

Sözlü Kültürden Yazılı Kültür Ortamına Geçiş Bağlamında Erken Dönem Osmanlı Tarihlerinden Âşıkpaşazâde'nin Epik Karakteri Üzerine Tespitler

Doç. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU*

Özet

Bu çalışmanın amacı, erken dönem Osmanlı tarih metinlerinden Âşıkpaşazâde'nin sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş bağlamında taşıdığı epik özelliklerinin, Halk anlatılarının Epik Kurallarına göre analitik bir değerlendirmesinin yapılmasıdır.

ANAHTAR KELİMELER: Halkbilim, Erken Osmanlı Tarih Metinleri, Âşıkpaşazâde Tarihi, Halk Anlatılarının Epik Kuralları, Sözlü ve Yazılı Kültür.

Abstract

The purpose of this study is to make an analytical evaluation of an early Ottoman history text which is known as Âşıkpaşazâde, according to Epic Laws of Folk Narratives in the context of oral and written cultural interaction.

KEY WORDS: Folkloristics, Epic Laws of Folk Narratives, Early Ottoman History Texts, History of Âşıkpaşazâde, Oral and Written Cultural Interaction.

Çalışmamızın konusunu erken dönem Osmanlı tarihlerinden “Tevârih-i Âl-i Osman” veya yazarının adıyla kısaca “Âşıkpaşazâde” olarak bilinen metnin epik destan karakteri taşıyan özelliklerinin tespiti oluşturmaktadır. Bunun en önemli nedeni de, Halkbilimi Çalışmalarında yakın zamanlara kadar hakim olan, “sözlü kültür ortamında kolektif olarak yaratılmış ve icra ediliyor olma” paradigmasının tesiriyle yazılı kültür ortamı ürünlerinin genellikle sahanın dışında kabul edilmesi ve özellikle de yazarı belli eserlerin yazılı edebiyat içinde düşünülerek üzerlerinde çalışılmaması bu tür eserlere yönelik çalışmaların edebiyatçılara veya tarihçilere bırakılmasıdır.

* H. Ü. Edebiyat Fak. Türk Halkbilimi Öğretim Üyesi.

Aslında, uzunca bir dönem halkbilimciler arasında yer alan bu yazarı belli yazılı ürünlerden uzak durma tavrının geçmişi, farklı sahalarda biraz ironik ve başka nedenler de olsa oldukça eskidir. W. Ong'un (1995: 98) aktardığına göre, Platon, Phaedrus ve Yedinci Mektup adlı eserlerinde, Sokrates'in ağzından yazının insani olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde var olan düşüncüyü zihnin dışında kurmaya kalkıştığını söyler; yazı bir nesne imal edilmiş bir üründür¹.

Oysa, bir teknoloji olarak yazının kitlesel anlamda zihni süreçleri ve düşünce biçimlerini etkilemesi çok daha yakın zamanlarda ortaya çıkan bir olgudur ve binlerce yıl yazıya rağmen sözlü kültür ortamının düşünmede ve yazma eylemlerinde hakimiyetini devam ettirdiği (Ong 1995) bilinmektedir. Bu bağlamda, Türk halkbilimi sahasının tarihi sosyo-kültürel uygulamalara yönelik kaynakları arasında yazılı kaynaklar öncelik sahibidirler. Bugüne kadar adeta tarihçilere terk edilmiş durumda olan erken dönem Osmanlı tarihi metinleri de bunlar arasındadır. Osmanlı devrinin yanısıra Cumhuriyet döneminde de tarih yazıcılığımızın temel kaynakları arasında yer alan bu metinlerin daha rasyonel ve sosyal bilimsel yöntemlere yönelen tarihçiler arasında son zamanlarda, eski itibarlarını kaybettiği görülmektedir.

Nitekim, Halil İnalcık'ın "Âşıkpaşazâde Tarihi Nasıl Okunmalıdır?" adlı çalışmasında (1994) söz konusu metnin tarihsel olarak gerçekleri ne kadar yansıttığını sorgulamakta ve epik mahiyeti taşımasına işaret etmektedir. Aynı şekilde bir başka tarih çalışmasında da (Kafadar 1995: 96) Âşıkpaşazâde Tarihi'nden "masallar" ve "hikâyeler" olarak söz edilmekte oluşu da dikkat çekicidir. Tarihçilerin ileri sürdüğü "destan", "masal", "hikâye" ve bizzat metnin başlığında taşıdığı "menâkıb" gibi halk anlatılarının muhtelif türlerini içeren ifadelerin gerçekliğinin yapılacak bir muhteva analiziyle tespiti için halkbiliminin bakış açısıyla da sınanmasının gerekli olduğunu düşünmekteyiz.

Bu bağlamda, çalışmamızda, Âşıkpaşazâde tarihinin muhteva analizini Alex Olrik (1909) tarafından ileri sürülen "Halk Anlatılarının Epik Kuralları"na göre yapacağız. Ancak buna geçmeden önce çalışmamız boyunca "Tevârih" diye adlandırdığımız metnin taşıdığı sözlü kültür ortamı özelliklerinden birkaçına işaret etmekte yarar vardır.

Öncelikle, Âşıkpaşazâde, 1476 yılında ve 83 yaşında yazmaya başladığı eserinin kısmen kullandığı yazılı kaynağının, 20 yaşındayken hastalanması nedeniyle Geyve'deki evinde misafir kaldığı Orhan Gazi'nin İmamınnoğlu Yahşi Fakih'in evinde okuduğu bir kitap olduğunu belirtir. Ancak, Yahşi Fakih'in evinde okuduğu ve bugün kayıp olan kitabın "Tevârih"e nasıl yansıdığını, nasıl ve ne kadar aktarıldığı bütün tartışmalara rağmen ortaya çıkarılabilmemiş değildir. Bununla beraber, eserde "Ve o Kara Temür Daşun oğlu var idi. Ana Umur Beg derler idi. Bu gazâyı fakire ol habar verdi." (Çiftçioğlu 1949:

¹ Platon'un yazıya karşı çıkışını yine yazıyla yapması için bir başka yönüdür ve bu, W. Ong tarafından, "Platon'un yazıya getirdiği eleştiri dahil tüm çözümlenmeli felsefenin doğuşu, yazının zihinsel süreçleri etkilemeye başlamasıyla mümkün olduğu"na işaret edilerek yazının uygarlık için ne denli hayati olduğu vurgulanır.

136) veya “Sual: Ay derviş! Sen hod o cengde bile degül idün. Ya bu mâcerayı kimden nakledersin? Cevab: Bursanun bir nâyıbı var idi. Koca nâyıb derler idi. Fakir dahı ona sordum. Fakir kim ondan nakl etdüm, onun hikâyetinün ekserisini demedüm. Anın için kim söz uzanur.” (Çiftçioğlu 1949: 145) örneklerinde görüldüğü gibi sözlü kaynaklarının adı yer almaktadır.

Âşıkpaşazâde sözlü kaynaklardan dinlediğini kısaltıp değiştirerek yazıya aktarmasını veya takip ettiği yazım yöntemini “Fakir dahı bilüb işitdügümden, bazı hallarından ve makallerinden ihtisar edüb kalem diline verdüm.” (Çiftçioğlu 1949: 91) şeklinde açıklamaktadır. Sözlü kaynaklar arasında birden çok rivayet olması durumunda ise neye dayanarak seçtiğini belirtmese de, doğal olarak, “Er Dunrıl Gazinün Ruma gelmesine bir niçe rivayet vardır. Esah-ı kavil budur ki bu fakir zikr etdügümdür.” (Çiftçioğlu 1949: 93) şeklindeki ifade de görüldüğü gibi “gerçek” olanı aktardığını ileri sürmektedir. Bu tür bir yaklaşım ilk bakışta delillerini sıkı bir kontrolden geçiren tarihçi tavrı intibâ uyandırmaktaysa da sözlü kültür ortamında destanlarını icra eden destancı âşıklarında nerdeyse bütün kültürde aktardıkları destan metnini benzer bir tavır içinde değerlendirdikleri (Lord 1960) bilinmektedir.

Daha önce, İnalçık’ın (1994: 143) da işaret işaret ettiği gibi, sözlü kültür ortamındaki işlevleri itibariyle, bu tür menakıbnâmeler savaş ve barış zamanlarında bozahanelerde ve benzeri yerlerde gruplara okunarak dinlenilmek üzere dizayn edilmiş olması ki, Âşıkpaşazâde devrin şartları gereği çok yaygın olan bu özelliğe dönük olarak “Allah ana rahmet etsün kim bu Âl-i Osman menâkıbın okuya ve yahud dinleye, anların ruhuna dua eyleye..” (Çiftçioğlu 1949: 188) okuyucularının yanında dinleyicilerini de göz önünde bulundurmaktadır. Bu nedenle de, her ne kadar “kalem diline verdim” diyerek yazılı kültür ortamının ürünü olan eserini kastediyorsa da, eserinde sözlü kültür ortamının izlerini ve özelliklerini taşıyan ve muhtemel dinleyici kitlesinin özelliklerini gösteren ““O Gaziler”, “Ay derviş!” veya “İmdi ay aziz!” (Çiftçioğlu 1949: 183) yahut “İmdi ay azizler!” (Çiftçioğlu 1949: 247) gibi doğrudan dinleyiciye hitapta bulunduğu görülmektedir². Bu tür dinleyiciye doğrudan hitapların yanısıra içinde de yine “Uzun Hasan’dan evvel işitdügün hadiseleri...” (Çiftçioğlu 1949: 203) veya “Sebeb neyidüğün sana habar vereyüm işidesin ..” (Çiftçioğlu 1949: 175) yahut “Dinle ki deyem “ ve “Dinle ki ne der bu ışk pirin” (Çiftçioğlu 1949: 91) gibi örneklerde görüldüğü gibi eserin yazım bakımından da uslubu “okuma” eyleminden ziyade “dinleme” eylemine yönelik olarak oluşturulmuştur. Aynı şekilde çok daha sonra kopye edilen bir başka nüshada da Türkçe kelimelerin metinden çıkarılarak yerlerine Arapça ve Farsça kelimelerin konulmuş olduğu (Çiftçioğlu 1949: 83) görülmektedir. Bütün bunlar kanaatimizce yazılı kültür ortamında üretilmesine rağmen sözlü kültür ortamının eserin dil ve yapı özelliklerine tesirini göstermektedir.

² Sözlü kültür ortamına ait bu tür hitapların yazılı kültür ortamına geçiş sürecinde yaratılan halk anlatılarına yansımalarına dair daha fazla bilgi için bkz. (Çobanoğlu 1996; 1997).

Nitekim, bu özelliklerin daha sonraki yüzyıllarda yapılan kopyalarında müstensihler tarafından, kuvvetle muhtemelen söz konusu geleneğin zayıflamasına veya yavaş yavaş ortadan kalkmasına paralel olarak, adeta bir eserin “iştirilmesi” veya “dinlenilmesini” yadırgadıklarını göstermişçesine eski nushalarda yer alan “dinle” ibarelerini “anla kim...” ve “anla ki” veya “anla” (Çiftçioğlu 1949) şeklinde değiştirdikleri görülmektedir.

Öte yandan, Âşıkpaşazâde'nin olayları anlatırken, Türk halk hikâyelerinde çok yaygın olarak kullanılan konunun yanısıra bir başka konunun ifade edilmesine yönelik geçiş kalıplarını da aynı şekilde “Bu tarafda Osman gazi dahi görelüm neyler:” (Çiftçioğlu 1949:101) veya “Bu iki taraftan gaziler ili ellerinde tuttular. Bir nice yıl hisara rahatlık vermediler. Bunlar burada mahpus dursunlar, görelim Osman Gazi daha neyle meşgul olur.” (Atsız 1970: 26-27) örneklerinde görüldüğü gibi kullanmaktadır.

Kısaca, aşağıda da ele alacağımız gibi Âşıkpaşazâde'nin metnin yaratılış ve icra bağlamına dair pek çok bakımından sözlü kültür ortamının tesiri altında olduğu görülmektedir. Âşıkpaşazâde'nin eserinin “halk anlatılarının epik kuralları”³ bakımından yapısal özelliklerine dair tespitlerimiz ise şu şekildedir:

1.)Anlatı Mantiği Kuralı: “Anlatının kendine has bir mantığı vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Anlatının (sage) bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde olay örgüsünün iç tutarlılığına dayanır. Akla sığabilirlik pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür.” (Olrık 1965: 138).

Âşıkpaşazâde tarihinin mantığı, Osmanlı hanedanının Tanrı tarafından seçilmiş ve görevlendirilmiş olduğuna dayanmaktadır. Otoritenin meşruiyeti bakımından şecere yoluyla Oğuzhan oğlu Gök Alp'a çıkarılan ve eski Türk hakimiyet telâkkisi olan “kut bulmuş” veya Tanrı tarafından seçilmiş olmak anlayışına dayanmaktadır. Nitekim, Selçuklu hanedanına karşı bağımsızlık kararını verirken şecereden gelen meşruiyetin kaynağı, “Ve ger ol, ben Âl-i Sakçukvan der ise, ben hod Gök Alp oğluyın derin” (Çiftçioğlu 1949: 103) şeklinde ifade edilmektedir.

Öte yandan, anlatının mantığı her zaman olmasa bile pek çok yerde doğal dünyanın mantığının dışına çıkmaktadır. Bunlarda birisi Osman Gazi'nin gördüğü ve cihan hakimi bir devlete yorulan rüyadır. “Osman Gazi kim uyudu, düşünde gördi kim bu azizün koynından bir ay doğar gelür Osman Gazi'nün koynına girer. Bu ay kim Osman Gazi'nin koynına girdüğü demde göbeğinden bir ağaç biter. Dahı gölgesi âlemi dutar. Gölgesinin altında dağlar var. Ve her dağın dibinden sular çıkar. Ve bu çıkan sulardan kimi içer kimi bağçalar suvarur ve kimi çeşmeler akıdur. Andan uyhudan uyandı. Sürdi, geldi. Şeyhe habar verdi. Şeyh eyüdür: Oğul Osman! Sana muştuluk olsun kim Hak

³A. Olrik'in kurallarının sıralaması genelden özele doğru gidecek şekilde sistematize edilmiştir.

Ta'âla sana ve nesline padişahlık verdi. Mübarek olsun"der.(Çiftçioğlu 1949: 95) şeklinde anlatılan bu rüya, anlatıda adeta herşeyin başlangıcı imişçesine verilir. Nitekim daha sonraki kısmın başlığı "...Kayın Atası Düşini Ta'bir Etdüğinden Sonra Ne Zâhir oldu ..." ibâresini taşımakta ve rüya sonrası Osman Gazi'deki psikolojik değişmeler ve giriştiği faaliyetler "Hemandem ki, bu ta'biri işitti, hemandem himmet kılıcını gönlinün beline muhkem bağladı. Bir gece sürdi, İnegöle vardı. Yanında Kulaca derler bir hisarcık var idi. Anı yağmaladı. Oda urdı. Hem ol gece kâfirleri kırdı. Ve bunun tarihi hicretün altı yüz seksen dördünde vâki oldu. Osman Gazi'nün evvelki fethi bu oldu."(Çiftçioğlu 1949: 96) şeklinde anlatılır ve Osmanlı Devleti'nin cihan hakimiyeti bu rüyanın ışığı altında yorumlanılır.

Âşıkpaşazâde'nin anlatım tutumu yeri geldikçe yaşadığı dönemde uygulanan pratikler ve halk inaçlarının veya dindışı ritüellerin kaynağını meydana gelen olaylarla irtibatlandırmak şeklindedir. Bu konuda dönemdeki bir at sağaltma pratiği ve onun efsanevi kaynağını "Osman Gazi'nün dahi kardaşı oğlu, Gündüzün oğlu Ay Doğdı şehid oldu. Dinbozda Koyun Hisarına giden yolun üzerinde yatur. Mezarına taş çevürübdürler. Ol vilâyetde at sancılınsa anun mezaruna iledürler. Dolandururlar. Allâhu Ta',lâ şifa verür." (Çiftçioğlu 1949: 105) şeklinde anlatışı örnek olarak verilebilir.

Aynı şekilde günümüzde de, Türk kültür ekolojisi içinde çok yaygın olarak rastlanılan memoralardan (Çobanoğlu 1999) birisinin, "Osman Gazi'nün kardaşı Saru Yatı anda şehid oldu. Ve ol yerde bir çam ağacı vardır. Şimdiki hinde ana Kandillü Çam derler. Vakıt vakıt olur kim anda bir şu'le görürler." (Çiftçioğlu 1949: 96) şeklinde yer aldığı görülmektedir.

Osmanlı Devlet geleneklerinin ve bir anlamda da din dışı bazı ritüellerin oluşması da yine Osmanlı hanedanın "seçkinliğini" ortaya koymaya yönelik bir mantık içersinde verilir. Buna dair, "Ulubat tekvüri eyidür: Ahd edelüm. Sen ve senün neslünden kimsene bu köprüden geçmeyeler. Zebununu vereyim" dedi. Osman Gazi kabul etdi. Ol zamandan tâ bu güne degin Âl-i Osman Ulubat köprisinden geçmediler. Sudan kayığ ile geçerler. "(Çiftçioğlu 1949: 105) şeklindeki bir örnek, ve bunun iki yüzyıla yaklaşan bir uygulama olarak, Fatih Sultan Mehmet dönemi sonrasında dahi takip edildiği, "devlette süreklilik" fikri de vurgulanarak verilir.

Aynı şekilde, bir başka dindışı veya sosyal ritüel olarak "bağımsızlık" ve "devlet olma" sembolleri olarak kabul edilen "tuğ, davul, kılıç, ve "kaftan"ın gelişinde, modern dünyadaki "milli marş" uygulama ve ritüelini çağrıştıran "nevbet vurulması" ve "saygı işareti" olarak "ayakta durulması"nın Osmanlı Devleti'nde başlangıcı, "Er Tuğrul'un ölüm haberi Sultan Alaeddin'e erişince buyurdu: Er Tuğrul oğlu Osman'a yarlık yazdılar. Tuğ, davul, kılıç, kaftan gönderdi. Osmanı savaşa memur kıldı.

Sancak, kaftan ve davul gelince, Osman Bey ayağa kalktı. Padişahlık türesince davul çaldılar. Kutlu olsun dediler. O zaman oturdu. O çağdanberi Osmanın türesidir: Ne

zaman seferde davul çalınsa Osmanoğulları ayakta durur.” (Çiftçioğlu 1949: 52) şeklinde anlatılmaktadır.

Âşıkpaşazâde'nin anlatım tutumunda ve mantığında yer yer âdeta mitlerin dünyanın kuruluş ve yaratılışını anlatan uslubu sezilmektedir. Ayrıca, geleneklerin oluşturulması veya icat edilmesi ile bir örnek üzerine kalıplaşarak tekrarlanan ritüellerin modern dünyada dahi sosyal düzene duyulan güvenin oluşması bakımından gizli ve açık işlevlerinin farkındaymışcasına kullanılarak metne yarı yarıya yerleştirilmesi, bir anlamda Osmanlı askerinin savaş ve barış zamanlarında okuyup dinlemesi için kaleme alınmış olan esere destâni bir atmosfer ve pek çok olayın neden-sonuç ilişkisini sürreal yorumlara dayayan destan mantığına yakın bir mantıksal örgü kazandırmaktadır.

2.) Giriş ve Bitiriş Kuralı: Anlatı (sage) “birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. Bu ilke giriş (açılış) ve bitiriş (kapanış) kuralıdır. (Olrik 1965: 131) Anlatı durgunluktan coşkunuğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerden birinin başına gelen bir felâketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunuğa giderek biter.” (Olrik 1994a: 2).

Her ne kadar “*Tevârih*” dönemin tarihi olarak meydana getirilmiş bir yazılı kültür ürünüyse de kısmen yukarıda da işaret edildiği gibi elimizdeki metin sözlü kültür ortamı icralarının tesiriyle meydana getirilmişliğini yansıtmaktadır. Dönemin bir yazılı kültür unsuru olmakla birlikte sözlü kültür ortamında da son derece yaygın olan “Tanrı’ya hamd ve Peygamber’e salât ü selâm” şeklindeki duadan sonra müellif “Ben ki fakir Derviş Âşıkîyem” diyerek kendini tanıtmakta ve soyunu sopunu sıralamaktadır. Bundan sonra kitabı yazışının macerasını ve yazdıklarının temelini teşkil eden kaynağı ve bunun yanısıra “fakir dahi bilüb işitdügümden, bazı hallarından” diyerek bizzat şahit oldukları ve daha da önemlisi sözlü kültür ortamında dinlediklerinin kaynaklığına işaret etmektedir. Sözlü kültür ortamı ve yazılı kültür ortamındaki anlatım tutumu değişikliğinin farkında olan dikkatini yahut daha doğru bir ifadeyle yazılı kültür ortamının sözlü kültür ortamında farklılaşma sürecindeki Âşıkpaşaoğlu dinlediklerini kısaltıp yazmasını “kalem diline verdüm” (Çiftçioğlu 1949: 91) ifadesiyle anlatmaktadır.

Bu son derece genel ve bir ölçüde dönemin yazılı kültür geleneğinde kalıplaşmış olan girişten sonra “Bâb” olarak adlandırılan “bölümler veya kısımlar” başlamaktadır. Birincisinde, Osmanlı Sultanlarının Nuh Peygambere kadar olan şecerelerini sıraladıktan sonra ikinci bâbın bir özetini içeren “Bu bâb Osman Gazi ve Evlâdını Beyan Eder ve Padişahlığına Sebeb Nolduğunu ve Rûm Vilâyetinden Geldüklerini ve Bunda Geldüklerine Sebeb Nedür, anı Beyân Eder” şeklindeki, Türk âşıklarının yazılı kültür ortamı destanlarında ve İngiliz sokak baladlarında da (broadside ballads) görülen (Çobanoğlu 1997) kalıplaşma yer almaktadır. Daha sonra “Osman Gazinün dedesi Süleymanşahdur. En evvel bu, Rûm Vilâyetine gelmişdür.” ifadesiyle asıl anlatı metni başlamakta ve “durgunluktan coşkunuğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerden biri-

nin başına gelen bir felâketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter.” Kuralına uygunluk göstererek Er Tuğrul Gazi’nin Anadolu’ya gelişi ve yaptıkları anlatıldıktan sonra “Er Durnıl Gazi Allah rahmetine vardı” (Çiftçioğlu 1949: 93) denilerek bâbın esasını teşkil eden konu bitirilmekte ancak bir sonraki bâbın konusunu oluşturan Osman Gazi’nin Padişahlığa geçişi “Sögütde Osman Gazi’yi atasunun yerine layık gördiler.” ifadesiyle yeni anlatının kahramanı takdim edilmektedir.

“Bitiriş, çoğu zaman konunun o yöreye özgü bir devamı biçimini alır.” (Olrik 1994a: 3) kuralından hareketle bu tür bir içiçe geçen çerçeveler şeklinde oluşan yahut birbirine eklenen kısa anlatılar şeklindeki yapısal özelliği dünyada yaygın olarak bilinen “Binbirgece Masalları” veya bunun kahramanlar ve hayat biçimiyle eklenen şekli olarak düşünülebilecek olan “Dede Korkut Hikâyeleri” (Ergin 1989) gibi sözlü kültür ürünleri ile özdeşleştirmek mümkündür.

Anlatım türü olarak bir halk hikâyesi, fıkra veya efsaneyi aşan ancak bir epik destanla mukayese edilebilecek olan tematik olarak karışık anlatılar silsilesi veya bu türün daha standartlaşmış Almanca ismiyle söylemek gerekirse, “sage” hacimli ve biçimli olan, “*Tevârih*” metni, A. Olrik’in “Daha uzun anlatılarda bu gibi bir çok durak noktaları gerektirir; kısa bir anlatı için sadece bir durak noktası yeterlidir.” (Olrik 1994a: 3) şeklindeki ifadesine uygun olarak yukarıda kısmen özelliklerine işaret ettiğimiz “bâb”lar da duraklamaktadır. Bu bağlamda, hemen ekleyelim ki, Âşıkpaşazâde’nin anlatısı 161 bâba ayrılmıştır. Bu bir anlamda 161 durak noktası demektir. Hemen her bâbın sonunda anlatılanların bir özetini veya onlardan mülhem olarak çıkarılacak hisseyi içeren muhtevada nazım kısımları eklenmiştir.

Dönemin tarih yazıcılığı anlayışında yaygın olarak rastlanılan metni şiirlerle süsleme tekniğinin “Dede Korkut Hikâyeleri” gibi metinlerde rahatlıkla görüldüğü gibi epik destanlardan ve hikâyelerden mülhem olduğunu düşünüyoruz. *Tevârih*’in bir dinleyici kitlesine yüksek sesle okunmak üzere hazırlanmış olması düşünüldüğünde, bu sürekliliğin sadece rastgele bir öykünme olmadığı ve söz konusu şiirlerin okuma ve dinleme eylemini sıkıcı olmaktan çıkarıcı veya yeknasaklıktan kurtarıcı icra bağlamındaki işlevleri nedeniyle devam ettirilen bir yapısal özellik olduğu ortaya çıkmaktadır..

Bu bağlamda, Âşıkpaşazâde’nin bir mekânda toplanacak bir dinleyici kitlesine sesli olarak okunmak üzere hazırlanmış bulunan anlatısı konuya bağlı söz konusu bâb aralıklarının yanısıra ve uzun olan bâblar arasında da durak yeri işlevinde yine nazımlarla süslenmiştir. Bu şiirler bir yandan halihazırda anlatılanları tekrar edip kıssadan hisse çıkarmaya yarayıp aktarılanın ana fikrinin kavranılmasını kolaylaştırırken muhtemelen ezberlenmeye müsait olmaları nedeniyle topluca tekrarlanması suretiyle kitabın okunup dinlenmesi için toplananların grup kimliğinin oluşup pekiştirilmesinde de iş görmüş olabilirler. Bu güne kadar bu şiirleri sanat yönünden değerlendirilmeye değmeyecek kadar “bozuk bir aruz vb.” düşüncelerle edebi değeri düşük bulanlar (Çiftçioğlu 1949), “Ku-

şandı din kılıcı bele Osman/ Ki ikrar etdüre her dile Osman” (Çiftçioğlu 1949: 94) örneğinde açıkça görülebileceği gibi şiirlerin, Tekke tarzi şiir geleneğinde olduğu gibi propaganda amacına yönelik işlevlerini ve bunların yanısıra yukarıda işaret ettiğimiz, icra bağlamlarındaki yapısal işlevleri dikkate almadıkları görülmektedir. Bilindiği gibi bu şiir ve nesirle karışık yapı günümüze kadar devam eden Türk âşık tarzı hikâye geleğinin en önemli yapısal özelliğini oluşturmaktadır.⁴

3.) Anlatımda Tek Çizgililik Kuralı: “Halk anlatısı bir olay çizgisini bir başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir. Eksik kalan kısımları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir diyalog veya konuşma içinde verilir. ... Tek olay çizgili halk anlatısında resim sanatının perspektif kavrayışı yoktur. O, sadece sonradan gelen ve gelişmeye açık olayları çukur ve kabartmalarıyla yanyana dizgen heykel rölyefleri anlayışını bilir. Bu yüzden de onun kompozisyonu heykeltraşlığın ve mimarlığınkiler gibi sayı ve diğer simetrik gerekliliklerle sıkı sıkıya bağlıdır. “ (Olrik 1965: 136-137)

Tevârih'deki yapı da anlatılan olayların bâblar şeklinde ayrılması ve bunlar da “serlevhalarla” belirtilmek suretiyle olay çizgilerinin ayrıldığı görülmektedir. Eksik kalan kısımların tamamlanmasında yazılı kültür ortamında anlatmanın avantajları kullanılarak zaman zaman “Bu Bâb Bu Yanada (yanda) Konur Alp ve Gazi Rahman ve Akça Koca Halları Noldı, Anı Bildürir” (Çiftçioğlu 1949: 112) gibi bâb başlıkları ile geri dönmeler yapılmaktaysa da, bunlar yukarıda da işaret edildiği gibi yazılı kültür ortamının kalıplaşan ürünü olan bu kısımlarda kalmakta ve bâblarda yer alan esas anlatıların anlatım tutumunun yine tek çizgililiğe uygun olarak devam ettiği görülmektedir.

Yazılı kültür ortamında oluşturulmuş olmakla beraber bir cephesiyle Türk-İslâm kültüründeki “fetva dili” veya fetva tanzim ediş formülünü çağrıştıran diğer cephesiyle sözlü kültür ortamında da yaygın olarak kullanılan “retorik soru”lar veya cevaplanmak üzere konuşmacının kendine sorduğu ve böylece konuyu takdim edip cevabını sonraya tehir ettiği “Ve bu fethün tarihi hicretün yedi yüz yigirmi altısında vâki oldu. Sual: Bu fetihler kim oldı Osman Gazi Hayatda mıyidi ve yâ degül idi? Cevâb: Essahh-ı kavl budur kim hayatda idi. Zirâ kim oğlını atası göndürdi.” (Çiftçioğlu1949: 111) veya “Sual: Bu Uzun Hasan ne asıldandır kim bu gazi padişah ile düşmanlık edüb böyle temerrüd eyledi? Cevab: Bu Uzun Hasan Bayındur Han neslindendir...” (Çiftçioğlu1949: 225) şeklindeki yapıyla eksik kalmış veya eklemek istediği ancak başlı başına bir bâb ayırmayı düşünmediği konuları anlatıya yerleştirmektedir. Ancak bunların sayısı *Tevârih*'in anlatılarındaki tek çizgililiği devam ettiren anlatım tutumunu arka planda bırakacak oranda değildir.

Anlatılarda yer alan bilgi eksiklerini tamamlamanın yanısıra kahramanları konuşturmak suretiyle metne adeta bir “okuma tiyatrosu” havası vermesiyle de kanaatimizce son

⁴ Öte yandan söz konusu yapının farklı bir dönüşüm geçirerek tamamen şiir şeklindeki epik destan geleneğinin yerini, örneklerini Arap ve İran'da da gördüğümüz nazım-nesir karışık söz konusu ettiğimiz tarih yazıcılığından da etilenerek kaynaklanması ihtimali bir başka araştırmamızın konusu olacak kadar önemlidir.

derece işlevsel olan “Kadı konıldı. Ve sü başı konıldı. Ve bazar dürdü. Ve hutbe okındı. Bu halk kanun ister oldılar. Germiyandan bir kişi geldi. Eyidür: “Bu bazarın bacını bana satun” der Bu kavım eyitti: “Hana var” dediler. Ol kişi hana vardı, sözünü söyledi. Osman Gazi eyidür. “Bac nedür” dedi. Ol kişi eyidür: “Bazara her kim gelse ben andan akça alurun”der. Osman Gazi eyidür. “Senün bu bazar ehlinde almun mı var kim akça istersin” dedi. Ol kişi eyidür: “Hanum bu türedür.” (Çiftçioğlu 1949: 104) şeklindeki diyaloglar veya konuşmalarla anlatılarak tamamlanmaktadır.

Bu bağlamda hiçbir kahramanın derinlemesine hayatı ve dünya görüşü ele alınıp işlenmemiştir. Olaylara bağlı olarak zaman zaman kahramanların bazı durumlarda “Tekvür dahi bu söze gayetde sevinür. Türkün eri, avradı elüme girdi dedi” (Çiftçioğlu 1949: 102) örneğinde olduğu gibi adeta iç seslerle ve iç dünyalarını yansıtmaya yönelik tanımlamalar yer alsa bile bu herhangi bir derinleşmeye ve sürekliliğe dönüşmeyen yüzeysel ele alışlar veyahut A. Orlix’in ifadesiyle “sadece sonradan gelen ve gelişmeye açık olayları çukur ve kabartmalarıyla yanyana dizen heykel rölyefleri anlayışı” olarak kalmaktadır.

4.) Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı: “Halk anlatı geleneğinin en büyük kuralı dikkati baş kahraman üzerine toplamadır. Anlatıda tarihsel olaylar anlatılıyorsa dikkat kahramanın üzerinde toplanır.” (Orlik 1994b: 5). Daha önce de işaret edildiği gibi bâblardan oluşan *Tevârih*, Osman Gazi’den Sultan II. Beyazıt dönemine kadar olan Osmanlı tarihini anlatmaktadır. Kronolojik bir biçimde her padişahın dönemi ele alınmaktadır. Bu bağlamda *Tevârih*’te bir sözel epik destan gibi bir tek baş kahraman yoktur. Ancak hangi padişahın dönemi anlatılıyorsa onunla ilgili tüm bâblardaki anlatıların baş kahramanı odur ve dikkat devamlı olarak onun üzerindedir. Herhangi bir başka kişi veya kişilerin kahramanı oldukları olaylar bile “Gazi Rahman’ın Aydos Hisarını Fethi”nde olduğu gibi Sultan Orhan’ın âlicenâplığını ortaya koyan bir biçimde sona ermektedir. (Çiftçioğlu 1949. 113-114).

Anlatılarda dikkatin devirleri içinde baş kahraman olarak ele alınan Osmanlı Sultanlarının üzerine toplanması bu bağlamda bir cephesiyle ve her şeyden önce yakın zamanlara kadar devam eden resmi tarih yazıcılığı anlayışıyla yakinen ilgilidir. Ancak bu durum aynı zamanda sözlü kültür ortamında ibda ve icra edilen geleneksel sözel anlatıların ve özellikle de epik destanların tarihsel sosyo-kültürel bağlamlardaki temel işlevleri olan “sözlü tarih” boyutunu ortaya koymak bakımından da son derece dikkat çekicidir.

Öte yandan halk anlatı geleneğinin bir başka kuralı olan “Sage de iki kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek baş kahramandır. Sage onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir.”(Orlik 1995b: 5) *Tevârih*’in anlatım tutumu için de geçerlidir. Bir sahneye iki kahramanın çıkması konusunda Timur ile Yıldırım Beyazıt düşünüldüğünde, Beyazıt, Timur’un elinde esir iken dahi anlatı da ön planda yer almaktadır.

5.) Kalıplaştırma Kuralı: “Aynı çeşitten iki insan veya durum elverdiği ölçüde de-

ğişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir. Hayatın böyle katı usluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır. “(Olrik 1994b: 4).

Tevârih'te bu kurala sıkı sıkıya uyulduğu görülmektedir. Özellikle benzer işleri yapan veya benzer amaç taşıyanlar arasındakileri benzeştirerek neredeyse tamamen aynı sözlerle “kalıplaşmış sıfatlamalar” veya bir epitet⁵ sürekliliği içinde ifade edişler doğrudan sözlü kültür ortamı üretiliş ve tüketiş şartlarını yansıtmaktadır. Söz konusu kalıplaşmış sıfatlamalara örnek olarak bir Osmanlı Sultanının diyelim ki bir kaleyi sürekli olarak muhasara edecek dönemin tabiriyle “havale konacak” gücün başındakileri tavsif şeklindeki kalıplaşma verilebilir. Bu konuda Osman Gazi'nin “Bir hisar yaptı Kapluca tarafına. İçine kardaşı oğlu Ak Demüri kodı kim gayetde bahadır, yarar er idi. (Çifçioğlu 1949: 106) veya Sultan Murad'ın”Sultan Murad Gazi kim ucları birer bahadır ere ısmarlamış idi.” (Çifçioğlu 1949: 172) örnekleri verilebilir.

Öte yandan, kuşatılan hisarladakiler kaleyi teslim etmeğe karar verdiklerinde yürütükleri fikirler ve bunların ifade edilişlerinde pek çok kere rastlanılan ifadelerden bazıları “Hatun eyidür: Ben bu Türk ile ceng etmezim. Anın için kim eger bunlar bizden öldirdiler ise ölen gitti. Yerinde kalandan fayda ne? Ve ger biz bunları öldürürsevüz bunların ile kan düşmanı oluruz. Tâ kıyamete değin ceng etmek gerek.” dedi. Hatunun bir yarar kişisi var idi. Anı göndürdi kim: Ahd edelüm. Bize ziyanunuz dokunmaya hisaru verelim. dedi.” (Çifçioğlu 1949: 116) ve “Kâfirler dahı bir itimad etdükleri kâfiri göndürdiler kim: Bizüm ile ahd edün kim bizi kırmayasız. Gidenümüz gide. Duranumuz dura. Hisarı size teslim edelim.” (Çifçioğlu 1949: 119) veya “Hisarun halkı havalede olan gazilere göndürdüler kim: “Ahd ile hisarı size verelüm. Gidenümüz gitsün. Duranumuz dursun” dediler. Ve hem bizden kimsemüze sizün zararunuz dokınmasun. dediler.” (Çifçioğlu 1949:230) şeklindedir. Bu üç örnekte de hisar sorumlusu savaşın faydasızlığını ve eğer savaşılırsa meydana gelecek sonucun kötülüğünü hesaplayarak kendilerine dokunulmamak kaydıyla isteyenin gidip isteyenin kalması şartıyla kaleyi teslim ederken aynı ifadeleri tarihen delil olmamak kaydıyla söylemiş olmaları çok zayıf bir ihtimaldir. Ancak Âşıkpaşazâde, benzer olay veya durumdakileri “kalıplaştırarak” benzer kelimelerle ifade etmektedir.

Buna dair bir başka örnek olarak bir fetih neticesi elde edilen ganimetin çokluğunu ve dolayısıyla seferin başarısını anlatmak için kullanılan ifade, ya, “Gaziler mâl-i ganimete gark oldılar. Ve esirler aldılar. Acâyib doyumluklar oldu.” (Çifçioğlu 1949: 173) veya “Ve gayetde çok doyumluklar oldu. Ve acâyib ganimete gark oldular” .” (Çifçioğlu 1949: 177) yahut da, “”Ve gaziler dahı mübalaga ganimetler ile geldiler. Ve doyumlukların haddin ve hasrın Allahdan gayrı kimse bilmez idi. Ve gaziler dahı her biri bu doyumluklar ilen vilâyetlerine varub gittiler.” .” (Çifçioğlu 1949: 177) şeklindedir. Bu

⁵ Epitetler konusunda bkz. (Başgöz 1997 ve Çobanoğlu 1998).

örneklerde de aynı durum için aynı sözcüklerle ve ifadelerle yapılmış bir kalıplaştırma ile karşılaşmaktayız.

6.)Yineleme Kuralı: Halk anlatısı kompozisyonunun bir başka önemli kuralı da tekrarlama (yineleme) ilkesidir. (Olrık 1965: 132). “Halk anlatıları bu tam anlamıyla ayrıntıya inme tekniğinden yoksundurlar ve zaten pek ender olan tasvirler de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme. ... Anlatıda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsuzsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme bazen gerilimi artırıcı şekilde yoğun bazen basittir. Ama önemli olan halk anlatısının (sage) yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır.” (Olrık 1994a: 3)

Âşıkpaşazâde'nin anlatısı yazılı kültür ortamında üretilmiş olmasına rağmen çoğu zaman ayrıntılardan mahrumdur ve sözlü kültür ortamının anlatım tekniğini çağrıştıran yinelemeler büyük yer tutmaktadır. Bunlardan birisi Osmanlıların soyunu Oğuz Han'ın oğlu Gök Alp'a ve Nuh Peygambere kadar çıkararak şeceredir. Bu şecere “Bâb-ı Esâmî-i Nesl-i Âl-i Osman” (Çiftçioğlu 1949: 92) serlevhasıyla birinci bâbda bütün teferruatı ve sırasıyla sıralandıktan sonra 14. Bâbda Selçuklu hanedanına karşı bağımsızlığını ilâna yönelen ve kendi adına hutbe okutacak olan Osman Gazi'nin ağzından “Ve ger ol, ben Âl-i Sakçukvan der ise, ben hod Gök Alp oğluyın derin” (Çiftçioğlu 1949: 103) denilerek tekrarlanır. Aynı şekilde Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethedip Ayasofya'da ilk cuma namazı kılınmasını anlatan “büyük tablo” sahnesinde de “Elhasıl fethün evvel Cuma günü Ayasofya'da Cum'a namazın kıldılar. Ve hutbe-i islâm okındı Sultan Mehmed Han Gazi adına kim ol Sultan Murad Han Gazi oğludur. Ve ol Sultan Mehmed Han Gazi oğludur. Ol dahı Sultan Bayazıd Han oğludur. Ve o dahı Murad Hünkâr Gazi oğludur. O dahı Orhan Gazi Han oğludur. O dahı Osman Gazi Han oğludur. Ol dahı Er Dugrı Gazi han oğludur. Ol dahı Sultan Süleyman Gazi han oğludur. Elhâsıl Gök Alp neslidür kim Oğuz Han oğludur.” (Çiftçioğlu 1949: 192) şeklinde tekrarlanır.

Söz konusu tekrarların anlatıda yerleştirildiği sahnelerin rastgele olmayıp Osman Gazi'nin devletinin bağımsızlığın ilânı ve Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethederek Ayasofya'yı camiye çevirip orada adlarına ilk hutbe okunacak Cuma olması gibi gerilimi artırıcı sahnelerin ve devlet hayatı içinde dönüm noktası sayılabilecek yerlerde olması ve bu yönüyle de halk anlatılarındaki işlevselliği yerine getirmesi bakımından son derece dikkat çekicidir.

Daha basit olarak yapılan yinelemelere örnek olarak benzer bağlamlarda (context) aynı atasözünün kullanılması suretiyle yapılanlar verilebilir. Meselâ, İsfendiyaroğlu'nun “kâfir Samsun”u alan Osmanoğullarına karşı “Müslüman Samsun'a sahip olmaları nedeniyle oluşan jeo-politik konumu ifade için kullandığı “Hızır Bey eyidür: Ve sizin ile bizüm konşılığumuz ördek ile doğan konşılığına benzer” dedi.” (Çiftçioğlu 1949:

152) şeklindeki atasözünü İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet tarafından kuşatılması öncesi Bizans İmparatoru'na da "Tekvür eyidür: Bunların konşılığı bizüm ile, doğan ile karga konşılığına benzer oldı." (Çifçioğlu 1949: 192) şeklinde söyleterek yineletir böylece bir yandan sonucun kaçınılmazlığını ve aynı zamanda da güçler arasındaki çarpıcı farklılığı ortaya koymaktadır.

7.) Üçleme Kuralı: "Yineleme hemen hemen her zaman üç sayısına bağlıdır. Üç sayısı da kendi başına bir kuraldır. Bununla birlikte bütün halk anlatıları üçleme kuralına uymaz." (Olrık 1994a: 3).

Tevârih'te, üçleme kuralının yaygın olarak kullanılmadığı görülmektedir. Ancak Türk halk kültüründe yaygın olarak kullanılan 3, 5, 7 ve 40 gibi kalıplaşmış yinelemelerin dışında göreceli olarak daha az kullanılan 70 ile karşılaşmaktayız. Bunlardan bir tanesi, Osman Gazi'nin ilk savaşı anlatılırken "Meger bir gün Ermeni Belinden Osman Gazi yetmiş kişiyle geldi kim İnegöli geceyleyin oda ura." (Çiftçioğlu 1949: 94) ifadesinde yer almaktadır. Bir diğeri de yine bir başka ilki ifade etmesi bakımından benzeşmekte ve zihinsel bir örtüşmeyi çağrıştırmaktadır; Bu yineleme Süleyman Paşa'nın ilk olarak Rumeli'ye geçişi ve fethe başlangıcına aittir ve şöyle ifade edilir: "Süleyman Paşa yetmiş, seksen yarar er aldı. Geceyleyin geçdiler." (Çiftçioğlu 1949: 123).

8.) Zıtlık Kuralı: "Halk anlatısında her zaman kutuplaşma vardır. Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır." (Olrık 1994a: 5). Âşıkpaşazâde'nin anlatısındaki temel zıtlık ve kutuplaşma "gaza ideolojisi" ve onun karşısına aldıkları arasında olmaktadır. Osman Gazi'nin "atasının yerine" geçmesinden itibaren "komşuları olan kâfirler" ve "onları inciten Germiyanogullarıyla" olan çatışmalarını Âşıkpaşazâde şu ifadelerle yorumlar: "Kuşandı din kılıcı bele Osman/Ki ikrâr her dile Osman/Ede İslâmı izhâr âlem içre/Ede ruşen cihanda nur-ı Osman/Çü küfri, zulmeti Rum alıpdı/Diler kim âlemi nur ede Osman/Açıldı fırsat-ı İslâm kapısı/O kilide miftâh oldı Osman/Muhammed ümmetinün serveridir/Olupdur mu'cize mazharı Osman (Çiftçioğlu 1949: 94). Bu şiirde açıkça Osman Gazi'nin başa geçtiği günden itibaren sadece gayrimüslimlere karşı değil müslüman Türklere karşı olan mücadelesi dahi "İlay-ı kelimetullah" (Allah'ın adını ve şanını yüceltme) ideolojisine bağlamaktadır. Bunu takip eden olaylarda adeta bu hususun altını çizmek için bir araya getirilmiş gibidir. Nitekim, Osman Gazi'nin Şeyh Edebali'nin tekkesinde gördüğü ve Şeyh tarafından "Hak Ta'âlâ sana ve nesline padişahlık verdi" şeklinde yorumlanan rüya ve bu rüya üzerine Âşıkpaşazâde'nin getirdiği "Çü Hakdan erdi sana baht-u devlet/Cihan içre olan devran senündür/ Süleymânı zamânun, menbâisan/Ki ins ü cinne hem ferman senündür" (Çiftçioğlu 1949: 95) şeklindeki yorumlar bu nevidendir.

Bu tür efsane veya inanışlarla bunların yukarıdaki yorumlanış biçimleri ayrıca seçere veya soy yoluyla Gök Alp neslinden gelen Osmanogulları hanedanının otoritelerinin meşruiyetini ayrıca Tanrı'nın seçip baht "kut" vererek hakimiyet tahtına oturtmuş olma-

sı gibi hakimiyeti ilahi kaynağa bağlayışı güncelleştirerek güçlendirici işlevlere de sahiptirler. Zamanla söz konusu edilen Tanrı ve Osmanoğulları ilişkisi bütün hanedanın bütün sultanlarını da içine alacak biçimde genellemelere dönüşecektir.

Ancak burada asıl konumuz olan Âşıkpaşazâde'nin gaza ideolojisine bağlı olarak ortaya koyduğu kutuplaşma ve kutuplaşma etrafında A. Olrik'in "Zıtlık kuralı, halk anlatısının baş kahramanlarından, özellikleri ve eylemleri baş kahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur." (Olrik 1994a: 5) şeklinde ortaya koyduğu hükme uygun düşen bir biçimde anlatıda yer alan bireylerin değerlendirilmesidir. Anlatı boyunca ortaya çıkan bireyler esas itibarıyla bu iki kutuptan birinde yer almaktadırlar. Osman Gazi'nin "martuluğu" (casusu) veya Çandarlı'nın Bizanstan "rüşvet alması" gibi kutuplar arasındaki geçişleri gösteren unsurlar bile ancak iki kutup arasındaki mücadele içinde anlam kazanmakta "baş kahramana zıt olmaları" ve anlatıya da bu nedenle dahil edilmektedirler.

9.)Bir Sahnede İki Kuralı: "Bütün anlatı boyunca sadece iki kişinin aynı sahnede ortaya çıkmasıdır. Bu kural zıtlık kuralını tamamlamaktadır. İki aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır. Aynı zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir." (Olrik 1994a: 4).

Âşıkpaşazâde'nin anlatısında en titizlikle uygulanan kurallardan biridir. Örneğin, üç kişinin birarada olduğu bir topluluk ve aralarında olup biteni aktaran şu sahnede bile "bir sahne de iki kuralına" uyuluğu görülmektedir: "Şeyh Ede Balı kim Osman Gazinün düşünü ta'bir ettdi ve padişahlığı kendüye ve neseb ü nesline muştıladı, yanında şeyhün bir müridi var idi. Adına Derviş Durdu oğlu Kumral Dede derler idi." Diyerek üçüncü kişiyi tanıtan Âşıkpaşazâde, anlatısının bundan sonraki kısmını tamamen Osman Gazi ile Kumral Dede'nin diyalogu üzerine kurar ve metnin sonuna kadar Şeyh Ede Balı'dan hiç bahsetmez o adeta orada yoktur.

Söz konusu kısım şöyle gelişir. "Ol derviş eyidür: Ay Osman! Sana padişahlık verildi. Bize dahı şükrâna gerek"dedi. Osman Gazi eyidür: Her ne vaktin kim padişah olam sana bir şehir vereyin dedi. Derviş eyidür: Bize şu köycügez yeter. Şehirde vaz geldük"der. Osman Gazi kabul etdi. Derviş eyidür: Bize bir kâğıd var imdi"dedi. Osman gazi eyidür: "Ben kâğıd mı yazarın kim benden kâğıd istersin" dedi. Osman Gazi eyidür: "İşte bir kılıcum var. Atamdan ve dedemden kalmışdur. Anı sana vereyüm. Ve bir maşraba dahı sana vereyüm. Bile senün elünde olsunlar. Ve bu nişanı saklasunlar. Ve ger Hak Ta'âlâ beni bu hizmete kabul ederise benim neseb ü neslüm dahı ol kılıcı görevler, kabul edeler, köyünü almayalar" dedi, verdi. Şimdi dahı ol kılıc Kumral Dede nesli elindedür. Osman Gazi padişahun neslinden o kılıcı kim gördiler, dervişlere ihsanlar ettiler. Ve o kılıcun kınını tekrar yenilediler. Âl-i Osmandan her kim ki padişah olsa ol kılıcı ziyâret ederler." (Çiftçioğlu 1949: 95-96).

Bu cümlelerle Âşıkpaşazâde bir sahnede verdiği üç kişiden ikisi arasında geçeni ve buna dayalı olarak daha sonraki yüzyıllardaki uygulamaları ve yine bunlar arasında yer

alan “ata kılıcının ziyareti” olarak adlandırabileceğimiz bir ritüeli anlatır. Bundan sonra sahnedeki varlığı tamamen unutulmuş hale gelen Şeyh Ede Bali’den söz konusu tablo ile ilişkisi kesilmiş bir halde ve biyografisini tamamlamaya yönelik “Ede Balı yüz yigirmi beş yaşadı. Ve iki avrat aldı. “ (Çiftçioğlu 1949: 96) şeklinde ilâve bilgiler verir. Böylece aynı sahnede yer alan üç kişi kendi kişilikleriyle olmaktan ziyade birbirleriyle olan ilişkileri bağlamında ve yine iki kişinin diyaloguna dayalı olarak anlatılmış olmaktadır.

10.) İkizler Kuralı: “İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük, zayıf olarak betimlendiğini gözleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, Zıtlar Kuralından uzaklaşarak İkizler Kuralının etkisi altına girer. “İkizler” kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu hem gerçek ikizler hem de aynı rolde olan iki kişi anlamına da gelebilir. ...İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer bu ikizlerden biri önemli bir role geçerse Zıtlık Kurallarıyla karşı karşıya gelmekte ve böylece diğeriyle zıtlasmaya başlamaktadır.” (Olrik 1994a: 5).

Bu kuralın anlatıda yer almasına ilişkin olarak Osman Gazi’nin kurduğu devlet için “can ve başla” çalışan iki oğlu örneğini verebiliriz. Osman Gazinin oğulları anlatıda ilk olarak Nilüfer Hatun’un Orhan Gazi ile evlendirilmesi konusuyula ilgili bâdda “Osman Gazi anı oğlu Orhan Gazi’ye verdi kim ol Ülüfer Hatundur. Orhan dahı ol demde yiğit olmuş idi. Ve bir oğlu dahı var idi kim anı göç üzerinde koyub durur idi.” Çiftçioğlu 1949: 102) şeklinde yer almaktadır. Ancak, bu ifadeler artık ikisi de küçük ve zayıf yahut birbirine denk olarak ele alınmanın bozulduğunu göstermektedir. Anlatıda henüz Orhan Gazi’nin yaptıkları anlatılmamıştır. İsmi verilmeden de olsa kardeşinin Osmanlı Devleti’nin iç işlerini ve özellikle de meydana gelen sosyo-kültürel değişmeler nedeniyle ön plana çıkan “göç” veya “göçmen” işlerini deruhte etmesi “ ve bu işin önemi “Ve bu dört para hisarları kim aldılar, vilayetinde adl ü dâd ettiler. Ve cemi köyleri yerlü yerine gelip mütemekkin oldılar. Vakıtları kâfir zamanından dahı eyü oldı belki. Zira bundağı kâfirlerün rahatlığını işidüb gayrı vilâyetden dahı adam gelmeğe başladı” (Çiftçioğlu 1949: 102) şeklindeki ifadelerle ortaya koymaktadır. Oysa, Orhan Gazi, Nilüfer Hatun’la evlenmektedir ve Nilüfer Hatun’nun önemi, “...Murad Han Gazi anun oğlıdur. Ve hem Süleyman Paşa dahı anun oğlıdur.” ibareleriyle vurgulandığı gibi soyu devam ettiren olarak ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla, Osman Gazi’nin devlet için canla başla çalışan ikinci oğlu Alaattin Paşa, Orhan’ın ön plana çıkışını müteakip zıtlar kuralının tesiriyle gittikçe ikinci planda kalacak ve soyu sopusu devam ettiği halde kendisinden çok az bahsedilecektir.

Bu da, Orhan Gazi’in tahta geçişinin anlatıldığı bağlamda, cenkleriyle babasından daha büyük bir kahraman olarak ortaya konan Orhan Gazi’nin karşısında, onun “Gel imdi ol çoban sen ol” şeklindeki başa geçme teklifini “ Alâeddin Paşa “Kardaş! Atamızdu’âsı ve himmeti senün iledür. Anun için kim kendü zamanında askeri sana koşmuş idi. İmdi çobanlık dahı senündür.” dedi...” diyerek reddeder aynı şekilde Orhan Gazi’nin

“paşası” olmayı da kabul etmez ve “Futa ovasındaki “Fudura” adlı bir köyü ister orada bir tekke ve Bursa’da bir mescit yaptırarak yaşayan içe dönük, silik bir şahsiyet olarak tasvir edilir. Bu bir cephesidir ve anlatımda ikizler kuralının zıtlasmaya dönüşmesiyle ikincinin barışçı ve dünyadan el etek çekmesine karşılık bu bağlamdaki kutuplaşmanın diğer başını çeken devletin gerektirdiği azimet ve şevketin, anlatının baş kahramanı olan Orhan Gazi’de oluşuyla bütünleşen yapının da zeminini ortaya koyar. Eğer bu cephesi olmasaydı belki de Alaeddin Paşa da anlatıda çok daha az yer tutan diğer Osmanoğulları gibi neredeyse bahse konu edilmeyecekti. Bir başka ifadeyle anlatıda yer alış sebebi baş kahramanın büyüklüğünü ortaya koyan bazı cephelerini aydınlatmak içindir.

11.) İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı: “Bir sürü kişi veya nesne peşpeşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir. Anlatının ağırlık merkezi her zaman buradadır. Bu kısım üçler kuralıyla birleşerek halk anlatılarının en önemli bir özelliğini oluşturur.” (Olrik 1994b: 4).

Tevârih’te bu kuralın örtüştüğü bir anlatım örneğini Yıldırım Beyazıt’ın ölümünden sonra oğulları arasındaki “Fetret Devri” olarak adlandırılan taht mücadelelerinde görüyoruz. Yaşı nedeniyle “Emir Süleyman “en önemli kişi” olarak öne geçmekte ve önce onun hikâyesi Musa ve İsa’nın birbirleriyle olan mücadelesiyle paralellikler kurulmak suretiyle verilmektedir. Amasya’ya çekilen Sultan Mehmet “emrem” diye hitab ettiği ağabeyi Süleyman’a elçi ve hediyeler göndererek bir anlamda tabi olur ve öne İsa’yı ortadan kaldıran Musa’nın Süleyman’ı da al aşağı etmesine kadar yerinden hareket etmez ve sahneye çıkmaz. Süleyman’ın öldürülmesinden sonra en son veya sonuncu kişi olarak harekete geçer ve Musa’yı ortadan kaldırarak Osmanlı hanedanının dirlik ve düzenliğini sağlayan ve bu özelliğiyle de anlatının duygudaşlık doğurduğu kişi olarak ortaya çıkar.

12.)Büyük Tablo Sahnesi Kuralı: Anlatıda anlatım, anlatılan bütün kahramanların yanyana geldiği bu sahnelerde doruğa erişir.” Bu sahnelerde anlatının kahramanları yanyana gelirler. Kahraman ve atı, kahraman ve canavar. Bu görkemli durumlar çoğu zaman gerçeğe değil hayale dayanır. Büyük Tablo sahneleri bir geçicilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı fark ediliyor. Etkisi uzun süren bu eylemler heykelciliktede büyük yer tutmaktadır ve tek başına kişinin kafasına bir resim olarak ortaya çıkabilen bir güç taşımaktadır.” (Olrik 1994b: 5).

Âşıkpaşazâde’nin anlatısında birden fazla yerde büyük tablo sahnesi kuralına yer verilmektedir. Bunlardan birisi Osman Gazi’nin fethettiği ilk hisardan sonra Selçuklu Sultanına kardeşinin oğlunu göndermesi ve Sultanın kendisine çeşitli hediyelerin yanısıra sancak göndermesidir. Bu olay Âşıkpaşazâde tarafından şöyle tablo haline getirilmiştir: “Osman Gazi kim Hisarı aldı, tekvürini dutdı ve dahı haylı teberrükler (hediyeler) ilen kardaşının oğlu Ak Temür ile sultana göndürdi.(gönderdi) Sultanun dahı ferahlığı ziyâde oldı. Ak Temüre mubalağa atâlar etdi. Osman Gaziye dahı sancak esbâbiyle ve eyü atlar ve gazâ yarakları (silâhlar) bile verdi. Ak Temür sancağı dahı kim getürdi, ikindü

vaktiydi. Nöbet uruldu. Osman Gazi ayağın (ayakta) durdu. Tâ şimdiye değin âl-i Osman seferde kim nöbet urılsa ayağın dururlar.” (Çiftçioğlu 1949: 98). Bu anlatımda Osman Gazi'nin gönderilen sancağa nöbet vurulmasıyla birlikte ayağa kalkarak selâm durmasının bir askeri töre haline gelmesi anlatılmaktadır. Böylece bir yandan asırlarca süregelen bir törenin doğuşu anlatılırken diğer yandan Osman Gazi'nin hakimiyet alâmeti olarak kendisine devrin Selçuklu tarafından sancak tevdi otoritesinin meşruiyetinin tanınması anlamını taşıyor olması bakımından da önemlidir. Böylesine önemli bir sahenin büyük bir tablo haline getirilmesi ve özellikle devlette sürekliliği vurgulamasının etkisi düşünüldüğünde seçilişinin rastgele olmadığını ortaya koymaktadır.

Bu tür büyük tablo sahnelerinden bir başkası da Orhan Gazi'nin İznik'i fethetmesinin resmedilmesidir. İznik Tekfuru şehri terkederken şehre girerken şehre giren ve son derece görkemli bir mevkiye yerleşen Orhan Gazi'nin şehrin Türkleşmesiyle ilgili olarak aldığı kararların oluşmasını da içeren bilgilerle beraber şu şekilde anlatılır: “Tekfür kim kapudan çıktı, Orhan Gazi Yenişehir kapısından girdi. Kapunun iç yanında bir bağça var, İkişer derler. Gayet hub makamdur. Orhan Gaziyi doğru ol bağçaya iletdiler. Bu şehirün kafirleri karşı geldiler. Kennehu padişahları öldi, oğlını tahta geçürür gibi vâki oldi. Ve illâ hatunlar çok geldiler. Orhan Gazi sordu kim: Bunların erleri kanı?... cevap verdiler kim “Kırıldılar, kimi cengden ve kimi açlıktan. ... Ve illâ gayet mahubları (güzelleri) çoğ idi. Orhan Gazi gazilere üleşdü. Emr etdi kim: “Bu dul avratları nikâh edün. Alun” dedi. Ve hem anun gibi etdiler. Şehirün dahı ma'mur evleri var idi. Evlenen gazilere verdiler. Hazır avrat ve hem evler ola, kim kabul etmeye?” (Çiftçioğlu 1949: 119). Bu tabloda anlatılanların tarihi gerçeklik cephesinin yanısıra -ki bu çok yakın zamanlara kadar adeta tartışılmaz bir biçimde doğru kabul ediliyordu- kanaatimizce barış zamanlarında Âşıkpaşazâde'nin kitabını okuyanlar/dinleyenler açısından özellikle gençler düşünüldüğünde, onları savaşa teşvik edici mahiyette (whisfull thinking) oluşu da anlatıcının bu tür büyük tablo sahnelerinin konusunu seçer ve onları oluştururken bu tür hususları da göz önünde bulundurabileceğidir.

13.) Olay Örgüsünde Entrika Birliği Kuralı: Olay örgüsünde entrikanın birliği halk anlatısı için bir ölçüdür. Olay örgüsünde birbiriyle gevşek organizasyonlarla bağlanmış ve belirsiz hareketlerin olmayışını sağlar. (Orik 1965). *Tevârih*'in, doğal olarak, olay örgüsünü büyük ölçüde Osmanlı Sultanları ve yaptıkları fetihler belirlemiştir. Ancak, konuları bâblara ayırır ve ayrı ayrı işlerken, Âşıkpaşazâde'nin olay örgüsündeki birliğe dikkat ederek birbiriyle ilgili konuları ardışık bâblarda ele aldığı görülür. Bu haliyle bir anlamda bağımsızmış gibi görünen bâblar gerçekte birbirini bütünleyen ve esas itibarıyla “Osmanlıların maceraları”nı veya “tarihleri”ni anlatan tek bir anlatıya dönüşmektedir.

Yukarıda da işaret edildiği gibi bâblar “durak”lar olarak işlevselleşmektedirler. Dinleyici karşısında kitabı okuyanın buralarda durup dinlenebileceği gibi olup biten üzerine dinleyicilerle birlikte mütalaayı da mümkün kılmaktadırlar. Öte yandan belirli bir

konuyu bulmak okumak isteyenlere de bir fihrist görevi görerek ortaya çıkabilecek karışıklığı gidermektedirler. Söz konusu yazım tekniği halk anlatılarının veya sözlü kültür ortamında irticalen icra edilen âşık tarzı hikâyenin “yatacak veya durulacak, dinlenilecek yeri anlamındaki” “yatak yeri” tabir edilen yerlerinde anlatımın kesilerek daha sonra devam edilmesine dayanan anlatım tekniğiyle uyum göstermektedir.

14.)Epik Birlik Kuralı: “Bütün anlatı öğelerinin, en baştanberi ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir.” (Olrik 1994b: 5). *Tevârih*’in sonradan eklendiği ortaya konulmuş olan II. Bayezit devrine dair bilgiler içeren bâblar ile Osmanlı vezir, derviş ve bilginlerine dair ek bilgiler veren ve anlatıda yer alışları aşağıda ele alınacağı vechile “ideal epik birlik kuralı” ile açıklanabilecek 158, 159, 160 bâblar dışında anlatı metninde yer alan anlatı öğelerinin ancak anlatılan veya daha sonra anlatılacak olan olaylarla ilgili olarak yorumu açık bir biçimde (Kafadar 1995) seçilmiştir.

15.)İdeal Epik Birlik Kuralı: “Bir çok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler.”(Olrik 1994b: 5). *Tevârih*, “Osmanoğulları” hanedanının menkıbelerini ele alan ve onlara takdim edilen bir eser olarak bir tek amacın etrafında toplanmış gibidir. O da, Osmanoğullarının büyüklüğünü ortaya koymaktır. Bu temel nedenle de, doğal olarak, Âşıkpaşazâde’nin anlatısında yer alan olaylar ve kişilerin hemen hepsi son tahlil de Osmanoğulları hanedanının yüceliğini aydınlatıp ortaya koyacak bir işlev yüklenmiş olarak anlatılarda yer alırlar.

Bu husus Osmanlı’ya ihanet edip kaçanlar için bile geçerlidir. Anlatı da örneğin ailesiyle birlikte sürülüp vazifelendirildiği Gümülcine’den kıyıya yanan bir “kâfir” gemisiyle Mısır’a kaçan Silifke beyi Kılıçarslan da kendisine “kendi vilayetinden yeğ vilayet” veren alicenap padişaha nankörlük ederek “oğlunu ve avratını bıraktı, gitti” (Çiftçiöğlü 1949: 220) ifadesiyle hanedanı yüceltecek şekilde metinde yer almakta ve anlam taşımaktadır. Onun yaptığı iş anlatılmakta olsa bile anlatılan onun hayat hikayesi değil Osmanlı hanedanının ve dolayısıyla devletinin hayat hikayesidir. Onun hayat hikayesinden anlatılanlar ancak bu amaca yönelik olarak bir anlam taşımakta ve anlatıda yer almaktadır. Sözlü halk anlatılarının özellikle epik destanların bu tipik “ideal epik birlik kuralı”nın *Tevârih*’in anlatım tutumuyla olay ve kişiler hakkında verilen bilgilerin belirleyicisi olarak eserde yer aldığı görülmektedir.

Yazılı kültür ortamının ürünü ve yazarı belli bir eser olması nedeniyle bugüne kadar bir bütün olarak halkbilimciler tarafında ele alınıp çalışılmayan erken dönem Osmanlı tarihlerinden *Tevârih*’in, Alex Olrik’in (1909) “halk anlatılarının epik kuralları” adlı çalışmasında ileri sürdüğü şemaya istisnai birkaç çeşitlenmenin dışında tamamen uyduğu ortaya çıkmaktadır. Metnin bütünü göz önüne alındığında, esas itibarıyla sözlü kaynaklara ve gözlemlere dayanan *Tevârih*’in bir yönden sözlü kültürden yazılı kültür türlerine geçişini sağlayan bir köprü (Utley 1976) gibi destani ve tarihi gerçeği bir arada bulundurduğu söylenebilir. Bununla birlikte, metne sözlü kültür ortamının analitik ve

sözlü edebiyatın tür kategorileri bakımından yaklaştığımızda, büyük anlatı içinde pek çok efsane, destan, sosyal ve dini ritüeller hatta mit unsurlarının bir arada ve organik bir biçimde işlenmiş olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Âşıkpaşazâde'nin yaygın olarak "*Tevârih-i Âl-i Osman*" veya "*Menâkıb-ı Âli Osman*" adıyla da bilinen çalışmasının sage özelliği gösteren, destani ve tarihsel malzemeyi, yazılı kültür ürünü olmasına rağmen sözlü kültür ürünü bir halk anlatısı planı, uslubu ve yapısı içinde ele aldığımızı söyleyebiliriz. Kanaatimizce, bugüne kadar Türk halkbilimciler tarafından yeterince değerlendirilmemiş olan erken dönem Osmanlı tarihlerinin taşıdıkları "tarih" hüviyetlerinin yanısıra epik destan veya sage türüyle olan ilişkileri de göz önüne alınarak topluca değerlendirilmeli ve söz konusu anlatıların incelenerek içerdikleri sözlü kültürel elementlere oluşturulacak olan Türk kültür ekolojisininin motif-indeksinde mutlaka yer verilmelidir.

Kaynakça

- Atsız, H. N.1970. *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*. Ankara: M.E.B. Devlet Kitapları 1001 Temel Eser.
- Başgöz, İlhan.1998. (çev. N. Özdemir) "Dede Korkut Destanında Epiyetler." *Millî Folklor*, c.5, S. 37, s. 23-35.
- Çiftçiöğlü, N. Atsız. 1949. *Osmanlı Tarihleri*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Çobanoğlu, Özkul.1996."Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Destan Türü Monografisi." Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi).
- Çobanoğlu, Özkul. 1997."İcra ve İletişim Merkezli Yapısal Kalıplaşmaların İşlevleri Açısından Yazılı Kültür Ortamı Âşık Destanları ile İngiliz Sokak Baladları." *Millî Folklor*, S. 35, s.28-32.
- Çobanoğlu, Özkul.1998. "Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri" *Folkloristik: Prof.Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*.(ed. M.Özaslan ve Ö. Çobanoğlu) Ankara: TDV Matbaası, s.138-170.
- Çobanoğlu, Özkul.1999. *Türk Kültüründe Memorat Türü Üzerine Bir Tahlil Denemesi*. (baskıda).
- Ergin, Muharrem.1989. *Dede Korkut Kitabı I*. Ankara: TDK Yayınları.
- İnalçık, Halil.1994. "How to Read Ashik Pasha zâde's History." *Studies in Ottoman History in Honour of Professor V. L. Ménage*. (ed. C. Heywood ve C. Imber), İstanbul: The Iassis Press., s.139-156.
- Kafadar, Cemal.1995. *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*. Los Angeles: University of California Press.
- Lord, Albert.1960. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Olrik, Axel.1909. "Epic Gesetze der Volksdichtung." *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, c. 51, s.1-12.
- Olrik, Axel.1965. "Epic Laws of Folk Narrative." *The Study of Folklore*. (ed. Alan Dundes), Berkeley: University of California. s. 129-141.
- Olrik, Axel.1978. (çev. Aziz Erkan) "Halk Anlatılarının Epik Kuralları." *Folklor Doğru*, S.40, s.18-28.
- Olrik, Axel.1994a. (çev. yok) "Halk Anlatılarının Epik Kuralları I." *Millî Folklor*, S. 23, s.2-5.
- Olrik, Axel.1994b. (çev. yok) "Halk Anlatılarının Epik Kuralları II." *Millî Folklor*, S. 24, s.4-6.
- Ong, Walter.1995. (çev. S.P. Banon) *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis yayınları.
- Utley, Francis.1976. "Oral Genres as a Bridge to Written Literature." *Folklore Genres*. (ed. Dan Ben-Amos), Austin: University of Texas Press, s. 3-15.