

TÜRK HALK BİLİMİ ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

Editör: Prof.Dr. Ömer ŞEKERCİ

yaz
yayınları

Türk Halk Bilimi Alanında Akademik Tartışmalar

Editör

Prof.Dr. Ömer ŞEKERCİ

yaz
yayınları

2026

**Türk Halk Bilimi Alanında Akademik
Tartışmalar**

Editör: Prof.Dr. Ömer ŞEKERCİ

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8996-55-5

Haziran 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

- Büyülü Fasulyeler Masalı'nın Max Lüthi Yöntemi'ne
Göre Çözümlemesi.....1**
Hasan Ali DİKEN
- İncili Çavuş Anlatılarında Mizah, Söz ve Bellek24**
Ceyhun KAÇMAZ
- In Turkish Folk Poetrythe Truth of Genre and
Form44**
Erhan ÇAPRAZ

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

BÜYÜLÜ FASULYELER MASALI'NIN MAX LÜTHİ YÖNTEMİ'NE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ

Hasan Ali DİKEN¹

1. GİRİŞ

Sözlü kültür ortamı, insana ait yaratıcı düşüncenin gücünden kaynaklanan pek çok örnekle doludur. Bu eksende sözlü edebiyat ürünlerinin etkileri oldukça büyüktür. Nitekim yazının icat edilmesinden önce insanlar, sözlü geleneği içselleştirerek kendi zihinsel envanterlerini meydana getirmişlerdir. Dolayısıyla sözel formları içine alan bir zeminde bizatihi insanlar tarafından kültürel sürekliliğin de temeli atılmıştır.

Sözlü kültür ve edebiyat sahasının inşa edilmesinde insanlarca anlatılan birtakım gerçek veya kurgusal olayların dikkat çekici boyutlara ulaştığını belirtmekte yarar vardır. İlgili minvalde devreye muhtelif anlatıların girdiğini ifade etmek gerekmektedir. Bu anlatılar bünyesinde masallara da mühim bir yer açıldığını vurgulamak lazımdır. Anonim halk edebiyatının anlatmaya dayanan türlerinden biri olarak ele alınan masallar, sözlü gelenek içerisinde nesilden nesile aktarılıp geçmişten bugüne kadar gelmeyi başaran manevi kültür hazineleri arasında yer almaktadır (Şenocak, 2002, s. 94).

Masallar, kökleri çok eski devirlere kadar götürülebilen halk anlatılarını içermektedir. Eldeki sözlü ve yazılı belgeler ışığında, bilinen en eski masal örneklerinin Antik Mısır'ı işaret

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Halk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, ORCID: 0000-0001-5948-4255.

ettiği tahmin edilmektedir (Bottigheimer, 2014, s. 11). Bahsi geçen istikamette masallar, yüzlerce hatta binlerce yıldır anlatılmaya devam etmektedir. Çünkü masallar, kadim bir altyapının geçmişten bugüne akseden taraflarını ihtiva etmektedir.

Esasen evrensel nitelikler taşıyan masallar, zamanla yayıldıkları coğrafyalara göre çeşitlenerek toplumsal birer kimlik kazanmıştır. Masalın konuları bir memleketten başka bir memlekete aktarıldığında; masalı alan milletin masalcısı, bu masalı anlatırken masal kahramanı yerine kendi millî tiplerini oturtmaktadır. Böylelikle çevre ve toplum da millî niteliklere bürünmektedir (Günay, 1992, s. 616). Sonuçta masalların ulusal hüviyetleri de ortaya çıkabilmektedir.

Netice itibarıyla masalların çoğalan varyantları, bu çerçevedeki sözlü dolaşımın hâkim olduğu milletlerin perspektiflerine göre belli birer kalıba sokulmuştur. Bu durum ise masalların “insan”, “zaman” ve “mekân” unsurlarına binaen şekillendiklerini gösteren dikkat çekici boyutlar sergilemektedir. Örneğin aynı masalın farklı anlatımlarını, muhtelif zamanlara göre değişik coğrafyalara dağılarak yerleşen milletlerde gözlemlemek mümkündür.

Masallar, sözlü edebiyat sahasının en yaygın anlatı türleri kapsamında değerlendirilmektedir. Zira halk biliminin de çıkış noktasını içeren masallar, halk edebiyatının en eski sözlü formları arasında bulunmaktadır. Benzer durumun Türk sözlü edebiyat geleneği için de geçerlilik arz ettiğini dile getirmekte yarar vardır. Özellikle Türk halk edebiyatı açısından ele alındığında masalların ayrı birer yeri, değeri ve önemi vardır. Çünkü masallar, Türk halk bilimine kaynaklık eden sözlü mahsullerin başında gelmektedir. Ancak hemen hemen her milletin edebiyatında masallar; genellikle doğaüstü hadiseler, hayal gücüne bağlı öğeler ve sembolik anlatımlar ile örülüdür.

Her ne kadar çocuklara yönelik olarak meydana getirilen anlatı türleri arasında gösterilseler de masallar, esasen her yaş grubuna hitap eden edebî türlerdir. İlgili durum, masalların içeriklerinde bir toplumun kültürel değerlerine dair gizli anlamların barınmalarından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla masallarda kültürel kök ve kod sistemi aktif bir rol oynamaktadır (Yaman, 2014, s. 147). Söz konusu eksenle masallardaki anlatım çizgilerinden ileri gelen olay örgüleri, toplumsal hafızanın ve kültürel belleğin ana hatlarını ortaya koymaktadır.

Masal; köklü bir geleneğe bağlanmak suretiyle kolektif birer karakter taşıyan “hayalî-gerçek”, “mücerret-müşahhas” ve “maddi-manevi” birtakım konu, macera, vaka, problem, motif ve benzeri faktörler kullanılıp nesir diliyle anlatılarak vakit geçirmek ve insanları terbiye etmek düşüncesinden hareketle hususi bir üslubu takiben anlatılmaktadır (Elçin, 2004, s. 369). Ancak tamamen “kurgusal” veya “hayalî” bir tür olarak tanımlanan masal, aslında gündelik hayatın birtakım semboller aracılığıyla dışı vurumudur.

İnsanın, yaşamak zorunda kaldığı ile yaşamak istediği olaylar ve durumlar silsilesini beyan eden masal türü, arzulanan dünyaya geçişin en önde gelen edebî mahsulüdür. Böylece masalın, bilhassa sembolik bir dille terennüm edildiğini belirtmek gerekir (Şimşek, 2017, s. 42). Bahsi geçen minval üzere masalda sembolize edilen olguların, ekseriyetle insan yaşamını idealize eden bir düzleme oturtulma fikriyle bağdaştığını vurgulamak lazımdır. Çünkü masalda “iyi”, “güzel”, “doğru” ve benzeri standartlar mevcuttur.

Anlatım tekniğine dayalı olan türler arasında yer alan masal, genellikle evrensel motiflerle donanmıştır. Bu yönüyle masal türü, yerelden ulusala; ulusaldan da evrensele giden geniş ve zengin bir anlatı örneklemini gözler önüne sermektedir (Önal,

2006, s. 183). Nitekim masal; kahramanlarının bir kısmı hayvanlar ve olağanüstü varlıklar olan, olayları umumiyetle masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu hâlde inandırıcılık vasfına da sahip olan bir sözlü anlatı türüdür (Sakaoğlu, 1999, s. 2).

İyinin ve kötünün, olumlunun ve olumsuzun, fakirin ve zenginin, doğrunun ve yanlışın, kibirlinin ve mütevazının mücadelesi üzerine kurulu olan masallar; birkaç istisna dışında her zaman için mutlu sonla bitmektedir. Temel hareket noktasını iyi, fakir, doğru, olumlu ve mütevazı belirtilerin her daim kazançlı çıkmasına dair bir felsefeden alan masalda; sorunlar çözüldükten sonra bilhassa başkahramanları bekleyen ebedî mutluluklar ve başarılar söz konusudur (Öğüt Eker, 2008, s. 270).

İnsanların toplumsal yaşamlarını belirleyen temel etmenlerden biri, içinde yaşanılan dünyanın algılanma şeklidir. Her birey, kendi toplumunun içerisinde yaşayan diğer bireylerle ve özellikle yakın olduğu gruplarla beraber bir toplum haritası çıkarmaktadır (Çobanoğlu, 2001, s. 7). Ayrıca masal; bir anlatı türü olmanın da ötesinde içinden çıktığı toplumların bakış açılarını, dünya görüşlerini, hayat felsefelerini, yaşam biçimlerini ve geleneksel değerlerini yansıtan özelliklere sahiptir. İlgili doğrultuda bu anlatı türünün, kuşaklar arasılık bağlamındaki kültürel aktarım sürecine çok büyük bir katkısı bulunmaktadır.

Masal türü, ait olduğu bir milletin toplumsal hafızasını ve kültürel belleğini her daim canlı tutmaktadır. Toplumsal çatı altında malzemesi söze dayanan “halk edebiyatı” verimleri içerisinde “masal” olgusunun mutlak surette ayrı bir yeri, değeri ve önemi vardır. Bilindiği üzere masal, halk edebiyatının anlatmalık türlerinin kapsamına girmektedir. Dolayısıyla masal, anlatmaya dayalı olarak şekillenen bir düzleme hitap etmektedir.

Başlangıç (giriş), geçiş (bağlayış) ve bitiş (sonuç) bölümlerinde kullanılan formeller; masalın belirgin kısımlarında bulunan ve belirli görevleri ifa eden kalıplaşmış sözleri anlatma tekniğiyle sunmaktadır (Sakaoğlu ve Şimşek, 2023, s. 9-10). Böylelikle masaldaki anlatım, özellikle tekerlemeler eşliğinde canlı tutulmaya çalışılmaktadır.

Masal; milletlere geçmişlerini hatırlatan, bugünlerini yorumlatan ve geleceklerini kurgulatan bir arka plan doğurmaktadır. Söz gelimi “bir milletin hafızası” da olarak nitelendirilen masalların derinlerinde yatan anlamları ortaya çıkarmak gerekmektedir (Yaman, 2023, s. 13). Bu bağlamda masallar, belli formüller dâhilinde tetkik ve tahlil edilebilmektedir. Zira masalarda yer alan kahraman kadroları ve olay örgüleri, söz konusu incelemeyi ve çözümlemeyi lüzumlu kılmaktadır.

Sonuç olarak belli başlı formülasyonlara indirgenen masallar, içeriklerindeki kahraman kadrolarının serüvenlerini çok farklı ve çok çeşitli zeminlere istinaden işleyebilmektedirler. İsviçreli bir edebiyat kuramcısı olan Max Lüthi tarafından geliştirilen yapısal (morfolojik) çözümleme yöntemini de bu yönde yorumlamak kuvvetle muhtemeldir. Halk masalları üzerine yoğunlaşan Lüthi, neredeyse her milletin bağrından kopan masalları evrensel ilkelerle açıklamaya çalışmıştır. Bu durum ise literatüre “Max Lüthi Yöntemi” olarak girmiştir.

Max Lüthi, halk masallarının evrensel özelliklerini temel alarak hazırladığı *Das Europäische Volksmärchen, Form und Wesen (Avrupa Halk Masalları, Şekil ve Yapı)* adlı eserinde masal türüne dair karakteristik vasıfları yansıtan beş temel ilke belirlemiştir (Çinko, 2023, s. 445). Bu ilkeler; Lüthi tarafından “tek boyutluluk”, “yüzeysellik”, “soyut biçim”, “tecrit ve evrensel bağlantı” ile “yüceltme ve her şeyi kapsama” olarak adlandırılmıştır (Gümüş, 2017a, s. 69-124). İlgili çalışma,

şüphesiz bir masal inceleme yöntemi olarak folklor araştırmalarına yeni bir soluk kazandırmıştır. Bu bünye etrafında evrensel bir masal çözümleme yöntemi de literatüre girmiştir.

M. Lüthi, öne sürdüğü bu yöntemde halk masallarını metin merkezli bir yaklaşım tarzıyla inceleyerek masal türünün özünde var olan değişmez ilkeleri tespit etmeyi amaçlamıştır. Böylece Max Lüthi, yapısalcı bir formül bularak masal türünü geniş çaplarda inceleyen ve çözümleyen bir araştırma sistematığının de temelini atmıştır. Netice itibarıyla Lüthi, yapısalcı tahlilin masala uygulanması hususundaki öncülerin arasına girmiştir.

2. BÜYÜLÜ FASULYELER MASALI VE MAX LÜTHİ YÖNTEMİ

İsviçreli bir edebiyat kuramcısı olan Max Lüthi, 1947 yılında yayımladığı *Das Europäische Volksmärchen, Form und Wesen (Avrupa Halk Masalları, Şekil ve Yapı)* adlı eserinde Avrupa halk masallarını metin merkezli biçimsel bir yaklaşımla tetkik ve tahlil etmiştir. Bu eser, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri (ABD) başta olmak üzere birçok Batı ülkesindeki masalbilim alanı itibarıyla büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Dolayısıyla M. Lüthi; “tek boyutluluk”, “yüzeysellik”, “soyut biçim”, “tecrit ve her şeye bağıllık” ile “yüceltme ve dünyayı kapsama” olarak beş temel kavrama değinmiştir.

Lüthi, yalnızca masal türünün biçimsel karakteristiğini ortaya çıkarmakla sınırlı kalmamıştır. Zira kendisi, aynı zamanda insanlardaki psikososyal izolasyonun ve eş zamanlı ilişki yeteneklerinin oluşumunu aydınlatan bir varlık tanımlaması da yapmıştır (Gümüş, 2017b, s. 2397). Böylelikle Lüthi'nin öne sürdüğü biçimsel masal çözümleme yöntemi, zamanla evrensel bir özellik göstermiştir. Dolayısıyla bu yöntem, hemen her ulusa ait masallara uygulanabilmektedir.

Benzer husus, malum yöntemin belli bir formül dâhilinde Türk masallarına uygulanabilirliğinde de gözlemlenmiştir. Nitekim bir Anadolu sahası Türk masalı mahiyetindeki Büyülü Fasulyeler Masalı'nda Max Lüthi'nin mevzubahis edilen beş temel ilkesine birden rastlanıldığını ifade etmekte yarar vardır. Söz konusu ilkeler, ilgili yöntemin formülasyonundan doğan sonuçların genel bir panoramasıdır.

Büyülü Fasulyeler Masalı, Türkiye'deki masalbilim araştırmalarına büyük katkılar sunan Tahir Alangu tarafından derlenmiştir. Bir edebiyat tarihçisi olan Tahir Alangu, özellikle masal derlemelerine büyük bir dikkatle eğilmiştir. Büyülü Fasulyeler Masalı, Alangu'nun söz konusu derlemelerinden kaynaklanan bir nitelik taşımaktadır. İlgili masal, yaşlı annesiyle beraber sakin bir hayat süren aylak bir erkek çocuğunun devlerle olan macerası üzerine kurgulanmıştır.

En nihayetinde hastalanan annesinden kendisine gelen bir direktif doğrultusunda ineklerini satmak isterken karşılaştığı esrarengiz tipte bir insanın verdiği büyülü fasulyeler, aylak oğlan ile annesini maddi bakımdan zenginleştirmiştir. Zira fasulyelerden birinin adeta göğe ulaşan bir uzunluğa erişmesi, oğlanın farklı bir âleme girerek dünya dışı varlıklarla münasebet kurmasını sağlamıştır. Nitekim masalın sonu itibarıyla bahsi geçen âlemin verdiği kismetle birlikte oğlan ve annesi, büyülü bir fasulye ile altın yumurtlayan bir tavuk vasıtasıyla yaşamlarına mutlu bir çizgide devam etmişlerdir (Alangu, 2010, s. 70).

Her ne kadar konu ve tema itibarıyla İngiliz folkloruna dayansa da ve asıl ismi "Sihirli Fasulyeler Masalı" olarak zikredilse de dünyada bilinen en eski masallardan biri olması babında Anadolu-Türk masalcılık geleneğinin de önemli bir örneğini meydana getiren Büyülü Fasulyeler Masalı, Max Lüthi tarafından geliştirilen yapısal çözümleme yöntemine ait beş

ilkeyi de sergilemektedir. Dolayısıyla bahsi geçen masal, kendi içinde tutarlı bir evrensel nitelik bulundurmaktadır. Bu minvalde söz konusu masalın, formüle edilen malum yönetime uygunluk arz ettiğini vurgulamak gerekir.

Münderecatı açısından bakıldığında bu masal, Max Lüthi Yöntemi'ndeki ilkelerin belli bir sıraya göre konumlandığı bir zemin teşkil etmektedir. Dolayısıyla özetinden hareketle malum masalın, Lüthi tarafından ortaya atılan masal çözümleme yöntemi çerçevesinde rahatça tahlil edilebildiğini vurgulamak gerekmektedir. Bu durum, büyülu fasulyelerin yol açtığı hadiseler ekseninde beş ilkeyi öne çıkarmaktadır.

Büyülü Fasulyeler Masalı, içinde hayvanların ve olağanüstü yaratıkların yer aldığı bir düzleme de tekabül etmektedir. Söz konusu durum, masalın geleneksel yapısına uygun bir çatı oluşturmaktadır. Nitekim masal; olayları bilinmeyen bir zamanda geçtiği hâlde mekânı bazen belli olan bazen belli olmayan, kahramanlarından bazıları hayvanlar, tabiatüstü varlıklar ve insanlar olan, hayal mahsulü olduğu hâlde inandırıcılık özelliği de ağır basan, eğlendirirken düşündüren, anlatıldığı yerin sosyal hayatından izler taşıyan, bazen sonunda konuya uygun bir darb-ı mesel bulunan sözlü bir türdür (Bakırcı, 2006, s. 23). Büyülü Fasulyeler Masalı'nda da masal türünün bu genel niteliklerini gözlemek mümkündür.

3. BÜYÜLÜ FASULYELER MASALI'NIN ÖZETİ

Evvel zaman içinde küçük bir köyde yaşlı bir kadıncağızla aylak oğlu yaşarmış. Kadın, karınlarını doyurabilmek için işten işe koşarmış. Bir gün kadın hastalanmış, yiyecek ekmek bulamamışlar. Yaşlı kadın, oğluna biricik ineklerini satmasını söylemiş. Oğlan, ineği pazara götürürken yolun ortasında bir toz bulutu belirmiş ve yuvarlanarak gelip çocuğun önünde durmuş.

Bulutun arasından acayip kılıklı, saçı sakalına karışık, gözleri çukura kaçık, yüzü buruşuk, bir kart kişi çıkmış. Oğlana nereye gittiğini sormuş ve torbasından bir avuç yeşil fasulye çıkararak ineği ona vermesi karşılığında kendisine fasulye vereceğini ve fasulyeleri bahçeye diktiğinde zengin olacağını söylemiş. Safça oğlan ineği vermiş, fasulyeleri almış, eve gelmiş. Anasına olup biteni anlatmış, annesi de bağırıp çağırmış.

Oğlan, fasulyeleri bahçeye ekmiş. Ertesi gün kalktıklarında fasulyelerden birinin, kulübenin çatısını aşarak gökyüzüne doğru uzadığını görmüşler. Oğlan her gün bu fasulyenin dallarından toplayıp pazara satmaya götürürmüş. İşleri yoluna girmiş, kadının hastalığı düzelmiş. Oğlan, bu büyük fasulye ağacının nereye uzandığını merak ederek zorla anasından izin alıp ağaca tırmanmaya başlamış.

Sonunda bulutları geçmiş, dünya altında kaybolmuş. Tırmandıkça başka bir dünyaya ulaşmış, uzakta gün ışığında yalprı yalprı parlayan, kubbeli kuleli bir büyük saray görmüş. Sarayın kapısına vurmuş. Açan olmayınca kapıyı tekrar tıklatmış. Kapıyı ihtiyar, buruşuk, çenesi burnuna yapışık, ağzı lafa, tekerlemeye alışık bir cadaloz açmış. Oğlana; buradan bir an önce gitmesi gerektiğini, aksi takdirde devlerin onu öldürebileceklerini söylemiş.

Oğlan, kadının elini öpmüş ve yemek istemiş. Dışarıdan gürültülü bir ses gelmiş. Yer gök sarsılmaya, sarayın duvarları inlemeye, tavanlar pencereler şingirdamaya başlamış. Kavurucu bir samyeli her yanı çevrelemiş. Bu durum nedeniyle pek çok dev yaratık belirmiş. Ortaya çıkan bu devlerden kaçan hayvanlar, birer kovuğa veya köşeye sığınmışlar. Kadın korku ve telaşla oğlanı duvar dibindeki bir küpün içine saklamış. Devlerden biri içeri girdiğinde “Burası insan eti kokuyor.” diye çıkmış. Kadına altın yumurtlayan sihirli tavuğunu getirmesini emretmiş.

Tavuk, “Gıt gıt gıdak, altındır sıcak, yumurtladım hele bak!” diyerek devin kucığına sapsarı bir altın yumurta bırakıyormuş. Oğlan bu işe şaşmış. Dev, derin bir uykuya dalmış. Oğlan, küpten çıkıp yavaşça gelerek tavuğun da içinde olduğu kafesi alıp kaçmaya başlamış. Fasulye ağacından aşağı inerek dünyaya anasının yanına gelmiş. Oğlan ve annesi bu altın yumurtlayan tavuğun yumurtalarıyla ambarlarını doldurmuşlar, keyiflerine bakmışlar. Bir zaman sonra oğlan, devin yanındaki kadını merak ederek yine fasulye sürgününe tırmanmaya başlamış. Saraya gelmiş, kapıyı çalmış, kadın kapıyı açmış.

Kadın, acıkan bu çocuğa acımış, yemek vermek için içeri almış. Bu sırada dev gelmiş. Kadın, korku ve telaşla oğlanı köşedeki dolabın içine saklamış; üstüne yatakları, bohçaları koymuş. Dev gürültüyle gelmiş, “Burası insan kokuyor.” demiş. Kadına sihirli kemanını getirmesini emretmiş. Dev “Çal bakalım!” dediğinde keman, devin sevdiği havaları çalıyormuş.

Dev, ağır bir uykuya dalmış. Oğlan, dev uyurken kemanı almış, kaçmaya başlamış. Oğlan kaçarken keman çalmaya başlamış, bu sırada dev uyanmış; oğlanın peşine düşmüş. Dev, tam oğlanı yakalayacakken oğlan fasulye sırığına atlamış, dünyaya inmiş. Dev, oğlanın peşinden giderken oğlan, baltayla fasulye sürgününü kökünden kesmiş. Dev, yığılarak tarladaki toprağın içine çakılmış. Bu vakitten sonra oğlan ve anası, altın yumurtlayan tavuk ve tılsımlı kemanla mutlu mesut yaşamışlar (Alangu, 2010, s. 56-70).

4. BÜYÜLÜ FASULYELER MASALI'NIN MAX LÜTHİ YÖNTEMİYLE ANALİZİ

Max Lüthi Yöntemi, masalın görünümünde işlevsel deliller arama işlemine dayanmaktadır. Söz gelimi doğaüstü hadiseleri bünyesinde toplayan masalın biçimsel yapısı, kendi anlaticısına bağlıdır. Aynı ölçüde masal, dinleyicisinin

gereksinimlerine istinaden belli bir kalıp alabilmektedir. Dolayısıyla anlatılan herhangi bir masalın şekli, üstlendiği fonksiyona uygun bir vasıf taşımalıdır. En azından ilgili masal, biçim ile işlev bakımlarından ele alındığında birbirine paralel özellikler sergileyebilmelidir (Lüthi, 1986, s. 81).

Max Lüthi, belli bir masal metninin içeriğine dâhil edilen varlıklara veya nesnelere ait birer doğanın, biçimin ve yapının varlığından söz etmiştir. Söz konusu minvalde Lüthi; tek boyutluluk, yüzeysellik, soyut biçim, tecrit ve her şeye bağlılık ile yüceltme ve dünyayı kapsama olarak beş başlıkta topladığı ilkeleri sıralamıştır. M. Lüthi, malum ilkeleri esas almak suretiyle sadece masala dair biçimsel hususların karakteristik özelliklerini ortaya koymakla kalmayıp aynı zamanda bireyin psikososyal izolasyonu ile eş zamanlı ilişki kurma yetenekleri arasındaki dengeyi de açıklayan bir varlık anlayışı geliştirmiştir.

Max Lüthi Yöntemi'ndeki beş temel ilke, masalları sosyokültürel ve sosyoekonomik yönlerden de açıklamaktadır. Zira masalların; genel itibarıyla maddi, sosyal ve manevi birer zaruret, fakirlik, adaletsizlik veya yalnızlık gibi gerçekçi konulara bağlı olarak başlayıp fantastik bir çizgide geliştiğini veyahut idealistçe sona erdiğini söylemek mümkündür (Buch, 2006, s. 225). Aynı durumun Büyülü Fasulyeler Masalı için de geçerlilik arz ettiğini belirtmekte yarar vardır. Nitekim bu masalda, verdikleri mücadelelerin bir sonucu olarak anne ile aylak oğlunun maddi açıdan zenginliğe kavuşmaları, işin hem ekonomik hem sosyal hem de kültürel boyutlarını gözler önüne sermektedir.

Masalın kahraman kadrosuyla da yakından ilişkilidir. Bilindiği üzere kahraman kadrosu, ekseriyetle masal kurgusu içerisinde günlük yaşam itibarıyla karşılaşılabilen insanlardan müteşekkil olabildiği gibi; cinler, periler ve devler gibi olağanüstü varlıklardan da teşekkül edebilmektedir (Bayraktar,

2014, s. 28). Bu husus ise sihirli fasulyelerin ve altın yumurtlayan tavuğun verdiği fırsata binaen öne çıkmıştır. Zira söz konusu masal, Max Lüthi'nin ileri sürdüğü malum beş temel ilkenin biçimsel çözümlemesini içermektedir.

Bu çalışmada Lüthi'nin masal analiz yöntemi, Türk masallarından seçilen bir örnek üzerinde uygulanarak yöntemsel açıdan sınanmıştır. Yine bu yöntem aracılığıyla belli bir örnekten yola çıkılarak masalın yapısal özellikleri de dile getirilmiştir. Yapılan incelenme sonucunda Büyülü Fasulyeler Masalı'ndaki varlıkların dinamik ve işlevsel birer yapıda oldukları gözlenmiştir.

Her ne kadar metin merkezli bir yol izlenmiş olsa da bilhassa “sihir” unsurunun genişçe yer bulduğu bu masalda somut ve soyut kavramların beraberce sunulduğu görülmektedir. Dolayısıyla gerek maddi gerek manevi dünyayı yansıtmayı başarmakla birlikte döngüsel bir sürekliliğe de sahip olan masal türüne dair genel bir atıfta bulunulmuştur (Özay, 2006, s. 129).

Büyülü Fasulyeler Masalı'nda ön plana çıkan tek boyutluluk ilkesi; olayların sade, doğrudan ve süssüz bir anlatımla aktarılmasında kendini göstermektedir. Buna karşılık yüzeysellik ilkesi, masaldaki anlatımın derin psikolojik çözümlemelerden uzak durmasıyla belirginleşmektedir. Söz konusu durum, soyut bir anlatım şekli içerisinde anlam kazanmaktadır. Soyutluk ise masal unsurlarının insan, zaman ve mekân bağlamlarından koparılarak bağımsızlaştırılmalarıyla mümkün olabilmektedir.

Bağımsızlaştırma süreci, masal faktörlerini içsel derinliklerden arındırarak daha genel ve evrensel bir düzleme taşımaktadır. Son aşamada ise bu unsurlar yüceltilerek bireysellikten uzaklaştırılmaktadır. Dolayısıyla da tüm insanlığa hitap eden bir anlam evrenine erişilmektedir. Büyülü Fasulyeler Masalı'ndaki her bir ilke, kendisinden sonraki ilkeyi

tamamlayan bir yapı içerisinde ilerlemektedir. İlgili husus da Lüthi'ye ait masal tahlil yaklaşımının bütünlüklü bir sistemde değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Max Lüthi'nin ortaya koyduğu beş temel ilkedeki hareketle ele alındığı zaman Büyülü Fasulyeler Masalı, üslup ve biçim bakımından bu ilkelerle büyük ölçüde örtüşen özellikler göstermektedir. Çünkü ilgili masala ait metin, kendi içinde tutarlı bir yapı oluşturmaktadır. Bu uyum, söz konusu masalın yalnızca yerel bir anlatı olmadığını; aynı zamanda evrensel anlatı kalıplarıyla da örtüştüğünü ortaya koymaktadır. Bahsi geçen istikamette masalların, ilk kez belirledikleri coğrafyalardan bağımsız olarak evrensel birer anlatı türü oldukları rahatlıkla anlaşılmaktadır. Böylece masalın, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türüne işaret ettiği kastedilmektedir (Seyidoğlu, 1986, s. 149).

Özelde Büyülü Fasulyeler Masalı, genelde ise dünya ve Türk masalları; sadece ait oldukları toplumların kültürel kodlarını yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda tüm insanlığın ortak anlatı mirasına ait evrensel vasıfları da belirgin kılmaktadır. Bu kapsamda Max Lüthi Yöntemi'ne ait tek boyutluluk, yüzeysellik, soyut biçim, tecrit ve her şeye bağlılık, yüceltme ve dünyayı kapsama ilkelerinin de Büyülü Fasulyeler Masalı'na uygulanarak evrensel bir model oluşturulduğunun altını çizmek gerekir.

4.1. Tek Boyutluluk

Tek boyutluluk ilkesi ekseninde incelenen Büyülü Fasulyeler adlı masalda, oğlan ve hasta anası gündelik hayata (dünya hayatına) ait karakterlerdir. Gerçek hayata ait karakterlerle olağanüstü varlık ve karakterlerin kolay şekilde karşılaşması, iletişime geçmesi masaldaki tek boyutluluk ilkesinin bir yansımasıdır. Devin varlığı, büyümlü nesnelere (fasulye ve keman gibi), tavuğun olağanüstü özellik gösterip

konusması ve altın yumurtalar yumurtlaması; masalın tek boyutluluğunu kanıtlayan örneklerden bazılarını meydana getirmektedir.

Tek boyutlu masal evreni itibarıyla bulutların çok üstünde olağanüstü bir sarayın varlığı ve bu sarayda izole edilmiş bir devin (devlerin) yaşaması, masal karakterinde bir şaşkınlık oluşturmamıştır. Oğlan, diğer dünyaya (öte âleme) gittiğinde ise herhangi bir korku duymamakta; deve yakalandığında da sadece zarar görmekten veya ölmekten korkmaktadır. Bu durum ise bahsi geçen masalın tek yönlü çizgisini gözler önüne sermektedir.

Dev, masallar itibarıyla gerçek dünyada kolaylıkla rastlanılabilen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Masalda tek boyutluluğun diğer bir tezahürü, oğlanın öteki dünyaya (öteki âleme) rahat bir şekilde girebilmesidir. Oğlan fasulye sürgününe tırmanıp bulutların üstüne çıkmaktan ve devin yaşadığı diğer dünyaya girmekten korkmamaktadır. Bunların yanında devin sahip olduğu kemanın olağanüstü şekilde kendi kendine çalıyor olması, gerçek dünyada karşılaşılmayacak bir olaydır.

Masalda tek boyutluluğun bir diğer yansıması, oğlanın ineği satmak için pazara götürürken önünde beliren bir toz bulutunun içinden çıkan acayip kılıklı bir kişinin oğlana bir avuç fasulye vermesidir. Bu durum, masalın tek boyutluluk ilkesiyle ilişkili olarak oğlanın hiç garibine gitmemiştir. Bu örnekler çerçevesinde masalın, tek boyutluluk ilkesine uygunluk sağladığı görülmektedir.

4.2. Yüzeysellik

Masalda yüzeysellik ilkesiyle bağlantılı olarak basit tanımlamaların yapıldığı görülmektedir. Kahramanlar; aylak oğlan, yaşlı ve hasta anne ile dev olmak üzere basit birer şekilde nitelendirilmiştir. Ruhsal bir betimleme yapılmamıştır. Masalda,

kahramanların geçmişlerine dair geriye dönük bilgi verilmemiştir. Oğlanın hasta annesinin yiyecek ekmek bulamayacak kadar hasta olduğu belirtilmekte; fakat bu duruma ilişkin bir acı tasvir edilmemektedir.

Hastalığın ne olduğundan bahsedilmemektedir. Masal karakterlerine ve onların iç dünyalarına dair net bilgiler verilmemektedir. Masal karakteri, fasulye sürgününe tırmanıp çok yükseklere, göklere çıkmaktan; dolayısıyla da diğer dünyaya girmekten ve devle karşılaşmaktan korkmamaktadır. Bu bağlamda başkahramanı temsil eden aylak oğlan, başına neyin veya nelerin gelebileceğini hesaba katmadan hareket etmektedir.

Oğlan, devin yaşadığı öteki dünyaya rahatlıkla ulaşabilmektedir. Masalda geçen iki dünyanın sınırlarının belirgin şekilde birbirinden ayrılmamış olması, masalın yüzeysellik ilkesiyle yakından bağlantılıdır. Masalda oğlan, fasulye sürgününü kesip dev düşürdüğünde devin sadece “Ah!” diye ses çıkardığı yüzeysel biçimde belirtilmekte, derin bir acı çekme sahnesine yer verilmemektedir. Devlin vücuduna, görünüşüne dair herhangi bir bilgi verilmemiş olup olaylar ve varlıklar yüzeysel biçimde aktarılmaktadır. Masalın, olaylar ve karakterleri incelendiğinde yüzeysellik ilkesine uyum sağladığı görülmektedir.

4.3. Soyut Biçim

Masalda özel isimlendirmelere yer verilmemiş, yaşlı kadıncağz, aylak oğlan, dev gibi kısa ve basit şekilde tanımlandırmalar yapılmıştır. Masal kahramanları yalnızca bir özelliği ile ön plana çıkmaktadırlar. Malum durum da onların bu ölçüde isimlendirilmelerine sebep olmuş ve masalı soyut bir forma ulaştırmıştır. Altın gibi katı nesnelere varlığı masalın sabit formuna bir örnektir.

Masalda fasulyenin devasa boyutlara ulaşması, masalın soyut biçim ilkesi çerçevesinde değerlendirilmesini sağlamaktadır. Masalda olaylar iç içe geçmiş şekillerde değil, doğru bir çizgide anlatılmıştır. Her eylem, olması gerektiği anda gerçekleşmiştir. Oğlan, tam ineği satacakken “kart ihtiyar” olarak nitelendirilen bir kişi toz bulutunun içinden çıkıp oğlana büyüdü fasulyeleri vermiştir.

Masaldaki olaylar, tam olması gerektiği zamanda gerçekleşmektedir. Oğlan, sadece amacı için hareket etmektedir. Amacı dışında herhangi bir eylem söz konusu değildir. Mucize niteliğinde gerçekleşen olaylar da masalın soyut biçimini desteklemektedir. Yiyecek ekmekleri bile kalmayan oğlanın ve yaşlı annesinin hayatına değişiklik katacak olan büyüdü fasulyeler, onlar için birer mucizedir.

Masal kahramanı, kendisine biçilmiş olan görevi ne olursa olsun yapmaya çalışmış, amacından başka hiçbir şeye odaklanmamıştır. Ancak oğlan, annesinin tüm ısrar ve çabalarına rağmen fasulye sürgününe tırmanıp devin yaşadığı büyük saraya tekrar gitmiştir.

Masalda, kelimesi kelimesine kullanılan katı tekrarlar, masalın soyut biçim ilkesine örnek oluşturmaktadır. Bu hususta herhangi bir kısaltmaya başvurulmamıştır. Oğlan ile tecrit hâlde bulunan devin yanında yaşayan kadının toplamda iki defa karşılaşması dikkat çekicidir.

Soyut biçim ilkesinin yansıması olarak masalda kısaltmaya gidilmeden tekrarlamalar yapıldığı görülmektedir. Aylak oğlan ile öte âlemdeki kadının her iki karşılaşmasında da aynı konuşmalar geçmiş olsa bile herhangi bir kısaltmaya gidilmediği görülmüştür.

4.4. Tecrit ve Her Şeye Bağlılık

Büyülü Fasulyeler Masalı'nda tecridin ilk göstergesi, devin; tecrit edilmiş hâldeki diğer dünyada yaşamasıdır. Ayrıca devin yanında durmakla birlikte ona hizmet eden ve tecrit edilmiş hâlde bulunan bir de kadın yaşamaktadır. Tecridin bir diğer yansıması, gerçek dünyaya ait olan tavuğun konuşması ve altın yumurtlamasıdır.

İncelenen masalda, oğlanın hiç korkmadan fasulye sürgününe tırmanıp bulutları aşarak tecrit hâldeki devin yaşadığı dünyaya gitmesi, oğlanın evrensel ilişkiler kurmasına olanak sağlamıştır ve bu durum, masalda bu ilkenin varlığını kanıtlar niteliktedir. Bu hususta yeni olay ve durumların geliştiği görülmektedir. Masalda oğlan, tecrit hâldeki dev ile evrensel bağlantı kurmuş ve bunun sonucunda altın yumurtlayan tavuk sayesinde zenginliğe kavuşmuştur.

Masalda, devin yanında yaşayan kadının olaylar içindeki varlığı bir anda kesilmiştir. Bu durum, masalarda kesik motife örnek oluşturmaktadır. Masalda kahraman, şansı sayesinde bazı şeyler elde etmektedir. Oğlan, yaptığı işler bağlamında saf ve aylak olarak tanımlanmıştır. Yiyecek ekmek parasını, her işe koşturan annesi kazanmaktadır.

Annesi hasta olup yiyecek ekmek bulamadıklarında bile oğlan çalışmamıştır. Bu durum, masal kahramanının tecrit bir yapıda olduğunu göstermektedir. Kahraman, ineği satacarken toz bulutunun içinden çıkan kişinin vermiş olduğu fasulyeler sayesinde evrensel bağlantılar kurmuştur. Bu kişi de toz butlunun içinden çıkararak masalda tecrit ilkesinin varlığını bir kez daha kanıtlamıştır. Bunların yanında kemanın da tılsımlı bir şekilde kendi kendine çalması, masalda tecrit ve her şeyi kapsama ilkesinin bir yansımasıdır. Değerlendirme sonucunda bu masalın, tecrit ve her şeye bağlılık ilkesine uygunluk sağladığı görülmektedir.

4.5. Yüceltme ve Dünyayı Kapsama

Büyülü Fasulyeler Masalı'nda sıradan olan masal kahramanları, olağanüstü özellikler göstererek yüceltilmişlerdir. Masalda sıradan motifler; içi boşaltılıp saflaştırılarak, olağanüstü özellikler kazanarak ve yüceltilerek her şeyi kapsayıcı; her şeye dönüşebilecek birer yapıya bürünmektedir.

Sıradan bir nesne olan kemanın olağanüstü bir şekilde devin istediği parçaları çalması, esasen kemanın içinin boşaltılarak yüceltilmiş olduğunu göstermektedir. Bunun yanında tavuğun konuşup altın yumurtlaması, tavuğun da yüceltilmiş olduğunu göstermektedir. Keman ve tavuk, içi boşaltılıp özü değiştirilmiş ve yüceltilerek masalsı nitelikler kazandırılıp masal motifi hâline getirilmiştir.

Masalda yüceltilmiş olan varlık ve karakterler sayesinde masalın kapsayıcılık özelliği ön plana çıkmaktadır. Gerçek dünyada olması imkânsız şeylerin masalarda kolayca gerçekleşebilmesi, yüceltme ve her şeyi kapsama ilkesi çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Oğlanın karşısına ineği satacakken toz bulutunun içinden çıkan bir kişi, oğlana fasulye vermektedir. Bu bağlamda gerçek dünyaya ait bir unsur olan fasulye, içi boşaltılmış ve olağanüstü özellik kazanmış bir yapıya bürünmektedir. Böylece fasulye, masal dünyasında her şeyi kapsayıcı bir hâle gelmiş bulunmaktadır. Bu ilke kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer durum, oğlanın fasulye sürgünü sayesinde devin yaşadığı diğer dünyaya yaptığı yolculuktur.

Burada yolculuk, özü değiştirilerek sihirli bir yolculuğa dönüştürülmüştür. Bu yolculuk her şeyi kapsayıcı bir hâle gelmiştir. Bu yolculuk sonucunda oğlan; devin yaşadığı saraya ulaşmış, altın yumurtlayan tavuk ve kendi kendine çalan kemana sahip olmuştur. Yüceltme ve her şeyi kapsama ilkesi doğrultusunda masalarda imkânsız bir durumun olmadığı gözler

önüne serilmektedir. Masalarda yüceltilerek dönüşüme uğrayan unsurlar, her şeyi kapsayıcı birer hâle gelmektedir. Bu hususta bu masalın da yüceltme ve her şeyi kapsama ilkesine uyum sağladığı tespit edilmiştir.

5. SONUÇ

Masallar, her ne kadar ilk defa ortaya çıktıkları dönemler itibarıyla belirli bir anlatıcıya bağlı olarak teşekkül ve tekâmül eden anlatı türleri olsalar da zaman içerisinde anonimleşerek sözlü kültür geleneği içerisinde yaşamaya devam eden önemli anlatı türleri hâline gelmiştir. İcra edildikleri ortamların niteliklerine ve anlatım bağlamlarına göre yeniden şekillenen bu anlatılar; bir toplumun kültürel hafızasını, kolektif bilinçaltını, yaşam biçimini ve dünya görüşünü yansıtan sembolik bir yapı ortaya koymaktadır.

Somut ve soyut unsurları bünyelerinde derleyen, toplayan veya bir araya getiren masallar; kültürel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında işlevsel birer rol üstlenmektedirler. Ayrıca farklı toplumlarda benzer motifler ve anlatı kalıplarıyla karşımıza çıkmaları, masalların evrensel bir anlatı geleneği içerisinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda masalların, tek merkezli yaratma kuramı çerçevesinde ele alınabilecek ortak kültürel miras unsurlarından biri olduğu anlaşılmaktadır.

Max Lüthi'nin masal çözümleme yönteminde ortaya koyduğu temel ilkeler doğrultusunda değerlendirildiği zaman Büyülü Fasulyeler Masalı'nın; yüzeysellik, soyutlama, tek boyutluluk, yüceltilmişlik ve yalıtılmışlık gibi temel özellikleri büyük ölçüde taşıdığı görülmektedir. Masalda karakterlerin psikolojik derinlikten uzak bir biçimde işlenmesi, olayların hızlı ve kesintisiz bir akış içerisinde ilerlemesi ve gerçek ile

olağanüstü unsurların aynı düzlemde sunulması; Lüthi'nin masal estetiğine ilişkin görüşlerini destekler niteliktedir.

Masalda yer alan sembolik unsurlar, yalnızca bireysel birer macerayı değil; aynı ölçüde cesaret, dönüşüm, ödüllendirme ve toplumsal değerleri özümseme gibi başlıca evrensel temaları da görünür kılmaktadır. Bahsi geçen zeminin akabinde Büyülü Fasulyeler Masalı'nı, hem yapısal hem de biçimsel bakımlardan evrensel masal geleneğinin tipik örneklerinden biri olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü gerçek yaşam ile öteki âlem (doğaüstü diyar) kurgusu üzerine bina edilen bu masal, pek çok masalda karşılaşılabilecek olan genel hadiseleri yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alangu, T. (2010). *Kediler Padişahı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bakırcı, N. (2006). *Niğde Masalları*. Niğde: Niğde Yüksek Öğrenim Vakfı Yayınları.
- Bayraktar, Z. (2014). Geleneğin güncellenmesi bağlamında masaldan çizgi filme Keloğlan tipi üzerine. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 49(49), 19-51. <https://izlik.org/JA39CM69DW>
- Bottigheimer, R. B. (2014). *Magic tales and fairy tale magic from Ancient Egypt to the Italian renaissance*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Buch, W. (2006). Masal ve efsane üzerine. (A. O. Öztürk, Çev.), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* (ss. 223-228). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Çinko, K. (2023). Ürem Bey ile bir padişah kızı masalının Max Lüthi'nin evrensel masal ilkelerine göre çözümlenmesi. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(2), 445-463. <https://doi.org/10.55666/folklor.1256913>
- Çobanoğlu, Ö. (2001). Türk mitolojisi. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı-Türk Dünyası Edebiyat Tarihi 1* (ss. 5-86). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gümüş, İ. (2017a). *Türk masalları ve Max Lüthi yöntemi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gümüş, İ. (2017b). Nardaniye Hanım Masalı'nın Max Lüthi yöntemine göre çözümlenmesi. *İdil*, 6(37), 2397-2408. <https://www.idildergisi.com/ozet.php?dili=1&ref=1506026713&did=119>

- Günay, U. (1992). Türk masallarında aile. *Sosyo-kültürel değişme sürecinde Türk ailesi* (ss. 616-625). Ankara: Aile Araştırma Kurumu Yayını.
- Lüthi, M. (1986). *The European folktale: Form and nature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Öğüt Eker, G. (2008). 21. yüzyıl Türk çocuklarının masalları: Reklâmlar!. *Türk Xalqları Ədəbiyyatı (II) Beynəlxalq Uşaq Ədəbiyyatı Konqresi – Materiallar I Kitab* (ss. 269-274). Bakı: Qafqaz Universiteti Dizayn və Nəşriyyat İşləri.
- Önal, M. N. (2006). Masallardaki Engeller Üzerine Bir Araştırma. *Mitten Meddaha Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri* (ss. 183-197). Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Merkezi Yayını.
- Özay, Y. (2006). Evrim Ölçer ile “Masal mekânında kadın olmak” üzerine söyleşi. *Millî Folklor*, 71, 129-131. <https://www.millifolklordergisi.com/Yayin/71>
- Sakaoğlu, S. (1999). Bir masal kahramanı olarak Nasreddin Hoca. *Masal Araştırmaları* (ss. 234-239). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sakaoğlu, S. ve Şimşek, E. (2023). Türkiye sahası masalları. *Türk Dünyası Masal Araştırmaları* (ss. 7-53). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Seyidoğlu, B. (1986). Masal. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 6* (s. 149). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şenocak, E. (2002). Mazgirtli bir masal anlatıcısı: Süleyman Gül. *Millî Folklor*, 53, 94-101. <https://www.millifolklordergisi.com/Yayin/53>

- Şimşek, E. (2017). Türk masallarının milli tipi: Keloğlan. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11, 41-57.
<https://doi.org/10.31126/akrajournal.328047>
- Yaman, S. (2014). Propp metodunun bir uygulaması - Tokat yöresine ait Yumakoğlan Masalı. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, II, 147-155.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gopsbad/article/616709>
- Yaman, S. (2023). *Türk masalları ve Holbek yöntemi*. Ankara: Grafiker Yayınları.

İNCİLİ ÇAVUŞ ANLATILARINDA MİZAH, SÖZ VE BELLEK

Ceyhun KAÇMAZ¹

1. GİRİŞ

Türk sözlü kültüründe mizahî tipler, yalnızca güldürü üreten kişiler olmaktan ziyade toplumun tecrübesini, eleştirisini ve sağduyusunu taşıyan anlatı odaklarıdır. Fıkra, kısa hacmine rağmen gündelik hayatın çelişkilerini, toplumsal hiyerarşileri ve iktidar karşısında söz söyleme biçimlerini yoğunlaştırır. İncili Çavuş fıkraları da bu yoğunlaşma içinde sözün, zekânın ve halk sağduyusunun temsil edildiği metinler olarak okunabilir.

Halkbilimi açısından bir anlatının değeri, tarihsel gerçekliğe birebir uygun olup olmamasıyla sınırlı değildir. Boratav, halkbiliminin konusuna giren sözlü ürünlerde tek ve en doğru nüshadan çok, anlatının farklı çevrelerde kazandığı biçimlerin ve bu biçimlerin toplumla kurduğu ilişkilerin önem taşıdığını belirtir (Boratav, 1969: 12-13). İncili Çavuş fıkraları da tarihî bir şahsın başından geçmiş olaylar olarak değil, halk muhayyilesinin şekillendirdiği ve zamanla ortak belleğin parçası hâline getirdiği anlatılar olarak değerlendirilebilir.

İncili Çavuş'u birçok mizah tipinden ayıran başlıca özellik, anlatılarda saray, padişah, devlet erkânı, elçiler ve bürokratik otoriteyle iç içe görünmesidir. Bu yakınlık, onu halk arasında dolaşan bir nüktedandan çok, iktidarın eşliğinde söz söyleyen ara bir figüre dönüştürür. Bergson'un gülme kuramı burada açıklayıcıdır: Gülme, bireysel bir tepki olmaktan çok

¹ Bağımsız Araştırmacı, ORCID: 0000-0002-1819-6254.

topluluk içinde yankılanan toplumsal bir karşılıktır (Bergson, 2011: 7) ve toplumun, üyelerinden beklediği esnekliği yitiren katılığa karşı işleyen bir düzeltme, bir “toplumsal jest” işlevi görür (Bergson, 2011: 58).

Anlatılarda mizah, eğlendirici yanını korurken sözlü kültürün iktidar karşısında geliştirdiği dolaylı eleştiri biçimleriyle de birleşir. Gösteriş, haksızlık, öfke, çıkar ilişkisi ve otorite zaafı çoğu zaman doğrudan çatışmaya girilmeden, kısa bir nükte ya da beklenmedik bir cevapla açığa çıkar.

Bütün İncili Çavuş fıkralarını tüketmek bu bölümün amacı değildir. Avusturya elçisi, “boşboğaz” lakabı, “bedava geçinen üç kişi”, pişmiş yumurta-leblebi davası, imam ve elli değnek, dolandırıcılık ve padişah hiddetiyle ilgili fıkralar, İncili Çavuş tipinin mizah, iktidar ve sözlü kültür belleği içindeki yerini belirginleştiren örnekler olarak öne çıkar. Bu anlatılarda olay örgüsünün bütün ayrıntılarından çok, sözün hangi değerleri taşıdığı ve hangi kültürel işlevleri üstlendiği önem kazanır.

2. İNCİLİ ÇAVUŞ ANLATILARININ SÖZLÜ KÜLTÜRDEKİ YERİ

2.1. Tarihî Kişilikten Fıkra Tipine

İncili Çavuş anlatılarının sözlü kültürdeki yerini belirlerken tarihî kişilik ile fıkra tipi arasındaki ayrımı gözetmek gerekir. Kaynaklar onun bütünüyle hayalî bir şahsiyet olduğunu göstermez; fakat tek ve tartışmasız bir biyografi kurmaya da elvermez. Özder, “İncili”lerin birkaç tane olduğunu, yaşadıkları yerlerin farklı gösterildiğini ve söylentilerin birbirini tutmadığını belirterek bu güçlüğü dikkat çeker (Özder, 1977: 179).

Albayrak da İncili Çavuş’un kimliği hakkındaki bilgilerin sınırlı olduğunu, bunların bir kısmının yakıştırmaya niteliği taşıdığını ve asıl adı, doğum yeri, lakabının kaynağı,

yaşadığı dönem ve sarayla ilişkisi konusunda farklı rivayetlerin bulunduğu belirtir (Albayrak, 2000: 277-278). Ortaya çıkan görünüm, İncili Çavuş'un tarihî bir şahıs olarak bütünüyle belirsizleştiğini değil; tarihî çekirdeğin sözlü kültürde farklı anlatı çevrelerinin ihtiyaçlarına göre genişlediğini düşündürür.

Kimlik karmaşasının en belirgin örneklerinden biri, İncili Çavuş'un Firuz Ağa ile ilişkilendirilmesidir. Özder, Süleyman Tefvik Özzorluoğlu'nun İncili Çavuş'u Kanunî Sultan Süleyman'ın musahibi Firuz Ağa olarak gösterdiğini aktarır; fakat bu bilginin kronolojik bakımdan sorunlu olduğunu belirtir (Özder, 1977: 180). Beysanoğlu da bazı derleyicilerin İncili Çavuş'u Kanunî'nin musahibi ve nedimi olan Firuz Ağa sandıklarını, bunun açıkça yanlış olduğunu ifade eder (Beysanoğlu, 1981: 312).

Beysanoğlu, İncili Çavuş'un asıl adının İrincilli Mustafa Çavuş olduğunu, "İrincilli" kelimesinin zamanla "İncili"ye dönüştüğünü ve onun bu adla tanındığını ileri sürer (Beysanoğlu, 1981: 314). Albayrak'ın aktardığı genel biyografik çerçevede de IV. Murad devrinde İran'a elçi olarak gönderilen Mustafa Çavuş'un İncili Çavuş kabul edilmesi önemli dayanaklardan biridir (Albayrak, 2000: 277-278). Bununla birlikte sözlü kültürde bir şahsın kalıcılığı, yalnızca biyografisinin doğrulanabilir ayrıntılarıyla değil, o şahıs etrafında oluşan anlatıların hangi toplumsal ihtiyaçları karşıladığıyla ilgilidir.

Dolayısıyla İncili Çavuş'u yalnızca "kimdi?" sorusuyla değil, "halk onu hangi işlevlerle yaşattı?" sorusuyla ele almak daha verimlidir. Bir katmanda saray, diplomasi ve devlet hizmetiyle ilişkilendirilen tarihî kişi; diğer katmanda ise hazırcevap, nüktedan ve otorite karşısında söz söyleyebilen fıkra tipi vardır. Bu bölümün ağırlığı ikinci katmandadır.

2.2. Türk Fıkra Geleneği İçinde İncili Çavuş

İncili Çavuş anlatıları, Türk fıkra geleneği içinde bağımsız nükteler toplamından çok, tip merkezli bir mizah geleneğinin parçası olarak yer alır. Nasreddin Hoca, Bektaşî, Bekri Mustafa ve İncili Çavuş gibi adlar, belirli mizahî bakışların taşıyıcılarıdır.

Sakaoğlu, fıkra tiplerinin farklı açılardan tasnif edilebileceğini belirtir. Ona göre bazı tipler kendi adlarıyla anılan ferdî tiplerdir; Nasreddin Hoca ve İncili Çavuş bu gruba örnek gösterilebilir (Sakaoğlu, 1993: 501). İncili Çavuş böylece bir bölge halkının genel adıyla değil, kendi adıyla yaşayan ferdî bir fıkra tipi olarak belirginleşir.

Sakaoğlu'nun şöhret alanına göre yaptığı ayırıda Nasreddin Hoca, Türkçe konuşulan bütün ülkelerde bilinen en yaygın tip olarak gösterilirken İncili Çavuş daha sınırlı bir yaygınlık alanına sahip tipler arasında anılır (Sakaoğlu, 1993: 501). Bu çerçevede İncili Çavuş, Nasreddin Hoca ölçüsünde evrenselleşmiş bir Türk dünyası tipi değildir; yine de Türkiye merkezli fıkra geleneğinde güçlü ve tanınır bir yer tutar.

Yıldırım'ın fıkra tipleri tasnifi de İncili Çavuş'un konumunu destekler. Yıldırım, fıkra tiplerini toplumun ortak duyarlığı, aklı ve yargı gücüyle ilişkilendirir; İncili Çavuş'u gerçek kişiliği ve yaşadığı dönem hakkında bilgi sahibi olunan önemli tiplerden biri sayar (Yıldırım, 1976: 17, 23). Turan da İncili Çavuş'u Türk fıkra tipleri içinde gerçek kişiliği ve devri hakkında bilgi sahibi olunan nadir tiplerden biri olarak değerlendirir (Turan, 2003: 307).

İncili Çavuş'u ayırt eden temel unsur, mizahının saray ve iktidar çevresine yakınlığıdır. Nasreddin Hoca halk bilgeliği ve ters mantıkla, Bektaşî tipi serbest ve sorgulayıcı tavırla, Bekri Mustafa şehir mizahı ve rindlikle belirginleşirken İncili Çavuş

padişah, saray erkânı, elçi, musahiplik ve bürokrasi çevresinde öne çıkar.

2.3. Sözlü Kültür Belleğinde Mizahî Tipin Kalıcılığı

İncili Çavuş anlatılarının kalıcılığı, anlatıların komik oluşuyla tek başına açıklanamaz. Sözlü kültürde bir mizahî tipin yaşaması, onun tekrar edilebilir, hatırlanabilir ve farklı bağlamlarda yeniden işlevlendirilebilir olmasına bağlıdır. İncili Çavuş fıkraları çoğu zaman kısa bir olay, belirgin bir gerilim ve bu gerilimi çözen beklenmedik bir söz üzerine kurulur; böylece anlatı, hafızada taşınabilen bir nükte çekirdeğine dönüşür.

Halbwachs'ın kolektif hafıza yaklaşımı, bu kalıcılığı sosyal çerçeve içinde düşünmeye imkân verir. Halbwachs, “hatıralarımız genellikle kolektif olarak kalır” derken bireysel hatırlamanın dahi başkaları, gruplar ve ortak bakış açılarıyla iç içe işlediğini vurgular (Halbwachs, 2017: 10). Ona göre geçmişin yeniden hatırlanabilmesi, hatırlayan öznenin bir grupla ilişki kurabilmesi ve o grubun kavramlarına başvurabilmesiyle yakından ilgilidir (Halbwachs, 2017: 13). İncili Çavuş fıkralarının bellekte yaşaması da tekil noktelerin topluluk içinde yeniden anlatılabilir ve paylaşılabilir oluşundan ayrı düşünülemez.

Ong'un sözlü kültüre ilişkin yaklaşımı da bu yapıyı açıklamaya elverişlidir. Ong, sözlü kültürde kelimelerin yazıdaki gibi sabit nesnelere olmadığını; sözün ağızdan çıktığı anda gerçekleşen bir olay ve eylem niteliği taşıdığını belirtir (Ong, 2014: 46-47). İncili Çavuş fıkralarında son sözün, lakabın, nüktenin veya tersine çevirmenin belirleyici hâle gelmesi, sözlü kültürde kelimenin olaylaştırıcı gücüyle ilgilidir.

Assmann'ın bellek, zaman ve kimlik arasındaki ayrımı burada tamamlayıcı bir açıklama sağlar. Ona göre bellek bireysel, sosyal ve kültürel düzeylerde işler; sosyal düzey iletimle, kültürel düzey ise sembolik biçimler ve kültürel

kimlikle ilişkilidir (Assmann, 2011: 15-16). Bu ayırım, İncili Çavuş örneğinde figür ile anlatı düzeylerini birbirinden ayırmayı gerektirir. Tekil fıkralar, varyantlaşarak ve farklı bağlamlara bağlanarak büyük ölçüde gündelik, iletişimsel belleğin akışkan alanında dolaşır; buna karşılık “İncili Çavuş” adıyla anılan tip, Türk fıkra geleneğinin tanınır ve kimlik bağlayıcı bir figürü olarak kültürel bellekte sabitlenir. Başka bir deyişle anlatı iletişimsel bellekte değişmeye açık kalırken, figür kültürel bellekte kalıcılıştır; İncili Çavuş’un sürekliliği de bu iki düzey arasındaki kesintisiz geçişten doğar.

2.4. Saray, Halk ve Sözü Ara Alanı

İncili Çavuş anlatılarında saray, tarihî bir dekor olmaktan çok sözü değerini, riskini ve etkisini belirleyen alandır. Padişah, vezir, elçi, çavuş, musahip, kadı ve saray görevlileri aracılığıyla iktidarın farklı yüzleri belirir. İncili Çavuş ne bu alanın bütünüyle dışındaki bir halk tipi ne de iktidar içinde erimiş sıradan bir saray görevlisidir. Bu geniş şahıs kadrosu, padişahın sadrazama, bürokratlardan elçilere, aile bireylerinden din adamlarına ve olağanüstü varlıklara kadar uzanan beş ana grup altında başka bir çalışmada ayrıntılı biçimde tasnif edilmiştir (Kaçmaz, 2024: 37).

Beysanoğlu, İncili Çavuş’un Dergâh-ı Âli Çavuşu olarak saraya girdiğini; bu çavuşların divan günlerinde hizmet, mübaşirlik ve icra kuvvetlerine yardımcılık gibi görevleri bulunduğunu aktarır (Beysanoğlu, 1981: 314-315). Bu bilgiler, anlatılardaki saray yakınlığının yalnızca fıkra geleneğinin kurgusal bir tercihi olmadığını, İncili Çavuş’un tarihî kimliğinin de saray ve devlet hizmetiyle ilişkilendirildiğini gösterir.

Bu kurumsal arka plan, İncili Çavuş’un saray içindeki yerini yalnızca eğlendirici bir figür olarak düşünmeyi güçleştirir. Dergâh-ı âlî tabiri Osmanlılarda padişah sarayını, özellikle İstanbul’un fethinden sonra ise sarayla birlikte hükümet

merkezini de çağrıştıran bir kullanım kazanmış; padişaha bağlı görevliler ve dergâh-ı âlî çavuşları da bu adlandırma içinde yer almıştır (Özcan, 1994: 174). Musâhibin nedimden ayrılan yönü de yalnızca hoş vakit geçirme işleviyle sınırlı kalmayıp daha resmî bir mahiyet taşıması ve devlet işlerinde görüşüne başvurulabilmesidir (İpşirli, 2020: 230). Bu bakımdan İncili Çavuş'un anlatılardaki konumu genel bir saray soytarısı kalıbına indirgenemez; o, devlet hizmeti ve diplomasiyle ilişkili bir kişilik olarak belirir, fakat bu yakınlığın açtığı sınırlı söz alanını mizah yoluyla esnetir.

Fıkralardaki İncili Çavuş yalnızca resmî görev kimliğiyle açıklanamaz. Onu anlatı tipi hâline getiren şey saray çevresinde bulunması değil, bu çevrede söz söyleme biçimidir. Padişah huzurundaki nükte kimi zaman hiddeti yatıştırır, kimi zaman gösterişi boşa çıkarır, kimi zaman da otoritenin zaafını sezdirir.

3. MİZAH, GÜLDÜRÜ VE ELEŞTİRİ

3.1. Hazırcevaplık ve Zekâ Gösterisi

İncili Çavuş anlatılarında hazırcevaplık, hızlı cevap vermekten ibaret değildir; sosyal durumu sezme, otoritenin sınırlarını fark etme ve sözü bu sınırlara göre biçimlendirme becerisidir. Dilsel çeviklik, burada sosyal zekâyla birlikte çalışır.

Avusturya elçisi ve murassa nalin anlatısı, hazırcevaplığın sözle ve sembolik düzenle birleştiği güçlü örneklerdendir. Elçi, İstanbul'a gelirken mücevherlerini takarak padişahı etkilemek ister. Gösteriş doğrudan aşağılanmaz; İncili Çavuş, mücevherle süslenmiş nalinleri abdesthaneye koydurur. Elçi bunun anlamını sorunca verilen cevap, servet ve zenginliğin dış görünüşte değil "akıl u zekâda" ve insanî değerlerde aranması gerektiğini bildirir (Tevfik, 1923: 13; Kılıç, 2022: 46). Elçi tipinin gösterişe ve maddî zenginliğe düşkünlüğü, buna

karşılık İncili Çavuş'un asıl değeri zekâda ve bilgelikte araması, bu anlatı geleneğinin şahıs kadrosunda yinelenen bir karşıtlıktır (Kaçmaz, 2024: 44).

Cevap, fıkranın değer düzenini tersine çevirir. Elçinin mücevherleri abdesthane nalinleriyle aynı sembolik düzleme çekilir; gösterişin değeri düşerken akıl, zekâ ve insanî değerler öne çıkar. Mizah kaba alayla değil, nesne düzenlemesiyle işler; diplomatik nezaketi korurken eleştiriyi etkili biçimde iletir.

Padişaha “boşboğaz” lakabının yakıştırıldığı anlatıda da hazırcevaplık iktidar karşısında sınanır. İncili, silahdar ağayı ayıya benzetir; padişah bu sözü saklamayıp silahdar ağaya aktarınca İncili zarar görür. Daha sonra padişah kendisine hangi lakabın uygun olacağını sorunca İncili, “Efendimiz, size de boşboğaz lakabını kordardı” cevabını verir (Tevfik, 1923: 22; Kılıç, 2022: 64). Silahdar ağanın öfkeli ve eleştiriye kapalı kişiliği, bu kadronun olumsuz devlet görevlisi tiplerinden biri olarak başka bir çalışmada da betimlenmiştir (Kaçmaz, 2024: 42).

Cevap, padişaha yöneltilmiş açık bir suçlama değildir; fakat onun sır saklayamama zaafını ele verir. Lakap, mizahın koruyucu biçimine dönüşür: Hem güldürür hem de otorite karşısında söylenmesi güç olan sözü taşır.

3.2. Tersine Çevirme ve Hiyerarşinin Askıya Alınması

İncili Çavuş fıkralarında mizahın güçlü mekanizmalarından biri tersine çevirmedir. Tersine çevirme, anlatıdaki beklenen güç ilişkisini geçici olarak bozar: Üstte olan altta, bilen bilmeyen, hile kuran hileye düşen hâline gelebilir. Bahtin'in karnaval kavramı burada doğrudan tarihsel karnaval bağlamı için değil, mizahın hiyerarşiyi geçici olarak yerinden oynatan mantığını açıklamak için karşılaştırmalı bir zemin sunar.

Bahtin'e göre karnaval, egemen hakikat ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlar; hiyerarşik rütbelere, ayrıcalıklar, normlar ve yasaklar bu alanda askıya alınır (Bahtin, 2005: 36). Aynı bağlamda karnaval dilinin “tersyüz” olma mantığına dayandığını ve ikinci hayatı bir “tersyüz olmuş dünya” olarak kurduğunu belirtir (Bahtin, 2005: 37). İncili Çavuş fıkralarındaki tersine çevirme, bu mantıkla aynı değil ona benzer bir işlemdir ve aradaki fark yalnızca ölçek değil, tür farkıdır. Karnaval, bütün bir topluluğun katıldığı, hiyerarşiyi meydana ve toplu hâlde askıya alan bir şenlik biçimidir; İncili'nin nüktesi ise en hiyerarşik mekânda, padişah huzurunda, tek bir kişinin ağzında beliren ve gülme bittiğinde düzeni olduğu gibi yerinde bırakan anlık ve sınırlı bir tersine çevirmedi. Karnaval hiyerarşiyi topluca askıya alırken İncili Çavuş, hiyerarşinin içinde açılmış dar bir söz alanını esnetmekle yetinir.

İmam ve elli değnek anlatısı, bu mekanizmanın başarılı örneklerindedir. İncili Çavuş, padişaha kendisinin yerini tutabilecek bir mizah ehli bulmak üzere yola çıkar ve bir köy imamının hazırcevaplığını fark eder. İmamı İstanbul'a götürürken onun padişahıtan alacağı ihsanı yarı yarıya paylaşmak üzere anlaşır. Fakat imam ödül olarak para değil, “elli değnek” ister. Değneklerin yirmi beşi vurulduktan sonra “Efendim, ortağım var. Yarısının da ona vurulması îcâb eder” der (Tevfik, 1923: 21; Kılıç, 2022: 62).

Bu son söz, anlatıdaki güç dengesini tersine çevirir. İncili başlangıçta imamı sınavan ve onun üzerinden kazanç sağlamayı planlayan kişidir; imam ise görünüşte daha zayıftır. Finalde imam, “ortaklık” kavramını para veya ihsan paylaşımından ceza paylaşımına taşır. Anlaşmanın mantığı bozulmaz; tersine, aşırı tutarlı biçimde uygulanarak İncili'nin aleyhine döner.

Fıkra, İncili Çavuş'u tek boyutlu bir üstünlük figürü olmaktan çıkarır. Sözlü kültür onu yalnızca başkalarına karşı

daima üstün gelen bir kahraman olarak değil, kendisi de alt edilebilen hareketli bir mizah tipi olarak saklar.

3.3. İma, Kinaye ve Dolaylı Eleştiri

İncili Çavuş anlatılarında mizah, doğrudan söylenmesi güç olan sözü ima, kinaye ve dolaylılıkla söylenebilir hâle getirir. Eleştiri çoğu zaman açık suçlama biçiminde değil, masum görünen cevap, beklenmedik benzetme, yanlış anlamaya açık söz oyunu veya abartılı nezaket cümlesi içinde belirir. Bu teknikler, Scott'ın iktidar karşısında geliştirilmiş kılık değiştirme yolları olarak sıraladığı örtmece, dolaylı söyleyiş ve simgesel anlatı repertuarıyla örtüşür; Scott bu yolları, anonimlik ve örtmeceye başlayıp halk anlatısı, simgesel tersine çevirme ve karnaval gibi tersyüz törenlerine uzanan bir ölçek içinde değerlendirir (Scott, 1990: 138).

“Bedava geçinen üç kişi” anlatısı, İncili Çavuş'un kendi toplumsal konumunu mizah yoluyla kavradığını gösterir. Padişah, Sarayburnu açıklarında akıntıya karşı kürek çeken bir kayıkçıyı görünce geçim meselesi üzerine düşünür. İncili Çavuş bu gözlem üzerine “Dünyâda bedava geçinen üç kişi vardır” cevabını verir (Tevfik, 1923: 23; Kılıç, 2022: 66). Cevap bir yandan padişahı güldüren bir nükte başlatır, diğer yandan sarayda mizahçının konumuna dair eleştirel bir öz-bilinç üretir.

Bu fıkrada gülme, emeğin görünürlüğü ile saray hayatının ayrıcalığı arasındaki gerilimden doğar. Kayıkçı akıntıya karşı bedeniyle mücadele eder; İncili ise padişahı eğlendirme ve hiddetini yatıştırma becerisiyle geçinir. İncili'nin kendi konumunu da mizahın nesnesi yapması, anlatının eleştirel etkisini artırır.

Dolaylı eleştirinin daha belirgin biçimi, tüccarbaşı ve padişahın hiddeti anlatısında görülür. Padişah, tüccarbaşının idamını emreder. İncili Çavuş padişaha doğrudan “affet” demez; öfke dilini yanlış anlamış gibi yaparak onu gülünç bir düzleme

çeker. Padişahın sert buyruğu karşısında “Sahanların kapağını açıp da mı sokayım, yoksa kapağıyla mı?” sorusunu yöneltir (Tevfik, 1923: 40; Kılıç, 2022: 100).

Yüzeyde kaba bir nükte gibi duran bu söz, padişah öfkesinin çözülmesini sağlar. İncili, iktidar kararının hukukî tartışmasına girmez; onun duygusal zeminini değiştirir. Öfke sürdüğü sürece idam emri yürürlüktedir; gülme ortaya çıktığında af ihtimali doğar.

4. SARAY, OTORİTE VE SÖZ

4.1. Padişah Huzurunda Sözün Riski

İncili Çavuş fıkralarında padişah huzuru, sözün en riskli olduğu anlatı alanıdır. Padişah yalnızca dinleyici değildir; sözün sonucunu belirleyebilecek en yüksek otorite konumundadır. Bu yüzden padişah karşısında söylenen nükte, ceza, ihsan, af veya hiddet gibi sonuçlar doğurabilecek yüksek riskli bir söz eylemi hâline gelir.

Scott’ın açık metin (public transcript) ve örtük metin (hidden transcript) ayrımı bu bağlamda bilhassa açıklayıcıdır. Scott’a göre iktidar ilişkilerinde açık etkileşim çoğu zaman yalnızca görünen yüzdür; doğrudan söylenemeyenler ise söylenti, dedikodu, şaka, şarkı ve halk anlatısı gibi çifte anlamlı ve kimliği gizleyen biçimlerde herkesin gözü önünde dolaşıma girer (Scott, 1990: xii-xiii, 4-5). Scott bu noktada doğrudan trickster anlatılarını örnek verir ve halk anlatısında örtük metnin kısmen arındırılmış, muğlak ve kodlanmış bir biçiminin daima mevcut olduğunu belirtir (Scott, 1990: 19). İncili Çavuş tam da bu tarife uyan bir figürdür: açık siyasal isyan üretmez, iktidarın zaaflarını padişahın huzurunda bile söylenebilir kılan kodlanmış ve çifte anlamlı bir dil kurar.

“Boşboğaz” anlatısı, bu riskin ve söz ustalığının belirgin örneklerindedir. İncili, padişahı açıkça suçlamadan onun zaafını lakap aracılığıyla sezdirir. Mizah, Scott’ın açık söylem ile örtük eleştiri arasında kurduğu gerilimi hatırlatır: Padişah huzurunda doğrudan söylenemeyecek eleştiri, nükte formuna sokularak kabul edilebilir hâle gelir.

Tüccarbaşı anlatısında ise padişahın hiddeti mizah yoluyla askıya alınır. Bu sahne Bergson’un gülme kuramıyla da okunabilir: padişahın hiddeti, anın gerektirdiği esnekliği yitirmiş bir tür katılıktır; Bergson’a göre gülünç olan tam da bu katılıktır ve gülme, ona verilmiş bir düzeltmedir (Bergson, 2011: 16). İncili’nin nüktesi öfkenin bu katılığını çözer; gülme burada, Bergson’un deyişle katılığı esnekliğe çeviren bir toplumsal jest olarak iş görür (Bergson, 2011: 58). İncili, iktidar kararına doğrudan karşı çıkmaz; öfkenin dilini komik hâle getirerek kararın duygusal zeminini değiştirir. Böylece padişah buyruğu hukuken tartışılmadan, buyruğun şiddeti gülmeyle zayıflatılır.

4.2. Sarayın İçinden Halkın Sözü Söylemek

İncili Çavuş anlatılarında halk sağduyusu çoğu kez saray çevresinde dile gelir. İncili sarayın içindedir; padişaha yakındır, protokolü bilir ve devlet erkânıyla ilişki kurar. Yine de fıkralarda onun sözü çoğu zaman sarayın resmî değerlerini değil, halkın pratik aklını taşır.

Murassa nalin anlatısı, bu ara konunun sembolik bakımdan en açık örneklerindedir. İncili Çavuş sarayın itibarını korur; ancak bunu kaba bir üstünlük gösterisiyle değil, gösterişe karşı halk sağduyusunu temsil eden bir değer ölçüsüyle yapar. Mücevherin abdesthane nalinine aktarılması, dış zenginliğin sembolik değerini düşürür. Halk anlatı belleği açısından asıl üstünlük süs ve servette değil, akıl, zekâ ve insanî değerlerdedir.

“Bedava geçinen üç kişi” anlatısında sarayın içinden konuşan söz, sarayın rahatlığını bütünüyle gizlemez. İncili,

kendi yerini de ironik biçimde açığa çıkarır. Bu tavır onun mizahını daha inandırıcı kılar; çünkü eleştiri yalnızca başkalarına yönelmez, konuşan öznenin kendi konumunu da kapsar.

Albayrak'ın değerlendirmesinde halkın İncili Çavuş'u saray ve çevresini eleştirmek için uygun bir temsilci olarak benimsediği belirtilir (Albayrak, 2000: 277-278). Turan da İncili Çavuş'un içinde bulunduğu mekânda aksaklıkları alaya aldığı; padişaha hoş vakit geçirme işleviyle idarenin ve cemiyetin aksayan yönlerini gösterme işlevini birlikte yürüttüğünü kaydeder (Turan, 2003: 309). Bu iki değerlendirme, İncili Çavuş'un ara konumunu yalnızca anlatı içi bir özellik olarak değil, halkın mizahî temsil ihtiyacının sonucu olarak da düşündürür.

4.3. Temsilin Sınırı: İncili Çavuş Her Zaman Galip Değildir

İncili Çavuş anlatılarında halk zekâsını temsil etmek, mutlak üstünlük anlamına gelmez. Bazı fıkralarda İncili üstün konuma geçer; bazı anlatılarda ise başka bir hazırcevap figür tarafından geride bırakılır. Bu durum, fıkra tipinin canlılığını ve sözlü kültürün tek yönlü kahramanlık anlatısı kurmadığını gösterir.

İmam ve elli değnek anlatısında İncili, başlangıçta daha güçlü konumdadır: padişaha yakındır, imamı seçen ve onu saraya götüren kişidir, ayrıca ödülü paylaşma şartını kendisi koyar. Finalde ise imam bu şartı tersine çevirerek İncili'yi kendi oyununa düşürür. Fıkra, İncili'nin üstünlüğünü sınırlarken halk zekâsının çoğulluğunu da görünür hâle getirir.

Temsilin sınırı burada belirir. İncili Çavuş halkın sözünü temsil eder; fakat halk zekâsı onunla sınırlı değildir. Aynı sağduyu imamın ağzından da konuşabilir. Böylece İncili Çavuş

fıkralarında halk zekâsı tek kişide mutlaklaşmaz; farklı anlatı kişileri arasında dolaşır.

5. SÖZLÜ KÜLTÜR BELLEĞİNDE İNCİLİ ÇAVUŞ

5.1. Nükte Çekirdeği ve Hatırlama

İncili Çavuş anlatılarının sözlü kültür belleğindeki kalıcılığı, fıkraların belirli nükte çekirdekleri etrafında örgütlenmesiyle ilgilidir. Sözlü aktarımda uzun olay örgüsünün bütün ayrıntıları zamanla değişebilir; buna karşılık anlatının son sözü, sembolik nesnesi veya tersine çevirme anı çoğu zaman korunur.

“Murassa nalin”, “boşboğaz” lakabı, “elli değnek”, “pişmiş yumurta” ve “dolandırılmak” gibi unsurlar bu yüzden basit fıkra ayrıntıları değildir. Bunlar, anlatının bellekte tutulmasını sağlayan yoğunlaşma noktalarıdır. Dinleyici fikrının bütün ayrıntılarını hatırlamasa bile, bu çekirdekler aracılığıyla anlatıyı yeniden kurabilir.

Burada bellek meselesi artık kuramsal düzeyde değil, metin düzeyinde somutlaşır. İncili Çavuş fıkralarında adalet, iktidar, gösteriş, aldatma veya sağduyu soyut kavramlar olarak tanımlanmaz; kısa bir olay ve vurucu bir söz içinde şekillenir. Bu nedenle fıkralar hem kolay hatırlanır hem de farklı bağlamlara uyarlanabilir.

5.2. Halk Adaleti ve Pratik Aklın Belleği

Pişmiş yumurta ve leblebi davası, İncili Çavuş anlatılarında halk adaletinin pratik akılla kuruluşunu gösteren güçlü örneklerden biridir. Fıkroda bakkal, geçmişte yenmiş yumurtalardan çıkabilecek civcivleri hesap ederek haksız bir para talep eder. İncili Çavuş bu mantığı aynı türden fakat daha

çarpıcı bir kıyasla boşa çıkarır: “Pişmiş yumurtadan piliç çıkar ise leblebi de mahsul verir” (Tevfik, 1923: 30; Kılıç, 2022: 80).

Söz, hukukî iddianın tutarsız yönünü halk mantığıyla açığa çıkarır. İncili uzun bir savunma yapmaz; bakkalın varsayımını aynı mantıkla abartarak gülünçleştirir. Fıkra, mahkeme düzeninde geçen komik bir olay olmanın ötesinde, haksız kazanç beklentisini pratik akılla boşa çıkaran bir adalet anlatısıdır.

Dolandırıcılık anlatısı da soyut bir kavramın deneyim yoluyla öğretilmesi bakımından ayrı bir önem taşır. Fıkroda dolandırılmanın ne olduğu teorik biçimde açıklanmaz; kişi bizzat dolandırılarak kavramın anlamını öğrenir. Anlatıda geçen “Dolandırılmak öyle zannettiğiniz gibi dolaba koyup fırl fırl çevirmek değildir” sözü, kelime anlamı ile toplumsal deneyim arasındaki farkı mizah yoluyla açığa çıkarır (Tevfik, 1923: 33; Kılıç, 2022: 86).

Her iki fıkroda da İncili Çavuş’un sözü, soyut ilkeyi gündelik hayatın somut örneğine bağlar. Pişmiş yumurta fıkrasında adalet, dolandırıcılık fıkrasında ise kavram bilgisi nükteyle belleğe yerleşir.

5.3. Fıkralardan Kültürel Tipe

İncili Çavuş’un kültürel bellekteki yeri, yalnızca belirli fıkraların sevilmesiyle değil, bu fıkraların İncili Çavuş adını hazırcevaplık, nükte, dolaylı eleştiri ve iktidar karşısında söz ustalığıyla özdeşleştirilmesiyle ilgilidir. Bir fıkra tipi kalıcılaştığında tek tek anlatılar o tipin etrafında toplanır; tip de yeni anlatıların bağlanabileceği bir merkez hâline gelir.

Sakaoğlu’nun fıkra tiplerinin dolaşımı hakkındaki tespiti burada yol göstericidir. Bazı mahallî fıkraların zamanla daha ünlü tiplere bağlanarak anlatılabileceğini belirten Sakaoğlu, fıkra geleneğinde tiplerin sabit ve kapalı kategoriler olmadığını

gösterir (Sakaoğlu, 1993: 502). Koz da fıkra tiplerinin karşılaştırmalı biçimde incelenmesinde yazma, basma ve sözlü kaynakların birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgular; tanıttığı Letâif mecmuasında İncili Çavuş adına kayıtlı dört fikranın eski ve yeni harfli İncili Çavuş kitaplarında yer almamış olması, dolaşım ve varyantlaşmanın yazma malzemesi üzerinden de izlenebileceğini gösterir (Koz, 1995: 333, 336). İncili Çavuş fıkralarındaki varyantlaşma, farklı padişah veya farklı tarihî bağlamlara bağlanma ve kimi anlatıların başka mizah tipleriyle benzerlik göstermesi, bu sözlü dolaşım mantığı içinde okunabilir.

Bu dolaşımın bir başka yönü, İncili Çavuş fıkralarının kısa nükte kalıbıyla hikâyeleşme arasında salınmasıdır. Albayrak, Süleyman Tevfik tarafından derlenen İncili Çavuş fıkralarının önemli bir kısmının klasik fıkra kısalığını aşarak hikâye niteliğine yaklaştığını; bunu da anlatıların meddah geleneği doğrultusunda gelişmesiyle ilişkilendirmenin mümkün olduğunu belirtir (Albayrak, 2000: 277-278). Turan da Süleyman Tevfik derlemesindeki metinlerin büyük kısmının fıkra ölçülerini aşarak hikâyeye yaklaştığını ve bu anlatıların meddah geleneği doğrultusunda günümüze ulaştığını kaydeder (Turan, 2003: 311).

Bu hikâyeleşme, nükte çekirdeği fikriyle çelişmez. Ong, sözlü edimlerde söz söylendikten sonra geriye incelenecek sabit bir nesne kalmadığını; kelimelerin başlı başına bir olay ve eylem niteliği taşıdığını belirtir (Ong, 2014: 22, 46-47). Bu açıdan meddahî genişleme, çekirdeğin kaybolması değil, icra içinde sahnelenmesi ve ayrıntılanmasıdır. “Boşboğaz”, “elli değnek” ya da “pişmiş yumurta” gibi yoğun düğümler anlatıcının sesinde yeni gerilimler ve sahneler kazanırken, bellekte tutulan asıl odak yine vurucu söz ve onun doğurduğu gülmedir.

Bu çerçeve, İncili Çavuş'un sözlü kültür belleğinde yalnızca kısa bir nükte üreticisi olarak değil, saray, şehir hayatı, bürokrasi ve halk sağduyusunu bir araya getiren anlatı merkezi olarak yaşadığını düşündürür. İncili Çavuş anlatılarında bellek, geçmişe dair bilgi biriktirmekten çok toplumsal deneyimi seçme, yoğunlaştırma ve nükte biçiminde aktarma sürecidir. Halk, sarayı ve iktidarı padişah, musahip ve elçi gibi kişiler; hiddet, ihsan, ceza ve hazırcevaplık gibi sembolik ilişkiler ağı içinde hatırlar. İncili Çavuş bu ağın merkezinde kültürel tipe dönüşür.

6. SONUÇ

İncili Çavuş anlatılarında mizah, güldürüyle sınırlı kalmaz; iktidar, toplumsal hiyerarşi, adalet beklentisi ve halk sağduyusu etrafında işleyen bir söz biçimine dönüşür. Tarihi kişiliği bütünüyle reddedilemeyen İncili Çavuş'un asıl kültürel anlamı, sözlü gelenekte şekillenen fıkra tipi kimliğinde belirginleşir.

Bu anlatılarda belirleyici olan, İncili Çavuş'un her zaman haklı çıkan ya da herkese karşı üstün gelen bir kahraman oluşu değildir. Onun asıl işlevi saray ile halk, otorite ile sağduyu, korku ile gülme arasında bir geçiş alanı kurmasıdır. Murassa nalin anlatısında gösteriş, abdesthane nalini gibi gündelik ve sıradan bir nesneyle değersizleştirilir; "boşboğaz" anlatısında padişahın zaafı açık suçlama yapılmadan lakapla sezdirilir; imam ve elli değnek anlatısında ise halk zekâsı İncili'nin şahsında mutlaklaşmayıp başka bir anlatı kişisine geçer.

Bu yönüyle İncili Çavuş ne yalnızca sarayın eğlendiricisi ne de açık bir muhalif figürdür. Onun ayırt edici tarafı, anlatı düzeyinde olduğu kadar kurumsal çağrışımları bakımından da saray ile halk arasında kurduğu ara konumdur. Padişahın huzurunda konuşabilir; ancak bu konuşma çoğu zaman halk

sağduyusunun değer ölçülerini taşır. İktidarı yıkmaz; iktidarın katılığını, hiddetini, gösterişini ve yanılabilirliğini gülme yoluyla esnetir.

Sözlü kültür belleği açısından İncili Çavuş'un kalıcılığı, fıkraların yalnızca komik olmasından kaynaklanmaz. Bu anlatılar adalet, zekâ, itidal, sağduyu ve dolaylı eleştiri ihtiyacını kısa, hatırlanabilir ve yeniden anlatılabilir nükte çekirdekleriyle taşır. Böylece İncili Çavuş, tarihî kişiliğin sınırlarını aşarak Türk fıkra geleneğinde sözün iktidar karşısındaki imkânlarını temsil eden özel bir kültürel tip hâline gelir.

KAYNAKÇA

- Albayrak, N. (2000). İncili Çavuş. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C. 22, s. 277-278) içinde. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Assmann, J. (2011). Communicative and Cultural Memory. P. Meusburger, M. Heffernan ve E. Wunder (Ed.), Cultural Memories: The Geographical Point of View (s. 15-27) içinde. Dordrecht: Springer.
- Bahtin, M. (2005). Rabelais ve Dünyası (Ç. Öztekin, Çev.; M. Gürle, Yay. haz.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (2011). Gülme: Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (1981). İncili Çavuş'un Kimliği. Türk Kültürü, 19(220), 312-317.
- Boratav, P. N. (1969). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Halbwachs, M. (2017). Kolektif Hafıza (B. Barış, Türkçe söyleyen). Ankara: Heretik Yayınları.
- İpşirli, M. (2020). Musâhib. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C. 31, s. 230-231) içinde. Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kaçmaz, C. (2024). İncili Çavuş fıkralarında şahıs kadrosu. Folklor Akademi Dergisi, 7(1), 34-54.
- Kılıç, A. (2022). İncili Çavuş (İnceleme / Arap Harfli – Transkripsiyonlu ve Sadeleştirilmiş Metin). Kayseri: Makarr-ı Ulema.
- Koz, M. S. (1995). Nasreddin Hoca, Bekri Mustafa ve İncili Çavuş fıkralarıyla bazı tarihsel fıkra tipleri ihtiva eden

bir yazma 'Letâif' mecmuası. İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri (s. 333-345) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Ong, W. J. (2014). Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi (S. Postacıoğlu Banon, Çev.; 5. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Özcan, A. (1994). Dergâh-ı Âlî. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (C. 9, s. 174) içinde. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Özder, M. A. (1977). Türk Halkbiliminde İncili Çavuş. Türk Halkbilim Araştırmaları Yıllığı 1977, 179-188.

Sakaoğlu, S. (1993). Türkiye'de Mahallî Fıkra Tipleri. Türklük Araştırmaları Dergisi, 7, 501-515.

Scott, J. C. (1990). Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts. New Haven: Yale University Press.

Tevfik, Süleyman [Özzorluoğlu]. (1923). İncili Çavuş: Mumâileyhin Zebânzed Olan Letâifi Hâvî. İstanbul.

Turan, F. A. (2003). İncili Çavuş ve Mizah Dünyası. Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu VI: Tebliğler (s. 306-311) içinde. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.

Yıldırım, D. (1976). Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar: İnceleme-Metin. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

IN TURKISH FOLK POETRY THE TRUTH OF GENRE AND FORM

Erhan ÇAPRAZ¹

*Beauty is not the result of chance; it is the state in
which Allah's command "Be" meets art.*

Temel Yeşilyurt

1. INTRODUCTION

One of the most fundamental problems that remains valid today in the tradition of Törelî Turkish folk poetry is undoubtedly the question of "genre" and "form." The fact that the issue has not been viewed within the circle of the "field of truth" has caused it to persist until the present. Therefore, the matter must be resolved from the Törelî direction, oriented toward its direct truth. In this context, the present article examines the problem of genre and form in Turkish folk poetry, which extends to the present day, from a perspective wholly directed toward truth. First, the article will briefly present the essence of the debates concerning the problem of genre and form; then, on the basis of this essence that has in fact been reached, it will attempt to illuminate the dimension of the issue oriented toward the Truth and truth, especially through "türkü" and "mâni."

Today, from the derivative perspective, there is a considerable literature on the problem of genre and form in

¹ Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Arts and Sciences, ORCID: 0000-0001-8705-4981.

Turkish folk poetry.² Therefore, it is rather difficult to dwell on each of these works separately in this article. Yet the essence of the problem concentrates on the nature of genre and form, that is, on what they are. In this context, the widely accepted view is that genre is determined according to the subject of the poem, while form is determined according to the formal characteristics of its external appearance. However, there are also scholars such as Hikmet Dizdaroğlu (1969) who foreground “tradition” directly and argue that form does not exist and that genre is the determining element. Thus, it is considerably useful for the subject to examine such debates somewhat more closely.

As is known, the first substantial study on the problem of genre and form belongs to A. Talât Onay (1996). After emphasizing the importance of forms and types in poetry studies, Onay also demonstrates, in our view, the most important point: that “teganni” (melody) must never be disregarded. Yet Onay (1996, p. 3) goes somewhat further and adds “teganni” to the definition of genre alongside “subject,” since the formal features of poetry are already present and established in tradition. The fundamental point that must never be overlooked here is that Onay grew into this poetic tradition toward the end of the nineteenth century, when Törelî Turkish folk poetry was at its height. Indeed, Hikmet İlaydın’s (1997) views, which recognize this point, are almost in agreement with him. At this point, it is also useful for the issue to state a matter overlooked in research. There are no genre names in Hikmet İlaydın’s classification, for he explicitly states his view by saying, “In Folk Literature, genre names have also been used as names of form” (1997, p. 93).³ Hikmet Dizdaroğlu (1969, p. 50) also bases his departure

² For an evaluation within the context of the relevant literature and for a new proposal concerning the question of genre and form, see Uğurlu (2013, pp. 161–182).

³ İlaydın’s view on genre is as follows: “The genres of folk literature are distinguished not so much by verse forms as by their subjects, or by the manner in which these subjects are treated, and also by their melodies” (1997, p. 93).

concerning genre directly on this observation by İlaydın. He even takes his ideas on type (the Mâni and Koşma types) directly from İlaydın. Considering that İlaydın wrote a general work on verse titled “Verse in Turkish Literature,” his ideas appear to be largely tied to “form,” and especially to the evaluation of Folk Literature verse according to the verse forms of Divan literature. Therefore, it is a serious mistake to regard and present İlaydın as Onay’s controller or overseer. İlaydın’s (1997, p. 93) statement in his work that “those in Folk Literature belong to the Turks” is quite valuable, because it gives us the main basis of a point that also contains the context of genre.

Pertev Naili Boratav (1982, pp. 156-157) brings into play, alongside “content” in determining genre, very important elements such as “condition,” “style,” and “function,” which are decisive for the “context” of the poem. However, Boratav entirely departs from Onay by asserting that “melody” determines form, thereby causing a deep rupture among researchers. While Boratav criticizes both Dizdaroğlu and İsmail Habib Sevük in his article (1982, pp. 154-156), it is, of course, impossible for us to accept a positivist classification of genre and form that excludes tradition and relies only on phenomena, because it is not grounded in truth; for traditions are the clear indicators on the horizontal plane of every reality that reaches directly to Almighty God on the vertical plane. Indeed, İhsan Ozanoğlu (1940, pp. 5-6), one of the late artists of the tradition, states in the “Preface” to his work “Âşık Literature,” prepared directly on tradition, that in order to have a voice in this literature, scientific knowledge and being a literary scholar are not sufficient; rather, there is a need to examine “life, culture, art, customs and âşıks; their creation, recitation and sessions, and the natural state and rhythm of saz gatherings,” and to render judgment through transmission rather than merely through investigation. Therefore, it is essential to state from the outset that all judgments put forward scientifically by researchers

who have not placed tradition (context) at the forefront are, in this respect, superfluous. Since the issue has not been viewed from the Törelî literary circle wholly bound to tradition, a “problem of genre and form” extending to the present has been inherited by us.

The last scholar to enter the debates on the problem of genre and form, essentially through the ideas of Onay, İlaydın, and Dizdaroğlu, is M. Öcal Oğuz. Oğuz’s classification of genre and form contains a major contradiction within itself (Aça, 2014, p. 240). This is because in the classification *mâni*, *koşma*, and *destan* are both “verse forms” and “verse genres.” Therefore, it is impossible for something to be two things at the same time; this is contrary to the nature of things. As Mehmet Aça (2014, p. 240) also reports, the fact that Oğuz’s classification does not take into account Boratav’s observations concerning “context” is a major deficiency.

Frankly, it is possible to overcome the confusion experienced in the field regarding the problem of genre and form even solely through the genre of “*varsâğı*.” Therefore, it is again highly useful for our subject to dwell here on the *varsâğı* genre.

Agâh Sırrı Levend (1968), in his article titled “Folk and Sufi Folk Literature,” particularly emphasizes “melody” while presenting the change in tradition in the second half of the nineteenth century, stating: “What changed is the name of the instrument in the poet’s hand and the form he used: the ‘*kopuz*’ played by the first *ozans* later took the names ‘*karadüzen*, *bozuk*, *çökür*, *tanbura*, *bağlama*, *cura*’; and instead of ‘*ezgi*, *deyiş*, *türkü*, *türkmani*, *kayabaşı*, *varsâğı*,’ ‘*koşma*, *destan*, *semâi*, *türkü*, *divan*, *kalenderi*, *yıldız*’ gained currency” (1968, p. 177). Levend’s use of “*ezgi*, *deyiş*, *türkü*, *türkmani*, *kayabaşı*, *varsâğı*” in correspondence with “*karadüzen*, *bozuk*, *çökür*, *tanbura*, *bağlama*, *cura*,” and his use of the latter group of terms—“*koşma*,

destan, semai, türkü, divan, kalenderi, yıldız”—especially to make the change explicit, is by no means accidental.⁴ This situation clearly shows us that the main determining element of the genre-based change that began in tradition first with the kopuz is “melody.” Indeed, all researchers who have discussed the varsâğı genre agree that the essential element determining the genre is “melody.” In this context, Hikmet Dizdaroğlu’s (1968, pp. 212-213) following views, which also include varsâğı and present “The Concept of Genre and the Birth of Genres in Folk Poetry,” are highly important, and the fact that these views have not been taken seriously until now is a major deficiency:

“In folk poetry, there are no verse forms bound by definite rules. The forms seen in Divan poetry, each of which has a separate order, are not applicable to folk poetry. In folk poetry there are not verse forms but genres. ‘In folk

⁴ Levend’s following observations on Turkish folk poetry, which are again largely connected with “melody,” clearly reveal the confusion surrounding the question of genre and form in the field: “Very few of the old folklore products have survived to the present day. What has primarily disappeared are the works of the earliest minstrel-poets. The first varsâğıs, kayabaşıs and deyişes, which these minstrel-poets performed with their kopuzes after they had begun to acquire individual identities and through which they expressed their personal and social emotions, have not reached us; they were forgotten because they were not sufficiently valued. Later examples, however, are found only in private miscellanies. Divan poets and biographers, who had lost their national consciousness within the framework of the ummah mentality and who believed that there could be no literature for the common people, did not regard those who wrote for the people as poets; by belittling and despising their works, they contributed to this outcome. We encounter the works of minstrel-poets only from around the sixteenth century onward” (1968, p. 179). In other words, largely as a consequence of the negative attitudes of divan poets, the works of minstrel-poets did not survive. More importantly for the present discussion, unlike the works of divan poets, those products that could have provided us with a substantial understanding of “genre” have not come down to us. Therefore, the basis of the problem concerning genre and form within the context of tradition is naturally rooted in this situation. Unfortunately, the most decisive issue is that almost all folklore researchers have attempted, whether consciously or unconsciously, to resolve the matter according to the genre and form conventions of divan poetry. Yet even within the field of divan poetry itself, the question of genre and form has still not been fully resolved (Sakar, 2017, pp. 545–546). As in folk poetry, the principal determining factor in divan poetry is that “melody” has not been given primary consideration.

literature, genres have also been used as names of form. Yet the number of verse forms in this literature is very small, and many genres have been expressed within the same verse form with minor differences.’

Pieces bearing the headings *koşma*, *semai*, *destan*, and *türkü* in *cönks* should not be assumed to be verse forms whose boundaries are precisely determined, whose meanings are fixed, and whose structures are established. In Divan poetry, verse forms such as *ghazal*, *mesnevi*, *rubai*, and *müstezat* are bound to unchanging rules, and the Divan poet is obliged to follow these rules. In folk poetry, however, no such situation is encountered. What matters for *saz* poets is not to utter poems in conformity with a model, but to express their feelings without being bound by any rule, within the atmosphere required by improvisation. Pieces named *koşma*, *destan*, *türkü*, *türkmani*, and *varsağı* in *cönks* do not always have the same structure and form. For example, it is seen that a piece in seven syllables may be called a *koşma*, while a piece in eight syllables may be called a *türkü*. If the reason why folk poems are named is not known, this phenomenon may mislead one. In fact, however, there is no misleading situation.”

Dizdaroğlu’s statement quoted above—“In folk literature, genres have also been used as names of form”—in fact resolves the matter completely. Dizdaroğlu’s emphasis on the verse forms of Divan poetry in relation to the issue also largely confirms the views expressed toward the end of the third footnote in this article. Moreover, Dizdaroğlu’s emphasis above on *cönks* through the verse forms of folk poetry clearly indicates that, in resolving the issue, we must take *cönks* into account, that is, the living condition within tradition itself.

The following observations that Dizdaroğlu makes through İsmail Habib Sevük, Pertev Naili Boratav, and Fuad

Köprülü, all of whom have highly valuable views on the issue, make the importance of melody in the formation of genre even more evident (1968, p. 213):

“Since what is at issue in folk poetry is not verse form but genre, Pertev Naili Boratav rightly criticizes and finds incorrect İsmail Habip Sevük’s treatment of genres such as mâni, türkü, koşma, and destan as verse forms. For in folk poetry there is no verse form; there is genre, and genres are distinguished from one another not by their forms but by their melodies and modes of recitation; their distinctions lie in their melodies. This is why poems in different meters receive the same name. A deyiş may be a mâni or a koşma according to its manner of recitation. The fact that the lines have the same number of syllables does not prevent them from receiving different names according to their recitation.

As Fuat Köprülü states, ‘The difference among the kinds such as mâni, koşma, türkü, türkmani, varsağı, etc., of folk poets belongs partly to their forms and more particularly to their musical nature, that is, to their melodies. Among these, for example, türkü refers to pieces sung with the special melodies of the Turks, türkmani to those of the Turkmens, and varsağı to those of the Varsaks.’ When this feature is taken into account, it becomes clear that koşma does not necessarily have to be in eleven syllables and varsağı does not necessarily have to be in eight syllables. While examining the poetic products of folk literature, we must not overlook this point.”

Indeed, the information Onay provides by placing the varsağı genre under the heading “türkü according to teganni” and stating that “They are a kind of composed kayabaşı (poems sung by imitation) sung long ago by the Varsak tribe living around Tarsus. Varsağıs are rarely in eleven syllables and most often in eight. Their form is like that of koşma or türkü. Their most evident feature is that they are sung with a melody and in a harsh

mountain dialect. The *varsağıs* of the famous saz poet Karacaoğlan are well known” (Onay, 1996, p. 63) clearly confirms this point. On the other hand, Aça’s remarks, based on Şükrü Elçin’s publication of poems attributed to the first Karac’oğlan, who lived in the sixteenth century—“on the other hand, the ‘*varsağıs*’ recorded under the name of Rumelian [?] Karacaoğlan in newly discovered cönks change the known definitions of *varsağı* and show that this genre has different examples in terms of subject and melody” (2014, pp. 267-268)—also clearly reveal that even the accepted views concerning “subject”⁵ and “melody” tied to genre in the context of living tradition may change at any moment.

After the melody-based reality of genre in tradition has been clearly revealed, the question “Then, are there no verse forms in Turkish folk poetry?” may again come to mind. After all the information quoted above, this question can readily be answered with Dizdaroğlu’s phrase already emphasized at the beginning: “In folk poetry, there are not verse forms but genres. In folk literature, genres have also been used as names of form” (1968, p. 212). According to this situation arising directly from tradition, it may be more reasonable in future classifications in

⁵ As many researchers have noted, although not to the same extent as melody, “subject matter” or content also plays an important role in the emergence of genre. In this context, the following information presented by Levend under the title “Folk Poetry and Its Characteristics” is highly valuable in terms of expressing the thematic distinctions among genres: “Manis are didactic, destans are epic, and the others are lyrical. *Koşmas* are the most appealing of all, since they contain delicate inner emotions such as love, sorrow, separation, and longing for the homeland, and since they bear an individual character” (1968, p. 179). Nevertheless, as Ali Canip states, “The poems belonging to *Âşık* literature, such as *varsağıs*, *koşmas*, and *türkü*s, are very close to one another in terms of form. The feature that distinguishes them is their melodies. This is because the works of this literature were created to be sung. The lyrics cannot be separated from the melody, nor can the melody be separated from the lyrics. For instance, a *varsağı* can be distinguished from a *koşma* or a *türkü* primarily by its melody” (Dizdaroğlu, 1968, p. 244). Indeed, directly in relation to this situation, “the word *varsağı* was used synonymously with the word *türkü* in earlier sources” (Dizdaroğlu, 1968, p. 245).

the field to speak of a “type,” rather than “form,” on the basis of Dizdaroğlu’s following observations (1968, p. 216):

“In folk poetry, there are actually two genres as types: mâni and koşma. The other genres (türkü, semai, destan, varsağı, ilahi, nefes, etc.) are derivatives of these two types. Even if the syllable number of a deyiş in the mâni or koşma type remains the same, genres receive different names as the melody changes. In some genres, the number of lines in a stanza decreases to three or exceeds four. But this situation does not undermine the principle that Turkish folk poetry is composed of quatrains. For such decreases or increases are related to the different application of the same genre. The basic element is still the quatrain. Forms based on tercets or composed of quintets are few in number and do not abolish the principle of the quatrain.”

In this case, however, we encounter the issue—frequently raised by some researchers—of calling genre names “verse forms,” and this in fact constitutes the basis of the “problem of genre and form” that has continued from the very beginning. Among the folk poems compiled from cönks and manuscripts by Kilisli Muallim Rifat Bilge (2026, p. 214), the following poem is presented under the heading “türkî”:

“Today I saw my beloved
She sighs and cries out
My heart burned and flared up
My eyes wept blood

I took the pen in my hand
To write a letter to the beloved
The pen burned and flared up
My inkwell wept blood

I set up the gathering and sat
I offered wine to my beloved
The gathering burned and flared up
The goblet too wept blood

I entered the beloved's garden
I plucked the rosebuds
The roses burned and flared up
Its thorn wept blood

I took my saz in hand
To ask the beloved of her state
The strings burned and flared up
My plectrum wept blood

I took the beloved beside me
To ask after her heart
Her tresses burned and flared up
Her lips wept blood"

Kilisli, in a manner truly rare in tradition, comments on this türkü by saying, "It was made in a special form. This means that it is possible to invent various forms in syllabic meter and enrich it like aruz," thereby clearly showing researchers that the "types" they accept as bearing specificity, such as mâni and koşma, may also possess an internal specificity within tradition. As we will also state shortly when discussing "âşık sessions," in tradition there is a "variety in form and teganni" (Ozanoğlu, 1940, p. 22) that takes shape entirely according to "context." In this

case, as is clearly understood from the example above, “türkü” appears before us as a third type, which may cause the matter to become even more complex. Of course, a strong tendency toward type related to context is valid for all genres in tradition. Yet for researchers to define these as “types” in addition to “genres” does not, for now, accord with the requirements of tradition. Therefore, as in tradition, all definitions must be made solely in relation to “genre.”

As is clearly understood from all the explanations above, genre in tradition is formed entirely in relation to melody. As a sharp, brief, and clear example of this situation in tradition, one may also cite the aruz-based genres in Turkish folk poetry, where a very strong interaction with Divan poetry is seen in formal terms.⁶ For the formation of these genres is also entirely dependent on the “melody” (makam) that develops during the performance process of artists (Köprülü, 1999, p. 353).⁷ In this context, there are countless benefits for the subject in dwelling on “âşık sessions,” the fundamental performance environment in which the tradition was formed and developed.

As is known, âşık sessions constitute the most fundamental performance ground (context) of tradition. As Kastamonulu İshak-zâde Hasan Fevzî (2025) demonstrates through examples in “Fusûl-ı Âşıkân,” the “makam” and “melody” of the products performed in sessions are essential. Therefore, there is no emphasis on form in the order of the

⁶ In cönks, and therefore within the tradition itself, genres composed in aruz metre display a more distinct appearance than those composed in syllabic metre. While this situation demonstrates the extent to which interaction with divan poetry played a major role in the question of genre and form, it also clearly indicates that the tradition itself, as reflected through cönks, is directly decisive in identifying and diagnosing this issue in Turkish folk poetry.

⁷ In the âşık tradition, the fact that the artistic process of becoming an âşık is based on beginning performance with the saz upon awakening after drinking the bade in a dream clearly reveals the dominant role of melody, namely makam or âşık havası, in the initiation of artistic practice.

session. Indeed, İhsan Ozanoğlu (1940, pp. 22-28) again sets forth in tradition “twelve main forms” corresponding to the “twelve signs,” composed of taksim, pişrev, divan, semai, kalenderi, müstezat, medhiye, satranç, koşma, semai, mâni, and destan. This situation clearly confirms the reality that what exists in folk poetry is not verse forms but verse genres, and that verse genres are at the same time names of verse form. Therefore, while tradition itself is in this condition, it is difficult to understand why researchers attempt to invent a verse form.

It must never be forgotten that these also have genre-specific formal characteristics in tradition. In this context, the “variety in form and teganni” encountered in sessions is also a feature entirely related to “context,” and through these it has been accepted that the interest and attention of the listener are kept constantly alive (Ozanoğlu, 1940, p. 22). In short, in determining genre in relation to “context,” we must take âşık sessions into account as the performance ground of tradition; and in settings where âşık sessions are no longer valid, as is the case today, we must take into account the determinations and definitions of genre in cönks and miscellanies, which are the remnants of those sessions.

Of course, this melody may emerge in connection with a musical instrument such as the kopuz, saz, or cura, which we may describe as “external harmony”; yet the elements of “internal harmony” in poetry may be provided through quatrain, number of quatrains (volume), meter (syllabic, aruz), and rhyme. Therefore, regarding these internal harmony elements merely as belonging to the form of the poem is a serious misconception. Indeed, Köprülü expresses this situation as follows in relation to the “melodic specificity” of the koşma genre (2012, p. 322):

“This form, known among the Anatolian Turks as koşma, is distinguished, like all other folk literature forms, by the specificity of its original melody.

Nevertheless, after the rules of the literature of saz poets called âşiks were sufficiently established in the seventeenth and eighteenth centuries, this name was specifically given to poems composed of different stanzas of four lines in eleven syllables, whose fourth lines rhyme. The difference between this koşma form and forms such as türkü, türkmani, and varsağı, which are almost identical in form and nature, rested especially on melodic specificities.”

Köprülü’s explanation above concerning “koşma” states that, in addition to the genre’s “melodic specificity” (external harmony), it also gains a feature oriented toward melody through syllable, quatrain, and rhyme—“specifically poems composed of different stanzas of four lines in eleven syllables, whose fourth lines rhyme” (internal harmony). Indeed, he expresses this point clearly in another work when he says, “in the âşık style, koşma is an independent and very commonly used kind; it has a separate melody and a special manner of chanting” (2012, p. 276), using the phrase “a special manner of chanting.”

As Boratav (1982, p. 156) observes, the varsağı genre makes it quite clear that “context” and, accordingly, the “contents, conditions of creation, styles, and functions in the environments in which they were created and circulated” of context-bound products are also determining in the formation of genre. Of course, this situation assumes a more dominant character in genres such as Türkmani, Bayatı, and türkü, which will be discussed later in the article. Therefore, we may now proceed to illuminate the truth of genre-form in Törelî Turkish folk poetry through “türkü” and “mâni.”

2. THE TRUTH OF MELODY (TÜRKÜ)

As we also stated when discussing the türküs sung in Bolu and Göynük as a field of truth, in the Törelî literary tradition melody may be regarded as “one of the most fundamental parts of creation, which came into being through the command ‘Kun fa-yakun’ (‘He says “Be,” and it immediately becomes’) (Yasin, 82), which the Creator commanded for the creation of all creatures, and through the address ‘Alastu bi-rabbikum,’ with which all spirits have been familiar and to which they have given testimony since pre-eternity, and of which human beings are also manifestations” (Çapraz, 2023, p. 546). Of course, in the power of the Creator, the manifestation of sound (melody) with word (mâni) is “one” and comes into being at the same moment. Yet in its manifestation toward us as creatures, sound has a reality that comes into being before word. Therefore, this point applies in exactly the same way to the subject discussed in this article. In other words, the truth of genre is constituted by the truth of sound (melody). Furthermore, the phrase “Kun fa-yakun,” which confirms the eternal and everlasting will of Almighty God to create, is itself made manifest through the sound by means of a saĵ‘ (rhyme) attached to the chanting of “Kun”; this also gives us directly the truth of genre as its assumption of “a special manner of chanting” (Köprülü, 2012, p. 276). The truth of “türkü” is born precisely at this point.

In the Kubbealtı Dictionary, the first meaning of ezgi is “tune, lahn, melody.” The lines from Dedem Korkut given in the dictionary as an example of this meaning—“The melody of the kopuz never ends / Of Inner Oghuz and Outer Oghuz”—clearly reveal the existence among the Turks of a powerful melody connected with the “kopuz,” and that this melody encompasses all Oghuz Turkmen tribes from Inner Oghuz to Outer Oghuz. This situation strongly confirms Charles Seeger’s idea concerning melody that “[the human being] is able to maintain contact with

the roots of his own culture on both conscious and subconscious levels” (Ferris, 1997, p. 87). As we have stated in many of our writings, melody, just like what Umay Günay (1999, p. 129) expresses for “cultural-pattern dreams,” plays a “cohesive” role and, “through culture,” obtains a “time-binding” development that enables human beings to communicate with those who lived in the interval between the end of one generation and the beginning of a new one (Ferris, 1997, p. 87). Therefore, melody has, in every respect, a Törelî side oriented entirely toward truth.

The second meaning of ezgi in the dictionary is “composed poem in folk literature, folk air,” and this meaning gives us the reality of melody on the technical ground. The sentence quoted from Fevziye Abdullah Tansel for this meaning of the word—“We also encounter general names used for all these folk poems; as examples, we may say that the terms deyiş, dâğı, dâğıyat, and ezgi in the sense of ‘composed’ are used”—also, by a significant coincidence, sheds great light on the issue addressed in this article. In other words, deyiş (mâni, koşma, varsağı, etc.) and ezgi are one and mean the same thing. For this reason, the melody side internal to the form of folk poetry is also named through terms such as “hava” and “makam.” Thus, in tradition one speaks of “âşık airs” or “âşık makams” rather than of âşık genres.

Finally, the meanings given in the dictionary for ezgi as “in folk speech: distress, sorrow” and “course, style, tempo” are also related to the technical reality of melody. Therefore, melody, through its reality on the technical ground, also connects us directly to truth.

Melody also has a gate opening directly to truth through music. Abdülkadir Dağlar, who “contemplates” this point in his article “Music in Töre or Töre in Music” (Dağlar, 2025a) and through “contemplation” (Dağlar, 2025b), states that “there is certainly a share of truth in some people’s seeing music as a form of worship. It is certain that this share will carry us into the field

of Törelî truths,” and then quite rightly asks the following questions:

- “The command Kun! (Be!)” (Yasin / 82) — in which note, in which register, or in which makam was it uttered as a command?
- In which makam do the worlds, from atom to sphere and from grain to dome, revolve; that is, in which makam is the hidden sound in the perpetual rotation of the worlds? What is the makam of the turning of cells; what is the makam of the turning of each celestial sphere from Earth to Throne?
- In which makam did the address “Alastu bi-Rabbikum? (Am I not your Lord?)” (A‘raf / 172) speak to the spirits? In response to this question, in which makam was the word “Bala! Shahidna! (Yes! We have witnessed!)” (A‘raf / 172), uttered by all spirits—perhaps in chorus?
- In which makam did Gabriel—peace be upon him—bring down and convey which verse to our master the Messenger of Allah—peace and blessings be upon him? Or what was the makam of the first five verses beginning with “Iqra’ b’ismi Rabbika alladhi khalaq! (Read in the name of your Lord who created you!)” (Alaq / 1)? In which makam were Gabriel and the Messenger of Allah reciting the Qur’an to one another?
- In which makam did David—peace be upon him—voice the verses of the Psalms or his psalms/hymns; in which makam did he supplicate with the birds at dawn?
- In which makam did the first “Allahu akbar” of the first adhan of Bilal al-Habashi—may Allah be pleased with him—call the believers to the mosque?
- In which makam is stillness or silence?

Undoubtedly, these questions not only give the truth of melody that we are attempting to set forth, but also open for us a gate which, in tradition, is named âşık airs or âşık makams and which, in fact, directly through the syllables of the musical notes, “suggests Törelî and eternal truths to its addressees.” The information Dağlar obtained and transmitted concerning the notes do-re-mi-fa-sol-la-si-do and his comments on this information are as follows:

“DO \Leftarrow [Dominus] \Rightarrow “Absolute Creator / God / Allah”...

RE \Leftarrow [Rerum] \Rightarrow “Earth / Material Being”...

MI \Leftarrow [Mireculum] \Rightarrow “Miracle”...

FA \Leftarrow [Familias Planetarium] \Rightarrow “Family of Planets / Solar System”...

SOL \Leftarrow [Solis] \Rightarrow “Sun”...

LA \Leftarrow [Lactea Via] \Rightarrow “Milky Way / Void / Space”...

SI \Leftarrow [Siderae] \Rightarrow “Skies / Celestial Spheres”...

DO \Leftarrow [Dominus] \Rightarrow “Absolute Creator / God / Allah”...

Let us try to interpret, in several points, what these notes proclaimed to human beings within the eternal-pre-eternal circle of Töre:

1. Allah, al-Khaliq, created the earth, the heavens, the Milky Way / void, the solar system, the world of planets—in other words, everything—as the work of His miraculous act of creating and generating...

2. Every sound comes from DO and returns to DO; everything comes from Allah and returns to Allah: “Inna lillahi wa inna ilayhi raji‘un. (Surely we belong to Allah, and surely to Him we shall return.)” (Baqara / 156)...

3. “Khalafa‘a’s-samawati wa’l-ard... (He created the heavens and the earth...)” (Yasin / 81)... “Wa ilayhi

turja'un... (And to Him you shall be returned...)" (Yasin / 83)...

4. Musiki, or music, is an art directly related to innate nature and creation... Musiki is the language of being and the universe; music is the language of coming-to-be and passing-away, that is, formation and dissolution..."

In this context, "musiki is always Törelî; music that chants Töre always carries its addressee to truth and brings him to the Truth." (Dağlar, 2025a).

In the tradition of Törelî Turkish folk poetry, türkü gives us the truth of melody. For the sole essential element that gives life to türkü in tradition is its melody. Therefore, "it is clear that türküs continue their existence, even solely through their melody, within a Törelî structure directly connected to the field of truth" (Çapraz, 2023, p. 546).

Since türkü derives from the word Türk and belongs to the Turk, it clearly reveals the importance of the genre's context-internal quality in the formation of genre. Therefore, when approached in terms of environment and conditions, the style of the genre is also determined entirely by Turkishness. When we consider the function of Turkishness in the emergence of the genre, what appears before us directly is "töre." As we also stated above while explaining melody, türkü, as a genre, has the function of sustaining töre. Indeed, the well-known anthropologist and folklore functionalist William Bascom (2014, pp. 71-87) also confirms this point by stating that one of the four basic functions of folklore products—and in our view the most fundamental one—is to support custom.

The fact that varsağıs, which come to the fore entirely through their melodic specificity, were used synonymously with türkü in old sources (Dizdaroğlu, 1968, p. 245) clearly shows that in tradition türkü, again through its melodic specificity,

constitutes the main framework of all genres. Thus, in tradition there is a direct transition, tied to melody, from Türk to türkü and from türkü to varsağı. This situation strongly confirms Dizdaroğlu's (1968, p. 216) idea that the other genres are derivatives of the mâni and koşma types. In this way, the formation of genres based on melody in tradition becomes fully clear. In this case, alongside the "mâni" and koşma presented by Dizdaroğlu, türkü appears before us as a third type. In fact, as seen in the varsağı genre, every genre in tradition that stands out with its own distinctive melodic specificity may also be accepted as a "type." At the very least, research must take into account that every genre in tradition possesses a strong type power.

In the narrator-centered performance tradition, the most fundamental quality of türkü that must be considered—and that is encountered in almost all genres of Törelî Turkish folk poetry—is that it possesses an "anonymous" character; even türküs (genres) with an individual character become anonymous over time. Therefore, this dominant anonymous identity of genres constitutes, in Fatih Karcı's (2019, p. 21) words, the genre's "Törelî side directed toward the pre-eternal assembly," insofar as "melody" aims at the inseparable transformation of the human soul and heart (Çapraz, 2023, p. 546).

3. THE TRUTH OF MEANİNG (MÂNİ)

Again, in the state of truth, it is seen that the human universe of meaning was first formed directly through Almighty God's address "Alastu." This situation gained a reality within the circle of Töre with the creation of Adam and the teaching of all names to him (Baqara, 31). Therefore, the Qur'an, as a guide oriented toward truth, also shapes the human universe of meaning. Indeed, on this point our Lord warns us in verse 13 of Surah al-Ma'idah: "They distort the words from their proper

places (from their divine aims and wisdom). (The Jews and scholars of the Bel'am type resembling them distort Qur'anic words and concepts through false interpretation, thereby corrupting religion and pursuing unlawful gain. Unfortunately) they forgot to take a share from that of which they were reminded. Except for a few among them, you will continue to see betrayal from them (from the treacherous faction among the Jews). Yet forgive them (in order to win them and not make them more excessive) and overlook (their intolerant and disrespectful attitudes). Surely Allah loves those who do good (and will protect them)." The human being, who also gains a narrator identity in the persons of the prophets, continually processes and enriches this universe of meaning in accordance with Sunnatullah. Therefore, the human being establishes a "tradition" for himself according to this field, which we call the "field of truth" (Çapraz, 2022, p. 88), directly bound to the Qur'an and Sunnatullah. All literary genres, including mâni, belong entirely to this Törelî circle of tradition. In the mâni quoted below as an example, especially through the direct emphasis on the "Qur'an" contained within it, we are also given the truth of the genre (mâni) within this circle of tradition:

"I saw the moon

I saw the light

I saw Halil İbrahim

I gave thanks for my blessings

I repented for my sins

Alif Lam Mim is the beginning of the Qur'an

Praise and thanksgiving are the duty of us all

Those who praise and give thanks

Tomorrow shall be the birds of Paradise"

According to the Kubbealtı Dictionary, mâni, thought to derive from Ar. ma‘na > Pers. ma‘ni, is used in Törelî Turkish poetry for the verse genre generally sung in the seven-syllable meter and consisting of four lines, the third of which is unrhymed while the others rhyme. It has also been suggested that the word derives from Türkmâni or from amani, the folk-speech form of Ar. eman > aman uttered in some regions when beginning to recite a mâni; we will return to this point shortly.

The other meaning of mâni (Pers. ma‘ni < Ar. ma‘na) is “the form of the word ma‘na appearing in old poems.” For example, it appears in a couplet by Leskofçalı Gâlib as follows:

“The human is the one who becomes the locus of the grace of servitude

Otherwise, in meaning one does not become human merely by form”

Therefore, it is clear that in the Törelî literary circle mâni is in fact directly associated with meaning. Indeed, in the mâni below this point pours from the tongue of the mâni itself:

“Let the mâni be meaningful

Let your pocket be full of pomegranates

To whomever the mâni falls

May fortune be his companion”

In this context, just as in Leskofçalı Gâlib’s couplet, it is clearly understood from the mâni above that the essential point in mâni is that it carries a meaning for the “human” who is the recipient of the grace of servitude; that is, it must be meaningful and significant. What is essential not to miss in the couplet is the emphasis on “servitude.” For only through this can the human being become free from “form.” In fact, even this couplet reveals the basis of genre and form, which has been turned into a “problem” in almost all written literary traditions. What is essential is the human being who is the recipient of the grace of

servitude. Of course, because the modern (?) human being, wholly bound to positivism, has today lost this meaning, he flounders within the mire of genre and form, which he himself has turned into a problem within the limits of reason alone. For in tradition itself, and until the last periods when tradition was kept alive, there was no such problem at all.

If we consider the issue again through mâni, the truth of this point is given by “Türkmâni,” which appears in tradition. Through the same meaning, Türkmâni connects the Törelî Turk to the same mâni. That is, Pers. ma‘ni and Ar. ma‘na are joined by Türkmâni.

Finally, on the vertical plane, mâni also has a meaning derived from Ar. man‘ (to forbid, to prevent), namely mâni‘, “that which prevents a matter from being done; an obstacle.” As seen in the following couplet by Leskofçalı Gâlib, this is in fact an obstacle to the intended aim.

“The obstacle to the aim is multiplicity on the path of love

*Set out toward the abode of unity; the Beloved will reveal
Himself”*

Of course, it is also essential to know that “Mâni” is one of the Beautiful Names of Allah, meaning “the One who prevents what He wills and especially does not permit the realization of desires harmful to His servants.” Therefore, mâni (obstacle), as stated in the couplet above, is overcome only by setting out toward the gate of unity.

In the Törelî literary tradition, the obstacle (= aghyar) also has meanings such as stranger, enemy, rival, and masiva; this directly gives life to the obstacle between lover and beloved. In short, this cycle of truth connected to mâni takes place entirely according to His (C.C.) prevention and meaning.

It is seen that mâni preserves in the Törelî poetic tradition the qualities it bears or acquires through this cycle of truth. First of all, mâni is the most widespread verse genre of Törelî Turkish poetry. Indeed, a large part of türkû, ninni, and ağıt among other Törelî Turkish poems, and almost all products with a predominantly poetic character such as tekerleme, lugaz, and muamma, have been presented as derivatives of mâni (Aça, 2016, p. 244). The role of mâni in the formation of these products will be addressed shortly.

The fact that mâni is called “mâna” and “me’âni” in some regions of Turkey directly reveals the genre’s cycle connected to truth, that is, to Him (C.C.), as discussed broadly above. Here the name “me’âni” shows, on the one hand, that the genre is directly open to various meanings, and on the other, that mâni is directly a genre oriented toward rhetoric. For me’âni, together with bedî‘ and bayan, is the branch of the science of rhetoric that discusses the suitability of speech to circumstance and teaches the rules of proper and appropriate expression. All mânis, generally consisting of a single quatrain and being brief and concise, take their great power from me’âni. Therefore, in connection also with His (C.C.) cycle, reciting mâni “has become a tradition. Especially in Anatolia, the tradition of reciting mâni is very widespread among girls and women” (Dilçin, 1997, p. 280).

The fact that mânis are recited at weddings, festivals, Hıdırellez, Ramadan nights, semai coffeehouses, and places of collective labor also shows us that they possess a structure oriented toward realizing tawhid. Their emergence especially on Ramadan nights clearly confirms this structure. It is through this that reciting mâni becomes a tradition (mânicilik, mâni yakma, mâni düzme, mâni atma) and, as in a large part of türkû, ninni, and ağıt, assumes the most widespread type of products with a predominantly poetic character such as tekerleme, lugaz, and muamma. Of course, this process proceeds entirely in relation to

change and transformation in the socio-cultural structure. For example, they can easily be created and performed without melody in written cultural environments. Moreover, the fact that they can be produced and consumed in many genres and contexts, such as Pertev Naili Boratav's classifications of "intention and fortune-telling (interpretive) mânîs," "love mânîs," "work mânîs," "watchman and drummer mânîs," "mânîs of certain street vendors in Istanbul," "pun-based mânîs of Istanbul square coffeehouses," "story mânîs in Eastern Anatolia," and "letter mânîs" (1988, pp. 176-178), is directly connected to this cycle of truth. It is by no means correct to reduce this, as seen in academic debates on genre and form, merely to subject, melody, or context. For, as is clearly seen in mânî, no definite boundary can be drawn for these.

However, although many researchers who work on mânî emphasize its form, they have focused more on its genre aspect. In fact, from the perspective of tawhid, neither form nor genre has any importance, because in essence both are "one." Mehmet Aça's following observations are quite valuable on this point:

"Definitions of mani are made by taking into account its external features, that is, its formal features. Yet it is not possible to say that this familiar definition fully reveals the formal feature of mani. It is also possible to encounter manis consisting of more than four lines, manis whose lines consist of 4, 5, 8, 9, or 11 syllables, and manis rhymed in the 'baca' pattern sung along the Black Sea coasts and in Istanbul semai coffeehouses" (2016, p. 244).

Therefore, it does not seem possible to derive a single form for mânî from this. Their division into types such as plain, cut (pun-based), and extended mânî, and the fact that cut mânîs formerly encountered more often in Istanbul semai coffeehouses and in Central, Eastern, and Southeastern Anatolia were also called "filled cut mânî" or "footed mânî" (Aça, 2016, p. 244), arise from their cycle concerning truth. Likewise, the fact that

mânîs often begin with expressions such as “adam aman,” “âşık der,” “ay balam,” and “azizim” (Aça, 2016, p. 244) is, as explained above, in fact directed toward seeking help from the Prophet.

The fact that mânî consists of a single quatrain is connected to His (C.C.) cycle of truth, but it also clearly reveals the structure that develops in tradition toward wahdat al-wujud. The names given to mânî among other Turkic communities—bayatı, mahni, hoyrat, aytıpa, aytıspa, kayım ölen, ülenek, çinik, çinig, çink, şın, mane, koşuk, aşule, tört sap, tahpak, and others (Aça, 2016, p. 244)—make even clearer their structure directed toward diversified unity. Of course, as we have done here only through the word “mânî,” each of these must be examined and evaluated separately. Among them, however, “bayatı” is truly interesting. “Bayat,” as the name of an Oghuz Turkmen tribe to which Dedem Korkut also belonged, gives us the context of the genre just as türkü does; at the same time, through the meaning “Allah,” it opens a gate directly to the Truth and truth. In this case, within the cycle of truth of meaning, its belonging and submission to Him (C.C.) in every respect become certain.

On the other hand, the name “tahpak” for mânî entered Uighur texts under the influence of Buddhism and points to the ancient character of the genre on the pre-eternal and post-eternal line. Among the Tobol and Kazan Turks, takmak corresponds to “riddle, proverb, türkü”; in Altai Turkish it corresponds to “joke, wit, türkü contest, joke song; tale, riddle” (Aça, 2016, p. 242). In contemporary Turkic dialects, although it means “a poem recited from memory before a crowd,” it is also used for all poems and songs, apart from epics, including poems resembling “mânî” (Aça, 2016, p. 242). Therefore, takmak further strengthens in our minds the genre’s side oriented toward tawhid.

It is also highly noteworthy that, as in Azerbaijan, there are âşiks who recite only mâni, and that, in addition to mânis tied to the “askı” tradition such as muamma and lugaz, mânis are also recited by âşiks within folk tales (Aça, 2016, p. 260). Indeed, these are also noticeable “in reciprocal mâni exchanges, in türkü called ‘karşı-beri,’ and in the works of the Gagauz Turks living in Northern Bulgaria and Romania” (Elçin, 2004, p. 281). Therefore, it may readily be stated that they underwent a process of formation and development on an axis of servitude wholly connected to truth. Indeed, this aspect directly influenced their appearance in the works of âşık and tekke poets, and even the rhyme patterns (abcd) and (aaab) in the first quatrains of ilahi, destan, and koşma. In this context, another very valuable aspect that clearly manifests the truth-oriented structure of mânis is the “filler lines” that some researchers, unfortunately unable to assign meaning to them, have considered “empty” and “meaningless.” As Seyfî Karabaş states, these lines are “inseparable, indispensable parts of the four-line whole, and a good analyst can easily see this integrity” (1999, p. 189; cited in Aça, 2016, p. 244).⁸

In fact, this cycle of truth, which later turns into şathiye in the artist, plays a direct role in the establishment of mânis on such a basis. Indeed, due directly to these qualities, mânis found life in

⁸ Karabaş’s observations on “filler lines” are as follows: “In the first half of a mani, there may be a single proposition of this kind, or there may be several propositions. A proposition generally fills one line, but it is also quite common for it to fill two lines. It is also possible, at least theoretically, for it to fill more lines; even if this occurs, the mani does not lose its character as a mani. The reason for this is that the truly important point is that the propositions produce an emotion in the reader or listener” (1999, p. 124). Elçin’s views on the nature of filler lines are also highly noteworthy: “In manis that deal with themes such as love, separation from home, jealousy, longing, resentment, nature, and various events of life, the first two lines in a sense constitute the introduction of feeling, thought, and imagination. After these two lines, which serve to attract the attention and interest of the listener or reader, the third and especially the fourth line attempt to present the main subject; only rarely is it seen that all four lines develop a complete feeling, idea, or image” (2004, p. 282).

the tekke and âşık traditions in the form of tahpak, muamma, and lugaz, especially through the so-called “filler lines.” So much so that, as Elçin rightly emphasizes from our perspective, these mânis sung by âşıks in special makams “reflect the material and spiritual substance of our layers of culture and civilization” (2004, p. 282). Of course, the greater validity of mâni in the tekke and âşık traditions derives from the fact that these traditions are tied to a systematic and professional artist (narrator). Yet in any case, meaning becomes “one” (unity) within the anonymous structure oriented toward improvisation. For this reason, as Hamdi Birgören states, although mânis compress the feelings of the people into a quatrain, they possess the ability to express all kinds of positive or negative emotions (2019, p. 245). Therefore, mâni may be accepted as the oldest verse genre of Törelî Turkish Literature.

One of the most important qualities of mânis, just like türküs, is undoubtedly that they are sung with a melody of their own. This situation, as we stated above while explaining the genre of nutuk, is directly connected to the manifestation of Almighty God in humankind.

The oral, tradition-bound, and anonymous transmission of mânis from generation to generation is, in essence, also in accordance with the principle of creation from the single original substance (Haqiqat-i Muhammadiyya) through the divine command “Kun.” Indeed, the transmission of Qur’anic verses and the noble hadiths of the Prophet (peace be upon him) also first occurred in the same manner. This situation also directly influenced the ability of verses and hadiths to become part of the literary tradition and assume an anonymous and poetic structure. Moreover, the improvisational recitation of mânis clearly shows us that they are, in fact, wisdom directly connected to the inspiration (mulhimma) of Almighty God.

As Cem Dilçin states, although the main subject of mânîs is love, their ability to be recited on every kind of subject (1997, p. 280) is related to their side directly oriented toward truth.

In this way, it becomes even more understandable that mânîs find more space in cönks and miscellanies, dictionaries, divans, and folk tales alongside ilahi, türkü, and destans.

4. CONCLUSION

As our Lord Himself informs us in the Qur'an, the creative power concerning the creation of all creatures manifests only through His (C.C.) command "Kun fa-yakun." From the perspective of all created beings, this command first appears to be directed toward "melody." Later, with the teaching of the names of all creatures to Adam, meaning came into being. Therefore, in the Törelî literary circle, all traditions on the horizontal plane are formed entirely in relation to this truth.

When we approach the problem of genre and form in Turkish folk poetry wholly from the Törelî direction, we in fact encounter the same picture. That is, in tradition, each genre is formed entirely in relation to melody. To think that this melody is provided in poetry only externally, through the accompaniment of a musical instrument, is a major error. For all the elements of internal harmony thought to belong to the form of poetry, such as quatrain, meter, and rhyme, are also directly oriented toward melody. Therefore, accepting a genre solely on the basis of these elements is by no means correct.

The principal dimension of genres, which in truth are based entirely on melody, toward meaning is constituted by the mânî genre. For this reason, mânî brings the Arabic, Persian, and Turkish literary traditions together as "one" under the same roof of tawhid. For example, in Divan poetry, all genres, especially

rubai and tuyugh, are always directed toward the same meaning. When this (mâni) gains a style according to environment and conditions (context), as Boratav particularly emphasizes, other genres come into being through diversification. Products such as Türkmani, varsağı, and semai are quite clear indicators of this situation. Therefore, the most reasonable idea concerning the problem of genre and form in Turkish folk poetry so far was, of course, put forward by Dizdaroğlu on the basis of İlaydın. That is, all products of Turkish folk poetry must be accepted as “genres,” with tradition taken wholly as the basis. In this context, İlaydın’s and then Dizdaroğlu’s idea, again based on tradition, that certain genres have become “types” is also highly valuable for us, because it gives us directly the truth of genre. Yet unfortunately, this situation does not have complete validity in terms of tradition. Therefore, tradition must be taken fully into account in every determination and definition to be made by researchers. In this respect, âşık sessions possess a primary role. In addition, the headings or names of poems in cönks and miscellanies, which appear in tradition as remnants of âşık sessions, must also necessarily be taken into account.

In short, all products belonging to the tradition of Törelî Turkish folk poetry, whether syllabic or aruz-based, must be accepted as “genres.” That is, mâni, koşma, türkü, destan, ninni, ilahi, ağıt, kalenderî, nutuk, varsağı, nefes, yıldız, beste, destur, tekerleme, satranç, etc., are all genres. All products derived from these genres are also genres. All matters accepted as belonging to form support the genre entirely in relation to melody. Constructing a separate form from these matters is by no means correct, for such a situation definitely does not correspond to the truth stated at the very beginning of the conclusion.

REFERENCES

- Aça, M. (2016). Halk şiirinde tür ve şekil. Türk Halk Edebiyatı El Kitabı in (s. 239-286). M. Öcal Oğuz, Metin Ekici, Mehmet Aça vd. (Ed.). Ankara: Grafiker Publications.
- Bascom, W. R. (2014). Folklorun dört işlevi. Ferya Çalış (Trans.). M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır Teke (Ed. prep.). Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2 in (s. 71-87). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Bilge, K. M. R. (2026). Türkü, mânî, destân, şarkı ve koşmalar. Erhan Çapraz (Ed. prep.). İstanbul: Büyüyenay Publications.
- Birgören, H. (2019). Türk halk edebiyatı. Bolu: Tuğra Publishing House.
- Boratav, P. N. (1982). Halk edebiyatında tür ve biçim sorunu üzerine. Folklor ve Edebiyat I In (s. 153-158). İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (1988). 100 soruda Türk halk edebiyatı. İstanbul: Gerçek Publishing House.
- Çapraz, Erhan (2023). Bir hakikat alanı olarak Bolu ve Göynük'te söylenen türküler. Azize Aktaş Yasa (Ed.). Göynük Araştırmaları ve Halk Kültürü in (s. 545-553). Çanakkale: Paradigma Akademi Publications.
- Dağlar, A. (2025a). Törelî nazariyâtın mihveri: temâşâ. Özgür Çark ve Nuh Uçgan (Ed.). Alanlararası Törelî İlmî Çalışmalar I in (s. 5-40). Gaziantep: Özgür Publications.
- Dağlar, A. (2025b). Töredeki mûsikî yâhut müzikteki töre. Available at: Töredeki Mûsikî yâhut Müzikteki Töre - Prof. Dr. Abdülkadir Dağlar
- Dilçin, C. (1997). Örneklerle Türk şiir bilgisi. Ankara: Türk Dil Kurumu Publications.

- Dizdaroğlu, H. (1969). Halk şiirinde türler. *Türk Dili*, 207 (1 Aralık 1968), 185-293.
- Dizdaroğlu, H. (1969). Halk şiirinde türler. Ankara: Türk Dil Kurumu Publications.
- Elçin, Ş. (2004). Halk edebiyatına giriş. Ankara: Akçağ.
- Ferris, William J. (1997). Halk şarkıları ve kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax. F. Gülay Mirzaoğlu (Trans.). *Millî Folklor*, 34, 87-93.
- Günay, U. (1999). Türkiye’de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi. Ankara: Akçağ Publications.
- İlaydın, H. (1997). Türk edebiyatında nazım. Ankara: Akçağ Publications.
- İshak-zâde Hasan Fevzî. (2025). *Fusûl-ı Âşıkân*. Eyüp Akman (Ed. prep.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Publications.
- Karabaş, S. (1999). Bütüncül Türk budun bilimine doğru. İstanbul: Yapı Kredi Publications.
- Karcı, M. R. (2019). Türkü dinleme temrinleri. Ankara: Hece Publications.
- Köprülü, M. F. (1999). Edebiyat araştırmaları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Publications.
- Köprülü, M. F. (2012). Türk edebiyatı tarihi. Ankara: Akçağ Publications.
- Levend, A. S. (1968). Halk ve tasavvufî halk edebiyatı. *Türk Dili*, 207 (1 Aralık 1968), 171-185.
- Onay, A. T. (1996). Türk halk şiirlerinin şekil ve nev’i. Ankara: Akçağ Publications.
- Ozanoğlu, İ. (1940). *Âşık edebiyatı*. Kastamonu: Şenkıral Matbaası.

Uğurlu, S. (2013). Tür, şekil ve makam örnekleminde, halk edebiyatının sunumunda yeni bir yöntem önerisi. TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi, 1(1), 161-182. Available at: <https://doi.org/10.12992/TURUK42>

**TÜRK HALK BİLİMİ ALANINDA
AKADEMİK TARTIŞMALAR**

yaz
yayınlari

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com