlar arasında dil bilincinin yeterince gelişmemiş olması
- c. Dille ilgili kurumların (Türk Dil Kurumu, üniversiteler) yetersizliği
- d. Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin dilden atılması
- e. Toplumda okuma alışkanlığının yetersiz olması

8. Aşağıdakilerden hangisi, bilimsel ve didaktik nesrin temel özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Açık, yalın ve anlaşılır olmak
- b. Bilgi aktarmayı amaçlamak
- c. Dili doğru ve kusursuz biçimde kullanmak
- d. Kelimeleri daha çok yan anlamlarında kullanmak
- e. Edebiyat sanatlarından uzak olmak

9. Aşağıdakilerden hangisi “dil”in millî bir değer olmasıyla ilgili **değildir**?

- a. Dil; ait olduğu milletin ortak hazinesidir.
- b. Dil; milletin kültürel değerlerini dünden bugüne taşıyan bir köprüdür.
- c. Dil; temeli sese dayanan bir iletişim aracıdır.
- d. Birey kimliğini, ait olduğu milletin dili aracılığıyla oluşturur.
- e. Millet kültürel değerlerini, büyük ölçüde dilinde saklar.

10. Aşağıdakilerden hangisi, dilin toplumsal işlevlerinden biri **değildir**?

- a. Toplumu oluşturan bireyler arasında iletişimi sağlar.
- b. Toplumun kültürel değerlerini genç nesillere aktarır.
- c. Toplumsal hayatta kültürel bir devamlılık sağlar.
- d. Toplumların ekonomik gelişimine kapı aralar.
- e. Toplumun kültürel değerlerinin koruyucusu ve taşıyıcısıdır.

Okuma Parçası 1

Konuşma Dili ve İlim Dili

Mehmet Kaplan

Günlük konuşma dili, canlı ve sıcak olmakla beraber, lügat bakımından sınırlı, cümle yapısı bakımından basittir.

Günlük dilin sınırlarını, telaffuz şeklini ve muhtevasını yaşanan çevre ve sosyal tabaka teşkil eder. Bundan dolayı günlük konuşma dili, onu konuşan çevrelere ve sosyal tabakalara göre değişir. Deniz, balık, fındık, çay ve tütün ile uğraşan bir Karadenizlinin kullandığı kelime kadrosu ile hayvancılıkla meşgul olan Doğu Anadolu'nun kelime kadrosu arasında fark vardır. Birinde bulunan kelime ve tabirler ötekisinde bulunmaz. Konuşma dilinde ortak kelimelerin söyleniş tarzı bile farklıdır.

Ortak dil kavramı mahalli şive ve ağızlardan daha geniş bir kelime ve ifade kadrosuna tekabül eder. Ortak dil çeşitli ağız ve şivelerden gelme kelime ve ifadelerle beraber okul, gazete ve kitaplardan gelen unsurları da içine alır. Büyük şehirler ortak dili oluşturan potlardır. İlim dili ortak dilden bazı kelimeleri alsa da kelime kadrosu ve kelimelere verilen mana bakımından çok farklıdır. Tek bir ilim dili yoktur. Her ilmin kendine mahsus terim ve işaretlerinden ibaret bir dili vardır. Tıp âlimi, hukukçunun, kimya âlimi, coğrafyacının kullandığı pek çok terimi bilmez. Bu bir ayıp da değildir. Burada söz konusu olan ihtisastır. Bir bilim adamı kendi ihtisas sahası ile ilgili kelimeleri bilir. Bu onun için hayati bir konudur. İlim sahasında kullanılan kelimelerin açık, seçik ve kesin tek bir manası vardır ve böyle olması gerekir. Günlük dil veya ortak dilde kullanılan kelimeler çok manalı olduğu için, ilim adamları, fizik ve kimya formüllerinde olduğu gibi bir takım işaretlere başvururlar. Bunlar beynelmileldir. İlim ve teknik her yerde aynı olduğu için bunlarla ilgili kelimeler kolayca bir dilden ötekine girebilirler. Türkçeye Batı dillerinden ilim ve teknikle ilgili binlerce kelime girmiştir. (...)

Türkiye'nin bugün en çok muhtaç olduğu şeylerden biri, herkesin aynı manada kullanacağı, üzerinde anlaşmaya varılmış bir ilmî terimler lügatine sahip olmaktır. Bu mesele çok kolay olan yeni kelimeler uydurma yolu ile halledilemez. Aynı sahada çalışan ilim adamlarının bir araya gelerek kelime kelime tartışma ve anlaşmaları ile belki bir çözüme ulaşılabilir.

Kaynak: Kaplan, 1983: 204-205

Okuma Parçası 2

Yahya Kemal'in Türkçesi

Nihat Sami Banarlı

Eski şiirde bir Yunus Emre Türkçesi vardır. Büyük pan-teist, coşkun ruhundaki ilâhî aşkı, böyle bir aşk içinde dile gelmiş saf ve samimî bir Türkçe ile söylemenin sınırlarını bulmuştur. Yunus'un XIII. asır Türkçesine görülmemiş, duyulmamış bir ifade kudreti kazandırması bundandır.

Eski şiirde bir Nevâî Türkçesi vardır. XV. asrın Türkçeye vurgun şairi, bu dilin âdeta Türkiye topraklarındaki geleceğini keşfetmiş gibi, Orta Asya Türkçesine bir musiki lisanı olmanın imkânlarını vermiştir.

Eski şiirde bir Fuzûlî Türkçesi vardır. Fuzûlî de tıpkı Nevâî gibi, dikenli bahçelerde gül dermenin zevki ve şevki içindedir. Mecnûn'un Leylâ'yı sevmesi kadar üstün bir Türk dili sevgisiyle "Ben diken gibi sert bilinen Türkçeye gül yaprağı gibi şiirler söyleyeceğim" demiş ve aziz lisanımızı gerçekten gül yaprağı gibi ince ve renkli söyleyişlere ulaştırmıştır.

Onlar, Türkçenin büyük âşıklarıydı. Onun için ebedi oldular.

XX. asır şiirinde de böyle bir Yahya Kemal Türkçesi vardır. Yahya Kemal Türkçesi, lisanımızın büyük fırtınalar geçirdiği bir çağda, Türkçenin sesine, mimarisine, ruhuna ve dehâsına sâdık kalmak yoluyla bu lisanı kendi devrinin şahikasına ulaştırmıştır.

Yahya Kemal Türkçesi ne bir tesadüfün, ne de moda hareketlerle müşterek bir dil cereyanının eseridir. Şair, Türkçenin Türkiye topraklarındaki güzelleşmesi tarihini adım adım takip ederek, milletimizin asırlar boyunca bu lisana verdiği güzellikteki sırları araştırmış, bulmuş ve onu terennüm etmiştir. Batı şiir lisanlarının kendi millî dehâları içinde asırlarca nasıl işlendiğini görüp, aynı ses ve söyleyiş üstünlüğünü Türkçeye de vermek için gereken yolları araştırmaktan doğan bu netice, şairin kendi dil ve sanat sevgisiyle kendi gayretiyle ve kendi lisan felsefesiyle elde edilmiştir.

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin;

Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;

Mehtâb, iri güller ve senin en güzel aksın,

Velhâsıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde.

Kaynak: Banarlı, 1975: 119-120

Okuma Parçası 3

Dede Korkut Hikâyeleri'nden

“Meger hanum, Oğuzda Duha Koca oğlu Delü Dumrul dirleridi bir er var-idi. Bir kuru çayun üzerine köpri yapdurmış-idi. Kiçeninden otuz üç akçe alur-idi. Giç-meyeninden döge döge kırk akçe alır idi. Bunu niçün böyle ider-idi? Anun-içün ki menden delü, menden güçlü er var-mıdır ki çıka menüm-ile savaşa dir-idi. Menüm erliğüm, bahâdırlığum, cılasunlığum, yiğitliğüm Rûm'a Şâm'a gide çavlına” dir-idi.

Meger bir gün köprisinün yamacında bir bölük oba konmuş idi. Ol obada bir yahşı hub yigit sayru düşmüş idi. Allah emriyle ol yiğit öldi. Kimi oğul diyü, kimi kardaş diyü ağladı. Ol yiğit üzerine möhkem kara şiven oldı. Nâgehândan Deli Dumrul çapar yetdi. Aydur: Mere kavatlar! Ne ağlarsız? Menüm köprim yanında bu gavga nedir? Niye şiven idersiz? didi. Ayıtdılar: Hanum bir yahşı yiğidümüz öldi, ana ağlaruz didiler. Deli Dumrul aydur: Mere yiğidünüzü kim öldürdi? Ayıtdılar: Vallah big yigit, Allah Taâlâdan buyruk oldı, al kanatlı Azrâil ol yiğidün cânın aldı.”

Kaynak: Ergin, 1997: 177

Okuma Parçası 4

Tazarrunâme'den

Sinan Paşa

İşâret-i evsâf-ı aşk: Aşk âsâyîş-i cândur, aşk ârâyîş-i cihândur. Aşk nemek-i dig-i vefâdur, aşk hadîka-i ehl-i safâdur. Aşk hakikat çarhının ahteridür, aşk cân leşkernün mehteridür. Aşk bir sultân-ı kâhir ve tîzdür ki alem çekicek birbirine urur vücûdla ademi, aşk bir bi-karâr ve şûrengizdür ki, kadem basıcak şûr u gavgâya bırağur âlemi. Aşk bir cevher-i pâkdür araz sanman, aşk râhat-ı cândur maraz sanman... Aşk bir murgdur ki melâmet-i halk ana bâl olur, aşk bir devletdür ki idbâr-ı dünyâ ana ikbâl olur. Aşk bâzârında câme-i dîbâ-yı bir habbe al-mazlar, uşşâk mahallesinde nâmusla namı çöpe saymazlar. Aşık olanlar gayret ve arı bırağurlar, dost isteyenler evvel vekârı bırağurlar. Âkil eydür: “Cübbe ve destâr kanı?” Aşık eydür: Hâne-i humâr kanı?” Aşık dü kevn-den bi-niyâz olur, aşık cihân içinde ser-firâz olur.

Kaynak: Kaplan, 1978: 222-223

Okuma Parçası 5

Vatan

Namık Kemal

Şirhârlar beşiğini, çocuklar eğlendiği yeri, gençler mâişetgâhını, ihtiyarlar kûşe-i ferâgatini, evlâd vâlidesini, peder ailesini ne türlü hissiyât ile severse, insan da vatanını o türlü hissiyât ile sever.

Bu hissiyât ise sırf sebepsiz bir meyl-i tabiîden ibaret değildir.

İnsan vatanını sever; çünkü mevâhib-i kudretin en azizi olan hayat, hava-yı vatani teneffüsle başlar.

İnsan vatanını sever; çünkü atâ-yı tabiatın en revnaklı olan nazar lemha-i iltifatında hâk-i vatana taalluk eder.

İnsan vatanını sever; çünkü madde-i vücudu vatanın bir cüz'üdür.

İnsan vatanını sever; çünkü etrafına baktıkça, her köşesinde ömr-i güzestesinin bir yâd-ı hazinini tahaccür etmiş görür.

İnsan vatanını sever; çünkü hürriyeti, rahatı, hakkı, menfaati vatan sayesinde kâimdir.

İnsan vatanını sever; çünkü sebep-i vücûdu olan ecdâdının makbere-i sükûnu ve netice-i hayatı olacak evlâdının cilvegâh-ı zuhûru vatandır.

İnsan vatanını sever; çünkü ebnâ-yı vatan arasında iştirâk-i lisan ve ittihad-ı menfaat ve kesret-i muvâne cihetiyle bir karabet-i kalb ve uhuvvet-i efkâr hâsıl olmuştur. O sayede bir adama dünyaya nisbet vatan, oturduğu şehre nisbet kendi hanesi hükmünde görünür.

Kaynak: Kaplan, 1978: 222-223

Okuma Parçası 6

Cevdet Bey ve Oğulları'ndan

Orhan Pamuk

“Geceliğin kolu da, sırtım da... Bütün sınıf da... Çarşaf-lar da... Of, of, of, bütün yatak da sırsıklam! Evet, her şey sırsıklam ve ben uyandım!” diye mırıldandı Cevdet Bey. Her şey az önce gördüğü rüyadaki gibi sırsıklamlandı. Yatağında homurdanarak döndü, rüyayı hatırladı ve korktu. Rüyada, Kula'daki sübyan mektebinde hocanın karşısında oturuyordu. Başını ıslak yastıktan kaldırıp doğruldu. “Evet, hocanın karşısında oturuyorduk. Bütün okul diz boyu suya gömülmüştü,” diye söylendi. “Niye gömülmüştü?” Çünkü okulun tavanı akıyordu. Tavandan akan tuzlu sular benim alnımdan ve göğsümden dökülüyor, bütün odaya yayılıyordu. Hoca da değneği ile bütün sınıfa beni gösteriyor, “Hep bu Cevdet'in yüzünden,” diyordu. Hocanın değneği ile kendisini nasıl gösterdiğini, bütün arkadaşlarının dönüp suçlayarak ve küçümseyerek kendisine nasıl baktıklarını, kendisinden iki yaş büyük ağbisinin de herkesten çok kendisini küçümsemediğini gözünün önünde canlandırınca ürperdi. Ama gözünü kırpmadan bütün sınıfı bir solukta falakadan geçiren, bir tokatla bir oğlanı bayıltan hoca, bir türlü gelip tavandan akan sular için kendisini cezalandırmıyordu. Cevdet Bey, “Herkesten başkaydım, yalnızdım, beni küçümseyiyorlardı,” diye düşündü. “Ama hiçbiri gelip bana dokunmaya cesaret edemiyor, sular da bütün okulu dolduruyordu!” Korkunç rüya bir anda neşeli ve hoş bir anı oluverdi. “Bir kere okulun damına çıkıp, kiremitleri kırdığını hatırlayarak ayağa kalktı. “Kiremitleri kırmıştım. Kaç yaşındaydım? Yedi yaşındaydım. Şimdi otuz yediyim, nişanlandım, yakında evleneceğim.” Nişanlısını hatırlayınca heyecanlandı. “Evet, yakında evleneceğim, sonra... Aman hâlâ oyalanıyorum! Geç kaldım!” Vakti anlamak için önce pencereye koştu, perdelerin arasından dışarıya baktı. Dışarıda tuhaf bir ışık ve sis vardı. Güneşin doğduğunu anladı. Sonra bu eski alışkanlığına kızarak dönüp, saatine baktı: Alaturka yarım. “Aman, aman geç kalmayayım!” diye söylenerek helaya koştu. Yıkanıp temizlenince neşesi daha da arttı. Tıraş olurken gene rüyayı düşündü. Sonra Şükrü Paşa'nın konağına gideceğini hatırlayıp, o yeni ve temiz pantolonla ceketi, yakası kolalı kartonlaşmış gömleği ve zarif bulduğu kravatı taktı. Başına nişan töreninden önce kahlıplattığı fesini oturttu. Küçük masa aynasında kendini seyretti ve istediği gibi olduğuna karar verdi, ama gene

de içinde bir hüznün uyandı. Bütün bu şık kıyafette, nişanlısının konağına gideceği için telâşlanmasında gülünç bir şeyler olmalıydı. Bu küçük ve zararsız hüznünle perdeleri açtı. Sis Şehzadebaşı Camii'nin minarelerini örtmüş, ama kubbeyi gizleyememişti. Yan bahçedeki çardak her zamankinden daha yeşildi. “Sıcak bir gün olacak!” diye düşündü. Çardağın altında bir kedi ağır ağır yalanıyordu. Cevdet Bey bir şey hatırlayarak pencereden uzandı ve gördü: Kupa arabası da gelmiş, evin önünde durmuştu. Atlar kuyruklarını sallıyorlar, Cevdet Bey'i bekleyen arabacı kapının önünde sigara içiyordu. Cevdet Bey hatırladığı sigara paketini ve çakmağını, cüzdanını ve bir kere daha baktığı saatini ceplerine yerleştirerek odadan çıktı.

Merdivenleri her zamanki alışkanlığıyla gürültüyle indi. Gene her zamanki gibi, gürültüyü duyan Zeliha Hanım merdivenlerin eşliğinde onu gülümseyerek karşıladı ve kahvaltısının hazır olduğunu söyledi.”

Kaynak: Pamuk, 1991: 5-6

Okuma Parçası 7

Mühendislik Termodinamiği'nden

Hayri Yalçın-Metin Gürü

“Termodinamik, enerjinin bir hâlden başka bir hâle dönüşmesini, özellikle ısının işe dönüşmesini ve elde edilen işin en az kayıpla verimli olarak kullanılması-nı inceler. Kimya mühendisliğinin bütün temel işlemlerinde ısı ve iş olarak enerji verilmesi veya alınması gerekir. Enerji bu işlemlerde temel yürütücü kuvvet olarak rol oynar. Her ne kadar enerjinin kayıp olması söz konusu değilse de, mühendis açısından yararlı olarak kullanılamayan ve çevreye kaçan enerji kayıp olmuş demektir.

Termodinamik, fiziksel ve kimyasal olayların incelenmesinde matematiksel bir kesinlikle büyük kolaylıklar sağlar. Bir olayın kendiliğinden mümkün olup olamayacağı termodinamik yöntemlerle önceden belirlenebilir. Ancak burada önemli bir ayrıntı gözden uzak tutulmamalıdır. Bir olayın mümkün olamayacağı termodinamik yöntemler ile kesin olarak söylenebildiği hâlde, mümkün olabileceği belirlenen olaylar pratik olarak bazı hâlde gerçekleşmeyebilir. Bunun nedeni reaksiyon hızının son derece yavaş oluşudur. Reaksiyon hızları, yeni olayların gerçekleşme hızı termodinamik yöntemlerle belirlenemez. Olayların yürümesini engelleyen direnç, çevre fiziksel ve kimyasal koşullarına bağlı olup ancak kinetik yöntemlerle incelenebilir.

Doğada yürüyen bütün olayları kapsamına alan termodinamiğin yalnızca üç temel yasası vardır. Bu yasalar basitçe ifade edilmesine karşın, uygulamada pek çok yanılgıya düşülebilir. İnsanlar uzun yıllar termodinamik yasalarına aykırı olarak, kendi kendine işleyen makineleri icat etmek için uğraşmışlardır. Termodinamik kural ve kavramlar bilimsel temellere dayandırıldıktan sonra artık bu gereksiz uğraşlardan vazgeçilmiştir. Bugün artık enerjinin yoktan yaratılamayacağı ve yalnız bir ısı kaynağı kullanılarak ısının tamamının işe çevrilemeyeceği kesin olarak bilinmektedir. Ancak yine de, enerji üretilen ve tüketilen bütün işlemlerde enerji kayıplarının en aza indirilmesi ve verimin artırılması için termodinamiğin temel yasa ve kurallarından yararlanmak gerekir.”

Kaynak: Yalçın-Gürü, 2004: 1

Okuma Parçası 8

Van'da Hortum Hasara Yol Açtı

Van merkeze bağlı Gövelek köyünde etkili olan fırtınanın ardından oluşan hortum nedeniyle birçok ev hasar gördü.

Alınan bilgiye göre, gece saatlerinden itibaren etkisini gösteren ve gün boyu devam eden fırtınanın ardından oluşan hortum, kent merkezine 40 kilometre uzaklıktaki Gövelek köyünde yaşamı olumsuz etkiledi. Hortum nedeniyle köydeki birçok ev ve ahırda hasar oluştu. Enerji ve iletişim hatlarını taşıyan direklerle çok sayıda ağacın devrildiği hortumda, can kaybı yaşanmadı.

Köyden 3 kilometre uzaklıkta bulunduğu sırada hortumu fark ettiğini ve köye gelerek, vatandaşları durumdan haberdar ettiğini belirten köylülerden Hüsnü Tefiye, “Hortum, köyümüzdeki ev ve ahırlarda büyük hasara yol açtı. Erken haber vermem nedeniyle dışarıda kimse kalmadığı için can kaybı yaşanmadı. Tek tesellimiz de can kaybının olmaması. Yetkililerden köyümüze gıda maddesi ve çadır göndermelerini istiyoruz” dedi.

Kaynak: Milliyet, 19 Mayıs 2011

Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız yanlış ise “Nesir Üzerine” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
2. e Yanıtınız yanlış ise “Nesir Üzerine” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
3. c Yanıtınız yanlış ise “İslamiyet Sonrası Türk Nesri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
4. a Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Sonrası Türk Nesri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
5. e Yanıtınız yanlış ise “Tanzimat Sonrası Türk Nesri” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
6. b Yanıtınız yanlış ise “Edebî Nesir” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
7. a Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Dönemi’nde Türkçe” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız yanlış ise “Bilimsel ve Didaktik Nesir” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
9. c Yanıtınız yanlış ise “Nesir/Düzyazı Üzerine” konusunu yeniden gözden geçiriniz.
10. d Yanıtınız yanlış ise “Nesir/Düzyazı Üzerine” konusunu yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Nesrin en belirgin tarafı ve temel şartı, ait olduğu dilin doğal hâli ve bu hâlin kuralları çerçevesinde hayat bulmuş olmasıdır. Nesir, “nazım”da vazgeçilemez olan kafiye ve vezni reddeder; yani manzum değildir. Ayrıca mısralar hâlinde değil, düz cümleler hâlindeyir. Öte yandan nesir dili, nazım diline göre çok daha açık ve açıklayıcıdır. Onun varlık sebebi, taşıdığı anlamı, en açık ve anlaşılır bir biçimde ifade edebilmektir. Bir başka ifadeyle, nazımda ahenk-ritim endişesi daha ön planda yer alırken nesirde, düşüncelerin dilin doğal yapısı içindeki ifadesi önem kazanır. Düzenli noktalama işaretleri, nesrin okuyucu tarafından daha rahat anlaşılmasını sağlar.

Sıra Sizde 2

İslamiyet öncesi Türk nesrinin başlangıç tarihi hakkında kesin bir bilgiye ulaşmak oldukça zordur. Sözlü edebiyat devri ürünü durumundaki sav’ları, bu dönemin ilk nesir örnekleri olarak kabul etmek mümkündür. Yenisey (V. ve VI. yy.) ve Orhun Yazıtları (VIII. yy.), yazılı edebiyat dönemi Türk nesrinin ilk ve en önemli örnekleridir. Sade, açık ve işlek bir dile sahip olan Orhun Yazıtları, Bilge Tonyukuk ve Yolluğ Tigin tarafından yazılmıştır. Uygur dönemi nesri ise Maniheizm ve Budizm çerçevesinde şekillenen metinlerde (*İrk Bitig*, *Altun Yaruk*, *Prens Kalyanamkara* ve *Papam Kara Hikâyesi*, *Sekiz Yükmek*) ifadesini bulmuştur.

Sıra Sizde 3

Cumhuriyet Dönemi Türk nesrini; edebî, bilimsel ve öğretici ve günlük nesir olarak sınıflandırabiliriz.

Edebî nesir; Cumhuriyet nesrinin en geniş, en kusursuz, en zengin ve en güzel kısmını edebî nesirler oluşturur. Belli bir sanat endişesi ve yeteneğine sahip yazarların kaleminden çıkan edebî nesirler, diğer amaçlarının yanında, güzellik ve okuyucuya estetik duygu kazandırmak amacıyla kaleme alınırlar. Onlarda dil, olabildiğince kusursuz ve hatasız bir biçimde kullanılır. Kelimelere temel anlamlarının yanında bilinen veya bilinmeyen yan anlamlar yüklenir. Benzetme, istiare, tezat, mecaz, kinaye gibi çeşitli edebiyat sanatlarına sahip olan dil, günlük dilin çok üstünde bir zenginlik ve derinlik kazanır.

Bilimsel ve öğretici nesir; Cumhuriyet Dönemi nesrinin ikinci ana kolunu, bilimsel ve öğretici/egitici özelliğe sahip metinler oluşturur. Felsefe, tarih, coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ilahiyat, iktisat, fizik, kimya, biyoloji, tıp gibi bugün her biri bağımsız bir bilim dalı hâline gelmiş pek çok alanla ilgili bilgileri içeren kitap, makale ve bildiriler bilimsel nesir metinlerini oluştururlar. Çünkü insanlar çeşitli bilim alanlarındaki bilgi, buluş, icat, fikir ve yorumlarını dille ifade ederler.

Bilimsel nesir; açık, yalındır. Ayrıca içerdiği bilgiyi açıklayıcı ve öğreticiliği esas alır. Amacı, işaret edenle edilen arasında tam bir uygunluk kurmaktır. Bu sebeple okuyucunun dikkatini kendi üzerine çekmeden işaret ettiği şeye, açık ve kesin bir biçimde götürür. Kelimeler bütünüyle temel anlamlarında kullanılır. Ayrıca ilim dilinin kendine has “terim”leri mevcuttur. Nesir metni bu terimler ekseninde ortaya çıkar. Dolayısıyla ilim dili matematik ve sembolik mantık gibi, bir işaretler sistemi olma ve evrenselleşme eğilimi gösterir.

Günlük nesir; Dilin en yaygın olarak kullanıldığı alan, hiç şüphesiz günlük yaşamdır. Evde, sokakta, çarşıda, pazarda, kahvede, okulda insanlar birbirleriyle dil aracılığıyla iletişimde bulunurlar. Dolayısıyla Cumhuriyet nesrinin üçüncü yaygın türünü, günlük hayat içindeki nesir oluşturur. Günlük yaşam içindeki dil kullanımının çok büyük bir bölümü sözlü nesir dir. Onu bir kenara bıraktığımızda, yazılı basın-yayın sahasının (gazete, dergi, broşür, İnternet vb.) da bütünüyle nesre dayandığını ve adı geçen basın-yayın organlarında her gün on binlerce metnin yer aldığını görürüz. Günlük hayat içindeki nesrin bir başka yaygın kullanım alanını, devlet veya özel sektör kurumlarındaki yazışmalar (dilekçe, rapor, program vb.) oluşturur. Bunun dışında hayatın hemen her alanında daha pek çok yazılı nesir örnekleriyle (reklam, tabela) karşılaşırız.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri.** (1995). (Hzl. A.Sevgi-M.Özcan). Kon-ya: Star Ofset.
- Argunşah, M. (2005). "1923'ten Günümüze Türkçede-ki Bazı Gelişmeler". **Karaman Dergisi**. Karaman. (s.43-) s.44.
- Bali, M. (1982). **Halk Edebiyatında Nesir**. Erzurum: Banarlı, N.S. (1975). **Türkçenin Sırları**. İstanbul: Kub-bealtı Yayınları.
- Beyatlı, Y.K. (1984). **Edebiyata Dâir**. İstanbul: İFC Ya-yınları.
- Büyük Türk Klâsikleri** (1985), İstanbul: Ötüken-Söğüt Yayınları.
- Çetişli, İ. (2004). "Nesir". **Türk Dünyası Edebiyat Kav-ramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**. C.4. Ankara: AKMB Yayınları.
- Ergin, M. (1997). **Dede Korkut Kitabı I**, Ankara: TDK Yayınları.
- Ergin, M. (1997). **Dede Korkut Kitabı I**. Ankara: TDK Yayınları.
- İz, F. (1964). **Eski Türk Edebiyatında Nesir**. İstanbul.
- Kabaklı, A. (1978). **Türk Edebiyatı**. C.1. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kaplan, M. (1976). **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştır-malar 1**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1983). **Kültür ve Dil**. İstanbul: Dergâh Ya-yınları.
- Kaplan, M. (1988). **Mehmet Kaplan'dan Seçmeler**. (Hzl. İ.Enginün-Z.Kerman). Ankara: KTB Yayın-ları.
- Kocatürk, U. (1999). **Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri**. Ankara: AKM Yayınları.
- Köprülü, M.F. (1928). **Milî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divan-ı Türkî-i Basit**. İstanbul.
- Levend, A.S. (1972). **Türk Dilinde Gelişme ve Sade-leşme Evreleri**. Ankara: TDK Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2001). **Bütün Eserleri Makaleler I**. (Hzl. H.Argunşah). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Pamuk, O. (1991). **Cevdet Bey ve Oğulları**. İstanbul: Can Yayınları.
- Yalçın, H.-Gürü, B. (2004). **Mühendislik Termodina-miği**. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi**. (1976). C.II. (Hzl. M.Kaplan-İ.Enginün-B.Emil). İstanbul: İÜEF Ya-yınları.
- Yeni Türk Nesri Antolojisi**. (1987). (Hzl. Ş.Elçin-M. Tevfikoğlu). Ankara: KTB Yayınları.

7

Amaçlarımız

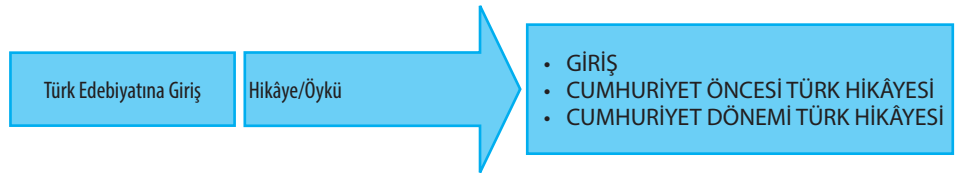
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Cumhuriyet öncesi Türk hikâyesini genel hatlarıyla kavrayabilme,
- Cumhuriyet sonrası Türk hikâyesinde görülen belli başlı dönem ve eğilimleri ayırt edebilme, belli başlı yazarları, eserleri temel özellikleriyle tanıyabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Hikâye/Öykü
- Türk Hikâyesi
- Sosyal Gerçekçiler
- Bireyciler
- Modernistler
- Postmodernistler

İçindekiler



Hikâye/Öykü

GİRİŞ

Bu bölümde, kültürümüzün önemli öğelerinden biri olan hikâye/öykü üzerinde duracağız. Hikâyenin tarihsel süreçte taşıdığı anlam çerçeveleri ve gösterdiği değişimi irdedeleyeceğiz. Cumhuriyet'e kadar olan dönem ile Cumhuriyet sonrası dönemde hikâyenin geçirdiği evreler üzerinde durulurken aynı zamanda başlıca eserler ve temsilcilerden de söz edilecek.

Bölümün sonunda üzerinde durulan dönemleri örnekleyecek, dönem ile ilgili olarak verilen bilgilerin pekişmesine katkı sağlayacak Mendil Altında (Memduh Şevket Esendal), Karanfiller ve Domates Suyu (Sait Faik Abasıyanık), Oğlumuz (Tarık Buğra) başlıklarını taşıyan okuma parçaları yer alacaktır. Bu bölümde öğrendiklerimizi günlük yaşantımızda yaptığımız okumalara yansıtabilmek, dönemleri örnekleyen hikâyeler okuyarak dönem-eser ilişkisini sağlıklı kurabilmek dileğiyle...

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK HİKÂYESİ

"Hikâye", Türk kültür tarihinde en azından bin yıllık geçmişe sahip ve giderek zenginleşen bir anlam çemberi içinde köklü, yaygın bir kelime ve kavramdır. Kelime kültür tarihimizde; "tarih, destan, kıssa, masal, mesel, menkıbe, rivayet, lâtife, fıkra, hurafe, roman, öykü, anlatı, benzetme" anlamlarında da kullanılmıştır. Bunlardan "destan", "kıssa", "masal", "menkıbe", "lâtife", "fıkra", "öykü" ve "roman" bugün ayrı birer tür olarak kabul edilir. O zaman genel anlamı bakımından hikâyenin, bugün "öykü"de ifadesini bulan tek bir türün değil, "mit"ten "modern hikâye" veya "roman"a kadar uzanan türlerin "genel" adı olduğunu unutmamak gerekir. Yani hikâye, öncelikle insanın sözü keşfettiği günden bugüne en çok başvurduğu bir anlatım tarzı; edebiyat sanatı içinde "mit"ten "modern hikâye"ye kadar uzanan pek çok anlatma esasına bağlı eser/türün ortak üst formu; son iki asırdır da anlatma esasına bağlı eser/türler şemsiyesi altında bağımsız bir edebî türdür.

Modern hikâye ise gerçek ya da gerçeğe uygun olay ve durumların; insan, zaman ve mekân unsurlarıyla birlikte kurgusal bir dünya çerçevesinde ve üzerinde durulan konu, tema ve mesaja uygun bir biçimde kurgulanıp; ayrıntıya girilmeden yoğunlaştırılarak, okuyucuya estetik haz verecek tarzda anlatılmasından doğan kısa ve mensur metin/türdür.

Türk edebiyatında modern hikâye, diğer bazı türlerde (roman, tiyatro vb.) olduğu gibi, Osmanlı-Türk toplumunun Batı'ya yönelmesinden sonra 1870'li yıllar-

dan itibaren görülmeye başlar. Bu hikâye, Cumhuriyet'e gelinceye kadarki sürede söz konusu olan üç dönem içinde "modern" olarak niteleyebileceğimiz bir forma sahip olur. Buna göre 1923 öncesi Türk hikâyesini; Tanzimat hikâyesi, Servet-i Fünûn hikâyesi ve Milli Edebiyat hikâyesi gibi üç dönem veya ekol altında toplayıp değerlendirmek mümkündür. Bunlara daha geri planda olmak üzere Fecr-i Âti hikâyesi ile Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim ve Ebubekir Hazım Tepeyran gibi bağımsız yazarların hikâyelerini de eklemek gerekir.

Tanzimat Hikâyesi: Gelenekten pek çok özellik taşımakla birlikte modern Türk hikâyesi veya Tanzimat hikâyesi, Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyêlât-ı Aziz Efendi'si* (1852), Emin Nihat'ın *Müsameretnâme'si* (1870), Ahmet Mithat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* (1870) ve *Letâif-i Rivâyât'ı* (1870-1895) ile başlar. Adı geçen kitaplar da yer alan hikâyeler, geleneksel hikâye anlayışından önemli izler taşırlar. Bunları Sami Paşazâde Sezâi'nin *Küçük Şeyler* (1892) adı altında kitaplaştırdığı hikâyeleri, Recaizâde Mahmut Ekrem'in üç hikâyesi ile Nâbizâde Nâzım'ın başta *Karabibik* olmak üzere hikâyeleri izler. Sami Paşazâde Sezâi ve Nâbizâde Nâzım'ın hikâyeleri gerek kurgu, gerek temel unsurlar, gerekse dil ve üslupları bakımından modern Batı hikâyesine daha yakın eserlerdir.

Servet-i Fünûn Hikâyesi: Edebiyatımızda hikâyenin hem yapı hem de dil bakımından gerçek formuna ulaşması ve yaygınlaşması, Halit Ziya Uşaklıgil'in on beş kitabı (*Solgun Demet*, *Hepsinden Acı*, *Aşka Dair*, *İhtiyar Dost* vb.) dolduran 150 civarındaki hikâyesi ile mümkün olmuştur. Ayrıca Halit Ziya hikâyelerinin konuları, dilleri ve üsluplarıyla, Servet-i Fünûn'un diğer hikâye yazarları olan Mehmet Rauf (*Son Emel*, *Menekşe*, *Bir Aşkın Tarihi* vb.), Hüseyin Cahit (*Hayat-ı Muhayyel*, *Hayat-ı Hakiye Sahneleri*), Ahmet Hikmet (*Hârîstan ve Gülistan*) ve Safveti Ziya'yı (*Bir Safha-i Kalp*, *Hanım Mektupları*, *Kadın Ruhu*) geniş ölçüde etkilemiştir. Bu nedenle Servet-i Fünûn hikâyesi; sanatı önemseyen anlayışı, bireyin iç dünyası üzerinde yoğunlaşan psikolojik özelliği, romantik ve içe dönük kahramanları, hayal-hakikat çatışması eksenindeki konu ve temaları (aile, hayat mücadelesi, aşk, merhamet, yalnızlık, ölüm vb.), sağlam kurguları ve okuyucuyu zorlayan dilleriyle, oldukça homojen bir görünüm arz eder. Önemli ölçüde realizmin esas olduğu Servet-i Fünûn hikâyesi, millî edebiyatın kendini büyük ölçüde kabul ettirdiği Balkan Savaşı yıllarına kadar geçerliliğini korur.

Bağımsızlar: Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti ve Milli Edebiyat anlayışlarının geçerli olduğu dönemlerde eser vermelerine rağmen bu gruplara katılmayan bazı yazarlar da vardır. Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim ve Ebubekir Hâzım Tepeyran gibi isimler bu grupta sayılabilir.

Bunlardan **Hüseyin Rahmi Gürpınar** (1864-1944), ilk hikâyesini yayımladığı 1884'ten Cumhuriyet sonrasında da devam eden uzun sanat hayatında herhangi bir edebî topluluğa katılmadan, büyük ölçüde Ahmet Mithat Efendi'nin yolundan giderek halk için yazmayı amaç edinmiş popüler bir yazardır. O, sanat anlayışı bakımından realizm ve natüralizme; dünya görüşü bakımından ise pozitivizme bağlıdır.

Hüseyin Rahmi, hikâyelerinde İstanbul'un konak ve köşklerindeki hayat kadar, kenar mahallelerdeki hayatı, bu hayatın insanlarını anlatır. Büyük ölçüde güçlü gözlemlerine dayanarak yenileşme dönemi İstanbul hayatının değişik kesitlerinden renkli ve realist tablolar sunar. Halkın yaşama biçimi ve hayatını düzenleyen değerler sistemini hareket noktası olarak alır ve daha çok hayatın bozuk, çirkin ve komik yanlarını anlatmayı tercih eder. Yanlış Batılılaşma ve yozlaşma, aile hayatındaki aksaklıklar, kadın-erkek ilişkisi, zengin-fakir çatışması, batıl inançlar, top-

lum hayatındaki değişmeler, onun hikâyesinin asıl konularını oluşturur. Sosyal aksaklıkları abartarak ve mizahi bir tavırla eleştirir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar hikâyelerinde, hedef aldığı okuyucu kitlesini dikkate alarak günlük konuşma dilini kullandı. Özellikle kahramanlarını kendi ağız özellikleri ile konuşturmada büyük başarı gösterdi. Böylece sokağın dilini roman ve hikâyeye taşıdı. Bununla birlikte pürüzsüz ve kusursuz yazma konusunda pek titiz davranmadı. Ciddi bir üslup endişesi taşımadı. Romanlarına göre teknik bakımından daha başarılı olduğu toplam 100 civarındaki hikâyesinden bir kısmını 1920'den sonra kitaplaştırarak Cumhuriyet hikâyesine de katkıda bulundu. Bunlar; *Kadınlar Vaizi* (1920), *Meyhânede Kadınlar* (1925), *Kâtil Buse* (1932), *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmışım Şeytanı* (1943), *Dirilen İskelet* (1946), *Eti Senin Kemliği Benim* (1963)'dir.

Millî Edebiyat Hikâyesi: Millî Edebiyat Hareketi, “Yeni Lisan” olarak bilinen dilde sadeleşme hareketi ile birlikte 1911’de başlar. Türkçü/milliyetçi düşünceye dayanan Millî Edebiyat, dilinin yalın ve anlaşılır; konularının millî, milliyetçi ve yerli oluşu ile kendinden önceki mekteplerden ayrılır. Millî Edebiyat anlayışı içinde hikâye türünde eser veren yazarlar; Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Refik Halit Karay, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Aka Gündüz, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, F. Celâlettin’dir. Adı geçen yazarlar, II. Meşrutiyet sonrasında tanınıp şöhrete ulaşmışlarsa da Cumhuriyet sonrasında da hikâye yazma ve yayımlamayı sürdürmüşler dolayısıyla hem Cumhuriyet hikâyesinin hazırlayıcıları hem de yazarları olmuşlardır.

Millî edebiyatın en önemli hikâye yazarı, hiç şüphesiz **Ömer Seyfettin** (1884-1920)dir. Aynı zamanda hareketin kurucusu ve teorisyenisi olan yazar, kısa sanat hayatı süresince kaleme aldığı 150 hikâyesiyle, Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuştur. Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu çözülme ve yıkılma sürecinin farkında olan Ömer Seyfettin, idealist ve milliyetçi bir yazardır. Hikâyeleriyle okuyucuda millî bilinci uyandırmak, millî kimliğe ait değerleri sezdirmek, yaşanan yanlışlık ve çarpıklıkların farkına vardırmak ister. Bunun için hikâyelerinde çoğu zaman eleştirel, bazı hikâyelerinde ise alaycı ve muzip bir tavır sergiler.

Ömer Seyfettin hikâyelerinde kimi zaman çocukluk hatıralarını (*İlk Namaz, Kaşığı, Falaka, And*), kimi zaman yaşanan hayatın gözlemlerini (*Bomba, Beyaz Lâle, Hürriyet Bayrakları*), kimi zaman tarihi (*Başını Vermeyen Şehit, Diyet, Forsa, Topuz, Ferman*), kimi zaman da folkloru (*Yalnız Efe, Yüz Akı, Kurumuş Ağaçlar*) kaynak olarak kullanır. Bu noktada o, realist bir yazardır. Hatta realistiğini zaman zaman “çirkin”i yansıtmaya kadar götürür (*Bomba, Beyaz Lâle*). Birer vak’a hikâyesi olan metinlerini klasik bir yapı içinde kurgular. Zıt güçlerin çatışmasıyla gerilimi yükseltir ve okuyucuyu şaşırtan ve sarsan bir sonuçla bitirir. O, hikâyelerinin genel kurgusu ve temel unsurlarının nitelikleri bakımından, Maupassant tarzı hikâye anlayışına bağlıdır.

Ömer Seyfettin’in hikâyeciliğindeki bir başka temel nitelik, dil ve üslubunda somutlaşır. Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Hareketlerini başlatan yazar, “Edebiyatsız edebiyat yapmak” düşüncesiyle yola çıkarken İstanbul hanımlarının konuşma dilini, yazı ve edebiyat dili hâline getirmeye çalışır. Bu sebeple onun dili, son derece açık ve yalındır. Hatta yalınlık endişesi, zaman zaman hikâyelerinin bir hayli kuru kalmasına sebep olur. Onun hikâyelerindeki bir başka üslup özelliği, mizahi ve eleştirel yaklaşımdır.

Millî edebiyatın bir başka önemli hikâye yazarı, **Ahmet Hikmet Müftüoğlu** (1870-1927)dur. II. Meşrutiyet yıllarına kadar olan dönemde Servet-i Fünûn'a bağlı olan Müftüoğlu, bu tarihten sonra Türkçülük/milliyetçilik düşüncesini benimser. Bu dönemde kaleme aldığı hikâyelerinden on sekizini *Çağlayanlar* (1922) adı altında kitaplaştıırken bazı hikâyeleri gazetelerde kalır. Hikâyelerinde çeşitli olay, insan ve mekâna dair unsurlardan hareketle Türk ruhu ve kimliğini anlatmaya çalışır. Türkün kahramanlık, yiğitlik, asillik, incelik gibi değerlerini sezdirmek ister. Örneğin "Üzümcü"de, sokakta gördüğü bir satıcının sesi, tavırları ve vücudunda, Türk ruhu ve kimliğinin kristalize olmuş örneği durumundaki Mehmetçik'i görür. Müftüoğlu'nun hikâyelerinin kaynağı, yer yer Türk tarihi ve destanları; yer yer de Balkan, Birinci Dünya ve istiklal savaşlarına ilişkin gözlem ve hatıralardır. Klasik hikâye formundan zaman zaman bir hayli uzaklaşan metinler gücünü, yazarın duygu ve heyecanlarından alır. Ayrıca onun son derece sade bir dili; şairane bir üslubu vardır. Çeşitli edebî sanatlarla zenginleştirilen ve mensur şiire yaklaşan üslubunda hitabet bir hayli belirgindir.

Şiir, roman türlerinde de eserler kaleme alan **Aka Gündüz** (1886-1958), Cumhuriyet öncesi ve sonrasında hikâyeleriyle millî edebiyat anlayışı içinde yer alır. Hikâyelerini *Türk Kalbi* (1911) ve *Türk'ün Kitabı* (1913), *Bu Toprağın Kızları* (1927), *Hayattan Hikâyeler* (1928), *Sarı Zeybek* (1936) isimli kitaplarında toplar. Onun ilk kitabındaki hikâyelerde Trablusgarp, ikincisinde ise Balkan Harbi sebebiyle yaşanan felaketlerin anlatımı öne çıkar. Kaybedilen topraklarda Türklerin karşı karşıya kaldıkları zulümler, savaşlarda gösterilen kahramanlıklar, Türk'ün vatanseverliği, bazı yozlaşmalar ve azınlıkların şumarıklıkları, hikâyelerin belli başlı konularını oluşturur. Osmanlı coğrafyasının farklı mekânlarında (Aydın, Sinop, Batum, Bingazi, Trablusgarp vb.) yaşanan olaylar üzerine kurulan bu hikâyelerde erkek kahramanlar öne çıkar. Hikâyelerini zaman zaman şiir parçaları ile zenginleştiren yazar, kendini hikâyeden çekmez. Olaylar ve insanlar karşısında tavrını ve heyecanını ortaya koyar. Bu sebeple üslubu zaman zaman hitabeye kayar. Diyaloglara geniş yer verir. Yalın bir dille sığağı sığağına günün olaylarını anlatması, dönemin edebiyat kamuoyu tarafından takdirle karşılanmasını sağlar.

Millî edebiyatın hikâye türündeki bir başka önemli yazarı **Refik Halit Karay** (1888-1965)dır. Fikrî bakımdan millî edebiyatın temelini teşkil eden Türkçülük/milliyetçilik düşüncesine uzak duran Karay, hikâyeleriyle bu harekete önemli katkılarda bulunmuştur. İlk hikâyeleri ile sürgün yıllarına dair gözlem ve izlenimlerine dayanarak yazdığı hikâyelerini, memleket veya Anadolu edebiyatı konusunda bir çığır açan *Memleket Hikâyeleri* (1919) adı altında kitaplaştırır. İstanbul'un kenar semtlerinde oturan orta ve alt gelir gruplarındaki insanlarla Anadolu'nun çeşitli köy ve kasabalarında yaşayan insanların hayatlarından çeşitli kesitler sunan *Memleket Hikâyeleri*'nde işçi hakları, cinsel arzular, batıl inançlar, din istismarı, bürokrasinin uyusukluğu, Anadolu ve insanının hayat mücadelesi ve içinde bulunduğu yoksulluklarını anlatır. Refik Halit Karay, ikinci sürgün döneminin (1922-1938) gözlem ve izlenimlerinin ürünü olan *Gurbet Hikâyeleri*'nde (1940) topladığı hikâyelerini yazar. *Gurbet Hikâyeleri*'ndeki en önemli tema, vatan özlemi ve yabancılık duygusudur (*Eskici, Akrep, Köpek, Kaçak, İstanbul*). Bu hasret, "Eskici"deki küçük Hasan ve adını bilmediğimiz eskicide bütün burukluğu ile somutlaşır. Hayvan kahramanların öne çıktığı hikâyelerde de (*Zincir, Keklik, Akrep, Köpek*) aynı tema kendini gösterir.

Refik Halit, baştan sona Maupassant tarzına bağlı kaldığı hikâyelerinde güçlü bir gözlem gücüne sahiptir. Sağlam bir kurgu içinde, daha çok olay örgüsünü öne çıkarır. Olay örgüsünde çatışma açık bir biçimde okuyucuya sunulur ve sonuç çoğu zaman trajik biter. Mekân tasvirlerinde realist ve başarılıdır. Belli bir sosyal ve doğal çevre içinde ele alınan olaylar ve insanlar, son derece canlıdır. Daha çok “dış” üzerinde yoğunlaşan yazar, kahramanlarının psikolojilerini tahlil etmekten uzak durur. Asıl şöhretini mizah türündeki yazıları ve hikâyeleri ile sağlayan Refik Halit’in bir başka önemli yanı, Türkçeyi kullanmadaki başarısıdır. Yazar, hikâye, roman, mizah ve denemelerinde son derece berrak, duru, tabii, yalın ve açık bir dil kullanır. Konuşma dilini, edebî esere taşımada son derece başarılıdır. Üstelik o, ahenkli ve pürüzsüz bir üsluba sahiptir.

Öncelikle “romancı” olarak tanıdığımız Cumhuriyet öncesi ve sonrası kadın yazarımız **Halide Edib Adıvar** (1882-1964), hikâye türünde de eserler vermiştir. *Harap Mabedler* (1911), *Dağa Çıkan Kurt* (1922), *İzmir’den Bursa’ya* (1922; Y.Kadri, F.Rıfki ve M.Asım’la birlikte) ve *Kubbede Kalan Hoş Sada* (1974), onun hikâyelerini topladığı kitaplarıdır. Adıvar’ın sanat hayatında görülen iki farklı dönem, hikâyeleri ve hikâyeciliği için de geçerlidir. Buna göre yazar, gençlik dönemi eserlerinden oluşan *Harap Mabedler*’deki hikâyelerinde ferdiyetçidir. Zeminini çeşitli sebeplerin oluşturduğu hayal kırıklıkları, yalnızlık, fedakârlık, annelik, aşk, ölüm bu hikâyelerin belirgin temalarını oluşturur. Hikâyelerde santimental ve bedbin bir ruh hâli hâkimdir. Yine bu hikâyelerde Servet-i Fünûn dil ve üslubunun etkisi dikkati çeker.

Halide Edip, Balkan Savaşı yıllarından itibaren toplumcu veya millî edebiyat anlayışına kayar. *Dağa Çıkan Kurt* ve *İzmir’den Bursa’ya* isimli kitaplarında yer alan hikâyeler (*Kabak Çekirdekçi*, *Tanıdığım Çocuklardan*; *Vurma Fatma*, *Emine’nin Şahadeti*, *Bayrağımız Altında*), bu dönemin ve anlayışın eserleridir. İşgalci güçlerin Türk vatanına saldırıları, Türklerin buna karşı verdikleri mücadele, bu sırada yaşanan zulümler ve acılar, hikâyelerin asıl konularını oluşturur. Örneğin “*Dağa Çıkan Kurt*” hikâyesinde, vahşi hayvanların ormanı kuşatmaları, barışı sağlamak için kurdu av olarak ilan etmeleri, ülkesi talan edilen ve yaralanan kurdun intikam için dağa çıkması anlatılır. Bir çocuğun rüyası olarak kurgulanan hikâye, semboliktir. *Kubbede Kalan Hoş Sada*’da yer alan metinlerde ise daha çok Doğu-Batı sentezi ve bu eksenindeki problemler üzerinde yoğunlaşmış olmasıyla dikkati çeker.

Teknik bakımından zayıf olan Halide Edib’in hikâyeleri, romanlarında olduğu gibi, çoğunlukla bir kadın kahraman etrafında şekillenir. Bu kadınlar; irade, kültür ve karakter bakımından güçlüdürler. Başlangıçta hissedilen Servet-i Fünûn dil ve üslubunun etkisi, giderek yalın, doğal ve sade Türkçeye doğru ilerler. Ancak Halide Edib, bir sanatçı olarak en çok dil ve üslubu yönüyle eleştirilir. Çünkü o, bu konuda özensizdir. Fazıl Ahmet Aykaç’ın, “leziz fakat kılçığı bol sardalya” benzetmesi, onun dil ve üslubu için sık sık tekrarlanan bir tespittir.

Halide Edib gibi, öncelikle romanlarının kendisine sağladığı şöhretle tanıdığımız **Yakup Kadri Karaosmanoğlu** (1889-1974) da hikâye türünde vermiş olduğu eserlerle dönemin Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunmuş yazarlarımızdandır. Onun *Bir Serencam* (1913), *Rahmet* (1923), *İzmir’den Bursa’ya* (H.Edib F.Rıfki ve M.Asım’la ortak 1922) ve *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) isimli kitaplarda yer alan 60’a yakın hikâyesi vardır. Sanat hayatının ilk yıllarında Servet-i Fünûn ile Fransız edebiyatının etkisi altında bulunan Yakup Kadri, ferdiyetçi sanat anlayışına sahiptir. Sosyal baskı-fert çatışması, ekseninde bireyin mutsuzluklarını ele alır. *Bir*

Serencam'da yer alan; “Baskın”, “Bir Kadın Meselesi”, “Bir Ölüünün Mektupları”, “Şapka”, “Nebbaş”, “Yalnız Kalmak Korkusu” isimli sekiz hikâye, yalnızlık, karşılıksız aşk, cinsellik, ölü sevicilik gibi ferdî temalarıyla, bu anlayışın somut örnekleridir.

Yakup Kadri, sanat hayatının ikinci devresinde dikkatini sosyal hayata çevirmiş; toplumun problemleri üzerine eğilmiştir. *Rahmet* ve *Millî Savaş Hikâyeleri* isimli kitaplarda toplanan bu hikâyelerinde (*Zeynep Kadın*, *Ses Duyan Kız*, *Teslim Teslim*, *Güvercin Avı*, *Bir Şehit Mezadı*, *Köyünü Kaybeden Kadın*), savaşın getirdiği büyük yıkımlar ve acılar ön plana çıkar. Ayrıca o dikkatini Anadolu ve insanına çevirmiştir. Hikâyelerinin yarısından fazlasının mekânı Anadolu'dur. Bu itibarla Yakup Kadri, Refik Halit ile birlikte, memleket edebiyatına önemli katkılarda bulunur. Ancak bedbin bakış açısı ve Maupassant'tan gelen hayatın kusurlu tarafına bakma tavrı yüzünden hikâyelerdeki Anadolu ve insanı, *Yaban* romanında olduğu gibi, büyük ölçüde olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkar.

Yakup Kadri, hikâyelerinde realisttir. Gerek eserin malzemesini temin etmede gözlem ve belgelere başvurma, gerek bu malzemeyi determinist bir yaklaşımla işleme, gerekse kahramanları karşısındaki tavrı bakımından Maupassant'a ve realist geleneğe bağlı kalmıştır. Bununla birlikte onun gerçekçiliği, dıştan çok içe yöneliktir. Psikolojik realizmi gündeme getiren bu tavır, eserlerinde zihin ve ruh tahlilini önemli kılar. 1915'lere kadar olan eserlerinde, önemli ölçüde Edebiyat-ı Cedîde'ye yakın bir dil kullanan Yakup Kadri, hep sanatkâranelik endişesi içinde olmuştur. Bu çerçevede bir süre Yeni Lisan Hareketine karşı çıkar. Ancak sanat hayatının ikinci döneminde (1915'ten sonra), yavaş yavaş millî edebiyatın sade dil anlayışına yönelir ve bunda karar kılar. Bununla birlikte kendine has bir üslup endişesinden hiçbir zaman vazgeçmez.

Doğrudan doğruya Millî Edebiyat Hareketine katılmamış olsa da hikâyelerinin dili ve konusu bakımından bu hareket içinde değerlendirilmesi gereken bir başka yazarımız **Memduh Şevket Esendal** (1883-1952)'dir. Onun sanat hayatında iki devre söz konusudur. Esendal, 1908-1920 yılları arasını kapsayan birinci devrede kaleme aldığı hikâyelerinde, kendisinden önceki Türk hikâyesinin hazırladığı edebî birikimlerden yola çıkar. Dış dünya ile psikolojik hâlin ifadesini esas aldığı bu dönemde, tenkitçi, tasvirici ve tahlilci olma yönleriyle belirginleşen bir sosyal gerçekçilik anlayışına sahiptir. Klasik giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine göre şekillenen bu devrenin hikâyeleri gücünü, dış dünyadan seçilmiş olaylardan ve tezatların çatışmasından alır. Esendal, bu dönemde Maupassant tarzı hikâyeler yazar.

Memduh Şevket, 1920'ye kadar olan dönemde kaleme aldığı 40-45 civarındaki hikâyesinde Bulgar zulmü (*Veysel Çavuş*, *Bomba*, *Korku*, *Baba Halil*), sosyal değerlerde yozlaşma (*İhtiyar Çilingir*, *Gödeli Mehmet*), köylünün durumu (*Pazarcılık*, *Buğday Almaya Köye Gitmiştik*, *İlane*, *Hasan Kahya Hastalandı*), yöneticilerin zihniyeti ve halka bakışları (*Hürriyet Gelirken*, *İnsanın Ben'i*) gibi konular üzerinde durur. Ele aldığı konularda çok açık eleştirel bir tavır sergiler. Onun bu dönemdeki dil ve üslubu, asıl mecrasını bulamamış bir sanatçının arayışlarını düşündürecek niteliklere sahiptir. İlk eserlerinde Servet-i Fünûn diline yakın duran yazar, daha sonra millî edebiyatın getirdiği Yeni Lisan Hareketi'nin dil anlayışını benimsemiştir. Yazar, 1921'den sonra Çehov tarzı hikâyeyi benimseyerek Türk hikâyesine yeni bir tarz kazandırır.

Daha çok romancılığı ile tanınan **Reşat Nuri Güntekin** (1889-1956), 1917-1930 arası dönemde hikâyeye geniş yer ayırmış, 200 civarında hikâye kaleme almıştır. Klasik bir giriş-gelişme-sonuç yapısına sahip olması, belirgin bir mesaj

taşması, belli bir gerilim içinde gelişen olay örgüsünün zaman zaman şaşırtıcı bir sonla bitmesi gibi nitelikler, Güntekin'in hikâyelerini Maupassant tarzına bağlar. *Eski Ahbap* (1919), *Recm*, *Gençlik ve Güzellik* (1919), *Roçild Bey* (1919), *Tanrı Misafiri* (1927), *Sönmüş Yıldızlar* (1928), *Leylâ ile Mecnun* (1928), *Olağan İşler* (1930) hikâyelerini topladığı kitaplarıdır.

Reşat Nuri'nin eserlerinin kaynağı, özellikle müfettişlik görevi sebebiyle uzun yıllar Anadolu'yu dolaşması sırasındaki gözlem ve deneyimleridir. Bu hikâyelerinin önemli bir kısmında (daha çok ilk dönem hikâyeleri) santimental ve romantik bir yaklaşımla bireysel konu ve temaları öne çıkaran Güntekin, bir kısmında da gözlemci gerçekçi bir yaklaşımla sosyal konu ve temalar üzerinde durur. Bu çerçevede aşk teması ilk sırada yer alır. Söz konusu aşkların bir kısmı, kavuşmayla sonuçlanması mümkün olmayan türdendir (*Sönmüş Yıldızlar*, *Bir Hazin Hakikat*, *Bir Hayal Kırıklığı* vb.). Aşka büyük değer veren yazar, onu yaşanması gereken insani bir duygu olarak görür. Aile ve bu kurum çevresindeki birtakım problemler (eşler arası denklik, taraflardan birinin ihaneti vb.) hikâyelerindeki ikinci önemli konuyu oluşturur (*Akrep*, *Deniz Banyosu*, *Gölgelerin Busesi*, *Bir Zaaf Dakikası* vb.). Çocuk ve çocukla ilgili birtakım problemler, yazarın önemseydiği bir başka konudur (*Çocuk Kavgası*, *Bilek Saati*, *Bir İstifa*).

Reşat Nuri Güntekin, bütün eserlerinde Anadolu coğrafyası üzerindeki Türk insanının sosyal ve psikolojik yapısını, günlük hayatını anlatır. İnsanın ve hayatın iç yüzünü sergilemeye çalışır. Bir-iki eseri dışında, herhangi bir ideolojiye sapmayan yazar, eserlerinde hep sevgi ve hoşgörüyü esas alır. Acıma ve sevgi temalarını, hiçbir zaman eserlerinden eksik etmez. O, en olumsuz şartlarda veya en olumsuz kişilerde bile bu tür olumlu değerleri görmeye çalışır. Hiciv ve sosyal tenkidi öne çıkardığı eserlerinde de bu tavrını korur. Bütün eserlerinde sade, temiz ve doğal bir Türkçe kullanır. Bu sebeple onun yalın, süsten uzak, doğal ve lirik bir üslubu vardır.

Ömer Seyfettin'in "Edebiyatsız edebiyat yapmak" sözünden ne anlıyorsunuz?
Maupassant tarzı hikâyenin kendine özgü temel özellikleri nelerdir?



SIRA SİZDE

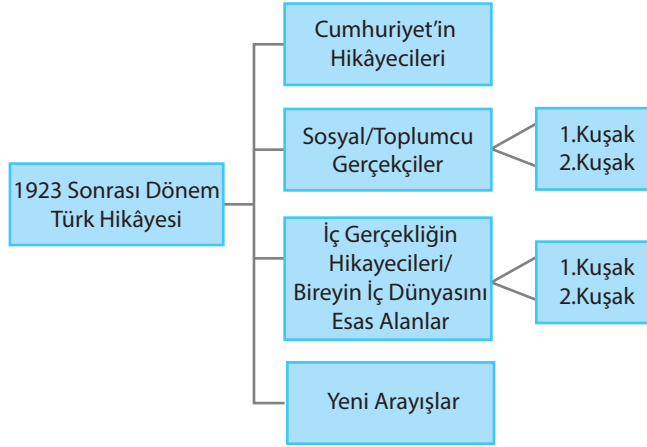
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKÂYESİ

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesi, öncelikle yukarıda kısaca özetlenen Tanzimat'tan itibaren ortaya konan hikâye birikiminin doğal bir devamıdır. Hatta Cumhuriyet Dönemi yazarlarının önemli bir kısmı, önceki dönemlerde pek çok hikâye kaleme almış ve edebî şöhretlerini kazanmış olan yazarlardır. Bu birikimden yola çıkan Cumhuriyet hikâyesi, zaman içinde ve toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve politik şartları ile dünya edebiyatında görülen hikâye anlayışındaki değişmeler ve bunları besleyen edebiyat anlayışları çerçevesinde gelişip zenginleşmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nin yaklaşık 95 yıllık hikâyesini kendi içinde dönemlere veya gruplara ayırmak mümkündür. Ancak zamana, konulara, edebiyat anlayışlarına veya edebiyat akımlarına göre yapılabilecek tasnif veya gruplandırmalar birtakım geçişler sebebiyle kesin olmayacaktır. Bu sebeple edebiyat tarihleri veya ilgili kaynaklarda farklı sınıflandırmalarla karşılaşmak mümkündür. Biz, 1923 sonrası dönem için Türk hikâyesini şu dört başlık altında değerlendirmeyi uygun bulduk:

- Cumhuriyet'in İlk Hikâyecileri/Milli Edebiyat Anlayışını Sürdürenler
- Sosyal/Toplumcu Gerçekçiler
- İç Gerçekliğin Hikayecileri/Bireyin İç Dünyasını Esas Alanlar
- Yeni Arayışlar

Şekil 7.1



Cumhuriyet'in İlk Hikâyecileri

Bu gruba oluşturan yazarlar, ilk eserlerini Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde kaleme almış olmakla birlikte asıl II. Meşrutiyet sonrasının hürriyet ortamında kimliklerini kazanmışlardır. Ayrıca onların önemli bir kısmı Balkan veya Binci Dünya savaşlarına kadar daha çok Servet-i Fünûn mektebinin etkisi altında bireysel hikâyeler yazdıktan sonra Millî Edebiyat Hareketi'ne katılıp toplumcu sanat anlayışı benimserlerken bir kısmı millî edebiyat anlayışına katılmadan kendi yollarında yürümeyi tercih etmişlerdir. Bir önceki bölümde tanıdığımız Hüseyin Rahmi Gürpınar, Aka Gündüz, Refik Halit Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adıvar, Memduh Şevket Esendal, Reşat Nuri Güntekin gibi isimler, Cumhuriyet Dönemi'nde de hikâye yazmayı sürdürmüşlerdir. Adı geçen isimleri önceki bölümde tanıdığımız için burada sadece Memduh Şevket Esendal üzerinde duracağız.

Yukarıda 1920'ye kadar olan dönemde Maupassant tarzı hikâyeler yazdığını gördüğümüz **Memduh Şevket Esendal** (1884-1952), sanat hayatının ikinci devresinde Çehov tarzı hikâyeler yazar. Çünkü Bakû Mümessilliği esnasında (1920-1924) Rus yazarı Anton Çehov'u tanıyan Memduh Şevket, 1921-1952 döneminde, özellikle türün yapısı, bu yapıyı teşkil eden temel unsurları bakımından Çehov tarzı hikâyeyi benimser.

Esendal, bu devredeki 200 civarındaki hikâyesinde, yine realist bir sanat anlayışına sahip olmakla birlikte, dış dünyayı hikâyenin itibari dünyasına taşıırken büyük ölçüde doğallığı esas alır. Olay örgüsü için büyük olaylar ve çatışmalara ihtiyaç duymaz. Okuyucunun merak duygusunu kamçılacak gerilimlerden uzak durur. Çoğu zaman belli bir giriş bölümü kullanılmadan ve doğrudan doğruya olayla başlayan hikâye, belli bir sonuca ulaşmadan da bitirir. Daha çok kişilerin ruh hallerini sezdirmenin esas olduğu bu hikâyelerde dramatik unsur öne çıkar.

Memduh Şevket, hikâyelerinde aile kurumu, yöneten-yönetilen ilişkisi, günlük hayatı çerçevesinde küçük insan, yozlaşma, çocuk ve çocukluk gibi birkaç ana konu etrafında yoğunlaşmıştır. O dikkatini, Türk milletinin İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş dönemi problemleri üzerinde yoğunlaştırmış bir yazardır. İstanbul, Ankara ve bazı Anadolu şehir, kasaba ve köylerini geniş mekân olarak kullanırken daha çok fakir ve kenar semtlere yönelir. Farklı kesim, kültür, meslek,

yaş, cinsiyet, sosyal durum ve karakterdeki insanları, başarıyla dikkatlere sunar. Zengin şahıs kadrosu, büyük ölçüde dışa dönük ve aktif insanlardan oluşur. Bu çerçevede dikkatini memur, bürokrat ve yarı aydın, ev kadını, alafranga, esnaf, din adamı ve dedikoducu tipler üzerinde yoğunlaştırdığı görülür.

Güçlü bir Türkçecilik şuuruna sahip olan Memduh Şevket'in dil ve üslubu, sanat hayatı süresince belli bir dinamizm içinde olmuştur. İlk hikâyelerinde, Servet-i Fünûn ile millî edebiyatın Yeni Lisan anlayışı arasında gidip gelen yazar, 1920'lerden itibaren hızla konuşma diline yaklaşır ve sokağın dilini yakalamaya çalışır. 1930'lara gelindiğinde ise artık onun için asıl olan konuşma dilidir. Doğallık, yalınlık, açıklık, iyimserlik ve yer yer mizahilik, onun üslubunun belli başlı nitelikleridir. Hayatında sadece iki hikâye kitabı (*Hikâyeler Birinci Kitap* (1946), *Hikâyeler İkinci Kitap* (1946) yayımlayabilen Esenda'nın diğer hikâyeleri ölümünden çok sonra kitaplaşabildi. Bunlar: *Otlakçı* (1958), *Mendil Altında* (1958), *Temiz Sevgiler* (1965), *Ev Ona Yakıştı* (1971), *Sahan Külbastısı* (1983), *Veysel Çavuş* (1984), *Bir Kucak Çiçek* (1984), *İhtiyar Çilingir* (1984), *Hava Parası* (1984), *Bizim Nesibe* (1985), *Kelepir* (1986), *Gödeli Mehmet* (1988), *Güllüce Bağları Yolunda* (1992), *Gönül Kaçanı Kovalar* (1993)dir.

Cumhuriyet öncesinden 1950'lere uzanan bir başka hikâyeci **F. Celâlettin** (1895-1975)dir. Asıl adı Fahri Celâlettin Göktulga olan yazar, ilk hikâyelerini Birinci Dünya Savaşı yıllarının sonlarına doğru yayımlamaya başlamış; 1923'te basılan ilk kitabı *Talak-ı Selâse* ile büyük ilgi toplamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde *Kına Gecesi* (1927), *Eldebir Mustafendi* (1943), *Avurzavur Kahvesi* (1948), *Salgın* (1953), *Rüzgâr* (1955) isimli hikâye kitaplarını yayımlamıştır. Yer yer eski hikâyelerinin yeni basımlarını da içeren kitaplarında toplam 78 hikâyesi bulunmaktadır.

F. Celâlettin, uzun sanat hayatı süresince hemen hemen hiç değişmeden aynı anlayışı sürdürmüştür. O, giriş-gelişme-sonuç esasına göre kurgulanmış, kişileri idealize edilmiş, okuyucuyu şaşırtan ve kıssadan hisse veren geleneksel hikâye tarzına bağlıdır. Bu itibarla F.Celâlettin, Cumhuriyet öncesi Türk hikâyesini Cumhuriyet sonrası hikâyeye bağlayan bir yazar durumundadır. Hikâyelerinden bazılarında (*Koltuk*, *Akşamcı*), Hüseyin Rahmi-Ahmet Rasim çizgisine bağlı kalarak İstanbul'un kenar semtlerindeki çeşitli yerli hayat tablolarını, az görülen tipler etrafında anlatır. Doktor olmanın getirdiği birikimle daha çok insanın mizacı üzerinde yoğunlaşır. Kadın-erkek ilişkileri, eski kına geceleri ve düğünler, bu eksende yaşanan değişik problemler, sosyal hayat, gelenekler ve insan ilişkilerindeki değişme, onun önemseydiği konulardır. "Yeni hikâyeciliğimizin yol açıcıları"ndan biri olarak kabul edilen yazar, realist bir anlayışla hayata bakar. Çoğu zaman mizahi bir yaklaşım sergileyerek ideolojik tavırdan uzak durur.

Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim'in yolunu takip eden bir başka yazarımızdır. O, *Eşkiya Güzeli* (1925), *Sandalım Geliyor Varda* (1938) isimli hikâye kitapları ile bir halk yazarı olarak dikkati çeker. Özellikle İstanbul'un kenar semtlerinde yaşayan alt tabaka insanların (mirasyediler, külhanbeyleri) hayatlarını realist bir biçimde ele alır. Dil ve üslubu çok özenli olmasa da sıcak, samimi ve mizahidir.

Yazı hayatına 1928'de başlayan **Kenan Hulusi Koray** (1906-1943), aynı yıl kurulan *Yedi Meşaleciler* isimli grubun tek hikâye yazarıdır. Koray'ın sanat hayatında iki devre söz konusudur. 1928-1931 yılları arası dönemde daha çok mensur şiire yaklaşan şiirsel bir üslupla romantik ve masa başı hikâyeler yazarken 1931'den sonra *Vakit* gazetesi etrafındaki sosyal gerçekçi hikâyeci grubuna katılıp bu doğrultuda

eser verdi. Ömer Seyfettin ve Sadri Ertem'in etkisinde kaldı. Onun hikâyelerinin bir kısmı *Bir Yudum Su* (1929), *Bahar Hikâyeleri* (1939), *Son Öpüş* (1939), *Bir Otelde Yedi Kişi* (1940) isimli kitaplarda toplanırken bir kısmı gazetelerde kaldı.

Sosyal/Toplumcu Gerçekçiler

Birinci Kuşak (1930-1945)

Bir bütün olarak ele aldığımızda Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesinde en belirgin özelliğin eleştirel ve toplumcu gerçekçilik olduğunu görürüz. Başlangıcı Nâbizâde Nâzım ve Hüseyin Rahmi'ye kadar giden bu anlayış; toplumun içinde yaşadığı hayatın yakından gözlemi, tespit edilen bütün problemlerin açık biçimde tasviri ve eleştirisini esas alır. Realist olan yazar, büyük ölçüde gözlemlenebilen dış gerçeklik üzerine yoğunlaşır. Eleştirel ve toplumcu gerçekçilik, özellikle 1930 sonrasında *Vakit* gazetesi etrafında toplanan yazarlarla yeni bir boyut kazanır. Sadri Ertem'in öncülüğündeki bu ilk kuşak; Selahattin Enis, Reşat Enis Aygen, Hakkı Süha Gezgin, Refik Ahmet Sevengil, Kenan Hulusi Koray ve Bekir Sıtkı Kunt'tan oluşur.

Bunlardan **Sadri Ertem** (1898-1943), yazı hayatına Cumhuriyet öncesinde başlamasına rağmen asıl eserlerini harf devriminden sonra verdi. Hikâyelerini *Silindir Şapka Giyen Köylü* (1933), *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* (1933), *Korku* (1934), *Bay Virgül* (1935), *Bir Şehrin Ruhu* (1938) isimli kitaplarında topladı. "Sanat balık gibidir, toplumsal suyun içinde yaşar" diyen yazar açık bir realist/natüralist ve sosyal gerçekçi tavır sergiledi. Köylünün ağa ve tüccarlar, işçinin de patronlar tarafından sömürülmesi, bürokrasinin halk üzerindeki baskısı, aydın-halk ikiliği, batıl inançlar, tek parti döneminin temel ilkeleri gibi, çok açık sosyal ve toplumsal konular üzerinde yoğunlaştı. *Vakit* gazetesi etrafında bütünüyle realizmden beslenen yeni bir anlayış getirmeye çalıştı. Ancak o hayata maddeci bir zihniyet açısından karamsar bir gözle baktı. Ele aldığı konularda, inandığı düşüncenin güdümünden kurtulup ciddi bir derinlik kazandığı, gerçek insana ve hayata ulaşabildiği, kendine özgü sağlam bir dil ve üslup oluşturabildiği söylenemez.

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesinin bir başka ismi **Selahattin Enis** (1892-1942)tir. *Bataklık Çiçeği*'nde (1924) sadece on üç hikâyesini kitaplaştıran Selahattin Enis'in diğer hikâyeleri, yayımlandıkları dergilerde kalmıştır. Piyasa hikâye ve romanının bir hayli yaygın olduğu Mütareke yıllarında, Maupassant ve Zolavari gerçekçiliği benimseyen Selahattin Enis, döneminde pek anlaşılamamış ve yadırganmıştır. "*Çingeneler*" isimli hikâyesi sebebiyle yargılanmak durumunda kalmıştır. Natüralist anlayışa bağlı olan Selahattin Enis'in hikâyeleri konuları, olayları ve kahramanları bakımından gözlem ve gerçeğe dayanır. Ancak bu gerçek, büyük ölçüde acı ve rahatsız edicidir.

Selahattin Enis hikâyelerini, kadın-erkek, namuslu-namussuz, fakir-zengin, iyi-kötü zıtlıklarından doğan çatışmalar üzerine kurar. Bu yaklaşımıyla sosyal hayatın aksayan, çürüyen yanlarına neşter vurur. Konuları ve kahramanları karşısında çok açık eleştirel tavır takınır. Özellikle fahişeler çevresindeki fuhuş ve cinsellik üzerinde ısrar eder. "*Bir Kadının Son Mektubu*", "*Bağırsak*", "*Bataklık Çiçeği*", "*Şaheser*", "*Buharan*", "*Hufre*" gibi pek çok hikâyesinde ahlaken düşmüş kadınların sebep oldukları felâketleri anlatır. Söz konusu hikâyeler, onun anti-feminist olduğunu düşündürür.

Edebiyat dünyasına Les Oeuvres Libres (1927) isimli Fransız dergisindeki "*Zeynep La Courtisane*" (Kibar Fahişe Zeynep) isimli hikâyesi ile ilk adımını atan **Nahit Sırrı Örik** (1895-1960), edebiyatımıza hikâye, roman, oyun, seyahat, ha-

tıra, çeviri, tarih türlerinde verdiği eserleriyle önemli hizmetlerde bulundu. O, başta *Abdülhamid Düşerken* isimli romanı olmak üzere; *Kırmızı ve Siyah* (1929), *Sanatkârlar* (1932), *Eski Resimler* (1933), *Eve Düşen Yıldırım* (1934) isimli kitaplarında topladığı hikâyeleriyle Cumhuriyet öncesi Türk toplumunun sosyal hayatında yoğun biçimde yaşanan çöküş süreci üzerinde durdu ve bu dönemin hayatından realist sahneler sundu. Merkezinde daha çok güçlü kadınların yer aldığı eserlerinin itibari dünyasında, bu kadınların erkekleri ve çevrelerini nasıl tahrip ettiklerini vurguladı. Onun eserlerinde kaybolan değerler karşısında duyulan hüznün ve yaşanan çürüme karşısında hissedilen kapalı bir ironi, kendini hissettirir. Yakın tarihe olan ilgisi, içinde büyüdüğü konak hayatı, ona sosyal hayattaki çöküşü, insan ilişkilerini anlatmada geniş imkânlar sağlar. Bu bakımdan yer yer Abdülhak Şinasi Hisar'ı hatırlatır. Eserlerinde hatıra ve gözlemlerinden geniş ölçüde faydalanır. Objektif ve soğukkanlı bir yaklaşım sergiler. Dönemin edebî yönelişleri ve modalarından uzak duran Nahit Sırrı'nın sakini ve akıcı bir üslubu vardır.

Sanat hayatına şiirle başlayan **Bekir Sıtkı Kunt** (1905-1959), 1930'dan sonra öyküye yöneldi ve bu türde farklı yazarların tesirinde kaldı. Sadri Ertem'in *Vakit* gazetesinde başlattığı sosyal gerçekçi anlayışın tesiri altında hikâyeye başlayan Kunt'ta bu tavır, ilk kitabı *Memleket Hikâyeleri*'nde son derece belirgindir. Zira o, sanatın bir gayesi olduğuna inanmaktadır. "*Realistim. Halkın ve köylünün ıztıraplarını, dertlerini, ihtiyaçlarını göstermeyi ve onları intibaha, tayakkuza, idrake sevk etmeye çalışmayı vazife bilirim. Sanatı uyandırıcı bir kamçı olarak kullanmak isterim. Sanat için sanat fikrine taraftar değilim. Sanatı gayeye varmak için vasıta telakki ederim.*" (Yazar, 1938: 88). Bu çerçevede yazar, köylünün sıkıntılarını, yoksulluklarını dile getirir. Bir hayli sert eleştirel bir tavır sergiler. Bununla birlikte Sadri Ertem çizgisinden Fahri Celalettin çizgisine yöneldiği *Talkınla Salkım* ve *Herkes Kendi Hayatını Yaşar* kitaplarındaki hikâyelerinde gözlemci gerçekçilikte daha başarılıdır. Mesleğinin gereği daha yakından tanıdığı çevrenin insanlarını anlatır. Eleştirel yaklaşımını yumuşatarak, olanı olduğu gibi vermeyi önemser.

Bekir Sıtkı Kunt 1940'tan sonra, Maupassant tarzı hikâyeden Çehov tarzı hikâyeye yönelir. *Herkes Kendi Hayatını Yaşar*'daki hikâyelerle başlayan bu yöneliş, *Yataklı Vagon Yolcusu* ve *Ayrı Dünya* ile devam eder. Olayları düpedüz anlatmanın sanat olmadığını düşünen yazar, Memduh Şevket Esenda'ın diline, anlatışına ve hikâye anlayışına yaklaşır. "*Hayat Her Zaman Olduğu Gibi*" hikâyesi, Esenda'nın "*Hayat Ne Tatlı*" adındaki hikâyesiyle büyük benzerlikler gösterir. İddialı bir yazar olmayan Bekir Sıtkı Kunt, daha çok "küçük insan"ların hikâyecisidir. Siyasi ve memuriyet hayatıyla ilgili çalışmaları, genç denilebilecek bir yaştaki ölümü, onun sanatta ulaşmak istediği hedefi yakalamasına imkân vermemiştir. Hayatı boyunca *Vakit*, *Varlık*, *Yurt ve Dünya*, *Adımlar*, *Yeditepe* dergilerinde 60 civarında öykü yayımlayan Kunt hikâyelerini; *Memleket Hikâyeleri* (1933) *Talkınla Salkım* (1937), *Herkes Kendi Hayatını Yaşar* (1941), *Yataklı Vagon Yolcusu* (1948), *Ayrı Dünya* (1952) isimli kitaplarında topladı.

Edebiyata 1925'lerde şiirle başlayan **Sabahattin Ali** (1907-1948), bir süre sonra şiirden hikâye ve roman türlerine yöneldi ve edebiyatımızda daha çok hikâyeleri ve hikâyeciliği ile tanındı. Toplam 65 hikâyesi bulunan yazar, ilk kitabı *Değirmen*'deki (1935) hikâyelerinde büyük ölçüde devrinde moda olan masa başı romantik hikâye geleneğine bağlı kaldı. Bunlardan bazılarında Maupassant, Edgar Allen Poe, Maksim Gorki tesiri açıkça dikkati çeker. Daha çok mevcut düzene karşı çıkan kahramanların hikâyesini anlatır. Söz konusu hikâyeler ile yazarın toplumda yerini bulamamış titiz ve alıngan kişiliği arasında yakın ilişkiler mevcuttur.

Sabahattin Ali hikâye yazarlığındaki olgunluğunu, *Kağrı* (1936) ve *Ses* (1937) isimli kitaplarındaki hikâyeleriyle erişir. Orta Anadolu'daki öğretmenlik yıllarına ait çeşitli izlenim ve gözlemleri ile hapis hânedinde dinlediklerine dayanan bu hikâyelerde (*Ses*, *Kağrı*, *Kamyon*, *Kafa Kağıdı*, *Skandal*) oldukça başarılıdır. Gerçekçi bir yaklaşımla Anadolu'daki hayatı, bu hayatın ezilen insanlarını anlatır. Güçlü bir tabiat, halk ve memleket sevgisi dikkati çeker. Mekân, büyük ölçüde köy ve kasabadır. 1936-1942 yılları arasının hikâyelerini toplayan *Yeni Dünya*'da (1943), Ömer Seyfettin ve Refik Halit'in devamı olma ile Sadri Ertem'den gelen sosyal tenkitçilik dikkati çeker. Son hikâye kitabı *Sırça Köşk*'te (1947) ise bütünüyle tenkitçi-sosyal gerçekçidir. Böylece Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz gibi yazarlarla devam edecek olan yolu belirlemiştir.

Sabahattin Ali'nin hikâyeleri yaşanan hayattan seçilerek alınmış sağlam bir konu, çok iyi gözlemlenmiş bir tabiat, sağlam ve düzenlenmiş bir vaka çerçevesinde hayat bulur. Bu hikâyeler, Maupassant tarzının giriş, gelişme, sonuç bölümleri çerçevesinde sağlam bir kurguya sahiptirler. Yazar, hikâyelerinin malzemesini teminde gözlem ve hayatından geniş ölçüde faydalanır. Ancak o hayata, olaylara ve insanlara, hep belli bir dünya görüşünden bakar. Çoğu zaman mesajı öne çıkarır ve türün unsurlarını belli bir amaca göre düzenlemeye kalkışır.

İlhan Tarus (1907-1967), yazı hayatına tiyatro türünde kaleme aldığı eserleriyle başlamış ancak başarısız olması üzerine hikâye ve roman türlerine yönelmiştir. Edebiyatı "tamamen sosyal endişe" çemberinde görüp "sanat endişesi"ni tanımadığını belirten yazar, bu anlayışın sonucu olarak eserlerinde daha çok "güdümlü" kalmıştır. Hikâyelerinin konularını, memuriyeti sebebiyle yakından gözleme imkânı bulduğu çevre ve yerlerdeki insanların (gecekondu insanları, memurlar, bürokratlar, mahpuslar, kasaba insanları vb.) hayatından almıştır. Bu çerçevede o, gecekondu veya şehrin kenar semtlerinde yaşayan insanların problemlerini, küçük kasaba memurlarının ekonomik sıkıntılarını, İkinci Dünya Savaşı ortamında giderek artan sosyal sorunları (ahlaki ve ekonomik çöküntü) anlatır. Sağlam ve edebî niteliklere sahip bir dil ve üslubunun olduğu söylenemez. Son hikâyelerinde M.Ş. Esendağ'ın hayat ve insanlar karşısındaki yumuşak tavrının etkisinde görülen Tarus, hikâyelerini *Doktor Monra'nın Mektubu* (1938), *Tarus'un Hikâyeleri* (1947), *Apartman* (1950), *Ekin İti* (1953), *Köle Hanı* (1954) isimli kitaplarında toplamıştır.

İkinci Kuşak (1945-2000)

Nabizâde Nâzım'la başlayıp birtakım değişmelerle Cumhuriyet Dönemi'ne ulaşan ve giderek güçlenen sosyal ve toplumsal gerçekçilik, Cumhuriyet Dönemi'nin ikinci kuşağını oluşturan Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt, Aziz Nesin, Necati Cumalı, Bekir Yıldız gibi isimlerle varlığını sürdürür. Adı geçen yazarlar hikâyelerinde ülkenin tamamı veya bir bölgesindeki sosyal problemleri eleştirel bir yaklaşımla ele alırlar. Özellikle köy ve köylü, alt gelir grupları, köyden şehre göç etmiş insanların hayat mücadeleleri, bu mücadele esnasında yaşanan çatışmalar hikâyelerin temel konuları olur.

Hikâyelerini *Anadolu'dan Hikâyeler* (1939), *Çevizli Bahçe* (1941), *Pazarlık* (1941), *Pembe Kurt* (1953), *Üç Buutlu Hikâyeler* (1956), *Irgatların Öfkesi* (1971) isimli kitaplarında toplayan **Kemal Bilbaşar** (1910-1983), daha çok memleket hikâyeleri sınırları içinde kalması ve eleştirel gerçekçi kimliğiyle dikkati çeker. Sanat hayatına hikâye ile başlayan yazar, genellikle konularını Kuzey-Anadolu ve Batı-Anadolu bölgesi kasaba insanların hayatlarından alır. Çok açık tezatlar üzerine (tutucu kişi-aydın kişi, zengin-fakir, güçlü-zayıf) kurguladığı hikâyelerinde

İkinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında yaşanan sosyal/toplumsal aksaklıkları (rüşvet, kumar, fuhuş, karaborsacılık, vurgunculuk vb.) anlatır. Titiz bir dil işçiliği, tasvirlerde özgünlük ve insanı kavramada derinlikten mahrum olan Bilbaşar, bolca şive taklitlerine yer verir.

Toplumcu bir yazar olan **Kemal Tahir** (Demir) (1910-1973), edebiyata 1931’de şiir ile başladı. 1940’ta hikâyeye geçti. Daha sonra da roman türünde karar kıldı. Ancak uzun süre çeşitli takma adlarla sanat düzeyi zayıf hikâye ve romanlar yayımladı. Asıl başarılı romanlarını ise 1950’den sonra yazdı. 1955’te *Göl İnsanları* adı altında kitaplaştırdığı hikâyelerinde köy merkezli toplumsal meseleleri ele aldı. Çok yakın gözlemlerin ürünü olan hikâyelerde, Sabahattin Ali ve Sadri Ertem’den daha ileri düzeyde toplumsal yapıyı derinden kavrayan bir bakış dikkati çeker. Bu yönüyle de o, diğer köy hikâye ve romancılarından ayrılır. Ayrıca Kemal Tahir’de basit şive taklitlerine de yaslanmaz.

İkinci kuşak sosyal ve toplumcu gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden biri **Orhan Kemal** (1914-1970)’dir. Edebiyata şiirle başlayan Orhan Kemal, Nazım Hikmet ile tanışmasından sonra hikâye ve romana yöneldi ve asıl şöhretini bu türlerdeki eserleri ile kazandı. Onun kendinden öncekilerden (Sadri Ertem, Sabahattin Ali) farkı, anlattığı hayatın içinden gelmesidir. Özellikle hikâyelerinde işçi ve küçük memur gibi orta tabaka; dilenci, çöpçü ve fahişeler gibi alt tabaka insanının hayat mücadeleleri ve özlemlerini anlatır. Eserlerini ağa-ırgat, patron-işçi, zengin-fakir zıtlığından doğan çatışmalar üzerine kurar. Onun büyük sıkıntı, yokluk ve sefalet içindeki kahramanları, söz konusu durumlarına rağmen birtakım güzel insani değerleri benliklerinde taşırlar.

Hatıra, gözlem ve izlenimlerinden geniş ölçüde faydalanan Orhan Kemal’in hikâyelerinin mekânı, daha çok yaşadığı (Adana, hapishane, İstanbul’un kenar semtleri) çevrelerdir. Olay hikâyesini benimseyen yazar, ele aldığı konuları derinlemesine incelemekten uzaktır. Yüzeysel görünümüleri anlatmakla yetinir. Eserlerinde diyaloga ve şive taklitlerine geniş yer verir. Konuşma dilini esas aldığı üslubunda yeterince itina göstermez. Hikâye kitapları; *Ekmek Kavgası* (1949), *Sarhoşlar* (1951), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koğuş* (1954), *Grev* (1954), *Arka Sokak* (1956), *Kardeş Payı* (1957), *Babil Kulesi* (1957), *Dünyada Harp Vardı* (1963), *İşsiz* (1966), *Önce Ekmek* (1968)’tir

Cumhuriyet Dönemi’nin bir başka hikâyecisi sosyal ve toplumcu hikâyecisi **Samim Kocagöz** (1916-1993)’dür. Başlangıçta Sadri Ertem, Sabahattin Ali ve Sait Faik’in tesiri altında kalan Kocagöz, 1950’lerden sonra kendi sanatkâr kimliğine kavuşur. “Memleket hikâyeleri” çerçevesinde değerlendirebileceğimiz 150 civarındaki hikâyesinde büyük ölçüde Söke ve civarındaki insanların hayatlarını anlatır. Toprağa bağlı bir hayat sürdüren bu insanlar (ortakçılar, ırgatlar, köylüler), özellikle makinenin (traktör) tarıma girmesinden sonra pek çok problemle yüz yüze kalırlar. “Arada sırada başka çevreler üzerine yazdığı birkaç hikâyesini bir yana bırakırsak Kocagöz’ün, hemen hemen bütün hikâyelerinde, Menderes vadisinin dağ ve ova köylerindeki yaşayış, ağalar-ortakçılar arasında sürüp giden toprak davalarını, çökmüş bir düzenden arta kalan yeni bir çağı, eski-yeni çekişmelerinin altında kaynaşan menfaat kavgalarının anlatıldığını görürüz.” (Alangu, 1968, C.2, s.332). Bu bağlamdaki eserlerinin özünü, geleneksel üretim tarzı ile endüstriyel üretim tarzı arasındaki çatışmalar oluşturur. Büyük ölçüde gözleme dayanan bu hikâyelerinde Kocagöz, toplumcu endişe ile sanat endişesi arasında bir tavır sergiler. *Telli Kavak* (1941), *Sığınak* (1946), *Sam Amca* (1951), *Cihan Şoförü* (1954), *Ahmet’in Kuzuları* (1958), *Yolun Üs-*

tündeki Kaya (1964), *Yağmurdaki Kız* (1967), *Alandaki Delikanlı* (1978), *Zar Kanat* (1985), *Gecenin Soluğu* (1985) ve *Baskın* (1990), Kocagöz'ün hikâyeleri topladığı kitaplarıdır.

Köy Enstitüsü kökenli olan bir başka hikâyecimiz **Fakir Baykurt** (1929-1999) tur. Baykurt, yazı hayatına şiirle başladı. Asıl şöhretini roman ve hikâyeleriyle kazandı. "Kitleleri uyandırmak ve bilinçlendirmek" arzusuyla toplumcu sanat anlayışını benimseyen yazar, daha çok kırsal kesimdeki insanların ve köy/köylünün çeşitli meseleleri üzerinde yoğunlaştı. Son dönem hikâyelerinde Almanya'da çalışan işçilerin yaşadıkları sıkıntı ve çatışmaları ele aldı. Özellikle kahramanların konuşmalarında mahallî ağız özelliklerini öne çıkardı. Yalın, açık bir dil kullandı. İdeolojik yaklaşımı çok öne çıkarması ve sanatı ihmal etmesi yüzünden romanlarındaki başarıya ulaşamadı. Hikâyelerini *Çilli* (1955), *Efendilik Savaşı* (1961), *Karın Ağrısı* (1961), *Cüce Muhammet* (1964), *Anadolu Garajı* (1970), *On Binlerce Kağnı* (1971), *Can Parası* (1973), *İçerdeki Oğul* (1974), *Sınırdaki Ölü* (1975), *Kalekale* (1978), *Barış Çöreği* (1982), *Gece Vardiyası* (1985), *Duisburg Treni* (1986) isimli kitaplarında topladı.

Yakın dönemin bir başka sosyal gerçekçi yazarı **Bekir Yıldız** (1933-1998)'dir. Yazar, hikâyelerinin konularını önce Güneydoğu Anadolu'dan, sonra büyük şehrin kenar semti insanlarından, daha sonra da Almanya'daki insanların hayatlarından alır. Çok açık zıtlıklar (töre-modern hayat, birey-toplum, ağa-köylü, Türk-Alman) üzerine kurulan bu hikâyeler, arzulananı temsil eden tematik güç ile nefret edileni temsil eden karşı güç arasındaki çatışmaya dayanır. Bu bağlamda yazar; evlilik kurumundaki çarpıklıklar, yabancılaşma, insani ilişkilerdeki yozlaşma, köyden kente/Almanya'ya göç meseleleri üzerinde durur. Bekir Yıldız, 1980 sonrası hikâyelerinde gerçeküstücü ve fantastik hikâyeye doğru kayar. Hikâyelerini *Reşo Ağa* (1968), *Kara Vagon* (1969), *Kaçakçı Şahan* (1970), *Sahipsizler* (1971), *Evlilik Şirketi* (1972), *Beyaz Türkü* (1973), *Alman Ekmeği* (1974), *Dünyadan Bir Atlı Geçti* (1975), *İnsan Posası* (1976), *Demir Bebek* (1977), *Mahşerin İnsanları* (1982), *Bozkır Geline* (1989) isimli kitaplarında topladı.

İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda şiirle edebiyat dünyasına adımını atan **Necati Cumalı** (1921-2001), daha sonra hikâye, roman ve oyunlar yazarak edebiyatın diğer türlerinde de eserler verdi. Hikâyelerinin bir kısmında (*Yalnız Kadın*, *Değişik Gözle*), kendi "ben"inin merkez alırken bir kısmında (*Susuz Yaz*) taşra hayatı ve insanların anlatan Cumalı, bütün işçilerinin problemleri, köylünün tabiatla mücadelesi, kadın-erkek ilişkileri üzerinde durdu. Gözlemlerinden geniş ölçüde faydalanarak kasaba insanı ve kadın gerçeği üzerinde yoğunlaştı. Sanat hayatının akışını dikkate aldığımızda Cumalı'nın Sait Faik tarzı hikâyeden sosyal gerçekçi hikâyeye doğru kaydığını görürüz. Necati Cumalı'nın hikâyeleri; *Yalnız Kadın* (1955), *Değişik Gözle* (1956), *Susuz Yaz* (1962), *Ay Büyürken Uyuyamam* (1969), *Mekadonya* 1900 (1976), *Kente İnen Kaplânlar* (1976) isimli kitaplarında toplandı.

Cumhuriyet Dönemi sosyal ve toplumcu gerçekçi ikinci nesil yazarlarından Aziz Nesin, Haldun Taner ve Rifat Ilgaz, hikâyelerindeki mizahi ve ironik tavırlarıyla diğerlerinden önemli ölçüde ayrılırlar. Bunlardan **Aziz Nesin** (1916-1995), mizahi hikâye alanında Cumhuriyet Dönemi'nin önemli yazarıdır. Yazı hayatına şiir ve realist hikâyelerle başlayan Aziz Nesin, bir süre sonra asıl kimliğini oluşturan mizahi hikâyelerde karar kıldı. Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Osman Cemal Kaygılı ve Refik Halit gibi önceki dönemlerin mizah yazarlarından ve halk mizahından da faydalanan yazar, zaman içinde kendine özgü bir mizah anlayışı ge-

liştirmiştir. Böylece birey ve toplum hayatındaki birçok aksaklığı, çarpıklığı veya yanlışlığı kıyasıya eleştirmiştir. Söz konusu eleştiriler zaman zaman seslendiği toplumun dinî ve ahlakî değerlerine kadar uzanır.

İlk hikâyesini 1943; ilk kitabını da 1945'te yayımlayan Nesin, çok yazan ve hayatını kalemiyle kazanan popüler bir yazardır. Bu sebeple kimi hikâyeleri “taslak” olmanın ötesine geçemezken, zaman zaman tekrara düşmüş; hayata ve insana belli bir düşüncenin perspektifinden bakmanın doğal sonucu olan “güdümlü edebiyat” sınırlarında kalmıştır. Üstelik o, dil ve üslup üzerine ciddi bir endişeye sahip değildir. Otuzun üzerinde hikâye kitabı ve 2000’i aşkın hikâyesi bulunan Aziz Nesin’in hikâyelerinden önemli bir kısmı dergilerde kalmıştır. Hikâye kitaplarından bazıları; *Geriye Kalan* (1948), *İt Kuyruğu* (1955), *Yedek Parça* (1955), *Fil Hamdi* (1956), *Damda Deli Var* (1956), *Koltuk* (1957), *Kazan Töreni* (1957), *Deliler Boşandı* (1957), *Hangi Parti Kazanacak* (1957), *Ölmüş Eşek* (1957), *Mahallenin Kismeti* (1957), *Bay Düdük* (1958), *Gıdıgıdı* (1958), *Gözüne Gözlük* (1960), *Namus Gazı* (1964), *Vatan Sağ Olsun* (1968), *Büyük Grev* (1978), *Maçınli Kız İçin Ev* (1987)’dir.

Daha çok tiyatro türünde verdiği eserleriyle tanınan **Haldun Taner** (1916-1986), aynı zamanda hikâye türünde de başarılı eserler kaleme almış; *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* isimli hikâyesiyle Yeni İstanbul gazetesinin açtığı yarışmada Türkiye birinciliğini kazanmıştır. *Yaşasın Demokrasi* (1949), *Tuş* (1951), *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* (1953), *On İkiye Bir Var* (1954), *Sancho’nun Sabah Yürüyüşü* (1969), *Yalıda Sabah* (1983), *Ayışığında Çalışkur* (1954) Taner’in hikâye kitaplarıdır.

Hikâyeye İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda başlayan Haldun Taner, ele aldığı konu, var ettiği kahraman ve tasvir ettiği zaman ve mekân karşısında takındığı hafif ironik tavrıyla dikkati çeker. Klasik kurgu ve yapıya sahip olan hikâyelerindeki bu tavrıyla o, F.Celalettin tarzının yeni temsilcisi olur. Ayrıca o döneminin sosyal gerçekçi yazarlarından da ayrılır. İnsanların daha çok zengin, sözde aydın, cahil köylü çeşitli zaaf ve eksikliklerini (cahillik, bencillik, kabalık, sonradan görmüşlük, gösteriş budalalığı, züppelik vb.) başarıyla sergileyen yazar, sert eleştirel bir tavır yerine ironiyi tercih eder. İnsanın çeşitli zaafı yanında ruhsal arızaları da hikâyelerinde çokça üzerinde durulan tarafı oluşturur. “Ona göre bütün düzensizlikler, bozukluklar, daha çok kişilerin yaratılışlarındaki bozukluklardan, eğitim ve öğretim noksanlıklarından, aileye ve yakın çevreye bağlı kötü etkiler, alışkanlıklar, görgüsüzlüklerden gelmekteydi.” (Alangu, 1968: 3. cilt, s.728) Onun kendine has canlı, nükteli ve yer yer meddahları hatırlatan bir üslubu vardır.

Hikâyelerinde ironiyi öne çıkaran bir başka yazarımız, aynı zamanda şair ve romancı olan **Rıfat Ilgaz** (1911-1993)’dir. 1950’den sonra hikâye ve roman türlerine yönelen Ilgaz, özellikle *Hababam Sınıfı* (1957) romanıyla meşhur oldu. *Radarın Anahtarı* (1957), *Don Kişot İstanbul’da* (1957), *Kesmeli Bunları* (1962), *Şevket Usta’nın Kedisi* (1965), *Garibin Horozu* (1969), isimli kitaplarında topladığı hikâyelerinde Rıfat Ilgaz, sosyal eleştiri ile mizahı birlikte götürür.

Kendine özgü özelliklerini unutmamak kaydıyla bu gruba dahil edebileceğimiz bir başka önemli yazarımız, asıl adı Cevat Şakir Kabaağaçlı olan **Halikarnas Balıkcısı** (1886-1973)’dir. Sürgün edilip uzun süre yaşadığı Bodrum’u çok sevmesinden dolayı, buranın eski adı olan Halikarnas’ı isim olarak aldı. Yazı hayatına 1908’den sonra başlamasına rağmen 1925’e kadar fazla bir varlık gösteremedi. Onun asıl sanatkârlık kimliği, Bodrum’a sürgün edilmesinden sonra teşekkül etti. Cevat Şakir, Bodrum’da bulunduğu uzun yıllar boyunca kendini

bir taraftan tabiata, denize, deniz insanlarına verirken diğer taraftan bu dünyanın hikâye ve romanını yazmaya gayret etti. İlk hikâye kitabı *Ege Kıyıları*nda (1939) fazla ilgi çekmediyse de ilk romanı *Aganta, Burina, Burinata* (1946), ona şöhretin kapılarını araladı.

Halikarnas Balıkcısı'nın gerek roman gerekse hikâyelerinin değişmez ve temel konusu deniz ve deniz insanlarıdır. Söz konusu türlerdeki eserlerin bütün unsurları (muhteva, vaka, şahıs kadrosu, mekân), hep bu çemberin içinden gelir. Deniz, deniz mitolojisi, deniz insanları, bu insanların denize olan tutkuları, hayat mücadeleleri onun eserlerinin muhtevasını; başta deniz olmak üzere balıkçılar, gemiciler, dalgıçlar, süngerciler kahramanlarını; Bodrum, adalar ve Ege Denizi mekânını oluşturdu. Büyük bir deniz ve tabiat tutkunu olan yazar, hikâye ve romanlarında hep bu tutkuyu anlattı. Böylece Türk edebiyatına ciddi manada denizi ve deniz insanlarını kazandırdı. Böylece Sait Faik'e öncülük etti. Ancak Sait Faik, denizi temel obje olarak değil, kendini anlatmada bir aracı olarak kullandı. Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde dikkati çeken bir başka husus, Bodrum merkezli Ege Denizi medeniyetini anlatmış olmasıdır. Onun eserlerinde mitoloji, folklor ve tarih geniş yer tutar.

Halikarnas Balıkcısı'nın *Ege Kıyıları*nda (1939), *Merhaba Akdeniz* (1947), *Ege'nin Dibi* (1952), *Yaşasın Deniz* (1954), *Gülen Ada* (1957) kitaplarında topladığı hikâyeleri, kurgu, dil ve üslup bakımından birtakım arızalara sahiptir. Edebi eserde vazgeçilemez niteliklerden olan "bütünlük"ü yeterince dikkate almaz. Ciddi bir kompozisyon fikrinden uzaktır. Kimi zaman bir hayli uzayan tasvirler, kimi zaman vakayı keserek okuyucuya bilgi verme tavrından kurtulamaz. Deniz ve denizcilik terimlerinin bol olduğu dil ve üslubunda itinasızdır. Zaman zaman şiirsel anlatım ve geniş tasvirlerle başvurur.

Sonraki nesillerden ve daha çok şair-eleştirmen yönüyle tanınan **Zeyyat Salimoğlu (1922-)**, Halikarnas Balıkcısı'nın edebiyatımıza kazandırdığı çizgiyi devam ettirir. *Direğin Tepesinde Bir Adam* (1969) isimli kitabında topladığı hikâyeleriyle, hayatlarını denizden kazanan insanların mücadeleleri ve iç dünyalarını anlatır.

İç Gerçekliğin Hikâyecileri/Bireyin İç Dünyasını Hedef Alanlar

Cumhuriyet Dönemi hikâyesinin ikinci ana kolunu, daha çok iç gerçekliğin anlatımı üzerinde yoğunlaşan hikâyeciler oluşturur. Söz konusu iç gerçeklik, insanın duygu, zihin ve psikolojik dünyasıdır. Dış gerçekliği bir kenara bırakan veya iç gerçekliği yansıtmada bir ayna olarak gören yazar, bütün dikkatini insanın iç dünyasına yöneltir. Bu iç dünya çoğu zaman, yazarın kendi iç benini, kimi zaman da başka insanların iç benleridir. Peyami Safa, Samet Ağaoğlu, Ziya Osman Saba, Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra, Oktay Akbal, Nezihe Meriç hikâyelerinde insanın iç gerçekliği üzerinde yoğunlaşan yazarlardan bazılarıdır.

Birinci Kuşak (1930-1945)

Daha çok romanları ile tanınan **Peyami Safa** (1899-1961), edebiyata adımını, genç yaşta *Alemdâr* gazetesinin açtığı hikâye yarışmasında kazandığı birincilikle atar. Ağabeyi ile birlikte çıkardıkları *Yirminci Asır* gazetesinde *Asrın Hikâyeleri* başlığı altında imzasız hikâyeler neşreder. Edebiyat kamuoyu onu önce, söz konusu bu küçük hikâyeleri ile tanır. Cumhuriyet yıllarına kadar da büyük ölçüde hikâye türünde eser vermeyi sürdürür.

Peyami Safa'nın *Bir Mekteplinin Hatıratı: Karanlıklar Kralı* (1913, bir hikâye), *Siyah, Beyaz Hikâyeler* (1923), *İstanbul Hikâyeleri, Ateşböcekleri* (1925), *Gençliği-miz* (1922), *Süngülerin Gölgesinde* (1924) isimli kitaplarında toplanan 100 civarındaki hikâyesi, daha çok, dergi ve gazete okuyucusunun ilgi duyacağı konu, kurgu ve edebîlik sınırları içindedir. Mekânı büyük ölçüde İstanbul olan hikâyelerin olay örgüleri, kadın-erkek ilişkileri, aşk, kıskançlık, çapkınlık, sahtekârlık, hırsızlık konuları etrafında şekillenir. Savaş yıllarının sıkıntılarını konu alan hikâyeleri de mevcuttur. Kolay yazılmış intibai ile bu hikâyeler, daha çok yazarın ekonomik endişelerinin ürünü olmanın izlerini taşır. Bununla birlikte bu hikâyeler, yer yer ileriki yıllarda özellikle romanlarında karşılaşacağımız Peyami Safa'yı müjdeleyen unsurlara da sahiptir. Kahramanların iç dünyalarına yönelik çözümleyici unsurlar bunların başında gelir. Yazarın sağlam bir dil ve üslubu vardır. Konuşma dilini ustaca kullanır. Kelime hazinesi en zengin yazarlarımızdan birisidir. Özellikle insan psikolojisini anlatmada kullandığı tahlil, iç konuşma ve şuur akımı tarzlarında son derece başarılıdır.

Türk edebiyatında Peyami Safa'dan sonra "insan psikolojisi" üzerinde en fazla duran hikâyecimiz **Samet Ağaoğlu** (1909-1982)'dur. "Ben Dostoyevsky'yi on beş yaşımdan beri okumaktayım. Tesiri altında kaldığım muhakkak." diyen yazar, Rus yazarı Dostoyevsky'nin tesiri altında kaleme aldığı psikolojik hikâyeleriyle dikkati çeker. Ona göre amaç ne olursa olsun hikâye ve romanın tek konusu ve bel kemiği insan ve insan psikolojidir. Allah'ın varlığı, kader, ölüm, hasta ruhlu insanlar, kadın-erkek ilişkileri, aile, kimsesiz çocuklar gibi konular etrafında ele alınan insan ve psikolojisi, onun sanatının temelini oluşturur. Bu sebeple hikâyelerinin çoğunda olayın önemsenmediği görülür. Yazar, hasta ruhların derinlikli tahlilini esas alan hikâyelerinde, "küçük adam" tipinin ötesinde, toplumdan kopmuş, hayal dünyasının meçhulleri ile savaşılan kahramanlar üretir. Onun hikâye kahramanları sürekli bir şeyler soran, bir şeyler arayan, sonra da kadere ve hayatın akışına kendilerini bırakan buhranlı septik insanlardır. Onlar suça cinayete meyilli, vehimli, ölüm-ölümsüzlük meseleleri arasında çırpınan, bunalımlı bir kimliğe sahiptirler.

Samet Ağaoğlu, gerek kahramanları gerekse konularını seçerken öncelikle kendinden, daha sonra da yakın çevresinden hareket eder. Zengin bir hayat tecrübesi olan yazar, görüp yaşadıklarını, izlenimlerini, etkilendiklerini, hatırdaki kaldığı kadariyle ve sonradan kazanılmış bir perspektifle hikâyelerine yansıtmıştır. Öyle ki kimi hikâyelerinde hikâye ile anının sınırını çizmek güçleşir. Özellikle *Strazburg Hatıraları*'ndaki metinler, bu niteliktedir. *Strazburg Hatıraları* (1945), *Zürriyet* (1950), *Öğretmen Gafur* (1953), *Büyük Aile* (1957), *Hücredeki Adam* (1964), *Katırın Ölümü* (1965) yazarın hikâye kitaplarıdır.

İkinci Kuşak (1945-2000)

Cumhuriyet Dönemi'nin en önemli hikâye yazarı, hiç şüphesiz **Sait Faik Abasıyanık** (1906-1954)'tır. Çünkü o, kendisine kadarki Türk hikâye geleneğini değiştiren ve türe yeni bir kimlik kazandıran bir yazardır. Belli bir yapısı, olayı ve tezi bulunmayan bu hikâyelerde röportaj, hatıra, hikâye ve şiir birbirine karışır. Şairlik tarafı da bulunan yazar, kalemini asıl hikâye türüne adanmış ve hayatının sonuna kadar ondan vazgeçmemiş nadir yazarlarımızdandır.

Sait Faik'in Bursa yıllarında (1925) başlayıp ölümüne kadar devam eden hikâyeciliğinde, türün sahip olduğu nitelikler bakımından belli değişme dikkati çeker. Kitaplarına almadığı ilk hikâyeleri ve *Semaver*'deki hikâyelerinde, belli bir forma ulaşmış olmaktan ziyade bir arayış içinde görülen Abasıyanık, Türk hikâyesinin o güne

kadar kazandığı değerler çemberi içinde kalır. Maupassant tarzı hikâye çerçevesinde değerlendirilebilecek bu metinlerde toplumcu gerçekçi bir bakış dikkati çeker.

Sait Faik, asıl kendine özgü hikâye anlayışı ve üslubunu Fransa dönüşü yakalamaya çalışır. 1936-1940 dönemi hikâyelerini içeren *Sarnıç* ve *Şahmerdan* isimli kitaplarında, yer yer *Samever*'dekilere benzeyen hikâyeler bulunmakla birlikte, daha çok gerçek Sait Faik'i müjdeleyen metinler dikkati çekmeye başlar. Artık o "vaka hikâyesi"nden "durum hikâyesi"ne; toplumcu gerçekçilikten gözlemci ve tasvirici veya gözlemci ve tahlilci anlayışa yönelmiş; dikkatini büyük şehrin küçük adamlarına (balıkçılar, çımacılar, işçiler, sefil çocuklar) çevirmiştir. Büyük şehri dolduran bu küçük insanların yaşama sevincine yönelen yazar, onların hayatlarını dolduran neşe, yaşama mutluluğu ve paylaşma sevincini anlatmayı önemser.

Yaşadığı bazı olumsuzluklar yüzünden 1940-1948 yılları arası dönemde kitap yayımlamayan Sait Faik'in, 1948'te çıkan *Lüzumsuz Adam*'daki hikâyelerinde bir kere daha değişir. Bu defa daha çok bireyin hayatına, küçük insanın çatışmalardan uzak dünyasına çekildiği görülür. *Havada Bulut*, *Havuz Başı* ve *Son Kuşlar* isimli eserlerinde de devam eden bu çizgide, insanın iç dünyası esastır. Ayrıca hikâye türünün bilinen esasları veya kuralları büsbütün terk edilerek "deneme" türüne çok yaklaşan bir tarzda karar kılmıştır.

Sait Faik, *Alemdağda Var Bir Yılan*'la sanat hayatının üçüncü aşamasına geçer. Bireyin şuuraltının esas olduğu *Öyle Bir Hikâye*, *Yalnızlığın Yarattığı İnsan*, *Panço'nun Rüyası* gibi metinlerde sürrealist bir yaklaşım belirginleşir. Gerçeği, semboller ve alegoriler içinde saklar; şuuraltı dünyasını konuşturur. Ölüm korkusu, yaşama sevincini alıp götürmüştür.

Sait Faik'in hikâyeleri konu açısından bir hayli zengindir. Konuların merkezinde de insan yer alır. Tabiat ve hayvanlar, onun hikâyelerindeki diğer konuları oluşturur. Hikâyelerinin temeli topluma dayanmakla birlikte o, insanlar arasında korku, nefret, isyan hisleri uyandırmaya çalışmaz. Amacı, sevgi temelinde daha güzel bir dünya kurmaktır. Bu sebeple "Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey" anlayışı hemen hemen bütün eserlerinde esastır.

Sait Faik, Cumhuriyet sonrasında yetişmesine rağmen İstanbul dışına pek çıkmamış yazarlarımızdandır. Daha çok Adalar ve Beyoğlu'nun arka sokakları ve kenar mahallelerine yönelir. Onun hikâyelerinde çeşitli tipteki insanlar yer almalarına rağmen bunlar küçük insan olma açısından ortak özelliğe sahiptir. Balıkçılar, çocuklar, ev kadınları, aylaklar, çiftçiler, sokak kadınları, sarhoşlar, öğretmenler en çok dikkati çeken kahramanlardır. Bu arada hikâyelerde kendi beni ve hayatı büyük yer tutar. Onun hikâyelerinin temel kahramanlarından biri kendisidir. Zaman zaman kendi hayatı ile kahramanların hayatı birbirine karışır.

Sait Faik'in üslubu ile kişiliği arasında çok yakın ilişkiler vardır. Süsten, sanattan, yapmacıklıktan nefret etmiştir. Bu sebeple üslubunun en belirgin niteliği, konuşur gibi yazmaktır. Bütün anlatım tarzlarında bu havayı yakalamaya çalışır. Bunu söylerken onun üslubunun yalın ve basit olmadığını da belirtmek gerekir. Kelime haziyesi zengindir. Bol mecaz kullanır. Sıcak, samimi ve şiirli bir üslubu vardır. Hayat ve mizacındaki derbederlik, zaman zaman onun dili ve üslubuna da yansır.

Sait Faik'in hikâye kitapları; *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuz Başı* (1951), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağda Var Bir Yılan* (1954), *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955), *Balıkçının Ölümü Yaşasın Edebiyat* (1977), *Açık Hava Oteli* (1980), *Bir Müthiş Tren* (1981), *Yaşamak Hırsı*, *Sevgiliye Mektup* (1987), *Bitmemiş Senfoni* (1989)'dir.

Bu grupta yer alan bir başka önemli hikâye yazarımız **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962)'dir. Tanpınar, bilim adamlığının yanı sıra, edebiyatın şiir, roman, hikâye ve deneme türlerinde de eserler verir. Doğu ve Batı kültürü ve sanatını çok iyi tanıyan Tanpınar'ın eserleri, derin kültürü, estetik bakış açısı ve mükemmel diliyle hemen dikkati çeker.

Tanpınar toplam 14 hikâyesini *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943), *Yaz Yağmuru* (1955) adı altında kitaplaştırmıştır. Aynı hikâyeler vefatından sonra *Hikâyeler* (1983) adı altında yeniden basılır. Bazı hikâyeleri (*Yaz Yağmuru*, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*) oldukça uzun olan Tanpınar, daha çok hatıra ve gözlemlerinden hareket eder. İnsanın iç dünyası üzerinde yoğunlaşır. Bu nedenle olay örgüsünü geri plana alarak olayların uyandırdığı çağrışımlarla hikâyesini genişletip derinleştirir. Gerçek ile hayal; daha doğru bir ifadeyle gerçek ile rüya arasında gidip gelen ve daha çok rüya üzerinde yoğunlaşan bir sanal âlem kurgular. Hikâye ve romanlarındaki ana temaların başında rüya, zaman, kadın ve musiki gelir. O, ustası Marcel Proust gibi, bireye ait geçmiş zamanın peşindedir. İç dünyaları derin, algılama ve hayal güçleri zengin kahramanları, zamana bağlı parçalanmışlığın ıstırabını yaşarlar. Yazarın, zengin bir felsefe, tarih ve psikoloji birikimi ile kaleme aldığı hikâyelerinde sağlam ve şiirsel bir dil ve üslubu vardır.

Öncelikle bir şair olan **Ziya Osman Saba**'yı (1910-1957) da *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* (1952) ve *Değişen İstanbul* (1959) isimli kitaplarında topladığı on beş hikâyesiyle bu gruba dâhil etmek gerekir. Saba hikâyelerinde, Abdülhak Şinasi Hisar'a yaklaşan bir tavırla şair bir mizacın geçmişe ait özelemlerini anlatmıştır. Çocukluk, tahsil ve gençlik yılları hatıralarından hız alan bu metinler, daha çok hikâye-anı arası bir niteliğe sahiptir.

Yakın dönem Türk edebiyatının önemli hikâye ve roman yazarlarından olan **Tarık Buğra** (1918-1994) da hikâyelerinde bireyin iç dünyasını öne çıkarır. Edebiyata hikâye ile başlayan Buğra, *Oğlumuz* isimli hikâyesinin Cumhuriyet gazetesinin açtığı yarışmada ikinci olması (1948) ile ilk çıkışını gerçekleştirir. Ardından Çınaraltı dergisinde yer alan hikâyeleriyle de bu türdeki yeteneğini ispat eder ve 1949'da ilk hikâye kitabı *Oğlumuz*'u yayınlar. 1955'lerden itibaren hikâyeyi ihmal ederken roman ve tiyatro türlerini tercih eder.

Tarık Buğra'nın kaleme aldığı seksen civarındaki hikâyeyi yapıları bakımından ele aldığımızda klasik vaka hikâyesinden uzak, daha çok durum hikâyesine yaklaştığını görürüz. Çünkü bu hikâyelerde olay fazla bir önem taşımaz; dolayısıyla tür olay örgüsü üzerine inşa edilmez. Bir anlık bir izlenim, olay için yeterlidir. Bu tavrın önemli sebebi, yazarın hayata ve insana bakışıdır. Tarık Buğra için hayat ve insanın anlamı, dışta değil, içtedir. Dolayısıyla onun hikâyelerinde asıl olan insan, insanın iç dünyası psikolojisidir. Kısacası onun hikâyeleri, çok büyük ölçüde psikolojik hikâye sınırları içinde hayat bulur. Bu nitelik, olay örgüsünün olduğu kadar, mekân ve insan tasvirlerinin de en aza indirilmesini beraberinde getirir.

Tarık Buğra'nın hikâyelerindeki ana tema "insan"dır. Büyük ölçüde "yalnız" olan bu insan, tedirgin, çaresiz; aşka, sevgiye ve iyiliğe susamış ve zaman zaman da bunalımdadır. Ancak yazar, bu insanı içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarıp sahip olduğu iyilik, yücelik ve güzellik değerlerinin farkına varmasını arzular; ümide, yaşama mutluluğuna götürmek ister. Ayrıca bu insan, kendi şahsiyetinden önemli izler taşır. *Karaoğlan*, *Söz Alma*, *İki İhtiyar*, *Piyano ve Keman İçin* isimli hikâyelerin kaynağı doğrudan doğruya kendi hayatıdır. Aşk, sanat, aile, çocuk sevgisi onun hikâyelerinin belli başlı temalarıdır.

Tarık Buğra, sanatın amacının insanı yüceltmek olduğuna inanır. Sanatçının insana, çevreye ve topluma gözlemci bir gözle değil, sanatçı gözüyle bakması gerektiğini vurgular. “Sanat sanat içindir” ilkesini benimser. Hatta “fildişi kule”ye övgülerde bulunur. Sanatını herhangi bir fikrin emrine vermez ama kendi toplumunun değerlerine bağlı ve saygılıdır.

Tarık Buğra hikâye ve romanlarında şive taklitlerine yer vermez. Zaman zaman sembolik anlatıma, zaman zaman da leitmotif tarzı söyleyişlere yer verir. Hemen hemen bütün eserlerinde şiirsel bir anlatımı, lirik bir üslubu vardır. Kelime seçimi konusunda titizdir. *Oğlumuz* (1949), *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* (1952), *İki Uyku Arasında* (1954), *Hikâyeler* (1964) Buğra’nın hikâye kitaplarıdır.

İçeride dönük ve romantik bir mizaca sahip olan **Oktay Akbal** (1923-), döneminde bir hayli yaygın olan sosyal ve toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışını değil, Sait Faik’in izinde bireyi esas alan bir sanat anlayışını benimser. “Bilhassa onun öykücülüğünün belirleyici vasıflarından olan kentin küçük insanına yönelme, kendine özgü biçim kurma, öykülerde başlangıç ve sonuç bölümlerinden kurtulma, hayatın her anından öykü konusu çıkarma gibi belirleyici vasıflarını Sait Faik’e borçludur.” (Gündüz, 2003, 311). Bu sebeple huzursuz ve mutsuz şehirli bireyin yalnızlık, can sıkıntısı ve korkularından kaynaklanan iç çalkantıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Akbal’ın hikâyelerinin kaynağı kendi hayatı; daha çok çocukluk ve gençlik yılları anılarıdır. Bu nedenle hikâyelerinin merkezine kendi benini koyar. Çoğu zaman düşünle gerçeğin iç içeliğinden doğan bu hikâyeler, ben anlatı tarzıyla hayat bulur. Onda daima geçmiş özlemi vardır. *Önce Ekmekler Bozuldu* (1946), *Aşksız İnsanlar* (1949), *Bizans Definesi* (1953), *Bulutun Rengi* (1954), *Berber Aynası* (1958), *Yalnızlık Bana Yasak* (1967), *Tarzan Öldü* (1969), *İstinye Suları* (1973), *Karşı Kıyılar* (1973), *Lunapark* (1983), *Bayraklı Kapı* (1986), *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* (1988) Akbal’ın hikâye kitaplarıdır.

Öte yandan dış ile iç, rüya ile gerçeği bir arada vermeye çalışan **Nezihe Meriç** (1924-2009) de yer yer şiire yaklaşan üslubu ve kadın duyarlılığı ile insanın iç ve dış dünyasını birlikte ele alan hikâyeler yazar. Bireyin bilinç ve bilinçaltına yönelerek

hikâyede psikolojik yönü öne çıkarır. Daha çok ataerkil özelliği ile belirginleşen aile ve toplumsal hayat-taki kadınların yüz yüze kaldıkları mutsuzluk ve yalnızlıkları üzerinde durur. Ele aldığı konular karşısında ilk hikâyelerinde görülen iyimserliğini, ileriki yıllarda önemli ölçüde kaybeder. Mekân-insan ilişkisine önem verir. Anlatılan konu, insan ve mekâna uygun bir dil yakalamayı önemser. Hikâyelerini; *Bozbulanık* (1953), *Topal Komşu* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965), *Dumanaltı* (1979), *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), *Yandırma* (1998) *Çisenti* (2005), *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* (2008) isimli kitaplarında toplar.

Resim 7.1



Yeni Arayışlar

Türk hikâyesi 1970; özellikle 1980 sonrasında, neredeyse yüzyıldır devam edegelen ve gelenekleşmiş bulunan hikâyeden farklı ve yeni birtakım arayışlara sahne olur. Bu gelişmenin arkasında 1960'tan sonra her on yılda bir tekrarlanan askerî ihtilallerin doğurduğu sosyal, siyasi ve ekonomik çalkantılar; 1950'den sonra giderek yoğunlaşan köy ve kasabadan büyük şehirlere göç; toplumun çeşitli ideolojiler etrafında kamplaşması gibi iç gelişmelerin büyük etkisi vardır. Söz konusu iç gelişmelere dış dünyadaki; yani Batı'daki gelişmeleri de ilave etmek gerekir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra giderek sertleşen soğuk savaş şartları, Sovyet Birliği blokunun dağılması, varoluşçuluk ve özellikle hızla bütün dünyayı saran post-modernizm akımları, bu gelişmelerin başında yer alır. Her geçen gün biraz daha Batı'ya ve dünyaya açılan Türk kültürü ve edebiyatı, söz konusu siyasi, kültürel, sosyal, ekonomik ve sanatsal gelişme veya değişimlerden geniş ölçüde etkilenir. Bunun yanında bazı sanatkârlarımız gelenekten beslenmeye veya gelenek ile modern sentez etmeye çalışırlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sait Faik Abasıyanık'la başlayan modernist hikâye, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Nazlı Eray, Tomris Uyar, Murathan Mungan gibi yazarların kalemlerinde daha da ileri seviyeye ulaşır yer yer post-modernist özelliklere sahip olur. Sevinç Çöküm, Rasim Özdenören daha çok klasikleşmiş hikâye çerçevesinde kalırlarken Mustafa Kutlu, geleneksel hikâye ile modern hikâye arasında kendine özgü yeni bir hikâye formu ortaya koymaya çalışır.

Yusuf Atılgan (1921-1989), *Aylak Adam* (1959) ve *Anayurt Otel*i (1973) romanlarıyla tanınan yazar, hayatında *Bodur Minareden Öte* (1960) isimli tek hikâye kitabını yayımlamıştır. Vefatından sonra bütün hikâyeleri *Eylemci* (1993) isimli kitapta toplanır. Atılgan hikâyelerinde geleneksel hayat ile modern hayat arasında yaşanan çatışmaların bireyin ruhunda doğurduğu bunalımları, çeşitli sebeplerle uç veren uyumsuzlukları, hayatın tek düzeligi üzerinde yoğunlaşır. Birey-toplum, iç-dış çatışmaların anaforunda bunalan bireyin bir başka problemi cinselliştir. Bütün bu konuların arkasında insan hayatını alt-üst eden modernizm vardır.

Roman ve oyunlarıyla da tanınan **Adalet Ağaoğlu** (1929-), *Yüksek Gerilim* (1974), *Sessizliğin İlk Sesi* (1978), *Hadi Gidelim* (1982), *Hayatı Savunma Biçimleri* (1997) isimli kitaplarında topladığı hikâyeleriyle 1970 sonrasında önemli yazarlarından. Belli bir hikâye formuna yaslanmayan Ağaoğlu, ne anlatacağından çok nasıl anlatacağını önemser. Gerçeğin anlatımı kadar, sanattan da taviz vermez.

Öte yandan genç yaşta vefat eden **Oğuz Atay** (1934-1977), Türk hikâyesine *Korkuyu Beklerken* (1973) isimli tek hikâye kitabı kazandırır. Onun hikâyeleri vaka ve kurgu bakımından daha çok Çehov tarzına yaklaşır. Çoğunlukla ben anlatıcı tarzını kullanarak kahramanların kendilerini anlatmasını sağlar. Psikolojik açıdan dengersiz, toplumdan kopuk, bunalımlı ve yalnız kişilerin toplumla ve kendileriyle olan çatışmalarını anlatır. Daha çok aydın kimliğiyle öne çıkan bu kişiler, toplumda tutunamamış, kimlik buhranları içindedirler. Söz konusu kahramanlar, aynı zamanda toplumsal problemlerin de yansıtıcısıdır. Hikâyelerde gerek bireyin gerekse toplumun temel problemi, Tanzimat'tan sonraki hayatımızın özünü teşkil eden Doğu-Batı arasındaki bölünmüşlük, tereddütler ve kimliksizliktir. Atay hikâyelerinde bir hayli kapalı, çeşitli sembollerle örülmüş ve ironik bir dil ve üslup kullanır.

Tek bir gerçekliğe inanmayan **Ferit Edgü** (1936-) ise hikâyelerinde gerçekliği çeşitli biçimlerde yansıtmaya çalışır. Bu bağlamda modern insanın belirgin niteliklerinden olan yalnızlık ve yabancılaşma problemleri üzerinde durur. Bir türlü içine düştükleri yabancılaşma olgusundan kurtulamayan içe dönük kahramanla-

rın bunalım ve çatışmalarını derinlemesine çözümlemeye çalışır. Bilinçaltı yöntemi ve alegorik anlatımdan faydalanır. Ferit Edgü hikâyelerini; *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1962), *Sürek* (1967), *Bir Gemide* (1978), *Ada* (1978), *Çiğlik* (1982), *Resamın Öyküsü* (1991), *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz*, *Maria* (1999), *Do Sese* (2002), *Nijinski Öyküleri* (2007) isimli kitaplarında toplar.

1970 sonrasının yeni öykü tarzının bir başka ismi **Tomris Uyar** (1941-2003)'dir. Yazar, ilk hikâyelerinden son hikâyelerine uzanan süreçte klasik hikâye formu veya yaygın hikâye anlayışları (sosyal gerçekçilik vb.) gibi alışılmış tavrılardan uzak bir tavra sahiptir. O her kitabında kendini yenilemeye çalışan ve sürekli yeniyi arayan bir yazardır. Şiirsel bir dilin belirgin olduğu hikâyelerini anılar, izlenimler, çağrışımlar, iç konuşmalar ve birtakım imgeler etrafında kurguladı. Dünyasını daha çok İstanbul ile sınırlayan Uyar, ince bir duyarlılıkla başta kadın olmak üzere modern insanın sıkıntılarını anlatır. Tomris Uyar hikâyelerini; *İpek ve Bakır* (1971), *Ödeşmeler* (1973), *Diz Boyu Papatyalar* (1975), *Yürekta Bukak* (1979), *Yaz Düşleri Düş Kışları* (1981), *Gece Gezen Kızlar* (1983), *Yaza Yolculuk* (1986), *Sekizinci Günah* (1990), *Otuzların Kadını* (1992), *Güzel Yazı Defteri* (2002) kitaplarında topladı.

Türk hikâyesinde giderek yaygınlaşan fantastik gerçekliğin en çok dikkati çeken yazarlarından biri **Nazlı Eray** (1945-)’dir. Bununla birlikte onun hikâyeleri gerçeklik ve fantastik olmak üzere iki düzlem üzerine kuruludur. Bu iki düzlem arasında gidip gelen hikâyelerde sıradan insanların sıkıntı ve arayışları işlenir. Zülm, adaletsizlik, işsizlik ve siyasi kırılganlıkların doğurduğu sıkıntı ve arayışlardır bunlar. Nazlı Eray hikâyelerini *Mösyö Hırsto* (1959), *Ah Bayım Ah* (1976), *Geceyi Tamıdım* (1979), *Kız Öpmek Kuyruğu* (1982), *Hazır Dünya* (1983), *Eski Gece Parçaları* (1985), *Yoldan Geçen Öyküler* (1987), *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989), *Kapıyı Vurmadan Gir* (2004) adı altında kitaplaştırmıştır.

Toplumcu gerçekçilerin etkisinde hikâyeye başlayan **Rasim Özdenören** (1940-), geçen zaman içinde kendine has bir bakış açısı ve hikâye anlayışına kavuşur. İlk hikâyelerinde büyük şehrin kenarında değerlerinden koparılmış insanın yalnızlığını anlatırken ikinci dönemde aile kurumundaki çözülmeyi öne almıştır. Bir anlamda onun hikâyelerinin ana konusu toplumsal hayat ve değerlerdeki değişme ve çözülme; bunun getirdiği yabancılaşmadır. Bu bağlamda daha çok insan ruhu üzerine eğilir. Son hikâyelerinde modernitenin kaosundan tasavvufa sığınaş dikkati çeker. Psikolojik ve metafizik buhran içindeki insan, çözümünü metafizik teslimiyette bulur. Onun insanın iç dünyasını başarıyla tahlil eden, çevreyi/mekânı konunun atmosferini sağlamak üzere tasvir eden, yer yer şiire yaklaşan, kimi zaman metaforik unsurlarla zenginleşen bir dil ve üslubu vardır. Özdenörenin hikâye kitapları; *Hastalar ve Işıklar* (1967), *Çözülme* (1973), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1977), *Çarpılmışlar* (1977), *Gül Yetiştiren Adam* (1979), *Denize Açılan Kapı* (1983), *Kuyu* (1999), *Hıştırtı* (2000), *Ansızın Yola Çıkmak* (2000)’tır.

Daha çok geleneksel hikâye formunu devam ettiren **Sevinç Çokum** (1943-), 1970’li yıllarda hikâyelerini yayımlamaya başlar. Yalın ve sıcak bir üslupla, kadının duyarlılığı içinde ait olduğu toplumun meselelerini anlatır. Onun hikâyeleri kaynağını kendi hayatı, hatıraları ve çevresindeki insanların hayatlarından alır. Gelenek, ahlak ve millî değerlere yapılan vurgunun öne çıktığı hikâyeleri, yeni arayışlardan uzaktır. Yazar, bazıları tekrar olmakla birlikte on kitaba sahiptir. Bunlar *Eğik Ağaçlar* (1972), *Bölüşmek* (1974), *Makine* (1976), *Derin Yara* (1984), *Onlardan Kalan* (1987), *Rozayla Ana* (1993), *Bir Eski Sokak Sesi* (1996), *Evlerinin Önü* (1997), *Beyaz Bir Kıyı* (1998), *Gece Kuşu Uzun Öter* (2003)’dir.

Tanzimat öncesi hikâye geleneğine dayalı yeni bir hikâye formu arayışı içinde görülen **Mustafa Kutlu** (1947-) 1970'li yıllarda yayımladığı *Ortadaki Adam* (1970) ve *Gönül İşi* (1974), isimli ilk kitaplarını yayımlar. Adı geçen iki kitabındaki hikâyelerde, kendinden önceki geleneğe bağlı olan yazar, üçüncü kitabı *Yokuşa Akan Sular* (1979)'dan itibaren yeni bir hikâye formu arayışına girer. Giderek oturan bu form, önemli ölçüde Doğu hikâyesinden beslenen iç içe geçmiş uzun hikâyeyi gündeme getirir. “*Ben toprağımızda temellerini bulan bir oluşumun peşindeyim. Bize has olanı yeniden yakalamak arzusunda yım. (...) Ben eski geleneğimizi esas alıyorum. Buradan yola çıkarak günümüz anlatım imkânlarını, yani modern ifadeyi kollayan bir yapı araştırıyorum.*” *Yokuşa Akan Sular* (1979), *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987), *Sır* (1990), *Hüznün ve Tesadüf* (1998), *Beyhude Ömrüm* (2001), *Mavi Kuş* (2002), *Tufandan Önce* (2003), *Rüzgârlı Pazar* (2004), *Chef* (2006) isimli kitapları, Kutlu'ya özgü hikâye formunun somut örneklerini oluşturur.

Mustafa Kutlu hikâyelerinde iki ana konu söz konusudur. Bunlar; insanın iç gelişmesi ve taşra insanının büyük şehirdeki sıkıntılarıdır. Kimi hikâyelerinde tasavvufi bir çerçevede iman, kader, ahiret, ölüm konuları üzerine eğilen Kutlu, Türk hikâyesine metafizik bir boyut kazandırır. Hikâyelerinin önemli bir kısmında ise taşra-şehir, gelenek-modernizm zıtlığı ekseninde insanın yaşadığı sıkıntıları anlatır. Özellikle taşra insanının modern şehirde yüz yüze kaldığı sıkıntılar; değerlerini koruma mücadelesini öne çıkarır. Konularını sosyal gerçekçiliğin şaplonculuğundan uzak ve insani duyarlılıkla ele alır.

Mustafa Kutlu'yu Türk hikâyesinde önemli bir yere yükselten bir başka değer, kendine has dil ve üslubudur. Belirgin bir nikbinlik içinde olan yazar, son derece sıcak, samimi ve lirik bir üsluba sahiptir. Türkçeyi, sahip olduğu ifade gücü, anlatım zenginliği ve şiiriyet imkânları çerçevesinde ustaca kullanır.

Yaklaşık 90 yıllık Cumhuriyet hikâyesini topluca değerlendirdiğimizde şu genel özelliklere sahip olduğunu söyleyebiliriz:

1923-2010 dönemi Türk edebiyatı, hikâye türü bakımından zengin bir yazar ve eser kadrosuna sahiptir. Yukarıda isimleri ve eserleri üzerinde durulanların dışında daha pek çok yazar da (Bk. Andaç 2007: 449) dönemin hikâyesine şu veya bu ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Bunlar; Hakkı Kamil Beşe (1889-1982), Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Salim Şengil (1916-2005), Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), Faik Baysal (1922-2002), Tarık Dursun K. (1931-), Leyla Erbil (1931-), Mustafa Necati Sepetçioğlu (1932-2006), Füzruzan (1938-), Şevket Bulut (1936-1996), Ayla Kutlu (1938-), Pınar Kür (1943-), Sabahat Emir (1943-), İnci Aral (1944-), Feyza Hepçilingirler (1948-), Murathan Mungan (1955-), Buket Uzuner (1955-), Nazan Bekiroğlu (1957-)dur.

Bu arada Cumhuriyet Dönemi'nin hikâyesine önemli katkıları bulunan dergileri de (Bunlardan bazıları sadece hikâye türene yer verir.) belirtmek gerekir. *Resimli Hikâye* (1927-1928), *Varlık* (1933-), *Seçilmiş Hikâyeler* (1947-1957), *Hisar* (1950-1980), *Türk Edebiyatı* (1972-), *Yaba Öykü* (1984), *Dergâh* (1990-), *Adam Öykü* (1995-2005), *Düşler Öyküler* (1996-1998), *Üçüncü Öyküler* (1998-2001), *Eşik Cini* (2006-), *Hece Öykü* (2004-), *İmge Öykü* (2005-) dergileri bunlardan bazılarıdır. Adı geçen dergilerden bazıları hikâye/öykü özel sayısı yayımlamışlardır. *Türk Dili* (1975), *Mavera* (Eylül 1980), *Hece* (Ek-Kas.2000), *Dost* (Haziran 1965), *Yordam* (Tem-Ağ. 1969), *Divan* (Tem-Ağ. 1979), *Töre* (Ar.1980), *Çağdaş Türk Dili* (Tem-Ey 1991), *Yaba* (Oc-Şub 1982) dergileri belirtilen ay ve yıldaki sayılarını Türk hikâyesine ayırmışlardır.

Toplam sayıları iki yüzü bulan Cumhuriyet Dönemi hikâyecilerinin eserlerinde, genel yapı, konu, dil ve üslup bakımından birtakım ortaklıklar veya yakınlıklar söz konusu ise de bunları kesin çizgilerle ayırıp mutlak bir tasnife tabi tutmak oldukça zordur. Çünkü her sınıflandırma, karşılıklı geçişler sebebiyle birtakım karışıklıkları beraberinde getirecektir. Bu durum dikkate alınmak kaydıyla 90 yıllık Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesi; Cumhuriyet'in İlk Hikâyecileri/Millî Edebiyat Anlayışını Sürdürenler, Sosyal ve Toplumcu Gerçekçiler, Bireyin İç Dünyasına Yönelenler, Yeni Arayışlarda Olanlar (Modernistler-Postmodernistler-Yeni Gelenekçiler) olmak üzere dört ana başlık altında gruplandırmak mümkündür.

Cumhuriyet hikâyesi, kendinden önceki dönemin; yani millî edebiyat hikâyesinin doğal uzantısı durumundadır. Çünkü Ömer Seyfettin, Ahmet Hikmet, Aka Gündüz, Refik Halit, Memduh Şevket, Halide Edib, Yakup Kadri, Reşat Nuri'den oluşan millî edebiyatın hikâyecileri, II. Meşrutiyet sonrası Türk hikâyesine hayat verdikleri gibi, Cumhuriyet yıllarında da hemen hemen aynı tavır içinde yollarına devam etmişlerdir. Bunun ötesinde 1940'lı yıllara kadar hikâye kaleme alan genç yazarlar, büyük ölçüde onları okumuş ve tesirleri altında kalmışlardır.

Millî edebiyat hikâyecileri veya bu anlayışı sürdürenleri, 1930'lardan itibaren *Vakit* gazetesi etrafında toplanan sosyal ve toplumcu gerçekçiler takip ederler. Aslında Nâbizâde Nâzım'dan itibaren Türk hikâyesi büyük ölçüde toplumsal konulara öncelik verir. Toplumun içinde yaşadığı hayatın yakından gözlemi, tespit edilen bütün problemlerin açık biçimde tasviri ve eleştirisini okuyucuya sunar. Büyük ölçüde realist anlayışı benimseyen yazarlar, gözlemlenebilen dış gerçeklik üzerine yoğunlaşır. Bu anlayış, özellikle 1930 sonrasında *Vakit* gazetesi etrafında toplanan yazarlarla yeni bir boyut kazanır. Sadri Ertem Selahattin Enis, Reşat Enis Aygen, Bekir Sıtkı Kunt'tan oluşan bu nesil, sosyal ve toplumsal konular karşısında çok daha açık bir tavır takınır.

Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt, Aziz Nesin, Necati Cumalı, Bekir Yıldız, sosyal ve toplumcu gerçekçiliğin ikinci kuşağını oluştururlar. Adı geçen yazarlar hikâyelerinde ülkenin tamamı veya bir bölgesindeki sosyal problemleri eleştirel bir yaklaşımla ele alırlar. Özellikle köy ve köylü, alt gelir grupları, köyden şehre göç etmiş insanların hayat mücadeleleri, bu mücadele esnasında yaşanan çatışmalar hikâyelerin temel konuları olur.

Bir başka açıdan yaklaştığımızda Cumhuriyet hikâyesinin ele alınan konular bakımından iki ana grup etrafında toplandığını görürüz. Bunlardan ilk grubu, daha çok sosyal/toplumsal konu ve temaları esas alan hikâyeler; ikinci grubu ise daha çok bireysel konu ve temayı esas alan hikâyeler oluşturur. Balkan Savaşı yıllarından itibaren öne çıkmaya başlayan sosyal/toplumsal konu ve temalar, Birinci Dünya Harbi ve Millî Mücadele yıllarında daha da genişleyerek Cumhuriyet Dönemi'ne ulaşır. Yaşanan önemli olay ve gelişmeler, yazarların hikâyelerini, toplumun dili hâline getirmeye sevk eder. Böylece hikâye, yaşanmakta olan sosyal ve siyasi olaylar karşısında kesin tavrını belirlemiş, çok açık mesajı olan bir niteliğe bürünmüştür.

Cumhuriyet öncesi yönetimin eleştirisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemde yaşadığı çözülme ve dağılma süreci, yanlış Batılılaşmanın birey, aile ve toplum hayatına getirdiği yozlaşma ve çürüme, Millî Mücadele, savaşların getirdiği acı ve yıkımlar, aile çevresindeki çeşitli problemler, kadın-erkek ilişkisi, eğitim, İstanbul'un kenar semtleri veya Anadolu'daki insanın durumu ve hayat mücadelesi, bürokratik çarpıklıklar, 1940'lara kadarki Cumhuriyet hikâyesinin belli başlı konularıdır.

Bunlardan Anadolu'ya yönelme; Anadolu coğrafyası, insanı ve hayatını ciddi anlamda gündeme taşıma, Cumhuriyet hikâyesinin en önemli niteliklerinden birisi olur. Bu bağlamda çok açık bir Memleket Edebiyatı veya Anadolu Edebiyatı çıktırından bahsedilebilir. “1908’den sonra Türk edebiyatının asıl büyük hususiyeti Refik Halit, Yakup Kadri gibi yazarlarla yavaş yavaş olsa da bilhassa hikâyenin İstanbul’dan ve imparatorluk merkezinden memlekete doğru açılmasıdır. Arada geçen zaman zarfında bir önceki neslin realizmi daha sıkı sanat terbiyesi hâline girmiştir. Fakat tecrübe-yi asıl keskinleştiren şeyler, bizzat meşrutiyet inkılâbının getirdiği hayat şekillerine dikkat, ideoloji buhranları, zihniyet farklılıklarının bariz şekil alışı ve nihayet Balkan Harbi ve onu takip eden hadiselerdir” (Tanpınar, 1977, 120).

1940 sonrası Cumhuriyet hikâyesinde ise ele alınan konular, yaşanan belli başlı siyasi, kültürel ve ekonomik olay ve gelişmeler doğrultusunda belli bir değişime uğrar. Buna göre İkinci Dünya Savaşı ve sebep olduğu sıkıntılar, köy ve köylü çevresindeki problemler, köy ve kasabadan şehre göç ve sonuçları, demokratikleşme sürecine bağlı gelişme ve olaylar, modern hayat ve büyük şehir ortamındaki aydınının buhran ve bunalımları, aile, kadın ve cinsellik 1940 sonrasında öne çıkan konular olur.

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesinin ana damarlarından birini, birey ve bireyin iç dünyası oluşturur. Çoğu zaman kendinden yola çıkan yazar, insanı psikolojik dünyasındaki çalkantılar, çatışmalar, buhran ve bunalımlarla anlatmayı tercih eder. Vakanın geri plana itildiği bu hikâyelerde bireyin psikolojisinin çözümlemesi esas olur. Özellikle 1940’tan sonra yaygınlaşan bu tür hikâyelerde modernizm, şehirleşme, çeşitli fikrî ve felsefi akımların tesiri altında yalnızlaşıp bunalıma düşen birey öne çıkar.

Türk hikâyesi, 1970’li yıllardan sonra gerek iç gerekse dış gelişmelerin etkisi altında yeni arayışlara yönelir. Batı hikâyesinin etkisi altındaki bu gelişmede, modernist ve postmodernist anlayışlar öne çıkmaya dolayısıyla alışılmış klasik hikâyeden bir hayli farklı yeni bir hikâye formu öne çıkmaya başlar. Bazı yazarlar da klasik hikâye geleneğini sürdürürken bazıları gelenek ile modern arası bir yerde durmayı tercih ederler.

Cumhuriyet hikâyesinde, yer yer romantik tavırlar görülmekle birlikte hâkim anlayış realizmdir. Yazar, eserinin hikâyesi ve bu hikâyenin temel unsurlarını (olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân) daha çok hatıra ve gözlemlerinden hareketle oluşturur. Özellikle toplumun yaşadığı hayatı, bu hayatın çeşitli yönlerini, söz konusu olan çeşitli aksaklık ve eksikliklerini gerçekçi bir yaklaşımla anlatmak, yaygın bir tavidir. Bu husus, sosyal, eleştirel ve toplumcu gerçekçiliği beraberinde getirir.

Bununla birlikte gerek dönemin romantik ruhu, gerekse yazarın idealistliğinden kaynaklanan romantik tavır, kendini hissettirmekten geri kalmaz. Olay örgüsü çok açık kutupluluk ve çatışma üzerine kurulur. Doğu-Batı, eski-yeni, idealist-yozlaşmış, Türk-yabancı, bu kutupların belli başlılarıdır.

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesi, dünya hikâye edebiyatındaki gelişmeleri ri yakından takip eder ve etkilenir. Maupassant tarzı hikâye, Çehov tarzı hikâye, modernist ve postmodernist hikâye, bu takip ve tesirin somut sonuçlarıdır. Sami Paşazâde Sezâî’den itibaren Türk hikâyesinde belirginleşmeye başlayan Maupassant tarzı hikâye, Servet-i Fünûn, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi hikâyesinin en önemli tarzıdır. Gözlemlenebilen gerçekliğin büyük çatışmalarından doğan gerilimi önemseyen bu tarz, gücünü olay örgüsünden alır. Çok açık zıt güçler arasında yaşanan çatışma, çoğu zaman okuyucuyu şaşırtan bir sonuçla biter. Sosyal bir konuyu ele alan ve mesajı önemseyen hikâyede, mekân-insan, mekân-konu ilişkisi önemlidir.

Çehov tarzı hikâye, bizim edebiyatımızda ilk olarak Memduh Şevket Esendağ'ın 1925 sonrasında kaleme aldığı hikâyelerinde görülür ve giderek yaygınlaşır. Sait Faik Abasıyanık, bu tarz hikâyenin geniş okuyucu kitlelerine tanıtılması ve sevdirilmesinde önemli bir isimdir. Oktay Akbal ve Tarık Buğra'nın hikâyelerini de bu çerçevede düşünebiliriz. Çok açık bir giriş ve sonuç bölümünü ihmal eden Çehov tarzı hikâyede, günlük hayatın küçük olay ve durumlarının anlatımı öne çıkar. Olay örgüsünün önemi azaltılır; büyük çatışma ve gerilimlerden kaçınılır. Açık bir mesajdan çok sezdirme esastır.

Bu iki ana hikâye formu dışında hikâyecilerimiz 1940 sonrasında Alain Fournier, Raymond Radiguet, George Duhamel, Katherine Mansfield, Henry Miller, Maksim Gorki, Mark Twain gibi birçok Batılı hikâyeciden faydalanmaya çalışırlar. II. Dünya Savaşı sonrasında bir hayli yaygınlaşan varoluşçuluk ve gerçeküstçülük akımlarından farklı düzeylerde etkilenirler. 1980'li yıllardan itibaren de bazı yazarların eserlerinde postmodernizmin etkileri görülmeye başlar. Geleneksel hikâye formunun pek çok unsurunu bozarak yeniden şekillendiren postmodernist hikâye, bu yeni yapıyla okuyucuyu şaşırtır. Gerçeklik vurgusunu mizahileştirir. Gerçek ile hayali iç içe ve bir arada sunar veya fantastik gerçekliği öne çıkarır.

Cumhuriyet hikâyesinin kendinden önceki dönemlerin hikâyesinden en büyük farklarından biri, dil ve üslupta kendini gösterir. Cumhuriyet öncesinde Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'ın çerçevesini çizdikleri yalın, açık ve tabii bir Türkçe, Refik Halit, Yakup Kadri, Memduh Şevket, Reşat Nuri gibi yazarların kalemlerinde giderek yaygınlaşıp zenginleşir. Daha sonraki dönemlerde de bu süreç devam eder. Böylece Türk hikâyesi hem dış gerçekliğin hem de iç gerçekliği bütün ayrıntılarıyla anlatımında kıvrak bir dile kavuşur. Yazarlar, sanat kabiliyetleri, dili kullanma becerileri ve dil işçiliklerine göre en karmaşık olayların anlatımını, mekân ve insanın ayrıntılı tasvirini, kahramanın psikolojik dünyasının çözümlemesini başarıyla gerçekleştirirler.

SIRA SİZDE



Çehov tarzı hikâyenin kendine özgü temel özellikleri nelerdir?

Psikolojik hikâyenin kendine özgü temel özellikleri nelerdir?

Postmodernist hikâyenin kendine özgü temel özellikleri nelerdir?

Özet



Cumhuriyet öncesi Türk hikâyesini genel hatlarıyla kavrayabilmek

Türk edebiyatında modern hikâye, Osmanlı-Türk toplumunun Batı'ya yönelmesinden sonra 1870'li yıllardan itibaren görülmeye başlar. Bu hikâye, Cumhuriyet'e gelinceye kadarki Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat dönemleri içinde "modern" olarak niteleyebileceğimiz bir forma sahip olur. Özellikle millî edebiyat hikâyecileri, Cumhuriyet hikâyesinin hem hazırlayıcıları hem de ilk yazarları olması bakımından büyük önem taşırlar. Onlar II. Meşrutiyet sonrasında tanınıp şöhrete ulaşmışlarsa da Cumhuriyet sonrasında da hikâye yazma ve yayımlamayı sürdürürler.



Cumhuriyet sonrası Türk hikâyesinde görülen belli başlı dönem ve eğilimleri ayırt edebilme, belli başlı yazarları, eserleri temel özellikleriyle tanıyabilmek

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesi, öncelikle kendinden önceki dönemlerde ortaya konan hikâye gelenek ve birikiminin doğal bir devamıdır. Hatta Cumhuriyet Dönemi yazarlarının önemli bir kısmı, önceki dönemlerde pek çok hikâye kaleme almış ve edebî şöhretlerini kazanmış olan yazarlardır. Bununla birlikte Cumhuriyet hikâyesi, bu birikimden yola çıkarak zaman içinde ve toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik şartları ile dünya edebiyatında görülen hikâye anlayışındaki değişimler ve bunları besleyen edebiyat anlayışları çerçevesinde gelişip zenginleşmiştir. Cumhuriyet Dönemi hikâyesini kendi içinde; Millî Edebiyat Anlayışını Sürdürenler; Sosyal ve Toplumcu Gerçekçiler; Bireyin İç Dünyasını Esas Alanlar ve Yeni Arayışlar (Modernistler-Postmodernistler-Yeni Gelenekçiler) olmak üzere gruplara ayırmak mümkündür.

Cumhuriyet öncesi dönemden millî edebiyat ekolü içinde tanıdığımız Refik Halit, Yakup Kadri, Halide Edib, Memduh Şevket, Reşat Nuri gibi yazarlar, Cumhuriyet Dönemi'nde de hikâye yazmayı sürdürürler. Bunların dışında F. Celâlettin, Osman Cemal, Kenan Hulusi, Peyami Safa hem hemen hemen aynı anlayış içinde hikâye yazarlar.

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyesinde en belirgin özelliğin eleştirel ve toplumcu gerçekçilik olduğunu görürüz. Başlangıcı Nâbizâde Nâzım'a kadar giden bu anlayış; toplumun içinde yaşadığı hayatın yakından gözlemi, problemlerin açık biçimde tasviri ve eleştirisini esas alır. Realist olan yazar, çok büyük ölçüde gözlemlenebilen dış gerçeklik üzerine yoğunlaşır. Bu anlayış, özellikle 1930 sonrasında Vakit gazetesi etrafında toplanan yazarlarla yeni bir boyut kazanır. Sadri Ertem'in öncülüğündeki bu topluluk; Selahattin Enis, Reşat Enis Aygen, Bekir Sıtkı Kunt'tan oluşur. Bu arada Sabahattin Ali, İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Fakir Baykurt, Necati Cumalı, Bekir Yıldız, Aziz Nesin, Haldun Taner, Rıfat Ilgaz gibi yazarlar da eleştirel gerçekçi yazarlardandır. Cevat Şakir Kabaağaçlı ise deniz ve deniz insanlarını hikâyeye taşır.

Cumhuriyet Dönemi hikâyesinin ikinci ana kolunu, iç gerçekliğin anlatımı üzerinde yoğunlaşan hikâyeciler oluşturur. Söz konusu iç gerçeklik, insanın duygu, zihin ve psikolojidir. Peyami Safa, Samet Ağaoğlu, Sait Faik Abasıyanık, Ziya Osman Saba, Tarık Buğra, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Akbal, Nezihe Meriç bunlardan bazılarıdır.

Türk hikâyesi 1970 sonrasında, yeni birtakım arayışlara sahne olur. Bu gelişmenin arkasında dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik çalkantıları; giderek yoğunlaşan büyük şehirlere göç; toplumun çeşitli ideolojiler etrafında kamplaşması gibi iç gelişmelerin büyük tesiri vardır. Bunlara Batı'daki gelişmeler ve özellikle hızla bütün dünyayı saran postmodernizm akımının tesirini de ilave etmek gerekir. Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Tomris Uyar, Nazlı Eray ve diğer bazı hikâyecilerde postmodernist akımın tesirleri görülür. Bu arada Sevinç Çokum, Şevket Bulut gibi geleneksel hikâyeyi devam ettiren veya Mustafa Kutlu gibi gelenekle modern birleştirmeye çalışan hikâyeciler de söz konusudur.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdaki kavramlardan hangisi, Türk kültür tarihinde “hikâye” kelimesi ile **karşılanmaz**?

- a. Tiyatr
- b. Masal
- c. Destan
- d. Roma
- e. Kısas

2. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi, modern Türk hikâyesini oluşturan grup, anlayış veya akımlardan biri **değildir**?

- a. Tanzimat hikâyesi
- b. Servet-i Fünûn hikâyesi
- c. Garipçiler hikâyesi
- d. Millî edebiyat hikâyesi
- e. Cumhuriyet hikâyesi

3. Aşağıdaki yazarlardan hangisi, Millî Edebiyat anlayışına bağlı bir hikâyeci **değildir**?

- a. Ömer Seyfettin
- b. Sait Faik Abasıyanık
- c. Ahmet Hikmet Müftüoğlu
- d. Reşat Nuri Güntekin
- e. Yakup Kadri Karaosmanoğlu

4. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hikâyeleri veya hikâyeciliğinin temel özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Kahramanları kendi ağız özellikleriyle konuşturmak.
- b. İstanbul’un konak ve köşklerindeki hayat kadar, kenar mahallelerdeki hayatı anlatmak.
- c. Hayatın bozuk, çirkin ve komik yanlarını anlatmak.
- d. Ahmet Mithat’ın devamı olarak halk için yazmayı amaç edinmek.
- e. Bireyin psikolojik dünyasındaki çalkantıları anlatmak.

5. Aşağıdaki seçeneklerden hangisi, A. H. Müftüoğlu’nun Çağlayanlar’da topladığı hikâyelerinin genel özelliklerinden biri **değildir**?

- a. Türk ruhunu ve değerlerini (kahramanlık, yiğitlik, asillik vb.) anlatması.
- b. Belirgin biçimde realist, hatta yer yer natüralist anlayışı benimsemiş olması.
- c. Türk destanları ile Balkan, Birinci Dünya ve İstiklal Savaşlarına ait gözlemlerinden faydalanması.
- d. Son derece açık ve yalın bir dil çerçevesinde şairane bir üsluba başvurması.
- e. Kendi millî veya milliyetçi his ve heyecanlarından güç almış olması.

6. Hikâyeci olarak Ö. Seyfettin, R. Halit ve M.Şevket arasındaki en önemli fark aşağıdakilerden hangisidir?

- a. R.Halit’in aynı zamanda roman ve mizah yazarı olması.
- b. M. Şevket’in hikâyelerini sıcaklığına yayınlamamış olması.
- c. Farklı dönemlerin hikâyecileri olmaları.
- d. Dil anlayışlarının farklı olması.
- e. Düşünce ve dünya görüşlerinin farklı olması.

7. Ö. Seyfettin için söylenen aşağıdaki yargılardan hangisi **yanlıştır**?

- a. Millî Edebiyat Hareketi’nin hem teorisyeni hem de önemli yazarlarından biridir.
- b. Hikâyelerinde anlaşılması zor bir dil kullanmıştır.
- c. Hikâyelerinde M. Aupassant tarzı hikâye anlayışına bağlı kalmıştır.
- d. Hikâyelerinde toplumda millî bilinci uyandırma amacını esas almıştır.
- e. Hikâyelerinde kendi hayatı ve gözlemlerinden yararlanmıştır.

8. Aşağıdaki gerekçelerden hangisi Memleket Hikâyeleri'nin hikâyeciliğimize olan katkılarından biri **değildir**?

- a. Anadolu'yu gerçekçi bir bakış açısıyla hikâyeciliğimize getirmesi.
- b. Millî edebiyatın savunduğu yalın, açık ve yaşayan türkçeyle yazılması.
- c. Yazarların dikkatini Anadolu kasaba ve köylerinde yaşayan insanlara çekmesi.
- d. Maupassant tarzı hikâye formunu edebiyatımıza kazandırması.
- e. Edebiyat-ı Cedidenin ferdiyetçiliğinden uzak, toplumcu bir yaklaşımı öne çıkarması.

9. M. Ş. Esendal için söylenen aşağıdaki yargılardan hangisi **yanlıştır**?

- a. 1908-1952 tarihleri arasındaki 44 yıllık sanat hayatında 300 civarında hikâye yazmıştır.
- b. Sanat hayatına Edebiyat-ı Cedide anlayışına bağlı hikâyelerle başlamıştır.
- c. Sanat hayatının 1908-1930 devresinde Maupassant tarzı hikâyeler yazmıştır.
- d. Sanat hayatının ikinci devresinde Çehov tarzı hikâyeler yazmıştır.
- e. Birinci devre hikâyeleri, bir hayli karamsar bir atmosfere sahiptir.

10. Aşağıdaki yargılardan hangisi Sait Faik Abasıyanık için **söylenemez**?

- a. Sanat hayatı müddetince hep aynı hikâye anlayışına bağlı kalmıştır.
- b. Süsten ve yapmacılıktan uzak durmuş, konuşur gibi yazmıştır.
- c. Hikâyelerinde büyük ölçüde “küçük insan”ların hikâyesini anlatmıştır.
- d. Hikâyelerinde “Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey” ilkesine bağlı kalmıştır.
- e. Hikâyelerinin temel kahramanlarından biri olmuştur.

Okuma Parçası 1

Mendil Altında

Memduh Şevket Esendal

Ağustos, Cuma günü. Sicil müdürü Cavit Bey, yemekten sonra minderin üstüne uzanmış, uyumak istiyor. Ama, karasinekler rahat bırakmıyorlar. Köylülerin, duvar diplerine uzanıp, yüzlerine birer mendil örterek mışıl mışıl uyudukları gözünün önüne geldi. İmrendi. Uzandı, sandalya üzerinde duran ceketinin cebinden beyaz keten mendilini alıp yüzüne örttü, sıkıntılı olmasına aldırmayarak uyku gelecek diye bekledi. Bu arada da ilkin çocuklarının mektep taksitleri için gönderdiği paranın makbuzunu nereye koyduğunu düşündü. Sonra, karısının “Para yetiştiremiyorum” diye sızlanmasını hatırladı. “Ben burada aç duracak, değilim ya!” dedi. Maaşlara zam yapılacak diyorlardı... Müsteşarın, kendisini sevdiğini düşünüp, sevindi. Yanlışlıkla işten el çektirilen bir memuru Cavit Bey’in bir sözü ile müsteşar hemen eski işine göndermişti. Ya böyle olmayıp da müsteşar dayatsaydı. Bu zavallı adam sefil olurdu. Sonra onun han köşelerinde sürüneceğini, nasıl borçlanacağını, kılığının nasıl bozulacağını tıraşının nasıl uzayacağını birer birer gözünün önüne getirdi. Acıdı. “Ya, müsteşar kabul etmese idi” diye düşündü. O zaman sanki müsteşar dayatmış gibi kızdı. Kendi kendine sordu: “Ne yaptım?” Hemen ceketinin göğsünü ilikledi, arkadaşına “Ver şu evrakı” dedi, kâğıtları aldı, doğru müsteşarın yanına. Müsteşar masanın başında kâğıt okuyordu, başını kaldırdı, her gün sorduğu gibi “Hayrola, müdür bey” diye sordu. “Efendim, dedi açıkta kalan filân efendi için olmaz buyurmuşsunuz... Bu da revâ mı, efendim. Bu zavallı nereye gidip derdini anlatsın? Bu bizim yanlışımız yüzünden işten el çektirilmiş. Kendisinin bir günahı var mı? Siz de çocukluk çocuk sahibisiniz. İnsaf ediniz efendim. Müsteşar “Olmuş olmuştur, diyor. Bir defa her nasılsa el çektirilmiş. Memuriyet hayatında böyle şeyler olur. Kendine başka yerde iş arasın...” Sicil müdürü bu haksızlığa karşı köpürüyor. Müsteşara diyor ki: “Bu iş aksederse, elbette bizim için iyi olmaz.” O, bu sözleri söylerken, bütün kalem arkadaşları, bütün daire halkı da kapıdan dinleseler... Sicil müdürüne ateş basıyor. Bütün daire, bütün işitenler, onun yiğitliğine, kabadayılığına şaşıp kalıyorlar. Çarşıdan, pazardan geçerken, herkes arkasından gösteriyor... Müsteşar, Sicil müdürünün sözlerinden korkuyor, imzasını bozup sözünü geri alıyor, sicil müdürü, kâğıtlar elinde odadan çıkarken, kapıda dinleyenlerin aralıktan kendi odalarına kaçtuklarını

görüyor, aşağı inip elindeki kâğıtları muavinin önüne atıyor. Muavin, müsteşarın silinmiş imzasını görünce ağzı açık kalıyor. Sicil müdürü, muavinin şaşırdığını düşününce, beyaz keten mendil altında tatlı tatlı güldü. Sonra, işine yeniden tâyin edilen memur haber alıyor, gelip sicil müdürünün ayaklarına kapanıyor, bu iş de her yerde duyuluyor. Karısının kulağına kadar da gidiyor. Kadından bir mektup: “Orada bu kadar işler yapıyorsun da, bize para göndermiyorsun!” Artık kızıyor. Bu kadar da olmaz... Hemen o da bir mektup döşeniyor. Aradan biraz geçince, bilmem nerenin ikinci müntehiplerinden bir mektup: “Mebus seçeceğiz, kabul buyurunuz.”

Mazbatası meclisten geçince, bir gün daireye geliyor, bütün arkadaşları tebrik ediyorlar, müsteşar, oda kapısından karşıyor, pantolonunun arka cebinden altın tabakasını çıkarıp cığara veriyor...

Meclise girince ilk iş, memur maaşlarının arttırılmasına dair bir teklif...

Sicil müdürü terden, heyecandan boğulacaktı. Mendili yüzünden çekip fırladı. Yüzü kızarmış, gözleri dönmüş, saçları dikilmiş, köşeye oturdu. “Bu mendil altında nasıl uyunur” diye düşündü, sonra da tekmesiyle odanın döşemesini teperek:

- Meryem, bir kahve pişir, diye hizmetçisine bağırdı.

Kaynak: Esendal, 1983: 104-105

Okuma Parçası 2

Karanfiller ve Domates Suyu

Sait Faik Abasıyanık

Küçük bir çam ormanı. Vakit sabah. Arı, sinek, kuş sesi. Bir siyah gözlükten görülen yerde ve ağaçlarda güneş parçaları. Sonra uzak, göğün kendi renginden biraz daha koyu kıyılara giden hudutlu bir deniz... İşte böyle bir yerde köyün insanlarını düşünüyorum. Kitaplar, bir zaman bana, insanları sevmek lâzım geldiğini, insanları sevince tabiatın, tabiatı sevince dünyanın sevilleceğini, oradan yaşama sevinci duyulacağını öğretmiştiler. Hayır, şimdi insanları, kitapların öğrettiği şekilde sevmiyorum. Kitaplar dediğime bakıp da büyük ilmi kitaplar, yahut da dört meşhur kitaptan birisini okuyup iman ettiğim sanılmasın. Şiirler, romanlar, hikâyeler, masallar bana bu ilmi tahsil ettirmişlerdi. Beynin vapurdan iner inmez çantasını kapam uşaktan iğrenmeyi, sabahleyin altı buçukta tabiatla kavga için sokağa fırlamayan adamın çalışmadığını kendi kendime öğrendim. Ama şu sabahleyin altı buçukta tabiatla kavga için sokağa fırlamayan adam, isterse akşama kadar insanları aldatmak için didinsin. Kaç para eder! Gözümde, milyonu olsa da kalp para ile metelik etmez.

Şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum. Günlerden beri kafamı bir adam kaplıyor (işgal ediyor dememek için).

Köyde ona, “Kör Mustafa” derlerdi. Bir gözü sola doğru biraz kaymıştı. Sağ tarafının beyazı ile gözkapığı arasına ciğer kırmızısı bir et parçası oturmuştu. Böyle mi doğmuştur? Yoksa çocukken bir şey mi batmıştı?... Bu arızalı göz, öteki gözde daha parlaktır, daha siyah, daha canlı, daha zekidir. Bana bir kamburu hatırlatıyor bu göz; tuhaf değil mi? Bir kambur insan çirkindir ama, bütün kamburlar iyi yürekli, sevimli insanlardır. Arkadaş canlısıdır, şendirler. Ne severim kamburları!

İşte Kör Mustafa’nın bu gözü de bir kambur insanın ruh hâletini içine sindirmiş, şıkır şıkır, pırıl pırıl, sevimli, çapkın, canlı bir gözdür. Öteki doğru dürüst göz, onun yanında, mahcup, sönük, tatsız tuzsuz, pek de kibirlidir.

Kör Mustafa bahçelerde çalışır, gündeliğe gider, sarnıç sivar, dam aktarır, kuyu kazar...

Bizim köyün lodos tarafı gayri meskündür. Orada fundalar, yabancı meşe palamutları, kocayemişler, çalı süpürgeleri bir türlü ağaç haline gelemeyen, ama ağacı taklit edercesine gelişir, birbirinin içine girmiş yaşarlar. Bütün bu fundalıklar Fino kilisesinin malıdır. Kocaman, kirli

sakallı, cin gibi bir papaz, fundalıkları “bizimdir” diye arada bir dolaşır. İsteyen olursa ucuza kiraya verir. Ama kimse kiralamaz. Çünkü, orman memuru buraları, Orman Kanunu mucibinde orman addeder. Aralarında üç beş ufacık çam ağacının boğulduğu yabancı, cüce, oduna bile gelmez çalı çırpı orman memurunun, Orman Kanununun sayesinde mesut yaşarlar.

Kör Mustafa nasıl becerdi bilmem... Denize diklemesine inen bu çalılığın bir kısmını ne pahasına ayıkladı, biliyor musunuz; tırnakları pahasına. O çalı çırpının sere serpe geliştiği, bu denizlere diklemesine inen toprak öyle taşlık, öyle taşlıktı ki... Sonra Mustafa gündüzleri başka yerde çalışmak mecburiyetindeydi.

Akşam olunca çalıların arasına sakladığı kazmasının alıyor, gün ağarınca kadar söküyor, koparıyor, kazıyordu. Kazdıkça kaya, kazdıkça taş. Bütün bir yaz, bütün bir kış, orman memurunun tazyiki, çalı, palamut, defne, kocayemiş, diken, ot, kök ona karşı koydular. Bu korkunç mücadeleye üç evlek toprak için Mustafa’dan başka bizim köyde kimse girişemezdi.

Kaya bitip de yumuşak, esmer, pembe bir funda toprağı bir karış meydana çıkınca, bir meşe palamudunun korkunç yılan gibi kökü önüne çıkardı. Onu sökünce, orman memurunu karşısında bulurdu. O gidince, zehirli bir diken baş parmağını şişirirdi. Kazma körlenir, kürek bulamaz, taş dağ gibi yığılırdı. İnsan büyüklüğünde bir kaya, yumuşak toprağın üstünde, altındaki bir insan büyüklüğünde cüssesini hiç belli etmeden yosunlu yüzüyle dikilir; omuzları, tırnakları, ayakları, göğsü, sırtı, bütün kuvvetiyle dayanır, onu yener, yıkar. Kazma iş görmediği zaman yumruğu, yumruğu yetmediği zaman parmakları, parmakları kalın geldiği zaman tırnakları ile toprağı tırmalardı.

Bir sonbahar günü baktı ki, küçük çam ağaçları filizi, körpe diken yapraklarıyla, üç beş kocayemiş çingil çingil yemişleriyle yer yer esmer, pembe kül rengi toprağa saye salar... Biz görenler:

- Bakarsan bağ, bakmazsan dağ olur, dedik.

Bilmedik ki dişle, tırnakla, kanla, canla tabiat denilen canavarı yenmek lâzım gelir. Bendeniz bu mücadeleye şahidim. Mustafa’nın kör gözü, hiddetten ala bulandığı günleri hatırlıyorum. “Hey arslan Mustafa!” der; uzakta bir çam gölgesinden korkunç kavgayı seyredirdim. Bu kavga, Romalı esirlerin arslanla dövüşmesinden şu itibarla farklıydı ki, Romalı esir, arslana bir çeyrek saat içinde yeniliyordu. Mustafa, ejderhayı bir sene içinde bazan ümitsizlikten, bazan ümitten yeniyordu.

Bir sabah her zamanki çamın altına vardım ki, bir köylü kadın üç yarı çıplak çocuk garip birtakım taşlar, tahtalar, saçlarla bir şeyler yaparlar. Bu, her tarafından poyraz, lodos, gündoğusu, keşişleme, kasına, yeşiller giymiş, güçlü kuvvetli bir kadın takmış, üç evleğine çizgiler, ocaklar açıyordu.

- Arslan Mustafa!, dedim. Su buldun mu, su?

- Deniz kıyısında eski bir kuyu vardı. Tuzlu bir parça ama, idare edeceğiz. Şuraya bir sarnıç kazabilsem...

Onu gördüm mü toparlanıyor; hayret, sevgi ve saygı ile bakıyorum. Koca yaylamızın üzerinde böyle milyonlarca insan bulunduğunu düşünüyorum. Yine dünya yuvarlığı üzerinde böyle milyonlarca insanın tırnakları, nasırları, çirkinlikleri, tek gözleri, tek kollarıyla bir ejderha ile kavga etmek için bekleştiklerini düşünüyorum.

Küçük hanımlar! Bugünlerde bir gün nişanınız size koyu al renkli karanfiller gönderecektir. Dikkat edin, belki Mustafa'ninkilerdir. Küçük beyler! Domatesler göreceksiniz çarşıda. Elmalar, ferik elmaları gibi kokulu, şekerli, tatlıdır. Keserseniz içinde çekirdekleri altın gibi parlar. Belki de lokantada bir gün şişelere doldurulmuş bir domates suyu içersiniz ve tadını fevkalâde bulursunuz. Yunan tanrılarının ölmek için içtiği nektar lezzetini damağınızda hissederseniz, emin olun ki Mustafa'nın domateslerinden bir tanesi içtiğiniz suya katılmıştır.

Kaynak: Abasıyanık, 1984: 42-46

Okuma Parçası 3

Oğlumuz

Tarık Buğra

Karım, belirmeğe başlayan pencerenin önünde oturuyordu; bütün geceyi orada geçirmişti.

- Sen hâlâ yatmayacak mısın? dedim.

Doğruldu. Kül rengi pencerenin önünde sadece bir gölgeden ibaretti. Fakat bu gölgede, beraber geçirdiğimiz yirmi kusur yılın her gününden bir şey vardı.

- Ezan okunuyor, diye mırıldandı.

Sesi bana hüznü verdi. Odamız bu dünyadan, duyguların erişemeyeceği kadar ötede gibiydi ve karım, Kur'an'la vaatedilen saadetini, sanki asırlardan beri beyhude yere bekliyordu.

Hareketlerinde ve yürüyüşünde, kabul edilmiş bir mağlûbiyetin hazin sükûneti vardı. Mutfağa geçti. Onu sanki rüyada görüyordum: Mangala ve semavere kömür koydu; abdest aldı, sonra seccadesini sofaya serek namaza durdu.

Pencere iyiden iyiye aydınlanmıştı.

Renksiz, sessiz ve serin kuşluk vakti. Yatağın ılıklığı, belirsiz duygular, düşünceden kaçış. Dalmışım.

- Yahu...

- Ne var?

- Geldi..

- İyi ya işte...

Fakat mesele bu değildi. Karım beni kayıtsız buluyor ve üzülmüyordu:

- Bir şey söylemeyecek misin; bu üçüncü oluyor... Haha yahu: Ne yapacağız?

Bilir miyim ben. Fakat ona:

- Yarın bir şeyler yaparım, diyorum.

Hangi yarın?.. Gökyüzü tatlı maviliğini bulmuştu bile. Gün, katılmağa mecbur olduğumuz gün, başlıyordu. Karım haklı. Bunun üzerinde durmak lâzım. Oğlum yatağına daha yeni giriyordu. Ona, bu yaptığının ümitsiz bir isyan olduğunu anlatmalıydım. Yataktan, birdenbire fırladım. Karım telâşlandı:

- Fazla sert davranma. Ne de olsa artık...

Devam edemedi. Ona baktım. Gözlerindeki mana allak bullak. Ah benim saz benizli, kır saçlı bebeğim.

Çıkarken, omuzlarıma hırkamı koydu.

Odası gün doğdu tarafındaydı. Pencerele büyükçe bir bahçeye bakardı. Karşı evden kurtulmak üzere olan güneş duvarları hafifçe pembeleştirmişti.

Ve o, uyumuştı.

Elbiselerini masanın üstüne atıvermiş, pijamasının ceketini giymemişti. Yatağın yanındaki sandalyeye iliştim. İçim bir tuhaftı. Ona bakamıyordum; fakat onunla doluydum. Tıpkı, çok eskiden bir defa daha olduğu gibi. O zaman daha küçüktü, tifoya tutulmuştu, ateşi vardı, sayıklıyordu. O, şimdi bunu hatırlamaz ki...

Karlı bir şubat gecesi doğmuştu. Babamın kucağına verirken bir tuhaftım... İsim ararken kamus bana ne kadar boş gelmişti. Ona, ıslıl ıslıl, kâinat gibi manalı bir kelime bulmak istiyordu. Sonunda Ömer dedik. Bu da ona yakışmıştı. Onu, tarihe girmiş bütün Ömer'lerin ikbaline lâıyk görüyordum.

İlk gülüş... ilk diş... ilk kelime... annesine doğru, genç, güzel ve mesut annesine doğru ilk adım.

Sonra yedinci yaş... Mektebe götürdüğüm gün ne kadar ağlamıştı. Sanki varlığına evden başka bir ortak kabul etmek istemiyordu. Fakat bu makadderdi. O da her oğul gibi sokak, mektep ve çarşı arasında, günden güne kat'ileşen bir bölünmeye mahkûmdu.

Ve on dördüncü yaş. Hırçınlıklar, işahsızlıklar... Bize yeni bir ortak daha, ortakların en yenilmezi... Karımın mağrur telâşları ve benim ilk endişem.

Liseyi, daha sonra fakülteyi bitirdi. Bu arada, onu biraz daha iyi yaşatabilmek için, karım, düğününden kalma üç beşbirliğini bozdurdu... Ve o, ilk aşkın bahtsızlığı ile sarsıldı, bizi de perişan etti.

Böylece biz ona bütün bütün bağlanırken, dünyamız artık tamamen onunla hudutlanırken...

“Sen bizden ayrılıverdin. Sevgimiz arttıkça sen biraz daha fazla rahatsız oluyordun. Ben bunu anlıyordum. Sen bunda biraz da hürriyetine tecavüz buluyordun. Fakat annen...

Ben biliyorum. Sen, artık odaların bu döşeniş tarzını hatta bu evi beğenmiyorsun... Uçmayı öğrenmiş bir serçe yavrusu gibi, gözün başka dallarda. Senin düşündüğün, kim bilir ne cici şeydir. Bizi misafir edeceğin odayı da unutmamışsındır; buna eminim. Bu kadarı bize... Bana yeter. Fakat annen... Bunu sen de seziyor, arada sırada, hatta sık sık kardeşlerini nasıl okutacağından, bizim için neler tasavvur ettiğinden bahsediyorsun. Fakat birbirimizden niçin gizleyelim; sen böyle konuşurken sesini titreten şeyde biraz vicdan burkulması ve daha çok çaresizliğin azabı yok mu?. Ama sen bunun için üzülme, senin elinden ne gelir; hayat böyle işte, yapamazsın ki...

Ben senin içkiden ne umduğunu biliyorum; alışmaya-çağına da eminim.. Fakat annen...

Sonra ben senin dışarıda ne aradığını, evden niçin kaçtığını da biliyorum. Kadıncağız böyle birine kapılıverceksin diye tir tir titriyor. Sen gecelerini böyle dışarıda geçirince, kuruntuları, ıslıl ıslıl caddeleri ve gazinoları masal mağaralarına çeviriyor.

Fakat bütün bunlara ne lüzum var; sen sanki bunları bilmiyor musun?.. Ben sanki bütün bu şeylerin senin kalbini nasıl sızlattığını biliyor muyum? Annen, ben... Sen bize bakma. Bütün budalalık bizde. Biraz hasta olmanı bekler gibiyiz. Hâlâ bize en çok ait olduğun günlerdeki gibi kalmanı istiyoruz. Değişebileceğini aklımız almıyor. İşte, gözlerimi bir türlü yüzüne çe-

viremiyorum, sana bakamıyorum. Annen de böyle. Şimdi biz, seni uyandıramayız. Çünkü, düşünmeğe cesaret edemedi biliyoruz ki, artık senin uykun da değişti. Eskiden bizi bekler gibi uyurdun. Evet, artık uykun da değişti. Hatta asıl değişiklik uykularında oldu; sen uykularında da bizden uzaklaştın...”

Başımı çevirdim. Ona baktım. Bunu yaparken romantizmalı kolumu kullanır gibiydim. Fakat içim birdenbire ferahladı. Sanki yıllardır aradığım bir arkadaşımı bulmuştum. ıslık çalmak istiyordum. Perdeleri indirdim; güneş onu rahatsız edecekti. Benimkilere benzeyen sert ve siyah sakallı yüzünü hafifçe öperek dışarı çıktım.

Çayımızı içerken karım biraz dalgındı. Ben, küçük oğlumun çayını gizlice, hiç sevmediği limonla doldurdum.

Kaynak: Buğra, Hikâyeler II, s. 6-9

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- | | |
|-------|--|
| 1. a | Yanıtınız yanlış ise “Giriş” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 2. c | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” ve “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi” konularını yeniden gözden geçiriniz. |
| 3. b | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 4. e | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 5. b | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 6. e | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 7. b | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 8. d | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 9. c | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Öncesi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |
| 10. b | Yanıtınız yanlış ise “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi” konusunu yeniden gözden geçiriniz. |

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı**Sıra Sizde 1**

Edebiyat ile toplum arasında sıkı ilişkiler vardır. Toplum hayatındaki her türlü değişme ve gelişmeler, edebiyatın da değişme ve gelişmesine zemin hazırlar. Edebiyattaki bu değişmeyi belirtmek için sınıflandırma kaçınılmazdır.

Ömer Seyfettin bu sözünü, kendinden önceki dönemlerde görülen bir hayli yapay ve anlaşılması zor bir dil ve üslupla yapılan edebiyata karşı, olabildiğince süsten ve yapaylıktan uzak açık, yalın ve doğal bir dil ve üsluba sahip edebiyatı kastetmiştir.

Maupassant tarzı hikâye, olay örgüsünü önemser. Büyük olay ve çatışmalara dayanır. Seçilip ayıklanmış bir gerçekçilik dikkati çeker. Belirgin bir giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile önemli sosyal mesaja sahiptir. Ayrıntılı anlatımıyla okuyucunun hayaline fazla bir şey bırakmaz.

Sıra Sizde 2

Çehov tarzı hikâye, olay örgüsünün önemini azaltır. Büyük olay ve çatışmalara dayanmaz. Akıp giden hayatın doğallığını önemser. Çok belirgin bir giriş ve sonuç bölümleri bulunmayabilir. Ayrıntılı anlatıma yer vermediği için okuyucunun hayal gücüne ihtiyaç duyulur. Psikolojik hikâye, olayların anlatımından çok, kahramanların psikolojik dünyalarını çözümlemeyi önemser. Hayattaki birtakım küçük olay ve gelişmelerin, kahramanların ruh dünyalarında doğurdukları dalgalanmaları, kırılışları, ümitler ve ümitsizlikleri okuyucuya sunar.

Postmodernist hikâye, kendinden önceki klasik ve modern hikâyenin gelenekleşmiş özelliklerini alt üst eder. Olay, kahraman, mekân, zaman ve anlatıcı unsurlarında gerçek ile gerçek dışı olanı iç içe verir. Hikâye daha çok kendi var oluş serüvenini merkeze alır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Abasıyanık, S.F. (1984). **Mahalle Kahvesi-Havada Bulut**. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1992). “Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı”. **Türk Dünyası El Kitabı**. C.3. Ankara. TKAE Yayınları.
- Alangu, T. (1968). **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman** 1-2-3. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Alangu, T. (1968). **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman** 1-2-3. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Andaç, F. (2007). “1960 Sonrası” **Türk Edebiyatı Tarihi**. C. 4. Ankara: KTB Yayınları.
- Bezirci, A. (1980). **1950 Sonrası Hikâyeciliğimiz**. İstanbul: ABC Yayınları.
- Çetişli, İ. (1999). **Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-**. Isparta: Kardelen Kitabevi.
- Çetişli, İ. (2010). **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2010). **Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye-Roman-Tiyatro**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demir, A. (2006). “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**. C.4, S.7.
- Enginün, İ. (2002). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Esendal, M.Ş. (1983). **Mendil Altında**. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Gündüz, O. (2003). **Oktay Akbal’ın Öykücülüğü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). (2000). S.46/47. Ekim/Kasım.
- İslam, A.K. (2002). “Modern Türk Hikâyesinin Kısa Tarihi”. **Türkler**. C.18. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kahraman, Â. (2006). “Türk Edebiyatında Hikâye Literatürü: Cumhuriyet Dönemi”. **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**. C.4. S.7.
- Kaplân, M. (1979). **Hikâye Tahlilleri**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kudret, C. (1979). **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman** 1-2-3. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1997-2001). **Yeni Türk Edebiyatında Öykü** 1-2-3-4-5. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Önertoy, O. (1984). **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü**. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Su, H. (2000). **Öykümüzün Hikâyesi**. Ankara: Hece Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1977). **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türk Dili** (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı). (1975). C.XXXII, S. 286.
- Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**. (2004). Ankara: Grafiker Yayınları.

8

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Cumhuriyet dönemindeki kuramsal sorunlar; gelenek, mitoloji, şiir anlayışları ve şiirin unsurlarını açıklayabilecek,
- Cumhuriyet dönemindeki ana temaları tartışabilecek,
- Cumhuriyet dönemine yön veren eğilimler, gruplar ve kişiler hakkında açıklama yapabilecek bilgi ve becerilere sahip olabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Gelenek
- Mitoloji
- Kuram
- Cumhuriyet Dönemi Şiirinin Ana Akımları
- Şiirin Sorunları

İçindekiler



Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Şiiri: Kuramsal Sorunlar/ Temalar ve Temsilciler/ Anlayışlar Bağlamında Genel Bir Çerçeve

KURAMSAL SORUNLAR

Kaynaklanma Tartışmaları: Gelenekle İlişkiler

Genel olarak edebiyatın özel olarak da şiirin kaynakları söz konusu edildiğinde başta yer alan problemlerden birinin “gelenek” olduğu görülür. Şiir ve gelenek ilişkisi genel bir bakışla iki düzlemde tartışılabilir:

1. Kültürel Gelenek: Sosyal, siyasal, maddi, manevi bütün birikimiyle gelenek ve şiir ilişkisi.
2. Edebî Gelenek: Şiirin kendi geleneği ile ilişkisi.

Yeni Türk şiiri ve özellikle Cumhuriyet dönemi Türk şiiri bağlamında bakıldığında şiirin kültürel birikim olarak gelenekle ilişkisi hem algı hem de uygulama bakımından çeşitlilik göstermektedir. Cumhuriyet dönemi şairi, siyasal ve sosyal olarak gelenekle bağların koparıldığı bir ortama doğmuştur. İçine doğduğu ortamın en belirgin siyasal tavrı “devr-i sabık” düşüncesinde görülür. Siyaset, sosyal hayat, eğitim, hukuk değerleri açısından “eskimiş olan devir” kapanmıştır. Milli dil ve milli tarih, Avrupa hukuku, eğitimi ve hayatı, Anadolu realitesi bir ölçüde kültürel geleneğin yerine ikame edilmiştir. Fakat bu ikame uzun süre kuşatıcı olmamış; edebiyat bütün türleriyle kültürel geleneğin kapılarını yeniden açmaya başlamıştır. Bu bağlamda Yahya Kemal'deki, “kolektif ruh”, Mehmet Akif'teki “ittihâd-ı İslâm”, Ziya Gökalp'teki kültürel geleneği Osmanlı ötesine uzatan “maşerî vicdan” ve “milli tarih”, Necip Fazıl'daki “büyük doğu”, Sezai Karakoç'taki “diriliş” kavramları bir bakıma Cumhuriyet'ten Osmanlı birikimine yeniden bakma ve bu birikimden yeni anlayışlar çıkarma girişimi olarak düşünülebilir.

Cumhuriyet dönemi için siyasal, sosyal ve felsefi olarak artık Batı birikimi de bir gelenektir. Bu açıdan bakıldığında Batı düşünce hareketlerinin, ideolojilerinin ve poetikalarının Cumhuriyet dönemi şiiri için önemli bir kaynak olduğunu söylemek gerekir. Nitekim pozitivist, materyalist, idealist ve hedonist bakış açılarının dönem şairlerinde kültürel bir gelenek olarak izleri oldukça belirgindir. Örneğin, Yahya Kemal'in Nev Yunani, Nazım Hikmet'in ilerlemeci ve toplumcu, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip Dranas'ın sembolist, Orhan Veli'nin olgucu (pozitivist), İkinci Yeni'nin bilinç dışına önem veren tutumları, önemli ölçüde Batı'nın bu kültürel birikimiyle ilişkilidir. Cumhuriyet dönemi şiirinin kültürel bağlamda gelenekle ilişkisinin önemli bir boyutu da folklordur. Ziya

Cumhuriyet dönemi boyunca oluşan şiir hareketlerinin ve şairlerin temel sorunlarından birisi gelenek ve gelenekle ilişki konusu olmuştur.

Gökalp'le açılan halk kültür ürünleri, Ahmet Kutsi Tecer, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cahit Külebi gibi şairlerle başlıca kaynak haline gelirler. Masallar, türküler, maniler gibi sözlü ürünler, yazmalar, yelekler, yemeniler gibi somut varlıklar, düğünler, merasimler gibi uygulamalar, açık, gizli, simgesel anlamlar taşıyan birer kültürel kaynak olurlar. O derece ki Bedri Rahmi, resimde olduğu gibi şiirde de poetikasını folklorik ürünlerin anlam alanlarından çıkarır; estetik anlayışını folklorun işlevsel güzellik anlayışına yaslar.

Şiirin kendi geleneğiyle ilişkisine özellikle temalar, biçimler ve üslup düzeyinde bakıldığında da Cumhuriyet dönemi şiirinin gelenekle farklı oranda ve nitelikte ilişkiler kurduğu görülür. Bu ilişkileri bazı şairler ve hareketler üzerinden değerlendirmek mümkündür.

Yahya Kemal'de, gelenekten yararlanmak olarak adlandırılan poetik ilke, geleneksel Halk ve Divan şiirlerinin sadece biçim ve söyleyiş özelliklerini devam ettirmek ya da onları yenilemek anlamını aşan nitelikler gösterir. Ona göre gelenek, kolektif ruhu idrak etmek ve onunla yaşamaktır. Elbette Yahya Kemal eski şiiri tazmin, tahmis ve tanzir etmiştir. Ama örneğin o, Baki'nin "Âvâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal/ Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş" beytine atıf yaparken, şiirsel bir müziğin peşinde olmaktan öte, "ses"e sinmiş bir insan ve evren anlayışının da mirasçısı olarak duyar kendini. Geleneği anlamamanın bir boyutu da şairin, milletiyle aynı manevi hava içinde yaşadığını anlamaktır. Yahya Kemal, eski şiirin sesini, ritmini ve ahengini ararken eski şairlerin bunları milli hayatın içinde bulduklarını fark eder. Divan şiirinin nizamını kurması ve ahengine ulaşmasının arkasında, milletin yaşayıp duyduğunu ifade etme kabiliyetinin yattığını görür.

Nazım Hikmet, modern poetik algıların yanı sıra geleneksel olanla da bağ kurmak ister. Bu bağlamda halk kahramanlarına, halk hikayelerine yönelir. Bu yönelmenin en derli toplu örneklerinden biri Kerem ile Aslı hikayesidir. Tarihsel bir kahraman olarak işlenen Şeyh Bedreddin Destanı'nda bir taraftan emek, sömürü problemini Batılı bir yaklaşımla değerlendirir bir taraftan da bu problemi Osmanlı-Türk tarihi içinde ele almak ister.

SIRA SİZDE



1

Yahya Kemal'in gelenekle ilişki konusundaki tavrını nasıl tanımlayabiliriz?

Cumhuriyet döneminde kendisinden önceki bütün şiir birikimine, anlayışına itiraz ederek var olmak isteyen şiir hareketi kuşkusuz Garip hareketidir. Bu tarz bir karşı çıkışı elbette Nazım Hikmet'in *Resimli Ay* dergisinde başlattığı "Putları Yıkıyoruz" kampanyasından bağımsız düşünemeyiz. Orhan Veli de, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal ve İkinci kuşak hececilerle temsil edilen dönemin edebiyat anlayışına ve bu anlayışın kültürel birikimine sert itirazlarda bulunur. Orhan Veli, söz sanatlarının, anlam sanatlarının, sanatlar arası etkileşimin tümünü reddeder. Dünyanın değiştiğini, artık aristokrasinin egemenliğinin sona erdiğini, insanların romantizmin aldatıcılığından hayatın gerçek yüzüne geçtiğini; dolayısıyla kendilerine kadar gelen şiirin artık insanlara vereceği hiçbir şeyin kalmadığını düşünür. Öyleyse gelenek yıkılmalı ve yeni şiir kurulmalıdır. İtirazlara dikkat edildiğinde, Garip şiirinin sadece söz ve anlam sanatlarını değil, kendisine kadar gelen şiirin arka planını oluşturan bilgi kuramını ve kültür ortamını da reddettiği görülür. Orhan Veli ve arkadaşları, bunların yerine çoğunluğun yaşadığı, soluduğu canlı bir alt kültürü şiire taşıyarak; geleneğin ruhundan, zevkenden, biçiminden kurtulmak isterler.

Behçet Necatigil'in geleneğe yönelişi, çağdaşları olan İkinci Yeni ve Attilâ İlhan'ın yönelişinden pek farklı değildir. Bu ortak yönelişin merkezini "ses" oluşturur. O, Divan şiirinin sesinden, sanatlarından yararlanmaktan söz eder, ama

onun soyut dünyasının içindeki değerlerden pek söz etmez: “Divan şiirinden yararlanmayı ölmüş kelimeleri diriltme diye anlamıyorum ben. Estetikten, istiftten, disiplinden yararlanmak diye alıyorum. Halk şiiri nasıl bir yanıyla toplumcu şiire kaynak olabiliyorsa, Divan şiiri de biraz kapalı, biraz soyut şiire öylece destek olur. Fakat şiir, ne yöne yönelirse yönelsin, geçmişten kopamaz. Eski motif ve imgele-ri de değerlendirmek, onlarla da beslenmek zorundadır” (Necatigil, 1983-A: 95). Necatigil’e göre geleneğe yöneliş, geleneğin tekrarı değildir. Eski kelimeleri, nazım şekillerini, nazım ölçülerini kullanmak, gelenekten yararlanmak demek değildir. Geleneğin dil tecrübelerinden, dile kattıkları zenginliklerden, söz sanatlarından faydalanmak gerekir.

Sezai Karakoç, yerli düşünce ve geleneğin ruhunu, İslâm medeniyetinin бү-түнüne yöneltilen bir bakıştan çıkarır. Ona göre medeniyet, şiire, ruhî bir güç ve özgüven verir. Bu ruhî güç ve özgüvenin adı “diriliş”tir. Onun, “benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi, var olmanın dinamitlediği noktalardaki trajik es-priyi, irrasyonele ve absürde bulanmış mutlakı zaptetmektir” demesi, geleneğe nasıl bir dönüş yapmak, bu dönüşü yeni hamlelerle nasıl ileriye çevirmek isteyiş-i-ne işaret eder. Ona göre, ileriye çevrilen bu hamlelerde, aşk, ölüm, insan ve tabiat yeniden en önemli fon olacaktır şiirde. Aşk, yeniden ideal çehresine bürününce; ölüm, bir çürümeden, maddeye dönüşümden uzaklaşacak, hayatın içine çekile-cek; varlığı anlamlandıran, sonsuza ve mutlaka açılan bir pencere olacaktır.

İkinci Yeni şiiri Garip Şiiri’nin tersine imgeye kapılarını açar, edebi sanatla-ra özgürlük tanır ve sıradanlıktan kaçır. Bu, bir anlamda Divan şiirine, Ahmet Hâşim şiirine kapı aralamaktır. Bu yıllarda İkinci Yeni’nin önde gelen şairlerin-den Turgut Uyar’ın kitabına “Divan” adını vermesi ile “gelenek” konusu yeniden tartışma alanına çekilmiş olur. Hattâ bir eleştirmen İkinci Yeni şairlerini “sinsi bir Divan Şiiri muhipliği” ile suçlar (Ayvazoglu, 1989: 333). Fakat aslına bakılırsa “Divan”, “Divançe” gibi isimler, Divan şiiri muhipliğini ispatlayacak bir delil de-ğildir. Kaldı ki İkinci Yeni şairlerinin şiirlerindeki “insan” problemi, buna imkân tanımaz. Ama geliştirdikleri soyut dil ve biçimci anlayış, geleneğe bazı gönderme-ler yapmalarını kaçınılmaz kılar. Galiba İkinci Yeni ile gelenek arasındaki ilişki-nin boyutlarını, teknik noktalarda aramak daha doğru olur. Nitekim Hilmi Yavuz, “Divan şiirinin teknik bakımdan büyük bir yetkinlik gösterdiğini ve bu teknikten yararlanılabileceğini” (Ayvazoglu, 1989: 335) söylerken bunu anlatmak ister.

Son olarak şiir ve gelenek ilişkisinin doğru algılanması çevresinde genel bir değerlendirme yapılabilir. Bir kere her şair tartışmasız bir biçimde bir geleneğin içine doğar. Şair, gelenekle ilişkisini kabul etse de reddetse de bu gerçeklik de-ğiş-mez. Çünkü edebiyat üretimi içine doğulan kültürün ve dilin içinden yapılır. Şair öncekileri okuyarak başlar. Şiir ve gelenek tartışmalarından eli boş çıkmamak için bu ilişkinin değişmez boyutlarını görmek gerekir. Örneğin şiir ve gelenek ilişkisi, bir takım şiir biçimleri, türleri ve temaları olarak anlaşılırsa günün şiirinin olması gereken bağlantı noktaları kaybolabilir; dahası şiir ve gelenek ilişkisi, sığ bir düz-lemde birbirini ortadan kaldıran görüşlerin çarpışma alanı haline gelebilir. Siyasal ve sosyal hayatta geçmişin bazı uygulamalarını taklit ve tekrar etmekle veya şiire eski kelimeler katmakla, eski nazım biçimleri ve ölçüleri kullanmakla gelenekle bağ kurulmuş olmaz. Geleneğin dip dalgasının bu güne ulaşması için şairin asıl yapması gereken şey, geleneğin imge düzenini kuran soyutlama dünyasını anla-maktır. Çünkü şair, ancak bu şekilde yeni biçimler elde etmek, çağın dramını bu biçimlere katmak üzere, geleneğin dünyasını yoklayabilir. “Gelenek kendi biçim-lerini, kendi temalarını olduğu gibi şaire teklif etmez” (Karakoç 1982). İster ki şair, bilgi alanına, duyuş alanına açılırken, kendisinin insanlığa kazandırdığı çağ-

Gelenekle ilişki konusu, önce böyle bir ilginin gerekli olup olmadığı noktasında, gerekli olduğu düşüncesini taşıyanlar arasında da nasıl bir ilişki kurulması gerektiği noktasında toplanmaktadır. Bu noktada ise geleneksel şiirin teknik ve yapısal özelliklerini modern şiirin içerisinde eritmek; geleneğin birikimini her şeyden evvel bir “öz” meselesi olarak kabul edip gerek düşünsel temeli ve gerekse yapısal öğeleri ile geleneksel şiiri modern şiirin kurucu kaynağı olarak görmek ve gelenekle ilişkinin başta vezin-kafiye olmak üzere ses ve biçim öğelerinin taklit edilmesi olarak anlamak biçiminde üç ayrı temsil çizgisi olduğu ortaya çıkıyor.

rışım dünyasına göz atsin. “Şairi, kendi şifresini almaya zorlamaz; şaire, kendi şifresini bulması için geleneğin şifresini öğrenmesi gerektiğini hatırlatır”. Geleneğin aynıysa olmayı düşünmekle, geleneği reddetmek arasında, tutarsızlık bakımından pek fark yoktur.

Kaynaklanma Tartışmaları: Mitoloji

Şiir ve mitolojinin iç içe var oldukları bilinen bir gerçektir. Eski Yunan, eski Mısır, Hint ve Fars destanları, efsaneleri bütünüyle mitsel öykülerden oluşurlar. Bütün kültürler, medeniyetler kendi hayatlarının hikâyelerini, acılarını, korkularını, aşklarını, dualarını çatışmalarını yarattıkları mitik kahramanlar üzerinden anlatırlar. Şiirin bir “tür” olarak bağımsızlığını kazanmasından sonra da mitoloji ile ilişkisi yoğun bir şekilde devam eder. Efsane ve destanlarla arasındaki öyküsel ve mitsel karakter bağı zayıflamış, ama tematik, simgesel ve imgesel bağ devam ede gelmiştir. Bu bağların niteliği ve derecesi tartışılabilir bile hiçbir dönemde mitolojiye bir kaynak olarak karşı çıkılmamıştır.

Türk şiiri de kendi seyri içinde mitolojiyle daima ilişki içindedir. Farsî, Arabî, Yunanî ve Türkî mitolojiler, Osmanlı şiirinin en önemli kaynaklarıydılar. Osmanlı şiirinin mitolojik kişiler, nesneler ve öyküler bakımından asıl kaynağının Fırdevsî'nin *Şehnâme*'si ve *Taberî'nin Târîhi'l-Ümem ve'l-Mülûk* adlı eserleri olduğu belirtilir. Yunan mitolojisi doğrudan Osmanlı'nın şiirinin kaynağı değildir, ama Osmanlı entelektüeli Eflatundan, Aristodan, Calinus'tan, Bukrat'tan haberdardır. Osmanlı şiirindeki ab-ı hayat, akıl, ilim, tıp ile ilgili mazmunlar bu isimlerden oluşur. Tanzimat döneminde, eski Yunan ve Latin mitolojilerine, sanatlarına ve edebiyatlarına bakılması gerektiğine dair bazı ifadeler hattâ yeni şiirde kullanılan bazı mitolojik unsurlar vardır. 1879'da Şemsettin Sami *Esâtir*'i yayınlar; Mehmet Naim, 1887'de *İlyada*'yı tercüme eder; Ahmet Mithat, “Yunan-ı Kadîm Zenânî” ve “Mitoloji ve Şiir” yazılarını yazar; 1897'de klasik eserlerin tercümesi tartışmalarında Yunan ve Latin edebiyatı söz konusu edilir; bu edebiyatın taklitle mi, tercümeyle mi daha yararlı olabileceği tartışılır. Abdülhak Hamid'in şiir ve oyunlarına ilahlar, ilaheler, Müzler, Eroslar, Venüsler, Jüpiterler girer. 1900'de Selanikli Hilmi “İlyas Yahut Şâir-i Şehîr Omiros”u yayınlar. Osman Nevres'in, Mehmed Celal'in şiirlerinde Yunanî öğeler görülür.

Cumhuriyet dönemi şiirinde de şiir ve mitoloji etrafında tartışmalar olmuş, şiir ve mitoloji ilişkisinin nitelikleri üzerinde durulmuştur. Yahya Kemal Beyatlı 1912'de Paris'ten döndüğünde Akdeniz Havzası medeniyetlerini ve eski Yunan'ı, tekâmül etmiş dünyanın temel kaynağı olarak görür ve Türkler'in coğrafya ve medenilik açısından bu Havzanın ve Yunan'ın varisi olduklarını söyler. Ona göre Avrupa edebiyatı gibi bizim yeni edebiyatımız da bu veraseti idrakle kurulabilir. Estetiğin ve şiir lisanının mihrakı İran değil, Yunan olmalıdır. Yahya Kemal, Yunan'ın ve Akdeniz Havzası'nın varisi olduğu iddiasını birkaç yıl savunduktan sonra kendi medeniyetini yaratan iradeyi, asabiyeti, coğrafyayı, tarihi ve dini bir bütün olarak idrak eder. Milli hayatın bu kolektif ruhtan doğduğunu, edebiyatın ise milli hayattan doğması gerektiğini anlar.

Hasan İzzetin Dinamo, Anadolu şiirlerinde Yunan mitolojisine ait bir arka plan kullanır. Ceyhun Atıf Kansu, *Bağ Bozumu* adlı kitabında doğanın bereketinin derildiği güz mevsimini anlatırken eski Yunan mitolojisine yaslanır, Diyonzos şölenlerine gönderme yapar.

Yahya Kemal, Eski Yunandan “kendi gök kubbesine” dönerken, Salih Zeki, Mustafa Seyit Sütüven gibi şairler, Eski Yunan kültürü içinde şiir yazmaya devam ederler. Neredeyse bütün şiirleri bu kültür ve coğrafyadan gelen tek şair Salih Ze-

ki Aktay'dır. Şair, "Elözi" adlı şiirinde, Atina'nın batısında bir deniz şehri olduğu söylenen Elözi'deki aşkları, ayrılıkları, hüznüleri anlatır. Şiirlerindeki bütün simge ve görüntüler düşünüldüğünde, Salih Zeki'nin, eski Yunan'ın mitolojisi, tarihi ve sanatı ile ilgili önemli bir birikime sahip olduğu düşünülebilir. Salih Zeki'den Mustafa Seyit Sütüven'e hattâ Ceyhun Atuf Kansu'ya kadarki şairlerin eski Yunan merkezinde yazdıkları şiirlere bakılırsa, başka bir şey dikkat çeker: Bu şiirlerdeki mekân isimleri ve mekânı saran renkler, heykel, mermer, bağ, şarap, tanrı, nergis gibi görüntü ve simgeler ortaklardır. Bu durum, şiirlerin, ortak bilgi kaynaklarından beslendiklerini gösterir. Şairlerin kişisel duyarlıklarından, olgusal ve/veya metafizik hafızalarından doğmayan şiirlerin yapay bir tat vermesi kaçınılmazdır. Salih Zeki'nin de oldukça plastik görünen şiirinde bu yapaylık vardır. Oysa ister bilinçsiz, ister bilinçli hatırlamalarla olsun, hafızanın çözülmesiyle kurulan düşsel dünyanın en çekici tarafı içtenliktir. Kişinin kendi geçmişini hatırlaması, yaşantıdan doğarken; yaşamadığı dönemleri hatırlaması, varisi olduğu medeniyetin yarattığı eserlerden ve kültürel gelenekten doğar. Nev-Yunanîler, kitabîdirler; şiirlerindeki içtenliksizlik buna bağlıdır.

Yunan mitolojisine yönelen şairlerin şiirlerinde bir yapaylık bulunması nasıl yorumlanmalıdır?



SIRA SİZDE

Beş Hececiler diye adlandırılan şairler, bir taraftan Ziya Gökalp'ten gelen etki-lerle Türk tarihine ve efsanelerine açılırlar. Türklerin tarihsel ve mitolojik hayatına uzanan şairlerden biri olan Orhan Seyfi Orhon'un "Peri Kızı ile Çoban Hikayesi" bu bağlamda anılması uygun olan bir şiirdir. Bu ve benzeri şiirlerde bir bakıma "öze dönüş" ideali vardır. İdeal olan, kristalize edilmiş bir geçmişe, "altın çağ"a dönüştür. Peri kızı ile çobanın evlenmesi, örneğin Uygur kağanı Böğü'nün gökten inen kutsal kızla Ak Dağ'da birleşmesine telmih olabilir. "Darısı yurdumun güzel-leri başına" mısrası, efsanenin başka çağrışımlar yapacak biçiminde okunmasını da sağlamaya uygundur: Anadolu ya da Türklük eşini kaybetmiş bir peri kızıdır; peri kızının sırlarını bilen çoban ise Türklüğün kökleridir. Hececi şiirin ilk kuşa-ğı, Yahya Kemal'den aldıkları Nev-Yunanî izlere de bütünüyle kapılarını kapatmış değildirler. Örneğin Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Selvi Gölgesi* adlı kitabına aldığı "Piç" adlı şiirinde (Ortaç 1938: 24-25) eski Yunan efsanelerinden birini yeniden hikâ-yeleştirmeyi dener. Benzeri şiirlerde su, güzellik, aşk, cinsel arzusun doğuşu gibi nesne ve güdülerle ilgili, Yunan mitolojisinden gelen bir yığın hikâye vardır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın "Ağrı" adlı şiirinde "Güneş güneş! Ben sana doğru gelenim/ Kucakla beni, tanrıça sev beni" diyen sesi, sanki ta milattan önce on üçüncü yüzyılda "Ey, Arinna'nın güneş tanrıçası, hanımım, bütün ülkelerin krali-çesi, yer ve gök tanrıçası" diyen Hitit efsanelerinden gelir. Sadece ilk Hititlerde de-ğil elbette, güneş tanrıçası, birçok mitolojik kültürün önemli ögesidir. Japonlar'ın Amaterasu, Yunanlılar'ın Kybele gibi ana tanrıçaları vardır. Çeşitli Türk boyları-nın efsanelerinde de güneş, doğuran ve koruyan bir ana olarak görünür.

Şiirlerinde Hint, Fars ve İslâm mitolojilerine yaslanarak mistik bir şiir oluşturan bir şair de Asaf Halet Çelebi'dir. Onun şiirindeki mekânlar da, şiirdeki tematik gibi, "Siddharta, Mısır-ı Kadîm, Om Mani Padme Hum, Halakasse-mâvât, He, Amon ra" gibi, masalsı, mitolojik, içrek ve gizemli soyut formülasyonlar içinde görünürler. Böyle olunca, zaman, mekân ve diğer sınırlar kaybolmakta; evreni tek bir ruh istila etmekte ve bu Nirvana halinde nihayet düşünce de kalmamaktadır. Varolmak bi-linci eriyip sonsuz bir "temaşa"ya dönüşünce, söz de kaybolmaktadır. Bu dereceye yükselen ruh için, zaman mekân söz konusu olmaz; dilediği anda "Nirvana"dan

Mitolojiye dönük ilgi, ulus inşası ve yeni ulusal kimlik arayışlarına koşut olarak hem Batı medeniyetinin kaynağı olarak görülen Yunan mitolojisine, hem de Türk mitolojisine yönelttilen dikkatlerin şiire yansması biçiminde anlaşılmalıdır.

çıkarak her şeyi duyabilir; cübbenin altında kaybolabilir; tasvirlerin arkasına saklanabilir. Mısır-ı Kadim'e gidebilir; Asûri memleketlerinde bir asma bahçe olabilir; bir kitaptaki yazıların ne hissettiklerini bilebilir; hattâ Âdem'in mucizesini tekrar edip uyluk kemiğinden bir kadıncık yapabilir.

İkinci Yeni şairleri olarak anılan İlhan Berk, Turgut Uyar, Ece Ayhan gibi şairlerin şiirlerinde de mitoloji önemli bir kaynaktır. İkinci Yeni şiirinin, Pagan kültürün, Hristiyanlığın, Yahudiliğin, -hattâ az da olsa- İslâm'ın tarihsel ve mitolojik birikimine, kıssa kavrayışına hiç kasılmadan ve taraftar olmadan rahatlıkla uzanan bir yanı vardır. İlhan Berk, "Bir zamanlar **Kutsal Betik**'in diline, anlatışına vuruldum. Galile Denizi'nin dili onunla kuruldu diyebilirim" (Berk 1992:40) derken sadece İncil'e ve Tevrat'a bu şekilde baktığını ortaya koymaz; din bilginlerinin, seyyahların, tezkirelerin, tarihçilerin diline de mitsel öğeler, ses, anlatış ve lirik güçler elde etmek için yaklaştığını da ortaya koymuş olur.

Ebubekir Eroğlu'nun işaret ettiği gibi, "İkinci Yeni şiirlerinde, Bizans'tan kalan, dinsel izlenim bırakan mimari yapılara, Hristiyan ve Yahudi geleneğindeki dini metinlere önemli bir ilgi vardır. Baştan beri, göz gezdiren ve ölü doğa şairi olan İlhan Berk, kilise avlularının tasvirini yapar; İstanbul'un güvercinlerini orada gösterir. Tevrat çevirileri, Mezmurlar, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever için lirizm kaynağı olmak işlevini de görürler. Öfke göndermeleri yapan Ece Ayhan, gizli anlamlara yönelen merakını, Yahudi tipolojisi ile Ortodokslukla birleştirir." (Eroğlu 1990: 6).

İkinci Yeni şairlerinin, özellikle İlhan Berk'in dil, nesneler, tarih, uygarlıklar karşısında meraklı ve özgür bir tavrı vardır. Uygarlıkları bir metin olarak algılayan Berk için, bu metinlerin en imgesel varlıkları ise mitsel öğelerdir. Kısaca İkinci Yeni şiiri, özellikle İlhan Berk ve Ece Ayhan, bilhassa Pagan kültürüne ve İsrailiyatın mitsel varlıklarına -zaman zaman da Müslümanlığın menkıbe ve kıssavî varlıklarına- yakından ilgi duymaktadır. Ama bu ilgi, mitolojik öğelerin kabul edilmesi ve bir kültürel kaynak olarak önerilmesi anlamına gelmez. Özellikle İlhan Berk için tarih de mitoloji de bir metinden ibarettir.

Sezai Karakoç'taki mitolojik ilgi gelenek anlayışıyla yakından ilgilidir. O, gelenek anlayışını İslâm medeniyetinin bütününe yöneltilen bir bakıştan çıkardığı ve Yahudiliğin de Hristiyanlığın da ana metinlerini ve hikâyelerini "İslâm" içinde değerlendirdiği için bu tek dinin tarihsel ve mitsel öğelerine (esâtîrden ziyade kıssalara ve hikâyâta) atıflar yapar. Bu bağlamda Sezai Karakoç'taki mitsel (kıssavî-mistik) alanla Divan şiirindeki mitsel alan önemli oranda örtüşür.

Mitoloji konusunda dikkat edilmesi gereken bir bilgi mit, masal, legend, ef-sane, menkıbe türlerinin ya da bu sözlü ve yazılı metinlerdeki varlık ve olayların çoğu zaman birbiriyle aynı anlamda kullanıldığıdır. Bütün bu anlatılar ve figürler aynı olmasalar da işlev ve etki bakımından birbirine benzerler ve birbirinin devamı da sayılabilirler. Ancak aralarında ciddi nüanslar vardır.

Şiir Anlayışlarının İlkeleri/ Şiir Tanımları/ Şiirin Unsurları

Cumhuriyet döneminde, genel olarak "poetika" içinde değerlendireceğimiz, şiirin tanımları, öğeleri, amacı etrafında çeşitli görüşler ve yoğun tartışmalar vardır. Hattâ sadece 1920'lerden 1950'lere kadarki zaman dilimine bu açıdan bakılsa Türk şiir tarihinin en renkli dönemi görülür. Yeni ideolojilerin ortaya çıkışı, Batı şiirindeki kuramsal tartışmaların daha çabuk ve daha çeşitli olarak ülkeye girişi, gelenek anlayışındaki farklılaşmalar, tematik problem alanlarının çoğalması ve nitekim kişisel farklılıklar bu çeşitliği doğuran etkenler olarak belirlenebilirler. Fakat bu farklı etkenlerin yanında ortak bazı etkenlerden de söz etmek mümkündür. Necip Fazıl

Cumhuriyet dönemi şairleri gelenek (divan ve halk şiiri), mitoloji gibi temel kaynakların yanı sıra aynı zamanda güçlü bir biçimde başta Batı olmak üzere çağdaş dünya edebiyatlarını, sanatlarını, yaşanan hayatın içerisindeki insan, toplum ve kültüre ait öğeleri de kaynak olarak geniş bir biçimde kullanmaktan geri durmamışlardır. Denilebilir ki, Cumhuriyet dönemi Türk şairi hayatın içerisinde muhatap olduğu her şeyden şiirine bir malzeme devşirme konusunda herhangi bir sınır hissetmemiştir.

Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairlerdeki Fransız sembolizmi, Nazım Hikmet, Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz gibi şairlerdeki toplumcu gerçekçilik, ortak etkenler olarak örneklenebilirler.

Dönemin poetik çerçevedeki farklılıkları birer ikişer cümleyle şu şekilde özetlenebilir: Yahya Kemal'in derunî âhenk, kolektif ruh ve şiirsel mükemmeliyet ilkeleri etrafında ve kısmen Fransız parnasizmine yaslanarak geliştirdiği saf şiir anlayışı vardır. Ahmet Hâşim, Fransız sembolistlerinin müzik anlayışlarına yakın bir anlayışa dayanarak şiiri manadan ayıran bir yol çizer. Necip Fazıl, şairliğinin ilk yıllarında Baudelaireyen bir sembolizme yaslanarak, çatışmalı ve bunaltılı bireyi merkeze alan modern bir şiir anlayışını ortaya koyar. Nazım Hikmet, Rus fütürizminin uyarmasıyla serbest ritimli, akışkan, sosyalist ve modernist bir şiir anlayışına ulaşır. Necip Fazıl, şairliğinin ikinci aşamasında şiiri “mutlak hakikati aramak” şeklinde tarif ederek sembolizme İslâmî öz kazandırır. Orhan Veli, geleneksel poetikayı ve şiirin öğelerini reddederek olgusal gerçekliğe dayanan şiir, manaya bağlayan bir anlayış kurar. Asaf Halet Çelebi, tasavvufi sembolleri ve Pali metinlerindeki Budizme göndermeler yapan mistik bir poetikayı şiirlerine yedirek yeni bir soyut şiir anlayışına ulaşır. İkinci Yeni şiiri ise, sürrealist temelden yola çıkarak biçimci bir poetika örer.

Bu genel poetik belirlemeden sonra dönemin bazı şairlerinin, şiir tanımlarına şiirin temel öğeleri hakkındaki görüşlerine değinebiliriz: Ahmet Hâşim “Şiirde Mana ve Vuzuh” (Ahmet Hâşim 1921) adlı yazısında, şiirin asıl özelliğinin anlaşıl-mak değil duyulmak olduğunu söyler. Ona göre şiirin dili musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakındır. Bu dil, bir açıklama vasıtası değil bir telkin vasıtasıdır. Bu bakımdan kelimeler, şiire anlam değerlerinden çok musiki değerleri ile girerler. Şiirin doğduğu yer, şuuraltıdır. Konu ise sadece terennüm için bir vasıta. Bu anlayış ile sembolizmin şiir anlayışı arasında yakınlık olduğu açıktır. Ancak sembolist şiirin asıl unsuru olan sembol, Hâşim şiirinde baskın değildir. Öte yandan “şiir ne kadar impondérable (ölçülemez, belli ölçülere girmeyen) yaklaşırsa o kadar şiir olur” diyen Hâşim, bu sözü ile ‘Saf Şiir’ (poésie pure) yönelmiş görünmektedir.

Yahya Kemal için şiir, “kalpten geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşîkârdır. Deruni âhenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresiyle söylenen söz şiir olamaz. Şiir bir nağmedir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir alettir. Şiirde nefes ve ses iki unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa yahut en hafif bir kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir. Şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde haline sokmak, o kadar ki mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi kaarie bir vehim vermek.. İşte bunu özlüyorum.” (Beyatlı 1990:48). Buna göre “saf şiir, duyuş ve düşünüşün dilde birleşmesini ve derunî bir âhenk kazanmasını ifade eden ve gayesi sadece kendisi olan mükemmel bir terkip”tir.

Bu hususta bir kısım şairler gibi Yahya Kemal de, Rahip Bremond'un “rythme intérieur” (derunî âhenk) dediği bir düşüncenin peşine saf saf takılmış, ‘iç ritim’ diye bir prensip etrafında dönüp durmuştur. “Saf şiir” denilen bu düşüncenin ardında bir rahibin bulunması sorgulanmaya değer ilginç bir durumdur. Bremond'a göre “rythme intérieur” (derunî âhenk), fenni ve mihaniki tariflerin ötesinde bir anlam taşımaktadır. O, duygunun, düşüncenin ve dilin arasında bulunan derin bir müziğin şiir olarak zapt edilmesi ve bir “nağme” halinde idrak edilmesidir. Nitekim Yahya Kemal “derunî âhenk” derken sadece vezin ve kafiye'nin oluşturacağı

bir âhenkten söz etmez. Vezin ve kafiye'nin varlığı elbette âhenk içindir. Fakat “vezinler birer cansız alettirler; medeniyette her aleti ihtiyaç yarattığı gibi vezinleri de hissiyatı teganni etmek ihtiyacı yaratır.” (Beyatlı 1990:116).

Nazım Hikmet, bir konuşmasında “sanat sanat için midir cemiyet için midir” şeklindeki genel bir tartışmaya atıf yapar ve bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar: “Ben kendi sosyal sınıfımla muhitimle tezat hâlinde değilim. Bundan dolayı da sanat sanat için değil diyorum. Sanat sanat için değildir demek, sanatın kadrini azaltmak demek değildir. Bilakis sanatı cemiyet içinde aktif bir müessese olarak anlamak, sanatkârı “insan ruhunun mühendisi” olarak görmek demektir” “Şiirde realiteyi bütün mürekkepliği, mazi, hâl, istikbal unsurlarıyla ve hareket hâlinde veren bir realizme ulaşmak istiyorum. Şiir kafiye'li de kafiyesiz de, vezinli de vezinsiz de, bol resimli, hiç resimsiz de, bağırarak da fısıldayarak da yazılabilir; yeter ki yazılacak şey olsun ve bu yazılacak şey en uygun şeklini -bazan belirli bir tarihî merhaleye göre en uygun şeklini- en ustaca bulmuş olsun. Şahsen kendimse, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın” (Ran 1937).

Necip Fazıl, *Sonsuzluk Kervanı* adlı şiir kitabının sonuna poetikasını ekler. “Şair”, “Şiir”, “Şiirde Gaye”, “Kütük ve Nakış”, “Şekil ve Kalıp” gibi on dört başlık altında, hem yazdığı şiirin bütün estetik ve fikri zeminini anlatır hem de şiir anlayışını ilan eder. Bu poetik beyannameye göre şair, yaptığı işin “idrak ve şuuruna” varmak zorundadır. Şair, eşyayı ve olayları, “ben” karşısında sorguya çeker. Çünkü eşya, mutlak gerçeği arayan ‘ben’in önündeki ilk engeldir. Şair, toplumunun kılavuzu, önderi, uyarıcısıdır. “Şiiri, uyuyan cemiyetin rüyası” olarak gören Necip Fazıl’a göre şair, sadece toplumunun hâlihazırdaki problemleri için çaba harcamayacak, onun geleceğini kuracak olan sosyal ve ruhsal dinamiklerini de arayacak ve bulacaktır. Şiir, “mutlak hakikat”i arama yoludur. Bu “remzî ve sırî” bir yoldur. Çünkü şiir, ilim gibi eşya ve olayların mantık kurallarına, sınırlamalarına dayanmaz. Poetika çerçevesinde son olarak şunu söylemeliyiz: Necip Fazıl’ın “Çile” adlı şiiri, Necip Fazıl şiirinin anahtarı olduğu gibi, şairin poetik kaygılarını da bütünüle taşıyan bir şiirdir.

SIRA SİZDE



Necip Fazıl’a göre şiir nedir?

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiir anlayışını ayrıntılarıyla *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı kitabının “Şiire Dair” bölümlerinde (Tanpınar 1992) bulabiliriz. Bu yazılardaki görüşler özetle şöyledir: Tanpınar, şiirinin Baudelaire, Mallarmé, Valery kolundan geldiğini; asıl estetiğinin Valery’yi tanıdıktan sonra 1928-1930 yıllarında oluştuğunu belirtir. Bu estetiği veya şiir anlayışını “rüya” kelimesi ve “şuurla çalışma” fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Tanpınar için şiir, uyku ile uyanıklık arasında şuurlu seziden doğar. Aslında bu sezîş de, bir rüya halidir: “Uyanık bir gayret ve çalışma ile kurulan bir rüya”. Şiir “her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet”tir. Şiirin ayrı ayrı unsurları olduğu düşünülemez, mükemmel bir terkip olmak zorundadır. Şiirde kafiye, vezin gereklidir. Fakat şiirdeki âhengi sağlayanın kendi başına bunlar olduğu düşünülemez; gerçek âhenk “derunî âhenk”tir. “Mûsikî giydirilmiş zamandır.” Tanpınar, geleneğin içindeki kültürün, zekânın, sanatın müzikte sezilebileceğini belirtir.

Şiirini müzik ekseninde tanımlamaya çalışan bir şair de Asaf Halet Çelebi’dir. Şair bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir: “Bir takım sadâ arabesklerini manaların tecrit edip teşhir ediyorum. Nerede kaldı ki bunlar, bir atmosfer vücuda

getirmelerine rağmen manasız da değiller. Bunu anlamayanlar, herhangi bir kitapta görecekle Latince, Yunanca veya Arapça bir sitasyonun manasını anlamayan kimselerdir. Buna rağmen tekrar ediyorum ben bu formülleri yarı münevverleri şaşırtmak için şiirime sokmuş değilim.” (Çelebi 1954). Asaf Halet Çelebi şiirinin en belirgin özelliklerinden biri mitolojik, mistik, tasavvufi kavramların çokluğudur. Aslında Çelebi şiirindeki bütün bu mistik, tasavvufi, dinî terim ve terkipler, bu öğretilerin bütünüyle kavranılması için kullanılmazlar; ancak bu dünyaları duyurmadıklarını da söyleyemeyiz. Hattâ daha ileri gidip, onun sembolik imajlarının, bütün mistik medeniyetleri kolektif bir şuur altı olarak duyurmak istediğini de söyleyebiliriz. Bu yanıyla onun şiiri, fantastiğin ötesinde bir kültür şiiridir. Çelebi’ye göre, çocukluk, şuur altına ve masallar dünyasına uzanmanın imkânıdır. Bulûğ insiyakları, kendini arayan, karmaşayı ve coşkuyu tanıyan ruhu, hatırlamanın, anlamanın ve yaşamının yoludur. Ona göre şiirin önemli bir kaynağı da “intibâ”dır; intibâ, hemen hemen sesle yapılan empresyonist bir resimdir.

Orhan Veli, Ulus gazetesinde yayımlanan bir soruşturmaya, “şiir, hayatı cemiyetlerin yeniden kuruluşlarıyla başlayan ve seyri cemiyetin bünyevî tebeddülüne muvazî olan bir müessesedir.” (Kanık, 1937: 8) şeklinde cevap vererek; şiiri, sosyal bir kurum olarak algıladığını ortaya koyar. Buna göre şiir, hayatı takip ve taklit eder; hayattaki değişimleri takip etmeyen, ondaki dönüşümlere denk düşmeyen bir şiir, işlevsiz kalır. “Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir.” (Kanık, 1969: 17) ifadesi, Orhan Veli’nin şiire getirdiği genel tanımlardan biridir. Bu tanımlamada “eda”, “söz sanatı” ve “mana” kelimelerine dikkat etmek gerekir. Cümlelerin yapısal ilişkisi düşünüldüğünde “yani” bağlacının ikinci cümleyi birinci cümleyle denkleştirdiğini görürüz. Buna göre “mana”, “eda”nın ve “söz sanatı”nın sonucudur veya eda ve söz sanatı, manaya ulaşmak için vardır. Şiirin bütün hususiyetlerini, “derunî ahenk”te toplayan Yahya Kemal; “musikiye yakın mutavassıt” bir dilde birleştiren Hâşim; “şiiri, kendisini yapan hava”da toplayan Tanpınar gibi Orhan Veli de şiirin bütün hususiyetlerini “eda”da toplamaktadır. Ona göre “Mânâ fikirle karıştırmamalıdır. Şiirin mânâyla ilişkisi olduğu ne kadar kesinse, fikir ile ilişkisi olmadığı da o derece kesindir. Fikir söylemek nesrin yahut nazmın işidir, şiirin değil.” (Kanık, 1969:106-107).

Orhan Veli’ye göre şiir bütün özelliği edasında olan anlamdan ibarettir. Ancak şiirdeki anlam, fikir demek değildir.

Fazıl Hüsni Dağlarca’ya göre şiir, bir düşüncenin sonradan dile dökülmesi değildir. Büyük şiir, dilden yola çıkarak düşünür; şiirde, şairin öznelliği ile birlikte, dil düşünür, dil kendini arar, bulur ve kendini bazen yitirir. İmge dilden başlar ya da imge oluşumu dil ile başlar; imge dilin maddesinden türer” (Soysal 1999: 24). “Bütün şiirlerin tek tek özel tanımları vardır (...) Ortak bir tanım yoktur, ortak bir kural vardır. Şiir iki ayaküstünde yürür: Biri imgelem, biri içtenlik.” (Dağlarca 2002: XXI) “Yaşadığım anlardaki ürperti bana şiirin boyutları üzerine daha da düşünmem gerektiğini duyurmuştur. Şiir, bütün gövdemizin en sağlıklı çalıştığı bir süre içinde, bütün yapımızdan gelen ve yapının ortalamasını gösteren bir evren tansıdır.” (Dağlarca 1998: 76) “Sanat eseri hem bir saat gibi içinde bulunduğumuz süreyi göstermeli hem de bir pusula gibi gidilmesi gereken yönü belirtmelidir.” (Dağlarca, 1998: 77).

Atilla İlhan için Sosyal Realizm veya Mavi Hareketi, Garip ve İkinci Yeni şiirinden daha özgürlükçü, daha toplumsal daha eleştireldir ve Batılı, ama Türk olan estetik bir bileşime varabilecek tek harekettir. İlhan’ın şiirinin yapısında iki öge oldukça önemlidir: İmge ve müzik. “Şiirin kelimelerle değil, imgelerle yazıldığını bilen şairler için kelime, diyalektik bir ilişkiler yumağıdır (...) Kelimenin önemi, imgenin somutlaşmasında oynayacağı role göre değişir; bu rolü belirleyen ise kelime-

nin çağrışım yükü, anlam boyutları ve imgeyle olan diyalektik bağlantısıdır.” (İlhan 1984:100). Attilâ İlhan’ın önemle üzerinde durduğu bir konu da “özcü - biçimci şiir” tartışmasıdır: “Sanılıyor ki özcü sanat yapmak, sanatta biçimi harcamaktır: Biçime, biçim sorunlarına kulak asmamak; sadece söylenene önem vermek, söyleyişi önemli saymamaktır. (...) oysa ancak öz öğeleri ile biçim öğeleri arasında başarılı bir denge kurulabilirse, ortaya çıkan yapıt bir sanat yapıtı olur.” (İlhan 1983:237-238)

İlhan Berk, Şairin Toprağı adlı kitabında hem İkinci Yeni şiirinin kuramsal temellerine ve ilkelerine hem de kendi anlayışına işaret eder. Ona göre: İkinci Yeni, 1) Victor Hugo’nun “şiir gerilemez, ilerlemez de ondan” sözüne karşı, Stephane Mallarme’in “şiirde evrim” sözünü koyar. 2) İkinci Yeni, öyküye, hele yakalanabilir öyküye tam karşıttır. 3) İkinci Yeni, ilk okunuştaki anlaşılan şiire de karşıdır. 4) Önceden düşünülmüş, onun üstüne kurulmuş bir şiire de karşıdır; hele bilgesel şiir hiç değildir. 5) İkinci Yeni’nin kendinden önceki şiirden büyük ayrılığı anlam anlayışındadır. İkinci Yeni, anlamı, düzyazıya özgü bilir. 6) İkinci Yeni’nin en önemli ilkelerinden biri de soyut bir şiir dili anlayışıdır. Bunu konuşma diline karşı bir dil anlayışı diye de tarif edebiliriz. 7) İkinci Yeni, anlamdan çok görüntüye bağlıdır. Bu bakımdan şiiri, bir görüntü sanatı olarak bile düşünüyor denebilir. 8) İkinci Yeni’nin asıl ilkesi salt şiirden yana olmasıdır. Salt şiiri, Edgar Allan Poe’nun şu sözüyle tanımlamak isterim: “Şiir için, şiir.” (Berk, 1992: 95-111).

Behçet Necatigil, şiirde her şeyden önce anlam ve ses güzelliğini esas alır. Ona göre şiiri şiir yapan öğelerin başında mana gelir. Manayı vuzuhtan ayırmak gerekir. Şiir çok manalı olabilir de vazıh değildir. Ancak manayı bulmak da okuyucunun hazırlığına bağlı bir şeydir (Necatigil, 1983: xxiii). Ayrıca şairin birçok noktalarda bir şeyin sürdürücüsü olması, eskiye yaslanması gerekir. Kullanıl gelmiş eski sözcüklerin çoğunda denenmiş değerler yatıyor. Onlar bize katar katar eski zaman kervanları gibi kendi şairlerimizden hazineler, sesler getirmektedir. Şiir sözlüğüne yeni anlatım araçları eklerken her şeyden evvel anlam ve ses güzelliğini kollamak gerekir. (Necatigil, 1983: 53). Necatigil, halkın anlayacağı şekilde yazmanın, sanatın imkânlarını kullanmamak anlamına gelmeyeceğini de belirtir. Ona göre bir halk şairi gibi yazmak da halka inmek değildir. O, “halka inmek” sözünden, halkın yaşayışını işlemeyi, halkın dilini kullanmayı, halkın duygu ve düşüncesini yansıtmayı anlar (Necatigil, 1983: 77).

“Şiir İçin Küçük Tractatus” başlıklı yazısında, “Şiir, dil değil sözdür/ Şiirin tarihi dilden söze doğrudur/ Şiir, dil iken kapalı, söz iken açık bir yapıttır.” (Yavuz 1987: 75) diyen Hilmi Yavuz, dilin genel, sözün kişisel bir kullanım olduğunu düşünmektedir.

“Yaşamayıbileydim yazar mıydım hiç şiir/ Yaşamayıbileydim yazar mıydım hiç şiir” (Özel 1987:7) mısralarıyla, şiire giden yolun şairin hayatî sorumluluğuna tekabül ettiğini söyleyen ve “Şiir, bu dünyada dahi insanın kendini tanıyabilmesini mümkün kılan bir imkândır” (Özel 1980:32) diyen İsmet Özel, şiirlerin, bir dünya görüşünün kaynak metinleri olmadığını söyler. Ona göre insanlar, bir şiiri herhangi bir dünya görüşüne sahip olmak ya da bir dünya görüşü içinde, haklı delillerle kendilerini beslemek için okumazlar. Çünkü “hiç bir şiir bize, bir dünya görüşünün ana metinleri kadar açık ve doyurucu malzeme sunamaz.” (Özel 1980:45). Özelle göre insan, kendi önemini ileri sürmek istediği zaman şiire sarılmıştır. Bu yüzden insanoğlunun en sahici dili şiirdir. İnsan, en somut görünümüyle şiir çerçevesinde belirginleşir.” (Özel, 1980: 30).

Hilmi Yavuz’a göre şiir dil değil, sözdür. Dil halinde kalan şiir, kapalı; yani anlamı belli olan, tek bir anlama gönderme yapan bir metin iken; söz haline gelmişse, anlamı açık, yani çok anlamlı, tek bir anlam ile sınırlı olmayan bir metindir.

Görülüyor ki Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, Ahmet Hâşim'den beri en çok şiir ve anlam ilişkisi üzerinde durmuş, bazı dönemlerde (İkinci Yeni akımı gibi) bu tartışma büsbütün alevlenmiştir. Bu durum temelde şiirin, en başta bir iletişim aracı olan “dil”i malzeme olarak kullanan bir sanat olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca gerek geleneksel şiirin hikemî anlayışa bağlı kolunun Cumhuriyet dönemindeki izdüşümü olarak varlığı anlama çabası ve gerekse en çok toplumcu-gerçekçi şiirde görülen mesaj kaygısı bu tartışmanın sürekli gündemde kalmasına neden olmuştur.

TEMALAR

Özellikle şiir açısından bakıldığında Cumhuriyet dönemi, farklı şiir anlayışlarının, ideolojik ve bireysel şiirin, olgucu ve soyut şiirin, birlikte görüldüğü ve her eksenin önemli şairler yetiştirdiği bir dönemdir. Bu dönemde şiirin temaları da önemli ölçüde çeşitlenir. Faruk Nafiz, Enis Behiç, Orhan Seyfi gibi şairlerle gelen; insanı, tabiatı, masalı, efsanesi ile Anadolu merkezinde yayılan milli değerler, Cumhuriyet döneminde de devam eder. Nazım Hikmet ile yoksulluk, emperyalizm, emek gibi sosyal konularla Türk şiirinde yıllarca sürecek tematik bir alan açılır. Necip Fazıl ekseninden yayılan ve yeni bir dini duyarlığa dayanan gelecek tasavvuru şiirin belirgin bir problemi haline gelir. Ahmet Kutsi, Bedri Rahmi gibi şairlerin şiirlerinde çok belirgin olarak öne çıkan folklor, hem estetik hem de kültürel kaynak olarak başat bir rol oynamaya başlar. Özellikle Orhan Veli şiiriyle temsil edilen yoksulluğu, beşerî arzuları veya aşkı ile küçük adam şiirin önemli bir konusu haline gelir. Asaf Halet Çelebi merkezinde mistisizm dönemin şiirinde kendine özgü bir yer edinir. Bu belirlediğimiz tematik alanların varlığı, özellikle 1920-1950 arası geçerli ise de 1950'lerden sonra da şiir esasen bu tematik alanlarda devam eder.

Kuruluş Dönemi Temaları-Memleket Edebiyatı

Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki “memleket” probleminin kökenini, Tanzimat yıllarına kadar uzatmak mümkündür. Fakat Milli Edebiyat hareketinin en önemli ilkelerinden biri olan “memleket edebiyatı”nın bir sonucu olan memleket şiirinin öncülü Servet-i Fünun yıllarında oldukça farklı bir şiirle ortaya çıkan Mehmet Emin Yurdakul'un şiirleridir. İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan kavşakta, Ziya Gökalp'in yol açmasıyla, Ali Canip'in Milli Edebiyat konulu seri yazılarının havasıyla ve elbette milliyetçi ideolojinin siyasal hayatta belirleyici bir yer kazanmasıyla Anadolu, mekânı, insanı, problemleri ve hikâyeleri ile tam bir değerler hazinesi haline gelir. 1917'de toplanan Şairler Derneği'nde şiirin dili, biçimi, vezni yanında edebiyatın konuları da tartışılır. Ömer Seyfettin, Akil Koyuncu, Ali Canip ve sonradan Hecenin Beş Şairi adını alan şairlerin de bulunduğu bu toplantıda alınan kararların en öne çıkanlarından biri de konuların “memleket”le bağlantılı olması kararıdır. Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel, Necmettin Halil Onan, Şükûfe Nihal Başar, Halide Nusret Zorlutuna ve daha sonraki yıllarda Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar gibi şairlerin şiirlerinde “memleket sevgisi” en temel duygulardan biridir. Memleket temasında yoğunlaşan şiirlerde dikkati çeken en önemli şey “irade ve iyimserlik” havasıdır. Fakat bu şiirlerde zaman zaman hamasete ve hitabete yaklaşan bir söyleyişin öne çıktığını ve lirizmin zayıfladığını da belirtmek gerekir.

Bu şiir hareketinin en önemli şairi kuşkusuz Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. Anadolu'ya dönüş, Milli Mücadeleden sonraki zafer havası ve memleketi kalkındırma aşkı, Faruk Nafiz'de de yankısını bulur. Şair konuşma dilini önemser; daha gerçekçi ve milli şiirler yazmaya başlar. Memleket farklı halleriyle tasvir edilir. İnsanı, coğrafyası ve hüznü ile "Han Duvarları" adlı şiir, o dönemde birçok şaire ufuk açmıştır. Bu şiirde ferdi ve sosyal seviyeler iç içe girer; nesnel ve öznel olan, madde ve mana olan bir birleşime tabi tutulur. Fakat şiiri oluşturan köklü gurbet duygusuna dikkat etmek gerekir. Bu ve buna benzer yanlarıyla şiir, temsili bir değer taşır. "Sanat" adlı şiirinde, poetikasını anlatan şair, yerli değerleri görmezden gelenlere tepki gösterir. Bu şiirde yerli ve yabancı kaynaklar arasında kıyaslamalar yapan şair, şöyle der: Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken/ Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz/ Arkadaş biz bu yolda türküler tuttururken/ Sana uğurlar olsun ayrılıyor yolumuz".

Toplumculuk

Cumhuriyet döneminde uç veren ve daha sonra Türk şiirini önemli oranda yönlendiren bir düşünce hareketi de sosyalizmdir. Aslında bu hareketin de kökleri İkinci Meşrutiyet'teki fikir hareketlerine uzanır. Takrir-i Sükûn Kanunu'na (1925) kadar sosyalist düşünce yasal varlığını sürdürür. Ancak bu tarihten sonra bu siyasal örgütlenmenin içinde yer alanların bir kısmı Atatürkçü bir çizgide durur; bir kısmı ise mevcut yasalara karşı çalışmalarını sürdürürler. Birinci grupta yer alanlar Kadro dergisinde bir araya gelirler ve komünist ilkelerle Atatürkçü ilkele-ri sentezlemeye çalışırlar. Örneğin sınıf mücadelesinden çok emperyalizme karşı bir etkinlik alanı oluşturmak isterler. Bu çalışmaları özellikle Şevket Süreyya Aydemir ve Vedat Nedim Tör yönlendirirler. Fakat dergi, kısa bir yayın hayatından sonra kapanır. Türk şiirinde genel olarak Marksizm merkezinden yayılan ideolojik yapıyı kuran kuşkusuz Nazım Hikmet'tir. O, Türkiye'de sınıfların çatışmasına dayanan bir gelenek olmadığı halde, belki de ilk olarak emek, yoksulluk, sömürülme gibi temaları işlemeye başlar. Nazım Hikmet'in getirdiği bu içerik 1925'lerden 1980'lere kadar, "sosyal realizm", "toplumcu gerçekçilik" veya "toplumculuk" adlandırmasıyla Türk şiirinin en canlı problem alanı halinde yaşamaya devam eder. Nazım'dan sonra, "toplumcu edebiyat"ın önemli şairleri olan Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif, A.Kadir, Afşar Timuçin, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu gibi şairler "halk, emek, devrim" kavramları merkezinde şiirin temel işlevinin "toplumcu aydınlanma"yı sağlamak olduğunu düşünürler.

Modern Şehir ve İnsan

Cumhuriyet Dönemi aynı zamanda modern insanın, modern şehir içindeki varlığını çelişik biçimde algılamaya başladığı bir dönemdir. Batı modernleşmesinin Baudelaire'ini Valery'sini, Mallarme'ini okuyan şairler benzer çatışmaların ve arayışların kendilerinde var olduğunu duyarlar. Çünkü Cumhuriyet dönemi şairleri, isteseler de istemeseler de, zaman zaman şehre söylenip dursalar da, modernleşen şehirlerin içinde olduklarının farkındadırlar. Bu farkındalık, şairleri, ruhsal ve günlük yaşamalar açısından şehre bağlar; diğer bir söyleyişle şairle şehir, birleşerek, çekişerek, dönüşüm sürecini birlikte gerçekleştirirler. Bu açıdan bakıldığında, Modern Batı şairleri ile şehirleri arasında görülen mahkûmluk, isyan ve kaos durumları, şehirli Cumhuriyet şairlerinin şiir-şehir ilişkilerinde de görülür. Bu modern insan problemini haber veren ilk şiirler Necip Fazıl Kısakürek'in şiirleridir. İlk kitabı Örümcek Ağı'nda (1925) daha sonra da temel problem alanı olacak olan "korku",

“ben”, “yalnızlık”, “şehir”, “ölüm”, “kadın” gibi problemler vardır. Bu problemler, ana hatlarıyla “ferdî bir iç sıkıntının, ruhî bir boğuluşun ifadesi olarak görülmektedir.” (Okay 1987:32). İkinci kitabı *Kaldırımlar*’da da (1928) aynı ruh hali vardır. Necip Fazıl, çağdaşları arasında varlık, hayat ve şehir ile “ben”i arasında yoğun sorgulamayı şiirinin merkezi haline getiren tek şairdir denilebilir. Bu yıllarda Necip Fazıl’ın ve şiirinin görünen bir yüzü de bohem hayattır. Daha sonraları “aylarca şehrin gündüzünden habersiz bir gece yaşayışı ve oteldeki odanın aynası karşısında yanaklarımı tırnaklayarak döktüğüm gözyaşları” (Kısakürek 1932: 92) şeklinde ifade ettiği, Paris’te ve Paris’ten döndükten sonra yaşamaya devam ettiği bu hayat, şiirlerinde yalnızlık, korku, cevapsız sorular, problemler aşk olarak görülür.

Necip Fazıl’dan sonra modern insanın şehir içindeki yalnızlığı, mahkumluğu, isyanı örtük bir biçimde İkinci Yeni şiirinde de görülür. İkinci yeni şiirinin en temel problemi modern insandır. Bu insan (öz), kendisine aktarılan değer yargılarından uzaklaşmak ister. Sanki kendine ait değerlerin hepsini el yordamıyla aramakta ve oluşturmak istemektedir. Bu arayış, İkinci Yeni’yi, insanın bilinç dışına doğru yöneleceği bir atılıma zorlar. Bu atılım, insanın iç yaşayışının madde ve ruhla çatışmasını yansıtır. Bu bağlamda Sezai Karakoç, İkinci Yeni şiirini şöyle değerlendirir: “Bir salt yaşama şiiridir. Apriori bir tekvin teorisi ve ona dayalı hükümler teorisi olmayan, postulasız bir yaşama demektir bu salt yaşama; realist, pragmatist, plüralist. ‘Evrende İnsan’ sözü, bu şiiri özetler. Bu şiir, insanın, insanlar arası yeriyle birlik, kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçididir.” (Karakoç 1986: 31).

“T.S. Eliot’un ‘Çorak Ülke’-sinden beri modern dünya şiirin en önemli izleklerinden birisi olan kent ve yarattığı sorunların Türk şiirindeki ilk örnekleri arasında bir Paris şiiri olan Necip Fazıl’ın ‘Kaldırımları’ bulunmaktadır.

İkinci Yeni şiirinin en çok ilgilendiği konu nedir?



SIRA SİZDE

Orhan Veli’nin sıradan insanına karşı çıkan şairlerden Ece Ayhan, insanın iç yaşayışını öne çıkarırken; Edip Cansever, insanın maddeyle ilişkisini irdeler; İlhan Berk, bütünüyle yaşamayı bir devingenlik içerisinde görselleştirirken, hep “yaşam”ın içinde kalmayı dener. Şairler adeta kendilerini tanımak için yazarlar; bu yüzden karşılırlarına genel olarak tarihsiz, geleneksiz insanlar çıkıp durur. Bir bakıma her şair, İlhan Berk’in de söylediği gibi, kendi tarihini, coğrafyasını kendisi kurmaya çalışır (Berk 1992:146). Böyle olduğu için de, kendi şehir yaşayışlarının dışındaki insan yaşayışları ile bağ kurmakta; geçmişten tevarüs edilebilecek olan ruhi malzemeyi yakalamakta zorluklar yaşamaktadır.

Küçük Adamın Hayatı

1940’lar, “küçük adam”ın hayatı olarak kavramlaştıran bir yaşama biçiminin ve anlayışının edebiyata girdiği yıllardır. Şiirde Orhan Veli, hikayede Sait Faik ve romanda Orhan Kemal bu “küçük adam”ların hayatlarını ortaya koyarlar. Sait Faik’in, “Dostlarımı, sevdiklerimi çarşı içlerinin kara çocuklarından seçtim. Her umumi, herkese açık yol, ahçı dükkânı, bahçe, kır benim oldu. Köylülerle beraber demir parmaklıklarına asılıp belediye gazinosunda saz dinledim.” (Abasıyanık 1950: 43) şeklindeki sözleri edebiyatın bu yeni kaynağını gösterir. Orhan Veli’nin şiirleri, hem mekânsal hem de tematik bağlamda Sait Faik’in öykülerinin simetrisidirler.

İstanbul’u kutsallığından ve romantik düşselliğinden uzaklaştırıp, yaşanan günlük hayatın mekânı haline getiren, öyküde Sait Faik ise şiirde Orhan Veli’dir. Garip Şiiri, erdemlerin, inancın ve romantik değerlerin oluşturduğu kültür ortamını reddeder; onun yerine çoğunluğun yaşadığı, soluduğu canlı bir alt kültürü şiire taşır. Geleneğin ruhundan, zevkinden, biçiminden kurtulmak ister. Çünkü bu ruh, samimi duyguların yaşanmasına engeldir, yapaydır; bu zevk, işçinin emekçinin, ya-

ni hayatı ayakta tutan sokağın zevki değildir. Şiirde bir öz, keskin bir anlam olmadan da geniş kitlenin zevkine ulaşamaz. Bu anlam ve zevk aslında ferдин malı değil toplumun malıdır.

Ahmet Oktay, 1940'ların küçük adamının, küçük üreticiler, marjinaler arasında bir şair-avare olarak dolaştığını; 1950'lerin küçük adamının ise büyük şehirde, metropolün cangılında, insanlıktan umudunu kesme noktasına gelen bir melankolik gibi görüldüğünü; yalnız, küskün ve umarsız olarak dolaştığını söyler (Oktay 1993: 124). Âşık, sarhoş, işsiz, neşeli, hüznü ve yoksullara karşı duyarlı olan; bedensel ve ruhsal arzularını günlük pratikler içinde dillendiren ve yaşayan; deniz kıyılarında, sinema ve fabrika önlerinde, tramvay ve vapurlarda, meyhanelerde dolaşan küçük adam figürünün en tipik örneğinin Orhan Veli'nin şiirlerinde görüldüğü kabul edilegelmiştir.

Aşk

Aşk, sadece Cumhuriyet dönemi şiirinde değil, bütünüyle edebiyatta başat bir tematik değerdir. Ancak kültürlerin ve dönemlerin aşk algılarının ortak ve farklı yanları bulunabileceği gibi, tek tek şairlerin aşk algılarında da benzerlik ve farklılıklar bulunabilir. Bu bağlamda bakıldığında Cumhuriyet dönemi şiiri için de aşkın algılanıp yorumlanmasında ortak nitelikler bulunabilir. Beş Hececiler'in özellikle Faruk Nafiz'in şiirleri aşk merkezinde tarandığında melankolinin, karşılıksızlığın ve örtülü bir cinselliğin belirgin bir şekilde öne çıktığı söylenebilir. Oysa aynı şair Anadolu'ya yöneldikten sonra aşka daha iyimser, daha ideal bakar. Nazım Hikmet'te ve ondan sonra gelen birçok "toplumcu gerçekçi" şairde aşkın ideolojik yoldaşlık boyutu öne çıkar. Necip Fazıl'ın ilk şiirlerinde modern bireyin eşya ve mekân algısındaki korkulu, tutkulu tavrı, aşkta da görülür. Ama dinî duyarlılığı şiirinin merkezine yerleştirdikten sonra aşk sosyal sorumluluğun gölgesinde kalır. Ahmet Hamdi Tanpınar'da aşk daima ideal boyutu ile öne çıkar. Garip Şiiri'nde aşk, pratik hayatın en canlı damarlarından biridir; şiirdeki özneleri, bedensel, güdüsel, ruhsal olarak tatmin eder. Attilâ İlhan şiirinde farklı olan şey, aşktaki öznelerin siyasal, hüznü ve içli duruşlarıdır. İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever gibi İkinci Yeni şairlerinde belki de en rahat görülebilen tematik değer, aşktır. Onların aşkları, modern şehrin içinde bir sevme eylemi, ruhsal ve tensel bir enerji kaynağı ve mitolojik bir evrenin özsuğu olarak vardır. Örneğin, İlhan Berk şiirinde aşk, Servet-i Fünûn şiirinin tabîi ve hayâlî aşkından; Yahya Kemal'in sonsuzluk ve ruhaniyet ile birleşen aşkıdan farklıdır. Bir yanılla Orhan Veli şiirindeki pratik aşka benzese de ondan da farklıdır. Daha doğrusu İlhan Berk'in dil, nesneler, tarih, uygarlıklar karşısındaki meraklı ve özgür tavrı, aşk için de geçerlidir. Onun şiirindeki özneler sanki çağlar boyunca aşkla bütünleşik olarak yaşarlar. Onun şiirlerinde suyun/denizin olduğu yerde erotik imgelerin ortaya çıkması da dikkat çekici bir farklılıktır.

Dinî-Metafizik Duyarlılık: Bireyden Evrene

Cumhuriyet dönemi şiirinde, özellikle Necip Fazıl Kısakürek, Ziya Osman Saba, Arif Nihat Asya, Sezai Karakoç gibi şairlerin şiirlerinde dinî bir teslimiyet, öte dünya inancı, mânâ ve ruh arayışı gibi, "dini/metafizik" diyebileceğimiz bir duyarlılık baskın bir tematik değer olarak hep vardır. Necip Fazıl şiirindeki varoluş, varoluşun gayesi, mutlak hakikat, hayat, ölüm, zaman ve insan gibi problemler "dini/ metafizik bir duyarlılık" içinde algılanıp yorumlanırlar.

İkinci Yeni Şiir içinde çok farklı bir hareket oluşturan şair kimdir? Duyarlılığının kaynağı nedir?



SIRA SİZDE

Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'la başlayan kültürel ve siyasal geleneğe dönüş, bir ölçüde Mehmet Âkif'le ilişkilendirilebilir. Âkif'in "İslâm'ı asrın idrâkine söyletme" isteği ve "cehâlet ve atâletin İslâm'ın özüne dönmekle aşılabacağını" ifade etmesi ile Necip Fazıl'ın, Sezai Karakoç'un ve onlardan sonra gelen şairlerin öncülerinden biri olur. İkinci Yeni şiir anlayışı içinde çok farklı bir hareket oluşturarak ondan ayrı bir yol tutan Sezai Karakoç, yerli düşünce ve geleneğin ruhunu, İslâm medeniyetinin bütününe yöneltilen bir bakıştan çıkarır. Sezai Karakoç'a göre medeniyet, şiire, ruhî bir güç ve özgüven verir. Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'tan sonra gelenler, Necip Fazıl'ın modern, metafizik ve ideolojik temelleri olan "büyük doğu" tasarımı ile Sezai Karakoç'un İslâm medeniyeti merkezli "diriliş" tasarımını kendilerinde birleştirirler.

Modern insanın varlık karşısındaki durumu, varoluş kaygısı, görünür âlem ile metafizik alan arasındaki ilişki Necip Fazıl-Sezai Karakoç-Cahit Zarifoğlu gibi şairlerin şiirlerinde en belirgin örnekleri görülen Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin ana izleklerinden birisidir.

Mistisizm

Cumhuriyet dönemi şiirinde şu veya bu oranda mistik eğilim gösteren, tasavvufi kaynaklara, Mevlânâ, Yunus Emre gibi tasavvufi kültürün başlıca sembollerine atıflar yapan şairler de vardır. Fakat Cumhuriyet dönemi içinde şiirleri bütünüyle mistik karakter taşıyan nerdeyse bir tek şair vardır: Asaf Halet Çelebi. "Şiirlerimde Mistisizm Temayülü" başlıklı yazısında, şiirlerinin bir çoğunun Nirvana'ya davet veya Nirvana'ya nasıl erişileceğinin hikâyesi olduğunu söyler. Nirvana adayının önce çevresini unuttuğunu; sonra kendini kaybettiğini; zaman mefhumunun ötesine geçtiğini; sonra benliğin sınırlarını aşarak taşıdığını, muayyen bir ruhla mevzileşmekten çıkarak dağınık (diffus) hale geldiğini belirtir. Mistisizmi, İslâm geleneği içindeki tasavvufu birleştirip "tabiat üstü bir âlemle irtibat kurarak, üstün bir bilgiyi araştıran sezgi gücü ve vecd halindeki pratiklerle eşyanın özüne ait bilgiye, Allah'a ulaşacağını ileri süren tasavvufi felsefi meslek" (Bolay, 1999: 314) olarak tanımladığımızda, Asaf Halet'teki bu "mistik temâyül"ü tamamıyla geleneksel tasavvufi yolun içinde saymakta zorlanırsınız. Tasavvufi (mistik) tecrübe talip, mürit, salık gibi katlarda oluşmaktadır ve bu yolculuk kişisel tecrübeyi aşan bir nitelik göstermektedir. Asaf Halet'in mistik bilgiye dayanan imlerinin, bu tecrübeyi çağrıştıran yanları vardır kuşkusuz, ama asıl olarak bu imler, reel pratiklerden kopan, kendi içine dönen, varlığının kendi fiziksel tarihini aştığını duyan insanın "mistik yaşantı"sını duyururlar.

Diğer ünitelerde yeri geldikçe örnekleriyle ve temsilcileriyle birlikte geniş boyutlarda yeterince ele alındığı için Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin bütün temalarını ayrıntılı biçimde burada tekrarlanmasına gerek görmüyoruz. Ancak görüldüğü ki bu dönem şiiri başlangıçtan itibaren insanı ilgilendiren temel meseleler etrafında kurulmuş ve gelişmiştir denilebilir.

Özet



Cumhuriyet dönemindeki kuramsal sorunlar; gelenek, mitoloji, şiir anlayışları ve şiirin unsurlarını açıklayabilmek

Şiirin en önemli kaynaklarından biri kuşkusuz gelenektir. Şiir ve gelenek ilişkisi genel bir bakışla iki düzlemde tartışılabilir: 1. Kültürel Gelenek: Sosyal, siyasal, maddi, manevi bütün birikimiyle gelenek ve şiir ilişkisi. 2. Edebî Gelenek: Şiirin kendi geleneği ile ilişkisi. Yahya Kemal'deki, "kolektif ruh", Necip Fazıl'daki "büyük doğu", Sezai Karakoç'taki "diriliş" kavramları, bir bakıma Cumhuriyet'ten Osmanlı birikimine yeniden bakma ve bu birikimden yeni anlayışlar çıkarma girişimi olarak düşünülebilir. Batılı düşünce hareketlerinin, ideolojilerin ve poetikaların da Cumhuriyet dönemi şiiri için önemli kaynaklar olduğunu söylemek gerekir. Nitekim pozitivist, materyalist, idealist ve hedonist bakış açılarının dönem şairlerinde kültürel bir gelenek olarak izleri oldukça belirgindir. Yahya Kemal'in Nev Yunani, Nazım Hikmet'in ilerlemeci ve toplumcu, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sembolist, Orhan Veli'nin, olgusal ve pratik ve İkinci Yeni'nin bilinç üstü/dışı tutumları bu izlere örnek gösterilebilir. Şiirin kendi geleneğiyle ilişkisine özellikle temalar, biçimler ve üslup düzeyinde bakıldığında Cumhuriyet dönemi şiirinin gelenekle farklı oranda ve nitelikte ilişkiler kurduğu görülür. Yahya Kemal için gelenek, kolektif ruhu idrak etmek ve onunla yaşamaktır. Garip hareketi, kendisinden önceki bütün şiir birikimine, anlayışına itiraz ederek var olmak ister. Behçet Necatigil'in geleneğe yönelişi özellikle şiirdeki ses bağlamındadır. Sezai Karakoç, yerli düşünce ve geleneğin ruhunu, İslam medeniyetinin bütününe yöneltlen bir bakıştan çıkarır. İkinci Yeni şiiri Garip Şiiri'nin tersine imgeye kapılarını açar, edebi sanatları özgürlük tanır. Mitolojik unsurlar Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde de varlığını yoğun olarak hissettirmiş, başta tanımı olmak üzere şiir hemen hemen bütün unsurlarıyla aydınların sürekli göndeminde olmuştur.



Cumhuriyet dönemindeki ana temaları tartışabilmek

Cumhuriyet döneminde şiirin temaları da önemli ölçüde çeşitlenir. Faruk Nafiz, Enis Behiç, Orhan Seyfi gibi şairlerle gelen; insanı, tabiatı, masalı, efsanesi ile Anadolu merkezinde yayılan milli değerler, Cumhuriyet döneminde de devam eder. Nazım Hikmet ile yoksulluk, emperyalizm, emek gibi sosyal konularla Türk şiirinde yıllarca sürecek tematik bir alan açılır. Necip Fazıl ekseninden yayılan ve yeni bir dini duyarlığa dayanan gelecek tasavvuru, şiirin belirgin bir problemi haline gelir. Ahmet Kutsi, Bedri Rahmi gibi şairlerin şiirlerinde çok belirgin olarak öne çıkan folklor, hem estetik hem de kültürel kaynak olarak başat bir rol oynamaya başlar. Özellikle Orhan Veli şiiriyle temsil edilen aşkı, garipliği, yoksulluğu ile pratik hayat, şiirin önemli bir damarı haline gelir. Asaf Halet Çelebi merkezinde mistisizm dönemin şiirinde kendine özgü bir yer edinir. Bu belirlediğimiz tematik alanların varlığı, özellikle 1920-1950 arası geçerli ise de 1950'lerden sonra da şiir esasen bu tematik alanlarda devam eder.



Cumhuriyet dönemine yön veren eğilimler, gruplar ve kişiler hakkında açıklama yapabilmek

Cumhuriyet döneminde poetik anlayışları, üslup özellikleri ve getirdikleri yeniliklerle öne çıkan hem kendi dönemlerinde etkili olan hem de kendinden sonra gelen şiiri etkileyen eğilimler, gruplar ve kişiler vardır. Örneğin "Nev Yunani" şiir anlayışından "Saf Şiir" anlayışına uzanan Yahya Kemal, Divan şiiri ile Milli Edebiyat şiiri arasında, gerçek anlamda tematik problemi olan, bir biçime ve üsluba ulaşan bir şair olarak Türk şiirinde oldukça etkilidir. Nazım Hikmet, şiirlerindeki Marksist öze, serbest ritimli ve çok sesli şiiriyle Türkiye'deki "Toplumcu Şiir" in öncüsüdür. Yedi Meşale hareketi içinde görülen Ziya Osman Saba, Türk şiirinde birlikte yola çıktığı gruptan daha etkili izler bırakır. Necip Fazıl Kısakürek, modern Fransız sembolizminin hem poetik anlayışını hem de modern şehir ve insan problemini Türk şiirinde işleyen şair olarak değer gördüğü gibi, yeni bir dini duyarlılığı

şiiirin merkezi haline getirmekle de öncü bir şair olur. Cumhuriyet döneminde hem tematik olarak hem de poetik olarak folklordan beslenen şairler vardır. Örneğin Bedri Rahmi Eyuboğlu, folklorik malzemeye yaslanan ve bu malzemede halkın yüksek zevkini, öz sanatını bulan ve onu yücelten bir şair olarak değer görür. Cumhuriyet döneminde Behçet Kemal, Arif Nihat Asya gibi şairlerde destansı söyleyiş ve duygusal millî bilinç öne çıkar. Garip Hareketi ve Orhan Veli, kendisinden önceki bütün şiir birikimine, anlayışına itiraz ederek var olur ve Türk şiirinde olgusal ve pratik şiirin öncüsü Ahmet Hamdi Tanpınar, felsefî alanda Bergson sezgiciliğinin, poetik olarak da Brémond'un izah ettiği Saf Şiir anlayışının izlerini taşıyan entelektüel bir şiir ortamı kurmaya çalışır. Asaf Halet Çelebi, şiirlerini tasavvuf ve doğu mistisizmine yaslayarak, iki kültür arasında yeni bir şiir çıkarır. Dağlarca, insanı, tabiatı, dünyayı anlamaya çalışan, mistik metafizik bir algıdan lâik algıya, bireyden topluma, yerelden evrensele, maddeden ruha, kısaca bütüncül bir algıya uzanan bir şiir üretir. Gerçeküstücülüğe temel bir kaynak olarak yaslanan İkinci Yeni şiiri, imgeci tutumu, soyut dili, anlamı dışlayan yapısıyla modernist bir şiir kurar ve 1950 sonrası Türk şiirini en çok etkileyen bir şiir hareketi olur. Cumhuriyet döneminde Mehmet Çınarlı, İlhan geçer gibi şairlerden oluşan Hisarcılar, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin, Atol Behramoğlu, Eray Canberk gibi ikinci kuşak toplumcular, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi dini duyarlığa yaslanan ikinci kuşak şairler, Bahattin Karakoç, Yavuz Bülent Bakiler gibi milliyetçi muhafazakar şairler, özellikle ideolojik bir kültür bağlamında şiirde etkili olurlar. Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dranas, Behçet Necatigil, Attila İlhan, Hilmi Yavuz, İsmet Özel gibi şairler, geliştirdikleri şiir yapıları ve üsluplarıyla hem çağdaşlarını hem de kendilerinden sonra gelen şairleri etkilerler.

Kendimizi Sıneyalım

1. Cumhuriyet'ten Osmanlı birikimine yeniden bakma bağlamında aşağıdaki eşleştirmelerden hangisi doğru **değildir**?

- Ahmet Hamdi Tanpınar-Estetik Mistiği
- Yahya Kemal Beyatlı-Kollektif Ruh
- Mehmet Akif Ersoy-İttihâd-ı İslâm
- Necip Fazıl Kısakürek-Büyük Doğu
- Sezai Karakoç-Diriliş

2. Aşağıdakilerden hangisi **Ziya Gökalp ile açılan halk kültür ürünlerinden** etkilenen şairlerden biridir?

- Necip Fazıl Kısakürek
- Ahmet Muhip Dranas
- Ahmet Kutsi Tecer
- Ece Ayhan
- Orhan Veli

3. "... Eski şiirin sesini, ritmini ve ahengini ararken eski şairlerin bunları milli hayatın içinde bulduklarını fark eder. Divan şiirinin nizamını kurması ve ahengi-ne ulaşmasının arkasında, milletin yaşayıp duyduğunu ifade etme kabiliyetinin yattığını görür."

Yukarıdaki görüşler **hangi şaire** aittir?

- Ahmet Hamdi Tanpınar
- Yahya Kemal Beyatlı
- Mehmet Akif Ersoy
- Necip Fazıl Kısakürek
- Ziya Gökalp

4. Nazım Hikmet, "**Putları Yıkıyoruz**" kampanyasını **hangi dergide** başlatmıştır?

- Varlık
- Yeni Kitap
- Diriliş
- Diken
- Resimli Ay

5. Esâtir adlı eserin **konusu** nedir ve **yazarı** kimdir?

- Hatırat-Halit Ziya
- Edebiyat Tarihi-Ziya Paşa
- Eleştiri-Namık Kemal
- Mitoloji- Şemsettin Sami
- Edebiyat Teorisi-Recaizade Mahmut Ekrem

6. Memleket şiirinin **öncülü** hangi yazardır?

- Ahmet Kutsi Tecer
- Bedri Rahmi Eyuboğlu
- Mehmet Emin Yurdakul
- Orhan Seyfi Orhon
- Faruk Nafiz Çamlıbel

7. Nazım Hikmet'ten sonra **toplumcu edebiyatın en önemli** şairleri kimlerdir?

- Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif, A. Kadir, Afşar Timuçin, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu
- Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif, Ahmet Muhip Dranas, Afşar Timuçin, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu
- Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif, A. Kadir, Aziz Nesin, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu
- Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif, A. Kadir, Afşar Timuçin, Enis Behiç Koryürek, Ataol Behramoğlu
- Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmet Arif, A. Kadir, Afşar Timuçin, Egemen Berköz, Mehmet Çınarlı

8. **Modern insan problemini** haber veren **ilk** şiirleri **kim** yazmıştır?

- Ahmet Hamdi Tanpınar
- Yahya Kemal Beyatlı
- Mehmet Akif Ersoy
- Necip Fazıl Kısakürek
- Sezai Karakoç

9. Garip şiirinin **öyküdeki** karşılığı hangi yazardır?

- Necati Cumalı
- Ziya Osman Saba
- Sait Faik Abasıyanık
- Memduh Şevket Esendal
- Mustafa Kutlu

10. Cumhuriyet dönemi şiirinde bütünüyle **mistik karakter** taşıyan şair kimdir?

- Necip Fazıl Kısakürek
- Mehmet Akif Ersoy
- Sezai Karakoç
- Cahit Zarifoğlu
- Asaf Halet Çelebi

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız yanlış ise “Kuramsal Sorunlar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
2. c Yanıtınız yanlış ise “Kuramsal Sorunlar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
3. b Yanıtınız yanlış ise “Kuramsal Sorunlar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
4. e Yanıtınız yanlış ise “Kuramsal Sorunlar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
5. d Yanıtınız yanlış ise “Kuramsal Sorunlar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
6. e Yanıtınız yanlış ise “Temalar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
7. a Yanıtınız yanlış ise “Temalar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
8. d Yanıtınız yanlış ise “Temalar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
9. c Yanıtınız yanlış ise “Temalar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.
10. e Yanıtınız yanlış ise “Temalar” başlıklı bölümü yeniden gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Yahya Kemal, eski şiirin sesini, ritmini ve ahengini ararken eski şairlerin bunları milli hayatın içinde bulduklarını fark eder. Divan şiirinin nizamını kurması ve ahengine ulaşmasının arkasında, milletin yaşayıp duyduğunu ifade etme kabiliyetinin yattığını görür.

Sıra Sizde 2

İster bilinçsiz, ister bilinçli hatırlamalarla olsun, hafızanın çözülmesiyle kurulan düşsel dünyanın en çekici tarafı içtenliktir. Kişinin kendi geçmişini hatırlaması, yaşantıdan doğarken; yaşamadığı dönemleri hatırlaması, varisi olduğu medeniyetin yarattığı eserlerden ve kültürel gelenekten doğar. Nev-Yunanîler, kitabîdirler; şiirlerindeki içtenliksizlik buna bağlıdır.

Sıra Sizde 3

Necip Fazıl’ın “Poetikası”nda açıkladığına göre, şiir “mutlak hakikat”i arama yoludur.

Sıra Sizde 4

İkinci yeni şiirinin en temel problemi modern insandır. Bu insan (öz), kendisine aktarılan değer yargılarından uzaklaşmak ister. Sanki kendine ait değerlerin hepsi ni el yordamıyla aramakta ve oluşturmak istemektedir.

Sıra Sizde 5

İkinci Yeni şiir anlayışı içinde çok farklı bir hareket oluşturarak ondan ayrı bir yol tutan Sezai Karakoç, yerli düşünce ve geleneğin ruhunu, İslâm medeniyetinin bütününe yönelttilen bir bakıştan çıkarır. Karakoç’a göre medeniyet, şiire, ruhî bir güç ve özgüven verir. Karakoç’tan sonra gelenler, Necip Fazıl’ın “büyük doğu”su ile “diriliş” tasarımını kendilerinde birleştirirler.

Yararlanılan Kaynaklar

- Abasıyanık, Sait Faik (1950). *Sarnıç*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Ahmet Haşim (1921). “Şiirde Mana”, *Dergâh*. S. 8.
- Ayda, Adile (1979). *Yahya Kemal’in Fikir ve Şiir Dünyası*. Ankara: Hisar Yayınları.
- Ayhan, Ece (1992). *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayvazoglu, Beşir, (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Bakiler, Yavuz Bülent (1971). *Duvak*. İstanbul.
- Baydar, Mustafa (1960). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık
- Behramoğlu, Ataol (1968). *And Dergisi*, 2 Nisan.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1990). *Edebiyata Dair*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.
- Bezirci, Asım (1971). *On Şair On Şiir*. İstanbul: May Yayınları.
- Bezirci, Asım (1989), *Nazım Hikmet*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bolay, Süleyman Hayri (1999). *Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Canberk, Eray (1992). *Şiir Şair Üzerine Aykırı Düşünceler*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Cansever, Edip (1987). *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çelebi, Asaf Halet (1954). “*Şiirde Şekil*”, İstanbul. S. 11.
- Çelebi, Asaf Halet (1954a). “*Şiirlerimde Mistisizm Temayülü*”, İstanbul. S.14.

- Çelebi, Asaf Halet, (1954b). “Şiirde Ruh Anı”, İstanbul. S.13.
- Çınarlı, Mehmet (1988). *Halkımız ve Sanatımız*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü (1998). “Şiirin Koca Çınarı Fazıl Hüsnü Dağlarca” (Konuşan: Nurdane Özdemir) Dil Dergisi. S. 64, Şubat, Ankara.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü, (2002). “F.H.Dağlarca ile Bir Söyleşi”, Müge Sucu Polat’ın *Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Şiirlerinde Çocuk Teması* adlı kitabına aldığı söyleşi. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Doğan, Mehmet H. (1986). *Şirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı* (Çev. M.Ali Kılıçbay). İstanbul: Gece Yayınları.
- Enginün, İnci (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Geçer, İlhan (1964). “Anlamsız Şiir Dedikleri”, *Hisar*. S. 122.
- Gençosmanoğlu, N. Yıldırım (1990). (“Şairle Yapılan Bir Görüşme”), *Sur*. S.172.
- İlhan, Attila (1984). *Elde Var Hüzün*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, Attila (1983). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Kabaklı, Ahmet (1991). *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 4. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli (1937). “Şiir Ölüyor Mu”, *Ulus*. S. 5898, 30 İlkkanun, Ankara.
- Kanık, Orhan Veli (1969). *Denize Doğru*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli (1941). *Garip*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Kaplan, Mehmet (1988). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Karakoç, Bahattin (1989) “Bahattin Karakoç’la Şair ve Şiir Üzerine”, *Türk Edebiyatı*. S. 194.
- Karakoç, Bahattin (1994).”Şiir Evrensel Karanlığında Petekler Ören Usta Arıyı Bulma Bağlamında Bir Gezi”, *Akademik Çerçeve*. S. 3.
- Karakoç, Sezai (1982). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (1986). *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1932). *Ben ve Ötesi*. İstanbul.
- Kocatürk, Vasfi Mahir (1970). *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Necatigil, Behçet (1983). *Düz Yazılar 1* (haz. A.Tanyeri, H. Yavuz). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1983). *Bektaşî Menakıbnamelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: Enderun Yayınları.
- Okay, Orhan (1987). *Necip Fazıl Kısakürek*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oktay, Ahmet (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ortaç, Yusuf Ziya (1938). *Bir Selvi Gölgesi*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Ögel, Bahattin (2003). *Türk Mitolojisi*. C. 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özdenören, Rasim (1986). *Ruhun Malzemeleri*. İstanbul: Risale Yayınları.
- Özel, İsmet (1987). *Erbain*. İstanbul: İklim Yayınları.
- Özel, İsmet (1992). *Tahrir Vazifeleri I*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İsmet (1980). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Yer-yüzü Yayınları.
- Pakdil, Nuri (1969). “Kalemin Yükü”, *Edebiyat*, S. 1.
- Ran, Nazım Hikmet (1937). “Nâzım Hikmet Diyor ki”, *Her Ay*. S: 2, Mart.
- Seyidoğlu, Bilge (1997). *Erzurum Masalları*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Soysal, Ahmet (1999). *Arzu ve Varlık Dağlarca’ya Bakışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul:Dergâh Yayınları.
- TDEA, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. C.2. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uyguner, Muzaffer (1990). *Salah Birsal*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Yavuz, Hilmi (1987). *Yazın Üzerine*. İstanbul:Bağlam Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (1999). *Şiir Henüz*. İstanbul: Est-Non Yayınları.
- Zarifoğlu, Cahit (1977). *Mavera Dergisi*, S. 11.