

Prof. Dr. İsmet Çetin

TÜRK HALK HİKÂYECİLİĞİ

Türkiye Sahası



Türk Halk Hikâyeciliği

-Türkiye Sahası-

Prof. Dr. İsmet Çetin



Türk Halk Hikâyeciliği -Türkiye Sahası-

Yazar: Prof. Dr. İsmet Çetin

Editör: Prof. Dr. Ayşe Yücel Çetin

Yayın No. : 2881
Eğitim No. : 611
ISBN : 978-625-406-261-2
E-ISBN : 978-625-406-262-9
Basım Sayısı : 1. Basım, Eylül 2020

© Copyright 2020, NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK EĞİTİM DANIŞMANLIK TİC. LTD. ŞTİ. SERTİFİKA NO.: 40340

Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Nobel Yayın Grubu, 1984 yılından itibaren ulusal ve 2011 yılından itibaren ise uluslararası düzeyde düzenli olarak faaliyet yürütmekte ve yayınladığı kitaplar, ulusal ve uluslararası düzeydeki yükseköğretim kurumları kataloglarında yer almaktadır.

Genel Yayın Yönetmeni : Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-
Yayın Koordinatörü : Gülfem Dursun -gulfem@nobelyayin.com-

Redaksiyon : Nurcan Çağman -nurcan@nobelyayin.com-
Sayfa Tasarım : Hamide Yalçın -hamide@nobelyayin.com-
Kapak Tasarım : Mehmet Yürümmez -mehmet@nobelyayin.com-
Baskı Sorumlusu : Yavuz Şahin -yavuz@nobelyayin.com-
Baskı ve Cilt : Genç Ofset Sertifika No.: 32284
Süzyün Sokak No.: 18 İskitler / ANKARA

Kütüphane Bilgi Kartı

Çetin, İsmet., Yücel Çetin, Ayşe.

Türk Halk Hikâyeciliği -Türkiye Sahası- / Yazar: Prof. Dr. İsmet Çetin Editör: Prof. Dr. Ayşe Yücel Çetin

1. Basım. VIII + 296 s. 16x23,5 cm. Kaynakça var, dizin yok.

ISBN: 978-625-406-261-2

E-ISBN: 978-625-406-262-9

1. Halk Hikâyeciliği, 2. Türk Hikâyeciliği, 3. Kahramanlık Hikâyeleri, 4. Aşk Hikâyeleri, 5. Biyografik Hikâyeler

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.

Adres: Bahçekapı mh. 2465 sk. Oto Sanayi Sitesi No:7 Bodrum Kat Şişmaz-ANKARA - siparis@nobelyayin.com-

Tel: +90 312 278 50 77 - Faks: 0 312 278 21 65

E-Satış: www.nobelkitap.com - www.atlaskitap.com - Bilgi: esatis@nobelkitap.com - info@atlaskitap.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa Basım Dağıtım, Arasta, Arkadeş Kitabevi, D&R Meşazlan, Dost Dağıtım, Ekip Dağıtım, Kide Dağıtım, Kitapsan, Nezih Kitabevleri, Pandora, Prefix, Remzi Kitabevleri

SÖZ BAŞI		V
BÖLÜM I	HALK HİKÂYESİ: KAVRAMLAR, TANIMLAR	1
BÖLÜM II	HALK HİKÂYELERİNİN KAYNAKLARI	9
BÖLÜM III	HALK HİKÂYELERİNİN TASNİFİ	19
BÖLÜM IV	HALK HİKÂYELERİNİN İCRACILARI/ANLATICILAR	33
	IV.1. Akın	35
	IV.2. Jırav	36
	IV.3. Bahşı (Bağşı/Baksı)	36
	IV.4. Meddah	37
	IV.5. Âşık	38
BÖLÜM V	HİKÂYECİ ÂŞIKLAR VE HİKÂYE DAĞARCIKLARI	43
BÖLÜM VI	HALK HİKÂYELERİNİN İCRA MEKÂNLARI	53
BÖLÜM VII	HALK HİKÂYELERİNİN ŞEKİL VE ÜSLUP ÖZELİKLERİ	61
	VII.1. Fasil	68
	VII.2. Döşeme	69
	VII.3. Dua	71
	VII.4. Hikâye	80
	VII.4.1. Kahramanın Ailesi	84
	VII.4.2. Kahramanın Ailesinin Problemi:Çocuksuzluk	71
	VII.4.3. Kahramanın Doğumu	90
	VII.4.4. Kahramanın Büyümesi, Ad Alması, Eğitimi	90
	VII.4.5. Rüya ve Kahraman Kimliğinin Kazanılması	91
	VII.4.6. Kahramanın Aileden Kopuşu-Arayış/ Gurbet	95
	VII.4.7. Hikâyelerde Çatışma Alanları/Engeller	105

VII.4.8. Engellerle Mücadele: Başarı veya Başarısızlık.....	110
VII.4.9. Son: Başarı, Kavuşma ya da Ölüm	111
VII.4.10. Bitiş- Duvak kapama	116
BÖLÜM VIII HALK HİKÂYELERİNDE ŞİİR.....	125
BÖLÜM IX HALK HİKÂYELERİNİN YAPISI.....	141
IX.1. Halk Hikâyelerinde Şahıs Kadrosu	141
IX.1.1. Erkek Şahıs Kadrosu	151
IX.1.1.1. Hikâye Kahramanı/ Âşık	151
IX.1.1.2. Yardımcı Erkek	173
IX.1.1.3. Rakip, Düşman ve Diğer Olumsuz Tipler	178
IX.1.1.4. Figüratif Erkekler	185
IX.1.2. Kadın Şahıs Kadrosu	187
IX.1.2.1. Maşuk/Sevgili	188
IX.1.2.2. Yardımcı Kadınlar	195
IX.1.2.3. Rakibe, Diğer Olumsuz Kadınlar	201
IX.1.2.4. Figüratif Kadınlar	202
IX.1.3. Diğer Varlıklar	202
IX.2. Halk Hikâyelerinde Mekân	208
IX.3. Halk Hikâyelerinde Zaman	221
IX.4. Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi	241
IX.4.1. Anlatıcı	243
IX.4.2. İcracı Anlatıcı ve Dış Anlatıcı	244
IX.4.3. Musannif Âşık, Anlatıcı, Yazar	245
IX.4.4. Fikrî Alan Anlatıcıları	250
IX.4.5. Ticari Alan Anlatıcıları	251
IX.4.6. Bilgilendirici Anlatıcılar	252
IX.4.7. Anlatıcı Bakış Açısı	253
BÖLÜM X HİKÂYECİLİK GELENEĞİNİN DEĞİŞİMİ:	
TEKÂMÜL VE DEĞİŞİM	261
X.1. Sözlü Gelenekten Romana: Kerem ile Aslı	265
X.2. Ödünçlemeden Yerelleşmeye Hikâyeler: Ferhat ile Şirin	269
X.3. Klasikten Hikâyeye, Hikâyeden Romana: Ferhat ile Şirin ...	276
KAYNAKÇA	283

Toplumlarda kolektif bilincin oluşması için “hatırlamanın” sürekli olması gerekir. Zira hatırlama, tek tek kişilerin sınırsız belleklerinden çağırıldıkları bilgi ve tecrübelerdir. Kişilerin tek tek oluşturduğu, belleğinde sakladığı, daha sonra da ihtiyaç duyması durumunda hatırladığı ve yeniden oluşturduğu, yaşadığı ve yaşattığı her şey geçmişle gelecek arasında kurulan köprünün temelini teşkil eder. Toplumun kültürel kodlarının saklı olduğu toplumsal bellek, kolektif bilincin oluşmasını, toplumun “biz” bilinci çevresinde toplanmasını sağlar. Biz bilincinin oluşmasını sağlayan ve bunu sürekli kılan ise sözle yaratılan, yayılan, yaşatılan ve toplum hayatının kolaylaşmasını sağlayan inançlar, ritüeller ve anlatılardır. Bütün bunlar kimi zaman söz ve hareketlerle aktarılırken kimi zaman sembollere dönüşür ve arka planındaki anlam derinliğiyle dün ile gelecek arasında geçişi sağlar. Toplamların, belleklerinde sakladıkları unsurlar yeniden hatırlanır ve yaşama alanı bulur, geleneğin oluşmasını sağlar. Dolayısıyla geleneksel yapı içinde olan her şey de kabul görür, sürekli gelişir, terkibe varır ve yeniden, yeniden yaşar.

Türk toplumunun yaşadığı geniş coğrafi alanda, farklı adlar, icracılar ve icra biçimleriyle görülen sözlü kültür unsurlarından olan hikâyeler, yaratıldığı ve yaşadığı dönemde “estetik” yaklaşımla kurgulanmış, söz ve yazı vasıtasıyla aktarılmış; aktarılırken değişmiş, yeni edebî yaratımlara kaynaklık etmiş edebî türlerdendir. Tarihî ilk dönemlerinden itibaren sürekli ve süratli hareket hâlinde olan Türk topluluklarının yaşadığı sınırların genişliği, buna bağlı olarak yaşanan farklı hayat tarzı, edebî gelişim çizgisinin farklılığına neden olmuştur.

Kendi döneminin gerekli bilgi ve tecrübeleriyle donatılmış toplumu, geçmişte kalması dolayısıyla ilkel olarak kabul eden Axşel Olrik’in “ilkel insanın ortak zihin özelliği” olarak tanımladığı dönemde anlatının varlığına dikkatlerimizi çekmektedir. Buradan hareketle “Taş Devri’nin ilk çağlarından beri Altaylar-Sayan dağlarının güneybatı bölgesinde yaşayan” (Kafesoğlu, 1988:9) Türklere, şimdilik adı ve icrası hakkında bilgimiz olmasa da bir anlatı geleneğinin varlığı söz konusu olmalı.

Ancak yerleşik hayatı yaşamayan toplumun anlatı tarzı olan mitik/dini-epik anlatının bu dönemlerin anlatı tarzı olduğu tahmin edilebilir. Sistemleşmiş, kuralları belirlenmiş bir anlatım tarzı ve anlatı türünün Dede Korkut tipi çevresinde MÖ I. binde varlığı bilim insanlarının ortak görüşüdür (Yıldırım, 1998:151-152). Bu dönemden itibaren Türk toplumunda epik anlatı geleneğinin varlığı, daha sonraki dönemlerde, yaşanan medeniyet daireleri ve çevre kültürlerden/inançlardan gelen yeni unsurlarla bezenerek farklılaşmış, yeni anlatım türlerine dönüşmüştür. Budist Uygurların yazılı metinlerindeki dini anlatılar/menkubeler, İslamiyet'in kabulünden sonra Fars kültüründen Türk kültürüne geçen menakıbnamecilik buna örnek teşkil eder.

Bozkır hayat tarzından tarım toplumunun yaşadığı hayat tarzına geçen, sınırsız bozkırlarda hareketli bir hayat sürerken sınırları belirlenmiş mekânlarda yaşamaya başlayan Türk toplumunun edebiyat alanında da değişimlerinin olmaması düşünülemez. Dolayısıyla bu değişim epik/destani dönemden hikâyecilik dönemine geçiş sürecini de ifade etmektedir. Tarım-besicilik döneminin ürünü olan halk hikâyeciliği, epik anlatıların icracısı olan ozanların yavaş yavaş tarih sahnesinden çekilip yerlerini âşıklara bırakmasıyla beraber, onların anlattıkları destani anlatılar da yerlerini âşik edebiyatının ürünü olan hikâyelere bırakmışlardır.

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi geniş bir coğrafyaya dağılan Türk gruplarının edebî gelenekleri temelde birbirleriyle benzeşse de birbirlerinden farklı gelişmiştir. Dolayısıyla hem edebî veriler hem bunların icracıları ve icra tarzları da farklılık göstermektedir. Bu nedenle çalışmada sadece Türkiye sahası işlenmiştir.

Biz, Türk hikâyecilik geleneği hakkında monografik çalışmaların üç aşamada yapılması gerektiğini düşünmekteyiz. Bu çalışmalar:

1. Türkiye Sahası Halk Hikâyeciliği
2. Oğuz Grubu Halk Hikâyeciliği
3. Türk Dünyası Halk Hikâyeciliği biçiminde olmalıdır.

Başta özel olarak bir planlama yapılmamış olsa da 1990'lı yıllardan itibaren bu yönde yapılan çalışmalar, çok kısa bir zaman içinde azımsanmayacak kadar ilerlemiştir.

Türkiye sahası halk hikâyeciliği geleneğiyle ilgili yapılan çalışmalar oldukça fazladır ve zaman zaman da tekrara düşülmüştür. Radloff'un "Proben der Volksliteratur der Türkischen Stamme Süd-Sibiriens" (1866-1907) adlı eseriyle başlayan Türk dünyası hikâyeciliğiyle ilgili yeterli monografik çalışma yapılmamış olsa da Özbekistan (Mirzayev, Fedakar, 2009 ve 2016), Uygur (İnayet, 2004), Kazak (Yücel

rilmesinde katkısı olan sevgili eşim Prof. Dr. Ayşe Yücel Çetin, kitabın ortaya çıkmasında en az benim kadar emek harcadı, sevgili yeğenim Derya Eren çalışmayı ilk okuyup düzeltileri yapmaya gayret etti. Kendilerine teşekkür ediyorum.

Lisansüstü derslerimizde konuyu tartıştığımız öğrencilerimiz, zaman zaman sohbet ettiğimiz âşıklar, Kültür Bakanlığı için yaptığımız derleme çalışmalarında kaynaklık eden anlatıcılar; halk hikâyeciliği konusunu tartıştığımız, görüşlerinden yararlandığım, burada adlarını saymakla bitiremeyeceğim hocalarımız, meslektaşlarım, çalışmanın bilgi kaynaklığını yaptılar. Teşekkür ediyorum.

Kitabın okuyucuya ulaşmasını sağlayan Nevzat Argun'un şahsında NOBEL Yayınevinde hizmet verenlere teşekkür ediyorum.

Türklük bilimi alanına katkı sağlayacağı ümidiyle...

Prof. Dr. İsmet Çetin

Ankara 2020

Halk Hikâyesi: Kavramlar, Tanımlar

Edebî bir terim olarak hikâyenin sözlük anlamı; “*Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması, gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü*”, “*Hayalde tasarlanan meraklı birtakım olayları anlatarak okuyanda heyecan veya zevk uyandıran ve çoğu ancak birkaç sayfa tutan yazı*” (<http://www.tdk.org.tr>) olarak ifade edilir. Türkçeye Arapçadan geçen bu kavram başta “*Bir sürü haberi nakil ve rivayet eylemek, bir nesneye benzemek, fi’len yahut kavlen bir nesneyi taklit etmek, bir kimseden bir sözü nakleylemek, eğlendirmek maksadıyla taklit, bir fiilin taklidi, bir metnin kopyasını çıkarmak*” anlamlarında kullanılmıştır. Bir edebî örnek olarak IX. yüzyılda Cehiz (Ebu Osman Amr bin Bahr el-Kinani el-Fukaimi el-Basri -781 - 869)¹ tarafından kullanılan hikâye kavramı, taklit, nakil anlamlarının yanında bir olayın, hayatın takliden anlatıldığı metinler anlamını da almıştır.

Edebî bir terim olarak hikâye kavramı Türkiye Türkçesinde öykü kavramıyla karşılanıp “*İnsan hayatında olan veya olma ihtimali bulunan, olacak kanısı uyandıran olayları belli bir hacim içinde anlatan metinler*” (Karataş, 2007:202) şeklinde anlamlandırılmıştır. Buradaki “öykü” kelimesi, “*öykünmek, bir şeyi taklit etmek, bir şeye benzemeye çalışmak*” anlamlarına geldiği dikkate alınırsa öykü/ hikâye adıyla anılan anlatıların “*hayatı taklit etme*” yönünü içine aldığı da görülmektedir (Yazıcı, 1998:479-480). Tural’a göre “*Hikâye, hayatın gerçekliğine öykünerek hayatın bazı yanlarını taklid ederek yaşayanın değil anlatanın keyfince oluşturduğu gerçeğimsi her türlü vakaya dayalı yapı hem de bu adı taşıyan uzun, kısa, mini hikâye türlerini karşılayan bir kavramdır. Hikâye kavramı edebiyat terimi olarak düzyazı özellikli (değilse manzum kelimesi nitelemek üzere hikâyenin başına getirilir) gerçeğimsilik nitelikli ilgiye ve meraka dayalı olarak yapılandırılmış, dilin dikkatle kullanıldığı metinler anlamına gelmektedir*” (1987).

¹ Hikâye maddesi, İslam Ansiklopedisi, C:IX, İstanbul 1965, s.477.

Pertev Naili Boratav'a göre halk hikâyesi; "16. yüzyıldan bu yana eski ozanların anlatma geleneğinin ürünü olan destanın (epopee) yerini alan" (1982b:51) bir türdür. Boratav, destan geleneğinin bir devamı, onun yerine geçen bir tür olan hikâyenin destandan birçok unsuru miras aldığını söylemektedir. O, anlatıda belirgin olarak görülen unsurları; "Anlatıya sazın-ezginin koşulması, mimik ve ses taklitlerinin önemli bir yer tutması, anlatının büyük boyutlu, dinleyici-anlatıcı ilişkilerinin destan geleneğindeki benzeşi, anlatıcının uzun bir öğreti dönemi sonunda uzmanlık yeterliği elde etmiş olması, hikâyelerin çoğu kez erkek ve yetişkinler çevresine seslenmesi" (1982a:52) gibi özellikleri bünyesinde barındıran bir anlatı türü olarak ifade etmektedir.

Şükrü Elçin hikâyenin, "Zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde efsane, masal, menkabe, destan vb." mahsullerle beslendiğini, dinî, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserler olduğunu belirtir (1986:444).

Halk hikâyesinin tanımını teşekkül dönemine bağlı olarak veren Çobanoğlu, "Çeşitli Türk gruplarında farklı adlarla adlandırılan, zaman zaman da aralarında biçim farkı olan ve 'Türk sözlü edebiyat geleneğinde XVI. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan, genellikle âşıklar tarafından nazım-nesir karışık bir ifade tarzı ile dinleyicilere karşı yüz yüze iletişim ortamında icra edilerek nesilden nesile sözlü kültür yoluyla intikal eden anlatı türüne Türkiye Türklerince halk hikâyesi adı verilmektedir" (2004:179) derken Alptekin de dönem ve medeniyet değişikliğine bağlı olarak tanımlar: "...özelliklerini göz önüne alarak göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup aşk, kahramanlık vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım-nesir karışım anlatımlardır" (1997:7). Türkmen, destanlardan sonra ortaya çıkan, mutlaka tarihî bir olaya dayanan, nazım-nesir karışık olmakla beraber zamanla nesir kısmının ağırlık kazanan, kişi ve olayların gerçeğe daha uygun olduğu, kahramanlıktan çok aşk maceralarına yer veren bir anlatım türü olan halk hikâyeleri, destanlarla modern roman arasındaki geçiş döneminde ortaya çıktıklarından "épico-romanésque" diye de adlandırmıştır (1998:488).

Otto Spies, basılı hikâye metinlerine halk kitabı (Turkish Volksbucher) adını vererek bu türün masala yakınlığı üzerinde durur. Zira kitabının adı da Türkische Volksbucher-Ein Beitrag zur Verleichenen Maerchenkunde (Türk Halk Kitapları-Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlave-) olup kitap masal türü içinde değerlendirilmiştir. Spies, kitaplaştırılan hikâye metinlerinin, âşık tarzı edebiyat geleneğinin bir ürünü olduğu düşüncesinde olmasına rağmen zaman içinde özelliklerini yitirdikleri düşüncesindedir. O, kitabı metinlerden hareketle "Bugünkü şekillerinde, âşıklardan gelme

şifahî ananeleri gösteren alametlerin pek azı saklı kalmıştır” (Spies, 1941:48) cümlesiyle bunu ifade etmektedir. Spies, halk kitaplarını tavsif ederken “*İki sevgilinin doğmalarından evlenmelerine, murat alıp murat vermelerine yahut aşk yüzünden ölmelerine kadar devam eden hikâyesi*” cümleleriyle biyografik karakteri üzerinde durur. Halk kitaplarına serpiştirilmiş olan masal motiflerinden hareket eden Spies, bunların masaldan pek de farklı olmadıklarını söyleyerek şekli yapısının belirleyici olduğunu ifade eder: “*Halk kitapları, Türk halk edebiyatı dâhilinde hususi bir edebî nevi teşkil ve ayrı bir şekil tipi arz ederler. Hepsi de sevimli bir san’at stil’i ile: nesir, nazım değişmesi suretile yazılmıştır, manzum hikâyeye yer yer, daimen manzum ilâveler yapılır*” (1941:37). Spies bir tanım yapmamış olsa da buradan hareketle halk hikâyelerinin nazım-nesir karışık biçimde, biyografik ve genellikle aşk/sevda konulu hikâyeler olup âşık tarzı edebiyat ürünlerinden olduğuna vurgu yapmaktadır.

Faruk Rıza Güloğul, basılı hikâyelerden hareketle âşık tarzı edebiyatın ürünlerinden olan hikâyeleri, Kerem ile Aslı ve Âşık Garip’i örnek vererek aşk masalı; Koroğlu anlatmasını örnek vererek de millî cenk ve kahramanlık kitabı olarak nitelendirir (1937:3).

Kaya, halk hikâyelerinin 16. yüzyıldan itibaren anlatıldığını ifade ile Elçin’in tanımına yakın bir tanım yapar: “*Efsane, menkıbe, destan gibi türlerle beslenip halk kültürünün pek çok ögesini ihtiva eden ve halkın roman ihtiyacının karşılayan bir anlatım türüdür*” (2007:361).

Türkiye sahasında halk hikâyesi olarak adlandırılan bu anlatı türü, Türkiye dışında, o alandaki bilgi birikimi, kültürel çevre ve bilgi alanına bağlı olarak farklı adlarla anılmaktadır.

Âşık tarzı edebiyat geleneğinin canlı ve yaygın olarak yaşadığı Azerbaycan sahasında “destan/dasan/dastan” genel kavramlarıyla adlandırılan halk hikâyesi, “Muhabbet Destanı” olarak bilinmektedir. Kahramanlık konulu anlatıların (epos) dışında kalan anlatılar, Azerbaycan sahasında aşk destanları (Nebiyev, 1992:187) ve muhabbet destanları olarak adlandırılmaktadır. Aşk veya muhabbet destanı denmesine sebep ise kahramanlık destanlarının aksine bu türün daha çok dinçlik ve barışçı bir hayatı yansıtmasıdır. Saf, samimi sevgi duyguları, sadakat, manevi bütünlük, dostluk, insanperverlik bu destanların esas konularıdır (Muhtaroglu, 1992:142). Azerbaycan sahasında âşık edebiyatına bağlı olarak görülen hikâyelerin, Oğuznâmelerin sanat meydanını terk etmesinden sonra ortaya çıktıklarını, bunların ilk örneklerinin Şah İsmail ve Koroğlu anlatmaları olduğu da ifade edilmektedir (Kasımlı, 2011:159). Azerbaycan sahasında âşıklar tarafından telif olunan veya icra edilen hikâyeler olan biyografik karakterli anlatıların da dâhil olduğu türler genel

olarak destan kavramıyla ifade edilirken muhabbet destanı tasnifine gidilmez. Tahir ile Zühre, Koroğlu, Şah İsmail, Abbas ve Gülgez, Mustafa ve Senem Hanım, Âşık Bifel ve Badem Hanım gibi anlatılar destan olarak adlandırılır (Ganiyev, 2006:65).

Kazakistan sahasında bir terim birliği olmamakla beraber biyografik hikâyeler genel olarak “destan” kavramıyla karşılanır. Bir şeyi anlatmak, icra etmek, nakletmek anlamlarında kullanılan “jır” terimi de maksadı anlatmakla beraber, bu alanda terminolojideki karışıklığı Rahmankul Berdibay şu cümlelerle ifade eder: “*Jır terimi, bazen epos, bazen de destan, poema, ö leng yerine kullanılmaktadır. Terim konusu bizim sözlü edebiyat bilgisinde daha netleşmedi*” (Berdibayev, 1982:48’den Yücel Çetin, 2003:21). Kazak sahasındaki terim farklılığı, Konıratbayev ve Berdibay’ın Dotan Batır, Alpamış, Er Targın, Kambar Batır, Bozaman, Kozi Körpeş - Bayan Sulu anlatmasını jır olarak ifade etmeleri (Berdibayev, 1982:59,96; Berdibay, 1996:90; Konıratbaev, 1991:184), Sadırbayev’in Kız Jibek anlatmasını hikâye (1990:192), Jumaliyev’in manzum hikâyeleri poema olarak adlandırması (1990:179) Kız Jibek anlatmasının bazen destan, bazen kıssa olarak adlandırılması (Hoca Yusuf Beg, 1900)² bu farklılığa örnek gösterilebilir. Edebiyat terimleri sözlüğünde; “Liro-epos janrı” madde başlığında “ğşıqtık jırları” olarak adlandırılmaktadır (Kümisbaev, 1996:135). Terim tartışmaları veya halk hikâyeleriyle ilgili adlandırmalardaki bu farklılıklar devam etmekte olup Kazakistan sahasında bu tür anlatmalar romantik epos, romandık destan, liro epos, ğşıqtık jır, muhabbet destanı ve lirik poema olarak adlandırılmaktadır (Yücel Çetin, 2003:29).

Uygur sahasında halk hikâyesi terimi, “halk destanı” terimiyle karşılanmaktadır. Meddahlar tarafından anlatılan ve konu sınırlaması olmayan bütün anlatmalar “destan” terimi ile karşılanmaktadır (Mehmet, 2011:75). Ancak destanların tasnif edilmesinde kahramanlık destanları, muhabbet (aşk) destanları ve tarihî destanlar olarak ayrılmakta, bu ayrımında halk hikâyesi sınıfına sokulabilecek anlatmalar “aşk destanları” olarak adlandırılmaktadır. Altun Yaruk, Çeştani Bey, Oğuzname, İskendername ve Dede Korkut gibi anlatılar, mitolojik kahramanlık rivayetleri; Oğuzname, Rüstem Destanı, İskendename gibi anlatılar efsanevi kahramanlık destanları; Leyla ile Mecnun, Garip-Şasenem, Hölrikka Hemracan, Perhat-Şerin gibi anlatılar aşk destanları içinde yer almaktadır. Ancak kesin bir ayrımın olduğu da söylenemez (İsmail, 1994:383-399; İnyet, 2004:XIV). Mehmet ve İnyet’in bu tespitlerinin dışında, İnyet’in tasnifinde gösterilen mitolojik kahramanlık rivayetler ve efsanevi kahramanlık destanları başlıklarında gösterilen anlatılar, “*Halk Eposu*” olarak adlandırılmaktadır. Halk eposlarının halk destanlarından ayrı olduğu işlenerek Tahir

² Kazak sahası halk hikâyelerinin adlandırılması konusu hakkında daha geniş bilgi için bk. Ayşe Yücel Çetin, Kazakistan Sahası Halk Hikâyesi (Gelenekçi, Ankara, 2003), 16-30.

Zühre, Leylî-Mecnûn, Garip Senem ve Nezigüm anlatmaları halk destanlarına örnek gösterilmektedir (Sadık, 1995:163-221; 359-434).

Tatar Türkçesinde destan kavramı, genel olarak şekil veya muhteva özelliklerine bakılmaksızın anlatma esasına bağlı eserleri kapsamaktadır. Ancak destanlar kendi içinde tasnif edilirken Türkiye sahasında halk hikâyesi olarak adlandırılan tür ayrımına gidilir. Eski masalsı-mitolojik destanlar, kahramanlık destanları, lirik-epik ya da aşk destanları ve kitabi destanlar içinde lirik-epik ya da aşk destanları sınıfında kabul edilen anlatılar halk hikâyesi kavramını karşılamaktadır (Kartalçık-Kerimoğlu, 2007:15-16). Sözlü gelenekte yaşamamasından dolayı halk hikâyesi formunda teşekkül ve icra edildiğini bildiğimiz "Tâhir ile Zühre", Arap edebiyatından ödünçleme gelen ve başlangıçtan itibaren mesnevi tarzında işlenip daha sonra zaman zaman farklı bir biçim kazanan "Leylâ ile Mecnun" ile Arap kültür kaynağından gelen mensur bir masal olan "Seyfî'l-Mülûk"ün yazılı kaynaklarda yer alması münasebetiyle "destan" olarak adlandırılmaktadır. Ancak Kuzı Kürpeç bilen Bayan Silu, Hurluga hem Hemra anlatmaları örnek verilerek suretiyle bunların lirik-epik ya da aşk destanları olarak adlandırıldığını söyleyebiliriz (Urmançı, 2007:15-17).

Türkmen sahasında halk hikâyesi terimi yerine genel bir terim olarak "dessan" kullanılmaktadır. Dessan terimi geniş bir muhtevaya sahip olup Köroğlu dışında "kahramanlık, aşk ve dinî içerikli anlatmalar için" kullanılmaktadır. "Türkmen konuşma dilinde olmuş vaka, tarihî vaka, hikâye, povest, şiir, poema gibi anlamları olan 'dessan'ın terim olarak da birkaç anlamı vardır. Örneğin Andalıp'ın 'Oğuznemesi'nde yer alan her bir bölüm, 'dessan' olarak adlandırılır. 'Birinci Dessan', 'İkinci Dessan', 'Cengiz Han Hakkında Dessan' gibi kullanımlarda kelime, rivayet veya hikâye anlamlarına gelmektedir (Garnyev, 2007:26-27; Şahin, 2016:57). Seyit Garnyev, Türkmenistan'da "dessan" kelimesinin "Nazım ve nesir hâlde yazılan, bir olay örgüsüne sahip, geçmişin sözlü ve yazılı eserleri" anlamına geldiğini söyler. Ona göre "halk dessanı" olarak da adlandırılan bu eserlerde genellikle birbirini seven kız ve erkeğin kavuşmak için karşı koydukları engeller, bu engellerin aşılması maksatlarına ulaşmaları anlatılır. Ayrıca Garnyev'e göre "halk dessanları" eposlara göre daha sonra teşekkül etmiştir. "Sayatlı-Hemra", "Şah Senem-Garip", "Hüyrlukga-Hemra" gibi "dessan"lar, "Göroglı" eposundan türemişlerdir (2007:28, 82-83). Garnyev bu görüşüyle, "dessan" terimini Türkiye'deki "halk hikâyesi"ne yaklaştırmakta ve terimi sadece aşk konulu hikâyeleri karşılamak için kullanmaktadır" (Şahin, 2016:58).

Babiş Mamedyazov'a göre "dessan"; "Şah Senem-Garip", "Aslı- Kerem" gibi lirik-epik eserler için ve klasik Türkmen edebiyatındaki bazı şiir türleri için kullanılmakta olup "Büyük oranda masal ve tarihî olaylar esasında oluşmuşlardır. Eposta olduğu gibi 'dessan'larda da eşki toplumların sosyal, iktisadi ve felsefî düşünceleri

yer almaktadır. Epos ve dessanların şekil olarak birbirlerinden farkı yoktur. Her ikisi de nazım ve nesir karışımı eserlerdir. Nesir kısımlar, olayları izah eden bir bölüm olduğu gibi, şiirleri de birbirine bağlayan bir fonksiyona sahiptir. Bu ortaklığı belirleyen Türkmen destanlarını anlatan bagşılardır. Şiir kısımları, dinleyicinin estetik duygularını beslerken nesir kısımlar, destanın konusunu verir" (Memmed Yazov 1967:4'ten Şahin, 2016:58). Türkmen sahası anlatılarının adlandırılmasında ki münakaşa oldukça fazladır.³

Kafkas bölgesinde yaşayan gruplardan Nogaylar arasında anlatılan/söylenen yırlar, Karaçay-Çerkez ve Dağıstan topluluklarının hemen tamamında bulunmaktadır. Genellikle "yır" olarak adlandırılan ve icrada söz ya da söz ve sazın birlikte olduğu bu türlerden tahkiyeli olanlar yırın alt kadrosunu oluşturmaktadır. Nogay yırlarının; Batırlık yırları, Âşık Destanları ve Kazak Yırları olarak genel tasnife tabii tutulduğu anlatılar (Kalmıkova, 1969:15), konu ve tür tasnifine tabi tutulmayıp bir saz eşliğinde icra edildiği için liriko-epoçiskiyeye yırlar olarak genel bir adlandırmayla ifade edilmiştir (Kalmıkova, 1969:27-88). Liriko-epoçiskiyeye yırlar içinde bir alt dal olarak da Kozi Körpeş- Bayan Silu, Karayder men Kızıl Gül, , Tölegen men Kız Jibek, Arzi men Kanber, Şah İsmail örnekleri verilerek bunlara "Âşıklık Destanları" adı verilmiştir (Kalmıkova, 1969:17).

Gagauz Türkleri arasında Arzu hem Kamber, Âşık Garip, Tahir hem Zühre, Dengi Boz ile Tepegöz ve Koroğlu anlatımları destan, romantik destan (Arnaut, 2008:148), halk hikâyelerinin masal formatında da anlatılması münasebetiyle anlatmak (Alptekin, 1997:20), diişli masal, türkülerinen (Yıldız Ata, 2015:31), Çuvaşlarda Ulup destanı (Yıldız Ata, 2015:29) diye de adlandırılmaktadır.

Irak sahası Türkleri arasında halk hikâyesi ve masal çoğu zaman aynı şekilde, destan (Alptekin, 1997:20) ve matal (Terzibaşı, 1971) adıyla anılmaktadır. Daha önceki dönemlerde bu bölgede matalcı, kıssahan (qıssahan/qıssaxun)lar tarafından Tepedar, Yusuf Zaliha, Leyla Mecnün, Kerem Aslı, Ferhat Şirin gibi aşk ve kahramanlık hikâye ve destanlarının anlatıldığından söz edilmektedir (Bayatlı, 2009:122).

Türk halk hikâyelerine devirlere ve yörelere göre değişik adlar verilmiştir. *Dede Korkut Hikâyelerinde boy*, XVII.-XVIII. yüzyıllarda *hikâye*, Azerbaycan sahasında *hekât* günümüzde, Doğu Anadolu ve Azerbaycan'da *nağil* denmektedir. Ayrıca kısa hikâyelere *kıssa*, *serküste* (sergüzeşt), türküsüz hikâyelere de *kara hikâye* adı verilmektedir. Halk hikâyelerinin mutlaka bir tarihi olaya dayanmamaları, nazım-nesir

³ Türkmenistan sahasında halk hikâyeciliği geleneği hakkında daha geniş bilgi için bk. H.İbrahim Şahin, Türkmen Destanları ve Destançılık Geleneği, Konya 2016, <http://www.konya.gov.tr/kutayyayinlari>

karışık olmakla birlikte zamanla nesir kısımlarının ağırlık kazanması, olayların gerçeğe daha uygun olması ve kahramanlıktan çok aşk macerasına yer vermeleri gibi özelliklerle epik destandan ayrılmaktadır. Epik destanla modern roman arasındaki geçiş döneminde ortaya çıkmaları nedeniyle *epik-romanesk* (epico-romanesque) olarak adlandırılmıştır.

Türk gruplarının tamamını içine alan bir çalışmayla Reichl, destanı genel/çatı bir terim olarak ele almış, epik anlatıların merkezde olduğu terimin Türk lehçelerinde şekil özelliklerine göre ve anlatmaya dayalı bir tür olarak tarif edilmesi gereğine işaret etmiştir: “*Şekil özelliklerine göre destan: Şiir hâlinde veya nazım ve nesir karışık hâlde bir anlatı, birden fazla epizodu içine alacak bir uzunluğa sahip ve de şahsi sahneleri ayrıntılı olarak (tek kişilik konuşmalar ve şiirlerle veya karşılıklı konuşmalar ve şiirlerle) anlatmaya izin veren bir anlatıdır. Bu şekil özelliklerinden daha önemli olan bir özellik ise ölçüdür.*”

Reichl devamla “*Anlatmaya dayalı bir hadiseye gönderme yapan bir destan tarifini de buraya koymak gerekir: Anlatmaya dayalı bir hadise olarak tarif edildiğinde destan, bir şölen havasında, usta bir şair-destancı tarafından (ve sadece ustaların anlattıklarından öğrendiklerini söyleyebilen çırak/amatör şair-destancılar tarafından) özel bir söyleyiş ve anlatış tarzıyla ve bir kural olarak da bir müzik aleti eşliğinde icra edilen bir anlatıdır.*” O, destan kavramını Türkiye sahasında destan (epope) karşılığında, halk hikâyesi karşılığı olarak da Türkistan sahasında yaygın olarak kullanılan destan kavramını kabul eder. Türkiye’de, Şükrü Elçin’in destan kavramını tarifini esas alarak destanın tarihi şiirler için kullanıldığını ifade eder (2002:130-131).

Reichl bu genel tanımla Köroğlu gibi kahramanlık hikâyelerinin de içinde olduğu epik karakterli anlatıları esas almaktadır. Aşk konulu anlatıları bunların dışında tutmakta ve Kazaklar arasında anlatılan Kız Jibek örneğini vererek bu tür anlatıların da biçim olarak destana benzediğine işaret etmekte ve bunları “aşk hikâyesi” (Romans) olarak adlandırmakta, Orta Çağ Avrupa’sındaki aşk hikâyelerine benzetmektedir (2002:14).

Halk hikâyesi genel kavramı çevresinde topladığımız tür, hangi Türk sahasında ve grubunda, hangi adla adlandırılmış olursa olsun; bozkır medeniyet hayat tarzından tarım toplumu hayat tarzına geçiş sürecinden itibaren dönüşen, teşekkül eden, başka kültür alanlarından ödünçleme alınarak uyarlanan ve Türk anlatı geleneği içinde; mekân ve zamana bağlı olarak inanç ve geleneklerle örülmüş, mensur-manzum olarak tasnif ve icra edilen, âşıklik geleneğinin ürünü olan anlatılardır.

Bölüm II

Halk Hikâyelerinin Kaynakları

Türkler; Türkistan coğrafyasından Batı'ya, Türkiye coğrafyasına, göçleri esnasında bir yandan Türk kültürünün bu coğrafyadaki hâkimiyetini tesis ederken bir yandan da geldikleri bu yeni coğrafyanın kültürlerinden kendi kültürlerine yeni unsurlar katmışlardır. Ozan-baksı kurumu çevresinde oluşan ve onun devamı olan âşık tarzı edebiyat geleneği, geline yeni coğrafyada kültürel dinamiklerini koruyarak yeni kültür alanlarından aldığı unsurlarla yeni bir form hâlinde ortaya çıkar. Âşık tarzı edebiyat geleneği temsilcileri olan âşıkların adlandırılmasından verdiği ürünlere kadar her alanda yerli ve millî olanın yanında ödünçleme unsurlarının varlığı da söz konusudur.

Türk halk hikâyeleri konusunda ilk çalışanlardan İ. Kunos, Saussey ve Spies halk hikâyelerinin Türkmenler tarafından Anadolu'ya getirildiği fikrindedir (Boratav, 1988:19; Sausey, 1952:53). Kunos ve Saussey'in Türkmenler tarafından getirildiği fikri, halk hikâyelerinin Oğuz grubu içinde olduğu ve göçlerle beraber Batı'ya taşındığı biçiminde anlaşılmalıdır. Zira destandan hikâyeciliğe geçiş sürecinin ara örneği olan Dede Korkut Kitabı'ndaki boyların Oğuz grubu anlatıları ve halk hikâyelerinin hazırlık dönemi örnekleri olduğu kabul edilmektedir. Kaldı ki, hem aşk konulu hem kahramanlık konulu hikâyelerden bazılarının Dede Korkut anlatılarından kaynaklandığı da bilinmektedir (Ekici, 1995). Basılı hikâyeler üzerinden görüşlerini aktaran Meszaraos, herhangi bir kaynak göstermeden Türk halk romanlarının kaynağını Arabistan ve Acemistan'a bağlar (Boratav, 1988:19). Meszaraos'un bu görüşünü destekleyen Arap ve Fars kültür kaynağından gelen, Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, cenkname tarzı mesnevi türü hikâyeler olmalı.

Eberhard, halk hikâyelerinin kaynaklarıyla ilgili tespitlerde bulunurken şekil olarak "*Orta Çağ Almanyası'nın spielmarinsbuch veya Volksbuch veya Fransa ve İspanya'nın chantefable'i ile şekil bakımından benzerlik*" gösterdiğini, bu tarz sözlü anlatımın Türkiye ile sınırlı olmayıp İran, Doğu Türkistan, Orta Çağ İspanya'sı ile Fransa'ya kadar uzandığını, İspanya'da yazılan Kısas-ı Bayad ve Riyad adlı bir

Arap hikâyesinin şekil olarak halk hikâyelerine benzediğini, bu hikâyeleri Yakın Doğu kültürüne bağlamanın cazip olduğunu söyler. Birçok araştırmacının aksine Eberhard, mensur-manzum karışık hikâyelerin Türk kültür dairesinden kaynaklanmadığını, MÖ 4. yüzyılda tespit edilen motiflerden hareketle hikâyelere coğrafi sınır çizer: “*En azından, Bayad ve Riyad hikâyesinin Yakın Doğu geleneğinde de yaşadığını söyleyebiliriz. Bununla beraber Aucassin et Nicolette gibi chantefables'in ve Orta Çağ saz şairlerinin Yakın Doğu etkisinde kalıp kalmadığı hâlâ tartışılmaktadır ve henüz kesin bir sonuca varılamamıştır. Âşık hikâyeleri hiç kuşkusuz, Haçlı Seferleri sırasında veya daha önceleri de vardı, ama ilk varlık belirtirlerini MÖ 4. yüzyılda “Miletli Charles”a (Charles of Mileto) borçluyuz. Miletli Charles, âşık hikâyelerinin tipik motiflerinden söz eder ve kendi zamanındaki yayılmanın bugünkü İran sınırları içinde olduğunu öne sürer...*

Âşık hikâyeleri ile hikâyeli türkülerin anlatılıp dinlendiği bölge, göçebe Türk aşiretlerinin yaşadıkları ve bugün de yaşamakta oldukları alandır. Bu bölge, aynı zamanda, İran kültür ve din etkilerinin de kuvvetli olduğu bir yerdir. Bu tarz bir sözlü geleneğin oluşmadığı Türkiye'nin batı bölümleri; eski Bizans İmparatorluğu'nun çekirdeğini, kuvvetli Yunan kültürel etkilerinin görüldüğü alanı ve Akdeniz tipi ziraat bölgesini kapsar. Bilinen hikâyelerden sadece birkaç tanesi toplanmış ve hangi devre ait oldukları hakkında bir bilgi yayımlanmamıştır. Bu nedenle coğrafi kaynağı ve karışıklığı hakkındaki sorulara açık kapı bırakılması uygundur” (Eberhard, 2002:3-4). Eberhard, hikâyelerin kaynağı ve yapısı ile motifleri itibarıyla MÖ 4. yüzyıl Yakın Doğu kültürü ve İran coğrafyasına bağlamasına rağmen Boratav ve Başgöz'ün; hikâyelerin Türk destan geleneğine bağlandığına dair görüşlerine de itibar eder (2002:5-6).

Fuad Köprülü, halk edebiyatındaki hikâye ve menkıbelerin kaynaklarını üç kültür alanına bağlar. Şükrü Elçin de Köprülü'nün bu görüşüne katılır ve kültür kaynakları itibarıyla şöyle bir sonuç çıkar: 1. Köroğlu, Manas, İdüge, Oğuz Destanı, âşıkların hayatları etrafında oluşan halk hikâyeleri ve bozlaklar gibi Türk kültür kaynağından gelenler, 2. Hz. Ali menkıbeleri, Menakıb-ı Battal Gazi, Eba Müslim, Leyla ile Mecnun gibi Arap-İslam kaynaklı olanlar, 3. Kelile ve Dimne, Şeh-Nâme, Pançatantra gibi Hint ve İran kaynaklı (Köprülü, 1986:366-371; Elçin, 1986:444-445) anlatmalar.

Pertev Naili Boratav, halk hikâyelerini üç kaynağa bağlayarak klasik manzum hikâyeleri ayrıca değerlendirir. Bunlar; 1. Olmuş vakalar. Bu tür hikâyeler bozlak olarak adlandırılan türküler çevresinde teşekkül etmiş, Salman Bey ve Gündeşlioğlu hikâyeleri gibi kısa soluklu anlatmalardır. 2. Yaşamış veya yaşadığı rivayet olunan âşıkların hayat hikâyeleri. Bunlar Âşık Garip, Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre,

Emrah ile Selvihan gibi biyografik anlatılardır. 3. Köroğlu menkıbeleri ve bu tipte diğer menkıbeler. Köroğlu ve Köroğlu kolları ile bu hikâyelerden kaynaklanan diğer kahramanlık hikâyeleri. Boratav, klasik manzum hikâyeler başlığı altında hikâyeci âşıkların Binbir Gece Masalları, Hüsrev ü Şirin, Leyla ve Mecnûn, Yusuf u Züleyha gibi Arap- Fars kaynaklı mesnevilerden faydalandıklarını da ifade eder (2002:19-21). Burada Türk edebiyatına tercüme yoluyla giren ve daha sonra mesnevi, kıssa, roman, hikâye, şiir tarzında da yazılan Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Davutoğlu Süleyman, Hüt Hüt Kuşu, Zaloğlu Rüstem âşık tarzı edebiyat geleneğinin verimi olan halk hikâyeciliğinde de işlenmiştir (Sakaoğlu vd., 1999a-1999b:134-154, 154-181; Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:144-148; Daşdemir, 2012; Tozlu, 2013).

Boratav, hikâyelerin doğuşu ve gelişmesinin üç safhada incelenmesi gerektiğini söyler. Bunları “1. Küçük türkölü hikâyelerin meydana gelişi. (Bunlar bir veya birkaç türküyü ihtiva eden hikâyelerdir.), 2. Büyük hikâyelerin bazı epizotlarının meydana gelmesinde türkülerin rolü ve 3. Büyük hikâyelerin meydana gelişi” olarak sınıflandırıp konuları bakımından dört grupta inceler:

1. Aşk Maceraları:Ofo ile İraz ve Sultan Kız adlı kısa hikâyeleri örnek verdiği aşk macerası çevresinde oluşan hikâyelerdir.
2. Derebeyleri ve Aşiret Beyleri Arasındaki Maceralar:Aşiretlerin kendi arasındaki kavgalar ile hükûmet kuvvetleri arasındaki kavgaları konu edinir. Arapağa-Bayezidoğlu kavgası, Dulkadiroğlu’nun macerası, Kozanoğlu Ahmet Bey ile Ömer Bey’in isyanı ki bu anlatı hikâye vasfı taşımaz. Anlatılar hatıralardan oluşmuş, hatıralar türkülerle süslenmiştir.
3. Eşkıya Maceraları:Cin Yusuf oğlu örneği verilerek hikâyenin türkü çevresinde oluştuğuna dikkat çekilir.

Başka Mevzularda Maceralar alt başlığında işlenen küçük, bir darbimeseli anlatmak için oluşturulan türkölü hikâye örneği verilir ve bu tür kısa hikâyelerin “bir sanat terkibine varmadıkları”, bir “türkü yakıcısı”nın ürünü olduğu ifade edilir. (2002:89-93).

Hikâyelerin kaynağının çoğunlukla gerçek hayattan alındığını, kurmaca yapıya taşınırken insanın zihin dünyasında üretilen sözlü gelenekte yaşayan bu anlatı, varyantlaşır, varyantlaştıkça bünyesine yeni eklemeler yapılır. Bunun en güzel örneği Köroğlu anlatıdır. Göktürkler döneminde bir alp macerası olarak başlayan anlatı, Türkmen sahasında bir Türkmen beyinin torunun destanına dönüşür. Türkiye sahasında Köroğlu adlı bir Celâlî eşkıyasının maceralarıyla Âşık Köroğlu birleşir, yanla-

rına Göktürkler döneminde anlatılan bir alp hikâyesini alarak farklı ve zengin bir Koroğlu anlatması ortaya çıkar.

Bir hikâyenin doğuşunu, Köprülü'nün Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman hikâyesini ele alarak izah eden Boratav, Genç Osman türküleri ve rivayetlerinin oluş ve yayılışını şematik olarak izah etmektedir (Boratav, 2002:98-101).

Boratav, halk hikâyelerinin tasnifini örneklendirirken Âşık Ali İzzet ve Âşık Müdâmi'nin, dinledikleri bir hikâyeyi şiirlerle zenginleştirerek tasnif ettiklerini, bunu yazıya aktardıklarını, Müdâmi'nin hikâyeye yerleştirdiği şiirleri yazılısından okuduğunu, şiirlerini ezberlemediğini ifade etmektedir. Bu da gösteriyor ki hikâyelerden bazıları tasnif edilirken musannif tarafından bir ön hazırlık süreci yaşanıyor ve anlatının olgunlaşması oldukça zaman alıyor.

Bizim de birkaç yıldır takip ettiğimiz Âşık Mustafa Aydın'ın Karçıçeği hikâyesi henüz tamamlanmamıştır.

Âşık Şenlik'in hikâyesini tasnif ederken manzum kısımlarını çıraklarına yazdırdığı, hikâyesini anlatırken türkülerini sürekli değiştirdiği, Efkârî'nin de hikâyelerindeki şiirleri anlatım esnasında değiştirdiği bilinmektedir (Boratav, 2002:110-111). Şenlik ve Efkârî'nin anlattıkları hikâyelerin türkülerini sık sık değiştirmeleri, hikâyecilikte olayın öğrenildiğini, şiirlerin anlatıcının beceresine bağlı olarak eklendiklerini göstermektedir. Bir başka dikkat çeken nokta; anlatım esnasında türkülerin değiştirilmesinin nedeni dinleyici kitlesi olmalıdır.

Boratav çeşitli örnekler vererek musanniflerinin belli olduğu hikâyelerin meydana gelişini üç şekilde değerlendirir:

1. Bir hakiki vaka veya hazır hikâye mevzuunun seçilmesi.
2. Bu hikâye veya vakanın türkü isteyen yerlerinin tayini ve buralara uygun türkülerin yapılması.
3. Hikâyenin aralarına türküler konmak suretiyle anlatılması.

Musanniflerinin bilinmediği hikâyelerin oluşumunu iki maddede açıklar:

1. Hikâyelerde yer alan türkülerin bir kısmı, hikâye kahramanı âşığın şiirleridir. Âşığın hayatıyla ilgili anlatılar, türküler bir musannif tarafından tertip edilmiş, zamanla hikâye kahramanı âşığın hayatının unutulması gibi musannif de unutulmuştur.
2. Musannif âşık herhangi bir kara hikâyeyi veya vakayı almış, bu hikâyeyi şiirlerle zenginleştirmiştir. Zamanla hikâyenin musannifi unutulmuştur (Boratav, 2002:113).

Nihat Sami Somyarkın (Banarlı), Ferhat ile Şerife Hikâyesi münasebetiyle yaptığı çalışmada, halk hikâyelerinin konularına göre farklı biçimlerde teşekkül ettiği görülmektedir. Somyarkın, halk hikâyelerini tasnif ederken nasıl teşekkül ettiklerini de anlatmaktadır.

Kahramanlık hikâyesinin teşekkülünde temel yapı şiirdir. Şiir, ya bir şairin öğrendiği masalı şiirleştirmesi ya da olmuş bir vaka için söylediği destan-şiirdir. Zaman içinde beğenilip yaygınlık kazanan şiirin yanına söz/anlatı da katılarak halk hikâyesi oluşur,

Aşk hikâyelerinin teşekkülünde yine esas olan şiirdir. Gezgin âşık-şairin şiirleri halk arasında sevilip yayılır, katılan yeni parçalarla hikâye oluşur.

Klasik edebiyattan geçen hikâyeler ise aruz ve hece vezni ile söylenmeye devam etmektedir. Somyarkın, âşıkların 16. yüzyıldan itibaren aruz veznini kullanma nedenlerini ödünçleme hikâyelerin şiirlerinin etkisi ile olduğu kanaatindedir.

Bir başka grup çok yayılmamış küçük hikâyelerdir ki bunlar başka hikâyelerin taklitleridir. Burada dikkat çeken araştırmacıların mutabık kaldıkları halk hikâyelerinin mensur-manzum yapısında, esas kurucunun mensur kısım olduğu düşüncesi-dir. Somyarkın, araştırmacıların aksine, hikâyelerin şiir üzerine kurgulandığı görülmektedir (1933).

Fars-Hint kaynağından gelip adapte yoluyla Türk halk hikâyeciliğinde, anlatılan, okunan, okunuşundan dinlenen hikâyeler oldukça yaygındır. Bunların en yaygın olanı yukarıda kısaca bilgi verdiğimiz Ferhat ile Şirin hikâyesidir. Bunun dışında Binbir Gece'den Türk edebiyatına geçen Cihan Şah ile Şemsiyye hikâyesi (Daşdemir-Babür, 2015), Farsçadan tercüme yoluyla gelen Şirvan Şah ile Şemâ'il Bânû hikâyesi (Atmur, 2011), Binbir Gece'den kaynaklanan Elif ile Mahmut hikâyesi (Gümüş 2019) bunlara örnek teşkil eder. Âşık Müdamî'nin Tutiname'den mülhem tasnif ettiği hikâye ile yine yaygın olarak anlatılan Ali Şir hikâyesi de halk hikâyeciliğinde işlenen anlatılardır (Boratav, 2002:21).

Başka kültür kaynağından ödünçleme alınıp Türk hikâye geleneğine uyan, halk hikâyesi olarak anlatılan Ferhat ile Şirin, kaynaklandığı anlatıdan uzaklaşmış, adları ve bazı motifleri koruyarak varlığını sürdürmüştür. Ancak toplum belleğinde kaynağındaki mesnevi yerine yeni coğrafyada, Amasya'da yaşanmış bir hikâye olarak kabul görmüştür. Yüzyıllar içinde Nizâmî'nin Hüsrev ü Şirin'inden itibaren Hüsrev ü Şirin, Ferhatname, Ferhat u Şirin gibi birçok adla yazılan mesneviler, toplum tarafından benimsenmiş, mesnevi tarzından çıkarak halk hikâyesi formunu kazanıp sözlü gelenekte yaşamıştır. Hüsrev ü Şirin mesnevisinden Ferhat ile Şirin'in aşkla-

rnı anlatan hikâyeye dönüşüm, toplumun kültür coğrafyası ve kütür coğrafyasının benzeşme örneğidir. Mesnevi'de anlatılan hikâyenin mekânı ile Ferhat ile Şirin hikâyesinin geçtiği mekân, mekânın coğrafi ve mimari özelliklerinin benzeşmesi, dönüşümün kültür-coğrafya ilişkisinin tipik örneğidir. Mesnevi, toplumun duygu dünyasında yer ettikten sonra Türkiye'de kendine uygun bir mekân bularak yerleştirilmiştir. Toplumun zihin dünyası, hikâyenin muhtevasında değişikliğe gitmiş, kendine özgü bir anlatı oluşturmıştır (Çetin, 2017).

Alptekin, halk hikâyelerinin dört ana kaynaktan beslendiğini ifade eder. Bunlar; 1. Türk kaynağından gelen halk hikâyeleri:Koroğlu, Âşık Garip vb. 2. Arap, Fars ve Hint kaynaklarından gelen halk hikâyeleri:Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha vb. 3. Masal-efsane kaynaklı halk hikâyeleri:Kirmanşah, Tapdığ, Latif Şah, Şah İsmail, Yaralı Mahmut vb. 4. Âşıkların hayatından kaynaklanan halk hikâyeleri:Kerem ile Aslı, Tufarganlı Âşık Abbas ve Gülgez Peri, Gurbanî ve Peri, Ercişli Emrah ile Selvi Han, Sümmanî ile Gülperi, Karaca Oğlan ile İsmikan Sultan, Karaca Oğlan ile Benli Eşe, Karaca Oğlan ile Elif vb. (1997:42).

Halk hikâyelerinin bazıı Elbeyoğlu örneğinde olduğu gibi bir aşiret reisi, Ali Paşa gibi de tanınmış bir toplum lideri (Eberhard, 2002:19, 43) olabilir.

Başgöz, halk hikâyeciliği geleneğinin "On beşinci yüzyıldan sonra yani âşıkların toplumda ortaya çıkmasından sonra, nazım ve nesir karışımından oluşan halk hikâyelerini de üreten edebiyatın yeni bir şubesi türemiştir" (2016) ifadesiyle halk hikâyelerinin teşekkülünü âşık tarzı edebiyat geleneğiyle birlikte, aynı döneme bağlamaktadır. Halk hikâyelerinin kaynaklarına da temas eden Başgöz, kahramanlık hakkındaki Türk halk hikâyelerinin önemli bir kısmının Koroğlu etrafında geliştiğini; aşk konulu hikâyelerin de "Kerem ve Aslı", "Âşık Garip ve Şahsenem", "Emrah ve Selvi," gibi gerçekte yaşamış âşıkların hayatları çevresinde teşekkül ettiğini ifade etmektedir. Bu hikâyelerin kaynağının âşık edebiyatına bağlanması da Türk kültür kaynağından geldiğini ortaya koymaktadır. Bu tür hikâyeler temalarını gerçek hadiselerden, âşıkların hayat hikâyelerinden, destanlardan, peri masallarından ve klasik ilahi aşk hikâyelerinden almıştır.

Başgöz'ün üzerinde durduğu aşk konulu biyografik hikâyeler, Türk kültür kaynağından gelmiş olup teşekkül dönem ve biçimleri farklılık göstermektedir. Başgöz bu tür hikâyelerin üç şekilde teşekkül ettiğini söyler:"1. Yaşayan bir âşık, hayatına dair olaylar ile şiirlerini birleştirerek bir halk hikâyesi gerçekleştirir ve onu anlatır. Bu hikâyelerde, hadiselerin kahramanı ve şiirlerin yazarı hep aynı kişidir. Yani âşığın kendisidir. Yaşayan âşıklardan olan Ali İzzet böyle bir şekilde hayat hikâyesini ortaya koymuştur. 2. Kendisi de âşık olan ikinci bir kişi, âşığın hayatı ile ilgili

güncel gelenekleri ve diğer âşıkların şiirlerini bir halk hikâyesi şeklinde bir araya getirir. Bu tarz bir hikâye sadece kahramanın ölümünden sonra ortaya çıkar ve kahramanı yakinen tanıyan birisi tarafından onun hayatı ile şiirleri birleştirilir. Âgâhi Baba elli yıl önce yaşamış bir şairdi. Hayatın bir halk hikâyesi hâline ise âşık Ali İzzet tarafından getirildi. 3. Yazarların hikâyeleri anonimdir ve tıpkı "Ercişli Emrah ve Selvi", "Âşık Garip ve Şahsenem", "Kerem ve Aslı", "Tufarkanlı Abbas", "Karacoğlan ve İsmihan Sultan", "Minhaci ve Ağgelin" hikâyelerinde olduğu gibi ölmüş bir âşığın hayatı ve onun şiirleri hakkında bilgiler içermektedir" (Başgöz, 2016).

Türk kültür kaynağından gelen destanlardan bazıları, medeniyet değişikliğine paralel olarak Köroğlu örneğinde olduğu gibi halk hikâyeleri içinde kahramanlık hikâyesi olarak anlatılmaya devam eder (Çetin, 2016:431-438). Arap-İslam ve Fars-Hint kaynaklı hikâyeler, Türk edebiyatına ya mensur bir anlatı ya da mesnevi olarak gelmiş, öğrenildikten sonra toplum hafızasında yeni bir tarzda hikâyeleşmiştir. Özellikle Ferhat ile Şirin bunun tipik örneğidir (Çetin, 2017; Özarslan, 2006; Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:156-160).

Âşık edebiyatı ürünlerinden olan biyografik hikâyeler; yukarıda kısaca izah ettiği gibi birinci derecede Türkistan sahasından getirilen destan geleneği üzerine kurulmuş, yerli ve millî kaynaklardan beslenmiştir. Geline yeni coğrafyada çevre kültürlerden alınan edebî örnekler; tercüme, telif ve adapte yoluyla Türk kültür hayatına girmiş, toplum tarafından kabul görüp Türk edebiyatında işlenmiş, dönüşmüş ve hikâyelere kaynaklık etmiştir. Ekici, halk hikâyesi formatında anlatılan Bey Böyrek hikâyesinin Dede Korkut boylarından Bamsı Beyrek'in çevresinde yeniden oluştuğunu ifade etmektedir (1995:9-39). Şah Yusuf hikâyesinin Dede Korkut Boylarından Bamsı Beyrek, Tepegöz ve diğer hikâyelerden pek çok unsur aldığını, Âşık Garip hikâyesinin Bamsı Beyrek hikâyesinden kaynaklandığını, hatta adı bilinmeyen Oğuzname adlı ilk kaynağa kadar uzanabileceğini; Hürlükga-i Hemra, İzzet Bey ve Hilali ile Seherhan hikâyelerinin Dede Korkut'tan kaynaklandığını iddia etmektedir. Genel bir değerlendirme yaparak da Dede Korkut boylarının halk hikâyelerine birçok unsur verdiğini, halk hikâyeciliği geleneğinin teşekkülünde etkili olduğu ve Türk kültüründeki birliğin sağlanmasına bu yönüyle katkısı bulunduğu düşüncesindedir (1995:41-163).

Köroğlu ile Dede Korkut'un birebir aynı olduğunu ifade eden Pirsultanlı, Âşık Garip, Novruz/Nevruz Bey, Şah İsmail hikâyelerinin de birbirine benzediğini, Kitab-ı Dede Korkut'taki ozan-kopuz yaratıcılığının Köroğlu, Şah İsmail ve Âşık Garip'te âşık-saz yaratıcılığı biçimine dönüştüğünü ifade eder (2007:95).

Dede Korkut Oğuznamelerinden kaynaklandığı tahmin edilen veya benzer biçimde kurgulanan hikâye oldukça fazladır. Türkmen sahasında Tulum Hoca çevresinde teşekkül edip anlatılan hikâye Dede Korkut Oğuznamelerinden Dirse Han Oğlu Boğaç Han ile benzer kurguya sahiptir. Dede Korkut'ta Bayındır Han'ın verdiği toya gelen Dirse Han'ın çocuksuzluğu ve toydan ayrılmasıyla Gonrat yurdunun padişahı Tokdamış'ın veziri Tulum Hoca'nın çocuksuzluk yüzünden yurdu terk etmesi; aynı anlatıda Saçlı Aziz ile Tükti Aziz'in nikâhlanmaları ile Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü boydaki ortak motifler bu benzerliğin işareti (Şahin, 2016:3910-500) olmaktan çok aynı kaynaktan beslendiğini gösterir.

Aynı çalışmada, Şah Yusuf hikâyesinin, Türkmen sahası destanlarından Yusuf Ahmet Detanı'nın Türkiye sahası sözlü geleneğinde yaşadığı, anlatının geleneksel hikâye kalıpları içinde anlatıldığına dikkat çekilir ve Şah Yusuf hikâyesinin Dede Korkut ve Bey Böyrek hikâyesiyle aynı yapıda olduğu vurgulanır.

Pertev Naili Boratav, Köroğlu ve Köroğlu hikâyelerinin Celalî isyanlarıyla ilgisini ileri sürülmüş, Boratav'ın iddiasını güçlendirecek bir bilgi olarak 16. yüzyılda yaşayan Ruşen adında bir eşkıyanın varlığı delil olarak gösterilmiştir. Birçok belge de böyle bir eşkıyanın varlığından ve işlediği suçlardan bahsetmektedir (2002:39-140). Nitekim Boratav, George Dumezil'in "*Köroğlu hikâyesinin ana motifi olan haksız yere gözleri kör edilen bir adamın oğlunun büyük bir kahraman oluşu motifini, ta İskitlerden bu yana, Kafkas ve Ermeni kavimlerinin menkıbevi tarihi kaynaklarında ve folklorunda ilk şekliyle tespit etti*" (2002:134) ifadesi de Köroğlu'nun kaynağının Bolu civarında yaşayan eşkıyanın hikâyesi olmadığını göstermektedir. Ancak Boratav, Köroğlu'nun üstlendiği misyon, Bolu beyi, vezir, yeniçeri, sancak beyi gibi unvan ve motiflerle çeşitli varyantlarda savaşlara katılması gibi epizotlardan hareketle Köroğlu'nun Celalîler ve Celalîlik hareketleri içinde aranması gerektiğini söyler (2002:138-140; 1983:136-139).

Dursun Yıldırım hikâyelerin kahramanı olan Köroğlu'nun, Celalî eşkıyası olan Köroğlu olmadığını düşüncesindedir: "*III. Murad (1574-1595) devrinde Özdemiroğlu Osman Paşa'nın idaresindeki Osmanlı ordusu ile İran seferine iştirak etmiş olan şair ve aynı zamanda asker olduğu anlaşılan bir Köroğlu'ndan da cönklerde tespit edilen şiirleri vasıtasıyla haberdarız. Hemen hemen aynı zamanlar içinde ortaya çıkan bu iki şahsiyet arasında bir münasebet olup olmadığını, vesika yokluğundan dolayı şimdilik söylemek mümkün değildir. Fakat Köroğlu'nun destanda geçen maceralarına bakacak olursak Osmanlı ordusu ile İran seferlerine iştirak ettiğini görmekteyiz. Bizim için gerçek olan şudur ki, destanımızın kahramanı, tarihi şahsiyeti "Mühimme Defterleri"nde tespit edilen "Köroğlu Ruşen" değil Türk halkının kafasında ve gönlünde yarattığı "Köroğlu"dur. Türk halkının kafasında ve gönlünde*

o, eşkıyalığı değil hakta, adaleti, cömertliği, yiğitliği temsil eden efsanevi destan kahramanıdır” (1998:279).

Boratav’ın ortaya koyduğu belge ve bilgiler ile bunlardan hareketle vardığı sonuç, daha sonra Boratav’ın izbasarları tarafından desteklenen iddialar Köroğlu’nun eşkıya, son yıllarda “sosyal eşkıya” olarak anlatılması, toplumun “kahraman” algısına terstir. Toplumun kabullenemeyeceği bir kişinin hikâye kahramanı olarak anlatılara giremeyeceğini göz önüne alırsak anlatılardaki kahramanın Boratav’ın iddia ettiği “Köroğlu nam eşkıya” olamayacağı kesindir. Bizim kanaatimiz Kür unvanlı bir kahraman çevresinde teşekkül eden epik anlatı, medeniyet değişimine paralel bir değişimle hikâyeye dönüşmesi sonucunda yerelleşen bir hikâye kahramanı olarak Köroğlu/Goroğlu adlı bir kahramana dönüşmüştür (Çetin, 1998). Toplum tarafından kabul gören kahramanın adından ve şöhretinden yararlanmak isteyen Ruşen adlı eşkıya ve Âşık Köroğlu da bu lakabı kullanmış olmalılar (Yakıcı, 2007).

Köroğlu hikâyelerinin Göktürkler dönemine bağlandığını, Harezm-Esterabad sınırlarında bulunan Oğuzların destanı olduğu (Köprülü, 1981:51; Məmmədli, 2013:15), İslamiyet’ten önceki dönemde Anadolu’ya gelen Türk gruplarıyla bu coğrafyaya taşındığı (Konukçu, 1986) düşüncesi oldukça önemlidir. Celali Köroğlu dışında 16 veya 17. yüzyılda yaşamış Âşık Köroğlu’nun olması, Köroğlu/Küroğlu/Kür adlı veya unvanlı bir kahramanın (Çetin, 2005) çevresinde oluşan destanın hikâyeye dönüşmesi ve zengin bir hikâye dağarcığı, Köroğlu kolları olarak varlığını sürdürmesine neden olmuştur. Kanaatimiz odur ki, Köroğlu kolları olarak anlatılan hikâyeler, büyük bir destanın ayrı olaylarının parçalanmış, zaman zaman müstakil birer hikâye olarak yeniden kurgulanmış olmalıdır.

Bazı hikâyelerin kaynağını efsanelere bağlayan Pirsultanlı, Aslı ile Kerem hikâyesinin kaynağını ay ile güneş efsanesine bağlar, ona sembolik bir anlam yükler. Bir efsaneye göre; Ay ile Güneş birbirlerini, gece de güneşi sevmektedir. Gece iki sevgilinin birleşmesini engellemek için araya girer. Bu iki sevgili birleşse hep gündüz olacak, dünya ışıqlı olacaktır. Ayla Güneşin bir arya gelmesini engelleyen gece gibi Aslı ile Kerem’in arasına giren Kara Keşiş de zulmetin sembolüdür (Pirsultanlı, 2007:87-91).

Kemal Abdulla, Dede Korkut Kitabı’nda geçen; “Soyladı hanım, görelim ne soyladı” ifadesinin, söylenmiş sözün görünürlüğüne işaret ederek sözün somutlaştırıldığını, bunun kaynağının da otantik mit çağı olduğu fikrindedir. Bu tarz söyleyişin hâlâ yaşamaya devam ettiğini de tespit eden Abdulla’nın (2020:67-68) kastettiği ifade hikâyelerde geçen “Ondan sonra da görelim ki; hikâyemiz nerededir, nasıldır, nasıl olacaktır?”, “Görelim oğlan ne dedi, kız ne cevap verdi” örnekleridir.

Oğuz, hikâyelerin teşekkülünü, kültür kaynakları ile konularını birlikte ele alarak hikâyeleri; bir âşığın/şairin biyografisi, bir âşığın/şairin şiirlerinin bir musannif tarafından hikâyeleştirilmesi, destanların hikâyeleşmesi, astral unsurların hikâye konusu olması, masal, efsane, menkıbe gibi anlatımların hikâye tasnifine ilham vermesi ve yabancı kültürlerdeki konuların hikâyeye dönüşmesi biçiminde izah eder (Aça Ercan, 2004:140).

Türk halk hikâyelerinden bazılarının başka kültür kaynaklarından geldiği bilinmektedir. Bu hikâyeler, başlangıçta Türk edebiyatına mesnevi ve yazılısından okunan kitaplardaki anlatılardan masal, menkıbe gibi kısa soluklu anlatılar olarak gelmiş olan anlatılardır. Binbir Gece'den Cihan Şah ile Şemsiyye, Fars kaynağından gelen Şîrvân Şah ve Şemâil Bânû ve Ferhat ile Şirin, Arap kaynağından gelen Leyla ile Mecnun veya Yusuf ile Züleyha hikâyeleri, yazılı kaynaklarla Türk kültür alanına giren, zaman içinde halk hikâyesine dönüşen anlatılardır. Bunlardan Şîrvân Şah ve Şemâil Bânû örneğinde olduğu gibi bazıları yazılısından okunurken Ferhat ile Şirin örneğinde olduğu gibi bazıları halk hikâyesi formatında âşıklar veya başka anlatıcılar tarafından anlatılmaktadır.

Halk Hikâyelerinin Tasnifi

Türk halk hikâyeleri üzerinde çalışanlar, çalışma yaptıkları dönemde ulaşabildikleri kaynaklar ile gözlemledikleri icra ve bunların sonunda vardıkları sonuca göre bir tasnif denemesine gitmişlerdir. Kunos örneğinde olduğu gibi basılı kaynaklardan hareket eden, Boratav gibi farklı dönemlerde farklı malzemeleri dikkate alan araştırmacıların yaptıkları çalışmalar hem kendi içinde hem de başka araştırmacıların tasnifleriyle farklılık gösterecektir.

İgnacz Kunos halk hikâyelerini yazılı metinlerden hareketle tasnif etmektedir. O, *Türkische Volksromane aus Klein-Asien (Küçük Asya'dan Türk Halk Romanları)* adlı çalışmasından da anlaşılacağı gibi “halk romanı” olarak adlandırdığı bu tür kitapları esas alarak yaptığı tasnifte halk romanlarının ilk tabakasını haydut romanı (Räuberroman) dediği halk hikâyelerinin oluşturduğunu ifade eder. Bu tür hikâyeler arasında en ünlüsü, Köroğlu’nun adı etrafında teşekkül etmiş halk hikâyesidir. Anadolu’da Osmanlı Devleti’nin kurulması ve beyliklerin ortadan kaldırılmasıyla savaşların da son bulması sonucu aşk romanları (Liebesromane) diye adlandırdığı, konuları aşk olan halk hikâyelerinin ortaya çıkmasına neden olduğunu ileri sürer. Kúnos’a göre, Köroğlu tipindeki kahramanlar artık savaşmak için bir sebep bulamazlar, ancak öteden beri ustası oldukları sazlarıyla sevgililerinin kalplerini kazanma savaşı verirler. Bu tür kahramanların doğuşları, âşık olmaları masalsi olayların sonunda gerçekleşir. Halk hikâyelerinin üçüncü grubu, kahramanları artık silah taşımayan ve başka âşıklara karşı yaptıkları savaşları sazlarıyla ve sözleriyle kazanan âşıklardır. Kúnos, bu tür hikâyelere Âşık Garip, Arzu ile Kamber, Kerem ile Aslı hikâyelerini örnek gösterir. Kúnos, bu âşıkların hikâyeleri gerçeğe daha yakın oldukları için kahramanlarının gerçekten yaşamış kişiler olduğunu var saymaktadır (Sızılgyı, 2007:231-233). Kunos’un bu görüşleri Pertev Naili Boratav tarafından şu şekilde özetlenmiş ve daha sonraki araştırmacılar tarafından da tekrar edilmiştir:

1. Kahramanlık romanı,

2. Saz şairlerinin romanı,

3. Saz şairlerinin kahramanlık romanı (Boratav, 1988:33).

H.A. Fischer, Kunos'un tasnifini beğenmekle beraber (2002:33) ayrı bir tasnif dener. Kunos'un tasnifinden ana hatlarıyla ayrılmasa bile onun görüşleri şöyledir:

a) Eşkıyalık ve kahramanlık romanları, b) Kahramanlık ve aşk romanları, c) Kaktırsız aşk romanları (Fischer, 1984:55-84).

E. Saussey de Türk hikâyelerini genel bir değerlendirmeye tabii tutmuştur. Ona göre hikâyeler; 1. Menşeleri anlatan menkıbeler (Oğuzname), 2. İslami menkıbeler (Battal Gazi, Hamza), 3. Gezici şairlere-âşıklara dair hikâyeler olmak üzere üç gruba ayrılır. Halk hikâyesi olarak adlandırılan tür ayrıca tasnif edilmemiştir. Türklerin menşelerine ait hikâyeleri asli yapısı içinde görmenin mümkün olmadığını söyleyen yazar, bunların İslamiyet'in kabulü ile birlikte asıllarının muhafaza edilmediğini söyler. Saussey bu hikâyelerin dışında şehirli ve köylü hikâyelerin varlığını da söyler (Boratav, 1988:34; Saussey; 1952:55-56).

Faruk Rıza Güloğul, halk kitapları başlığı altında topladığı hikâye, menkıbe, tarihi ve dini cenk kitaplarını; "*Namaz hocası, Hüccetü'l-İslam, sureler gibi kitaplar, 2. Kerbela, Muhammed Hanefi Cengi, Hayber Kalesi, Battal Gazi gibi dinî ve mezhep tesirleri altında yazılmış cenk kitapları, 3. Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Leyla ile Mecnun gibi aşk masalları, 4. Karaca Oğlan, Yunus Emre, Niyazi Mısri gibi divanları, 5. Köroğlu gibi millî cenk ve kahramanlık kitapları, 6. Serencam, eki mızraklı ilmihâl, daha ziyade ilaveleri itibarıyla mevlit gibi dini hurafeye boğan kitaplar ile bu sınıfın dışında halkın okuduğu kitaplardan Yedi Yol Cengi, Köroğlu, Âşık Garip gibi daha çok mili kahramanlık ve aşk kitaplarına benzetilerek yazılmış Âşık Gariboğlu, Şah İsmail'in Torunu, Emrah ile Selvi ve sair hikâyeler*" (1937:3-4) olarak gruplandırır, halk hikâyelerini de içine alan bu tür kitapları basım ve konularına göre tasnif eder: A) Harf İnkılâbından Sonra Basılan Halk Kitapları: a) Taş Basma Asılları Olanlar, b) Halk Ağzından Toplananlar, c) Telif Edilenler, B) Konularına Göre: a) Aşk hikâyeleri: Âşık Garipoğlu, Şah İsmail'in torunu, Âşık Garip'in torunu. b) Cenk Kitapları: Yedi Yol Cengi, Hazreti Ali Cenklere, c) Halk Ağzından Dinlenen Hikâyeler: Sürmelibey, Bey Böyrek ile Ak Kayak Kızı, Emrah ile Selvi, d) Millî Kitaplar: Ateş olup sardılar, Yanık Ömer vb. (Güloğul, 1937:11-12)

Nihat Sami Somay'ın (Banarlı), destan, masal ve halk hikâyesini ayırmaksızın bu türleri halk hikâyesi olarak kabul eder ve hikâyeleri doğuşları itibarıyla; "*a- Değerli ve tanınmış bir ozan kendi kendine ufak bir masal uydurur. Küçük bir koşuk, bir destan biçiminde söyleyebilir, b- Kendi uyduramaz da -diyelim ki- bir savaş*

inde ün kazanmış bir bahadır için ya da başka yararlılıklar göstermiş uhşal bir kahraman için onun bu yararlılıklarını anlatan bir tıyûğ, bir destan parçacığı söyler, c-Klasik Doğu edebiyatının, genel edebiyatımız üzerindeki izlerinden ve bu izlerin budun deyişlerine de girişlerinden ortaya çıkmış hikâyeler vardır. d- Üçüncü çeşit hikâyelerden başka bir de mevzu (kongu) bakımından bunların tıpkısı olmayan, ancak kuruluş ve yayılışları yönünden onları andıran bir hikâye çeşidi daha vardır. Bu sonuncular üçüncü gruba yakın olmakla birlikte kaynağını doğrudan doğruya Türk kültür değerlerinden alır.

Somyarkın, halk hikâyelerinin;

1. *Menkabevi kahramanlık hikâyeleri*
2. *Aşk hikâyeleri*
3. *Klasik edebiyattan doğma hikâyeler*
4. *Çok yayılmamış küçük hikâyeler” olmak üzere dört başlık altında (1933:18-23) incelenmesi gerektiği düşüncesindedir.*

İsmail Habib (Sevük) halk edebiyatı kadrosu içinde ele aldığı hikâyeleri; Türk hikâyecilik geleneğinde ilk ve en eski eser olması münasebetiyle ayrı bir başlık altında ele alınan “Dede Korkut Kitabı”; kahramanlarının yüksek tabakadan olduğu, vakaların İran ve Turan gibi uzak diyarlarda geçtiği Kerem ile Aslı, Şah İsmail ile Gülizar, Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber, Melikşah ile Güllü Han, Mahmud ile Elif Azûman ile Zeycan, Mahmiri ile Hurşid gibi hikâyelerin örnek verildiği “Destani Halk Hikâyeleri”; Hazret-i Ali, Hamza ve Seyit Battal Gazi gibi kahramanlara ait anlatmalar Hamasî Destanlar; halk arasında beşerî aşkı mihver yapan Tayyazâde hikâyesi benzeri hikâyeler ise “Aşklı Hikâyeler” olarak adlandırmaktadır (1942:295-308). İsmail Habib, halk hikâyeleri içinde gösterdiği “bozlak” türü anlatımlara da temas eder ve bunların halk hikâyeciliği içinde ele alındığını ifade ederken destani halk hikâyeleri olarak adlandırdığı türden farkının nazma daha çok önem verilmesi olduğunu ifade eder (1942:250). Sevük’ün yaptığı bu tasnif Türk edebiyatına Arap, Fars ve Batı kaynaklarından ödünçleme alınmayan, yerli ve millî kaynaktan beslenen, tercüme olsa bile adapte edilmek suretiyle yeniden tasnif edilen hikâyelerin bir arada değerlendirmesiyle yapılmış, üzerinde durduğumuz âşık tarzı edebiyat geleneğine bağlı olarak teşekkül etmiş halk hikâyeleri “Destani Halk Hikâyeleri” başlığı altında değerlendirilmiş, bunlarla ilgili ayrı bir tasnife gidilmemiştir.

Türk hikâyecilik geleneği içinde halk hikâyelerine de temas eden Mustafa Nihat Özön, hikâyeleri; kaynakları, yayılma alanları, icra biçimleri, yazılı veya sözlü ol-

malarına göre tasnif etmektedir. Bu tasnife göre hikâyeler; 1. Klasik edebiyatın manzum hikâyeleri, 2. Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri, 3. Halk arasında yazılısından okunan hikâyeler, halk arasında ağızdan ağza aktarılan hikâyeler, 5. Zümrelerin kendi amaçlarına soktukları hikâyelerdir (1985:39-40)

Ali Öztürk, hikâyeleri muhtevalarına göre sınıflandırır. Ona göre; 1. Mistik aşk hikâyeleri, 2. Romantik aşk hikâyeleri, 3. Didaktik-eğitici ve öğretici hikâyeler, 4. Realist-gerçekçi hikâyeler biçiminde bir tasnifin yapılması gerekmektedir (1986:61). Bu tasnifte esas alınan örneklerin bir kısmını masalların meydana getirmesi, dolayısıyla masaldan hareketle bir tasnifin yapılması, genel hikâye tasnifi için mümkün olabilir. Ancak âşık tarzı edebiyat geleneğinin bir ürünü olarak teşekkül eden veya o geleneğe bağlanmak suretiyle anlatılan/yazılan hikâyeler için geçerliliği mümkün olmaz (Öztürk, 1986:61-85).

Halk hikâyesi konusunda yapılan çalışmaların önemlilerinden ve kabul gören bir tasnif Pertev Naili Boratav tarafından yapılmıştır. Boratav, halk hikâyelerini boyutları bakımından iki kümeye ayırır: “1. *Efsaneden, masaldan ya da gerçek yaşamdan alınmış, bir tek olay çevresinde örülmüş, yapısı basit kısa hikâyeler. Bunlar sergüştü (sergüşt) veya kaside (kıssa) adıyla anılıp en fazla birkaç saatte anlatılan hikâyelerdir. 2. Daha kalabalık kişiler, birbiri ardından gelen beklenmedik durumları, bunun sonucu olarak da az çok çapraşıklaşan olayları birbirine ekleyerek uzun bir süre sağlayan hikâyeler; bunlar çokluk kahramanlarının hayatlarından uzunca bir süreyi (aşk hikâyelerinde) ya da kısa bir sürenin çok maceralı bir dönemini (Köroğlu kollarında) konu edinmişlerdir. Bu çeşitten büyük hikâyelerin anlatılması bir gecedən beş, hatta yedi geceye kadar sürebilir*” (1982:53).

Boratav 1969 yılında ilk baskısını yaptığı çalışmasında halk hikâyelerini konuları bakımından tasnif etmiş; a) Kahramanlık hikâyeleri, b) Aşk hikâyeleri olarak ikiye ayırmıştır:

I. Kahramanlık Hikâyeleri:

A. Köroğlu Kolları:Yirmi dört olarak rivayet edilen Köroğlu anlatmalarından her biri için kullanılan kavram olup bu anlatmaların 366, 777 veya 700 koldan müteşekkil olduğu rivayet edilmektedir. Köroğlu'nun zuhuru, Ayvaz, Köse, Kocabay, Mamaç Bezirgân, Bağdat, Kayseri gibi kollar burada gösterilmektedir.

B. Diğer Kahramanlık Hikâyeleri:

1. Köroğlu dairesine girenler. Celali Bey, Mehmet Bey ve Kirman Şah hikâyeleri.

2. Diğer hikâyeler: Eşref Bey, Salman Bey, Latif Şah, Cihan ve Abdullah, Arslan Bey, Mustafa Bey, Ahmet Han, Şah İsmail, Bey Böyreğ, Haydar Bey, Hurşit Bey, Yaralı Mahmut hikâyeleri bu sınıfta ele alınır.

II. Aşk Hikâyeleri:

- A. Kahramanları muhayyel olanlar: Mirzeyi Mahmut, Ülfetin, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Elif ile Mahmut vs.
- B. Aşk şairlerinin romanlaşmış hayatları:
 1. Yaşadıkları rivayet olunan âşıklar: Ercişli Emrah ile Selvi Han, Âşık Garip, Tufarkanlı Abbas, Âşık Kerem, Kurbanî, Tahir Mirza vs.
 2. Yaşadıkları muhakkak olanlar: Âşık Ali İzzet, Sümmani, Gökçeli Ali Asker, Dikmetaşlı Dede Kasım, Kara Gelin, Posoflu Fakiri, Karacoğlan, Vüdad-ı Hasta vs.
- C. Bu kategoriye tamamen girmeyen hikâyeler: Bunlar serküşte veya kaside olarak adlandırılan hikâyelerdir.
 1. Aşk maceraları: Ali Şir, Gündeşlioğlu, Hasan ile Mihrican, Furkanî vs.
 2. Meşhur kaçaklara (eşkıyalara) ve kabadayılara ait hikâyeler: Mihrali Bey, Deli Yusuf Bey, Kaçak Nebi, Kerem Bey, Kazar vs. (2002:34-36).

Sözlü kültür ortamında teşekkül edip anlatılan ve yayılan edebî ürünlerin tasnifinde, her yeni bulgu -temelden olmasa da- tasnifte bazı değişikliklerin yapılmasını zarurî kılar. Boratav'ın bu tasnifinde Ercişli Emrah ile Selvi Han hikâyesinin kahramanı olan Emrah'ın yaşadığının rivayet olması düşüncesi değişmiştir. Zira Ercişli Emrah'ın 17. yüzyılda yaşadığı bilinmektedir (Bali, 1973; Sakaoğlu, 1987). Bir başka örnek, "meşhur kaçaklara (eşkıyalara) ve kabadayılara ait hikâyeler" içinde yer alan Mihrali Bey ile ilgili hikâyedir. 93 Harbi olarak bilinen 1877-1878 yıllarındaki Osmanlı-Rus savaşında Osmanlı ordusuna katılan ve dik başlılığıyla tanınan bir mücadele adamı olan Mihrali Bey, eşkıyalıklarıyla değil kahramanlıklarıyla anılmaktadır. Zira 1905 yılında Yemen'de şehit olduğu zaman askerî personeldir (Çakaloğlu, 2011).

Pertev Naili Boratav 1969 yılında yayımladığı 100 Soruda Halk Edebiyatı adlı çalışmasında halk hikâyelerini sevgi hikâyeleri ve kahramanlık hikâyeleri olarak iki başlık altında toplar:

1. Sevgi hikâyeleri, bütün yönleriyle âşık geleneğinin özelliklerini en iyi gösteren yaratımlardır bunlar. a. Gerçekten yaşadıkları kesinlikle bilinen ya da yaşadıklarına inanılan “âşıkların” (halk şairlerinin) romanlaşmış hayatlarını anlatan hikâyelerin içinde başkahraman, âşık kişiliğiyle sürdürür bütün macerasını; metni süsleyen şiirler, maceraları anlatılan âşığın kendi şiiri diye kabul edilir. Âşık Garip, Ercişli Emrah, Kerem vb. b. Kahramanlarını, âşık (şair) olmayan kişiler arasından seçen hikâyeler. Bunların konuları çeşitli kaynaklardan gelmez: Bir halk masalından, hikâyeyi düzen âşığın çevresinde geçmiş ve toplumda iz bırakmış herhangi bir olaydan, halk içinde çok okunan tarih (menkabe) ya da Binbir Gece çeşidi hikâye kitaplarından... Birçok hâllerde bu tipten anlatıların kaynakları ve kahramanların gerçek kişilikleri üzerine araştırmaların bugünkü durumunda, kesin bir yargı ileri sürmek mümkün değildir; çoğu kez gerçekçi ayrıntılarla hayal ürünü öğeler kaynaşmış durumdadır. Elif ile Mahmud, Arslan Bey, Yaralı Mahmud, Sevdager vb. hikâyeler bu gruba girmektedir.

2. Kahramanlık hikâyeleri: Bunların başında Koroğlu kolları gelmektedir. 21, 24, 34 ve 777 kol olarak varlığı iddia edilen Koroğlu anlatımlarında, Türk topluluklarıyla Türk kültür çanağında kalan diğer topluluklar (Çerkez, Ermeni, Gürcü vb.) arasında anlatılan Koroğlu hikâyeleri de buraya dâhil edilmektedir.

Koroğlu hikâyelerinin bir devamı olarak Celâlî Bey ile Mehmed Bey ve Kirmanşah hikâyeleri bulunmaktadır (1982b:53-55).

Pertev Naili Boratav 1946 yılında yaptığı tasnifte sadece hikâyeleri konuları itibarıyla ele almış, daha sonra yaptığı tasnifte hikâyelerin hem konularını hem kaynaklarını dikkate esas almıştır. Oysa hikâyeleri kaynakları, kültür kaynakları, konuları ve boyutları ile ayrı ayrı ele alıp değerlendirmek gerek.

Boratav, âşık tarzı edebiyat geleneği içinde kabul edilen uzun hikâyeler ile Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'nde anlatılan tek ve daha çok şiir/türkünün yer aldığı kaside veya sergüzeşt olarak adlandırılan hikâyelerin dışında kalan ve Güney, Orta Anadolu'nun Toroslar bölgesine yakın olan bölgelerinde anlatılan hikâyeleri konuları bakımından gruplandırmıştır. Bunlar;

1. Aşk maceraları (Ofo ile Iraz, Sultan Kız ve benzeri)
2. Derebeyleri veya aşiret beyleri aralarındaki maceralar (Arap Ağa ile Bayezidoğlu, Dulkadiroğlu'nun Macerası, Kozanaoğlu Ahmet Bey ve Babası Ömer Bey'in İsyanı, Türkmən-Arap Kavgası vb.)
3. Eşkıya Maceraları (Cinyusufoğlu'nun Hikâyesi vb.)

4. Başka mevzularda maceralar (Nalcioğlu (Demircioğlu'nun macerası vb.) (Boratav, 1982:106-108).

Boratav, müellifleri itibarıyla da hikâyeleri tasnif etmektedir. Buna göre;

1. Müellifi malum hikâyeler
2. Yaşadıkları muhakkak olan âşıkların hayatını anlatan hikâyeler
3. Müellifi meçhul hikâyeler (Boratav, 1982b:123).

Fuad Köprülü halk hikâyeleriyle ilgili müstakil bir çalışma yapmamasına rağmen "Meddahlar" adlı makalesinde meddah hikâyelerini kültür kaynakları itibarıyla üçe ayırır. Bunlar; "1. Eski Türk an'anesinden geçen mevzular (halkıyyattan yani halk masallarından gelen mevzularla, esasen yerli hayattan alınmış iken sonraları uzun zamanlar esnasında menkıbevi bir mahiyet almış şeyler de bu daireye girebilir. Bunlara Oğuzname, Dede Korkut, Manas destanları örnek teşkil eder. 2. İslam an'anesinden geçen dinî mevzular olup Seyyid Battal, Fütuh'ul-Şam, Hz. Hamza gibi hikâyelerdir. 3. İran an'anesinden geçen mevzular Kelile ve Dimne, Şeh-Nâme gibi hikâyeleri oluşturur" (Köprülü, 1986:361-412). Köprülü'nün bu tasnifini halk hikâyelerine uygulayan Şükrü Elçin Türk hikâye edebiyatı hakkında genel bir değerlendirme yaparak Batı tarzı edebiyat geleneğindeki hikâyeleri dışında bırakmak suretiyle "1. Türk kaynağından gelenler:Dede Korkut Hikâyeleri, Koroğlu ve kolları ile ilgili hikâyeler, âşıkların hayatları etrafında teşekkül eden halk hikâyeleri (Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Şah İsmail, Karacaoğlu ile İsmigan Sultan vb.) ile âşık hikâyecilerin söylediği bozlak tarzı kısa anlatımlar (Kerem'in Erzincan Bağları, Kara Gelin, Sevdakâr vb.) bu gruba girmektedir. 2.Arap-İslâm kaynağından gelenler:Leylâ ile Mecnûn, Binbir Gece, Eba Müslim, Gazavatı Ali, Veysel Karani, Battal Gazi, Danişmendine vb. 3. İran Hind kaynağından gelenler:Ferhat ile Şirin, Kelile ve Dimne vb." (1986:444-445).

Nerin Köse, halk hikâyelerini şekil, hacim ve konuları bakımından tasnif eder. Şekli olarak;

I. Türkül Halk hikâyeleri:Bu grubu da türkülerin hikâyesinin asıl ya da tali kısmını teşkil etmesine göre kendi içinde üç gruba ayırır:

A. Klasik halk hikâyeleri:Konusu hangi türden olursa olsun asıl kısmını nesrin teşkil ettiği, nazmın ise bir süs olduğu hikâyeler. Koroğlu, Elif ve Mahmut, Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Derdiyok ile Zülfisiyah vb.

B. Kaside (serküşte)ler:Az sayıda, bazen bir tek türkünün etrafında meydana gelmiş; yapısı basit, kısa anlatımlardır. Kuzeydoğu Anadolu'da "kaside", "serküşte"

olarak ifade edilen bu tür hikâyelerde asıl olan, nesirdir; macera nesir kısmında anlatılır. Asıl halk hikâyelerimizde olduğu gibi nazım ikinci plandadır. Vakayı bize nakleden, hikâyenin kendisi de diyebileceğimiz nesir kısmıdır. Bu tür hikâyeler bir efsaneden, bir masaldan veya gerçek hayattan alınmış olay ya da dilim çerçevesinde örülerek olduğu gibi anlatı geleneğinin giderek zayıflaması ya da anlatıcı-dinleyici ilişkilerine bağlı olarak bazı bölümlerinin tasarrufu sonucunda teşekkül eden kısa anlatılardır. Ali Rıza Bey ile Nimet Kız'ın hikâyesi, Beyböre, Böyle Bağlar Necip Bey, Gündeşlioğlu, Kaçak Kerem, Kaçak Nebi vb...

C. Bozlaklar:Bazen sonu acıklı aşk hikâyelerini, kan davalarını, aşiretlerin birbirleriyle olan kavgalarını anlatan bir türkü; bazen hikâyedeki belli bir ritmi ve çerçevesi olmayan uzun, aksak ritimli ve ezgili bir makam adı, bazen de ağlamak, sızlamak, ağıt yakmak anlamını ifade eden bozlak giderek hem hikâyedeki türküyü hem de bu türkünün açıklaması demek olan bir tür adı olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik halk hikâyelerimizin ve kasidelerin aksine bozlaklarda asıl mühim unsur, şiir ve türküdür. Nesir kısmı ikinci planda olup bir süs mahiyetindedir. Movalı (Mavi Ali), Zaide'nin Ağıtı, Kalinoğlu, Beyoğlu, Genç Osman Türküsü vb.

II. Türküsüz Hikâyeler:Makineleşmenin getirdiği yenilikler soncu halkın anlatı ihtiyacı başka vasıtalarla temin edilmeye başlanmış, bu da anlatı türlerimizin gerek şekli gerekse yapısı üzerinde değişikliklere yol açmıştır. Özellikle klasik halk hikâyelerimizin saz eşliğinde terennüm edilmeden anlatılması nazım ortadan kalkmasını, dolayısıyla türküsüz halk hikâyelerinin teşekkülünü sağlamıştır. Bu tür, sadece nesre dayalı hikâyelerimizi iki grupta incelemek mümkündür:

A. Karavelliler:İçinde hiç türkü, nazım, ayaklı saya (seçi) bulunmayan düz ve sade anlatıları ifade etmek için kullanılan "karavelli"ler kısa, güldürücü vasıfları haizdir ve konuları genellikle gerçek hayattan alınmadır.

B. Kara hikâyeler:Kara hikâyeler adından anlaşılacağı üzere nazım kısmı olmayan, türküsüz; sadece nesre dayalı bir anlatı türüdür. Bu özelliğiyle karavellilere benzemekle birlikte hacim olarak onlardan ayrılırlar. Zira bazı âşıklara göre kara hikâye, usta âşıklar tarafından bir hikâyenin uygun bölümlerine, konuya uygun türküler yerleştirilir. Bey Börek'in bazı bölgelerde kara hikâye olarak anlatıldığı bilgisini buna örnek verilir.

Halk hikâyeleri Köse tarafından hacimleri dikkate alınmak suretiyle de tasnif edilir:

1. Uzun halk hikâyeleri:Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Koroğlu ve Kolları, Şah İsmail gibi asıl kısmı nesir olan; duyguların yoğunlaştığı, heyecanın arttığı yerlerde

türküye başvurulmuş, uzun bir müddet halkın roman ihtiyacını temin etmiş olan hikâyeler.

II. Kısa halk hikâyeleri:Anlatı geleneğinin zayıflaması sonucu teşekkül eden kısa halk hikâyelerimizi dört grupta incelemek mümkündür:a. Kasideler, b. Kara hikâyeler. c. Karavelliler, d. Bozlaklar.

Köse, klasik halk hikâyeleri olarak adlandırdığı âşık tarzı edebiyat geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan ve biyografik karakter gösteren hikâyeleri Boratav'ın tasnifine uygun olarak sınıflandırır. Buna göre halk hikâyeleri;

I. Aşk hikâyeleri

A. Kahramanları muhayyel olan hikâyeler:Mahmut Pehlivan, Razınihan ve Mahfiruze, Derdiyok ile Zülfisiyah vb.

B. Âşık-saz şairlerinin hayat hikâyeleri:Yaşadıkları rivayet olunan âşıklara ait olan Âşık Garip, Âşık Kerem, Tahir Mirza, Tufarganlı Abbas gibi hikâyeler ile Yaşadıkları gerçekten bilinen âşıklara ait Âşık Ali İzzet, Sümmani, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Dikmetaşlı Dede Kasım vb. hikâyeler.

II. Kahramanlık hikâyeleri

A. Köroğlu kolları

B. Diğer kahramanlık hikâyeleri:Bunlar Köroğlu dairesine bağlı olanlarla diğer hikâyelerdir.

III. Realist hikâyeler:Değişen ve gelişen zaman içinde halk hikâyelerinin fonksiyonunu, pek çok yeni teknik cihazlar yüklenmiş; bu anlatım türüne duyulan ihtiyaç dolayısıyla onun yaşamasını temin eden çevre giderek yok olmaya başlamıştır. Ancak hikâye geleneğinin canlılığını -eskisi kadar olmasa bile- hâlâ muhafaza ettiği bölgelerde söz konusu anlatı türünün konularında ve işleyiş tarzında büyük bir değişiklik olmuş; özellikle günümüze yakın teşekkül edenlerinde realist özellikler gözle görülür derecede artmıştır. Nitekim Sürmeli Bey ve Dilber Senem, Necip ile Telli, Ali İzzet Bey Oğlu Hüseyin, Yahya Bey (Yemen Hanım diye de biliniyor) gibi hikâyeler bunlardan sadece bazılarıdır (1996:97-104).

Tehmasıb, halk hikâyelerini, konuları itibarıyla tasnif etmiştir:

I. Kahramanlık destanları

1. Kadim bahadırılık nağılları, şehri nağıllar ve esatiri görüşlere sesleşen destanlar

2. Tarihi hadiselerle sesleşen Kehremanlık dastanları
3. Adi Kehremanlık dastanları

II. Mehebbet dastanları

1. Mehebbetle Kehremanlığın hüdudlarında dayanan dastanlar
2. Esil mehebbet dastanları
 - a. Nağıllarla bağlı mehebbet dastanları
 - b. Kedim eposla bağlı mehebbet dastanları
 - c. Yazılı edebiyatla bağlı mehebbet dastanları
3. Mecazi mehebbete hesr edilmiş dastanlar.
 - a. Astral dastanlar.
 - b. Remzi dastanlar.

III. Aile halk dastanları

Sednik Pirsultanlı halk hikâyelerini

1. Real-tarihi dastanlar,
2. Xayali-romantik dastanlar (2009:18) olarak hem tehmasıb'ın hem kendinin görüşlerini aktarmaktadır (Tehmasıb 1972:112'den Cefərli 2000:34).

İnci Enginün ve Mustafa Kutlu halk hikâyelerini, musannifi ve konularını dikkate alarak tasnif ederler:

A. Musanniflerine Göre

1. Musannifi belli olan hikâyeler:Doğu Anadolu'lu hikâyeciler, bu hikâyeleri tasnif etmiş veya derlemiş yahut da belirli manzum parçaları ilave etmişlerdir. Dikmetaşlı Dede Kasım; Posoflu Fakiri; Elesger; Erivanlı Necef; Çıldırılı Âşık Şenlik; Ardanoğlu Efkarî; Arpaçaylı Mehmet Kasım; Posoflu Müdamî vb.
2. Musannifi belli olmayan hikâyeler:Bu hikâyeler büyük ölçüde âşıkların hayatı etrafında teşekkül etmiştir. Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Ercişli Emrah vb.

B. Konularına Göre

1. Seveda hikâyeleri:Âşıklık geleneğinin özelliklerini en iyi gösteren hikâyelerdir. Bu tür hikâyelerin bazılarının kahramanı âşıklardır. Kerem, Garip vb. Bazılarının kahramanları ise çeşitli kesimlerden seçilmiştir. Elif ile Mahmut, Tahir ile Zühre vb.

2. Kahramanlık hikâyeleri:Köroğlu Kolları, Kirmanşah vb. (1977)

Saim Sakaoğlu halk hikâyelerini üç grupta toplamaktadır. Bunlar; 1. Kahramanlık Hikâyeleri (Köroğlu ve kolları), 2. Seveda hikâyeleri (Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre), 3. Gerçekçi hikâyeler (Cevri Çelebi, Hançerli Hanım, Tayyazâde vs.) (1993:522-523)

Ali Berat Alptekin, âşıkların hayatları etrafında teşekkül eden hikâyeleri, Türkiye ve Azerbaycan sahasını merkez alarak değerlendirmiştir. O, a) Sadece Türkiye’de tanınan âşıkların hayatları etrafında teşekkül eden halk hikâyeleri, b) Sadece Azerbaycan’da bilinen âşıkların hayatları etrafında teşekkül eden halk hikâyeleri, C) Anadolu, Azerbaycan ve diğer Türk boyları arasında tanınan âşıkların hayatları etrafında teşekkül eden halk hikâyeleri (1985:51) biçiminde tasnif denemesine gitmiştir. Alptekin halk hikâyelerinin dört ana kaynaktan beslendiğini ifade eder. Bunlar; 1. Türk kaynağından gelen halk hikâyeleri:Köroğlu, Âşık Garip vb. 2. Arap, Fars ve Hint kaynaklarından gelen halk hikâyeleri:Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha vb.3. Masal-efsane kaynaklı halk hikâyeleri:Kirmanşah, Tapdığ, Latif Şah, Şah İsmail, Yaralı Mahmut vb. 4. Âşıkların hayatından kaynaklanan halk hikâyeleri:Kerem ile Aslı, Tufarganlı Âşık Abbas ve Gülgez Peri, Gurbanî ve Peri, Ercişli Emrah ile Selvi Han, Sümmanî ile Gülperi, Karaca Oğlan ile İsmikan Sultan, Karaca Oğlan ile Benli Eşe, Karaca Oğlan ile Elif vb. (1997:42).

Necdet Sakaoğlu halk kitapları diye adlandırılabilir yazılı malzemeyi “halkın okuduğu” genel başlığı altında ele alarak halk hikâyelerinin bu değerlendirme içindeki yerini işaret etmiştir. Kitabı metinlerden hareket eden Sakaoğlu, halkın okuduğu kitapları; a) Aşk hikâyeleri (Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Asuman ile Zeycan, Yusuf ile Züleyha vb.), b) Olağanüstü kahramanlık masalları (Hz. Ali Cenknâme-leri, Eba Müslim Horasanî, Zaloğlu Rüstem gibi anlatmalar), c) Değişik kurguda cenk, aşk, korku, serüven kitapları (Seyfilmülük, Kırk Haramiler, Avcı Behram vb. anlatmalar), d) Mizah hikâyeleri (Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Karagöz metinleri gibi), d) Din kitapları (Namaz hocası, Binbir hadis, Mevlid-i Nebevi), f) Değişik konulu kitapçık (Rüya tabirleri, Güzel Mektup Numuneleri vb.) olarak tasnif etmiş, bunların içinde halk hikâyesi türünden eserleri aşk hikâyesi olarak adlandırmıştır (1985:38).

Ali Duymaz Nevruz Bey Hikâyesi adlı çalışmasında Türk dünyası hikâyecilik geleneğini dikkate alarak hikâyelerin sınıflandırmasına gitmiş. Duymaz hikâyeleri konuları ve Türk dünyasındaki yayılma alanlarına göre değerlendirmiş ve tasnif etmiştir:

A. Konuları Bakımından Halk Hikâyeleri:

1. Aşk Hikâyeleri (Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber vs.)
2. Kahramanlık Hikâyeleri (Köroğlu Kolları)
3. Aşk ve Kahramanlık Hikâyeleri (Şah İsmail, Elif ile Mahmut vs.)

B. Coğrafi Yayılışları Bakımından Halk Hikâyeleri:

1. Anadolu'da Bilinen Halk Hikâyeleri (Kozanoğlu, Sümmani ile Gülperi)
2. Türk Dünyasının Bir Bölümünde Bilinen Halk Hikâyeleri (Çora Batır, Kozi Körpeş ile Bayan Sulu)
3. Türk Dünyasının Genelinde Bilinen Halk Hikâyeleri (Köroğlu, Tahir ile Zühre vs.) (1996:37; 2001:186).

Öcal Oğuz, realist halk hikâyeleri dışında kalan Türk halk hikâyelerini konularının kaynakları itibarıyla tasnif eder: 1. Bir âşık/şairin biyografisi, 2. Bir âşık/şairin şiirlerinin bir musannif tarafından hikâyeleştirilmesi, 3. Destanların hikâyeleşmesi, 4. Yaşanmış bir vakanın hikâye şeklinde tasnif edilmesi, 5. Eski astral tasavvurların folklorlaşarak hikâyeye konu teşkil etmesi, 6. Masal, efsane, menkabe, fıkra gibi küçük hacimli anlatım türlerinin hikâye tasnifine ilham vermesi, 7. Yabancı kültürlerde (Arap-İslam, Fars, Hind vd.) teşekkül eden mevzuların halk hikâyesi şekline dönüştürülmesi (Oğuz, 2008:16).

Eflatun Cem Güney hikâyeleri hacimleri ve konularına göre tasnif eder. Uzun soluklu anlatımları koca hikâyeler, kısa hikâyeleri ise kara hikâyeler olarak adlandırır. Konularına göre tasnif ettiği hikâyeleri ise; konusunu gerçek hayattan alan, bir yerde geçen yürekler acısı bir vakadan alanlar, kahramanlık konusunu işleyen “Özüni babayığitlik maceralarından alan” hikâyeler ve âşıkların biyografilerini anlatan “mayasını halk şairlerinin hayatından alan” hikâyeler olarak hem kaynakları hem konuları dikkate alınmak suretiyle bir tasnif eder (1971:41-63).

Halk hikâyelerinin tasnifiyle ilgili çalışmalar; halk hikâyelerinin kültür kaynakları, konuları, yayılma alanları ve musannifleri dikkate alınarak yapılmıştır. Bu tasnifler ve tasniflere esas olan hikâyeleri dikkate aldığımızda yeni bir tasnif denemesi yapılabilir.

1. Kültür Kaynakları İtibarıyla Halk Hikâyeleri:

- a. Türk kültür coğrafyasından kaynaklanan hikâyeler:Koroğlu, Sayyad Hemra, Ayman Şolpan, Tahir ile Zühre, Âşık Garip, Yaralı Mahmut, Ülfetin, Kerem ile Aslı ile realist İstanbul hikâyeleri Türk kültür coğrafyasında yaratılıp sözü gelenek, yazılı, elektronik ve sanal araçlarla yayılan anlatılar.
- b. Arap-İslam kütür kaynağından gelen hikâyeler. Bu tür hikâyeler, İslamiyet'in kabulü ve Türkistan'dan Batı'ya olan Türk göçleriyle Arap kültürüyle tanışıp daha çok dinî olarak algılanan ve Türk edebiyatına tercüme ve adapte yoluyla kazandırılan anlatılar. Leyla ile Mecnun, Hamzaname, Seyfûlmülük, Yusuf ile Züleyha, Hz. Ali Cenknameleri ile dinî- ahlaki öğüt verici; Geyik ve Ejderha hikâyeleri gibi anlatılar.
- c. Hint-Fars kütür kaynağından gelen hikâyeler. İslamiyet'ten sonraki dönemde Fars ve Arap kültür alanından giren Hint ve Fars kaynaklı, Binbir Gece'den kaynaklanan Elif ile Mahmut, Cihan Şah ile Şemsiyye hikâyesi ile Ferhat ile Şirin ile Haveran hikâyesi gibi anlatılardır.

Halk hikâyeleriyle ilgili bu sınıflandırmalar şüphesiz, bu konuda çalışan bilim insanlarının çalışma sınırları ve verilerin alındığı bilgi kaynaklarıdır. Bu noktadan hareketle halk hikâyelerini konularına göre şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1. **Kahramanlık Hikâyeleri:**Hikâye konuları kahramanın bizzat veya kahramanın içinde bulunduğu grubun yaşadığı, toplumun dışı dönük mücadelelerinin yaşandığı anlatılar bu grupta değerlendirilmelidir. Konuları millî, dinî; toplum/millet içinde boy-sülale kavgaları olan bu tür hikâyeler; dışı dönük, hareketli, savaşçı kahraman tipinin çevresinde oluşan, olayların bu çerçevede içinde gelişip sonuçlandığı hikâyelerdir. Bunlar kendi arasında;
 - a. Millî konuları işleyen hikâyeler:Koroğlu, Mıhralı Bey, Kaçak Nebi, Dede Korkut anlatıları gibi.
 - b. Dinî konuları işleyen hikâyeler:Hamzaname, Battalname, Saltukname, Hz. Ali Cenklere gibi temel ideolojisi din uğruna yapılan mücadele olan anlatılar.
 - c. Boy, sülale ve aileler arası mücadeleleri işleyen hikâyeler:Küçük grupların çekişme ve mücadelelerini konu edinen hikâyelerdir. Dadalı Bey, Avşarların Tecirliyle Kavgası gibi hikâyeler ile kahramanlık konulu bozlaklar burada değerlendirilmelidir.

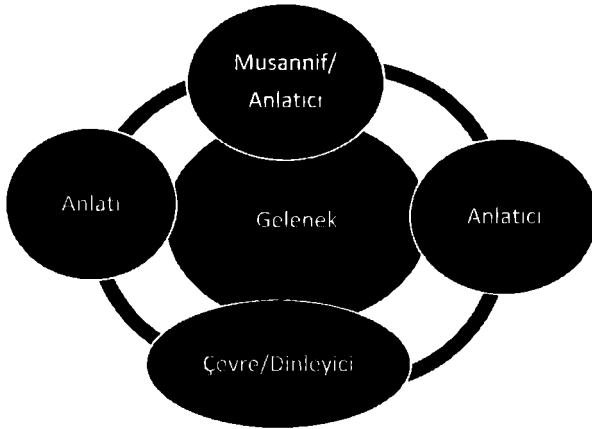
2. **Aşk Konulu Hikâyeler:**Konunun aşk merkezi çevresinde geliştiği, olayların aşk nedeniyle yaşandığı halk hikâyeleri bu grupta değerlendirilmelidir. Aşk hikâyeleri kendi arasında;
 - a. Platonik aşkı işleyen hikâyeler. Bu tür hikâyeler, Arap ve Fars kaynaklarından Türk edebiyatına girmiş, daha sonra yaygınlık kazanarak halk hikâyesi tarzında yazılıp anlatılan Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha gibi hikâyelerdir.
 - b. Beşerî aşkı konu edinen hikâyeler:Daha çok âşık tarzı edebiyat geleneğinin yaratısı ve aktarımı olan Emrah ile Selvi Han, Tahir ile Zühre, Asuman ile Zeycan gibi realist anlatılardır.
 - c. Küçük aşk hikâyeleri:Bu tür hikâyelerde küçük bir yerleşim yeri, yayla, köy gibi dar mekânda, olayların iki kişi arasında geçtiği; bozlak, türkü hikâyeleri, serencam türü anlatılardır. Kamber'in Beyşehir Macerası, Namuslu Kız, Hasan ile Mihrican hikâyeleri.
3. **Kişisel Macera, Hatıraların Anlatıldığı Hikâyeler:**Âşık Şeref Taşlıova Gurbet Ellerde, Posoflu Müdâmi'nin Hastalanması, Şenlik-Kılıççı Mustafa Karşılaşması, İslam Erdener'in Azerbaycan Seyahati gibi kişisel gözlem ve maceraların hikâyeleştirilmesi.
4. **Eğitici Öğretici Hikâyeler:**Bu tür hikâyeler, gerçek hayatta uygulanması istenen birtakım kuralların öğretilmesi, ahlaki bilgilerin verilmesi maksadıyla anlatılan/yazılan dinî-ahlaki kısa hikâyeler ile Uğru ile Kadı, Edib'in Eğlencesi gibi ahlaki öğüt veren hikâyeler bu gruba girer.
5. **Realist Hikâyeler:**Realist çizgilerin hâkim olduğu, gerçek hayatın içinden alınan, okuyan veya anlatanın eğlendirmek amacı güttüğü, ders alınabilecek hikâyelerdir. Bunlara meddah hikâyeleri ile Realist İstanbul hikâyeleri örnek teşkil eder.

Burada üzerinde durduğumuz hikâyeler, âşık tarzı edebiyat geleneğinin ürünü olan, âşıklar tarafından tasnif edilen veya anlatılan, oluşturma ve icrada kendine özgü kuralları olan biyografik hikâyelerdir. Halk hikâyesi veya biyografik hikâye, Türk Halk Hikâyesi kavramlarıyla karşılanan bu tür hikâyeler, daha çok kahramanlık ve aşk konusu çevresinde oluşur ve aktarılır.

Bölüm IV

Halk Hikâyelerinin İcracıları/Anlatıcılar

Sözlü gelenekte yaratılan ve yaşatılan anlatım esasına bağlı ürünlerin yapısını, o ürünü ilk oluşturan, daha sonraki dönemde anlatan, anlatının hedef kitlesi dinleyici ile bunların bulunduğu sosyal şartlar belirler. Halk hikâyeleri genel kavramıyla ifade edilen anlatı, geleneğin belirlediği prensipler çerçevesinde oluşur, aktarılır, dinlenir.



Başlangıçta epik karakterli anlatılar olarak sözel kültür ortamında ortaya çıkan anlatmaya bağlı tür olan destanların ve destan anlatıcılarının bugünkü şekillerinin ve anlatıcı/icracı tiplerinin ortaya çıkışı MÖ VIII. asır ile M. S. VI-VII. yüzyıllarda başlamıştır (Tursunov'dan Yıldırım, 1998:149). Bozkır medeniyetinin yaşandığı dönemin ürünü olan destanlardan hikâyeye dönüşüm, Türk toplumunun yaşadığı coğrafya ve dönemlere bağlı olarak yeni anlatıların oluşumuna da imkân sağlayarak gerçekleşmiştir. Değişen sosyal şartlar, ihtiyaçlar, zaman, mekân, anlatıcı bağlamında yeniden yaratılan bu ürünler, özünü koruyarak yeniden şekillenmiş ve anla-

tılmaya devam etmiş, kendilerine özgü bir gelenek yaratılarak korunmuş, gelişmiş ve gelişerek yaşamaya devam etmiştir.

Folkloru “küçük gruplar arasındaki sanatsal iletişim” olarak tanımlayan Dan Ben Amos ile birlikte bazı araştırmacılar, bir ürün, bir edebî metin olarak değil yaşayan bir süreç bir performans olarak değerlendirilmesi düşüncesindedirler (Tilton, 2006:151). Halk bilgisini “*belli bir sanat özelliği olan ve estetik kaygı taşıyan iletişime ait sosyal bir hadise sonunda ortaya konulan yaratma*” (Ekici, 1998:27), “*anlatan ve dinleyen arasında geleneksel bir anlatı yoluyla kurulan iletişim*” (Çobanoğlu, 2003:58) olarak kabul eden görüş, hem anlatı formunun gelişim ve değişimi hem de anlatıcı/ıcracının gelişimi hakkında fikir verir. Destani dönem öncesi anlatıların mitik anlatılar olduğu düşünüldüğünde anlatı kadar anlatının aktarıcısının varlığı ve anlatım tarzının kuralları olduğu varsayılır.

Mitin ilkel dönemlerdeki gerçekliğin dinî, ahlaki amaç ve ihtiyaçlar nedeniyle aktarılan anlatılar olduğunu belirten Malinowski, inancın ifadesi olması, ahlaki koruması yönüyle de ilkel inancın ve ahlaki bilgeliğin esası olarak vazgeçilmez bir işlevi olduğunu belirtir. (1990:88). Bu bağlamda mitin de bir anlatıcısı olduğu, belirli bir “icra töresi”ne bağlı anlatıldığını, zaman içinde değişip geliştiğini söyleyebiliriz. Türk toplulukları arasında İslamiyet öncesi kam, oyun, bab, ata gibi adlarla anılan, dinî hüviyeti de olan kişilerin ayin ve törenlerde bu tip anlatımları icra ettikleri bilinmektedir (Yücel Çetin, 2016:26; Çetin, 2007).

Mitten destana, dolayısıyla mitik anlatımlardan destan anlatımına geçiş, destanların teşekkül dönemleriyle birlikte olur. Destanların MÖ XII. asır ile MS I. asır arasında teşekkül ettiği görüşünden hareketle D. Yıldırım, ilk destan anlatıcılarının da bu tarihî süreç içinde ortaya çıktığını belirtir. “*Bugünkü tarihî ve etnografik bilgilere göre daha önceki devrelerde Türk kavimlerinin dinî hayatlarına ait merasimleri idare ettiği tahmin edilen “kam” baksı” “oyun” “ozan” tipleri avcılık ve çobanlık çağında bilinen Türk destan anlatıcıları tipini yaratmışlardır*” (1998:151).

Bozkır medeniyet tarzından tarım/ yerleşik medeniyete geçişle beraber dışa dönük çatışmalar içe yönelir, dinamik ve geniş zaman ve mekânda geçen olaylarda mekân ve zaman sınırlanır; bir toplum, boy veya grubun, zaman zaman inancın çevresinde olan çatışma alanı, daha dar bir merkezde, kişi çevresinde gelişir. Olaylardaki sınırsızlık, toplum hayatının tamamını içine alırken bir kişinin hayatını veya hayatının bir bölümünü içine alır.

Anlatılar, tarihî-epik tema yerine aşk, kahraman-bilge şahsiyet yerine kendisi için mücadele eden kahraman, toplumsal problemlerin, toplumun meziyetlerinin işlenmesi yerine iki sevgilinin macerasının işlendiği yapıya dönüşür. “*Bu bağlamda*

hikâye, insanlığın ilk anlatmaları olan destandan, yazılı anlatım türü romana geçişi sağlayan ürün” (Yücel Çetin, 2003:18) olarak ortaya çıkar.

Destandan hikâyeye geçiş sürecinde, “*Türk dünyasında bu yeni sosyo-politik ve sosyo-ekonomik yaşam tarzına daha erken geçen Türk boylarında daha erken yaratılmaya başlanan bu türün ürünleri daha önceki döneme ait eserlerle yan yana yaşamış ve yaşatılmış olmalıdır*” (Ekici, 2006:88). İki anlatı tarzının birlikte sürdürülmesi, zaman zaman destan ve hikâye terimlerinin birbirinin yerine kullanılmalarını, anlatıcılarının da aynı adla adlandırılmasına neden olmuştur.

İslamiyet’ten önceki dönemde anlatıcı; bab, ata, oyun, kam, baksı, bahşı, ozan adlarıyla bilinen yarı kutsal bilge şahsiyetler olup usta anlatıcı kimlikleriyle de bilinmektedirler. İslamiyet’ten sonraki dönemde, XIV. yüzyıldan itibaren usta anlatıcı ozanlardan ayrı meddah adıyla bilinen bir anlatıcı tipi çıkar (Köprülü, 1986:361-426). Göçebe ve yarı göçebe kültürün bir geleneği olan hikâye anlatma hızla değişen sosyokültürel yapıda özellikle büyük şehirlerde anlatıcı-dinleyici bağlamında gelenekselden uzaklaşmış ve işlevini yitirmiştir. Dolayısıyla yeni bir kimlikle “kita-bı”leşerek var olmaya çalışmaktadır. (Elçin, 1988a:56-81; Boratav, 1988:161-162; Özön, 1985:72-99.)

Türk toplulukları arasında; hikâye, destan, dassan, jır, epostık jır, mehebbet destanı, gâşıklık jırı, comok, annatmak, matal gibi farklı adlarla bilinen anlatı türü, yine farklı adlarla bilinen anlatıcılarca icra edilmektedir. Türk dünyasında, anlatı adlarındaki farklılık gibi, anlatıcılar da farklı adlarla adlandırılırlar. Şehnâme-han, Köroğlu-han, Manasçı, destancı, dassancı, jırav, gayçı, akın, jırav, bahşı, âşık, meddah adlı anlatıcılar, coğrafya, sosyokültürel yapı, repertuar, dinleyici vb. unsurlar bakımından farklılık gösterebilirler de üstlendikleri görev anlamında benzerlikler söz konusudur.

Burada “halk hikâyesi” genel adlandırmasıyla ifade ettiğimiz anlatı türünün icracılarının adlandırması ya geleneğin belirlediği âşık, bagşı, meddah gibi bir adla ya da hekâci, jırşı örneklerinde olduğu gibi anlatı türünün adıyla bilinmektedir. Adlandırma geleneğinin veya türün belirlediği adlandırma olsa da hikâye anlatıcıları için Türk gruplarındaki genel adlandırma olan akın, jırav, comokçu, ırçı, bahşı (bagşı/baksı), meddah ve âşık terimlerini kabul etmek gerekir.

IV.1. Akın

Kıpçak grubunda, akın adı verilen sanatkarlar, Türkiye’de şair teriminin karşılığıdır. Akınlar, dombıra eşliğinde düğün, toy vb. törenlerde şiir söyleyip hikâye anlatan sanatkarlar olup halk edebiyatı geleneğini muhafaza ederek nesilden nesile

aktardıkları için “çön comokçular” ve “halk akını” olarak da adlandırılmışlardır (Ahmetov-Şanbayev, 1996:24-25).

Türkiye sahası âşık tarzı edebiyat geleneğine bağlı âşıklar/halk şairleri ile birçok yönden benzerlik gösteren akınlar irticalen şiir söyleyen, aşk konulu destanlar terennüm eden sanatçılardır. Hikâye tasnif edebilen akınlar, geleneğin son dönemlerinde Kazak sahasında jıravların, Kırgız sahasında comokçuların da fonksiyonlarını üstlenerek kahramanlık ve aşk konulu destanları terennüm etmeye başlamışlardır (Berdibayev, 1982:48; Akmataliyev, 2004:48-49’dan Çeribaş, 2012). Kazakistan sahasında akınların, Kırgızistan sahasında comokçu-akınların destan oluşturma sanatına sahip kişiler olduğunu, kendi şiirleri yanında usta malı şiirler söyleyip hikâye tasnif edip anlattıklarını (Sıdıkov, 1980:80) ve atışma yaptıklarından hareketle bu yönleriyle Türkiye sahası genel âşık terimiyle benzediklerini söylemek mümkündür (Yücel Çetin, 2016:29-31).

IV.2. Jırav

Halk akını, şairlerinin en eskisi olarak bilinen jırav terimi, XV.-XVIII. yüzyıllarda büyük sanatkar ve danışman olarak bilinmeye başlar. Jıravın bu özelliklerinin yanında siyasi, askerî ve diplomatik işlerde danışmanlık görevi üstlendiği de söz konusudur. Ancak son dönemde bütün bu fonksiyonlarını kaybedip akın-jırısı ve kahramanlık şiirlerini icra eden sanatkarlar için kullanılmaya başlamıştır. (Yücel Çetin, 2003:38; Aça, 2002:75)

Jırav ve jıravlık geleneğinin günümüzde daha çok Kazak ve Karakalpaklar sahasında yaygın olduğu ve Karakalpak jıravlarının yaşadığı bölgenin durumu itibarıyla Özbekistan, Kazakistan ve Türkmenistan sahasında da canlı bir şekilde yaşamakta olduğu, Orta Asya’daki bütün Türk boyları arasında bunun yaygınlaştığı bilinmektedir (Ekici, 2006:53). Jıravlar Türkistan sahası edebiyat geleneğinde destan ve hikâye anlatıcısı olarak bilinmektedir. Özbekistan, Kazakistan ve Kırgızistan sahasında jırav, cırav; Kazan sahasında cırçı olarak adlandırılan bu sanatkarlar, irticalen manzumeler söyleyen, liro epostık jırları/ halk dassanları ve epostık/kahramanlık destanlarını tasnif ve terennüm eden destancılar olarak kabul edilir (Ahmetov-Şanbayev, 1996:77; Aça, 2002, 75; Reichl, 2002:77; Avezov vd., 1964:37; Ergun, 2002:114-115).

IV.3. Bahşi (Bağşı/Baksı)

Türk boyları arasında baksı, bakşı, bahşi, bahşı, bağşı adlarıyla anılan en eski Türk şairleri olan bahşılar, destan/hikâye yaratan ve nakleden sanatçılardır. Önce

Uygur metinlerinde görülen baksı, bahşı kelimesi ruhani, rahip manasındadır. Köprülü; *“Uygurlar arasında, Budizm’in kabulünden önce “ruhani, büyü, falcı, hekim, cerrah manalarında -yani kam kelimesi ile müteradif- böyle bir kelimenin mevcut olduğu ve Budizm’in kabulünden sonra bu kelime ile Budist rahiplerinin ifade edildiği tahmin olunabilir”* diyerek bunların Anadolu Türklerinin saz şairlerinden farksız olup âşık unvanını da aldıklarını belirtir. Türkmen kabileleri arasında kış geceleri saz eşliğinde şiir okuyup hikâye anlatırlar (1986:47,152). Bahşılık geleneğinin Kazak, Kırgız, Özbek ve Karakalpak sahalarında, Kıpçak Türk gruplarında daha yaygın olduğunu söyleyen Şahin, Türkmenler arasında Bağşı’nın iki telli tanburaları ile koşuklar okuyan halk şairleri olduklarını, bunlara âşık da denildiğini nakletmektedir. Şamanlıkla bahşılık arasındaki ilişkiye de değinen Şahin, şamanlığa giriş törenlerinin bahşılığa girişte devam ettiğini, bahşılının rüyadan sonra şiir söyleme yeteneği kazandığını, bunların sazlarının ve söyledikleri şiirlerin de kutsanmış olduğuna inanıldığını söylemektedir. Tirmeci ve dessançı bağşı olarak iki tip olan gelenek temsilcilerinden dessançı bağşılar, oba oba gezerek destan anlatırlar, tirmeci bağşılar ise destanlardaki şiirleri icra ederler (Şahin, 2016:159-174; Ekici, 2004:99; Yücel Çetin, 2016:32-34).

IV.4. Meddah

Türk kültür çevresinde âşık tarzı veya çeşitli Türk gruplarında muadili edebiyatın ürünlerinden olan halk hikâyelerinin âşıklar dışında başta meddahlar olmak üzere geniş bir anlatıcı kitlesi vardır. Başlangıçta sözlü gelenekte teşekkül eden ve daha sonraki dönemlerde yazılı geleneğe intikal eden hikâyecilik, bir taraftan anlatılırken bir taraftan okunmuş, diğer bir taraftan da okunuşundan aktarılmıştır.

Âşık tarzı edebiyat geleneği temsilcisi âşıklar tarafından tasnif edilen ve aktarılan halk hikâyeleri, zaman içinde başka anlatıcılar tarafından da anlatılmıştır. Özellikle meddah hikâyelerinin yerli ve millî malzemeyi kullanmaya başladığı dönemlerden itibaren âşık edebiyatına bağlı halk hikâyeleri meddahlar tarafından anlatılmaya başlanmıştır.

İslamiyet’in kabulünden sonra Arap anlatı geleneğinin temsilcilerinden meddahlık Türk kültür alanına girmiş, Türk boyları arasında bugüne kadar yaşayan destan/hikâye anlatma geleneğini sürdüren “anlatıcılar” mahiyeti ve rolleri değişen ozanların yerlerini almışlardır (Köprülü, 1986:366). Meddahlık, Türkiye sahasında Hz. Muhammed’i öven ve Hz. Ali tarafından şed kusatılan Suheyb-i Rûmî’nin (Abdülvehhâb Gâzî) kuruculuğu ile kurumsallaşmıştır (Nutku, 1976:22-50). Başlangıçta Arabî gelenek üzerine bina edilen meddahlar, Hz. Muhammed ve O’nun soyundan gelenleri öven, Müslüman kahramanların menkıbelerini anlatan profesyonel

anlatıcılarıdır. Selçuklu döneminde Köroğlu-han, Şehname-han gibi anlatıcıların yanında meddahlar da bulunmaktadır. Osmanlı döneminde de profesyonel anlatıcılar olarak mukallid-kıssahan, nedimler, siyerciler, meddahlar bilinmektedir. Osmanlı döneminden musahiplik, mukallitlik, hayalcilik gibi becerileri de olan anlatıcılar, meddahlar bulunmaktadır ki Şükrü Efendi, Abdi Bey Sa'îd Efendi, Çavuş Abdu Bey gibi meddahlar sarayda hükümdar üzerinde dahi etkili olan isimlerdi. (Köprülü, 1986:361-412). Türk meddahlarının Arap meddahlarına benzemediklerini ifade eden Nutku, Türk meddahların daha çok yerli ve millî kaynaklardan beslendikleri, Türk kültür birikimiyle donatıldıkları ve meddahlık sanatını doğrudan Arap kültür kaynağından almayıp kendilerine özgü bir hikâyecilik geleneğine sahip oldukları görüşündedir. O; ozanların, nedimlerin ve oyuncuların meddahlığı beslediğini düşünür (1976:22-50).

Boratav “Öyle anlaşıyor ki muhitlere ve mevzulara göre bir iş bölümü vaki olmuş, ozanların işini büyük merkezlerde kıssahan-meddahlar, köylerde küçük şehirlerde, kasabalarda belki büyük şehirlerde halk şiir zevkinin rağbet bulduğu yerlerde âşık-hikâyeciler almışlardır” (2002:86) ifadeleriyle meddahların sosyal çevrelerine dikkat çeker. Jakob halk hikâyelerinin idealizmine karşılık meddah hikâyelerinin realizmini önemli bir fark olarak vurgularken destandan hikâyeye; ozandan, kıssahan, meddaha doğru yol alan maceramıza da dikkat çekmiş olur (Yücel Çetin, 2016:34-35).

IV.5. Âşık

Tarihin tespit ve anlatılması, tarih yazıcılığının başlangıcıdır. Türk destanlarını Türk’ün kahramanlık salnâmeleri olarak değerlendiren Namazov, tarihin ozanlar tarafından tespit edilip aktarıldığını ve ilk tarihçilerin bunlar olduğunu ifade eder (2013:20). İlk örneğine Dîvânü Lugâtî’t-Türk’te rastlanan ozan kavramının kopuz tarmak/çalmak, Nevaî tarafından da halk şâiri-musikişinas anlamında kullanıldığı bilinmektedir (Köprülü, 1986:142-144).

Bozkır medeniyet dairesini yaşayan Oğuz Türklerinde destancı kimlikleriyle bilinen ozanlar, zaman içinde farklı bir medeniyetle tanıştılar. Türkistan sahasında Batı’ya olan göçler, İslamiyet’in Türkler arasında yayılması, ozanlık müessesesinin değişmesine neden oldu. Destancı, müzisyen-şairler yeni inanç sistemi ve medeniyet yapısı içinde yavaş yavaş eski fonksiyonlarını kaybetmeye başladılar. Mistik bir yönleri de olan ozanların temsil ettikleri gelenek ve gelenekten aldıkları kuralları değiştirmeye başladı. Yeni bir hayat tarzının benimsenmesi yeni icra tarzlarının, yeni konuların ortaya çıkmasına vesile oldu.

Selçuklu ve Memluklu sahalarında Oğuzname ve Dede Korkut anlatan ozanlar, Selçuklu ve Osmanlı orduları içinde de varlıklarını sürdürmekteydiler. 11. yüzyıldan itibaren değişip yeni bir geleneğin oluşmasına hazırlık dönemi yaratan ozanlık, 15. yüzyıldan itibaren yeni bir adla, âşık kavramıyla yer değiştirdi.

Türklerin İslamiyet'i kabulleri ve Fars-Arap kültürleriyle tanışıklıkları, Bozkır Medeniyetinden yerleşik medeniyete geçmeleri edebiyat alanında da değişikliklere vesile oldu. Ozan-Bakşı geleneği temeli üzerine bina edilip Türkiye sahasının merkez alındığı bir edebiyat geleneği teşekkül etti. Köprülü; "Biz, *Âşık edebiyatı dediğimiz zaman, sadece, XVI. - XX. hatta XVII. - XX. asırlar esnasında Anadolu'da yetişen ve oldukça mebzul eserleri ve edebî ananeleri zamanımıza kadar devam edip gelen sazşairlerine mahsus şiir tarzını kasdetmekteyiz... Osmanlı İmparatorluğu memlekelerinde yetişen sazşairlerine ve bilhassa onların vücuda getirdikleri - bizim kısaca Âşık tarzı, Âşık edebiyatı dediğimiz- belli kaidelere, kalıplara, belli ideolojiye bağlı, husûsî -oldukça zengin- şiir tarzı'dır*" (1986:178-179) ifadesiyle âşık tarzı edebiyat geleneğinin Osmanlı döneminde teşekkül ettiğini ve ürünlerini 16. yüzyıldan sonra verdiğini ileri sürmekle beraber bu edebiyat tarzının hazırlık döneminin daha önceki bir zamanda yaşandığını da aktarmaktadır.

Türkistan sahasından Türkiye'ye olan nüfus göçleri aynı zamanda kültürel bir göçtü ve ozan-bahşı geleneğinin ürünlerinden olan şiir ve müzik de bu göçe dâhildi. Türkistan'dan Türkiye'ye göçte farklı kültürlerle karşılaşılması, ödünçleme alınan edebî verilerin Türk edebiyat dünyasına girmesi, belki de en önemlisi yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bozkır hayat tarzını terk edip tarım toplum hayat tarzına geçiş ve toplumsal iş bölümü, farklı edebî zevklerin, dolayısıyla farklı edebî zümrelerin de teşekkülüne vesile olmuştur.

Yazılı kültür alanında tespit edilen bu şair tipi ve eserlerle ilgili tespitler Türk şiirinin bütünü için söz konusu değil. Zira yazılı kültür ortamının dışında kalan şairlerin eserleri ancak sözlü gelenekte yaşama imkânı bulmuş ve zaman içinde de unutulmaya mahkûm olmuştur. İsimleri âşık olmasa bile 16. yüzyıl öncesi âşık tarzı şiir geleneğine benzer Türk şiir geleneğinin ve temsilcilerinin tespit edilememesinin bir başka nedeni de bu sanatkarların İslam kültür çevresindeki teşekkülünü tamamlamamış olmalarıdır. Zira toplumda kabul görmeleri ve dolayısıyla gelenek oluşturabilmeleri için yaşadıkları toplumun değerler sistemi ve kültürel dokusuna uygun eserler vermeleri gerekmektedir. 16. yüzyıldan sonraki dönemde kendine özgü kuralları olan bir edebiyat geleneğinin, âşık tarzı edebiyat geleneğinin varlığından bahsetmemiz, bu gelenek mensuplarının İslami kültür çevresine uyum sağlamış ve eserlerinin de toplumun değerler sistemine, kültürel dokusuna uygun olmasındandır (Oğuz, 2008:424-425; Düzgün, 2004:170). Âşık tarzı edebiyat geleneğinin başlan-

gıcını mekânla ilişkilendiren Çobanoğlu, 16. yüzyıldan önce görülen örneklerin âşık tarzının öncüleri olduğu, geleneğin, bu şairlerin kahvehanelere yönelmesiyle başladığını iddia etmektedir (2007:24).

Âşık tarzı edebiyat geleneğinin teşekkülü ve teşekkülüne kaynaklık ettiği düşünülen sosyal-dini çevre/ mekânı dikkate alan Çobanoğlu, bu edebiyat geleneğinin başlangıçta tekke kurumu çevresinde teşekkül etmesi münasebetiyle “Tekke Tarzı Âşıklık Geleneği”, 16. yüzyıl ortalarından itibaren de devamını kahvehane çevresinde sürdürdüğü için “Kahvehane Tarzı Âşık Geleneği”nin olduğu düşüncesindedir. Bu gelenekleri ve özelliklerini şu şekilde tanımlayabiliriz. Tekke Tarzı Âşık Geleneği, Ahmed Yesevî ile birlikte tekke kurumu etrafında ozan-baksı geleneğine ait edebî tür, biçim ve formların propaganda (irşat) amacıyla İslami bir muhteva yüklenmek suretiyle kullanılmasıyla oluşan edebî gelenektir. Bu geleneğin mensuplarının büyük bir kısmı kendilerini 8. yüzyıldan itibaren “Allah’a âşık”, “Hak âşığı veya “âşık” olarak adlandırmışlardır. Geleneğe mensup âşıkların eser yaratma ve icralarının amacı kurumsal bağlamda inançlarını dışa vurup ifade etme ve bu yolla propagandasını yaparak yeni insan kazanma veya inançlarına kazanılmış insanların, imanlarını tazeleyerek inanılan dogmalara yönlendirmedir. Bu gelenek öncülü olan ozan-baksı geleneğinden rüya ve bâde yoluyla geleneğe giriş başta olmak üzere sözlü olmak, kopuzun egemen çalgı olduğu müzik eşliğinde ve çoğu zaman irticalen icrayı, koşma, koşuk, hece ölçüsü, dörtlük birimi gibi unsurları devralmıştır. Devraldığı bu unsur ve enstrümanları İslam merkezli olarak dinî-tasavvufî bir muhtevayla donatarak amacına yönelik olarak kullanagelmıştır.

Öte yandan, “Kahvehane Tarzı Âşık Geleneği” veya yaygın olarak “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” yahut sadece “Âşık Tarzı” olarak adlandırılan bu edebiyat geleneği, ilk adlandırmadan da anlaşılabacağı üzere 16. yüzyıl ortalarından itibaren ortaya çıkmış yaygınlaşan bir Türk-Müslüman kurumu olan kahvehanelerde teşekkül etmiş bir gelenektir. Bu geleneğin mensupları da yakın zamanlarda ortaya çıkan farklı isim arayışlarına rağmen başlangıçtan günümüze kadar esas olarak “âşık” ismini kullanmışlardır. “Halk âşıkları” veya *Safâî* Tezkiresi’nde de yer aldıkları şekliyle “kahvehâne âşıkları”, kahvehanelerin 16. yüzyılda, Türk-İslam dünyasında, kamuya açık ilk din dışı veya dinî unsurların kurumsal ve konusal çerçevesini oluşturmadığı kurum olarak ortaya çıkmasına bağlı bir oluşumun sonucudurlar. Bu tür âşıkların şiir yaratma ve icradan amaçları esas itibarıyla din dışı bir karaktere sahip bir kurum olan kahvehaneye sosyalleşmeye, hoşça vakit geçirerek eğlenmeye gelen müşterileri eğlendirmektir. Tekke âşıklarının propagandayı ve irşadı ön planda tutmalarına karşılık burada amaç, din dışı sosyal bir ortamda hoşça vakit geçirmek ve sosyalleşmektir.

Her medeniyet ve o medeniyet çevresinde yaşayan toplumlar, yaşadıkları şartlara göre kendi sanatçısını yetiştirir. Türk toplumu da tarihî dönemler itibarıyla yaşadıkları medeniyet dairesi ve dönemin şartları içinde sanatçıları yetiştirmiş, onları fonksiyonları, icra tarzları gibi kriterlere göre adlandırmışlardır. Konumuz olan ve âşık olarak adlandırılan sanatçılar da bu çerçevede farklı dönemlerde farklı adlar almak suretiyle geleneği devam ettirmişlerdir.

Ozan-Baksı geleneğinin devamı olan âşık tarzı edebiyat geleneğinin temsilcileri, ozan-baksı şair-müziyen tipinin devamı olarak kabul edilmektedir. Bu genel kabulden hareketle ozan-baksı geleneğinin kaynağının din olduğu dikkate alınırca adlandırma farklı olsa da âşık tarzı edebiyat geleneğinin de çıkış noktası din olarak kabul edilmelidir.

Âşık biyografileriyle yakından ilgili olan halk hikâyelerindeki rüya motifi üzerine çalışan İlhan Başgöz, âşıkların gördüğü rüya ile şamanlığa girişteki rüyanın benzer oldukları üzerinde durmaktadır. Şamanlığa başlangıç rüyalarının, yarı derviş yarı şair olan Türk sufileri vasıtasıyla Anadolu'ya taşındığı görüşünde olan Günay, "saz şairlerinin bilgi sahibi olmadıkları Şaman atalarının kabul ve inançlarını taşıdıkları" düşüncesindedir, "Âşık edebiyatında rüya motifi başlangıç ve hareket sağlayan bir motif" olarak görülür (1986:40-52,130,196).

Biyografik hikâyelerde olduğu gibi âşık adayları, genellikle ilk gençlik/ergenlik/dönemlerinde rüya görürler. Rüyanın ilk safhası, çocukluk ve gençlik çağının şartlarından kaynaklanan psikososyal durumdur. Araştırmacılar, 10-21 yaş grubunu ergenlik olarak kabul etmektedirler. "Ergenlik dönemi, fiziksel ve duygusal süreçlerin yol açtığı cinsel ve psikososyal olgunlaşma ile başlayan ve bireyin bağımsızlığını, kimlik duygusunu ve sosyal üretkenliğini kazandığı zaman sona eren bir dönemdir. Bu dönem biyolojik, psikolojik ve sosyal gelişimsel değişikliklerle karakterizedir. Ergenlikte biyolojik gelişim, iskelet sisteminde hızlı büyüme ve cinsel gelişim ile psikolojik gelişim bilişsel gelişim ve kimlik gelişimi özellikleriyle belirlenir ve sosyal olarak da ergenlik, genç erişkin rolüne hazırlığın olduğu bir dönemdir. Ergenin sosyalizasyonu, kişinin kendi toplumunda yaşamını sürdürebilmesi için talep ettiği minimum öğrenmeyi oluşturan bir süreçtir. Ergenliğin bitişyle ilgili tanımlamalar, erişkin kimliği kazanılması, bağımsızlık kazanılması, çalışmaya başlanıp iş sorumluluğu alınması gibi bu dönemin bitiş zamanını değişken kılmaktadır ancak, genellikle 19-21 yaşta sona erdiği düşünülmektedir. Ergenlik döneminde kimlik oluşum süreciyle birlikte bilişsel gelişimin hızlanması, dürtüsel gereksinimlerde ve duyguyu yoğunluğunda artma, preödüpal ve ödüpal çatışmaların yeniden alevlenmesi, meslek seçimi, karşı cinsle kurulan ilişkiler, anne babadan ayrılma bireyselleşme sürecinin yaşanılanması gibi nedenlerle ergenler bu döneme özgü zorluklar ve çatışmalar yaşamaktadır" (Derman, 2008:19)

Ergenlik döneminin gereği olan sosyopsikolojik süreç, âşık adaylarının gelişim çizgisinde de görülür. Sanatçı kimliğini kazanma sürecinde âşık adaylarının bazı süreçleri yaşadıklarını Günay tespit etmiştir: “*Âşık Edebiyatının temsilcileri için rüya motifi bir hareket ve başlangıç noktasıdır. Âşıkların gerçek hayat hikâyelerini incelediğimizde rüya görene kadar belli bir süre ya usta bir âşığın yanında çıraklık yaptıklarını ya da âşık fasıllarının sık sık icra edildiği, halk hikâyelerinin anlatıldığı yerlerde yetiştiklerini görmekteyiz. Yazılı kaynakların bu görüşümüzü doğrulamaları yanında soru listesi gönderdiğimiz ve kendileri ile görüştüğümüz âşıklardan aldığımız cevaplar da bu konuya delil olarak gösterilebilir*” (1986:131).

Âşık adayları, âşıklığın şartlarından biri olan saz çalmayı çeşitli yollarla öğrenmektedirler. Bunlardan geçmiş dönemlerde en yaygın olanı âşık adaylarının rüyada edindiği şairlik yeteneği yanında saz çalmayı da öğrenmesidir. Bir başka yol, çıraklık döneminde ustasından öğrendiği saz ve tavrı, yetişkinlik döneminde devam ettirmesidir. Son dönemlerde âşıklığın yeniden itibar kazanması profesyonel bir meslek olarak kabul edilmesini sağladı. Bu durum, adayların özellikle büyük şehir merkezlerinde âşık dernekleri veya kahvehanelerinde açılan saz kurslarına katılmak suretiyle saz çalmayı öğrenmelerine vesile oldu.

Teknolojik gelişmelerin getirdiği yenilikler, sesli ve görüntülü materyaller, elektronik ortam, radyo, TV yayınları ile bunların dışında kalan basılı yayın organlarında takip edilen âşıklar, daha çok tanınmaya başladılar. Bu tanınmışlık, geleneğe ilgi duyan kesimin dikkatini çekti ve yeni bir öğrenim tarzı oluştu. Bu tarz, planlanmış bir öğrenim sistemine bağlı olmadan ilgililerin gelenek ve geleneğin gereklerini öğrenme yolunu açmıştır. Dolayısıyla gelenekle ilgili programların etkisiyle âşık tarzı şiir yazan ve geleneği öğrenen şairlerin varlığı da söz konusudur.

Saz çalmanın rüya, usta-çırak ilişkisi veya saz kursları dışında Alevi-Bektaşî ritüellerine katılmak suretiyle gelenekten öğrenilmesi de söz konusudur.

Şairlik yeteneği ve saz çalma beceresi kazanan âşıklar, sosyopsikolojik yapısı, yetiştiği ve hitap ettiği sosyal çevreden kaynaklanan ve bu alanda kabul gören bir **talma** ad/mahlas almaktadırlar. Mahlaslar, geçmiş dönem âşıklarına genellikle halk hikâyelerinde örneğine sık rastlanan bir motif olarak, âşığın rüyasında gördüğü pîr veya ulu bir kişi ya da usta bir âşık tarafından verilir. Bunun dışında çıraklığını yaptığı ustası veya sanatını icra ettiği çevrede âşığın sözünü-sazını çok beğenen ileri gelen (ağa, bey vb.) bir kişi tarafından verildiği de olur. Son dönem âşıklarının, kendi kişiliklerini tanımlayabilecekleri bir mahlas seçmeleri de söz konusudur (Çetin, 2019b:131-143).

Hikâyeci Âşıklar ve Hikâye Dağarcıkları

Âşık edebiyatı temsilcileri, gelenek icabı şiir yanında halk hikâyesi alanında da varlıklarını sürdürürler. Âşık tarzı edebiyat geleneğinin gereği olarak mensubu oldukları âşık mektebinin öğrettiği usta malı hikâyeleri anlatmak yanında başkaları tarafından anlatılan hikâyeleri de öğrenmek suretiyle dinleyiciye aktarırlar. Âşıklar sadece hikâyeleri anlatmak suretiyle nakletmezler, zaman zaman da yeni hikâye tasnif ederler. Âşıkların yeni tasnif ettikleri hikâyeler 19-20. yüzyıllar ve daha önceki dönemlerden günümüze ulaşan hikâye formu yanında yeni bir formla da tasnif edilmiştir. Burada eski ve yeni hikâye formları üzerinde durulmayıp bazı âşıkların bildikleri ve anlattıkları hikâyelerin listesi verilmeyle yetinilecektir.

Hikâyeci Âşıklar	Tasnif Ettikleri /Anlattıkları Hikâyeler
Alaattin Zaman	Öksüz Vezir, Cihan Abdullah (Yılmaz, 2011:XXI).
Ali Rıza Ezgi	Alihan Hükümdar ile Peri Hatun, Kızıroğlu, Dilgam Yahya Bey ile Yemen Hanım, Şeyh Sanan, Kerem ile Aslı, Bayram ile Güldane (Yılmaz, 2011a-b:XXII).
Âşık Mustafa Köse	Güzel Ahmet, Han Mahmut ve Âşık Halil, Köroğlu (Horasan Seferi, Gürcistan Seferi, Turna Tel), Elbeyoğlu, Helvacı Güzeli, Gündeşli-oğlu ve Güheri (Ahmet Bey ile Güheri), Âşık Halil, Han Mahmut ile Bal Böğrek (Beğ Böyrek), Karacaoğlu, Dadaloğlu (Görkem, 2000:49-50).
Bayram Denizoğlu	Uzakelli Garip Şah Hikâyesi, Timur Han ile Maya Sultan, Mete Han, Çileli Âşık ile Nazlı Sultan (Yılmaz, 2011a-b:XXII).
Behçet Mahir	Köroğlu'nun Zuhuru, Köroğlu ve Demircioğlu, Demircioğlu-Reyhan Arap, Köroğlu'nun Ayvaz'ı Kaçırması, Köroğlu-Niğdeli Geyik Ahmet, Köse Kenan-Dana Hanım, Köroğlu-Han Nigar, Köroğlu-Han Nigar-Hasan Bey-Telli Nigar, Akşehir Tellî Nigar Cengi, Keloğlu'nun Köroğlu'nun Atını Kaçırması, Kenan Kolu, Bağdat Kolu, Kızıroğlu Mustafa Bey-Afganistan-Gürcistan, Bolu Beyi, Köroğlu'nun Sonu, Kirmanşah, Mugimi Han, Şah İsmail, Yaralı Mahmut, Davutoğlu

Hikâyesi Açıklar	Tanrı Etkileri /Anlatıldıkları Hikâyeler
	Rüstem, Hüthüt Kuşu, Zaloğlu Rüstem, Eşref Bey, Firdevs Şah, Latif Şah, Aslı ile Nesil, Kerem Nesil, Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Muğdat Pehlivan, Nebi Han, Nemrut Han, Âşık Verga, Kıvılcınoğlu Topal İbrahim, Şahmaran ile Lokman Hekim, Yunus Emre, Âşık Şenlik ile Sümmani Karşılaşması, Kağızmanlı Âşık Hıfzı (Kaplan-Akalın- Bali, 1973; Sakaoğlu vd., 1993a ve 1999b).
Celal Bulut	Söylemez Sultan (Yılmaz, 2011a-b:XXII).
Cemal Alper	Yusuf ile Gülistan (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
Cevlânî	Ercişli Emrah, Âşık Garip, Böyle Bağlar, Hasan Paşa Silistre Kolu, Haydar Bey, Kerem ile Aslı, Köroğlu'nun ilk kolu, Mirzayı Mahmut, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sümmani ile Gülperi, Tahir ile Zühre, Yaralı Mahmut (Durbilmez, 2017:23).
Efkârî	Abdullah ile Esmâ Hanım (Başgöz, 2012:162-163).
Erzade Kapan	Saraç İbrahim (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
Hacı	Elbeyoğlu Hikâyesi.
Gülistan	Ercişli Emrah, Hüseyin Şehzade, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Yaralı Mahmut (Durbilmez, 2017:23).
Hasan Turan	Ali Han ve Peri Hanım, Âşık Valeh, Emrah ile Selvi, Hüseyin ile Üreyze Hanım, İbrahim'in Hikâyesi, Kaçak Nebi ile Hacer Hanım, Kerem ile Aslı, Kul Mahmut, Kurbanî ve Peri Hanım, Latif Şah, Necef ile Perizat Hanım, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Şah İsmail ile Gülizar Hanım, Tahir ile Zühre, Tufargenli Âşık Abbas, Abdullah ile Cihan Hanım (Durbilmez, 2017:23; Başgöz, 2012:161-162).
Hasretî	Haydar Bey, Hayransı Hanım, Köroğlu'nun Bağdat Kolu, Köroğlu'nun Kocabey Kolu, Köroğlu'nun Oltu Kolu, Köroğlu'nun Son Kolu, Necip ile Telli, Yaralı Mahmut, Köse Emmi (Taşlıova, 2006:104).
Hüseyin Yazıcı	Elmas ile Kahraman, Mahir Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
İhsan Yavuz	Kürşat Yüzbaşı, Bahtiyar Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
İlhamî	Cefakâr ile Zülfü Siyah, Çeyizini Seren Kız, Kaçak Nebi, Kenanî, Kerem ile Aslı, Köroğlu'nun Kolları (Bolu Beyi Kolu, Erzurum Kolu, Hasan Paşa Kolu), Leylâ ile Mecnun, Mavide ile Rıza Bey, Necip ile Telli Senem, Pehlül Pehlivan, Suap ile Semine Sultan, Şeyhi Senan, Tahir ile Zühre, Zafer Bey ile Mahfinaz (Durbilmez, 2017:25; Taşlıova, 2006:105).

Hikâyeci Âşıklar	Tasnif Ettikleri /Anlatılan Hikâyeler
İslam Erdenanar	Dilgam Yahya Bey, Gürcü Kızı Peri, Haydar Bey, Kul Hüseyin, Kurbanı ile Perizat, Lâtif Şah, Salman Bey ile Turnateli Hanım, Sayyat ile Saadet Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirza (Tahir ile Zühre), Tufarganlı Abbas, Zülâl Şah Oğlu İbrahim, Köroğlu Kolları (Durbilmez, 2017:24; Çetin, 1986a).
Karahanlı	Ahmet Bey ile Zerrin Hanım, Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Cihan Abdullah, Dilgam Yahya Bey, Gürcü Kızı Peri, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Kul Hüseyin, Lâtif Şah, Mesim ile Eprüz Peri, Muhsin Beyle Gülgez Hanım, Murat Şah ile Gülşan Hanım, Sevdakâr Şah, Şeyhi Senan ile İbare Sultan, Tufarganlı Abbas, Yahya Bey Dilgam, Yaralı Mahmut, Zülâl Şah Oğlu İbrahim (Durbilmez, 2017:25).
Lâcin	Ahmet ile Mehmet, Ercişli Emrah, Âşık Garip, Böyle Bağlar, Kerem ile Aslı, Kirmanşah, Köroğlu Kolları, Lâtif Şah, Necip ile Telli, Salman Bey ile Turnateli Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirza ve Zühre Hanım, Tufarganlı Âşık Abbas (Durbilmez, 2017:24; Alptekin, 1997:111; Taşlıova, 2006:104).
Lütfi Aydın	Talihsiz Şehzade, Kurbanı, Kader Kulları, Dertli Yusuf, Lalezar Sultan, Alihan, Abdullah ile Cahan, Tahir Mirza, Gürcü Kızı, Şah Abbas, Geyrense Sultan, Hüseyin Fahrur Şah, Şeyhi Senan, Köroğlu Kolları (Türkmen, 2011:25).
Mahmut Karataş	Rıza Bey Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
Maksut Koca	Akıllı Mehmet (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Mehmet Kasım Hicranî	Ahmed Şah ile Gülşan, Alana Satılır, Ali Mahkeme, Âşk-ı İlâhî, Bürhan ile Güldâne, Efkârî Adam, Elvânî ile Reyhânî, Enver ile Dürdâne, Ferman Şah, Fezâyî ile Edalı Hanım, Garip Aslan ile Lâleli Sultan, Garip Fıkralar, Garip Kahraman ile Gamzeli Sultan, Geldi Zaman Geçti Zaman, Gülüstan ile İmran, Güzeller Yaylası, İnsanlığa Giden Yollar, İnsanlığı Terk Ettim, İskender Bey, Kenan ile Hanzade, Mahlûkat Dili, Mazmun ile Mahmihi, Muhammet ile Peri Han, Murat Müşteki ile Perihan, Öz İçinden Sözler, Salih ile İhtiyar, Şeriatın Çıbanı, Şeyh Senan ile İbare, Umman ile Hâcer Han, Vatan Gülü, Vıdan Azabı, Yüzyıllık Yolcular, Zamanı ile Züleyha. (Durbilmez, 2017:24).
Mehmet Demirci	Köroğlu (Köroğlu'nun Ortaçağ Çıkması, Ayvaz'ın Esir Olması, Köroğlu ile Hasan Paşa, Köroğlu'nun Gürcistan Seferi, Köroğlu'nun Kırklara Karışması, Âşık Halil (Okuşluk Şenese, 2009:217-279, 429).
Mehmet İper	Öngsüz Ali, Gündeşoğlu, Ahmet Bey ile Güher Hanım, Senem ile

Hikâyeci Aşıklar	Tasnif Ettikleri / Anlattıkları Hikâyeler
	Tanır (Okuşluk Şenesen, 2009:518, 535, 540).
Mehmet Ova	Ali Paşa hikâyesi (Okuşluk Şenesen, 2009:305)
Mehmet Sarıgül	Ercişli Emrah ile Selvi Han, Gülizar Sultan ile Çoban Serdar, Koroğlu Hikâyesi Keloğlu Kolu (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Memiş Mehmet Köksal	Şah İsmail (Okuşluk Şenesen, 2009:336-372).
Mevlüt Aktaş	Perizan Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Mihmanî	Ahmet Bey, Celâl ile Kenanî, Çoban Süleyman, Âşık Garip, Böyle Bağlar, Kerem ile Aslı, Koroğlu Kolları, Perro (Para), Sürmeli Bey, Şehir Kızı-Köy Kızı, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Yaralı Mahmut, Yetim Ahmet (Alptekin, 1997:106-107;Durbilmez, 2017:25).
Muharrem Aslan	Gürcü Kız ile Muhammed, Koroğlu'nun Bolu Beyi Kolu, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Tufarganlı Âşık Abbas, Yaralı Mahmut (Durbilmez, 2017:23).
Gülistan Çobanoğlu	Ercişli Emrah, Hüseyin Şehzade, Kerem ile Aslı, Koroğlu, Salman Bey, Sevdakâr Şah, Tahir Mirza, Yaralı Mahmut (Alptekin, 1997:103; Taşlova, 2006:103).
Murat Çobanoğlu	Tasnif Tasnif ettiği hikâyeler: Savaş İbrahim, Hamit Han ile Melek Sultan, Ahmet ile Mehmet, Cünun ile Dertli Sultan, Murat Han ile Peri, Adil Şah ile Lâle Sultan, Pervane, Emri Eraslan, Âşık Tüccarî, Bayburtlu İrşadı, Yaralı Şahin, Diyarbakırlı Hüseyin. Anlattığı hikâyeler: Salman Bey, Latif Şah, Sevdakâr, Seyfi bin Zülyezen, Kazanoğlu, Emrah, Kasaboğlu, Hüseyin ve Senem, Şah İsmail, Çoban Süleyman, Yetim Ahmet, Ahmet Ağa, Celali ile Kenanî, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı Necip ile Telli, Alkan ile Peri, Asuman ile Zeycan, Âşık Garip, Deli Kurt, Emrah ile Selvi, Hasta Haşan, Hüseyin Bey, Kerem ile Aslı, Koroğlu kolları, Melikşah, Şah İsmail, Tahir ile Zühre, Yaralı Mahmut, Yusuf ile Zeliha (Kafkasyalı, 1998:121-123; Taşlova, 2012:108-109; Durbilmez, 2017:26).
Müdamî	Gül ile Ali Şir, Öksüz Vezir, Şehzade Dün ü Gilân, Namuslu Kız, Yaralı Toplar, Keloğlu, Seyfi bin Zülyezen, Arslan Bey, Asuman ile Zeycan, Böyle Bağlar, Celâli ve Mehmet Bey, Ercişli Emrah, Âşık Garip, Hasta Hasan, Kara Gelin, Kerem ile Aslı-Erzincan Bağları, Kirman Şah, Leylâ ile Mecnun, Mahzunî, Şah İsmail ile Gülizar Hanım, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Tufarganlı Âşık Abbas, Yahya Bey Dilgem, Yaralı Mahmut, Koroğlu'nun Kolları, Ahmet Han (Başgöz, 2012:164-197; Aslan, 1978:180; Durbilmez, 2017:24).

Hikâyeci Aşıklar	Tasnif Ettikleri /Anlatılan Hikâyeler
Nevruz Ali Çiçek	Hüseyin ile Şahin Bey (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Nuri Cihan Karataş	Ülker Sultan (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Nusret	Babur Şah, Cihan Abdullah, Hacı Seyyad, İbrahim ile Ahmet Şah, Melik Şah, Tufarganlı Abbas, Lâtif Şah (Durbilmez, 2017:25).
Pünhanî	Emrah ile Selvi, Aşık Garip, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Mirzayı Mahmut, Yaralı Mahmut, Köroğlu Kolları, Lâtif Şah, Eşref Bey (Durbilmez, 2017:24).
Rahim Sağlam	Seyfet Çavuş (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Rüstem Alyansoğlu	Emrah ile Selvi, Salman Bey, Latif Şah, Tufarganlı Abbas, Sümmani ile Perizat, Necip ile Telli ve Serencam hikâyelerden; Amcası Asker'in Almanya'ya gidişi, Azrail'e Mektup, Varto Depremi-Virane Türküsü Pelerin Destanı ve Almanya Mektubu adlı anlatılar bulunmaktadır (Taşlıova, 2016:108).
Ömer Koca	Dadaloğlu ile Cerit Beyi'nin Savaşı, Ali Paşa Hikâyesi, Hurşit ile Mahmiri, Bey Böyreğ, Han Mahmut, Necip Bey (Okuşluk Şenese, 2009:305, 382, 385, 406, 528).
Sabri Yokuş	Çoban Süleyman ile Perişan Sultan, Necip ile Telli, Pervane Hikâyesi, Hamithan ile Melek Sultan, Ahmet ile Mehmet, Hasret ile Ferhat, Abdullah ile Gülizar, Sümmani Ağa ile Gülgez Sultan, Celali ile Kenani (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Şenlik	Lâtif Şah, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Ercişli Emrah, Aşık Garip, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Leylâ ile Mecnun, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sümmani ile Gülperi, Tahir ile Zühre, Vamuk ile Azra, Yaralı Mahmut (Aslan, 1975:226-420; Durbilmez, 2017:23).
Şeref Taşlıova	Tasnif Ettiği Hikâyeler: Seyyad Bey ile Güllü Kız, Bağdat Hanım ile Hafız, Mir Han ile Sümbül Hanım, Elin Taşı, Gülistan ile Süleyman adalı hikâyeleri tasnif etmiştir. Zaman Bey (Zaman ile Salatin), Cihan ile Abdullah, Diligam Yahya Bey, Aşık Garip, Emir ile Sümbül, Emrah ile Selvi, Eşref Bey, Gülistan ile Süleyman, Hüseyin ile Mahmiri, İbrahim ile Hayrinisa (Hayransa), İrfanî ile Türkmen Kızı, Kenan ile Hanzade, Kerem ile Aslı-Erzincan Bağları, Kırk Çeşmeli Şehir, Kirmanşah, Köroğlu kolları, Lâtif Şah, Necip ile Telli, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Sümneli Bey adlı hikâyelerin yanında anlattığı usta malı serencamlar da bulunmaktadır. Bunlar; Aşık Sümmani ile Gülperi (Perizat), Aşık Şenlik' le Kılıççı Mustafa Karşılaşması, Aşık Şenlik ve Kars'ın İşgali, Aşık Şenlik'in Revan Seyahati ve Ölümü, İrfanı Hoca ile Türkmen Kızı, Hasta Hasan, Bala Memmed, Mansur, Posoflu

Hikâyeci Adı	Tasnif Etildiği /Anlatıldığı Hikâyeler
	Müdamî'nin İstanbul'da Hastalanması, Âşık Zülâlî'nin Memleketine Dönüşü, Âşık Kahraman'ın Kars Kurtuluş Destanları ile Âşık Şeref Gurbet Ellerde ve Âşık Şeref'in Kırğızistan Seyahati adlı hikâyeler de kendi tasnifidir (Taşlıova, 2006; Durbilmez, 2017:25).
Tüccarî	Eşref Bey (Durbilmez, 2017:23).
Üzeyir/Fakiri	Kırmanşah, Aslan Bey, Ahmet Han, Mustafa Bey, Kara Gelin, Kerem'in Erzincan Bağları (Durbilmez, 2017:23).
Veysel Karani Yıldız	Hüseyin ile Senem (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Yakup Temel	Yusuf ile Elif (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Celal Bulut	Söylemez Sultan (Yılmaz, 2011a-b:XXII).
Cemal Alper	Yusuf ile Gülistan (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
Cevlânî	Ercişli Emrah, Âşık Garip, Böyle Bağlar, Hasan Paşa Silistre Kolu, Haydar Bey, Kerem ile Aslı, Köroğlu'nun ilk kolu, Mirzayı Mahmut, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sümmanî ile Gülperi, Tahir ile Zühre, Yaralı Mahmut (Durbilmez, 2017:23).
Efkârî	Abdullah ile Esmâ Hanım (Başgöz, 2012:162-163).
Erzade Kapan	Saraç İbrahim (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
Hacı	Elbeyoğlu Hikâyesi.
Güllisten	Ercişli Emrah, Hüseyin Şehzade, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Yaralı Mahmut (Durbilmez, 2017:23).
Hasan Turan	Ali Han ve Peri Hanım, Âşık Valeh, Emrah ile Selvi, Hüseyin ile Üreyze Hanım, İbrahim'in Hikâyesi, Kaçak Nebi ile Hacer Hanım, Kerem ile Aslı, Kul Mahmut, Kurbanî ve Peri Hanım, Lâtif Şah, Necef ile Pertzat Hanım, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Şah İsmail ile Gülizar Hanım, Tahir ile Zühre, Tufarganlı Âşık Abbas, Abdullah ile Cihan Hanım (Durbilmez, 2017:23; Başgöz, 2012:161-162).
Hasretî	Haydar Bey, Hayransı Hanım, Köroğlu'nun Bağdat Kolu, Köroğlu'nun Kocabey Kolu, Köroğlu'nun Oltu Kolu, Köroğlu'nun Son Kolu, Necip ile Telli, Yaralı Mahmut, Köse Emmi (Taşlıova, 2006:104).
Hüseyin Yazıcı	Elmas ile Kahraman, Mahir Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
İhsan Yavuz	Kürşat Yüzbaşı, Bahtiyar Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
İlhamî	Cefakâr ile Zülfü Siyah, Çeyizini Seren Kız, Kaçak Nebi, Kenanî,

Hikâyetçi Aşıkdar	Tanrıî Bütünlüğü Anlatımları Hikâyetler
	Kerem ile Aslı, Köroğlu'nun Kolları (Bolu Beyi Kolu, Erzurum Kolu, Hasan Paşa Kolu), Leylâ ile Mecnun, Mavide ile Rıza Bey, Necip ile Telli Senem, Pehlûl Pehlivan, Suap ile Semine Sultan, Şeyhi Senan, Tahir ile Zühre, Zafer Bey ile Mahfız (Durbilmez, 2017:25; Taşlıova, 2006:105).
İslam Erdenanar	Dilgam Yahya Bey, Gürcü Kızı Peri, Haydar Bey, Kul Hüseyin, Kurbanî ile Perizat, Lâtif Şah, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sayyat ile Saadet Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirza (Tahir ile Zühre), Tufarganlı Abbas, Zülâl Şah Oğlu İbrahim, Köroğlu Kolları (Durbilmez, 2017:24; Çetin, 1986a).
Karahanlı	Ahmet Bey ile Zerrin Hanım, Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Cihan Abdullah, Dilgam Yahya Bey, Gürcü Kızı Peri, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Kul Hüseyin, Lâtif Şah, Mesim ile Eprüz Peri, Muhlis Beyle Gülgez Hanım, Murat Şah ile Gülşan Hanım, Sevdakâr Şah, Şeyhi Senan ile İbare Sultan, Tufarganlı Abbas, Yahya Bey Dilgem, Yaralı Mahmut, Zülâl Şah Oğlu İbrahim (Durbilmez, 2017:25).
Lâçin	Ahmet ile Mehmet, Ercişli Emrah, Âşık Garip, Böyle Bağlar, Kerem ile Aslı, Kırmanşah, Köroğlu Kolları, Lâtif Şah, Necip ile Telli, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirza ve Zühre Hanım, Tufarganlı Âşık Abbas (Durbilmez, 2017:24; Alptekin, 1997:111; Taşlıova, 2006:104).
Lütfi Aydın	Talihsiz Şehzade, Kurbanî, Kader Kulları, Dertli Yusuf, Lalezar Sultan, Alihan, Abdullah ile Cahan, Tahir Mirza, Gürcü Kızı, Şah Abbas, Geyrense Sultan, Hüseyin Fahrur Şah, Şeyhi Senan, Köroğlu Kolları (Türkmen, 2011:25).
Mahmut Karataş	Rıza Bey Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIII).
Maksut Koca	Akıllı Mehmet (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Mehmet Kasım Hicranî	Ahmed Şah ile Gülüşan, Alana Satılır, Ali Mahkeme, Aşk-ı İlâhî, Büryan ile Güldâne, Efkarî Adam, Elvânî ile Reyhânî, Enver ile Dürdâne, Ferman Şah, Fezâyî ile Edalı Hanım, Garip Aslan ile Lâleli Sultan, Garip Fıkralar, Garip Kahraman ile Gamzeli Sultan, Geldi Zaman Geçti Zaman, Gülüstan ile İmran, Güzeller Yaylası, İnsanlığa Giden Yollar, İnsanlığı Terk Ettim, İskender Bey, Kenan ile Hanzade, Mahlûkat Dili, Mazmun ile Mahmihrî, Muhammet ile Peri Han, Murat Müşteki ile Perihan, Öz İçinden Sözler, Salih ile İhtiyar, Şeriatın Çıbanı, Şeyh Senan ile İbare, Umman ile Hâcer Han, Vatan Gülü, Vicdan Azabı, Yüzyıllık Yolcular, Zamanı ile Züleyha. (Durbilmez, 2017:24).
Mehmet Demirci	Köroğlu (Köroğlu'nun Ortaya Çıkması, Ayvaz'ın Esir Olması,

Hikâyeci Âşıklar	Tasnif Ettikleri /Anlattıkları Hikâyeler
	Köroğlu ile Hasan Paşa, Köroğlu'nun Gürcistan Seferi, Köroğlu'nun Kırklara karışması, Âşık Halil (Okuşluk Şenesen, 2009:217-279, 429).
Mehmet İper	Öngsüz Ali, Gündeşoğlu, Ahmet Bey ile Güher Hanım, Senem ile Tanır (Okuşluk Şenesen, 2009:518, 535, 540).
Mehmet Ova	Ali Paşa hikâyesi (Okuşluk Şenesen, 2009:305)
Mehmet Sarıgül	Ercişli Emrah ile Selvi Han, Gülizar Sultan ile Çoban Serdar, Köroğlu Hikâyesi Keloğlan Kolu (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Memiş Mehmet Köksal	Şah İsmail (Okuşluk Şenesen, 2009:336-372).
Mevlüt Aktaş	Perizan Hikâyesi (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Mihmani	Ahmet Bey, Celâl ile Kenanî, Çoban Süleyman, Âşık Garip, Böyle Bağlar, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Perro (Para), Sürmeli Bey, Şehir Kızı-Köy Kızı, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Yaralı Mahmut, Yetim Ahmet (Alptekin, 1997:106-107;Durbilmez, 2017:25).
Muharrem Aslan	Gürcü Kız ile Muhammed, Köroğlu'nun Bolu Beyi Kolu, Salman Bey ile Tumatel Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Tufarganlı Âşık Abbas, Yaralı Mahmut (Durbilmez 2017:23).
Gülistan Çobanoğlu	Ercişli Emrah, Hüseyin Şehzade, Kerem ile Aslı, Köroğlu, Salman Bey, Sevdakâr Şah, Tahir Mirza, Yaralı Mahmut (Alptekin, 1997:103; Taşlova, 2006:103).
Murat Çobanoğlu	Tasnif Tasnif ettiği hikâyeler: Saraç İbrahim, Hamit Han ile Melek Sultan, Ahmet ile Mehmet, Cünun ile Derti Sultan, Murat Han ile Peri, Adil Şah ile Lâle Sultan, Pervane, Emri Erasan, Âşık Tüccarî, Bayburtlu İrşadî, Yaralı Şahin, Diyarbakırlı Hüseyin. Anlattığı hikâyeler: Salman Bey, Latif Şah, Sevdakâr, Seyfi bin Zülyezen, Kazanoğlu, Emrah, Kasaboğlu, Hüseyin ve Senem, Şah İsmail, Çoban Süleyman, Yetim Ahmet, Ahmet Ağa, Celali ile Kenanî, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı Necip ile Telli, Alkan ile Peri, Asuman ile Zeycan, Âşık Garip, Deli Kurt, Emrah ile Selvi, Hasta Haşan, Hüseyin Bey, Kerem ile Aslı, Köroğlu kolları, Melikşah, Şah İsmail, Tahir ile Zühre, Yaralı Mahmut, Yusuf ile Zeliha (Kafkasyalı, 1998:121-123; Taşlova, 2012:108-109; Durbilmez, 2017:26).
Müdamî	Gül ile Ali Şir, Öksüz Vezir, Şehzade Dün ü Gilân, Namuslu Kız, Yaralı Toplar, Keloğlan, Seyfi bin Zülyezen, Arslan Bey, Asuman ile Zeycan, Böyle Bağlar, Celâli ve Mehmet Bey, Ercişli Emrah, Âşık Garip, Hasta Hasan, Kara Gelin, Kerem ile Aslı-Erzincan Bağları, Kirman Şah, Leylâ ile Mecnun, Mahzunî, Şah İsmail ile Gülizar Hanım, Tahir Mirze ve Zühre Hanım, Tufarganlı Âşık

Hikâyeci Aşıklar	Tasnif Ettikleri /Anlattıkları Hikâyeler
	Abbas, Yahya Bey Dilgem, Yaralı Mahmut, Köroğlu'nun Kolları, Ahmet Han (Başgöz, 2012:164-197; Aslan, 1978:180; Durbilmez, 2017:24).
Nevruz Ali Çiçek	Hüseyin ile Şahin Bey (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XIV).
Nuri Cihan Karataş	Ülker Sultan (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Nusret	Babur Şah, Cihan Abdullah, Hacı Seyyad, İbrahim ile Ahmet Şah, Melik Şah, Tufarganlı Abbas, Lâtif Şah (Durbilmez, 2017:25).
Pünhanî	Emrah ile Selvi, Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Mirzayı Mahmut, Yaralı Mahmut, Köroğlu Kolları, Lâtif Şah, Eşref Bey (Durbilmez, 2017:24).
Rahim Sağlam	Seyfettin Çavuş (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Rüstem Alyansoğlu	Emrah ile Selvi, Salman Bey, Latif Şah, Tufarganlı Abbas, Sümmani ile Perizat, Necip ile Telli ve Serencam hikâyelerden; Amcası Asker'in Almanya'ya gidişi, Azrail'e Mektup, Varto Depremi-Virane Türküsü Pelerin Destanı ve Almanya Mektubu adlı anlatılar bulunmaktadır (Taşlıova, 2016:108).
Ömer Koca	Dadaloğlu ile Cerit Bey'inin Savaşı, Ali Paşa Hikâyesi, Hürşit ile Mahmiri, Bey Böyreğ, Han Mahmut, Necip Bey (Okuşluk Şenese 2009:305, 382, 385, 406, 528).
Sabri Yokuş	Çoban Süleyman ile Perişan Sultan, Necip ile Telli, Pervane Hikâyesi, Hamithan ile Melek Sultan, Ahmet ile Mehmet, Hasret ile Ferhat, Abdullah ile Gülizar, Sümmani Ağa ile Gülgez Sultan, Celali ile Kenani (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Şenlik	Lâtif Şah, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Ercişli Emrah, Âşık Garip, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Köroğlu Kolları, Leylâ ile Mecnun, Salman Bey ile Turnateli Hanım, Sümmani ile Gülperi, Tahir ile Zühre, Vamuk ile Azra, Yaralı Mahmut (Aslan, 1975:226-420; Durbilmez, 2017:23).
Şeref Taşlıova	Tasnif Ettiği Hikâyeler: Seyyad Bey ile Güllü Kız, Bağdat Hanım ile Hafız, Mir Han ile Sümni Hanım, Elin Taşı, Gülistan ile Süleyman adalı hikâyeleri tasnif etmiştir. Zaman Bey (Zaman ile Salatin), Cihan ile Abdullah, Dilgam Yahya Bey, Âşık Garip, Emir ile Sümni, Emrah ile Selvi, Eşref Bey, Gülistan ile Süleyman, Hüseyin ile Mahmiri, İbrahim ile Hayrinisa (Hayransa), İrfanî ile Türkmen Kızı, Kenan ile Hanzade, Kerem ile Aslı-Erzincan Bağları, Kırk Çeşmeli Şehir, Kirmanşah, Köroğlu kolları, Lâtif Şah, Necip ile Telli, Salman Bey ile Turnateli Hanım, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Sürmeli Bey adlı hikâyelerin yanında anlattığı usta malî serencamlar da bulunmaktadır. Bunlar; Âşık Sümni ile Gülperi (Perizat), Âşık

Hikâyeci Aşıklar	Tecrübe Ettiği Anlatımdan Hikâyeler
	Şenlik' ile Kılıççı Mustafa Karşılaşması, Aşık Şenlik ve Kars'ın İşgali, Aşık Şenlik'in Revan Seyahati ve Ölümü, İrfanî Hoca ile Türkmen Kızı, Hasta Hasan, Bala Memmed, Mansur, Posoflu Müdâmî'nin İstanbul'da Hastalanması, Aşık Zülâlî'nin Memleketine Dönüşü, Aşık Kahraman'ın Kars Kurtuluş Destanları ile Aşık Şeref Gurbet Ellerde ve Aşık Şeref'in Kırğızistan Seyahati adlı hikâyeler de kendi tasnifidir (Taşlıova, 2006; Durbilmez, 2017:25).
Tüccarî	Eşref Bey (Durbilmez, 2017:23).
Üzeyir/Fakiri	Kırmanşah, Aslan Bey, Ahmet Han, Mustafa Bey, Kara Gelin, Kerem'in Erzincan Bağları (Durbilmez, 2017:23).
Veysel Karani Yıldız	Hüseyin ile Senem (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).
Yakup Temel	Yusuf ile Elif (Yılmaz, 2011a-b:XXII-XV).

Bölüm VI

Halk Hikâyelerinin İcra Mekânları

Hikâye anlatıcılarının icra mekânları, hikâyeciliğin bağlı olduğu âşık tarzı edebiyat geleneğinin temsilcilerinin icra mekânlarıdır. Anlatıcının adı ister âşık, ister daseñ, bağı veya halfe olsun, Türk kültür coğrafyasının neresinde yaşarsa yaşasın; gelenek temsilcilerinin sanatlarını icra ettikleri ortam ve mekânlar birbirlerine benzemektedir. Hikâye anlatmadaki ortak amaçlar, icra yerlerinin de ortak olmasını sağlamaktadır.

Başlangıçta Bozkır Kültürünün ürünü olan Ozan-Baksı geleneğinin Oğuz grubu Türkler arasında âşıklık geleneğine dönüşmesi, şüphesiz yaşanan hayat tarzıyla ilgilidir. Bozkır medeniyet dairesinden yerleşik hayata geçen Türk toplumu, yeni hayat tarzının gerektirdiği mekânlara sahip olacak ve var olan mekânlara yeni hayat tarzının gerektirdiği fonksiyonları yükleyeceklerdir. Bu gelişmelere bağlı olarak âşık tarzının teşekkül çevresi, aynı zamanda onun icra edildiği mekânlardır. Kul Mehmet başta olmak üzere 15. ve 16. yüzyıl âşıkları dikkate alındığında âşık tarzının toplumun üst katmanında, aristokrat kesimde teşekkül ettiği görülür. Dolayısıyla bu dönem temsilcilerinin yaşadığı çevre, aynı zamanda sanatlarını icra ettikleri çevredir. Gerek devlet bürokrasisinde görev alan gerek askerî sınıfta yer alan âşıklar, şehir çevresinin yetiştirdiği ve resmî, yarı resmî alanda sanatlarını icra eden temsilcilerdir. Bu alanın saray ve saray çevresi ile askerî kışlalar olduğunu söylemek mümkündür.

Âşık edebiyatının teşekkül ve ilk icra alanı olarak saray, konak ve askerî kışlalar olduğu düşünülürse hikâye anlatımının da ilk önce bu çevrede başlamış olduğunu söylemek mümkündür. Kaynaklar, ozanların Selçuklular (1037-1157) döneminde ve Selçuklulardan geçerek Memluklularda (14. ve 15. yüzyıllar) görüldüğünü haber vermektedir. Ozanların Oğuzname anlattıkları ve Selçuklu saraylarında Köroğluhanların bulunması (Köprülü, 1986:131-133), önce destan, daha sonra kahramanlık hikâyeleri ve diğer konulu hikâyelerin anlatılmasının temelini oluşturmuştur. Bu örnekler, âşıkların ve dolayısıyla âşık edebiyatının bir ürünü olan hikâyeciliğin

başlangıçta büyük kültür merkezlerinde, saray ve konaklar ile askerî kışlalarda oluştuğunu ve anlatıldığını göstermektedir.

15. ve 16. yüzyıldan itibaren ahî ocakları ve tekke çevresinde ve tasavvufi alanda eser veren âşık tarzı edebiyat geleneği, şüphesiz bu çevrede de icra edilecektir. Bu icra alanlarında, günümüzde görülen ve 16. yüzyılda kurallarının belirlendiğini kabul ettiğimiz kahramanlık ve aşk konulu biyografik hikâyeler yerine, dinî-tasavvufî hikâyeler, kıssalar anlatmış olmalıdır.

Âşık tarzı edebiyat geleneğinin şehir hayatının verimi⁴ (Köprülü, 1962:22) olduğundan bunların sanatlarını icra mekânları da başlangıçta şehirler ve şehirli mekânlarıdır. Bu mekânlar, kahvehaneler, bozahaneler, tekkeler, konaklar ve meyhaneler gibi umumî yerlerdir. Özellikle kahvehaneler âşıkların toplanma yerleridir (Köprülü, 1962:25-26). Yukarıda sözünü ettiğimiz saray ve askerî alanlar gibi resmî kurumlar ile grup bilinci içinde varlığını sürdüren tekke ve zaviyeler ile ahî ocaklarının dışında âşık edebiyatının temsilcileri zamanla toplumun bütününe barındıran başka mekânlara doğru bir yayılma alanı bulmuştur.

Köprülü'nün âşık tarzı edebiyatın teşekkülü ve yayılma alanlarını izah ederken yaptığı tespitler âşıkların sanatlarını icra ettikleri mekânlar hakkında bilgi vermektedir: *"Şehir ve kasabalardan uzak köylere ve aşiretler arasına, büyüklerin ve zenginlerin saray ve konaklarından tekkelere, kahvehanelere, asker kışlalarına, sınır karalarına kadar muhtelif içtimâî muhitlere yayılan ve kendisine dinletici zümreleri te'min eden Âşık Edebiyatı ve musikîsi, yaptığı bu içtimâî vazife'nin muhtelif cepheli olmasından da kolaylıkla anlaşılabilir ki, türlü menşe'ler'den gelme -yalnız edebî değil aynı zamanda müzikal- muhtelif san'at unsurlarının birleşip kaynaşmasından vücuda gelmiş, kendisine mahsûs yeni karakterlere mâlik, yeni bir terki'b'dir"* (1962:32). Âşıkların sanatlarını icra ettiklerinde, geleneğin iki ürünü olduğu, şiir ve halk hikâyesinin temel veriler olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır (Günay, 1986:24).

İcra mekânlarının içinde birinci derecede kahvehaneler bulunmaktadır. Kahvehaneler, Türkiye ve Türk kültür vadisinde olan diğer coğrafyalarda yaşayan toplumların hayatlarında, özellikle şehirli hayatında sahip olduğu fonksiyon itibarıyla önemlidir. Başlangıçta ticarî endişe ile Tahtakale'de açılan kahvehaneler, daha

⁴ Çobanoğlu, âşık tarzı edebiyat geleneğinin şehir hayatının verimi olduğunu daha özel bir merkeze indirerek İstanbul'da Tahtakale merkezli olduğu fikrindedir (2007:20). Akyazıcı Özkoçak da Çobanoğlu'nu; "İstanbul'da ilk kahvehanelerin açıldığı bölge olan Tahtakale aslında uluslararası ve yerel ticaretin odaklandığı bir yerdi. Dışarıdan gelen hemen hemen her şey bu bölgeden şehre giriş yapıyordu ki kahve de bunlardan biriydi. Ticaretin ve buna bağlı olarak erkek nüfusun yoğunlaştığı bu bölgeyi İstanbul'a gelen ilk kahve tüccarlarının seçmesi tabii ki bir rastlantı değildi. 1600'lere kadar ve daha sonra da artan bir ivmeyle, öncelikle bu bölgede ve şehirdeki ticaretin yoğunlaştığı diğer yerlerde bir sürü yeni kahvehane açılmaya başladı" (2009:20) ifadeleriyle destekler.

sonraki dönemlerde toplumsal bir ihtiyaç olarak Tahtakale dışında, ticaretin yoğunlaştığı bölgelerden başlayarak mahallelere de açılmaya başlar.

Kamusal bir mekân olarak açılan kahvehaneler, daha önce toplumsal ihtiyaca göre şekillenen cami, hamam, bakkal, manav ve fırından oluşan yerel çarşıların yanında yerini almaya başlar. *“Mahalle sakinleri bu şehir mekânlarına o yıllarda sadece rutin ihtiyaçlarını karşılamak için değil aynı zamanda bir araya gelmek, yaşadığı yakın çevreden haberdar olmak veya haberdar etmek için gelir, böylelikle mahalle bağlarını kuvvetlendirmeye çalışırdı. Kahvehanelerin hâlihazırda gelişmiş olan bu yapı gruplarına eklenmesi kaçınılmazdı. Zaten, birçokları bulunduğu yere yakın olan cami, hamam gibi binalara vakıf yoluyla finansal açıdan daha baştan bağlanmışlardı. Örneğin 1588 tarihli bir belgeden, Gedik Ahmet Paşa Vakfının mütevellisinin vakfa gelir sağlamak amacıyla Gedik Ahmed Paşa Mahallesi'nde, mahalle camii ve hamamına yakın bir yerde bir kahvehane yaptırdığını öğreniyoruz. 1596 tarihli başka bir belge de Cebeci Hasan Beğ'in Fatih Camiine yakın bir yerde bir kahvehane ve yedi kiralık odadan oluşan bir kompleks yaptırıp vakfettiğini bize bildirir. Bu belgede, bu yapı grubunun cadde üzerinde ve etrafı boş olan bir arsada yapıldığı ve hiçbir özel mülke (eve) de komşu olmadığı ayrıca belirtilir”* (Akyazıcı Özkoçak, 2009:21-22). Araştırmacının ortaya koyduğu bilgiler, kahvehanelerin toplumda ne denli önemli olduğunu ifadesidir.

Kahvehaneler, toplumun sosyalleşme alanı olmaktan başka meslek gruplarının buluşma noktalarıdır aynı zamanda. Dolayısıyla kahvehaneler hitap ettikleri meslek grupları, merak, tutku, etik yapı, kurucu veya müdavim adı, işgal ettikleri statüleri itibarıyla; mahalle kahvehaneleri, esnaf kahvehaneleri, imaret kahvehaneleri, esrar/esrarkeş kahvehaneleri, tiryaki kahvehaneleri, seyyar kahvehaneler, yeniçeri kahvehaneleri, tulumbacı kahvehaneleri, kışlık kahvehaneler, yatılı kahvehaneler, Tatar kahvehaneleri, Arnavut kahvehaneleri, Boşnak kahvehaneleri, âşık kahvehaneleri, meddah kahvehaneleri, semaî kahvehaneleri (çalgılı kahvehaneler), beyler kahvesi, aşçılar kahvesi, dominocular kahvehanesi, kumar kahveleri, damacı kahveleri, kuşbaz kahveleri, köçek, hayalci, horozcu, pehlivan, defineci, sandalcı ve balıkçı kahveleri ya da uşaklar kahvesi gibi adlarla adlandırılmaktadır (Emeksiz, 2009:126-127; Evren, 1996:47-106). Bunların içinde âşık kahvehaneleri ve semaî kahvehaneleri, âşık tarzı edebiyat geleneğinin temsilcilerinin sanatlarını icra ettikleri belli başlı kahvehanelerdir. Âşık kahvehaneleri, âşık edebiyatı tarzının şekillendiği mekânlar olmuştur. Âşık edebiyatı 16. yüzyılın sonlarından itibaren daha çok profan/din dışı karakteriyle ozan-baksı ve özellikle Yeniçeri Ocağının kuruluşuyla "ordu şairi" olarak ön plana çıkan Bektaşî tarikatı mensupları ve tekke mensuplarının etkisiyle şekillenerek ama bu geleneklerden bütünüyle bağını kesmeksizin za-

manla kendi tarzını oluşturmuştur. "Kahvehane şairi" olarak anılmaları âşıklar için kahvehanelerin ne derecede önemli bir merkez olduğunu gösterir. Âşıklar, kahvehane odaklı olarak bir cemiyet hâlinde, sistematik ve disiplinli bir yapı içinde olmuşlardır. İstanbul'da bulunan ya da Anadolu'dan gelmiş şairlerin bir anlamda ustalıklarının sınanıldığı yerler hâline gelen kahvehanelerde düzenli musiki fasılları gerçekleştirilirdi. Daha çok eğlendirme fonksiyonuyla dikkat çeken çalgılı kahvehanelerde de âşıkların "usta malı" eserleri hürmet gösterilerek icra edilirdi.

Semaî kahvehaneleri (çalgılı kahvehaneler), özellikle ramazan ayında ve diğer zamanlarda cuma ve kış geceleri saz takımlarının fasıllar yaptığı mekânlardır. Çalgılı kahvehane olarak düzenlenen mekânların baş aktörleri tulumbacılık mesleğindeki manicilerdir.

Meddah kahvehaneleri, geleneksel Türk tiyatrosuna ev sahipliği yapmış kahvehanelerdir. Meddah ve Karagöz gösterileri ramazan ayında yoğunlaşırdı. Tahtakale'de bulunan kahvehaneler bu işte başı çekmiş, çeşitli oyunların gösterildiği ve meddah hikâyelerinin anlatıldığı yerlerin başında gelmişlerdir (Emeksiz, 2009:130-134). Büyük kültür merkezlerinde kurumsallaşan kahvehaneler, zaman içinde İstanbul'dan İstanbul dışına yayılmaya başlamış ve sayıları artmıştır. Bu aynı zamanda kahvehaneler arasında rekabeti de getirmiştir. Buna bağlı olarak da kahvehanelerde Karagöz oynatmak, meddah bulup halk hikâyesi anlattırmak ve âşıklara yer vermek rekabette ilk akla gelen etkinliklerdir (Balkaya, 2013:885).

Âşıkların yetişmesinde bir okul görevi görerek etmek kapısı olan kahvehaneler, Türkiye'de geçmişte İstanbul, Konya, Kayseri, Kastamonu, Erzurum, Kars, Ağrı, Artvin vb. illerde bir icra ortamı olarak yer almıştır. Örneklendirecek olursak Erzurum'da; Gürcükapı Kahvesi, Acem Mirza'nın Kahvesi, Çardar Kahvesi, Havuzlu Kahvesi, Horasan Kahvesi, Erzurumlu Âşıklar Derneği ve Kahvehanesi, Kars'ta Yıldız Kahvesi, Çobanoğlu Gazinosu, Yanık Kahvesi, Sivas Kahvehanesi, Dört Yol Kahvesi, Dadaş Kahvesi, Akyüz Kahvesi, Kafkas Kırathanesi, Çobanoğlu Kahvehanesi, Kars Âşıklar Kahvesi," (Taşlıova, 2006:179-199; Coşkun Elçi, 2016:77), Bursa ve İstanbul gibi büyük şehirlerde, farklı adlarla da olsa bulunan Âşıklar Kahvesi sayılabilir.

Âşıkların sanatlarını icra mekânlarından biri de köy odalarıdır. Köy odaları, küçük yerleşim birimleri olan köy ve benzeri yerlerde, kültürel dokunun yaşandığı, toplumun sosyalleşme alanı olarak görülebilecek mekânlardır. Hayvancı ve tarım toplumu hayat tarzının yaşandığı bölgelerde yaygın olan köy odaları, sosyal bir kurum olmanın yanında bir eğitim alanı olarak önemli bir fonksiyona sahiptir. Odalar, toplumun hukuki uygulamaları, gayritedrisi eğitimi, toplumun sahip olduğu

değer aktarımının gerçekleştirildiği ve dışarıdan gelen yeni unsurların öğrenilip yaygınlaştırıldığı sosyal mekânlardır. Misafir ağırlamadan toplu ibadete; düğün törenlerinden eğlence ve cenaze törenlerine kadar toplumun bütün ihtiyaçlarına cevap veren ve bu ihtiyaçlardan doğan köy odaları, aynı zamanda, özellikle, gezgin âşıkların uğrak yerleridir. Âşıklar uğradıkları köylerde odalarda misafir edilir, bu mekânlarda sanatlarını icra ederler. Bu hem o yerleşim biriminde yaşayan toplum üyelerinin eğlence ihtiyacını karşılar, hem âşığın maişetini temin eder hem de farklı yerlerden toplanan bilgilerin aktarılmasını sağlar. Âşıklar bu mekânlarda sadece saz çalıp şiirlerini söylemez, aynı zamanda özellikle uzun kış gecelerinde, dinlenme zamanlarında hikâye anlatırlar. Köy odaları ve köy gibi küçük yerleşim birimleriyle daha çok büyük kültür merkezlerinin dışında genel toplanma ve eğlence yerleri bulunmaktadır ki bunlar; yaran odası, barana, cümbüş odaları, sohbet odası, oda gibi adlarla anılmaktadır (Sevindik, 2018; Yakıcı, 2002; Taşhova, 2006:176-178).

Dernekler, sosyal dayanışmanın, mesleki birlikteliğin ve mensup olunan sanat alanının yaşatılması için teşekkül etmiş kuruluşlardır. Türkiye’de, özellikle 1950’li yıllardan itibaren çeşitli nedenlerle başlayan göç hareketliliği, toplumda sosyokültürel bir değişime de sebep olmuştur. Hayvancı ve tarım toplumu özelliklerinin yaşadığı bölgelerden sanayi bölgelerine; sosyal imkânları kısıtlı/sınırlı olan bölgelerden sosyal imkânların daha kolay yaşanabileceği bölgelere olan yoğun göç hareketliliği, grup, inanç, meslek, hemşehri dayanışmasını zorunlu kılmış (Çetin, 2017:), bu zorunluluktan dolayı her grup mensubiyet bilinciyle bağlandığı gruplarla bir araya gelerek dernek ve vakıf gibi sivil toplum kuruluşlarının çatısı altında toplanmıştır. Âşıklar ve bu geleneği devam ettirme iddiasında olan müzisyen, müzisyenşair, şair sanatçılar bir araya gelerek bir dernek veya vakıfların bünyesinde sanatlarını icra etme imkânını elde etmeye çalışmışlardır. Sivas Fasil Heyeti Âşıklar Şairler ve Halk Oyunları Derneği, İzmir Halk Ozanları ve Âşıklar Derneği, Avrasya Âşıklar Derneği gibi mesleki dernekler ile mahallî dernekler, âşıkların sanatlarını icra ettikleri mekânlardır (Çetin, 2019b:150-151).

Türkiye dışında, 1960 yılından itibaren Batı Avrupa’ya olan iş gücü göçü ardından oluşan Türk nüfus yoğunluğu, Türklerin bulunduğu bölgelerde sivil toplum örgütleri çatısı altında toplanmalarını sağlamıştır. Kültürel kimliklerin canlı tutulması, Türkçenin unutulmaması, Türkiye ile olan bağların kopmaması gibi birçok endişeden dolayı kurulan bu sivil toplum örgütleri, aynı zamanda toplanma yeridir. Türkiye’de kahvehane veya dernek lokali gibi fonksiyon icra eden bu yerlerde Türkiye’den giden âşıklar ile Batı Avrupa’da yetişen âşıklar sanatlarını icra etmekte (Taşhova, 2006:209-220).

Hikâyelerin anlatıldığı yaygın alanlardan biri de düğün ve toylardır. Türkiye, Azerbaycan, Türkmenistan ve Özbekistan sahasında ortak anlatma mekânlarından olan düğünler/toylar, bir yandan evlilik törenlerinin yapıldığı şenlik özelliğini gösterirken bir yandan da toplu eğlence alanlarıdır. Azerbaycan hikâye anlatımında hikâyeci âşığın metni etkin kılması ve seyircinin ilgisini çekmesi için kullandığı yöntemlerden biri danstır. Hikâye anlatımı sırasında hikâye anlatıcısı dans eder. Bu bir balıma jest, mimik ve benzeri davranışlarla gerçekleştirilen tiyatral gösteriye dönüştürülmesi (Taşhova, 2006), Türkmenistan sahasında toylarda destancı bağşılarnın yanında tirmeci bağşılarnın olması (Şahin, 2016:206), Özbekistan sahasında hal-feler gruplarında dansçının bulunması (Fedakar, 2003:46) düğün ve toy eğlencele-rinde âşık-bağşılarnın icralarına örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir.

Ong'un ifadesiyle "sözün kutsallığı" toplumun bilgilenmesi ve bilinçlenmesini sağlarken yazılı kültürün toplum hayatına dinî-ilahî metinler olarak girmesiyle yazı kutsallaşmıştır. Ancak bu durumda bile sözün kutsallığı sürekliliğini korumuş, toplumsal belleğin taşıyıcı unsurlarının esasını oluşturmuştur. Kutsal anlatılardan, kutsal anlatıları süsleyen mitik anlatılara, mitik anlatıların form değiştirmek suretiyle destan, efsane ve masala dönüşmesi; destanların hikâyeye evrilmesi yolculuğunda önce sadece söz, sonra söz ile yazı birlikteliği bunlara eşlik etmiştir.

Sözlü gelenekte icra edilen, aynı zamanda yazıya aktarılan ve yazılısından da okunan, dinlenen hikâyeler (Çetin, 2007), insanlık tarihinde bilgi alanının genişlemesiyle elektronik alanda yazılmaya, okunmaya; anlatılıp dinlenmeye başlamıştır.

Dünyadaki teknolojik gelişmelere paralel bir gelişme içinde olan Türkiye ve Türk dünyasında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan kültür unsurları derleme çalışmalarında kullanılan elektronik araçlar, başlangıçta geleneğin tespiti için kullanılmışken daha sonraki yıllarda icrası ve yayılması için kullanılmıştır.

Türkoloji çalışmalarının Türkiye'de hız kazanması, başta Türk Dil Kurumu ve TRT'nin derleme çalışmaları, 1940'lı yıllardan itibaren üniversitelerde yapılan alan araştırmaları ve folklor ürünleri derleme çalışmaları, ağız araştırmalarına yönelik tespitlerde kullanılan elektronik araçlar, âşık tarzı edebiyat geleneğinin, dolayısıyla hikâyeciliğin devam etmesine katkı sağlamıştır. 1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer'in düzenlediği Sivas Âşıklar Bayramı'nın başlattığı canlanma, dikkatleri bu geleneğin üzerine çekmiş, taşralı olan âşık edebiyatı merkezî yönetimce yeniden kabul görmüştür. Bu sırada âşıkların şiir ve hikâyeleri taş plaklarla tespit edilip korumaya alınmıştır. Türk üniversitelerinde yapılan bu tespitler yanında 1967 yılında kurulan Millî Folklor Enstitüsünün çalışmaları, yine aynı yıllarda Atatürk Üniversitesinde yapılan derleme çalışmaları günümüze gelinceye kadar Türkiye sınırlarını da aşarak

diğer Türk yurtlarına da yayılmıştır. Aynı durum bütün Türk dünyası için de geçerlidir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan çalışmalar, Sovyetler Birliği döneminde hız kazanmış, ülke sınırları içinde kalan bütün grupların idari merkezlerinde folklor konusunda çalışma yapan enstitüler, araştırma merkezleri kurulmuş, dönemin elektronik imkânlarından yararlanılarak derlemeler yapılmıştır.

1960'lı yıllara kadar taş plaklarla tespit edilen folklor ürünleri, bu yıllardan sonra plak ve teyplerle tespit edilmiştir. Plak ve teybin yaygın olarak kullanılması, âşıkların seslendirdikleri eserlerinin; şiir ve hikâyelerinin bu araçlar vasıtasıyla yayılmasını sağlamıştır.

Âşıkların ürünlerinin tespit edilmesi, radyo kanalıyla dinleyiciye aktarılması, geleniğin yeniden hayat bulmasını sağlarken halk hikâyelerinin ve icracılarının tanınır, eserlerinin dinlenir olmasını sağlamıştır. Özellikle TRT radyosunda sınırlı da olsa âşıklık geleneğine yer verilmesi, toplumun modernite anlayışına uymasa da hiç olmazsa mahallî gelenek olarak algılanan âşıklık geleneği ve ürünlerinin yeniden tanınmasını sağlamıştır. Çeşitli radyo programları yapan âşıklar, programlarında bir yandan sanatlarını icra ederlerken bir taraftan da sunuculuk yapmaktadırlar (Fidan, 2017:157). Bu yolla çeşitli bölgelerden gelen âşıkların tanınması sağlanmıştır.

Radyo programlarından sonra televizyon yayının başlaması ve âşıklara burada yer verilmesi, âşıklar için mahallî sanatçı kimliği ve algısından sıyrılmak için önemli fırsatlar yaratmıştır. Çeşitli TV kanalları kültür unsurlarının yaşatılmasına katkı sağlamak, program çeşitliliğini zenginleştirmek ve izlenme oranını artırmak amacıyla âşıkların yer aldığı programlar yapmışlardır. Bu programlarda âşıklar, geleneksel anlatı formunun dışına çıkarak TV yayıncılığına göre düzenlenen yeni bir anlatım tekniği yaratırlar. Plak, teyp kaseti ve radyo yayınlarında dinleyiciyle yüz yüze gelmeyen âşık, TV yayıncılığında iki tür izleyiciyle karşılaştığının veya karşılaşacağını bilinciyle hareket eder. Zira plak, teyp kaseti ve radyoda sadece sesi duyulan âşığın TV yayınlarında kendisi de görünür olduğundan, kıyafetinden icra tarzına kadar birçok düzenleme yapması gerekir. TV programlarında âşığın iki tür izleyicisi/ dinleyicisi bulunmaktadır. Bunlardan biri program sırasında stüdyoda bulunan küçük ve seçilmiş izleyici grubu, birisi de âşığın görmediği, sadece hitap ettiği genel izleyici grubu. Âşık daha önce belirli bir dinleyici grubuna hitap ederken dinleyici grubunun çeşitlenmesi, âşığın anlatım, hitabet tekniğinde değişikliğe neden olacaktır.

Âşık tarzı edebiyat geleneğinin icra alanı olmasa da eserlerinin yayılmasını sağlayan bir başka araç plak ve teyp kasetleridir.

Yaşadığı çevre veya ülke çapında tanınan âşıklar, hem tanınırlıklarını artırmak hem ürünlerini pazarlamak için plak ve teyp kasetlerine eserlerini kaydettirmişler-

dir. Âşıkların eserlerini plak veya teyp kasetlerine okuma isteği, yapımcıların pazar arayışları ve yaptıkları plak ve kasetlerden kazanç elde etme amacı, 1970'li yıllardan itibaren büyüme göstermiştir. Özellikle Batı Avrupa'da yaşayan, kendini gurbette hissedip mahallî olana yönelen birinci kuşak Türk göçmenlere yönelik oldukça fazla plak ve kaset yapılmıştır. Reyhani'nin anlattığı Emrah ile Selvihan hikâyesi bir özel kuruluş, Muharrem Ertaş'ın Arzu ile Kamber hikâyesi Kültür ve Turizm Bakanlığı, Meddahlık ve Meddah hikâyeleri ile örnekleri Atatürk Kültür Merkezi tarafından bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Plak ve teyp kasetlerinden sonra 1995 yılı itibarıyla internet kullanımının yaygınlaşması, âşıklar ve hikâye anlatıcılarını bu kanalı kullanmaya yönlendirmiştir. İnternet ortamında yeni bir eserin icrası yanında daha önce yapılmış kayıtlar da bu ortamda yeniden yayınlanmaya başlanmıştır. Youtube, facebook gibi internet ortamında âşıklar kendi ürünlerini paylaşmak yoluyla sanatlarını internet ortamına taşırlar. Âşıkların dışında geleceğe sempati duyan veya ticari alan olarak bakan ikinci, üçüncü şahıs ve kurumlar tarafından ürünlerin tanıtım ve satışı da yapılmaktadır (Fidan, 2017:311-341). Başta plak, kaset, CD, DVD vasıtasıyla yayılan, daha sonraki dönemlerde, özellikle toplumun her kesimi tarafından internetin yoğun kullanılmaya başlanması hem âşıklık sanatını hem bunun ürünleri olan şiir ve hikâyelerin daha çok yaygınlaşması ve anlatılmasına imkân sağlamıştır. 1990 yılından önce çok rastlanmayan Türk dünyasındaki gelenek temsilcileri ve ürünleriyle ilgili bilgiler, 1990 yılından sonra Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla bütün Türk dünyasında bilinir olmuştur.

Âşık tarzı edebiyat geleneği ve ürünleri ile icracılarının anlattıkları/ söyledikleri sınırlı tanımlı internet ortamında yayılmaktadır. Azerbaycan sahasında Âşık Kalander'in Alihan ile Perihan Destanı, (https://www.youtube.com/watch?v=H3bc2NrQU7Y&fbclid=IwAR3VjFmI8KKebWEaFdjBnlcKggfQCMpU4zmQKL SZ5YZ0BMVmRmSJ_IyHgY), Özbekistan'da Alpamış Destanı okuma yarışması; <https://www.dailymotion.com/video/x70pgghg>; Türkmənistan'da bağşılının halk aydımları <https://www.youtube.com/watch?v=QNzZM9Sd8n4>; Âşık Reyhani'nin Emrah ile Selvihan Hikâyesi (<https://www.youtube.com/watch?v=IFVSy3ZoBis>), Âşık Mustafa Aydın'ın Kar Çiçeği (<https://www.youtube.com/watch?v=cksFFui3qP0>), Âşık Murat Çobanoğlu'nun Aslı İle Kerem hikâyesi (<https://www.youtube.com/watch?v=gx-dDltg3jg>), Âşık Mevlüt İhsani'nin Yaralı Şahin hikâyesi (<https://www.youtube.com/watch?v=Js2zTVP3OHY>), Âşık Şeref Taşlıova'nın Kerem ile Aslı hikâyesi (<https://www.youtube.com/watch?v=Zd05C2fqzoA>) plak ve teyp kaseti ile TV programlarından internet ortamına aktarılan hikâye örnekleridir.

Bölüm VII

Halk Hikâyelerinin Şekil ve Üslup Özellikleri

Edebiyat incelemelerinde, tarz, usûl, biçem, deyiş, yöntem, stil kavramlarıyla ifade edilen üslup; eser yaratıcısı veya aktarıcısının dili kullanmadaki kişisel özelliği olarak kabul edilmektedir. Sanatçı veya edebî eseri aktaran/anlatan/ adapte edenin dili kullanma tarzı, aynı zamanda oluşturulan veya aktarılan edebî geleneğe, türe ve forma/şekle bağlı olarak farklılık gösterir. Edebî geleneğin, gelenek içinde yaratılmış edebî eserin birbirinden farklı olmasının yanında edebî eseri oluşturan ya da icra eden/ aktaran okuyucu/anlatıcının tavrı, dilin kullanımı ve kendine özgün tavrı önemlidir. Yazılan/anlatılan konunun işlenmesindeki dil ve dilin kullanım tarzı, edebî gelenek/form/türün kendine özgü anlatım biçimi üslubu belirleyen temel özelliklerdir. Aktaş, edebî metin inceleme ve değerlendirmelerinde edebî türden kaynaklanan unsurların dikkate alınması gereğine işaret etmektedir (1986:101).

Bir edebî eserin üslubu her ne kadar kendine, yazarına özgü olarak değerlendirilmiş olsa da bağlı olduğu bir geleneksel yapının varlığı söz konusudur. Aktaş *“Bir metnin kendisinden öncekilerle hiçbir ilişkisi olmadığı iddia edilemez. Cümle ile ilgili dil bilgisi kuralları kadar olmasa da her metin formunu, daha yerinde bir ifade ile her edebî türün kendisine ait bazı kuralları olduğu bilinmektedir”* (1986:105) cümleleriyle edebî eserin bağlı olduğu geleneğin mutlaka dikkate alınmasına işaret etmektedir.

Halk hikâyelerinin üslubundan bahsederken birinci derecede ele alınacak konu gelenek içinde, o geleneğin prensiplerine bağlı olarak teşekkül eden eserlerdir. Zira kolektif üretilmenin özelliğini bünyesinde barındıran, gelenekten beslenen kendine özgü planı olan halk hikâyeleri, hem musannifi hem de icracısı/aktarıcısı, tarafından bu plana bağlı olarak hareket eder. Halk hikâyelerinin musannifinden başka anlatıcı ve dinleyici/okuyucu da bu planlı yapıyı tanımaktadır. Hikâyelerdeki planlı yapı, musannif, anlatıcı, dinleyici ve yazılı kültür ortamında yazıcı veya hikâyeleri yeni bir tarzda kaleme alan yazar, hikâyenin bağlı olduğu gelenek ve geleneğin gereklerini bilir, anlatıyı ona göre şekillendirir. Ali Ekrem Bolayır edebiyattaki üslubun millet hayatındaki dil kadar faydalı olduğunu ifade ederken edebî eserin safahatına

bağlı olduğunu da söyler (2018:106). Buradan hareketle denilebilir ki, sadece bir metnin veya anlatının değil bir geleneğin de kendine özgü üslubu bulunmakta ve bu üslup özelliği belirleyici olmaktadır. Bu çerçevede halk hikâyelerinin kendine özgü üslubu vardır ve farklılık sadece anlatıcı/yazıcı, yazarın inisiyatifıyla değişkenlik gösteren kişisel özelliklerdir.

Halk hikâyelerinin üslubunu belirleyen birinci unsur, onun şekli yapısı ve icra tarzıdır. Araştırmacıların dikkatlerini çeken halk hikâyelerinin bu özelliği olmuştur. Türk edebiyatına özgü, mensur-manzum karışık bir şekli yapı özeliğine sahip olan halk hikâyelerinin üslubuyla ilgili çalışmalar ilk önce Batılı araştırmacılar tarafından yapılmıştır. Halk hikâyelerini icra bağlamından ayrı olarak ele alan bu araştırmacılar, basılı kaynaklardan hareket ederek kanaatlerini aktarırlar. Kaldı ki Otto Spies “Türk Halk Kitapları” adını verdiği çalışmasında kitabi olanların esas alındığını vurgulamaktadır.

J. Jacob, Türk halk hikâyelerinin sahip olduğu şekli yapıyı taşbaskı Koroğlu, Âşık Kerem, Âşık Garip adlı kitapları esas alarak tespit eder. Bu kitapların çok popüler olduğunu ve Doğu sanat formuyla oluştuklarını ifade eden Jakob, hikâye örneklerinin manzum-mensur birlikteliğinden hareketle Sanskrit Çampu (Çampû) örnekleriyle benzerlik gösterdiğini işaret eder (1901:17-18). Halk hikâyelerine şekli olarak Jacob’un Çampû adını vermiş olmasını Spies, İslami literatürde bu türü karşılayacak bir terimin bulunmamasını gösterir (1941:38). Asıl hikâyenin mensur olduğunu ifade eden Spies, yer yer manzum ilaveler yapıldığını, bu yapının “Türk halk kitaplarına mahsus, harici bir form alâmeti” olduğunu ifade eder. Mensur-manzum yapının sadece Türk halk edebiyatında kalmadığını, bütün doğuda sevilip yayıldığını, buna benzer formun (nazım-nesir değişmesi) eski Mısır masallarında, Arap kabile efsaneleri, Binbir Gece Masalları ve özellikle Arap halk romanlarında da görüldüğünü ifade etmektedir (1941:37-38).

Türk halk hikâyelerinin manzum-mensur yapıda olmasını izah etmeye çalışan Spies, Türk anlatı geleneğini esas almadan Arap ve Hint kaynaklarını -Doğu hikâye geleneğinin temsilcisi olarak görmüş olmalı- esas alarak açıklamaya çalışır. “*Hint jatakaslarından ve eski Arap kabile efsanelerinden biliyoruz ki mensur hikâye, çok sonra, ilâveten gelmiş ve manzum parçaları daha iyi aydınlatmak için bu parçalardan neşet etmiştir. Arab halk romanlarında ve 1001 Gece’de ise mesele tersine ve buralarda, gelişleri çok sonra olan ve mensur hikâyeyi süslemeye yarayan ilâvedir*” (1941:38).

Türk halk hikâyelerindeki mensur-manzum yapının esasını mensur anlatı kısımlarının oluşturduğunu ifade eden Spies; “*Türk halk kitaplarında da aynı şeye rastla-*

nır. Yani bir araştırmada, manzum parçaların ilâve olduğu ve sâde bir nesir üslubu ile kaleme alınmış hikâyeyi süslemek ve sanat kıymetini yükseltmekten başka bir gayesi bulunmadığı” kanaatinde. O, basılı halk hikâyelerini esas alarak yaptığı değerlendirmelerde mensur yapının “mevzu ve muhteva bakımından, umumiyetle masal ismi verilen mevhumdan başka bir şey olmadığı” ve “birbirine raptedilmiş çeşitli masal ve hikâye parçaları” olduğu düşüncesindedir (1941:38-39).

Boratav, halk hikâyelerini üslupları itibarıyla dörde ayırmak gerektiğini ifade eder. “Bu hikâyecileri, bilhassa üslup hususiyetleri bakımından dörde ayırmak mümkündür: Terekeme, İranlı (Tat), Türkmen ve yerli. Tatlardan ve Türkmenlerden orijinal üslup sahibi hikâyeci henüz dinleyemedim. (Âşık Dursun, Türkmen ise de onda dış tesirler pek çoktur ve üslubu karışıktır) Şimdiye kadar aldığım intiba şu oldu ki: Terekemeler eski sözlü -tabir caizse epik- geleneği daha çok muhafaza ediyorlar. Bunlardan yeni tesir olarak Rusça kelimeler ve yeni hayatlarına -bir dereceye kadar Azerbaycan yaşayışına- ait hususiyetler buluruz. Türkmenler Alevidir ve onlarda bu mezhebi tesir bâriz olmak icap eder. Yerliler -de bir dereceye kadar Anadolu Alevilerine sıkı sıkıya bağlı oldukları için- Türkmenlerde Osmanlı edebiyat ve kültürünün tesiri pek çoktur... Sözlü gelenekteki halk hikâyelerini tetkik edince görürüz ki onlarda, muhtevada olduğu gibi şekilde ve üslupta da değişen ve değişmeyen unsur- bulunmaktadır” (2002:312-32). Boratav’ın bu tespitleri, geleneğin belirlediği esaslara uymamaktadır. Zira halk hikâyelerinin şekli özellikleri, bütün Türk dünyasında birbirlerine benzerlik göstermektedir. Farklılık, icra ortamı, zamanı ve icracı/yazıcı-yazara bağlı olarak değişiklik göstermektedir ki, bu hikâyelerin genel özellikleriyle ilgili farklılık sayılmamalıdır.

Boratav’ın tespitlerini bir tarafa bırakırsak, yukarıda bahsi geçen çalışmalar, basılı metinler üzerinde yapılmış değerlendirmelerdir. Basılı metinlerin kaynağı, birinci derecede yazılı metinler ve yazılı metinlerin derlendiği anlatıcılar olmalıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren (1863-1866) (Boratav, 2002:148) basılmaya başlayan halk hikâye kitaplarının basılmasına esas olan kaynak ise yazılı cönk ve mecmualardaki hikâye metinleridir. Ancak yazma kaynaklardaki hikâyeler, basılı hâle getirilirken muhtemeldir ki gözden geçirilmiş, gerektiğinde yeniden düzenlenmiş, anlatıcının icrası da dikkate alınarak şekillendirilmiş olsun. Zira Boratav; “Basma halk hikâyelerinin şekil ve üslubu sözlü gelenektekinden pek farklı değildir; bunları bu iki mühim sanat unsuru bakımından birbirine yaklaştıran, bir yandan basmaların, sözlü hikâyelerin yazıya geçmeleriyle meydana gelmiş olmaları, öte yandan da sözlü gelenekteki hikâyecilerin sanatlarının birçok unsurlarını yazılı edebiyattan almaları olayıdır” (2002:27) tespitiyle basılı hikâyelerin yazılı ve sözlü kaynaklardan beslendiğini ifade etmektedir. Birçok yazmada yer alan hikâye örnek-

leri, basılı hikâyelerle hemen hemen aynıdır. Sadece basım esnasında bazı düzeltmeler yapılmış, özellikle Cumhuriyetin ilk dönemlerinde bazı değişikliklere gidilmesine rağmen daha geniş okuyucu kitlesine hitap eden basılı hikâyelerde bu değişikliklerden mümkün olduğunca kaçınılmıştır. Halk hikâyelerinin modernize edilme çabaları bir yana bırakılırsa yazılı metinlerle basılı metinlerin çok farklı olmadıkları görülecektir. Buna aşağıda isimleri verilen hikâye metinleri örnek teşkil etmektedir.

Şah İsmail ile Gülizar hikâyesinin yer aldığı cönklerde metinler 1237, 1245, 1254, 1317 tarihlerini (Çolak, 1994:10-23); Hurşid ile Mah Mihri hikâyesi, Der Beyân-ı Hurşid Beg adıyla 1247/1881-1832 yılına tarihlenmiş 06 Mil. A.4734); Kerem ile Aslı hikâyesinin F. Türkmen arşivinde bulunan nüshası 1246/1830, DTCF'de bulunan Raif Yelkenci nüshası 1266/1849, Millî Kütüphanede bulunan bir cönkte 1269-1272/1852-1855 tarihlerini taşımaktadır (Duymaz, 2001:37-38). Âşık Garip hikâyesinin içinde bulunduğu bir cönk 1241/1875 tarihli (Durak, 2000:17). Sabri Koz arşivinde bulunan bir cönkte Hikâyet-i Yaralı Mahmûd, Hikâyet-i Âşık Garîb, Hikâyet-i Âsmân ile Zeycân, Hikâyet-i Koroğlu, Hikâyet-i Hürşid, [Hikâyet-i] Kurbânî metinlerin yer almakta ve 1830 tarihinde; bir mecmuada ise Hikâyet-i Âsumân ile Zeycân, Hikâyet-i Âşık Garip ve Bezirgân Kızı, Hikâyet-i Hürşid ile İlik Hanım, Hikâyet-i Murâd Şâh yer almakta olup 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında yazıldığı anlaşılmaktadır (Koz, 2012:180-183), 1799-1824 yılları arasında yazılan bir cönkte bulunan Kerem ile Aslı hikâyesinin giriş cümlesi; “*Şöyle rivayet iderler ki...*” (Köktürk, 2007:69) biçimindedir. Mustafa Nihat Özön, Firuze hikâyesini örnek vererek bir yandan hikâyenin okuyucu profilini, bir yandan okunma oranını ve okunduğu tarihleri tespit eder. Firuz Şah Hikâyesi, 1211/Miladi 1797, 11228/1830, 1230/1815, 1232 /1817 ve 1238/ 1823 tarihlerinde okunmuştur. Kitabın ötesinde, berisinde okuyanların “hatıra” olarak yazdıkları bazı kayıtlar, onların okuma yerleri ve okuyan kitle hakkında bir kılavuz olacaktır: “*Hâlen bu Kitab-ı Firuzşah'ı Hocapaşa'da Başmuhasebe kâtiplerinden defterci yamağı bende İbrahim (ki) silâhşor-i sadrı âlinin kendi hanesinde kıraat etmiştir. Ve ehibba-yı bâsefa işbu ciltte gerçi safâ eylediler amma pek fıraklı imiş bu cilt. 13 Ş. 1211*”, “*İşbu kitab-ı Firuzşah silâhşor-u hazret-i şehriyari Ahmet Ağanın konağında okunamadı) esseyyit Yahya Ağazade esseyyit Hakem kıraat etmiştir*”, “*Bu Firuzşah'ı sandalcılar ketthüdası Hafız Efendi bir yerde kıraat edip azîm safayab oldular. R.E.1230*”, “*İşbu kitap(-ı) Sultan Bayezit kurbunda Yahnıkapan sokağında Osman Efendinin hanesinde kıraat olunmuştur. 6 C.A. 12*”, “*Hâlen bu kitabı Eba Eyyüb-i Ensarîde Çömlekçiler kurbunda Akarçeşme'de berber elhac Süleyman Ağa'nın kahvesinde Hüseyin Efendi Kıraat eylemiştir. 18 Z. 1238*” (Özön, 1985:72-73). Cönk ve mecmualarda kayıtlı olan bu hikâyelerle ilk basılı metinler mukayese edildiğinde büyük farklılık olmadığı dikkatlerden kaçmaz.

Halk hikâyelerinin genel üslubu hakkında fikir edinebilmek için sabitlenmiş metinleri esas almak doğru olur. Zira icra anında, anlatıcılar anlattıkları zamana, dinleyici yaş ve cinsiyetine, dinleyici zamanına göre değişiklikler yapabilmektedir. İcra anı veya icra ortamı dışında anlatıcı; âşık, meddâh veya başka bir anlatıcı ise anlatının yapısında değişiklikler görülebilecektir. Zira âşık tarzına bağlı olan ve kendisi de bu geleneğin temsilcisi âşıkların anlattıkları hikâyelerdeki mensur-manzum anlatımda manzum kısımlar hikâyeye gerekli yerlerde, gerektiği gibi serpiştirirken meddâh anlatımında -ki, Behçet Mahir örneğinde olduğu gibi- hikâyelerde şiirler oldukça azalmaktadır. Halk hikâyelerinin kadın anlatıcıları daha çok masal biçiminde anlatırlarken Şah İsmail örneğinde olduğu gibi masal olarak kabul edilip anlatılan hikâyelerin varlığını da göz ardı etmemek gerek (Günay, 1975:341-349). Hâl böyle olunca hikâyelerin üslubu hakkında tespitlerde bulunurken basılı metinleri esas almak gerekmektedir. Ancak üslubun belirleyicilerinden biri olan ve en az basılı/yazılı metinler kadar önemli olan icra tarzını da dikkate almak ve aynı incelemek gerekmektedir. Halk hikâyelerinin biçim özellikleri, anlatının içeriği ve anlatıda yer alan formel ifadeler; anlatının şahıs kadrosu, olay örgüsü, mekân, zaman ve anlatıcıdan müteşekkil yapı elemanları esas alındığında bütün hikâyelerin birbirilerine benzedikleri görülmektedir. Bu itibarla kendine özgü yapısı olan hikâyelerin üslubu hakkında tespitlerde bulunulacağı zaman, önce bunların planlı hikâyeler olduklarını ve bütün hikâyelerde aynı planlı yapının geçerli olduğunu kabul etmek zorundayız. Degh, halk anlatılarının sözlü oldukları için sınırlı sayıdaki planları çerçevesinde sınırsız çeşitlerin içinde bulunduklarını (Degh, 2006:210) söyleyerek bizim düşüncemizi, hikâyelerin genel üslubu ile anlatıcı üslubunun farklılığını da ortaya koymaktadır.

Hikâye formunun sabit kaldığı, anlatıcının buna fazla müdahale edemediğini ifade eden Degh, anlatıcının sınırlı bir bölgede hareket ettiğini, icarıcı tarafından anlatıya eklenen plan, motif, olayları kendi kendine ekleme şansının olmadığını, bunun gelenek ve seyirci tarafından kontrol edildiğini söylemektedir (2005:361). Bu durum, hikâyenin ana yapısının anlatıcıya göre değişmeyeceğini gösterir. Ancak gelenek ve seyirci tarafından kontrol edilse de anlatıcı, kendi üslubunu anlatıya yansıtmaktadır

Halk hikâyeleri, baştan beri de ifade edildiği gibi mensur-manzum kısımlardan oluşmaktadır. Mensur kısım, hikâyede olayların anlatıldığı, olayların akışına göre olayları yaşayanların tanıtıldığı, olayların olduğu zaman ve mekânın gerektiği kadar tasvir edildiği ana metindir. Manzum kısımları dikkate alınmadığı zaman mensur olan anlatının diğer anonim türler olan masal ve efsanelerden ya da biyografik anlatılardan farkı bulunmamaktadır. Ancak metne serpiştirilmiş bazı ifadeler, metne giren karakterler, olaylar halk hikâyesi olduğunu tanıtmaktadır. Genel kabul, halk

hikâyelerinin ana yapısını mensur olan anlatı kısmının oluşturduğudur. Ancak E. Saussey bu görüşe katılmaz, Kerem ile Aslı hikâyesinden hareketle; “*Büyük kısmı Kerem’in yolculuklarını anlatan bu hikâyenin başlangıcı ve sonu bir tarafa bırakılırsa hikâye, Kerem’e izafe edilen şiirlerin mütecanis bir şekilde bir araya getirilmesinden başka bir şey değildir*” (Saussey, 1952:60-61) ifadesiyle ana metnin manzum kısımlar olduğu fikrindedir. Buradan anlaşılan, hikâyenin mensur anlatı kısımlarının manzum şiirlerin bir nevi yaratılış sebebini açıklayan bölümler olduğudur. Ancak Saussey’in hareket noktası Kerem ile Aslı hikâyesi olup diğer örnekler üzerinde durmaz. Dolayısıyla hikâyenin ana yapısının mensur/anlatı kısmından oluştuğunu gözden kaçırmıştır.

Halk hikâyelerinin mensur ve manzum yapılardan oluştuğunu, mensur yapının ana unsuru oluşturduğunu kabul ederek ilk önce manzum kısımları bir yana bırakıp mensur olan anlatı kısmı üzerinde durmak gerek.

Ana yapıyı oluşturan anlatı, “aşkıllık geleneğine bağlı bir kahramanın biyografisi” biçimindedir. Dolayısıyla hikâyeler, anlatı kahramanının hayatının bir bölümünü veya tamamını anlatan uzun soluklu bir anlatıdır. Hikâyeye konu olan kişi veya kişilerin maceralarının anlatıldığı ana yapıyı zenginleştiren ve anlatıyla direkt ilişkisi olmayan ilaveler de bulunmaktadır ki bunlar musannif/anlatıcı/yazar tarafından metne eklenmiştir.

Halk hikâyelerinde asıl hikâye dışında eklenen bölümler bulunmaktadır. Bunlar genel olarak başlangıç ve sonda yer almaktadır. Ancak hikâyenin herhangi bir yerine de anlatıcının inisiyatifile serpiştirilmiş olabilir.

Hikâyenin ana metni dışındaki ilk unsur, hikâyenin girişinde bulunan bölümdür.

Halk hikâyeleri, yukarıda ifade edildiği gibi, sözlü ve yazılı kaynaklardan beslenmek suretiyle Türk kültür alanı içinde sürekli yenilenen, birbirleriyle sürekli alışveriş içinde olan, teşekkül dönemlerinden itibaren kendine özgü ifade tarzıyla varlığını sürdüren anlatılardır. Bu itibarla hikâyeler, hem yazılı hem sözlü gelenekten unsurları bünyesine alarak kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturmuşlardır.

Halk hikâyelerinin üslubunun belirleyici özelliği, onun teşekkül döneminden itibaren gelenek içinde aldığı şekli yapı, anlatım/icra tarzıdır. Dolayısıyla halk hikâyelerinin bağlı olduğu geleneksel yapının belirlediği sanat anlayışına ait birçok kuralın varlığı söz konusudur. Bu kurallar, yaratıcısı/musannifi ister belli olsun ister anonim olsun değişmez kurallardır. Geleneğin belirlediği kuralların yazılı metne dönüştürülmesi veya yeniden kaleme alınması hâlinde bu kuralların esas alınmasıyla birlikte anlatılar, kişisel özellikler gösterir.

Hikâyeler sözlü ortamda icra edilirken sadece bir anlatı, biyografik bir metin biçiminde okunuşundan dinlenen (Özön, 1985:93) metin biçiminde düz anlatımla sunulmaz. Bir dinleyici grubuna hikâye anlatılırken dinleyici kitlesinin yapısı, anlatı zamanının hâkim ideolojisi, inanç yapısı gibi birçok unsuru içine alan ve anlatı-anlatıcı-dinleyici üçlüsünün bir arada düşünüldüğü gösterim, anlatının icrası ve şekillenmesinde ilk unsurdur. Hikâyeci âşık/meddah, anlatacağı hikâyeyi geleneğin yapısına uygun olarak anlatır veya dinleyici kitlesine okur. Başgöz'ün sahneye koyma olarak adlandırdığı süreç, 15. yüzyıldan beri hikâyecilik geleneğinin anlatımı veya okunması sürecini içine alır ki bu da anlatma ve okumanın tiyatral bir yönü olduğuna işaret eder. Hikâyeci aynı zamanda bir gösteri sanatçısı rolünü üstlenir. O, hikâye anlattığında olayları bir tiyatro sanatçısı gibi takdim eder, sözlü veya sazıyla; saz çalmasını bilmiyorsa meddah örneğinde olduğu gibi başka yardımcı araç-gereçleriyle anlatıyı destekler ve ister yazılısından okusun ister irticalen anlatsın bunu sözlü gelenek içinde yapar. Hikâye anlatıcısı, içinde yettiği ve beslendiği geleneksel unsurları, hem gösterim esnasında jest ve mimiklerine hem de anlattığı hikâyeye katarak topluma yeniden aktarır. Hikâyenin icrasında sunumdan icranın sonuna kadar olan sürecin uyum içinde olması, aynı zamanda toplumsal uyumun işaretidir. Zira *"Halk sanatının en önemli özelliği, yaratıcı insan, seyirci-dinleyici ve gelenek arasındaki gerilim ve uzlaşma olarak anlaşılmalıdır. Hikâye gösterimi, bu öğeler arasında tam bir denge kurarak toplumda bireysel güvencenin temeli olan kültür bütünlüğünü ve kültür sürekliliğini sağlar. Bu yüzden hikâye gösterimini, ideal bir toplumun küçük bir örneği de (microform) sayabiliriz. Öyle bir örnek ki bütün katılımcılarına kendini ifade etmek olanağı sağlar, öte yandan bu öğelerin hiçbirine ötekileri baskı altına alacak kadar hudutsuz bir güç tanımaz, onların gücünü sınırlar. Bu denge hem gerilimleri ortaya kor hem onları uzlaştırır"* (Başgöz, 2012:102-103).

Halk hikâyelerinin sözlü ortamda icrası, geleneğin belirlediği kurallar çerçevesinde olmaktadır. Boratav anlatımın; fasıl, döşeme, dua, hikâye ve toy sırasından oluştuğunu (2002:32-34); Başgöz, Müdamî'nin anlatımından hareketle hikâyenin gösterim sürecini giriş kapısı ve çıkış kapısı olarak iki ana unsur üzerine bina edildiğini ifade etmektedir (2012:107). Tehmasib ve Ceferli; hikâyelerin üç bölümden oluştuğunu, bunların üstadnâme, destan (hikâye) ve duvakkapama olduğunu, asıl bölümün destan (hikâye) olduğunu, üstadname ve duvakkapama bölümlerinin kısa ve her zaman ana yapı ile bağlı olmadığını ifade ederler (Ceferli, 2000:14-15). Taşlıova, geleneğin devam ettiği Kars civarını esas alarak hikâye icrasının; döşeme, hikâyenin tanıtılması, hikâyenin metni, sonuç-dua (duvaggapma) sırasıyla yapıldığını ifade etmiştir (2006:287).

Manzum-Mensur yapıdan oluşan halk hikâyelerinin ana yapısını “hikâye” bölümü oluşturmaktadır. Hikâyenin ana yapısından önce, girişte döşeme, sonuçta ise duvakkapama bulunmaktadır. Çok defa hikâyenin ana yapısıyla ilgisi olmayan döşeme ve duvakkapamadan başka; icra geleneğinin belirlediği bir süreç vardır. Hikâyenin icra ortamında, anlatı başlamadan önce anlatıcının âşıklık yeteneğinin göstergesi sayılabilecek bir fasıl bölümü bulunur.

VII.1.Fasıl

Hikâyelerin icra yerlerinin kahvehane, bozahane, düğün, köy odaları ve genel eğlence yerleri olduğu göz önüne alındığında hikâye anlatılan ortamın sadece bir hikâye dinlemek, dinlediği hikâyeden ders çıkarmak gibi bir amacı olmadığı, bunun yanında eğlenme amacının da olduğunu dikkate almak gerek. Özellikle düğün ortamındaki icralarda hikâyeci âşıktan önce başka âşıkların sanatlarını gösterdikleri bilinmektedir. Hikâye anlatımına bir hazırlık basamağı da olan âşıkların sanatlarını sergilemeleri, aynı zamanda ustalaşmanın âşıkların eğitim yeridir. Hikâyeci âşığın gelmesiyle diğer âşıklar icra alanından ayrılırlar.

Hikâyeci âşık fasıla, hikâye anlatmadan önce; fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/fâilün vezniyle yazılan gazel, murabba, muhammes, müseddes türü şiirler veya 4+4+4+3 veya 4+4+4+4 heceyle koşma tarzında yazılan şiirlerin özel bir ezgiyle söylediği bir divanî ile başlar (Boratav, 2002:32; Artun, 2008:215; Yakıcı, 2002:689). Başgöz Müdarnî'nin icra tarzını anlatırken fasıldan bahsetmeden âşığın kendisini ev sahibi görerek “hoş gelmişsiniz, safalar getirmişsiniz” diyerek dinleyicileri ağırladığını ifade eder (2012:107). Âşıklar, doğal ortamlarında hikâyelerini icra ettikleri zamanda takındıkları tavır, icra anındaki pratikler, araştırmacı karşısında icra ettikleri tarzdan oldukça farklıdır. Âşık, araştırmacıya hikâyesini anlatırken sadece metin kısmını anlatmakta, buna sebep de hikâye ve hikâye icrasının bağlamından koparılmış olmasıdır. Bundan başka âşıkların 1950’li yıllardan itibaren kaynak kişi olarak görülmesi, kendilerini böyle görmeleri, özellikle hikâye çalışmalarında icra ve icra tarzları ile icra ortamından çok hikâye üzerinde çalışılmış olmasıdır. Bu çalışmaların farkında olan âşıklar sadece hikâyeye yoğunlaşmakta. Son dönemlerde yapılan akademik çalışmalarla geleneğin tespiti için, geleneğin yaşadığı ortamlarda çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda âşıkların kendilerini kaynak kişi olarak tanımladıkları ve araştırmacıları yönlendirme çabasında oldukları gözlemlenmiştir.

Divanînin arkasından bir tecnis, koşma, semai ve destan okunmaktadır. Kaynaklarda genellikle bir şiir formu olarak yer alan tecnis, semai, koşma aynı zamanda ezgi adıdır. Zira tecnis, cinaslı bir şiirin özel ezgiyle söyleniş biçimi, koşma, herhangi bir şiirin saz eşliğinde özel bir ezgiyle söyleniş ve semai de müzikte bir usul adıdır. Dolayısıyla bunların âşık icrasında bir tür olarak değil sekizli hece ile yazı-

lan koşmanın icra edildiği özel ezgi adı olarak anlaşılmalıdır (Boratav, 2002:32; Sakaoğlu 2002:639). Ayrıca bu kavramların âşık şiirinin icrasında bir makam adı olarak bilindiğini de gözden kaçırmamak gerek (Oğuz, 2019; Coşkun-Elçi, 2016; Türkmen-Cemiloğlu, 2009b).

Fasılada mutlaka usta malı deyişleri söylenir. Anlatıcı, âşıkların piri kabul edilen Koroğlu, anlatılan hikâyenin musannif âşık ve anlatıcı âşığın ustası âşıktan deyiş söylemek zorundadır. Bir şenlik, eğlence havası içinde geçen fasılda, dinleyicinin isteğine göre muamma asılması, başka âşıkların şiirlerinin seslendirilmesi, atışmaların yapılması da söz konusu olabilir.

VII.2.Döşeme

Hikâyelerin başlangıç bölümlerinde yer alan hikâye dışı kısımlar döşeme, selçuk, sersuhan/sersuhane, üstadnâme, temel atma olarak adlandırılmaktadır. Bunlar ana metinle ilgisiz, anlatıcının/yazıcının yeteneği ölçüsünde zenginleşebilen tekerleme tarzı söyleyişlerdir. Bu söyleyişler yazılı kaynaklardan sözlü icra alanına, sözlü gelenekten yazılı metinlere geçmiş örneklerdir. Özellikle girişte bulunan kalıp ifadeler, klişeleşmiş sözler bunlara örnek teşkil eder. Boratav başlangıç ifadelerinden bahisle; “... öte yandan da sözlü gelenekteki hikâyecilerin sanatlarının birçok unsurlarını yazılı edebiyattan almaları olayıdır. Filhakika, meselâ kitaplarda olduğu gibi sözlü gelenekteki hikâyelerin başında da rastladığımız “raviyân-ı ahbâr ve nâkılân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûziğâr şöyle rivayet ederler ki...” başlangıç klişesinin (2002:27) yazılı kaynaklardan geçtiğini ifade etmektedir.

Dinleyiciyi hikâyenin kurnaca dünyasına yönlendirmek, anlatıya ilgi çekmek amacıyla, daha çok sözlü gelenekte yaşanan ve anlatıcının ustalığına bağlı olan hikâye dışı bölüm, aynı zamanda bir sanat gösterisidir. Anlatıcı tarafından hikâyenin giriş kısmında aktarılan döşemenin, belirli bir biçim veya türü, gerçekliği ve gerçek dışılığıyla ilgili sabit bir yapısı bulunmamaktadır. Bu tamamen hikâye anlatıcısı ve dinleyici tutumuna bağlı olarak belirlenir. Kırsızoğlu'nun tespiti bunu doğrulamaktadır: “Döşeme’ler, anlatandan çok, dinleyen topluluğun din ve mezhebine göre değişik olur. Yani Sünniler Dört Ulu Halife’yi överler; Şiîler, kimi zaman Çaryâr’dan ilk üçünü zemmeder ve yalnız “Şâh-i Merdân/Şîr-i Yezdan” Hz. Ali ile On İki İmami överler, hatta araya Kerbelâ ile Meşhed merasim ve mersiyelelerini de katarlar; Alevîler, yalnız Hz. Ali’yi Hasan Hüseyin Kardeşleri över, ‘nefes’leri ve ‘Cem-Demeği’ deyişlerini de katarlar.”

Kırsızoğlu Kars yöresi hikâyecilik geleneğiyle ilgili tespitinde döşeme bölümünün birbirini takip eden dört aşamadan oluştuğunu belirterek bunları “yalan, deyiş-meli destan, destan, koçaklama” biçiminde adlandırır ve örneklendirir:

“Ey Ağalar, Beğler, Aziz Komşular! Hepiniz hoş geldiniz derneğimize. Artsın deminiz, olmasın gamınız; çoğalsın koyunuz, yetmesin kom'unuz. Yucalansın şanımız, kör olsun düşmanımız. Her dileğimizi versin Yaradan Süphanımız.

Hekâtımıza başlamadan, biz de ustamıza uyak: Bir iki döşeme diyek; gelmiş geçmiş sayak; damağımızda tad duyak. Önce bir yalan söyliyek; ardınca destan boyliyak.” (Düzgün, 2018).

Şeref Taşlıova Kenan ile Hanzade Hikâyesinin başlangıcında; *“Eski ustalarımız, hikâye söylemeden önce bir döşeme söylerdi. Döşemeye sersuhana da derler. Sersuhana üç de olabilir. Ben sizlere bir sersuhana söyleyeceğim. Diyorum ki...”* diye başlayıp döşemede kendi eseri olan bir şiir söyler (Türkmen-Taşlıova, 2009:61-62).

Âşık Şevki Halıcı, Sevdakâr hikâyesinin başlangıcında söylediği döşemeyi bilgilendirmek amacıyla söyler: *“Söyliyeceğim: Çıldır Gölü hakkında şiirlerim var. O benim gendi metahum olarak söyliyirem. Bu neyin üzerine? Ruslar Göyce Gölünü Azerbaycan'da çoh tarif ederdiler. Bu, bana bir eser verdi. Bizim Çıldır Gölü var. O ondan daha güzeldi. O, onları tarif eyilir. Göl, göl, Göğçe göl diye. Ben de bir Çıldır Gölü yapım diye bana gayret getirdi, O zaman bakalım ne söyledim”* diye başlayıp Çıldır Gölü ayaklı bir şiirini söyledikten sonra *“Efendim, seyri meşgulat, zevk ile söhbet, vasfı hikâyet, haki payınıza nerden haber verim. Hikâyelerimiz gene Şah Abbas'a geldi...”* (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:384-385) ifadeleriyle döşemeyi bitirir.

Döşemede anlatıcı, dinleyici kitlesinin özelliğini de dikkate alarak hikâye, hikâye bölümleri, hikâyeyi nerede, kimden, ne zaman öğrendiği hakkında bilgi de verir: *“Âşık Mevlüt İhsani'nin 1994 yılında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümündeki halk edebiyatı dersinde öğrencilere hitaben anlattığı Necip ile Telli hikâyesinin girişi de şöyledir:*

“Sorma âşıklara kimin nesidir

Âşıklık Allah'ın hediyesidir

...

Evet, aziz, kaymetli dinliyecilerim, buna Kars tarafında, hikâyeden önce söylenen şiire ser-suhana derler. Yani ser, baş manası. Bizim Erzurum bölgesinde de buna hikâyenin önünde döşeme derler. Şimdi ikinci şiiri okuyorum. Dedim ki:

...

Evet, bu yakın hikâyesi olarak Necip'le Telli hikâyesini söyleyecem ki bu bir dramlı hikâye ve bir de insanlığa yarayacak, yani bizlerin hepimiz, erkege olsun kadına olsun, herkese yarıyacaktır.

Evet, aziz dinleyicilerim. Ne dedik, aşkı rivayet vesfi hikâyet, pirimizden himmet, îstatlarımızdan bize galan yadigârlar, hediyeler...

Ben bu hikâyeyi Kars'ın Selim nahiyesinde, Selim kazasının Ağyar köyünden Dursun Cevlanî'den öğrenmişim. Zamanın o devrinde, bundan yüz sene önce Muh-tar Ahmet Paşa'nın dedesinin vahtında meydana gelen bir hikâyedir bu. Gerçeğin kendisidir" (Düzgün, 2015; Düzgün, 2018).

Döşeme, yukarıda söylediğimiz gibi anlatıcı-dinleyici ve özellikle anlatıcının yeteneğine bağlı olarak değişiklik gösterse de geleneğin sabitlediği belirli kuralların göz ardı edilmemesi gerek.

VII.4.2. Kahramanın Ailesinin Problemi: Çocuksuzluk

Hikâye kahramanlarının ortaya çıkmasının ilk işaretleri genellikle soyun devamı endişesi yönündedir. Soyun devamı için gösterilen çabalar, toplumun çekirdek yapısını oluşturan ailenin kurulmasını gerektirir. Soyu devam ettirip olayların akışı içinde âşık olacak kahraman adayının doğumdan önce bazı işaretleri vardır. Bunlardan en yaygın olanı kahramanın ailesinin soylarının devamı konusunda endişe duymaları çocuksuzluklardır. Aileler çocuksuzluklarına çare ararlar ve genellikle olağanüstü yardımcı şahısların telkin, tavsiye ve yönlendirmeleriyle çocuk sahibi olurlar (Cemiloğlu, 1999; Alptekin, 2010).

Kerem ile Aslı hikâyesinde çocuksuzluk problemini bir derviş çözer: "... O şâhin dünyâda bir oğlan evlâdı yok idi. Günlerden bir gün beğ, sarayın kapısının önünde oturur idi. Bir dahi gördü ki çocuklar hocadan gelürler, bir birlerine sorup beğ önünden geçdiler. Bir de beğ gördükde bir âh idüp dedi: 'Varup bir vakit gurbet gezsem diyüp lalasıyla birer derviş takkesi başına urup yola revân oldılar. Gide gide bir suyun başına oturdılar. İki tütün bir kahve, keyfler oldı büsbütün. Bir de gördiler ki bir pîr koca geldi, bunlara selâm virdi, bunlar dahi pîrin selamını aldılar. Pîr dedi: 'Ne gezersiniz burada?'. Şah dedi ki: 'Benim şah olduğum ne bildin? Elbetde derdimin de dermanını bilirsin.' diyüp dervişe sarıldı. Şaha dedi ki: 'Senin derdinin dermanı budur ki, dünyâ yüzünde hiçbir evlâdın yoktur. Gel sana bir elma vereyim gene ve hanımına git.

O memleketin yedi yaşından yukarısını Uğra Dağı'na davet eyle, davet tamâm olup gelince yatsu namazını kılınca elmanın birisini kendine ve birisini ehline vir. Allah Teâlâ Hazretleri size bir evlâd vire' dedi. Beğ bu sohbeta razı olup geldi ve bu minval üzere tertîb etdirdi. Beğin bir sarrafı var idi. Elünde bir evlâdı yok idi. 'Beğim, elmanın birisini de bana vir, Allahü azîmü's-şân Hazretleri bir kız virirse oğluna vireyim' diyüp böyle ahd ü aman itdiler. Elmanın birisini sarrafa virüp bu min-

val üzere şerîât emrine kavlı ü karâr itdiler. Şah tokuz gün ola diyince beğın bir oğlı oldu, keşişın bir kızı dünyâya geldi" (Duymaz, 2001:255).

Hikâyet-i Murad Şah'ta da çocuksuzluk problemidir ve problem bir ihtiyar Dede Sutan tarafından çözüme kavuşur: "Rivâyet olunur ki Horasan şehrinde bir âdil padişah var idi ve yedi iklim dört köşede misli yok idi ve hem dünyaya hiçbir zürriyeti gelmemiş idi. Bir gün bir âh-ı ser çekip düşünürken kapıdan içeri bir Dede Sultân 'Selâmünaleyküm' deyip oturdu. Baktı ki padişah düşünür.

Dede Sultân;

'Padişahım, ne düşünürsün?' dedikte padişah dedi ki:

'Ne düşünmeyeyim, dâr-ı dünyâda bir evlâdım yoktur ki yarın ben ölürsem tâci tahtım ele kalsın. Anın için düşünürüm.' dedi; âh edip ağladı.

Şimdi Dede Sultân cebinden bir elma çıkarıp padişaha eyitti:

'Padişahım şu elmanın nısfını sen ye, nısfını hanımefendi yesin.' deyü verdi.

Şimdi Dede Sultân emreyledi kim;

'Padişahım eğer oğul evlâdm olursa ismini ben gelince verme.' deyü cevap eyledi. Andan Dede Sutan gaib oldu" (Kaya-Koz 2000:133-134).

Kırmanşah, Cihan Abdullah, Han Mahmut, Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan, Râzınihân ile Mahfiruze, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Hurşit ile Mahmihri, Şah İsmail, Latif Şah, Melikşah ile Güllühan, Varaka ile Gülşah hikâyelerinin kahramanlarının ailelerinin problemi çocuksuzluktur ve çocuklar, Hızır, pîr/derviş-evliya/ihtiyar tarafından babalarına verilip anneleriyle yenen kutsal elmayla olan hamilelikten dünyaya gelirler (Duymaz, 2001:147; Bars, 2010:23). Kahramanların doğumlarında yardımcı Hızır, pîr, ihtiyar, evliya gibi mistik/kutsal kişi/varlıklar kahramanın ailesine -genellikle babaya- tavsiye ve telkinlerde bulunduktan sonra çocuksuzluğun giderilmesi için tedavilerinde de yardımcı olurlar.

Hikâyelerde ailelerin çocuksuzluk problemi ve problemin çözümü, benzer ifadelerle anlatılır.

Asuman ile Zeycan hikâyesinde ailenin çocuğu olmayışı anlatıldıktan sonra bir derviş tarafından çözülür: "Ol kimsenin Derviş namında bir kethüdası var idi. İktisinin de zürriyeti olmazdı. Birgün kethüda Derviş Ahmed'e dedi ki:

'Böyle zürriyetsiz hâlimiz ne ola?

Derviş Ahmed dedi ki:

'Efendim Haktaâla'ya yalvarup dua idelim. Geçi ü gûzar ıderiz. Dünyada nice ağı duğlı kimse vardır. Kul kula sebebdır.' deyü hâltı hatır itdikde bunlar tebdil-i kıyafet ikisi de derviş kıyafetine girüp seyahate çıkdılar. Gezer iken bir yaylaya dâhil oldılar. Karşularına bir aksakallı derviş zuhur idüp selam virdi bunların ismiyle. Kaleli Beg:

'Baba sen adımızı bildin, derdimizi dahi bilürsin' deyü dervişe niyaz itdiler.

Ol vakit derviş bunlara bir alma çıkartıp dört şak eyledi. Birini Kaleli Beg'e, birini Derviş Ahmed'e yedirüp bir bölüğünü ellerine virüp dahi:

'Ehl-i beytiniz yesünler. İnşallah u taâla evlad virür. Fakat kimin kızı olursa öbürinin oğluna virsün. Adlarını ben gelmeyince komayın" deyüp derviş sır oldı" (Yıldızbaş, 1993:146).

Latin harfli basılı metinlerde problem ve çözümü benzer şekilde ifade edilir ancak hikâyeyi yeniden kaleme alan yazarın tasarrufu devreye girer ve bu bölüm daha teferruatlı anlatılır.

Şah İsmail hikâyesinde yazar N.B., gelenekte olan kalıp davranışları metne yansıtmakla beraber sözünü ettiğimiz kişisel üslubu korur: "Kandihar'da hüküm süren bu şahın her şeyi mükemmel olduğu hâlde hiçbir gün yüzünde neşe ve saadet izi görünmüyor, daima mükedder ve mahzundu.

Bu dertli hükümdarın biricik üzüntüsü, dünya yüzünde bu kadar saltanat ve haşmetine varis olacak bir evlâdı bulunmaması olup bunun için birçok çarelere başvurduğu hâlde hiçbirisi tesir etmemişti.

Kendisinin istirahati için hekimler sık sık gezmesini söylemişlerdi, o da bir gün vezirini alarak şehir dışına çıktı, bir müddet gezdikten sonra bir pınar başında dinlenmek üzere oturdu.

O sırada yanına bir seyyahın geldiğini görünce hayretle sordu:

— Baba sen burada ne geziyorsun?

— Şahım bizler seyyah adamlarız, gece gündüz durmaz gezeriz.

— Peki, Şah olduğumu nereden bildin?

— Bu âciz, senelerden beri görmediği diyar, görmediği şey kalmadı, sizin hükümdar ve yanınızdakinin de vezir olduğunu anlayamazsa bu kadar görgü ve tecrübesine yazık.

— *Aman seyyah, benim Şah olduğumu bildin, tabiidir ki derdimi de bilirsin acaba bunda derman yok mu?*

— *Şahım şunu bil ki derdi veren Allah elbette dermanını yaratmıştır, biz âciz kuz.*

Deyince Şah derdine bir çare bulmak için seyyaha yalvarmağa başladı.

Bunun üzerine seyyah, artık dayanamayarak dağarcığından bir elma çıkardı ve Şaha vererek:

-Şahım bu elmayı al, saraya varınca kabuğunu soyup yarısını kendin ye, kabuğunu kısırağına ver!

diyerek elmayı şaha teslim etti ve bunu ilave etti:

İnşallah Tanrı'nın izniyle bir erkek evlat, kısıraftan da bir tay vücuda gelecektir. Fakat ben gelmeden hiç birinin ismini koyma.

Şah tam seyyaha bu ilacına karşılık para vermek isterken birdenbire ortadan kaybolduğunu gördü" (N.B., 1982:3-4).

Rezzan Güney tarafından yeniden yazılan Şah İsmail hikâyesinde çocuksuzluk problemi ve problemin çözümü kutsal kişilerce gerçekleştirilir; "*Günlerden bir gün karısı onu gam deryasına dalmış görünce dayanamadı:*

— *A padişahım dedi; sormaya dilim varmıyor ama bu sabah sizi biraz efkârlı görüyorum. Allaha şükür varımız, devletimiz yerinde, bir dediğimiz iki olmuyor. Daha ne diye şu yalan dünyayı kendinize zindan ediyorsunuz? Padişah derûnı dilden bir âh çekip:*

— *A sultanım ben düşünmiyeyim de kimler düşünsün, Allah bize her devleti verdi, verdi ama dâr-ı dünyada bir evlâdı çok gördü. Bir gün bu dünyadan göçüp gidersem, tâcım, tahtım kimlere kalacak? Belki de bu saltanatın yerinde yeller esecek.*

Dedi. Sultan hanımın gözleri dolu dolu olup:

— *Açmayın, padişahım açmayın, bu dert öyle bir dert ki bana da uykuyu haram ediyor. Amma, kader böyle imiş, kime ne denir, bir var ki gün doğmadan neler doğar, Allaktan umut kesilmez. İyisi mi böyle oturup da kara kara düşünüp durmaktan seyyah olup şu âlemi bir dolansanız belki biraz gözünüz, gönlünüz açılır; kim bilir belki de...*

diye daha bir şeyler sayıp dökecekti ya bir ucu kendine dokunduğu için dili dolandı.

Şu âlemi dolaşma işine padişahın aklı yattı. El altından hazırlıklara başlandı ve hır sabah veziriyle birlikte birer derviş kıyafetine girerek yola düştüler. Az gittiler, uz gittiler; dere, tepe düz gittiler, beş vaktin birinde bir su başına yettiler; doğrusu cennet gibi bir yer. Padişah:

— *Vezirim dedi, gel şurada bir abdest alıp Allah rızası için iki rekât namaz kılalım.*

Namazlarını edâ edip de ellerini yüzlerine çaldıkları sırada bir derviş peyda oldu. Padişah hâtır gönül almak için nereden gelip nereye gittiğini soracak oldu. Derviş lisanihâl ile:

— *Padişahım, biz seyyah kişileriz. Dünyayı, Konya'yı dolaşır, dururuz.*

deyince padişahın taaccübüne gidip:

— *Derviş baba, dedi, benim padişah olduğumu ne biliyorsun? Başımda tuğum yok, tacım yok.*

derviş boynunu büktü:

— *Eh, erenlere ne malûm değil ki... Allah tahtınızda dâim etsin, devletlûm, siz padişah olmasına padişahsan ya, yanınızdaki Allahlık kul da bugüne bugün vezirinizdir sanırım.*

deyince padişah büsbütün hayrete düşüp:

— *Derviş baba; sen ermiş bir kula benziyorsun; mademki benim padişah olduğumu bildin; derdimi de bilir, dermanını da bulursun elbet! Gel rahmeyle, bu inayetini benden esirgeme.*

diye yalvarınca Derviş dayanamadı;

— *Padişahım, söylemeye ne hacet, derdiniz yüzümüzden okunuyor. Bizim elimizden duadan gayri ne gelir! Dert veren Allah dermanını da verir elbet. Hele siz kudret dalından kopardığım şu elmayı alın; yarısını siz yiyin, yarısını sultan hanıma yedin; kabuğunu da kısırağınıza verin. Dilerim Allah, umarım Allah; size bir evlât, bir de tay ihsan eder inşallah. Duam kabul olunur da muradınıza ererseniz ben gelmeden adlarını koymayın.*

dedi. Padişah, dervişin elini, eteğini öpüp dünyalığını da tutmak istedi amma, bir de baktı ki ne baksın, derviş baba sırta kadem basmış!... Padişahın parmağı ağzında kaldı:

— *A vezirim, neye derler ki kul daralmayınca Hızır yetişmez; ne bu derviş bildiğimizi dervişe benziyor ne bu elma bildiğimiz elmaya benziyor; elbet bunda bir hikmet vardır; hemen saraya dönelim de dediğini edelim!* dedi.

Daha o akşam, şifa niyete elmayı yiyip yatılar; kabuğunu da sabah sabah kısırağa verdiler. Tam dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat sonra nurlu gibi bir oğulları dünyaya geldi; günün birinde kısırakları da almı akıtmalı bir tay verdi” (1960:5-7).

Tahir ile Zühre hikâyesinde de geleneksel kalıplar kullanılmak suretiyle problem çözülmektedir: “*Padişah da vezir de mutlu değillerdi. Neden? Çünkü her ikisinin de çocuğu yoktu. Her ikisi de bu konuda dertliydi. Padişah, bu dertdaşı olan veziri yanına alır, kıyafet değiştirerek zaman zaman halkın arasına katılırdı.*

Yine böyle bir gezinti sırasında bir yaşlı bilgeye rastladılar. Padişah ve vezir bu yaşlı bilgeye dertlerini anlattılar. Bu yaşlı bilge Boz atlı Hızır idi. Kendilerine iki elma verdi. Bunların yarısını kendilerinin, diğer yarısını da karılarının yemesini istedi. Padişaha dedi ki “Senin kızın olacak adını Zühre koy”, vezire döndü, “Senin oğlun olacak adını Tahir koy” dedi ve kayboldu. Elmaları yediler, karılarına da yedirdiler. Gerçekten de Hızır’ın dediği oldu. Padişahın ay parçası gibi kızı, Vezirin nur topu gibi bir oğlu oldu. Kıza Zühre, oğlana ise Tahir adını koydular” (İvgin, 2003:75).

Latif Şah hikâyesinde anlatıcı Âşık Şevki Halıcı kendi üslubuyla, ailenin çocuk-suzluk probleminin geleneksel yöntemlerle, bir dervişin yardımıyla çözümlenmesini sağlar: “*Cenaballahı Taala’ya o öz özüne durdu. Bir berber bunu tıraş edirdi Cuma günü. Tıraşında bahdı ki benim saç ucumun bazıları bayazlanmış. Demek ki:*

Dağa gar düşdü gışa ne galdı,

Saça sakgala ağ düşdü yaşa ne galdı.

Hele dir diyesen, ihtiyarlı baş gösderdi. Bize yaşlılığın müjdesini getirdi. Ama ne yazık ki benim hakkım adaletim yurdum toz oldu. Hiç yurdumda, memlekitimde, sülelemden kimse galmadı diye öyle bir ah çekti ki, felek aynasını siyah yaptı.

O, annih telaşından gahdı, bir Cuma günü gül bahçasına gidip, orda Allah’ına dua etdi. Yarabbel âlemin, sen filanca ayetinde buyurmuşsun ki, bir gulum sıtğı gönülle ne istese ben ona vermeye gaadir patişaham. Bu vadin üzerine ben senden bir erkek evlat istiyirem. Yarı yaşuma geldim. Benim bi tacıma tahtıma sahap olsun. Evlatsız, evlatdan mahrum goyma diye duasını tamam olduhdan sora deregap gözüne nurani devriş, bir baba rast gelip:

Dedi ki:

— Ey, padişah! Nedir, bu vahit gılınan namaz vahit namazı değil. Gaza namazı da değil. Sen ne namazı gılisen?

Dedi ki:

— Sen eğer keramat ehli bir devriş olsan bilisen.

Dedi ki:

— Bildiğim için sorirem. Sen evlat için Cenaballah'a müracaat etdin. Hak Taala senin duanı kabul etdi. Ve beni vazifelendirdi. Senin derdiyin illacı bendedi. Biznullahı Taala senin bir erkek evladın olacah. Bah, olan evladının adını ben gelmemiş kimse goymıyacah bir. İkincisi, üç yaşına kadar isim goymıyacahsan bu da lkt. Gene de diyirem, ben gelmemiş adını goymıyacan. Ben gelip goyacam. Hem de çocuğu bir afsun edecem yani. Elimi felan sürecem. İnşallah büyük bir pehlivan olacah.

— İyi, dedi.

Çıhırtı buna, bir rivayetde diyiller bahçadan bir elma, bir rivayetde diyiller rebinden bir elma verdi. Gene aynı elmayı.

— Yiyer yatarsınız. İnşallahı Taala bir oğlunuz olacah. Gene de diyirem, ben gelmemiş adını goymıyacahsan. Ben gelince adını goyacam. Arhasma elimi felan sürerem, inşallah büyük bir pehlivan olacah.

Devriş:

— Peki, padişahım bu bahçe senin hanene mi ayıtdı?

— Evet.

— Peki, o ağaçları niye kenara bırakıpsan?

— Hangi ağaçları, diyende geri döndü devriş yoh.. Hay vah hey. Geç bulduh uma tez gaybetdik. İnşallah gene buluruh, dedi.

Bu sevine sevine elmayı getirdi. Garısına mevzuyu açdı söyledi. Çoh şükür etdiler. Bunnar iki rekât daha namaz gıldılar. Şükür namazı gıldıhdan sonra garı goca girdiler yatdılar.

Biznullahı Taala, Hak Taala'nın güdretinnen, devrişin inayetinn geceden hanım sultan çocuğa gebe galdı. Hanımının ismi Nur Sultan Hanımıdı. İlerde de söyleyeceyik. Padişahın ismi Gamsız Şah..."(Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:529-530).

Âşık Şeref Taşlıova da hikâyelerdeki ana yapının oluşmasında temel teşkil eden geleneğin çocuksuzluk problemi ve yardımcı kutsal kişinin rolünü hikâyesinde

anlatır: “Evet, hikâyemiz, Celal Bey ile İpek Sultan. Peh ocağın batmasın İpek Sultan, Celal Bey. ... Her tarafta adı vardı, şanı vardı, ünü vardı. Her giden adam Hacı Ahmet Ağanın mutlaka sofrasında bulunmuştu. Dudasını almıştı, kendisine göre armağanlarını almıştı. Ama, gel gör ki, Hacı Ahmet Ağa, hanedan bir ailenin oğlu ama Cenabıallah buna bir çocuk, bir evlat vermemişti. Eh, kaderine boyun eğen herkes gibi; “Hakk’ın takdiri neyse o olur.” diyerek beklemiş Hacı Ahmet Ağa. Onun açık sofrasında, kurduğu sofrasında gelen yemiş, giden yemiş, garipler oturmuş, mağdurlar oturmuş. Aradan günler geçtikten sonra şöyle garip bir derviş geldi.

Derviş’in ocağı batmasın! Elinde nacağı, teberi, üzerinde derviş kıyafeti. Kapıdan içeri girdi ki Hacı Ahmet Ağa, oturmuş sedirin başında. Komşularıyla beraber. Zaten kapıyı bekliyor ki; acaba bugün ekmeğimi, soframı kiminle bölüşeceğim, kiminle paylaşacağım diye. Gariban Derviş gelmeden sormuştu: “Bu memlekette fakirler babası, yetimler anası, gariplerin derdinin devası kim var?” Göstermişlerdi ki; “İşte Hacı Ahmet Ağa’nın konağı karşığı konak!” Elindeki nacağıyla yere vura vura geldi, kapıdan içeri girdi.

— Selamünaleyküm.

— Ve aleykümselam Derviş Baba! dediler.

Onu aldı Hacı Ahmet Ağa, sedirinin üst başına götürdü. Oturttu, buna; “Hoş geldin, sefa geldin!” dedikten sonra, karnını doyurdu. Akşam oldu, namazlarını kıldılar, dualarını ettiler. Gece yattığı zaman, Derviş Baba, o yana döndü, bu yana döndü. Dedi ki;

— Hacı Ahmet Ağa, şöyle geri döndüm baktım, maşallah, etrafın, yanın yören insan dolu ama herkes dağıldı gitti, hiç kimsen yok senin. Senin çoluğun çocuğun yok mu?

Hacı Ahmet Ağa dedi ki:

— Derviş Baba takdir-i ilahiye hamdüsenalet olsun. Onun dediği başım üstündedir. Onun emri bizim boyun eğdiğimiz emirdir. Cenabıallah nasip etmedi bana!

Derviş bir derinden of çekti. Peh ocağın batmasın Derviş! Allah’ın sevgili bir kulu. Dedi ki:

— Hacı Ahmet Ağa! Şu çantamda bir elma var. O elmayı, öyle hayırlı bir bahçeden topladım. Hoşuma gitti, sahibinin de iznini aldım, bir tane elma kalmış. Bu elmayı sana hediye edeceğim. Bu elmayı götürecehsin. Bismiliarahmanirrahim

deyip böleceksin. Yarısını hanım sultan, yarısını da sen yedikten sonra inşaallah akabetiniz hayır olur!

Hacı Ahmet Ağa, Derviş'in vermiş olduğu elmayı aldı, götürdü. Gece harem odasına. Bir hanımı vardı, ocağın batmasın hanım! İsmine Döne Sultan derlerdi. Döne Sultan eller anası. Gelenin gidenin, fakirin fukaranın derdinin devası bir insandı. Hem hekimdi hem lokmandı hem anaydı hem de bacıydı. Karısına bunu anlattıktan sonra elmayı ikiye böldü. Bunlar yediler. Allah cümlesinin üzerine hayırlı sabahlar açılınsın, diyerek sabah açıldı.

Hacı Ahmet Ağa, geldi odaya baktı ki; Allah Allah, Derviş yok. O yana Derviş, bu yana Derviş! Derviş, kalkmış sabahın ağzında, sabahın erken saatinde yoluna devam etmiş, gitmiş.

Evet efendim! Derviş gittikten, Hacı Ahmet Ağa bu elmayı yedikten sonra aradan dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat, dokuz dakika geçti. Ocağın batmasın Döne Sultan diz çöktü, dünyaya iki tane evlat getirdi. İkiz oğlu oldu Hacı Ahmet Ağa'nın..." (Türkmen-Taşhova, 2009:427-428).

VII.3.Dua

Döşemeden sonra hikâyeye dua ile başlanır. Hikâyenin asıl parçalarından biri olarak kabul edilen dua bölümü; "Çok defa, muhtelif âşıklarda aynen tekrar edilen, sabit klişe mahiyetinde bir duadır. Bu duanın başka varyantlarını, daha kısa şekillerini âşık, kahramanlarını türkû ile konuşturmadan evvel, yâni mensur hikâyeden sazla manzum konuşmalara geçerken söyler. Bu da sabit klişe mahiyetinde parçalardandır" (Boratav, 2002:33).

Daha çok sözlü gelenekte secili bir üslupla söylenen dualar, genellikle kalıplaşmış ifade biçimindedir. Dua bölümünde anlatıcı, önce usta âşıklara, hikâye musannifi âşığa, dinleyiciye ve anlatıcı olarak kendisine dua eder. Anlatıcı, bunların dışında nasıl ve ne için dua edeceğini dinleyici profili ve dönemin yapısına göre belirler: "Olsun demmiz, olmasın gammiz. hayra dönsün serencemimiz. Olsun koyunumuz, olmasın koğumuz. Allah beyle şadlıktan ayırmasın. Allah ordumuza, yurdumuza, milletimize zeval vermesin. Şindi burda söyleyecek hikâyemiz Dil-i Gam Yahya Bey. Tiflis yörelerinde yaşamış. Hayal mahsulü felan değil. İndi efendim..." (Çetin, 1986a:39).

"Allah günahlarımızı affetsin! Allah, imandan, Kur'an'dan ayırmasın. Olsun de-miniz, olmasın gamınız, hayırlı olsun serencamınız. Allah gönlünüze göre versin, diyerek hikâyemize başlayalım!

Evet, evet sevgili dinleyiciler!” (Türkmen-Taşhova, 2009:62).

VII.4.Hikâye

Hikâyelerin girişinde, sözlü kaynaktaki atf geleneğine uyarak geçmişten itibaren aktarılan bir anlatı olduğunu vurgulamak, geçmişi şahit göstermek, dolayısıyla anlatılanların inanırılık derecesinin yüksek olmasını sağlamak maksadıyla kalıp ifadelerle başvurulur. Bu kalıp ifadeler, Boratav'ın de tespit ettiği gibi yazılı ve sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçen ifadelerdir. “*Raviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivayet ederler ki...*” (Boratav, 2002:27), “*Hak âşıkları şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı evvel Tevriz şehrinde*” (Türkmen, 1974:113), “*Zaman-ı evâilde...*” (Türkmen, 1974:196), “*Raviyen-ı Şirin ve nakilân-ı asar şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki geçmiş zaman ve eski günlerde, bir zengin ve şöhretli...*” (Türkmen, 1983:209), “*Âşık Kerem hekâtını beyan eyledi. Dinle imdi hikâyeti, güzeller elinden şikâyeti. Güz el olan şu âlemde söylenür, çirkin olan taşlar olsun döğünsün. Zaman-ı evvelinde bir memleket var idi, adına Ahlaz şehri dirler idi...*” (Duymaz, 2001:255), “*Rivayet olunur ki Horation şehrinde...*” (Kaya-Koz, 2000:133), “*Raviler şöyle rivâyet ve böyle hikâyet iderler ki...*” (Özarslan, 2006:213), “*Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı asâr ve muhaddisân-ı rûzigâr hikâkayesin şöyle rivâyet ider ki; mahall diyarında...*” (Şimşek, 1987:187), “*Şöyle rivayet ederler kim zaman-ı evvelde...*” (Çolak, 1994:159). M.N. Özön, halk arasında yazılısından okunan hikâyeler arasında saydığı halk hikâyelerinin ortak bir kompozisyon biçiminin olduğunu, belirli bir coğrafyaya göre değişmeyen ortak hayat görüşlerine sahip oldukları düşüncesindedir. Buna örnek olarak da hikâyelerde sabit unsur olarak görülen girişteki kalıplaşmış ifadeler; “*Raviyan-ı ahbar, nakilân-ı asar, muhaddisân-ı ruzigâr, zaman-ı evâil*” sözlerini örnek gösterir (1985:93).

Yazmalarda yer alan bu giriş ifadeleri, hikâyelerin matbuat imkânlarıyla basılmaya başlamasıyla zenginleşir ve çeşitlenir. Özellikle yazılı edebiyat alanından alınan unsurlar hikâye girişlerine eklenmeye başlar. Basma Kerem ile Aslı hikâyesinin girişindeki “*Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı asâr şöyle rivayet iderler ki...*” (Özön, 1985:95), Tarihsiz Hikâyet-i Kerem Divanı'nda hikâyeye başlarken “*Râviyân-ı ahbar ve nâkilân-ı asâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet iderler ki...*” ve aynı kitabın kenarında Hikâyet-i Asmân ile Zeycân'da da aynı kalıp ifade bulunmaktadır. Faruk Rıza Güloğul, 1928 yılından önce basılan, halk hikâyelerinin de içinde bulunduğu “halk kitapları”nı berbat ifadeli ve geri zihniyetin mahsulü olarak görür. Güloğul'un kanaati, konuyla ilgilenen dönemin halk kitapları yazarlarının da ortak kanaatidir (1937:4, 42-62). 1353 Sayılı Türk Harflerinin Kabul ve

Tatbiki Hakkında Kanun ile 1 Kasım 1928 yılından yürürlüğe giren Latin esaslı Türkçe alfabe ile yazılan halk kitapları, bunların içinde halk hikâyeleri konusunda arayışlara gidilir. 1937 yılında Dâhiliye Vekâletinin bir tamimi ile bu kitaplar yeniden kaleme alınmaya başlanır. Modernleştirme çabaları olarak da görülebilecek bu düşünce ile halk hikâyelerinin genel dil ve dolayısıyla giriş ifadelerinde de değişimler görülür. Kalıplaşmış ifadeler yerine yazarın üslubunu yansıtan özellikler hâkim olur. M. Zeki Korgunal'ın yeniden kaleme aldığı Arzu ile Kamber'de hikâye; "Eşkıya Baskını" başlığı ile "*Horasan diyarında Behram Efendi namında çok zengin bir tüccar vardı. Muhtelif yerlerde muhtelif memleketlerde birçok mağazaları, dükkânları bulunsa da...*" (1943:3) cümleleriyle başlar. Metni tam okumayan veya okunuşundan dinlemeyen birisi tarafından okumaya başlandığında, anlatının geleneksel yapı içinde halk hikâyesi olduğu anlaşılmaz. Oysa hem sözlü hem daha önce yazılı kaynaklarda kayda alınan hikâyelerin girişinde söylenen/yazılan kalıp ifadeler, anlatının halk hikâyesi olduğunu çağrıştırmakta, bildirmektedir.

Hikâyelerin modernize edilme düşüncesinden sonra kaleme alınan Şah İsmail hikâyesinin başlangıcı "*Raviyanı ahbar ve nakilhânî âsâr şu suretle rivayet ederler ki, İran'da bir hükümdar var idi...*" (N.B., 1982:3) cümleleriyle geleneksel giriş kalıp ifadesini korurken Emrah ile Selvi hikâyesi "*Evvel zaman içinde, Acemistan'ın İsfahan şehrinde...*" kalıp ifadesiyle masalın giriş cümlesini hatırlatmaktadır. Eflatun Cem Güney, halk hikâyelerinin giriş kalıp ifadelerini yeniden düzenlerken masal tekerlemelerini andıran ifadelerle zenginleştirir; "*Râviyan-ı ahbar ve nâkilân-ı asar şöyle hekâyet ederler ki: O iller bizim iller, orada söylenen diller bizim dillerken İran başka İran, devran başka devranmış...*" (1968:3).

Halk hikâyeleri, zaman içinde hikâye formatının yanında yavaş yavaş roman/uzun hikâye yapısına doğru kaymaya başlar. Muhtemeldir ki 1928 yılında yapılan harf değişikliği, arkadan gelen halk kitaplarının/anlatılarının modernize çabaları, halkın roman/uzun hikâye okumaya doğru evrildiği düşüncesinden kaynaklanmış olsun. Zira sadece halk hikâyeleri değil hikâyelerinin devamı niteliğinde ve halk hikâyeleri tarzında yeni hikâyeler yazılmaya başlanır. Âşık Garip'in oğlu Turgut ile Şahsuna'nın maceralarının anlatıldığı Âşık Gariboğlu, Âşık Garip'in Torunu Ömer ile Akçakız'ın aşk maceralarının anlatıldığı Âşık Garip'in Torunu, Alpaslan'ın Dilber Fedaisi gibi hikâyeler bunlara örnek teşkil eder.

Modernize edilip yeni bir tarzda yazılan hikâyelerde başlangıç ifadeleri, geleneksel hikâyelerin anlatıldığı veya yazıldığı gibi sabit unsurları barındırmaz. Kalıp ifadeler, yerini kişisel tasvirî ifadelerle bırakır. Bu yönüyle tasvirî ifadelerin hikâye metinlerine çekicilik katacağı ve daha geniş kitleler tarafından okunmasının sağlanacağı düşünülmüştür. Ancak halk hikâyesinin kendine özgü ifade tarzı, bunu belir-

leyen unsurlardan biri olan giriş ifadeleri ortadan kalkar ve hikâyeler, “*Torosların, Gâvur Dağının, Bürücek yaylasının ağzı dili olsa da bugün bize Karacaoğla'nın aşklarını birer birer anlatsa. Bu değerli halk âşığı, bu dergâh adamı, bu sazın ve sözün insanı, o yaylalarda, o dağlarda, o Toroslarda, bellerde ne güzeller görmüş ve dilberler sevmiştir.*” (Görgen, 1982:3), “*Narmanın İd nahiyesinin bir saat kadar arkasında, otsuz çiçeksiz ve kara, sarı kayaların ortasındaki çukurda sessiz ve sakin bir köy vardı...*” (Uraz, 1981a:4) örneklerinde olduğu gibi romana doğru evrilmeye başlar.

Türkiye’de halk edebiyatı ve halk bilimi çalışmalarının başlaması, sanatçıları halk kültürüne yöneltmiş ve âdeta halk hikâyeleri yeniden keşfedilmiştir. Hikâyeler yeniden ele alınır, yeniden işlenir ve roman formatında yeni bir şekille okuyucuya sunulur. Bu sunumda, kaynakları doğrudan halk hikâyeleri olan romanlar yazılır, ancak konu itibarıyla halk hikâyesi özelliği ortadan kalkmaz, olaylar yine hikâye kahramanlarının çevresinde gelişir. Hikâyelerde geleneğin belirlediği şekli özellik ortadan kalkar, yazarların üslubu hâkim olur. Zaman zaman başka şairlere/âşıklara ait şiirler, hikâye kahramanının şiirlerinin yerine geçer, hatta yazarlar tarafından şiirler kaleme alınır. Hikâye formatından koparılan anlatıların giriş ifadeleri de ortadan kalkar. Bunun yerine yazarın/yazarların tercih ettikleri tasvirî anlatımın hâkim olduğu giriş ifadesi yer alır.

Halk hikâyeciliği geleneğine bağlı olarak yeni hikâyeler yazılır. Ancak bu hikâyelerin başlangıcında, üstadnâme ve döşeme gibi hikâye dışı unsurlar bulunmaz. Bu tür hikâyeleri, sadece metnin manzum-mensur karışık olması özelliği halk hikâyesine yaklaştırır. Bu tür hikâyelerin girişlerinde, geleneksel hikâyelerdeki girişler bulunmaz, tasvirî anlatımla doğrudan hikâyeye başlanır: “*Vaktiyle Anadolulu’da (Yozgad) da Süleyman Bey adında gayet zengin bir bey vardı...*” (Yurdatap, 1947:3); “*Hava burcu burcu kokuyordu. Çam kokusu, kekik kokusu yaylayı sarmış, çamların gövdesine su yürümüştü. Dağlarda davarlar yeşilliklere yayılmıştı. Ilgıt ılgıt bir seher yeli esiyor, bir bağlama sesini ve bir türküyü de yanına katıp ovaya ulaşıyordu. Yeşil çamların ardından yağız bir atlı çıktı. Kır atının üzerine kurulmuş, elinde bağlama, ağzında türküsüyle yavaş yavaş ilerledi...*” (Görgen, 1970:3).

Hikâyeler, kalıp ifadelerle başlayan girişten sonra, hikâye anlatıcısı âşık veya meddah adıyla anılan sanatçıları ile profesyonel hikâye anlatıcıların anlatma becerisi ve zamanı ile dinleyicilerin tavırlarına bağlı olarak gelişir ve sonuçlanır. Hikâye, mensur ve manzum kısımlardan oluşan bir yapı içinde icra edilir. “*Mensur hikâye kısmında, hikâyeci âşık tam bir anlatma serbestliğiyle konuşur. Mevzuun esas hatlarından sapmamak şartıyla hikâyesine istediği genişliği verir. Asıl hikâye arasına karavelli adını verdikleri müstakil hikâyeler katar. Çok meşhur bir musan-*

nif aşkın, meselâ Şenlik'in hikâyelerini ondan veya onun şakirdlerinden dinlemiş olanlar, onun hikâyesinin bu nesir kısımlarının gösterdiği süslü, nükteli, darbı mesellerle ve tabirlerle dolu özenilmiş üslubunu muhafaza etmeye çalışırlar. Fakat umumiyetle nesir kısmında, darbı meseller, teşbihler, tâbirler, bazı klişe olmuş mecazlar, alkaşlar ve kargışlar müstesna, vakaları anlatan parçalar nâkil hikâyecinin ihtiyarına göre değişen yerlerdir: Yalnız esas mevzuda değişikliği dinleyici istemez. Hikâyede değişmemesi icabeden parçalar, nazım parçalarıdır. Buralarda yapılacak değişmelere, hikâyeyi bilen, eksikleri veyahut tahrirleri fark eden dinleyiciler kızarlar; iyi bilmediği nazım kısımlarını uydurmaya kalkan âşıkın adı kötüye çıkar. Bununla beraber nazım kısımlarındaki bu sabitliğin de nisbî ve zamanla, muhtle sanatkârın şahsiyetiyle ilgilidir... Hikâyeci, ustasından öğrenirken bu kısımları aynen nakletmeyi düstur edinmiştir... Hikâyeler çok defa bir gecede bitmez. Bir gecelik hikâyede bile âşık münasip bir yerde bir istirahat verir; kahve, çay, sigara içmek için... Uygun yeri âşık kendisi seçer. Hikâyenin bu yatılacak yerleri muayyendir. İstirahatten sonra yeniden hikâyeye başlamanın da bir ananesi vardır. Âşık muayyen makamlarda 8'li veya 11'li (ekseriya 8'li) bir türkû ile -bu çok defa, hâle ve şahıslara münasip irticai edilen bir türküdür- hikâyenin nerede kaldığını cemaate sorar. Usul, nerde kaldığının söylenmesini âşıka bırakmaktır. "Hikâye şurada kaldı" diye atılan, âşıka yerini gösteren, hikâyecinin bahşişini vermek mecburiyetindedir. Böyle bir söze karışan oldu mu âşık sazını onun önüne bırakır ve: "Sen biliyorsun, anlat öyle ise!" der. Âşıka sazını iade edip hikâyeye devamını temin için bahşişini vermek lâzımgelir. Âşık, bahşiş alabilmek için çok defa bu sual türküsünü uzatır ve cemaatin ileri gelenlerinden biri, âşık nazlanmadan çabuk hikâyesine devam etsin diye, "şurada kaldı" diyerek bahşişini verir. Ve hikâyeye devam edilir. Eğer toplantının reisi evvelden âşıka tembih etmişse bu türkû kısa geçer, âşık birkaç kıtadan sonra sazına sorar, saz cevap verir; âşık da sazın haber verdiği yerden başlar" (Boratav, 2002:33-34).

Boratav'ın yukarıda ifade ettiği gibi hikâyenin akışı, tamamen anlatıcı/icracının performansına bağlıdır. Zira anlatı ve anlatının icra ortamı, icra ediliş biçimi sosyal bir olaydır. Anlatıcının bir tiyatro oyuncusu gibi hikâyeyi dramatize etmesi, canlandırması, yorumlaması; seyirciyle karşılaşması ve onlarla yüz yüze gelmesi, sadece bir olayın aktarımı değil sosyal bir olayın da sergilenmesidir.

Hikâyenin her anlatılışında, bir grup insan, bir izleyici ile karşı karşıyadır ve geleneksel bir hikâyeyi, geçmişte diğer âşıkların anlattığı şekliyle ve gelecekte tanınabilir biçimde anlatılmaya devam edeceği anlamında aktarır. Âşık, izleyici ve hikâye üçlüsü, geleneksel olarak dinamik etkileşiminde âşık, birey, yaratıcı sanatçı, izleyici, sosyal ve çağdaş bağlamı temsil eder.

Burada bireysel sanatçının yaratıcılığı, bir yandan izleyicilerin yapısı, beklentileri, normları ve değerleri, diğer yandan da hikâye geleneğinin tutarlılık eğilimi ile performans sırasında kısıtlanır. Hikâyenin tutarlılığa yönelik bu eğilimi, performans sırasında temel bir değişime uğrar, âşığın bireysel yaratıcılığının ve daha sonraki çağdaş izleyicilerin sürekli değişen doğasının etkisi nedeniyle dinamik bir esneklik kazanır. Dinleyici kitlesi, anlatıcının temsil ettiği geleneksel yapıyı bilir ve bunun gereğini yerine getiren icracıya karşı oldukça saygılı iken icracı âşık da dinleyicinin norm ve değerlerini dikkate alarak onların hassasiyetlerini gözden uzak tutmaz (Başgöz 2012:103-105). Böylece bireysel, sosyal, çağdaş ve geleneksel tüm denetim ve dengelerin rolleri uyumlu olarak dağılır, her iki taraf da performansın sergilemesine yardımcı olur.

İyi bir hikâye performansı, onları uyumlu bir desene, sadece geçmiş ve günümüz kültürünü değil aynı zamanda toplumun gelecekteki imajını da temsil eden, yorumlayan ve tanımlayan keyifli bir sosyal etkinliğe dönüştürür. Gerçekten de Ortutay'ın (1959) savunduğu gibi, halk sanatçısının yaratıcılığı ile geleneğin sürekliliği arasındaki bu gerilim halk sanatının ana özelliğidir (Başgöz, 2008:153-154).

Hikâye, Başgöz'ün yukarıda sözünü ettiği esaslara bağlı olarak devam eder, anlatıcı, anlatı ortamına, zaman ve dinleyici profilinin ve arzusuna göre anlatmaya devam eder. Dolayısıyla hikâyedeki vakanın uzunluğu ya da kısalığı buna göre belirlenir.

Toplum, hayatı kendileri gibi algılayıp yaşamayan seçkinleri merak eder. Anlatıcı, hikâyenin dinlenebilirliğini sağlamak için kahramanın ailesindeki problemi göz önüne serer. Hikâyedeki merak unsuru, toplumun seçkin kesimine mensup ailelerin problemlerinin ne olduğudur.

Başgöz'ün ailedeki kriz olarak ifade ettiği problem, kahramanla birlikte yaşayan anne, baba veya amcanın ölümü, anne ve babanın ölümü, annenin ölümü ve babanın yeniden evlenmesi, ailenin korkusundan bulunduğu mekânı terk etmesi, kaçması veya ailenin bir üyesinin, yaşlı bir kadın tarafından trajik bir hayat sürmek için lanetlenmesidir (2008:125). Başgöz'ün kriz olarak nitelendirdiği problem, hikâye kahramanının âşıklık yeteneğini kazanıp kahraman kimliğini edinmesinden sonraki döneme aittir. Hikâyenin başlaması, ailenin problem yaşaması ve bu problemin çözüme kavuşmasıdır. Ailenin birinci derecedeki problemi çocuksuzluktur.

VII.4.1. Kahramanın Ailesi

Çalışmamızın şahıs/varlık kadrosunun anlatıldığı bölümde izah ettiğimiz gibi Bozkır medeniyetinin yaşandığı dönemden itibaren hikâyelerin merkez kişisi erkek-

tir. Merkez kişi erkek olmakla beraber, özellikle aşk konulu hikâyelerde olayların merkezinde bulunan figür kadındır. Dolayısıyla bu tür hikâyelerde iki başat figür vardır: Erkek ve kadın. Bunlardan sürekli hareket hâlinde olan erkek birinci derecede, hareketliliğin nedeni olan kadın ise ikinci derecede hikâye kahramanları olarak kabul edilmelidir. Bu ikili yapının temeli Türk toplumundaki aile yapısıdır.

Türk toplumunun Bozkır medeniyetini yaşadığı dönemde sosyal yapıya hâkim olan erkeğin merkezde olduğu pederşahî/ataerkil aile daha sonra yerleşik hayata geçildiği dönemde de devam eder. Sınırların, dolayısıyla hareket alanının da belirlendiği toplum yapısı daha çok tarım ve besicilik üzerine kurulu ekonomik yapıya sahiptir. Ekonomik yapının devamı için gerekli güç ise erkekte toplanmıştır. Bu münasebetle gücünden dolayı erkeğin merkezde olması kaçınılmazdır. Âşık tarzı edebiyat geleneği ve buna bağlı olarak gelişen hikâyecilik de yerleşik hayata geçen toplumsal yapının edebî verilerinden olması münasebetiyle erkek merkezli bir anlatı olarak kurulacak ve gelişecektir. Dolayısıyla hikâye, birinci derecede erkek kahraman çevresinde kurgulanacak ve olaylar bu kahraman çevresinde gelişecektir.

Hikâyelerin biyografik bir anlatı olması münasebetiyle kahramanın ailesi ve ailesinin tanıtımına geçilir. Hikâyenin akışı içinde çatışmanın olabilmesi için ailenin bulunduğu toplumsal katmanın/belirlenmesi gerekmektedir. Anlatılarda, hikâyecî kahramanının sıradan bir kişi olmaması gerekir. Bunun için ailenin de sıra dışı ve toplumun seçkin kesimine mensup olması gerekir.

Hikâyelerin merkez kişisi olan anlatı kahramanı, sıra dışı bir kişiliğe sahiptir ve seçkin aileye mensuptur. Boratav'ın "*Şu hâlde masal karakterleri bakımından halk hikâyelerinin hepsini bir gözle görmemek lazım gelir*" (Boratav, 2002:48) cümlesiyle katılmadığı, Spies'in masal motifi olarak gördüğü bu özellik (Spies, 1941:50) Türk destanlarının genel özelliklerinden biridir. Destan kahramanları aristokrat bir aileye mensupturlar. Genellikle baba tarafı bey, hükümdar gibi asalet unvanları taşırlar (Çetin, 1998). Destandan hikâyeye aktarılan kahramanın aile yapısının özelliklerini devam ettiren hikâyelerin başlangıcındaki bilgiler, hikâyelerin ortak özelliğidir. Bu bölümde hikâye kahramanlarının aileleri tanıtılır ve istisnaları olmakla beraber ailelerin toplumun aristokrat/yönetici kesimine mensup aileler olduğu vurgulanır.

Toplumun üst tabakasına/aristokrat kesimine mensup olan ailelerde baba, genellikle yönetici veya yönetici kesimi temsil eden birisi ya da bulunduğu sosyal çevrede ileri gelen bir tüccardır.

Doğu versiyonunda daha çok destani özellik barındıran, bazen destan, bazen hikâye tarzında karşımıza çıkan ve Batı Türk gruplarında daha çok hikâye tarzında görülen Köroğlu'nun doğuşu, yetişmesi ve şahsiyetinin oluşmasıyla ilgili çeşitli anla-

tılar kahramanın ailesine örnek teşkil eder: Türkmen rivayetinde Köroğlu, Adı Beğ'in oğludur. Adı Beğ, Çandibil isimli yurtta yaşamaktadır. Buranın hâkimi Cigalı Bey isminde bir beydir. Cigalı Bey'in Gencim Bey, Mümin Bey ve Adı Beğ isimli üç oğlu vardır. Bunlardan Adı Beğ yiğitliği ve güzelliği ile tasvir edilir. Adı Beğ şahin bakışlı, baykuş kulağı gibi keskin kulaklı, krlangıç gibi bıyıklı ve akıllı birisidir. Tuttuğu işi bırakmayan Adı Beğ'in çevresine yiğitler de toplanmaktadır. Bu yiğitlerin sayısı kırktır. Adı Beğ evlenir ve hanımı hamileyken ölür. Cigalı Beğ, Adı Beğ'in teselli olması için ona nasihatlerde bulunur. Babası Cigalı Beğ, Adı Beğ'in bir çocuğunun olması gerektiğini, Adı Beğ'in güzelliği ve yiğitliğinin devamı için istemektedir. Köroğlu'nun başka bir rivayetinde; eski zamanlarda Teke-Cevmit elinde Bozay isimli bir han vardır. Bozay Han kızını kıskanır ve onu demirden bir saraya kilitler. Ancak kız güneş ışığından hamile kalır. Bozay Han kızını öldürür ve kızı mezarda doğurur. Bu doğumda Köroğlu dünyaya gelir. Köroğlu'nun atası Ravşenbek Ürgenç şehrinin be-yidir. Şahargula şehrinin hanı Ravşenbek'i kaçıır ve kul diye satar (Çetin, 1998).

Spies, basılı halk hikâyelerini esas alarak yaptığı tespitite, hikâye kahramanlarının ailelerinin sıradan aileler olmadığını ifade eder: *"Vak'ının kahramanları cemiyyetin yalnız bir sınıfına mensupturlar: Kahramanların alındığı yer, alelade adamların ve işçilerin bulunduğu aşağı halk tabakaları değil çevresi sıkıca mazbut bir muhit en yukarı tabakalardır. Bir padişahın, bir vezirin yahut bir beyin oğlu olan, halk kitabının kahramanı, çok zengin adamlar, büyük tacirler yahut sair yüksek insanlar gibi saygı görmekte ve vak'a kahramanları böyle idealize edilmekte"* (1941:50). İsmail Habib Sevük de Spies'in bu görüşüne *"Bütün bu destanî halk hikâyelerinde kahramanlar alt tabakadan değil hep yüksek tabakadan gelirler, oğlan da kız da ya padişahların, ya vezirlerin yahut beylerin veya zenginlerin çocuklarıdır"* tespitleriyle katılmaktadır (1942:297). Boratav, Sevük'ün bir genelleme yaptığını söyleyerek bu düşüncelerine katılmaz: *"Görülüyor ki İsmail Habib de, bazı halk hikâyelerinin bazı vasıflarını teşmil etmek hatasına düşüyor. Halk hikâyelerinin kahramanlarından bazıları gerçekten padişah, paşa çocuklarıdır. Fakat bu, bütün halk hikâyelerinde böyle değildir. Hatta âşıkların maceraları olan hikâyelerde (biyografik romanlar) asıl kahramanın fakir veya fakir düşmüş bir âşık olması şarttır; Köroğlu ve arkadaşları Celâli eşkıyasıdır; Âşık Garip bir tüccar oğludur, babası ölmüş, serveti yok olmuş, o da fakir bir âşık olarak hayatını kazanmaya çıkmıştır. Hele kitap hâline geçmemiş olanları da hesaba katacak olursak daha pek çok hikâyelerin kahramanları böyle çeşitli halk zümrelerine mensup insanlar olarak karşımıza çıkarlar"* (2002:54). Boratav, Köroğlu ve Âşık Garip hikâyelerini örnek vererek Sevük'ün genellemesine itiraz etmekte. Oysa hem Spies'in hem Sevük'ün tespitleri, hikâye kahramanlarının aileleri için doğrudur. Köroğlu hikâyesinin kahramanı Köroğlu'nun eşkıya olması, Celâli ayaklanmasına katılan Köroğlu adlı bir eşkıya ile Köroğlu hikâyesinin kahramanı

Köroğlu'nun aynı kişi olarak kabul edilmesi üzerine kurgulanmış. Oysa Köroğlu anlatmalarının, başlangıcında destan olarak Göktürkler döneminden itibaren varlığı söz konusudur. Köroğlu'nun Doğu versiyonunda, Köroğlu'nun babası Adı Beg ve dedesi Cıgalı Beğ'in bey oldukları da dikkatlerden kaçmamalıdır. Âşık Garip, babasının ölümünden sonra yoksullaşmıştır. Ancak babası varlıklı ve çevresinde sayılı bir tüccardır. Kaldı ki, halk hikâyelerindeki çatışma, her zaman âşık kahraman ile kahramanın ailesi arasında, sınıf farklılığına dayalı da olmaz. Koz, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 1970'li yıllar arasında basılan 16 hikâye metnini esas alarak hikâye kahramanlarının ailelerinin sosyal durumlarıyla ilgili tespitte bulunmuş ve tespitlerini şöyle sıralamış: "*Arzu ile Kanber'de âşık olduğu kızla (Arzu) beraber büyümiş zengin bir tüccarın oğlu olan evlatlık (Kanber); Asuman ile Zeycan'a bey kızı (Zeycan) ile kâhya oğlu (Asuman); Âşık Garib'de tacir oğlu ile [Resul (Garib)] ile zengin bir adamın kızı (Şah Sanem); Âşık Kurbanî'de hükümdar kız kardeşi (Perizad) ile bir köy ağasının oğlu (Kurbanî); Derdiyok ile Zülfüsiyah'ta babaları amca çocuğu olan erkek (Derdiyok) ile kız (Zülfüsiyah); Elif ile Mahmu'da sultan oğlu (Mahmud) ile peri padişahı kızı (Elif); Ferhad ile Şirin'de bir kadın hükümdar ile bir nakkaşın oğlu (Ferhad); Gül ile Sitemkâr'da padişah oğlu Sitemkâr ile vezir kızı (Gül); Hurşid ile Mahmihri'de sultan oğlu (Hurşid) ile bey kızı (Mahmihri); Kerem ile Aslı'da şah oğlu [Ahmed Mirza (Kerem)] ile hazinedar Ermeni keşişin kızı [Kara Sultan (Aslı)]; Köroğlu hikâyesinde seyis oğlu (Köroğlu) ile sağlar ve yoksul bir adamın kızı; Leylâ ile Mecnun'da komşu iki Arap kabilesinden bir erkek [Kays (Mecnun)] ile kız (Leylâ); Melik Şah ile Güllü Ha'da şah oğlu (Melik Şah) ile padişah kızı (Güllü Han); Râzî-nihân ile Mahfiruze Sultan'da padişah oğlu (Râzînihân) ile padişah kızı (Mâhîfiruze); Şah İsmail ile Gülizar'da şah oğlu (Şah İsmail) ile Türkmen beyinin kızı (Gülizar); Tahir ile Zühre'de padişah kızı (Zühre) ile vezir oğlu (Tahir) arasındaki aşk söz konusudur. Buna göre üç hikâyede hükümdar çocukları; dokuz hikâyede hükümdar (bey) ya da ailesine mensup çocuklar ile vezir (bey, kâhya, hazinedar, zengin) çocukları; iki hikâyede akraba çocukları ya da aynı evde büyüyen çocuklar; iki hikâyede de halktan kimselerin çocukları birbirlerine âşık olmuşlardır" (1992:599-615). Koz'un incelediği 16 hikâyeden sadece ikisinin kahramanları halktan ailelerin çocuklarıdır. Köse, hikâye kahramanlarının gurbete gitme durumlarını incelediği çalışmada, 346 hikâye kahramanından (kız ve erkek) çok azının yönetici kesime mensup olmadıklarını, kahramanların sosyal statü olarak toplumun üst katmanına mensup olduklarını tespit etmiştir (1992:51-57).*

Bunlardan Leyla ile Mecnun ödüncleme, başka bir kültür alanından alınmış, Köroğlu ise sadece destan kahramanı Köroğlu'nun kahramanlık yapabileceği dış çatışmanın olmadığı bir dönemde, 16-17. yüzyıl Celâlî olayları sırasında ortaya çıkan bir kişi çevresinde yeniden anlatılmasıyla kurgulanmıştır. Bütün bunlardan hareket-

le bir genelleme yapmak istenirse aşağıda vereceğimiz örnekler Spies ve Sevrük'ün tespitlerini doğrulamaktadır.

Âşık Kerem hikâyesinde, Kerem'in ailesi tasvir edilirken "... Bir memleket var idi, adına Ahlaz şehri dirler idi. Ol şehirde bir beğ var idi, adına Ağa Beğ dirler idi ve memleketin şahı idi. O şahın dünyada bir evladı yok idi" (Duyamaz, 2001:255). Yine Kerem ile Aslı hikâyesinin bir başka varyantında "... Ahlat şehrinde bir Ankâ Beg var idi..." (Köktürk, 2007:69) giriş cümleleri ile Kerem'in ailesi hakkında bilgi verilmektedir. Kerem ile Aslı'da, hem Kerem'in hem Aslı'nın aileleri sosyal ve maddi bakımından güçlü, statü olarak toplumun üst kesimine mensup ailelerdir (Duyamaz, 2001:42-43).

Dasitan-ı Hikâyet-i Maksud'da, Âşık Garip'in ailesi varlıklı bir ailedir: "... Tevriş şehrinde bir Hoca Maksud var idi. Malı o kadar çok idi ki, bir türlü malının hesabın bilmez idi, Hak Teâla buna bir evlat ihsan eyledi..." (Türkmen, 1974:113). Yazmalarda bu cümlelerle anlatılan Âşık Garip'in ailesi, kanaatimizce daha sonraki dönemlerde, özellikle toplumun yoksullaştığı, zaman zaman gizliden gizliye de olsa sınıf çatışmasının olduğu dönemlerde anlatıldığı zamanlarda Âşık Garip, yoksul bir aileye mensup olarak görülür. Ancak bazen ailenin toplum içindeki statüsünden bahsedilmese de zenginlerin gittiği okula giden Şah Senem'in bu okulda Âşık Garip'le karşılaşmaları örneğinde olduğu gibi bazı ipuçları verilir (Türkmen, 1974:16). Hikâyenin çeşitli varyantlarında Garip, genel olarak bezirgân, padişah gibi yüksek zümreden bir aileye mensup olarak görülmektedir (Türkmen, 1974:16).

Arzu ile Kamber hikâyesinde Kamber varlıklı, seçkin bir aileye mensuptur. O, anlatılarda bazen Halil Çelebi adında bir attarın, bazen Hacı Behram adında bir bezirgânbaşının ya da çok zengin, malı mülkü olan begfendi birinin veya Hüt Hüt Dağı'na giderken haramilerin soyduğu varlıklı Hacı Ahmet adında bir adamın, bir varyanta ise bir vezirin oğludur. Arzu ise Yavşancı Baha'nın, Burgaib Sipahi'nin veya bir padişahın kızıdır. Bir anlatıda ise ikisinin de padişah tarafından büyütüldüğü anlatılır (Şimşek, 1987:77:80).

Necip ile Telli hikâyesinde Necip, Sarıcamış'ın Tepecik Köyü'nden, ananın babanın bir tek evladıdır. Babasının ölümünden sonra zengin olduğu; "*Necip Bey çok da zengin bir çocuktu*" ifadesiyle anlatılır (Durbilmez, 2014:446).

Murat Çobanaoğlu'nun tasnif ettiği Hamit Han ile Melek Sultan hikâyesinde de Hamit Han, İspir kazasının Yoncalı köyünde Ali Ağa'nın oğludur. Ali Ağa'nın serveti dünyaları aşmıştır (Durbilmez, 2014:451)

Böyle Bağlar hikâyesinde, hikâye kahramanı Hüseyin Bey'in babası Diyarbakır köylerinden zengin bir adam olan Ahmet Ağa'dır (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:30).

Seyyad Bey ile Güllü Kız hikâyesinde Seyyad Bey, Doğu Anadolu Bölgesi'nde Müzeyyen Şehir'in kurucusu ve beyi Zaman Bey ile Ana Hanım'ın oğludur (Türkmen-Taşlıova, 2009:277).

Celal Bey ile İpek Sultan hikâyesinde Celal Bey, Türkmen ülkesinde hanedan bir adam olan Hacı Ahmet Ağa'nın oğludur (Türkmen-Taşlıova, 2009:472).

Dil-i Gam Yahya Bey hikâyesinde Yahya Bey Hüseyinbeyli'de varlıklı bir beyin oğludur (Çetin, 1986a:41).

Yukarıda verdiğimiz örneklerden anlaşılacağı gibi, yazma, taş baskı ve geleneğe bağlı olarak anlatılan/yazılan ve âşıkların anlattıklarından derlenen hikâyelerde, hikâye kahramanlarının ailelerinin varlıklı olduğu vurgulanırken bunu ifade eden cümleler hemen bütün anlatılarda benzerdir. Ailelerin sosyal statülerini anlatmak için aynı veya benzer kalıp ifadeler kullanılmıştır. Ancak modernize edilen veya hikâyeden romana doğru denemelerin yapıldığı hikâyelerde bu kalıp ifadeler değişmeye, şahsi üslup özelliği taşımaya başlar.

Şah İsmail hikâyesinde Şah İsmail'in ailesinden bahsedilirken Kandihar şahının oğlu olduğu ifade edilir. Ancak kalıp ifadeler, yerini N.B.'nin anlatım özelliğine bırakır: "*Kandiharda hüküm süren bu şahın her şeyi mükemmel olduğu hâlde...*" (N.B., 1982:3). "*Kandahar şehrinde bir padişah vardı. Dağa taş hükümü yürür; kurda kuşa sözü geçirdi...*" (Güney, 1960:5).

Kerem ile Aslı'da, "... *Koca Han derler bir han varmış; dağa taş hükümü yürür; kurda kuşa sözü geçirmiş; devletli mi dedin a devletli, müriüvvetli mi dedin müriüvvetli...*" (Güney, 1968:3).

Arzu ile Kamber hikâyesinde; "*Horasan diyarında Behram efendi namında çok zengin bir tüccar vardı. Muhtelif yerlerde muhtelif memleketlerde birçok mağazaları, dükkânları bulunan bu adam diğer zenginler gibi hasis değildi. Fakir fukarayı korur, onlara yardım ederdi*" (Korgunal, 1943:3).

Fuat Edip Baksı'nın kaleme aldığı Emrah ile Selvi'de ; "*Nişabur Şahı, gün doğarken birden bire uyandı. Gözlerini oğuşturarak:*

— *Allah Alah!*

dedi ve alnına birikmiş terleri sildi..." (Baksı, 1970:5) cümleleriyle başlayan Nişabur Şahı'nın rüyası ve ardından gelen yorumlar, Âşık Ferhat ve Âşık Ferhat'ın oğlu Emrah'ın ortaya çıkışı, Türkiye sahasında yaygın olarak bilinen Emrah ile Selvihan hikâyesinin ana yapısından oldukça uzaklaşmıştır.

VII.4.3. Kahramanın Doğumu ⁵

Yazma ve taşbaskı metinlerde birbirine benzer ifadelerle anlatılan çocuksuzluk ve çocuksuzluğun çözümü, sözlü anlatımlarda da benzer biçimde ifade olunur. Kahramanın doğumu, onun olağanüstü bir kişiliğe sahip olacağıının da işaretidir. Ailenin mensup olduğu toplumsal katman ve statüye uygun bir kişiliğe sahip çocuğun yetiştirilmesi için ona gerekli eğitim verilecektir. Kahramanın olağanüstü ve sıra dışı özelliklere sahip olmasını Spies ve Boratav *"fevkatabii vasıfları olan bir şahsiyet"*e sahip olan anlatı kahramanının masal kahramanlarıyla benzeştiğini de ifade ederler. *Hemen bütün hikâyelerde kahramanlar "bir biçimde, hepsi tek ve aynı kalıba göre yapılmıştır"* (Spies, 1941:53) Spes'in masallarla hikâyelerde ortak unsur olarak kabul ettiği kahramanlar, vakanın yegâne sahibidir. Kahraman olağanüstü tarzda vaka içinde sivrilir fevkatabii vasıfları olan bir şahsiyettir ve vakaların merkezindedirler ve biricik oğul, biricik kız olmak suretiyle masal kahramanlarının karakterindedirler. Destan, masal, efsane gibi sözlü ürünlerde sık rastlanan olağanüstü doğum, atalar kültürüyle de ilgilidir (Spies, 1941:50-55; Boratav, 2002:47; Yıldız Altın, 2020:413-416).

VII.4.4. Kahramanın Büyümesi, Ad Alması, Eğitimi

Halk hikâyelerinde kahramanın olağanüstü doğumu anlatıldıktan sonra büyüme sürecinde öğrenim/egitim hayatı gelir. Erginlenme dönemi olan 13-15 yaşlarına kadar atlanılan zaman dilimi kahramanın hayatının teferruatlı olarak anlatılmayan bir kesitidir. Bu yaş aralığından sonra kahraman, âşık olarak şairlik ve müzisyenlik yeteneğini kazanma sürecine girer. Özellikle 10-21 yaş aralığı, fiziksel ve duygusal süreçlerin yol açtığı cinsel ve psikososyal olgunlaşma ile başlayan ve bireyin bağımsızlığını, kimlik duygusunu ve sosyal üretkenliğini kazandığı zaman sona eren bir dönemdir. Hikâye kahramanı bu yaş aralığında ergenlik dönemini tamamlamış olgunlaşmış kendi kimliğini edinmiş olarak sosyalleşir.

Kahramanlar 13-15 yaşlarına gelinceye kadar bir eğitim dönemi yaşarlar. Şahıs kadrosuyla ilgili bölümde teferruatlı olarak verilen ve örneklenen; Sevdakâr Şah ile Gülenaz, Rıza Bey, Han Mahmut, Kirman Şah hikâyelerinde kahramanların okul, mektep veya medreseler gibi eğitim kurumlarında sistemli bir eğitim sürecinden geçtiklerine dair bilgi verilir.

Bazı hikâyelerde ise kahraman, hoca, lala, dadı ve dayeler tarafından yaşadıkları saray, konak veya köşkte eğitim alırlar.

⁵ Halk Hikâyelerinde Kahramanın Doğumuyla İlgili Geniş Bilgi İçin bk.:Mustafa Cemiloğlu, Halk Hikâyelerinde Doğum Motifi, Bursa 1999.

Döneminin gerekli bilgileri, kahramanlık hikâyelerinde savaş bilgilerini de alan kahraman aday, ergenlik çağını tamamlamış kişisel kimliğini edinme çabasında olan birisi olarak çağa gösterir.

Ailenin tek erkek çocuğu olan kahraman aday, ailesine karşı sorumluluk duygusu taşımaya başlar. Doğumdan önce yaşı ileri olan bir babasının olması, kahramanın sorumluluğunu artıran unsurlardan biridir. Ailenin statüsü ve mevcut statünün korunması, statünün korunması için gösterilecek çağa, soyun devamı, soyun devamı için evlilik ve evlilikte seçici olmak zorunluluğu; ergenlik döneminin getirdiği psikolojik yapı aday bunalıma sürükler. Yaşanılan sıkıntılardan -Âşık Garip örneğinde olduğu gibi- kurtulmak için bir meslek edinmek gibi arayışlara giren kahraman adayının gördüğü bir rüya sonucunda, yeni bir kimlikle hayata başlaması hikâyelerin asıl kısmını oluşturur.

VII.4.5. Rüya ve Kahraman Kimliğinin Kazanılması

Bebeklikten ergenlik dönemine geçiş sürecini tamamlayan kahraman aday veya kahraman aday ile sevgili aday, kişisel kimlik edinme sürecine girerler. Kişisel kimlik kazanma, aynı zamanda geleneğin temsilcisi olması itibarıyla olağanüstü motiflerle örülmüş bir süreç olarak gelenek tarafından yaşatılır. Halk hikâyelerinde kahramanın âşık şahsiyetini kazanmasındaki süreç ile şamanlığa giriş törenleri arasındaki benzerlik (Başgöz, 1967) ve bu benzerliklerin iki ayrı alanda, ritüel ile hikâyede görülmesi kültürel belleğin saklanması ve devamlılığına örnek teşkil ettiği gibi medeniyet değişikliği sürecinde tiplerin değişmezliğine örnek teşkil etmektedir. Gelenek, kahramanın şairlik ve müzisyenlik yeteneğini kazanıp âşık olmasını benzer ifadelerle aktarır. Çalışmanın “Şahıs Kadrosu” işlenirken teferruatlı örneklerde de görüleceği gibi Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Emrah ile Selvihan, Eşref Bey, Melikşah ile Güllühan, Bedri Sinan gibi birçok anlatmada hikâye kahramanlarının “âşık-şâir-müzisyen” kimliği kazanmaları benzer ifadelerle anlatılır.

Kahramanların kişilik kazanması, yaşadıkları problemi çözüme kavuşturabilecek yetkinliğe sahip olmalarıyla belirlenir. Başgöz, hikâyelerin biçimsel yapısında ikinci temel konu eylemi olarak “dönüşüm”ü ele alır. O; “*hikâyelerde genç oğul, erkekler toplumunun başarılı bir üyesi olması için kendisine yol gösterecek onu toplumca beklenen şekilde eğitecek otoriteyi, yani babayı kaybetmiştir. Erkek evlat olarak aileyi geçindirmek korumak ve kollamak onun görevi sayılmaktadır. Hikâye kahramanının bu sorumluluğu yüklenmekte başarısız olması ve bundan doğan derin bunalım, kahramanın olgun bir erkeğe, bir sanatçıya ve her iki anlamda da bir âşığa dönüşeceği bir mesleğe giriş töreni ile giderilir... Kahraman rüyasında bir kıza âşık olur ve "rüyasında gördüğü kız"ı aramak için yollara düşer (2012:82).*

Halk hikâyeleri âşık tarzı edebiyat geleneğinin ürünü olması münasebetiyle konusunu genellikle âşık edebiyatından, hikâye içinde yer alan inanış ve pratikleri de yine âşık tarzı edebiyat geleneğinin inanış ve pratiklerinden alır.

Hikâye kahramanının âşık kimliğini kazanması âşıklar gibi genellikle rüya yoluyla olmaktadır. Genellikle Şamanizm kavramıyla adlandırılan İslamiyet'ten önceki Türk inanç sistemine bağlanan rüya sonrası kimlik kazanımı, şamanlığa giriş törenlerinden âşık kimliğinin kazanılmasına (Başgöz, 1967:1-18; Günay 1986:13), dolayısıyla hikâye kahramanı kimliği kazanılmasına kadar devam eden inanma biçimidir. Başgöz hikâyelerin biçimsel yapısının ikinci temel konu eyleminin dönüşüm olduğunu, bu bölümde tutkulu bir aşkın ortaya çıktığını, bunun da rüya sonunda kahraman âşığın ilk deyişini söylediğini ifade eder:“(Kahramanın) yaşadığı psikolojik veya sosyal sıkıntı, bir akşam onu Allah'a yakarmaya mecbur eder. ‘Ya-rabbim ya benim canımı al, ya bana bir meslek nasip eyle.’ diye dua eder. Bu bunalım ve tükenmişlik içinde bir çeşmenin, mezarın ya da caminin kapısı gibi kutsal bir yerde uykuya dalar. Mübarek bir kişi, bir Pir, Hızır, Kırklar, Hazret-i Peygamber veya dördüncü Halife Ali kahramanın rüyasına girer” (Başgöz, 2012:83).

Aşk konulu hikâyelerin dışında rüyada görülen, elde edilmek istenen şeydir, varılmak istenen hedeftir. Köroğlu'nun rüyasında gördüğü Ayvaz'ı kaçırmaması, yine rüyasında gördüğü Şirin Döne'yi almak için Bağdat'a gitmesi, İsa Balı'nın rüyasına giren Köroğlu'nun zorda kaldığını haber vermesi buna örnek gösterilebilir (Kaya, 2011).

Âşık Garip hikâyesi buna tipik örnek teşkil eder. Âşık Garip'in babasının ölümünden sonra aileye kalan mirasın bitmesi ve sonunda gelen sıkıntılar Garip'in şâir olmasında hazırlık vazifesi görür (Türkmen, 1974:16). Bu dönem, erken ergenlik dönemine denk gelmektedir ki bu dönemde ergenin yabancılaşması, ailesini, arkadaşlarını ve yaşam biçimini reddedişi görülebilir (Derman, 2008:20). Garip babasından kalan mirası, ailesinin iştigal ettiği ticari hayatı bir kenara bırakıp âşık olmaya hazırlanmaktadır. Kendi yaş grubunun gereği olarak bunalımlı bir dönem yaşar ve o, âşığın yanında uzun süre çiraklık yapmasına rağmen bir şey öğrenemez. Şâirlik verilmesi için dua eder (Türkmen, 1974:16). Hikâyelerde âşık/şâir aday kahraman kutsal sayılan subaşı, kutsal dağ, ağaç altı vb. yerlerde uykuya dalar ve rüya görür.

Âşık Garip, bir varyantta Mısır şehrinde bulunan kutsal dağ, başka bir varyantta bir çay kenarında uykuya dalar ve orada rüyasını görür (Türkmen, 1974:17-18).

Âşık Garip rüya görünceye kadar oldukça fazla sıkıntı çeker. En sonunda Keloğlan'ın “Sen de utanıp arlanmak yok mu? Altı aydır şatirlerin yanında hizmet edersin.

Gene bilmem dersin” diyerek Maksud’u aşağılaması üzerine onun psikolojik yapısı anlatılır: “Amma oğlanın başında bir kızgın su dökülüp tırnağından çıktı. Heman kaputunu alıp dışarı çıktı. Eve gelen Maksud abdest alıp yatsı namazını, arkasından iki rekât hacet namazı kılıp İlahi Yarabbi, ya bana bu gece şairlik ver yahut da al benden emanetini” diye dua eder. Berat Gecesi de ola o gece rüya gören Maksud sabah olup uyandığında farklı bir kimlikle, âşık kimliğiyle yeni hayata başlayacaktır. Âşık olduğunun ilk işareti olarak ilk deyişini söyler:

Bir Berat Gecesi dilek diledim

Şükür muradımı virdi Hak benim

Dilediğim dilek Hakka yaradı

Andan okur dilim zikrullah benim

Kavim kardaş bir araya geldiler

Erenlerin virdiği sırrı bildiler

Ayrdılar daldan dal saldılar

Uğrunma gemişdir kıblegah benim

Bu gece sürdüm erenlerin deminden

Bana içirdiler Kırklar camından

Kurtulmadım asla dünya gamından

İşim gücüm oldu fikrullah benim

Erenler Maksud’a yite dediler

Onlarda birbirin tuta dediler

Tifliz’li Senem’i buta didiler

Dosduma düşmüş toğrı râh benim (Türkmen, 1974:124-125)

Celal Bey ile İpek Sultan hikâyesinde Celal Bey, namazını kılıp duasını edip yatar. Rüyasında Derviş’in getirdiği üç kadeh bâdeyi içer, Semerkant’da, Semerkant Beyi, Yakub Bey’in kızı İpek Sultan’a âşık olur; onu, yaşadığı sarayı görür. Derviş

kaybolup İpek Sutan'a da bâde içirir, onu da Celal Bey'e âşık eder. Celal Bey gördüğü rüyadan daha sonra kendisine arkadaş olacak, âşıklık yeteneği de olan Cünûn'un saz çalmasıyla uyanır ve ilk deyişini söyler:

*Odama misafir geldi garib insan bu gece
Sundu aşkın bâdesini bir dervişan bu gece
Üç cüz altmış altı damar yandı aşğ atasına
Neler geldi bu başıma hâlim yaman bu gece*

*Uzağ yerden haber verdi ahlımı zay eyledi
Gismetimi yâd ellere dağıtdı pay eyledi
Bir güzelin gaşı keman, kipiğin yay eyledi
Bu derdimin çaresi yoh gelse lokman bu gece*

*Celal Bey der, kime açam hâlim yamandır benim
Garlı yüce dağlar gibi başım dumandır benim
Bir Leyla'nın Mecnun'uyam, işim figandır benim
Sevdasının sarhoş etdi İpek Sultan bu gece (Taşlıova, 2006:504-508)*

Rüya görülen yer hikâyenin anlatıldığı toplumda kutsal sayılan yerlerdir. Özellikle pınar başı, ulu ağaç altı, taş/kaya gibi rüya görülen yerler, eski Türk inançlarında su, dağ, ağaç kültüyle ilgilidir. Kahramanlar rüyalarında Cebail, Hızır, Hz. Ali, Lokman, pîr, derviş, Üçler, Beşler, Yediler, Kırklar gibi olağanüstü varlık, dinî figür ve kült olmuş kişileri görürler. Kahraman âşık, ister tek başına ister sevgiliyle eş zamanlı olsun içilen iksir, bade, şerbet, rengi, kokusu, tadı belirtilmeyen kutsal bir içecektir.

Eşref Bey hikâyesinde, Eşref Bey'in âşık-kahraman olması, kendi isteğiyle Tanrı'ya yakarışı sayesinde gördüğü rüyada bâde içirilmesi sayesinde. Eşref Bey'in bade içmesine eş zamanlı olarak sevgilisi Zöhre'ye de bâde içirilerek karşılıklı âşık olmaları sağlanır (Kuzucular, 1996:103-105).

Kahramanın rüyası, bazı hikâyelerde kahramanla sevgilinin eş zamanlı olarak rüya görmeleri, karşılıklı duygusal anlamda âşık olmalarının yanında saz çalıp şiir söyleme yeteneği kazanmalarını da sağlar. Toplumun seçkin kesimine mensup kahramanların ailelerinde -Emrah ile Selvihan ve benzer az sayıda örnek istisna- saz

şairi anlamında âşıklık yeteneğine sahip bir iz görülmemekte. Toplumun üst tabakasına mensup aileler, saray, konak veya işlettikleri kahvehanelerinde âşıklar bulundurmaktadırlar.

Kahraman rüya sonrası edindiği yeni kimliğiyle çoğunlukla sevdiğinin peşi sıra giderken kahramanlık hikâyelerinin bazılarında intikam için mücadele etmeye başlar.

Hikâyeye kahramanın rüyadan sonra âşıklık yeteneği ve kahraman kimliğini kazandıktan sonra, anlatı mensur-manzum biçimde akar. Kahramanın, âşıklık yeteneği kazanmadan önce aktarılan şiirler ya usta âşıkların ya anlatıcının ya da hikâye anlatılan mekânda bulunan başka bir âşğın şiirleridir.

Kahraman âşğın saz şairliği yeteneğini kazandıktan sonra bulunduğu çevreden ayrılıp gurbete veya sevgilinin peşi sıra gitmesi, mensubu olduğu toplum katmanının kendine sunduğu imkânları hiçe sayması, bulunduğu statüyü terk etmesine yol açar. Başlangıçta içe dönük, hastalıklı, kötümser ruh hâline sahip kahraman, ailesinin mensup olduğu toplumsal katmanın dışında gezinir. Genellikle sıradan bir hayat yaşarken zor anlarında, mensup olduğu ailenin tanıtılmasıyla daha önce bulunduğu statüye döner ve zorlukları aşar.

Başgöz, hikâyelerde yeni bir aile kurma çabası olarak gördüğü rüyadan uyanma, ilk deyişini söyleme, gurbete gitme eylemlerini aile kurmada “arayış” olarak açıklar: “Kahraman bir saz edinir. İlk türküsünde gördüğü rüyayı anlatır. İkincide sevdiğini aramak için ailesini terk etme kararını açığa vurur. Anne (bazı hikâyelerde de kız kardeş) duygusal bir istekte bulunarak kahramanın evi terk etmesini önlemeye çalışır. Çünkü artık, ailenin ölen babanın yerini alacak bir erkeğe her zamankinden çok ihtiyacı vardır. Fakat kahramanın yaşadığı Tanrı vergisi aşk o kadar yoğundur ki çekirdek ailesinin kaderine kayıtsız kalır. O, ya sevgilisini bulacak veya onun yolunda canını verecektir. Kahramanın aile evinden ayrılmasıyla başlayan bu arayış, olay örgüsünde tayin edici bir konuma gelir, ancak hikâye ya evlilik ya ölümle bittiğinde ortadan kalkar. İster açıkça ifade edilsin ister edilmesin, kahramanın her hareketinin altında bu arayış yatar... Arayış, çoğu kez erkek kahramanın maceralarını hikâye etse de kadın kahramanın rüyasında âşık olduğu genci bulmak için arayışa çıktığı da olur... Tipik aşk hikâyesinde, erkek kahraman çoğu kez yalnızdır, yanına bir tek sazını alır. Bu saz türkülerle beraber, sihirli bir yardım aracı olarak işlev görür” (Başgöz, 2012:87).

VII.4.6. Kahramanın Aileden Kopuşu-Arayış/ Gurbet

Halk hikâyelerinde durağan olan sahne, adayın rüya sonrası “Kahraman” olarak uyanmasıyla dinamizm kazanır ve hareketlenir. Genellikle rüya sonrası âşık olan

kahraman, sevgiliye ulaşmak için çaba gösteren, tek ve en büyük yeteneği âşıklık olan, yeteneği sayesinde takdir gören; genellikle garip, sevgili peşinde koşan çaresiz, yardıma muhtaç biridir. Âşık olan kahramanın bu yapısıyla başarıya ulaşması beklenemez. Tek amacın sevgiliye kavuşmak olduğu algısıyla anılan hikâye kahramanının sevgiliye ulaşmasındaki amaç, kahramanın ailesinin isteği doğrultusunda neslin devamını sağlamak, ailenin ve mensubu olduğu toplumsal katmanın statüsünü korumaktır.⁶ Kahramanın birçok zorluğu göze alarak kendi başına hareket etmesi; olgunlaşması, bir aile kurabilecek yetkinliğe ulaşmasını sağlar. Kahraman bunu sağlayabilmek için ilk önce bulunduğu çevreden ayrılmaya karar verir.

Kahramanın olgunlaşma sürecinin bir parçası olan gurbet aileden, bulunduğu sosyal çevreden ayrılmak anlamındadır. Başgöz, kahramanın bulunduğu yerden, ailesinden ayrılmasını Tanrı vergisi aşkın yoğunluğuna bağlar. Arayışın merkezinde “aşk” vardır: “Dönüşüm” eyleminin ardından harekete geçen kahraman, artık bir meslek sahibi olmuş, âşıklığa başlamış, bir kızı sevecek kadar olgun ve bağımsız bir kişiliğe ulaşmıştır. Kahraman bir saz edinir. İlk türküsünde gördüğü rüyayı anlatır, İkincide sevdiğini aramak için ailesini terk etme kararını açığa vurur. Anne (bazı hikâyelerde de kız kardeş) duygusal bir istekte bulunarak kahramanın evi terk etmesini önlemeye çalışır. Çünkü artık ailenin, ölen babanın yerini alacak bir erkeğe her zamankinden çok ihtiyacı vardır. Fakat kahramanın yaşadığı Tanrı vergisi aşk o kadar yoğundur ki çekirdek ailesinin kaderine kayıtsız kalır. O, “*Ya sevgilisini bulacak veya onun yolunda canını verecektir*” (2012:87).

Kahramanın doğumuna gerekçe olan soyun/iktidarın devamı için ailenin çocuk isteği, çocuğun eğitilmesi, yetişkin olması, kimlik edinmesi, âşık olması, sevgilinin ardınca gidip evlenmesi veya ölecek yok olması (bir tür cezalandırılması) dikkate alındığında; kahramanın bütün yaşadıklarının yeni kuracağı aile ve sağlayacağı aile birlikteliğinin, hikâyenin fıkı yapısını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Aynı durum kahramanlık konulu hikâyeler için de geçerlidir. Köroğlu’nun ortaya çıkışı, kahraman kimliği kazanması, Köroğlu’nun babasıyla Bolu Beyi arasında geçen olumsuzluklardır. Köroğlu, Bolu Beyi’nden babasının intikamını almak için mücadeleye başlar. Bunun için toplum tarafından kabul edilebilecek bir düzeninin olması gerekir. Çamlıbel’e çekilir, evlenir, oğlu doğar, çevresine topladığı koçakları seçkin yiğitlerden oluşur. Bu yönüyle toplumda kabul gören Köroğlu, babasının intikamını alır, padişah tarafından affedilir, düğünler yapılır, fakirler korunup kollanır, anlatıların sonlarında Köroğlu’nun yaşlılığında her şey Köroğlu’nun istediği

⁶ Gurbete çıkan kahramanların statüleri için bk. Nerin Köse, *Türk Halk Hikâyelerinde Gurbet*, İzmir 1997, 51-56.

gibi olur, koçaklar memleketlerine dönerler, Köroğlu kırklara karışır ve giderken yiğitliklerinin, mertliklerinin, dürüstlüklerinin anlatılmasını vasiyet eder.

Kahramanın bulunduğu çevreden ayrılması, dar ve kapalı alandan kurtulup uçsuz bucaksız, geniş ve açık bir alana gitme arzusudur. Kahraman böylece daha önce birlikte yaşamak zorunda olduğu ve kurallarını kendi ve kendi neslinin belirlemediği bir alanda yaşamayı bırakıp farklı bir alana, kendi neslinin yaşadığı bir alana geçmek düşüncesini hayata geçirir. Bu ayrılıştaki yerleşik hayatın getirdiği sükûnet, barışıklık hâkimdir. Daha önceki dönem Bozkır hayatında daha sert bir geçiş görülür. Bozkır yaşantısının hâkim olduğu dönemin izlerini taşıyan Reşididdün Oğuznamesi'nde, Oğuz Han'ın babası Kara Han'la olan mücadelesinin sonunda Kara Han'ın ölümü, aslında yeni neslin galibiyetidir. Geçiş sürecinde baba ile oğul mücadelesi ve babanın ölümü bu geçişin şiddetini ifade eder. Hikâyelerde yeni neslin galibiyeti, babanın sessiz sedasız ölümü, sonunda oğulun/kahramanın onun yerini alması biçiminde görülür.

Nesiller arası zihniyet farklılığı Köroğlu anlatmalarında da görülür. Başta Bozkır medeniyetinin izleri görünen, merkezde "intikam" ve "kavga"nın olduğu dönem, adaletsizliğin hüküm sürdüğü bir dönemdir. Köroğlu'nun çocuk yaşta babasının neslinden olan Bolu Beyi'nin yanından ayrılması, eğitildikten sonra Çamlıbel'e gitmesi de Oğuz Han-Kara Han çatışmasına benzer sert bir geçiş, sonunda daha sakin, yumuşak bir geçiş söz konusudur.

Hikâyelerde asıl konunun -kahramanın ve kahramanla birlikte diğer figürlerin yaşadığı olaylar, olayların yaşandığı zaman ve mekân- başlamasıyla anlatının kendine özgü yapısı ortaya çıkar. Hikâyenin hem şekli yapısı, hem konusu bundan sonra daha da belirginleşir.

Türk halk hikâyelerinin üslubunu belirleyen unsurların başında şekli yapısı ve icra tarzı gelmektedir. Ancak hem şekli yapının hem icra tarzının, geleneğin dinamizmi içinde belirlendiğini göz ardı etmemek gerek.

Halk hikâyelerindeki mensur-manzum yapının esasını mensur anlatı kısmı oluşturur. Hikâyenin olay örgüsü mensur kısımda anlatılır. Olaylar, kişiler, mekân ve zaman bilgileri ile bunların tasvirleri mensur kısımda verilmektedir. Anlatılarda ana yapıyı oluşturan mensur kısım, musannif tarafından tasnif edilmiş veya anlatıcı tarafından öğrenilmiş olaylar, geleneğin belirlediği kalıplar içinde aktarılmaktadır. Anlatıcılar, hikâyeyi oluşturan temel olayları sabit tutarak bu olaylar çevresinde kendi üsluplarına eklemeler yapabilmektedirler. Zaman zaman icra ortamının şartlarına bağlı olarak olaylar ekleyip çıkarabilmektedirler. Boratav, Âşık Şenlik'in hikâyelerinde yapılan değişiklikleri örnek vererek bu değişimi açıklamakta-

dır: “Mensur hikâye kısmında, hikâyecî âşık tam bir anlatma serbestliğiyle konuşur. Mevzuun esas hatlarından sapmamak şartıyla hikâyesine istediği genişliği verir. Asıl hikâye arasına karavelli adını verdikleri müstakil hikâyeler katar.

Çok meşhur bir musannif âşıkın, meselâ Şenlik’in hikâyelerini, ondan veya onun şakirdlerinden dinlemiş olanlar, onun hikâyesinin bu nesir kısımlarının gösterdiği süslü, nükteli, darbî mesellerle ve tabirlerle dolu özenilmiş üslubunu muhafaza etmeye çalışırlar. Fakat umumiyetle nesir kısmında, darbî meseller, teşbihler, tâbirler, bazı klişe olmuş mecazlar, alkışlar ve kargışlar müstesna, vakaları anlatan parçalar nâkil hikâyecinin ihtiyarına göre değişen yerlerdir” (2002:33). Boratav’ın tespitlerini, Şenlik’in tasnif ettiği ve daha sonra gelen âşıkların anlatılarındaki fark oldukça dikkat çekicidir.

Âşık Şenlik’in tasnifi olan Selman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinin dört farklı anlatıcıdan derlenen metnin giriş bölümü karşılaştırıldığı zaman, anlatıcının kişisel tasarrufu belli olmaktadır. İlk örnek, 1971 yılında Ensar Aslan tarafından derlenen Şenlik’in oğlu Âşık Kasım’ın çıraklarından Âşık İslam Erdener anlatmasıdır. “Eşki ihtilât, zevk edelh söhbet, seyri meşgulât, vesvi hekâyet, izzeti iltifatnan haki payınıza ifada edimki, gözünen görmemişih ama bizden ezelki usdatdardan dilden eşidif beyle bellemişih ki, Çin-Maçin ölkesinde Payitaht şehrinde, bir hezineye malik, hökmü ihdiyar sahavı elem emrinde müti, pek sahif kamâl bir şahsı cihan varidi, ismine Alhan deydiler. O Alhan deyilenin on dört on beş sularında, bir çağı huban, geddi nevcivan, cengi gehnman, her bir merfetde mahir, elemde neziri bulunmaz Salman Bey namında bir oğlu varidi.

Payitaht şehrine iki günnüh’ yol bir şehir varıdı, o şehirde Gahraman Bey namında bir padişah varidi, kimse Gahraman Bey’i tanımazdı, cümlesi Salman Bey’in emrine itayât ederdiler.” (Aslan, 1975:353).

Selman Bey Hikâyesi, Âşık İslam Erdener tarafından 1986 yılında farklı bir ortamda anlatılmış, Kutlay Doğan tarafından tespit edilmiştir.

“Men Karslı Âşık İslam Erdener. Arz edeceğim hikâye, bizden evvelki ustalardan almış olduğum Selman Bey ile Turnatel Hanım Hikâyesi. Biz hikâyelere şöyle giriş yaparız.

Aşk-t ihtilaf,

Seyr-i meşgulat,

Zevk ile sohbet Vâsf-ı hikâyet,

İzzet ü iltifat ile huzurlarınızda nerelerden ve kimlerden bahsetmeliyim? Çin-Maçin ülkesinin payitaht şehri olan Bediştan şehrinde Alihan Vezir'den oğlu Selman Bey'den ve Selman Bey'in talebe arkadaşlarından.

İkinci olarak; yine Sinbat'ın ülkesi, Bediştan şehrinde Kahraman Padişah'tan, Celâl Vezir'den, Celal Vezir'in kızı Gevher Hanım'dan, onun kırk cariyesinden, Camal'den, oğlu Esat Bey'den, Gevher Hanım'ın anası Senem Hanım'dan, Başcariye Mine Hanım'dan, Salâtın Cariye'den, Bağban Abuzer'den, Müzevvir Çamkırçölpen'den. Hekim Aziz'den, Dağların katili Gaddar-ı Zengi'den, imtihan Mağarasından; Üçüncü olarak da Haveran ülkesinde Hatem şehrinde Müressesef Şahı'ndan, onun kızı Turnatel Hanım'dan, Eyyam Münecim'den, Turnatel'in Hanım'ın anası Dilbaz Sultan'dan bahsedek... Mevzuumuz bu ismi geçen memleketler ve şahısların arasında cereyan edecektir.

Efendim göz ile görmemişiz, dil ile bizden evvelki üstatlardan öyle bellemişiz ki Çin-Maçin ülkesinin Bediştan şehrinde Alhan isminde bir vezir vardı ki ülkeyi o yönetirdi. O'nun bir şah-ı huban, kadd-i nev-civan her marifete malik bir oğlu vardı. İsmine Salman Bey derlerdi. Salman Bey zamanını tahsili bitirmişti, diplomasını almıştı. Talebe arkadaşlarıyla beraber çok ava kuşa giderdi. Avcılığı çok severdi. Ömürleri o vaziyette safa ile geçip gederdi” (Kaya, 2013:63-64)

Âşık Şevki Halıcı'dan Fikret Türkmen ve Mustafa Cemiloğlu tarafından derlenen hikâyede de küçük değişiklikler görülmektedir. “Biz gözümüznen görmedik. Bizden önceki üstadımız rahmetli Âşık Şenliş şöyle buyurmuşdur ki, bu hikâyenin başlangıcı Bezesdan ülkesi. Bezesdan ülkesi, bir de Haveran ülkesi. Bezesdan ülkesi Hanekirt diye bu Ahırkelek'in bir köyünü gasdedermiş. Haveran ülkesi de Afrika'da mı, uzak memleketlerde mi. Orda bir gız, bir beyin oğlu. İkisnin âşık olmasından ibaret. Delikanlının adı Salman Beydi, gızın adı Dürretel Hanımdı. Ama bahalım bunnar ne şekil geliller. Araları iki sene iki aylık yoldur. Yani, bir günnüh, iki günnüh, üç günnüh, uçağa binif orda inme yoh. O zamanın devri. At belinde, deve belinde iki sene iki aylık bir yolnan ancak gelellermiş.

Bizim hikâyemiz şöyle başlar ki Bezesdan ülkesinde Alhan isminde bir bey var idi. Alhan Bey memleketin igit bir beyi. Ama o gadar kendesi milletini sevendi. Ama onların bağlantı yerleri Gahramanya şehrinde Gahraman patişaha bağlıdı. Fagat o ülkenin beyi olduğuna, halk hep Alhan Beyi, Salman Beyi tanır.

Salman Bey de çok yeni yetişmiş bir geçdi. O gadar mütevazı, o gadar güzzel ahlaklı ki babası beyliği oğluna verdi. Oğlu o gadar memleketin iyilğini, fakirin elini tutmağını, efendim. Herkes ne istedi, onu verdi. Fakat çokda zengin. On dört sürü goyunna varidi bunnarın. O goyunna bütün yazın yaylahda, gışın gışlahda.

O gadar goyuna bir araba ot bile biçmezlerimiş. O gışlah yaz günü hiçbir hayvan goymazlarımış. Derelermiş. Efendim, sıcah memleketin yerleri. Orda otlar böyürmüş. Gış oldu mu hayvannar orda yermiş.

Ama Salman Bey danilen gendist o gadar silahşor, o gadar yani kimse onun bileğini bükmesine imkân yoh. At beline binende elindeki o gadar silahşorluluk edermiş ki, gendisine yirmi tene deliganlı hücum ederlermiş...” (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:651).

Bir başka anlatı, Hurigözel'den Cemal Şafak tarafından 1973 yılında derlenen metin. “*Aşk-ı itilat, zevk-i sohbət, vâsf-ı hikâyet, izzet-i iltifatla sizlere nereden haber verelim, kimlerden bahsedelim efendim? Gözümüzle görmemişiz, ustalarımızdan böyle duymuşuz.*

Vaktinde Çin-Maçin Ülkesi'nde, Pay-i taht şehrinde, adaletli, saltanatlı, hayırsever, halkının sevgili, âlem emrinde muti, pek kemal sahibi Alhan Vezir adında bir zat vardı. Bu vezirin de çok yakışıklı, pür kemal, 15-16 yaşlarında yiğit, pehlivan, zamanın harp aletlerini maharetle kullanan, tek başına bir orduya bile karşı koyabilen, zaman kahramanı bir oğlu vardı. Adına Salman Bey derlerdi...

Salman Bey, avcılığı, at binmeyi, ok atmayı büyük maharetle yapardı. Yazın yaylalarda, sürü ve koyun çobanlarının başına gider, oralarda çadır kurar, soğuk pınarların başında, yeşil çimenlerin içinde, envayi çeşit çiçeklerin mis kokuları içinde dünya meşakkatinden habersiz, her gün taze koyun, kuzu etiyle beslenerek yaz aylarını geçirirdi. Havalara serinleyince şehre iner, kendi gibi temiz ahlaklı, münevver arkadaşlarıyla gününü geçirir, ilmiyle ve ibadetiyle meşgul olurdu. Bazı gecelerde arkadaşları başına toplanır ve gece yarısına kadar muhabbet ederlerdi” (Şafak, 2019:73-74).

Aynı hikâyenin girişindeki dört anlatım arasındaki farklılık, anlatıcının üslubu, anlatı ortamı ve özellikle Hurigözel anlatmasındaki sözlü gelenekten yazıyla aktarılırken yazarın yaptığı değişiklik dikkat çekicidir. Bu da hikâyelerin anlatımında ana yapının, çoğu kez kalıp ifadelerin korunduğu, anlatıcı ve yazarın müdahalesinin sınırlı olduğu; “*Aldı bakalım ne dedi*”, “*Aldı oğlan*”, “*Aldı kız*”, “*bakalım ne demiş*”, “*böyle dedikde*”, “*böyle söyledikde*” gibi kalıp ifadelerin yanında; “*bakalım... Ne söyledi*”, “*biz... Vekâleten söyleyek*”, “*alır bakalım anası*”, “*görek ne söyler*”. “*aldı ikinci kıtayı*”, “*o yok biz varık, vekalet edek..*” “*ben söyleyem vekalet siz sağ olun*” gibi kişisel üslubu yansıtan kalıp ifadelerin kullanıldığı da olur.

Hikâye kim tarafından ne zaman tasnif edilmiş olursa olsun, hangi âşık kolu veya âşık ekolünden gelirse gelsin, hikâye anlatımında anlatıcının üslubu, hikâyenin

başından itibaren tanınır. Şeref Taşlıova'nın anlattığı hikâyelerde yer alan; “Peh pehl..”, “ocağm batmasın”, “Peeh bacım!”, “Eh babai!”, “... eh Âşık Şenlik'in de iki eşi var..” ve benzeri ifadeler, anlatıcının kendine özgü kullandığı kalıp sözlerdir. Durbilmez, anlatıcıya özgü kalıp ifade örneklerinden Yusuf Sıra'nın “bunu güzelle buldur, bir havuz içine aldır” gibi secili sözlerin belirleyiciliğini aktarır (2017:49).

Taşlıova, hikâyelerde kişisel üslubun dışında bölgelerin kendine özgü üsluplarını olduğunu ifade eder: “*Türkiye sahasında, Doğu Anadolu Bölgesi'nde hikâye anlatım şeklinin birbiriyle yan yana yaşayan Kars ve Erzurum yörelerinde, görülen farklılıkların, icracılara ve dinleyici beklentilerine göre oluştuğunu bilmekteyiz. Bunun yanı sıra Sivas ve güney kesimlerinde Adana, Gaziantep illerindeki anlatım üslup ve içeriklerinin de Kars ve Erzurum'dan farklılıklar göstereceği aşîkârdır*” (2006:93).

Hikâyede âşık kimliğini edinen kahramanın, olayları yaşamaya başlamasından itibaren gelişen olayların anlatıldığı hikâyeler, “zaman” konusunda da söylendiği gibi, icra ortamına bağlı olarak uzun zaman yayılabilmektedir. Bazı hikâyelerin bir yılda anlatıldığının ifade edildiği bilgiler bulunmaktadır.

Alan çalışmasına dayanarak tespitte bulunan Taşlıova, bu tür anlatma süresinin “söylenenlerin tekrarı, kimi zaman da araştırma yapan kişilerin mülakat veya gözlem yaptıktan bazı âşıkların ‘yanıltıcı’ ve kimi zaman da, araştırmacının fevri davranarak anlatıcının özele (kendi sanatçı kişiliğine dair) bazı konular için söylediğini genele yayarak düşünmeleri sonucunda, yanlış ve günümüzde de düzeltilmesi zor bilgi” olduğunu ifade ederek “icra ortamlarında, 20-30 gece anlatılabilecek bir hikâye yoktur. Önemli olan anlatıcının, bir hikâyeyi Kars kahve icra ortamında, uzatabildiği kadar uzatmasıdır ki bu da en fazla 3 veya 5 geceye kadar” olduğunu tespit etmiştir (2006:295).

Anlatıcının icra ortamı, dinleyici tavrı ve beklentisi ile anlatıcının üslubunun belirlediği anlatım zamanı içinde, asıl olayların anlatıldığı mensur kısımlar, manzum parçalar ile zenginleştirilmek suretiyle anlatılır.

Anlatıları süsleyen şiirler, anlatıda farklı şekillerde yer alırlar:

- Yaşadığı kesin olan âşıkların hayatları etrafından oluşan hikâyelerin şiirleri, çoğunlukla hikâye kahramanı âşığa ait olur.
- Yaşadığı bilinen, ancak şiirleri hakkında kesin bilgilerin bulunmadığı hikâye kahramanlarının şiirleri, ya hikâyenin musannifi âşığa ya da anlatıcı âşığa ait olur.

- c. Hayalî kahramanlar çevresinde oluşturulan hikâyelerin şiirleri, hikâyenin musannifi ve anlatıcısının şiirleridir.
- d. Hikâyede yer alan manzum parçaların yanında, anlatıcının veya anlatıcının ezberinde olan başka bir âşığın şiiri olabilir.
- e. Yaşadığı kesin olan âşıkların hayatları etrafından oluşan hikâyelerin şiirleri, çoğunlukla hikâye kahramanı âşığın ürünleridir.

a. Son dönemde yapılan çalışmalarda kaleme alınan biyografik hikâyelerde kullanılan şiirler, ya hikâyenin akışı içinde bir olayı güçlendirmek, çeşni katmak amacıyla serpiştirilmiş ya da şiirin çevresinde yeni bir olay halkası oluşturulmuştur.

Dilgem Yahya Bey'in hayatı çevresinde teşekkül eden hikâyede kullanılan şiirler Dilgem Yahya'nın şiirleridir (Çetin, 1986a; Sakaoğlu vd., 1985:195-243).

Serencam tipi hikâye olarak kabul edilen Âşık Şenlik ile Kılıççı Âşık Mustafa Karşılaşması'nın anlatıldığı hikâyede yer alan şiirler Âşık Şenlik ve Kılıççı Mustafa'nındır. Hikâye şiirler çevresinde oluşturulmuştur.

Âşıklar, hayatlarını veya hayatlarının bir dönemini hikâye tarzında anlatırlar. Bu durumda hikâyede yer alan şiirler âşığın kendi şiirleridir. Şeref Taşlıova'nın Kırgızistan Seyahati, Âşık Şeref Taşlıova Gurbet Ellerde adlı kısa hikâyeleri bu türdendir (Türkmen-Taşlıova, 2009:493-579). Mahiri ile Mahitab'ın hikâyesi (Gökalp, 1985) ve Kul Ahmet ile Şah Zeynep (Elçin ?) ile Âşık İsmeti ile Kapı Güzeli (Pürlü, 1998) hikâyelerindeki şiirler de hikâyelere adını veren âşıkların şiirleridir.

Karacaoğlu'nın hayatı çevresinde oluşan hikâyelerde, Karacaoğlu'nın (Uraz, 1981a; Yurdatap 1976), Sümmani ile Gülperi hikâyesinde Sümmani'nin şiirleri kullanılmıştır (Uraz, 1981b).

b.Yaşadığı bilinen, ancak şiirleri hakkında kesin bilgilerin bulunmadığı hikâye kahramanlarının şiirleri yanında hikâye musannifi ve anlatıcı âşığa ait şiirlerden örnekleri barındırır. Hikâyelerde yer alan şiirlerin değişmemesi gereğini işaret eden bu değişikliğe dinleyicinin tepkisine yol açacağını söyler. Boratav, değişikliklerin, hikâyeyi bilen, eksikleri veya tahrifleri fark eden dinleyicileri kızdıracağını; iyi bilmediği kısımları uydurmaya kalkan âşığın adının kötüye çıkacağını, bunun için değişikliklerin hoş karşılanmadığını söylemektedir (2002:33).

Âşık Kerem'in hayatı çevresinde teşekkül eden Kerem ile Aslı hikâyesinde hikâye kahramanı olan Âşık Kerem'in hayatı hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. 16. yüzyılda yaşadığı rivayet olunan Kerem'in çok sayıda şiiri cönk ve mecmu-

alarda yer almaktadır. Hikâyenin 17. yüzyılda tasnif edildiği görüşünün hâkim olduğu Kerem'in şiirlerinden birçoğunun hikâyede yer alması gerekir.

Kerem ile Aslı hikâyesi dışında yapılan çalışmalarda Kerem'e ait olduğu varsayılan şiirlerden bazıları hikâyeden, bazıları çeşitli yazılı kaynaklardan alınmak suretiyle yeniden bir araya getirilmiş halk kitabı tarzında çalışmalardır (Duymaz, 2001:201-217; Atalay, 1930).

Kerem ile Aslı hikâyesinin varyantlarındaki şiirlerin karşılaştırmasını yapan Duymaz, varyantlarda farklı şiirlerin yer aldığını göstermektedir. Şiirdeki farklılık, hikâyenin farklı Türk gruplarında anlatılması ve anlatıcının kendi şiiri veya bildiği bir şiiri Kerem mahlasıyla hikâyeye yerleştirmesiyle açıklanabilir.

c. Hayali kahramanlar çevresinde oluşturulan hikâyelerin şiirleri, hikâyenin muhsannifi ve anlatıcısının şiirleridir.

Mevlüt Hısan'ın tasnif ettiği Bedri Sinan ve Leyla ile Mecnun hikâyelerindeki şiirler âşığın kendi şiirleridir (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:71-118, 144-149).

d. Hikâye kahramanı/âşığın şiirleri yanında, anlatıcının kendisinin veya ezberinde olan başka bir âşığın şiiri olabilir. Anlatıcı âşık, âşık olmayan usta bir anlatıcı veya meddah, hikâyedeki şiirlerin yanında, anlatıyı zenginleştirmek için ezberledikleri başka şairlerin şiirlerini de gerekli yerlere serpiştirebilirler. Bu durum, Behçet Mahir'in anlattığı hikâyelerde sık görülmektedir.

Modernize edilen halk hikâyelerinde de sık görülen başka şair veya âşığın şiirlerini kullanılması, Fuat Edip Baksı'nın Emrah ile Selvi hikâyesinde de bulunmaktadır. Hikâye, Ercişli Emrah'ın çok az şiiri yanında Ruhsatî, Meslekî, Gevherî ve Karcaoğlu gibi şairlerin şiirleriyle zenginleştirilmiştir (Baksı, 1970). Bunun nedeni, Fuat Edip Baksı'nın hikâyeyi yeniden kaleme aldığı dönemde Emrah ile Selvi Han veya Ercişli Emrah konusunda yeterli çalışmanın olmayışı, dolayısıyla şiirlerinin yazar tarafından fazla bilinmiyor olmasıdır.

Bazı hikâyelerde, âşık kimliği olmayan hikâye kahramanlarının da şiir söylediği olur. Selami Münir Yurdatap'ın "Kanlı Pınar Başında Ali Efe" ve "Çakıcı Efe" hikâyelerinde Çakıcı ve Ali Efe'ye anonim bir Ege türküsü, Karacaoğlu'nun uyarlanmış şiiri anlatıyı zenginleştirir, halk hikâyeciliğine yaklaştırr.

Hikâyelerdeki olaylar, kahramanın ortaya çıkmasıyla birlikte, şiirler de mensur kısımlara eklendikten sonra devam eder. Hikâyenin başlangıcından icra zamanına, kalıp ifadelerden şiirlerin yoğunluğuna kadar bütün bunlar terkip hâline getirilip anlatılır. Hikâyede oluşan bu terkip, üsluba dair geleneğin belirlediği esaslara bağlı olarak anlatıcının üslubuyla dinleyiciye aktarılır.

Kahramanın bulunduğu çevreden ayrılması, aşıklık kimliğinin de iyice belirginleşmesini sağlar ve kahramanın bulunduğu yerden ayrılmasıyla anlatıdaki çatışma başlar. Kahraman veya kahramanın mensubu bulunduğu sosyal çevrenin karşılaştığı engellemeler, uyumsuzluklar, tutarsızlıklardır. Sosyal uyumsuzluk kavramı içinde ifade edilebilecek çatışma, güç paylaşımı veya psikolojik üstünlük kurma düşüncesi, ekonomik alanda kıt bir kaynağın paylaşımı, toplumların veya kişilerin amaçlarına ulaşmak veya isteklerini gerçekleştirmek için giriştikleri mücadeleden kaynaklanabilir.

Hikâyelerin akıcılığını sağlayan çatışma, çatışma yoğunluğu, onların dinlenmesinde etkilidir. Başlangıçta dingin bir yapı gösteren hikâyelerde, çatışmanın nedenleri, niteliği ve tarafları anlatının başlarında belirlenir. Bu belirlenme hikâyelerin konularına göre de farklılık gösterecektir. Aşk ve kahramanlık konulu hikâyelerin çatışma nedenleri, çatışmanın niteliği ve tarafları bazen benzeşse de çoğunlukla farklılık gösterir.

Kahramanlık konulu hikâyelerin çatışma nedeni, destani dönemin devamı niteliğinde olması dolayısıyla dışa dönük bir mücadelenin de temelini oluşturur. Bozkır hayat tarzının gereği birlik duygusunun hâkim olduğu toplumun dışa dönük mücadelesi, sahip olduğu araziye korumak, daha fazla araziye sahip olmak, yaşadığı coğrafyada mensup olduğu toplumu korumak, intikam almak ve daha iyi yönetmek düşüncesi, "liderin" idaresinde yürütülür. Destanların tamamında olan bu düşünce yapısı (Çetin 2016) fikrî yapısında değişiklik olsa da kahramanlık hikâyelerinde varlığını devam ettirmektedir. Köroğlu anlatımlarında temel çıkış noktası intikam almak olan çatışmanın nedeni, Bolu Beyi ve onun şahsında devlet yönetimi olan kendinden daha büyük bir güçle çatışma niteliği taşır.

Köroğlu'nun ortaya çıkışı, Bolu Beyi'nin babasının gözlerine mil çektiği, koldan ayrılması, Kır At'ın eğitimi ve Elmas Kılıç'ın yapımı ve Ali'nin eğitildikten sonra "Köroğlu" olarak Köroğlu Kulesi'ni inşa edip gündüz eşkıyalık yapıp gece kuleye dönmesi, ardından Bolu Beyi'ne karşı açtığı mücadele ve çevresine deli/koçak toplaması, Köroğlu'nu lider kılar, çatışmanın da taraflarını belirler: Köroğlu-Bolu Beyi çatışmasıyla anlatılar başlar. Anlatıların sonunda Köroğlu liderliğinde bir toplum kesimi ile karşı gücün çatışması ve sonunda huzurun sağlanması gelir.

Çatışma nedeni ve niteliği ile taraflar nesirle anlatılırken yerine göre güzelleme yerine göre koçaklama türü şiirlerin söylenmesi anlatıyı zenginleştirir, dinlenir/okunur kılar. Bu anlatılarda zaman zaman Köroğlu'nun kendi kendine "*Bolu beyleri nere, ben nere! Benim asla gücüm Bolu Beylerine yeter mi?*" benzeri ifadelerle bulunduğu pozisyonu muhakeme etmesi, iç hesaplaşma veya kişinin iç çatışması değil sadece rakibe/düşmana karşı nasıl tavır alacağını belirlenmesini gösterir.

Aşk konulu hikâyelerin yapısı içe dönük ve kişiseldir. Kahraman, sevdalandığı bir kıza kavuşmak için mücadele eder. Mücadele ederken Köroğlu, Salman Bey ya da Elif ile Mahmut örneğinde olduğu gibi toplumun bir kesimi yoktur. Sadece kahramanın amacına ulaşmasını isteyen ailesi ve bazı hikâyelerde kahramana eşlik eden arkadaşı veya arkadaşlık yapacak bir yardımcısı bulunmaktadır. Çatışmanın nedeni tamamen kişisel aşktır. Çatışma, genellikle zayıf bir rakip, sevgiliye giden yolda herhangi bir engel, kahramanın sevgilisinin hizmetinde bulunan bir kadın veya toplum dışına itilmiş kişidir.

Hikâyelerde kahramanlar bulunduğu çevreden ayrılıp anlatıda yaratılacak çatışmada taraf olmak üzere yola çıkarlar. Bazısı Köroğlu örneğinde olduğu gibi kendi hükümrانlığını kurabileceği bir merkeze, Kirman Şah gibi Mahperi'ye kavuşmak için sürekli mücadele edeceği Herat'tan Kaf Dağı'na, Yemen'den Tiflis ve Horasan'a kadar geniş bir coğrafyaya, Kerem ile Aslı örneğindeki gibi İsfahan'dan ayrılıp Hoy, Van, Tiflis, Ahlat, Muş gibi beldeleri takip ederek yaratılacak çatışmalarda bulunmak üzere harekete geçerler.

VII.4.7. Hikâyelerde Çatışma Alanları/Engeller

Başgöz'ün aşk konulu hikâyeleri esas alarak hikâyelerde temel konu eylemlerinden biri olarak gördüğü engeller, diğer hikâyeler için de söz konusudur. Anlatıda çatışmayı oluşturan en belirgin unsur engeldir. Kahramanın yolculuğunda zorluklarla karşılaşması, zorlukları aşması, önüne çıkanları problemleri çözmesi, sınavlarda başarılı olması; adeta yeni bir engelle karşılaşmasına hazırlıktır. Hikâyede yer alan engeller, daha önce de ifade edildiği gibi hikâyenin icra ortamına bağlıdır. Anlatıdaki engelin, entrik unsurun çokluğu hikâye anlatım zamanının kısa veya uzunluğunu da etkilemektedir. "Bakhtin'in adlandırmasıyla (1981:90'den Başgöz 2012:89) bu "macera zamanı", engelleri seçip sıraya koymasında anlatıcıyı özgür kılar. Hikâyede istediği yere engelleri dikebilir. Gösterimini uzatmak veya kısaltmak için aşık, aynı zamanda engellerin sayısını çoğaltıp azaltabilir. Bazı hikâyelerde engeller, kahraman evlendikten sonra da ortaya çıkmaya devam eder. Bir engel tek bir motiften veya motifler zincirinden oluşabilir. Dinleyici, engellerin aşılmak üzere ortaya çıktığını bilir; sonuçta dramatik gerilim, engellerin yarattığı sonuçlardan dolayı değil sayılardan ve niteliklerinden dolayı ortaya çıkar. Engelin bu öz niteliği anlatıcının halk masallarından ve destanlardan malzeme ödünç alıp hikâye yapısına katmasına izin verir." (Başgöz, 2012:89).

Kahramanların yolculuklarının başında, kahramanın mensup olduğu aile ve ailenin toplumsal katmandaki yeri ve statüsü ilk engeldir. Kahramanın ailesi, dolayısıyla ailede temsil edilen toplumsal statü; kahramanın hastalıktan kurtulması, dolayısıyla

siyla ölmemesi için mücadele eder. Kahraman bu engeli hastalığıyla aşar. Zira kahramanın ölümü, mensup olduğu toplum katmanının yer değiştirmesi, statüsünün düşmesidir. Aşk hikâyelerinde böyleyken kahramanlık konulu hikâyelerde, kahramanın mensup olduğu aile ve aynı statüde olan sosyal çevresinin refahı ve varsa intikam alma isteğidir. Dışa dönük bir mücadelede kahramanın bu hareketi ıstıyakla karşılanır ve kahraman ilk engeli aşar. İlk engeli aşması aynı zamanda kahramanın kişiliğini ispat etmesidir.

Aşk konulu hikâyelerde sık görülen bir başka engel inanç ve statü farklılığıdır. Toplumun seçkin kesimine mensup olan hikâye kahramanlarının bulundukları toplumsal tabakanın dışına çıkmalarına izin verilmez. Bir alt statüye/tabakaya mensup olanların buluşması istenmez. Hikâye kahramanı toplumun alt tabakasına mensupsa olumlu, cazip özellikleri öne çıkarılarak üst tabakaya/statüye yükseltilir ve engeli aşması sağlanır. Âşık Garip ile Şah Senem’de mirasyedi Maksud (Garip), Sümmanî, Menekşe ile Lütfü Salih hikâyesinde Lütfü Salih, Âşık İsmetî ve Kapı Güzeli’nde Âşık İsmetî, toplumun alt tabakasına mensup olarak tasvir edilip çeşitli özellikleriyle üst tabakaya çıkarılır, statüleri yükseltilir.

Kerem ile Aslı’da, Kerem’in Müslüman, Aslı’nın Ermeni olması görünürde Aslı’nın ailesinin/annesinin evliliğe karşı çıkması, dolayısıyla aileden kaynaklanan engel olarak anlatılmış olsa da toplumsal çatışmanın bir yansımasıdır. Bu da inanç grupları arasındaki geçişlerin zorlaştırılması, hatta mümkün olmamasını ifade eder.

Hikâyede, olayların çokluğunu belirleyen hikâye anlatıcısı, hikâye anlatıcısının anlatma süresini belirleyen dinleyici tutumdur. Dinleyici tutumuna göre anlatıcı, hikâyesine yeni olay halkaları ekleyebilir. Dolayısıyla yeni çatışma alanı yaratılır.

Hikâyede kahraman amacına ulaşmak için gittiği yolda, yarışacağı bir rakip veya kendisiyle savaşacağı bir düşmanla karşılaşır. Kahramanlık hikâyelerinde genellikle kahramanın yenilmesi ve ortadan kaldırılması için savaşan bir düşman figürü oluşturulur. Düşmanın hedefi, doğrudan kahramanın kendisidir. Köroğlu’nda Bolu Beyi’nin hedefi, Köroğlu’nun ortadan kaldırılmasıdır. Köroğlu’nun intikam alma isteğiyle ortaya çıkması ve daha sonra zengin anlatılarıyla adalet ve gücü temsil etmesi, haksızlıklarla mücadele etmesi için gerekli olan bir düşman tipinin olmasını gerektirmektedir. Köroğlu ve Köroğlu’nun karşısında olan düşman aynı amacı gütmeyen, birbirlerini yok etmeye çalışırlar. Köroğlu’nun olumlu davranışı hareketleri karşısında düşman sürekli engeldir.

Babasının intikamını almak için yola çıkan Köroğlu, Bolu Beyi’ne karşı mücadeleye girer. Bolu Beyi’nin Köroğlu’nu ölü veya diri getirmesi karşılığında Sultan Murat, Lala’nın kızı, Kiziroğlu’nun yeğeni Dönek Hanım’ı Bolu Beyi’ne verecek-

tir. Köroğlu'nun Dönek Hanım'la ilgili herhangi bir düşüncesi bulunmamasına rağmen Dönek Hanım Köroğlu'nu Bolu Beyi'nin elinden alıp konağında saklar. Dönek Hanım'la Köroğlu kaçır, Dönek Hanım'la Esabalı evlenirler. Bolu Beyi öldürülür/aman dilediği için "kelleyi kurtarır" (İçel, 2010:175-252, Mahir, 1973:499-582; Kaftancıoğlu, 1979:1-58).

Köroğlu Bolu Beyi Kolu'nda görüldüğü gibi sonu Dönek Sultan ve Esabalı'nın evliliğiyle biten anlatıda, iki tarafın/gücün yarışmasını, rekabet etmesini gerekli kılan herhangi bir şey bulunmamakta, bunun yerine Köroğlu'na düşmanlık yapan Bolu Beyi ile Köroğlu'nun mücadelesi bulunmaktadır.

Hikâyelerde ulaşmak istedikleri veya elde etmek istedikleri ortak hedefleri ol-mamasına rağmen hikâye kahramanına düşmanlık yapıp engel olan kişi veya varlık-lar söz konusudur.

Kirman Şah hikâyesinde Kirman Şah'ın karşılaştığı, mücadele ettiği dev, ejder-ha, aslan ve kaplan, düşmanlık yapan varlıklardır (Alptekin, 1999:188-212).

Şah İsmail hikâyesinde Şah İsmail'in üvey annesi gelinlerini kıskanır, Şah İsmail'in babasının Gülizar'la evlenmesini ister: "*Bir de kızlar üçü birden elpençe divan karşusunda durdılar. Şimdi Hanım Sultan bir ona, bir ona nazar idüp bakarken şol tarafından urulup, sağ tarafından beş garış yalman gösterdi. Hanım Sultanın yedi kerre beli boşandı. Hâlini bir dürlü diyemedi. Bir de bu kaldı, bir dürlü humu ele koyamadılar. Getdi, bir de saraya vardı. Emr eyledi ki; "Tez baña Pâdişâh'ı çağırın, gelsin." didikde, bir de Padişâh'ı çağırdılar. Padişâh geldi: "Nedir Sultanım?" didikde, bir de Sultan ağzı eğri, gözü şaşı söze gelüp, cevap eyledi ki; "Bugün, bu sa'at, Şah İsmail'i öldür. Gelinleri kendin al. Eğer yok dirseñ kendi kendimi öldürür, helak iderim." didikde, bir de Padişâh itdi: "Niye bana söylersin, hiç evlâd öldürülür mü? Ve hem gelin dediğin: o da evlatdır. Ben nasıl aldayım." diyüp bir vakit mücadele oldu... "Baña veziri çağırın, gelsin." didikde, bir de veziri çağırdılar. Vezir geldi: "Nedir Padişâhım?" didikde, Pâdişâh söze gelüp cevap itdi: "Tez Şah İsmail'i öldür, kızları al gel." didikde..." Babası Şah İsmail'in gözlerine mil çektirip zindana atar, Şah İsmail kurtulur ve babasını öldürür.*

Başlangıçtaki kıskançlık sonunda Şah İsmail ile babasının rekabetine, rekabetin sonunda da baba oğul düşmanlığına dönüşür. Şah İsmail babasını öldürür (Çolak, 1994:188-259).

Hikâyelerdeki çatışma alanlarından birisi, rekabetin getirdiği çatışmadır. Tarafların/güçlerin aynı hedefe gitmeleri, aynı amaç için mücadele etmeleri, aralarında yarış, çekişme, rekabeti getirir ve rakipler kahramanı engellemeye çalışır. Genellik-

le rakibin başarısız olması söz konusu olmakla beraber rekabetin sonunda kahramanın yenildiği hatta öldüğü de olur.

Âşık Garip hikâyesinde, Âşık Garip ile Şah Senem birbirlerine âşık olurlar. Ancak Şah Senem, amcasının oğlu Şah Velet'le beşik kertme nişanlıdır. İkisi de Senem'i almak için mücadele ederler. Şah Velet hile ile Garip'in öldüğünü söyler, Aslı'yı kandırıp evliliğe razı ederler. Aslı ile düğünler kurulur. Bu arada üzüntüsünden Garip'in annesinin de gözü kör olmuştur. Bütün olup biteni bezirgân aracılığıyla haber alan Garip, Halep Paşasının verdiği at ve altınlarla, düğüne üç gün kala Senem'in memleketine döner. Âşık Garip kendisini tanıtmaz, Âşık Garip'in çırağı olarak düğün evine gelir, kendisini tanıtır ve düğün Şahsenem'le Garip'in düğüne dönüşür. Şah Veled de Garip'in bacısıyla evlendirilir (Başgöz, 2012:220-225; Türkmen, 1974:205-241)

Tahir ile Zühre hikâyesinde rakip Arap'tır. O, Tahir ve Zühre'nin mensup olduğu katman dışında, Zühre'ye sahip olmaktan çok Tahir'e olan kıskançlığından dolayı Tahir'e rakip olur. Rakip olmaktan çok düşmanca tavırları, kıskançlığı hikâyede sevgililerin kavuşmalarında, Tahir'in amacına ulaşmasında engel teşkil eder. Arap'ın sürekli kahramanları takip etmesi ve olup biteni Zühre'nin babasına söylemesinden sonra engeller peş peşe gelir. Rakibin hareketinden sonra ortaya çıkan engeller birbirini takip eder. Tahir'in sürgüne gönderilmesi, idamına karar verilmesi, nehre atılması ve nihayet Hızır'ın yardımıyla bütün engelleri aşması, Arap'ın yenilgisi olur.

Engel veya rakip hikâyede, bir kara köpek olarak rüyada görülür. Tahir'in rüyasına giren kara köpek, Zühre'nin önüne geçer ve Tahir'e geçit vermez. Kara köpek yanına bir dişi köpek alarak rüya âleminde Tahir'i kovalarlar. Rüyadan sonra Zühre'nin annesi sihirli bir şerbet yaptırıp Zühre'nin babası Padişah'a içirir ve Padişah'ın Tahir'e karşı soğumasına sebep olur. Tahir'in karşılaştığı bu engel, onun yeniden gurbete gitmesine neden olur. Zühre'yi bir padişah oğluyla evlendirmeye karar verirler, Padişahın oğlu etkili rakip pozisyonunda olmamasına rağmen Tahir ve Zühre için engeldir. Zühre'nin düğünü tutulur, Tahir kadın elbisesi giyerek düğüne gider ve Zühre ile kaçarlar ancak yakalanırlar. Tahir idam edilir, etinden köfte yapıp Zühre'ye ikram ederler, Zühre bunu anlar ve Tahir'in mezarına giderek orada ruhunu teslim eder. Bunu öğrenen Arap da ölür. Rakip, iki âşığı mezarlarında rahat bırakmaz, iki mezar arasında karaçalı olarak durur, âşıkların her yıl o çalıyı kesmelerine rağmen çalı sürekli büyür (Türkmen, 1983:218-248).

Hikâyede bir taraftan olayların oluşumunu sağlarken bir taraftan da olayların akışını sağlayan problemler, çatışma alanları; düşman ve rakipler ile çeşitli unsurlar bulunmaktadır.

İnsan dışı varlıklar rakip veya düşman olarak görülmeseler de, bunlara yardımcı oldukları, kahraman aleyhine tavırlarından dolayı zaman zaman düşman, zaman zaman rakip görünümünde de bulunmaktadır.

Cazı, cadı, cadı karı, sihirbaz, büyücü gibi olumsuz tipler ile ejderha ve dev gibi çeşitli olağanüstü varlıklar; vezir, padişah, cariyeye, sultan, harami, eşkiya, asker, pehlivan gibi ad, mevki veya sıfatlarıyla anılmayan figürler ya düşman, ya düşmana yardımcı olarak hikâyede görülen engellerdir.

Hikâyelerde engel olarak görülen rakip veya düşman dışında kişi, varlık, tabiat hadisesi, akarsu, dağ gibi doğal engellerin dışında sınav veya kesin yasakların veya geleneğe/töreye bağlı kuralların konulduğu engeller de görülmektedir.

Halk hikâyelerinde, anlatıldığı veya yazıya geçtiği dönemlerin geleneksel uygulamaları anlatıya yansıtılmaktadır. Âşık Garip hikâyesi örneğinde görüldüğü gibi bunlardan biri “başlık”tır. Kahramanın başarıya ulaşmasının sağlanması için konulan engel olarak görülen başlık, bir yandan geleneksel uygulamaları gösterirken bir yandan da sevgilinin değerli olduğunu ve bu uğurda fedakârlık yapılmasının gerekli olduğuna işaret eder.

Âşık Garip hikâyesinde Senem’in babası, Âşık Garip’le Senem’in evlenmeleri için yüklü miktarda başlık ister. Garip’in annesinin dünür olmasından Hoca Sinan’ın başlık istemesine, Garip’in Hoca Sinan tarafından kendisine yapılan yardımı kabul etmemesinden gurbete gitmesine kadar olan süreç uzun uzun anlatılır (Türkmen, 1995:138-153). Burada “başlık” geleneğinin işletilmesi toplumsal kural olarak görülmeye de anlatıda amaç Garip’in engelle karşılaşması ve başarıya ulaşmasına zemin hazırlamaktır. Hoca Sinan’ın yüklü miktarda başlık istemesi ise Senem’in kıymetini ifade eder. Hoca Sinan’ın el altından yardım etme isteğini kabul etmeyen Âşık Garip’in bu davranışı, bir yandan onun başarılı olmasını gerekli kılarken bir yandan da “başlık” sembolüyle geleneksel kurallara uyulmasının gerekliliğine işaret eder.

Toplumların, grupların, toplumsal katman ve inanç gruplarının kendi ortak çıkarlarını, yararlarını korumak, toplumsal ahengi sağlamak için bazı kurallar ve yasaklar konulmuştur. Toplum veya onu oluşturan grupların bir birinden farklı zihniyet, inanç, statü veya üstlendikleri roller gereği uyum içinde olması gerekir. Aksi hâlde çatışma riski söz konusudur. Hikâyelerde, olayları yaşayan tarafların farklı katman, inanç veya statüde olmaları hâlinde, ya taraflardan birinin toplumsal yapıdaki yerinde değişiklik yapılır ya da taraflardan biri veya her ikisi ölür.

Tahir ile Zühre hikâyesinde Zühre padişah kızı, Tahir vezirin oğludur. Hikâyede Zühre'nin annesi "*Padişahım ben, kızımı Tahir'e vermem, benim kızım senin gibi padişah çocuğuna layıktır*" diye diretir ve kızını vezirin oğluna vermek istemez. Toplumsal yapıdaki bu statü farklılığı Tahir ile Zühre'nin arasında büyük bir engeldir ve hikâye kahramanı Tahir bu engeli aşmak zorundadır. Toplumun koyduğu kurallar ise buna izin vermez. Tahir ile Zühre'nin kavuşmalarını önlemek için kahramanın önüne düşmandan rakibe, zindandan akarsuya kadar birçok engel çıkarılır. Kahraman bütün bu engelleri aşar. Engellerin aşılması kuralların çiğnenmesi anlamındadır. Kuralları çiğneyen taraflar sonunda cezalandırılır. Tahir ile Zühre ölür (Türkmen, 1983:209-248).

Aynı hikâyenin Behçet Mahir anlatmasında, Tahir ile Zühre'nin aynı statüde olan ailelerin çocukları olması, iki âşığın bir araya gelmelerinin önündeki engellerin ortadan kalkacağı düşüncesini oluşturur. Ancak iki kardeşin kavgaları, Zühre'nin babası Etem Şah'ın karısının tahrikiyle Tahir'in babası Ahmet Şah'ın, annesinin ve halayıklarının kellesini vurdurmasıyla yeni bir engel çıkarılır. Tahir komşuları tarafından kaçırılıp saklanır. Sonunda yakalanarak sürgüne gönderilir. Aynı toplumsal statüye sahip ailenin çocuklarının bir araya gelmesi, kurallara uygundur. Toplumun koyduğu kurallara uymayan Zühre'nin ailesidir. Kurallara uymayan Etem Şah'ın kellesi uçurulur, kuralara uygun hareket eden taraflar, Tahir ile Zühre evlendirilirler. Kurallara uygun hareket etmesine rağmen mağdur olan ve kurallara uyulması gereğini şahsında toplayan Tahir ödüllendirilir. Zühre'den başka Kandahar ülkesinin padişahının kızı Zülfisiyah'la evlendirilir (Türkmen, 1983:249-262).

Sümmani ile Gülperi hikâyesinde Sümmani, Bedaşaş Beyi'nin kızı Gülperi'ye (Perizat Hanım) âşık olur. Gülperi de Sümmani'yi rüyasında görüp âşık olmuştur. Sümmani yoksul düşmüş, arif kişiliği ve âşıklığıyla temayüz etmiş, Samikaleli bir köylüdür. Gülperi bey kızı. Toplumun kuralları, katmanlar arasına geçit vermediği için araya coğrafi mesafe kor. Erzurum ve Bedaşaş birbirine oldukça uzak iki memlekettir. Sümmani'nin köylüleri Ahmet'le Süleyman'ın esir olmaları, esaret hayatının bitiminden sonra Afganistan'da Gülperi ile karşılaşmaları, Gülperi'nin verdiği parayla Sümmani'nin mezarını yaptırmaları, engel olarak değil kişilerin toplumun koyduğu kurallara uymaları, uymadıkları takdirde cezalandırıldıkları anlamında yorumlanmalıdır.

VII.4.8. Engellerle Mücadele: Başarı veya Başarısızlık

Kahramanların amacına ulaşmak için çıktığı yolculuk oldukça meşakkatlidir. Kahramanlar, anlatının akışı içinde önlerine çıkan engelleri genellikle kendi gayret-

leri, güçleri yetmediği zamanlarda ise Hızır, olağanüstü yeteneği olan at, yol arkadaşı veya savaş arkadaşı, lala gibi varlık ve kişilerin yardımıyla aşar.

Köroğlu Bolu Beyi Kolu'nda Köroğlu'nun karşılaştığı engel Döne Sultan'ın yardımıyla aşılar. Bolu Paşa tarafından ölüme götürülürken Döne Sultan tarafından hile ile kurtarılır (Kaftancıoğlu, 1979:36-37), Elif ile Mahmut hikâyesinde Mahmut, derviş tarafından verilen sihirli kılıç sayesinde olağanüstü güç kazanır ve düşmanları bu sihirli kılıçla yener, engelleri ortadan kaldırır.

Köroğlu'nun Kamber Kolu'nda Şemsinur, Kamber'in bağda gezmesinden huzursuz olup babasına bir mektup yazarak onun idam edilmesini, aksi hâlde kale bedeninden aşağı atlayıp Çoruh'ta boğulacağını söyler. Kamber'in karşılaştığı engel, mektup; Kamber'in bağbanlığa atanma isteği olarak değiştirilerek ortadan kaldırılır (Kaftancıoğlu, 1979:249-250).

Şah İsmail, aklının başına gelmesi için Türkmen Beyi tarafından bağlanır, aç susuz bırakılır. Gece olunca Gülizar'ın yardımıyla kaçır. Gülizar'a bir türlü kavuşamayan Şah İsmail'in önündeki engel Gülizar'ın babası Türkmen Beyi'dir. Şah İsmail abdest alıp namaz kılar, Tanrı'ya "Benim muradımı ver" diye yakarır. Üçler, Beşler, Yediler, Kırklar ve Hızır gelirler, Hızır Şah İsmail'e yardım eder, ağızını tükürür ve iki kıl verir, bunlarla neler yapılacağını öğretir. Türkmen Beyi'ne karşı giriştiği savaşı kazanır ve Türkmen Beyi kaçır. Şah İsmail, kendisine verilen bu olağanüstü güç ile engelleri aşar (Sakaoğlu vd., 1999a:172-218).

Emrah ile Selvi hikâyesinde zehirlenmek üzere olan Emrah'ın yardımına yetişen Pir, parmağını kadehe batırıp döndürür ve zehir panzehire dönüşür (Bali, 1973:142).

Engellerin çeşitli yollarla, varlık ve şahıslar tarafından ortadan kaldırılması sonucunda kahramanlar başarıya ulaşır. Ancak Aslı ile Kerem, Tahir ile Zühre, Sümanî ile Gülperi örneklerindeki gibi toplumun genel kuralları dışında sergilenen davranışlar, kurallara karşı evlilikler hoş karşılanmaz, ayrılıkla sonuçlanır. Bu durumda engellemeler hikâye akışı içinde ne kadar aşılmaya çalışılsa da sonuç, toplumun bilinçaltında yaşayan kurallarını göz ardı etmez, edemez.

VII.4.9.Son: Başarı, Kavuşma ya da Ölüm

Hikâyeler, hangi ortamda ve kim tarafından anlatılırsa anlatılsın birinci derecede geleneğin belirlediği kalıplar içinde başlar ve sonlandırılır. Kahramanların başarısı; intikam almak, adaleti sağlamak ve sevgiliye kavuşmak olarak görülür. Bundan başka hikâyelerin konusuna göre sonuçlar değişebilir. Bazı hikâyelerde toplum

kurallarına uymayı öğütlemek, uyulmaması durumunda cezalandırılmak suretiyle de hikâyeler sonlandırılabilir.

Babasının gözüne mil çektirdiği andan itibaren aralarında düşmanlık olan Köroğlu ile Bolu Beyi'nin mücadelesinde Köroğlu, Bolu Beyi/Bolu Bey/ Bolu Paşa'ni yener, gösterdiği adil davranış ve yiğitliği ile çevresine yeni adamlar toplar, Çamlıbel, Çırpıcı Çayırın'da "*Türk topraklarından eli kaşık tutan adamlar Köroğlu'nun pilavına kaşık vururlar*" (İçel, 2010:252).

Köroğlu'nun ortaya çıkışı ve Çamlıbel'i mesken tutmasını anlatan hikâyede Köroğlu, Çamlıbel'e teşkilatını kurar, 7770 deli, 36 beğ 70 han ile düzen kurar; ekin ekip biçenlerle dost, bey, paşa ve hotkarlarla düşman olur (Ekici, 2004:354).

Elif ile Mahmut hikâyesinin sonunda, Mahmut tahta geçip padişah olur, Elif ile evlenir; kendisine yardımcı olan Remilci Timur Hindi ile Dalgıç da Zülf-i Perişan ile evlenirler (Gümüş, 2019:370).

Ferhat ile Şirin'in Tarançı rivayetinde Ferhat ile Şirin, (Özarslan, 2006:327), Emrah ile Selvihan (Bali, 1973:187), Abdullah ile Cihan, Hasret ile Ferhat (Yılmaz, 2011b:72201-202), Hurşit ile Mahmihi (Sakaoglu-Duymaz, 1996:135) evlenirler.

Aşk konulu hikâyelerin çoğu evlilikle biter. Toplumsal kuralların uygulandığı, tarafların kurallara bağlılık gösterdiği anlatılarda sonuç olumludur. Taraflar, aşık ve sevgilisi ile bunların aileleri ve mensup oldukları çevrenin mutluluğu hikâyenin sonunda belirtilir: "... Kim çıktı yola? Ocağın batmasın! Celal Bey'in kardeşi, pehlivan, yiğit, delikanlı Mahmut Bey. Bunlar çıktı yola, gelenleri selamladılar. İki kardeş birbirlerine sarıldılar. Allah cümle hasretleri kavuştursun. Şehre yaklaştıkları zaman, şehirde o devrin düğün alayı nasıl karşılanırsa, davullar, zurnalar çaldılar, gülerек, neşelenerek getirdiler gelini indirdiler. Kimin evine? Hacı Ahmet Ağa'nın konağına.

İpek Sultan, Celal Bey, burada kırk gece, kırk gün düğün yaptıktan sonra, Semerkant'a gitmek üzere oradan ayrıldılar. Allah cümlemize hayırlı günler nasip etsin" (Türkmen-Taşlıova, 2008:469-470).

"Atalardan kalma bir söz vardır: "Kanı kanla yumazlar, kanı suyla yıurlar/" Akıllı insanın da her yolu, yöntemi akıllı olur. Yine eski üstatlardan biri diyor ki:

Ehl-i arif meclisinde kül de eksen gül biter

Cahil, nadan meclisinde gül de eksen kül biter

İşte bu meclisin içersinde çok arif insanlar da vardı. Kim elini kaldırdı? Ahmet Ağa, Ziya Ağa'ya döndü:

— *Ey Ziya Ağa! Bundan sonra ben düğün kararımı değiştirdim. Benim büyük oğlum Faik Bey değil Çoban Süleyman'dır. Allah'ın emri, peygamberin kavli, sünnet-i seniyyesiyle senin kızın Gülistan'ı oğlum Süleyman'a istemeye geldim. Ben bu düğünü yedi gün tutacaktım, bundan sonra düğün kırk gün tutulacaktır! dedi.*

Bu hâli gören herkeste bir şadlık, bir ahenk başladı. Orada kim vardı? O mecliste, Derviş Baba dedikleri, yaşlı başlı köyün ileri gelen bir adamı vardı. Onun da yetmiş bir kızı vardı. Ocağın batmasın! İsmine Hatice derlerdi.

— *Ağa, dedi. Yalnız düğün olmaz. Eğer kabul ederse, ben de kızım Hatice'yi Ahmet Ağanın oğlu Faik Bey'e vereceğim! Dedi.*

— *Hay Allah senden razı olsun! Dediler.*

Kırk gün bir şadlık, bir şenlik, bir merasim, bir düğün başladı ki! Davullar, zurnalar çalıyor. Pehlivanlar, at binenler, silah atanlar, yarış yapanların haddi hesabı yok! Kırk gün geçtikten sonra, Süleyman'ı aldılar Gülistan'a verdiler, Gülistan'ı aldılar Süleyman'a verdiler. Ahmet Ağa'nın oğlu Faik Bey'e Derviş Baba'nın kızını verdiler. Her iki genç de muradına nail oldu. Allah cümlesini muradına nail etsin!

Bu arada, davullar zurnalar çalınırken düğünler tutulurken bir de âşık aradılar. Geldiler, Şeref Taşhova'yı buldular..." (Türkmen-Taşhova, 2009:372-373)

Toplumlarda, ilk dönemlerde yazılı olmayan kurallar/töre/geçerli modern toplumlarda yazılı olmayan kurallar yanında yazılı kurallar belirlenmiş ve ikisi bir arada yaşanır olmuştur. Modern toplumlarda yasalarla belirlenen kurallar, daha önceki dönemlerde ya geleneğin belirlendiği ve uyulması gerekli kurallar manzumesi olan töreye bağlı uygulamalar ya da dinî alanın emir, uygulama ve içtihatlar ile belirlenmektedir.

Türk halk hikâyelerinin teşekkül ettiği en erken dönem olarak 16. yüzyıl esas alınırsa o dönemdeki toplumun zihniyet dünyası dikkate alınmalıdır. Buna bağlı olarak farklı dinlere mensup olanların arasındaki evliliklerin de kendi inanç yapısı içinde düşünülmesi gerekir. Özellikle kızların farklı dinlere mensup olanlarla evlenmesinin yasaklanması, hikâyelerde dinî farklılıktan dolayı gerçekleşmeyen evlilikler olarak görülür.

İslam hukuku Müslüman bir erkeğin iffetli olmaları kaydıyla ehl-i kitap kadınlarla evlenmelerine izin verirken Hristiyanlık başka inançları veya Hristiyan inançları olmayanlarla evliliğe karşıdır. Bu zihniyet yapısı halk hikâyelerinin teşekkül

döneminde düşünüldüğünde kuralların daha katı olduğu göz ardı edilemez. Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem'in Müslüman, Aslı'nın Ermeni olması, evliliğin gerçekleşmesini engelleyen unsurdur. Hikâyede Kerem'in Aslı'ya, Aslı'nın Kerem'e sevdalanmaları, Aslı'nın ailesiyle birlikte sürekli kaçıışı, Aslı ve ailesinin kendi inancından olmayanlardan kaçışının sembolik ifadesidir. Kerem ile Aslı'nın bu ayrımcılığa direnmeleri toplum tarafından hoş karşılanmaz ve ölümle cezalandırılırlar.

"Manuk Keşiş, Aslı'ya kırk düğmeli sihirli bir gecelik diktirir. Gerdek gecesinde bunu giyecektir. Gerdek gecesinde Kerem ne kadar uğraşsa kırk düğmeyi çözüp Aslı'yı soyamaz. 39 düğme çözülünce, geceliğin düğmeleri yeniden iliklenmektedir. Kerem sabaha kadar uğraştığı hâlde düğmeleri çözemez... Kerem Aslı'ya der ki benim ağzımdan yeşil bir alev çıkacaktır, telaşlanıp da üzerine su atma. Kerem ah eder. Ağzından yeşil bir alev çıkar, Aslı paniğe kapılır, söndürmek için alevin üzerine su atar. Alev daha beter olur ve Kerem'i yakıp kül eder. Aslı, Kerem'i yalnız bırakmak istemez, O da kendisini ateşe atar ve yanarak ölür" (Başgöz, 2012:247; Tuğrul 1944). Kerem ile Aslı hikâyesi Raif Yelkenci nüshasında, Kayseri'de mütesellim Ahmet Bey'le kardeşi Hasna Hanım'ın yardımı ve hâkimin adaleti sayesinde Kerem, muradına ererken Keşiş'in Aslı'ya giydirdiği sihirli entari yüzünden Sivas kapısında, şimdi harap olan evde yanar (Elçin, 2000: 19).

Kerem ile Aslı hikâyesinin Millî Kütüphane, MİL.06.398.21 numarada kayıtlı cönkte bulunan varyantında Aslı ile Kerem muratlarına ererler. Kerem ile Aslı'nın aşkları, Kerem'in Aslı uğruna çektiği sıkıntılar, sonunda başını secdeye koyup Tanrı'ya yakarışı, dileğinin kabul olmasıyla Aslı'nın düğmeleri çözülür: *"Böyle söyledükde Hüsnâ Hanım "Âşık Hakk'a âşık-ı sâdıkdur" diyüb beşe müjdeciler gidüb beg haremnden çıkub hemân getirtib on kise akça cerâ'im aldı. Ol bağçede olan kızlardan birisini ilk olarak Sofi'ye virdiler, badehu Aslı Han'ı Kerem'e nikâh eylediler ise de kızın babası Keşiş, sihir ile kızı miltan yaptırmış idi. Cazu karılar Aslı Han'a geydurdiler. Kıza azim ziyafetler yapub Kerem'i güveyi koydular. Ol gice Aslı Han düğmeleri çözer, bir taraftan düğümleür idi. Bir dürli göğsinün düğmeleri çözülmedi. Kız göğsinün düğmelerini çözmeye çalışıyor iken Kerem sazını eline aldı, bakalım ne demiş:*

Seni bana virdi Yaradan Hüdâ

Çöz Aslüm çöz göğsün düğmelerini

Bir cânım var olsun yolına fedâ

Çöz Aslüm çöz göğsün düğmelerini

Arayı arayı buldum atanı

Ben alayım sana gelen kadanı

Nice bir ağlatdın Kerem Dede'ni

Çöz Aslım çöz gögsün düğmelerini

Bum böyle söyleyüp hasbîhâlin beyân idüp ol yedi senede olan mâcerâ ve çekdüğü derdi, meşakkati ferâmûş idüp bin dürlü âh-ı enin yârin hasreti firâkı hançer ile çekdüğü zahmetleri hatırdan dür ve gönülden çıkarub Hakk'a şükür ider iken gördü ki Aslı Han kan tere batmış, düğmelerin çözmeğe çalışır.

Bum böyle gördükde âh idüb "Elbetde bunda bir iş var". Hemân yüz yire urub Hak Te'alâ hazretlerine bu şikâyetin kat niyâz eyledükde Hak Te'alâ kâdir kayyumdur. Bu Kerem'in darlığına terahhüm idüb duâsın kabul eyledi. Çünkü Kerem başın secdeden kaldırub gördü ki düğmeler çözülüp turunç memeler çıkub odanın içine ziyâ virmiş. Kerem böyle gördükde "Ey efendim, benim yedi yıllık hasretüm" diyüb ince belinden sarılıb ol kuş tüyü şilteler üzerinde murâd alup murâd virdiler. Ol bunca zaman çekdüğü zahmet ve meşakkatleri ferâmûş idüb murâdına irüb Hakk'ı şükür eylemekde oldılar" (Duymaz, 2001:292-295).

Şevki Halıcı anlatısı Kerem ile Aslı'da Kerem ile Aslı'nın yanmaları kutsandır, Âşık Garip dışında hiçbir âşığın sevgiliye kavuşmadığı inancına vurgu yapıldıktan sonra kavuşamayanların Cennet'te kavuşacaklarına inanılır (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:525).

Eflatun Cem Güney, yeniden kaleme aldığı hikâyenin ana fıkırında değişiklik yapmaz, kendi üslubunca hikâyeyi bitirir ve hikâyenin sonunda Kerem ile Aslı'nın küllerini Sofu'ya Erciyes'in bir köşesine serpiştirir.

"Deyip, derun-ı dilden öyle bir ah etti ki Kerem, yetmiş iki bin tüyünün dibi birden sızladı.. Ah ah daha çekince, üç yüz altmış altı damarına da bir ateşdir yayıldı.. Derken bir daha ah etmez mi derinden! Ağzından yemyeşil bir alev fışkırdı ve tutuştu her yerinden.. Velâkin, Aslı'dan gayrisini gördüğü yoktu Kerem'in gözünde, alevden bir gül Aslı! Gönünde, ateşten bir dal Aslı! Ötesi duman...

Alevden gül deyin, ateşten dal deyin, Han Adı, bir tutuşmuş nâre döndüğünü görürnce Keremin, kimin fendine uğradığını anlayıp, iki göz iki pınar yüzüne, gözüne sular serpti ama Keremin, ateş bacayı sarmıştı bir kere, gayri sel olup aksa, nafi-le!..

O zaman Han Kerem, alev alev yanan Kerem, aldı sazı eline ve doladı Aslı'yı te-line: ... diye diye yandı; yana yana kül oldu Kerem, yansın kül olsan dünya!.. Elleri böğründe, muradı koynunda kalan Aslı biçarenin feryat ü zârı yeri, göğü tuttu: "Vay, ne kara yazılı başım varmış; ne kara günlere kalmışım ben... Bir inkisar etsem kim beni kınar! İlâhî, şu âhım kemend ola, ikisinin de boynuna gele!" diyerek, öyle bir beddua etti, öyle bir beddua etti ki anasıyle babasına.. Mazlumun âhı yerde kalır mı? Daha Kerem'in külleri soğumadan Kayseri Beyi ikisinin de kollarını bağlattı ve:

"A kara donlu kâfir; hani kadere karşı gelmeyecektin! Ellerin nasıl vardı da bu kanlı oyunu oynadın bize? Allahtan da mı korkmadın? Gayri, ölümlerden ölüm beğenin; kırk katır mı, kırk satır mı?" Diye sordu. O gün ikisinin de camı cehennemi boyladı ama Aslı'nın yüreğine yine bir su serpilmedi; kırk gün, kırk gece o külün başında inledi, durdu:

"Ey yeri, göğü yaratan; ben onsuz ömrü ömürden mi sayarım, yârin küllerine yak beni, yak beni!.." Diye.. Duanın biri yerini bulur da, biri yerde kalır mı? Bir gün nerden estiyse bir yel:esti; Kerem'in küllerini dağıttı avuç avuç.. Aslı Han vurulmuşa dönüp sırma saçlarını süpürge etti ama, neye derler ki, her ateş söner, yürekteki ateş sönmez diye. Meğer bu sönmeyen ateşten bir kıvılcım kalmış küller içinde.. Tel tel tutuştu saçlarından; ateşten bir gül oldu, alevden, bir dal oldu; döne döne yandı, yana yana düündü kbleye doğru! Ve külleri karıştı, Keremin külüne..." (Güney, 1968:128-130).

Kerem ile Aslı hikâyesinin anlatılarında genellikle Kerem ile Aslı yanar. Farklı inanca mensup olanların cezalandırılmaları yanında sevgililerin kavuşmalarını engelleyenler ile o zihniyetin temsilcileri de cezalandırılır. Aslı'nın ailesinin cezalandırılmalarıyla sembolleşen zihniyet, inanç farklılığını aşar, toplumsal bir mesele hâlini alır. Bu durum Eflatun Cem Güney'in kaleminden; "İşte Kerem ile Aslı'nın böyle bir toplum meselesi ve yeni bir kader mücadelesi buluyoruz. Fakat sadece bu temlere, temellere dayanan bir hikâye değil bu, insan ruhlarında yapılmış hisli bir seyahat..." (1968:135) cümleleriyle anlatılır.

VII.4.10. Bitiş-Duvakkapama

Hikâyenin girişinden itibaren kurgulanan ana fikir, hikâye kahramanının isteğine kavuşmasıdır. Kahramanlık konulu hikâyelerde kahraman, Köroğlu örneğinde olduğu gibi ya intikam almak veya idealize ettiği düzeni kurmak için mücadele eder ya da Kirmanşah örneğinde olduğu gibi aşkı için kahramanlık gösterir ve amacına ulaşır. Aşk konulu hikâyelerinde de yukarıda verdiğimiz kavuşamama örnekleri

istisna tutulursa kahramanlar sevgililerine kavuşmak için mücadele eder ve amaçlarına ulaşırlar.

Âşık ile maşukun birbirlerine kavuşması veya kahramanlık hikâyelerinde olduğu gibi kahramanın istediğini elde etmesidir. Hikâyenin sonunda genellikle âşık ile maşuk birbirlerine kavuşur ve mutlu sona ererler. “*Hikâyenin sonunda, sevdalıları birbirine kavuşturan âşık, bunların düğünlerini de hikâye eder ve en sonunda, kahramanı gerdeğe koyarken hikâye içindeki kahramanlardan birine veya eğer hikâyede asıl kahramandan başka, ikinci bir âşık şair varsa (koçaklamalı hikâyelerde ekseriya böyledir) ona, uzun bir güzelleme söyler: Bu hem sözleri hem de makamı bakımından oynak, neşeli bir türküdür. Adına da toy derler*” (Boratav, 2002:34).

Bazı hikâyeler, yukarıda açıklandığı gibi mutlu sonla bitmez. Kahraman amacına ulaşamaz, kahraman ve sevgilileri birbirlerine kavuşamazlar veya iki sevgili kavuşurlar, ancak murat alıp murat vermezler. “*Bu halk hikâyelerini yaratan insan akli da toplum da geleneksel biçimsel yapıyı değiştirebilir, hikâye erkek kahramanın veya erkek ve kadın her iki kahramanın ölmesiyle trajik bir biçimde son bulabilir. Kendi alan araştırmalarım ve Profesör Boratav’ın araştırması, yapısal modeldeki bu sapmaları açıklamaya yetecek kadar veri içermektedir. Örneğin Ali Şir, iki tarihî kişiliğin, Özbek şair ve devlet adamı Ali Şir Nevai’nin (1441-1510) Özbek hükümdarı Hüseyin Baykara’nın (1469-1506) acıklı öyküsünü anlatır... Dinleyici bu hikâyenin sonunu beğenmediği için Müdamî Ali Şir Hikâyesini anlatmayı kesmiştir*” (Başgöz, 2012:93).

Anlatının sonunda, anlatı kahramanı ile sevgilisi, okuyan/anlatan, dinleyen ile cümle garipeler ve hasret çekenlere dualar edilir.

Arşivimizde bulunan cöknkteki Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin bitişi “*...Kırk gün kırk gice düğün ettiler. Gün tekmiş oldu Zülfî Siyah’ı gelin düzmüşler, cariyeler koltuğuna girüp servi... Gibi getürdiler. Yetürüp sonra dua sena idüp oğlanı gerdeğe koydılar. Oğlan kızın karşısına oturup bu şiiri söyledi:*

Allı pullu duran dilber

Sarıdalım senin ile

Sürelim bir hoşça devran

Sarıdalım senin ile

Böyle diyub şimdıcik murad alub muradlarına erdiler. Gicesi gerdeğe girüb sefalarına meşgul oldular. Bakı ömürlerini sefada geçürdiler. Anlar erdi murada bizler irelim bin murada ve 's-selam.

Bolulu Hüseyin Efendi Bekbazarı Akşemseddin dersinde (?)

1256

Temmet"

Hikâye-i Hurşid'te de benzer bitiş ifadeleri görülmektedir: "*Hırsız başı gibi cümlesinin başlarını kestiler. Şimdi ol Seyis Arap, Hurşid Beyi alıp İlik Hanım'ın yanına gelip, bunların ikisini bir konağa koyup "Allahaismarladık" deyip çıkıp gitti. İki âşık bir yere gelip sazlarını ellerine alıp birbirlerine söylediği türküler beyan olunur.*

Hurşid:

Dilber beni saldın derde

Yine geldik eski yurda

Gülümüz kalmadı serde

Sarılacak vakit şimdi

İlik Hanım:

Ben seni salmtışam derde

Şükür geldik eski yurda

Muhabbetin vardır serde

Sar efendim vakit şimdi

...

Anlar irmiş muradlarına... Mevlâ-yı müteâl Hazretleri bu mecmuânın sahibini dahi Habîbi hürmetine anı muradlarına nasîb ve müyesser eyleyip âhir nefeste hüsn-i hatime nasîb eyleye. Amin" (Kaya-Koz, 2000:127-128).

Tahir ile Zühre'de "*Nihayet, ulema ve vüzera 'Efendim siz sağ olun. Ağlamanın faydası yok. Hemen iki münasip mezar kazdıralım bu iki na-murad âşıkı yan yana defnedelim' dediler. İki mezar yan yana kazılıp defnedildiler. Mel'un Arap da başuçlarına gömüldü. .*

Aradan bir süre geçti. Oradan geçenler Zühre'nin mezarında bir beyaz gül fidanı, Tahir'in üzerinde kırmızı bir gül fidanı gördüler. O mel'un Arap'ın mezarında bir kara çalı bitmişti. Her sene âşıklar baltalarla o çalıyı keserler fakat çalı yine bitirmiş. Tahir ile Zühre'nin mezarı ziyaretgâh olmuş. Âşıklar, sadıklar ve bağıryanıklar orasını ziyaret ederler.

Gerçekte Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Arzu ile Kamber, Varka ile Gülşah birbirlerini seven âşık ve sadıklar sonunda birbirlerine hasret ve namurat gitmişlerdir. Bunların hepsi dünyada ve ahirette hasret ve dünya meşakkati ile her birisi birer gün başka bir elemle bu öbür dünyaya göç etmişlerdir. Bu tuhaf kıssa sonradan geleceklere hisse kapsınlar diye anlatıldı.

"Ervah-ı tayyibelerine Fatiha" (Türkmen, 1983:248).

Hikâye anlatıcısı, anlatının sonunda kahramanın şiirinin dışında usta bir âşığın şiirini söyler. Duvakkapama, duvagâh/duvagâh, toyluk, dua bölümü olarak da adlandırılan bu bölüm Kars yöresinde hâlâ icra edilmektedir. 1976 yılında Âşık İslam Erdener'den (1919-1992) derlediğimiz Dil-i Gam Yahya Bey Hikâyesinin sonunda; "Onnar yeniden yuva gurup hayat sürdürmeye başladılar. (Âşığın verdiği bilgiden) Kars yöresinde hikâye anlatıldıktan sonra duvagâh olarak usta malı bir şiir okunmuş.) Bu hikâyenin duvagâhı da şudur:

Allah'dan dilek dilerem

İravan'da bağım ola

Dört yanı mermer havuzlu

İçinde otağım ola.

Çam otahda oturam

Hem ne deseler bitirem

Özü mü yara getirem

Gara galhan dağım ola

Gara galhan dağ havası

İçinde var altın tası

Yedi yüz bade şişesi

Sekiz yüz sâkim ola

Doldur sâki içeyim

Dosdu düşmandan seçeyim

Koca Tiflis'e geçeyim

Gocur'da yaylağım ola

Gocur'da var Terekeme

Goyun gelir demha deme

Gümüş kemer lezgi ' gama

Cevherden kolçağım ola

Golçağı alam goluma

At binem gidem yoluma

Hata gelmiye dilime

Taze civan yârim ola

Elesker vari neylersen

Dünyada malı neylersen

Çünkü akibet boştur

Beş arşın ağım ola (Çetin, 1986a:63-64)

Bazı hikâyeler mutlu sonla bitmez. Âşık Şeref Taşlıova'nın tasnifi olan Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde Hafız, sevdiği Bağdat Hanım'a kavuşamadan Çıldır Gölü'nde boğulur. Sevgililerin kavuşmalarını engelleyenlere beddua edilir. Bedduayı eden ya hikâyenin kurmaca yapısı içinde olanlar ya da anlatıcıdır. Bu hikâyede; "İki gencin muratlarını almadığını gören, gerek Reşit Bey'le hanımı gerekse Albız'daki Mehmet Ağa, Hafız'ın anası, derler ki bu acıya dayanamayarak o memleketten göç etmişler. Göç ederken de o memlekete beddua etmişler: 'Sen ki, iki gencin muradına ermesine izin vermedin. Ambarların boş, kuyuların boş kalsın. Taşın toprağın yılan, çıyan sahip olsun. Yuvalarında baykuşlar ötsün!' (Hakikaten orada yılan çıyan olur. Kalaça topraklarındaki kuyular boş kalmıştır. Mezarların üzerinde hazin hazin rüzgâr eser.)

Allah memleketimizi, milletimizi birlikten, beraberlikten ayırmasın! Hepiniz Allah'a emanet olun! Sağ olun! Var olun!" (Türkmen-Taşlıova, 2009:273-275).

Âşıkların birbirlerine kavuşamamaları/kavuşmamaları zaman zaman olumsuz olarak telakki edilmez. Sevûk "Divan edebiyatı kanallile, Acem tesirinden gelme hikâyelerde ise netice trajiktir, Vaka erkek ve kız, her iki kahramanın ölümle biter, Bunlar saadeti dünyada değil âhirette görüyorlar. Bu saadete âlâmet olarak de mezarlarında güller bitip mezarlarından güvercinler uçar. Meselâ Ferhad ile Şirin'in mezarlarında beyaz ve kırmızı güller açtığı gibi Arzu ile Kanber'in mezarlarından da güvercinler uçtu. Kerem ile Aslı da ise, aşkın ateşile iki taraf da yandı ve külleri birbirine karıştı. Bu tasavvufi tesire rağmen bütün bu hikâyelerde dinî unsur hiç yok gibidir" (1942:298) ifadeleriyle sevgililerin kavuşmamalarını/ kavuşamamalarını Acem tesiriyle oluşan trajik son olarak görüp kaynağını Acem/Fars tesiri yanında tasavvufi düşünceye de bağlamaktadır. Boratav'ın katılmadığı (2002:54) bu görüş zaman zaman âşıklar tarafından kabul görmektedir. Âşık Şevki Halıcı da hikâyelerde sevgililerin birbirlerine kavuşmadıklarını mistik bir anlam yükleyerek izah eder. Ona göre Âşık Garip dışında hiçbir hikâye kahramanın sevgilisine kavuşmamıştır. Âşık Halıcı'nın bu ifadesi, halk hikâyeciliği geleneği içinde bir kanun olduğunu da göstermektedir: "Bir rivayete göre de derler ki o külleri aldılar: Aslı'ninki bir tarafa Kerem'inki bir tarafa gömüldü. Keşiş'inki orta yerde. Onlarınki iki gül halinde çıhdı. Keşiş'inki de arada diken halinde çıhdı. Bu güller yahlaşır-ki gavuşacahlar. Aradaki tiken onu vurir bu yana, öbürünü vurir öte yana.

Bu giyamete gadar böyle devam eder. Bu dünyada gavuşmayan bütün âşıhları Cenaballah cenneti alada gavuşduracah.

O zaman Âşih Garip'den ayrı bu dünyada hiçbir âşih gavuşmamışdır. Diğer âşıhların hiçbirisi de gavuşmamış. Ekseri düğün cenneti alada yapılır. Cennet hal-kinan yapilir. O zaman Âşih Garip diyir ki:

— *Keşke biz de gavuşmıyaydih da cenneti alada gavuşaydih.*

Bu mevzuu böyle söylerler. Biz böle işitdik. Allah cümle geçmiş ustadlara rahmet elesin" (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:524-525).

Anlatıcı, hikâyenin sonunda usta malı bir şiir söylediği gibi kendi şiirlerinden de söylebilir.

"Efendim, âşıklar düğün tutulduğu zaman, âdettir, bir muhammes söylerler ben de bu muhammesi size söyleyeyim. Hikâyenin sonu olsun. Hikâyemizi okuyacaklara, bizden sonra dinleyecekler de sağlık ve uzun ömürler dilyorum.

Emir Hanla Sümbül Hanım

Ağızda, dilde söylenir.

Tarihe girer destanım

Bu her bir ilde söylenir.

Geçmişe bir ışık tuttum

Âşıklığa örnek kattım

Bunu böyle tasnif ettim

Perdede, telde söylenir.

Demem, işlemedim hata

Türküleri seksen kıta

Çalışan yeter fırsata

Tarihte, yılda söylenir.

Şerefın gönlü aşk dolu

Yıllardır gider bu yolu

Tasnif iki bin bir yılı

Yolcular, yolda söylenir.

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikâyesi bu kadar. Kusurumuz varsa affola! Öğrendiğim insanlara, ustalara Allah rahmet etsin! Sağ olun! Var olun!" (Türkmen-Taşlıova, 2009:423-424).

Hikâye anlatıcısının zaman zaman hikâyenin bitimine, hikâyeye konu olan âşığın şiirlerinden örnek verdiği de olur. Şevki Halıcı'dan derlenen Köroğlu Silistrelî Hasan Paşa Kolu'nda Köroğlu'nun şiirlerinden örnekler verdikten sonra hikâyenin duvakapama, duagâh/duvagâh, toyluk veya dua olarak adlandırılan son bölüm, "hikâyenin düğünü" olarak geçer: "*Bunnar burada kaldı. Köroğlu burda işde üç gıta sözünü söyler. Bu her zaman böyle söylenir. Her hikâyenin sonunda. Bu, düğünü değil de üç gıta bir sözü. Böyle gider.*"

*Hele gelin gocahlarım tarif eleyim,
Bu dünyada arzumanım galmadı
Her ne oldusa bir bir söyleyim
Gocahlarda arzumanım galmadı.*

...

Söz tamama yerişer. Ha. Nerde güzel gördüm çekdim getirdim. Güzellerde arzumanım galmadı. Hemen deregap bu sözleri söyledihden sora Hasan Paşayı yanında eğledif. İsteddiği bir makamda ona yapıdılar. Hasan Paşa da o ölünceye kadar, yani Koroğlu gırlara garışınıcıya kadar o da onun yanında keleş oldu galdı.

Burda bir düğününü yapım

...

*Gadir Mevlam seni övüf yaradı,
Gelîfsen cihana ay güle güle,
Güzellihte hem de yohdu emsalın
Alıfsan Tannrı'dan pay güle güle,*

*Aşîh der ki inkâr olmaz vefalar,
Yar yoluna çoh çekîfdi cefalar,
Bin nazınan gaynadıfsan semavar,
Sen doldur ben içim çay güle güle “ (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:889-891)*

Bölüm VIII

Halk Hikâyelerinde Şiir

Halk hikâyelerinin üç bölümden; döşeme, hikâye ve sonuç/dua/duvakkapamadan oluştuğunu söylemiştik. Hikâyenin ana yapısını, olayların anlatıldığı asıl hikâye bölümleri dışında kalan döşeme ve duvakkapama bölümleri, her ne kadar asıl hikâye ile bağlantılı görünmese de anlatının başlangıç ve bitiş bölümlerinin işaretleri olmaları bakımından dolayı da olsa bağlantısından söz edilebilir. Hikâyelerdeki bu üçlü yapının dışında, icra anında eklenen fasıl da dikkate alındığında dört yapının varlığı görülür. Bunların ortak özelliği, zaman zaman küçük değişiklikler olsa da manzum yapılarıdır.

M. Ceferli, hikâyelerin yapısını, hikâyelerdeki şiir ve şiir yaratıcılığın mimarı olan âşık ve sevgiliyi değerlendirirken sevgiliyi ilahî güzelliğin taşıyıcısı olarak görür. O, kahramanın kimlik kazanmasında aracı olan derviş, Hızır, Hz. Ali'nin o dünya ile bu dünya arasında vasıta olduklarını düşünür. Öyle ki dövüşen kahramanın gönlüne söz doldurur, kahramanın şair olmasını sağlar ve kahraman maşuk ile ödüllendirilir (2000:192-193). Ceferli'yi göre ana yapı, şair ve şiirdir.

Mensur-manzum yapıdan oluşan asıl hikâyenin şiirleri ile hikâye dışı bölümlerin şiirleri ortak bir geleneğe, âşık tarzı edebiyat geleneğinde beslenirler. Bu münasebetle de şiirler, âşık tarzı şiir geleneğinde işlenen tür ve şekillerden oluşur. Geleneksel anlatının canlı olarak yaşadığı çevrede, hikâyelerin icralarındaki fasılda söylenen bazı şiirler ile âşıklar dışındaki anlatıcıların hikâyelerde kullandıkları şiirler ve daha çok yazılı geleneğe görülen, ödüncleme kültürlerden alınan hikâyelerin şiirleri, âşık tarzında kullanılan şiir şekillerinden ayrı olabilir. Bu hikâyelerde beyitlerle kurulmuş aruzlu şiirler yer alabilir.

Hikâye anlatıcısı âşık, anlatmaya başlamadan önce, kendi âşıklık yetkinliğini göstermek ve geleneğe bağlılığını vurgulamak için, geleneksel icra tarzı içinde hareket eder. Geleneksel icrada, anlatıcı âşığın, geleneğin geçmişteki temsilcilerini anması, hem kendisinin geleneğe bağlılığını hem gelenekten beslediğini vurgulama-

şı bakımından önemlidir. Bunun için usta âşıklardan veya kendi ustası âşıktan şiir okur. Genellikle divanî olarak adlandırılan, ancak hecenin+4+4+4+3 veya 4+4+4+4 ölçüsüyle söylenen bu şiirler, asıl hikâye ile ilgisi olmayan şiirlerdir.

Âşık Şevki Halıcı; *“İlk olarak âşıklar hikâyeye başlamadan önce bir destan söyler, buna sersuhan derler. Sersuhana binanın temelidir Temelsiz bina olmaz”* diye hikâyesine başlayıp Âşık Şenlik’in yaş destanını söyler (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:42-44). Aynı Âşık, Tufarganlı Abbas hikâyesini anlatırken *“Evet! Âşıklar ilkin hikâyeye başlamadan önce âşih bir düğüne, bir cemiyete girdiği vahut âşığın kendine ayit üç dört tane makamı vardır. Bu makamları, bu türküleri söyledikten sonra cemiyetin isteğine geçer”* açıklamasından sonra Erzurum Divanisi makamıyla Şenlik’in, Cemal Hoca’nın Kars destanını okur, sonra hikâyeye geçer (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:85-88). Emrah ile Selvihan hikâyesini anlatırken Şenlik’in bir şiirini Terekeme divanisi, Sefil Gurban’ın tecnis makamında bir şiirini kendi şiirinden güzelleme makamıyla yergi söyleyip *“dört makamı tamam ettikten sonra binanın yapılması için bir destanın söylenmesi”* gerektiğini ifade ile Şenlik’in Güneş-Ay destanını söyler ve hikâyesine başlar (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:316-320). Şeref Taşlıova, hikâyeye başlamadan önce bir döşeme söylenmesi gerektiğini ifade edip kendi koşmalarından birini söyler (Türkmen-Taşlıova, 2009:277). Taşlıova, Gülistan ile Süleyman hikâyesini anlatırken *“eski üstadların ruhunu şâd etmek”* için sersuhananın olması gerektiğini *“Gine eski üstatlar sersuhanayı bir dememişler, iki demişler, iki dememişler üç demişler”* diyerek üç şiir okur (Türkmen-Taşlıova, 2009:2322-325).

Hikâyelerin başlangıcında olan fasılda züğürt destanı, pire destanı gibi mizahlı destanların da söylendiğini Boratav haber vermektedir (2002:32).

Azerbaycan Borçalı bölgesi hikâye anlatıcıları, hikâye faslının girişinde destan/üstadname söylemeden önce geçmiş üstatlara dua eder, sohbet ve nasihatlerden sonra destan okurlar *“Beli, geçmiş ustaddara rahmet. Ustaddar söhbatdan qavax bir neçe nasihatler deyir, onnan sonra dastanı başlayır. Bizim xeyrimiz-behremiz de ustaddara rahmet dedirtmehti. Beli, göreh ustad burada ne deyif...”* (Məmmədli, 2013:14).

Taşlıova, Kars’ta tespit ettiği hikâye anlatımında, anlatıcı âşıkların tamamının yakınının üstadname söylemediklerini belirtmektedir (2006:291).

Sersuhana, selçuk, ayak, kapı adlarıyla adlandırılan bu bölümde; üstadname, bir taraftan geleneğin temsilcilerini anmak ve anlatıcının geleneğe bağlılığını göstermek için kullanılırken bir taraftan da üstat sözleri aracılığıyla dinleyenlere nasihat vermeyi amaçlamaktadır.

Güzelleme, koçaklama, yergi türü şiirler ise dinleyicinin hoşça vakit geçirebileceği, eğleneceği bir ortamda bulunduğunu hissettirmek amacını taşır. Âşık bunu yaparken hoş sözlerle, hâtıralar ve zaman zaman güldürücü/komik anlatılarla süslediği fasıl kısmını bitirir.

Farklı tarz ve türde söylenen şiirlerin sınırlılığı, dinleyici-anlatıcı mutabakatıyla belirlenmektedir. Hikâye anlatılma zamanı ile asıl hikâyenin anlatılma zamanı fasılda söylenecek şiir sayısı “üstadlar bir demiş... Üstadlar iki demiş... Üstadlar üç demiş... Bir türkü söyleyelim... Bir daha diyelim bakalım...” gibi ifadelerle belirlenmektedir.

Hikâyenin ana yapısıyla ilgili olmayan, bir başka bölüm hikâyenin dua kısmından sonra gelen duvakkapama bölümüdür. Bu bölümde anlatıcı, hikâyenin musannıfı, yazılısında okunup dinleniyor ya da okunuyorsa yazanına, anlatıcısı ve dinleyiciye dua ettikten sonra bir usta âşığın şiiriyle hikâyenin anlatımına son verir. Hikâye konusu veya hikâyede geçen olaylardan herhangi biriyle ilgisiz olsa da burada söylenen şiir, hikâyenin sonuyla ilgilidir. Hikâyenin mutlu sonla bitmişse duvakkapama bir güzellemeyle dramatik biçimde bitmişse konuya uygun dramatik bir şiirle sona crer.

Duvakkapamada söylenen şiirler genellikle usta malı bir şiirdir. Ancak âşıklardan bazıları kendi şiirlerini de söylerler. Âşık Şeref Taşlıova'nın Âşık Hicranî'den dinleyip türkülerini şiirlerini ekleyerek yeniden tasnif ettiği hikâyenin duvakkapaması kendi şiiridir:

“Tabi burada iki düğün var. Biri babanın, biri oğulun. Dediler ki “Düğüne âşık gelsin!” Âşıkların kimi babanın, kimisi oğulun düğününe gitti. Babanı düğününde ben de vardım. Bakalım düğünde ne söyledim?”

Çayı elinde bir suna

Muhabbetin hâli güzel.

Arılar çiçekten toplar

Kovanında balı güzel.

...

Şeref der ki, bir nasihat

Yaradanım versin fırsat

Dünyada böyle bir hayat

İnsanlığın yolu güzel!” (Türkmen-Taşlıova, 2009:103).

Hikâyenin sonu dramatik tarzda bitiyorsa duvakkapamada söylenen şiir bu sona uygundur. Âşık Mevlüt İhsanî'nin anlattığı Kumru ile Esmanî hikâyesi dramatik bir sonla biter: “Evladını sesler. Kumru’yu sesler. Ama evladını, günlerce dolanır dağda, bulamaz. Bulamaz. Lâkin rivayet var ki anası da dağda kaybolur. Evladının kaybolduğu dağda anası da kaybolur. Efsanesi böyle bitmiş olur.

Dağlar beni, dağlar beni,

Ayrılık dağlar beni

Nazlı yara kavuşam,

Bırakın dağlar beni.

Dağda yanar, dağda yanar,

Bu sinem dağda yanar,

Nice garip yolcu var,

Aşamaz dağda yanar” (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:60).

Hikâyelerde fasıl ve duvakkapamada söylenen şiirler, hikâyenin ana yapısından bağımsız şiirlerdir. Yukarıda da söylediğimiz gibi, ana yapıdan bağımsız da olsa hem geleneğe hem hikâyenin konusuyla uyumludur.

Fasıldan sonra gelen asıl hikâye bölümünde ana yapı mensurdur. Anlatı, olayların anlatıldığı, zaman zaman diyalogların olduğu durağan bir özellik gösterir. Metni hareketli kılan, hatta anlatı zamanını belirleyen dinamik unsur, anlatının şiirleridir.

Ceferli, halk hikâyelerinin yapısından bahsederken şiir ve mensur kısmın ayrı ayrı değerlendirilmesinin gereğini vurgular. Buna sebep ise mensur kısımda ifadelerin sunulmasındaki canlılığın aranamayacağı görüşüdür. Ona göre mensur kısmı dinamik kılan şiirdir ve hikâyede yer alan şiirler ifadeye canlılık kazandırdığı gibi gerçeklik duygusunu da verir. Hikâyelerin mensur/epik “*tabakası statik formülle-re/kalıplara temellenmekle epik geleneklerin devamı olarak ortaya çıkarsa destanın lirik yönü de dinamik, hareketli olarak değişmelere hassaslık göstermiştir. Böylece bu hassaslığın sonucunda da destan ifadeleri lirik tabakanın hesabına kalıplaşmayı ve hareketliliği kendisinde birleştiren kendine özgülük kazanmıştır... Statizmle dinamizm ne de onların ortaya çıkış sahaları olan epik tabaka ile lirik tabaka muhabbet destanının poetik mekânında birbiri ile tezat yaratmaz. Bu tezatlık destanın hiçbir poetik düzeyinde genel olarak yoktur. Tersine destanın nazım ve nesir kısımların birbiri ile canlı olarak birleşmekte, birbirini tamamlamaktadır. Bu bakımdan*

destanın epik tabakasının geleneksel statizmini koruması, lirik tabakanın ise hareketliliğe hassas olması, metin bütününe dâhili kendine özgülüğü olarak ortaya çıkar. Yani, statiklik de dinamiklik de metin bütününde birleşir ve bu statizm ve dinamizm, metin bütününe özellikleri olarak kendisini gösterir. Diğer bir deyişle muhabbet destanı metninde ne statizm ne de dinamizm hâkim olamaz. Bunların bütün ortaya çıkışı, görünür oluş oranı, metin bütününe kendi yapısal mantığı ile belirginleşir. Bu bakımdan destan metninde mutlak statizm, yahut mutlak dinamizm yoktur. Mutlak olan metin bütününe kendisidir. Statizm ve dinamizm ise metin bütününe özellikleridir” (2000:99-104). Ceferli’nin aksine Eberhard, hikâyedeki şiirlerin hikâyelerdeki akışı yavaşlattığı, ancak dinleyicilerin hikâyeden daha çok şiirlerle ilgilendikleri, onları şiirsel güzellik, müzik kalitesi ve sunuş mükemmelliğine göre değerlendirdikleri görüşündedir. Türk hikâyelerinde şiirler olayı ileri götüreceğine yavaşlatsa da ve bazı duygusal betimlemelere yer verse de hikâyeye bunun için ilave edilmemişlerdir (2002:102).

Hikâyelerin yapısında olan, mensur ve manzum unsurlar, kalıp ifadeler, sembol ve mazmunların hepsi âşık tarzı edebiyat geleneğinin ürünü unsurlardır. Hikâyenin tasnifi, ikinci ve daha sonraki aktarıcılarının yaptıkları değişiklikler, şiirlerin değiştirilmesi, azaltılıp çoğaltılması; âşıkların dışında meddah ve diğer anlatıcıların icraları, hikâyelerdeki mensur-manzum dengesinin bozulmasına neden olmuştur. Bazı zamanlarda, hikâyenin mensur kısmında anlatılan olay-şiir ilgisi de göz ardı edilmiş, ya âşık hikâyenin kendi yapısı içindeki şiir yerine başka bir şiir ya da olaylarla ilgisi olmayan, sadece anlatıyı süslemek amacıyla herhangi bir şiiri yerleştirmiştir.

Halk hikâyelerinin şiirleri, fasıl ve duvakkapamada söylenen şiirler dışında olay veya olay halkasıyla ilgilidir. Bazen bu kuralın göz ardı edildiği de olmaktadır. Olaylarla ilgili olmayan, sadece anlatılan hikâyenin geleneksel yapısını korumak için anlatıcı tarafından hikâyeye serpiştirilen şiirler olabilir. Bu tür mensur-manzum yapı uyumsuzluğunun olduğu hikâyeler, âşık tarafından anlatılmayan hikâyelerdir. Bu anlatılarda şiirler olaylarla ilgili değildir. Bu tür yapıda anlatıcı, hikâyede geçen bir olaydan çok, olayın çağrıştırdığı başka bir anlatı veya ders alınması gereken başka bir olaya gönderme yapmak için şiiri seçer. Behçet Mahir örneğinde olduğu gibi dinleyiciye iyi örneklerin sunulması için vereceği mesajı şiir ya da şiirle süslediği bir anlatıyla verme yolu seçilebilir. Halk hikâyelerinde bu tarz yapı oldukça azdır.

Behçet Mahir’in anlattığı hikâyelerde bu tür örneklere çok sık rastlanmaktadır. O, Kirmanşah hikâyesinde gaflette olmamak, her şeyin zamanında yapılması gerektiğini anlatmak için düşüncelerini hikâyenin içine yerleştirip bunu dinleyicilerin

itibar ettikleri tanınmış birinin şiiriyle destekler: “İşde beyefendi, bunun da aynasını açayım. Ey seyret, ey. Bu da Yunus Emre’den bir kelam. Diyor ki:

Yunus der ki gelin dutin sözümi,

Dünya seven, ahireti bulamaz,

Aynini almış, gaşlet kölmedi,

Ömrü gelip, geçtiğini bilemez,

Helâl haram gazandığını malını,

Ele gısmet eder, gendi yiyemez.

Beyefendi, gaşlet uykusunda ömrümüzü geçirmiyek. Ele başın galdırırsın, levhe değer, iş işden geçer. Ay bacayı savuşur. Lâkin kocalmadan, ölmeden, kocaldınsa tebdil al. Yokuşu çıkdın, enişe döndüm, enişe gediyorsun, biraz tebdil al. Gaşlet uykusundan uyandıralım gendimizi. Bu da malesef, hele ben çok yaşaram, pekey baba, goş bak” (Sakaoglu vd., 1999a:81).

Halk hikâyelerinin ana metninde yer alan şiirler, tamamıyla anlatıdaki olaylarla bire bir örtüşen, birbirini tamamlayan, anlatıya çekicilik kazandıran ve dinlenir kılan fonksiyona sahiptir. Yukarıda da ifade edildiği gibi şiir, anlatının dinamik yapısını oluşturur. Onu düz anlatım, masal veya masal benzeri bir anlatı olmaktan uzaklaştırır, mensur-manzum dengesini kurar. Kaldı ki halk hikâyesini farklı kılan da bu yapısıdır.

Hikâyelerin manzum kısmı dört şekilde oluşur. Bunlar; hikâye bir âşık tarafından kendi hayatı çevresinde oluşturulmuşsa âşığın kendi şiirlerinden örnekleri taşır. Bu durumda âşık ya hazır şiirini metne yerleştirir ya hikâyede şiirin çevresinde bir olay geliştirir ya da metin ve şiiri uyumlu bir biçimde kurgular. Bunun örneği yazıya aktarılmış hikâyelerde 19. yüzyıldan sonra, özellikle yazılı ortama taşınan hikâyelerde görülür. Âşık Şenlik, Âşık Kul Ahmet ile Şah Zeynep, Âşık Ali İzzet, Âşık İsmetî örneklerinde olduğu gibi bazı hikâyelere rastgele şiirler serpiştirilebilir. Bu ya yazarın kendi şiiri ya da başka şairlerin/âşıkların şiirleri olabilir. Rastgele şiirlerin serpiştirildiği hikâyelere 1930’lu yıllardan itibaren hikâyelerin modernize edilme çabalarıyla oluşturulan metinlerde sık rastlanır. Âşık Garip’in Oğlu adlı hikâye bunun tipik bir örneğidir.

Halk hikâyelerinden bir kısmı, yaşamış olan âşıkların şiirlerinden alınan örneklerle zenginleştirilmiş biyografik hikâyelerdir. Dilgam Yahya Bey, Karacaoğlan, Sümmanî ile Gülperi gibi hikâyeler, hikâye kahramanı âşıkların şiir örnekleriyle zenginleştirilmiştir. Son dönemlerde yazılan Karacaoğlan ile Karaca Kız, Karacaoğ-

lan ile Yayla Güzeli ve Karacaoğlu'nın Aşk Maceraları adlı hikâyeler, Karacaoğlu'nun şiirleri ile oluşturulan hikâye örnekleridir.

Üçüncü grupta, yaşadıkları rivayet olan âşıklarla ilgili hikâyeler yer alır. Bunlar gerçekte yaşamamış olan ve bir hikâyeci âşık tarafından tasnif edilmiş hikâye kahramanları olup hikâye musannifinin şiirleriyle oluşturulmuşlardır. Bu tür hikâyelerde yer alan şiirler, musannif âşığının şiirleridir. Âşık Şeref Taşlıova'nın Âşık Hicranî'den öğrendiği bir metne şiirler ekleyerek tasnif ettiği Kenan ile Hanzade hikâyesi, Âşık Şenlik'in Latif Şah hikâyesi, musannifi olan âşıkların şiirleriyle oluşturulmuştur.

Dördüncü grupta, hikâye kahramanının âşıklığı olmaz. Musannif, hikâyeyi tasnif ederken kahramanın âşıklık yeteneğini kazanmasını sağlar ve kendi şiirlerini âşığının şiirleri olarak anlatıya yerleştirir. Şah İsmail adına tasnif edilen hikâye kahramanı gerçekte Şah İsmail değildir ve hikâyede yer alan şiirler de Şah İsmail'in şiirleri değildir. Şah İsmail hikâyesinin kaynağını Oğuz Destanı, Dede Korkut Boyları, Manas Destanı, Şah İsmail Safevî veya II. Şah İsmail'in hayatı ve çevresinde anlatılanlara bağlayan (Çolak, 1994:131-134) çeşitli görüşler dikkate alındığı zaman, hikâyede yer alan şiirlerin bu adları geçen kaynaklarla ilgisinin olmadığı açıktır. Burada adları sayılan anlatı/destan kahramanlarının Şah İsmail/Şah İsmail ile Güllüzar hikâyesindeki gibi âşık kimliğine sahip değillerdir. Anlatıcı, gelenekten aldığı bir konuyu kendi üslubunca ve kendi şiirleriyle yeniden kurgulamıştır. Köroğlu, Kaçak Nebi, Bey Böyrek hikâyeleri de aynı yapıda olan hikâyelerdir.

Halk hikâyelerinin ana yapısındaki manzum kısım, kahramanın doğumundan sonra görülmeye başlar. Âşık tarzı edebiyat geleneğinde, âşığının olağanüstü biçimde kimlik kazanması, kimliğin inançla sarmalanmış olması, halk hikâyelerine geçen, hikâye kahramanına "kutsal" kaynaktan verilen yetenek ile âşık kimliğine kavuşması biçiminde devam eder. Şahıs kadrosunda da üzerinde durulduğu gibi Tanrı vergisi olan yeni-âşık- kimlik kazanımı, bu esnada amacının belirlenmesi, âşığının toplumsal statüsü dışında da hareket edebileceği, sınırları aşabileceği bir serbest alanın da yaratılması olarak gelişir. Zira İlahî kaynaktan beslenen kimlik, âşığının ilk söylediği sözlerle duyurulur ve âşık toplumda imtiyaz sahibi olur.

Asuman ile Zeycan hikâyesinde hem Asuman hem Zeycan eş zamanlı olarak rüya görür, karşılıklı âşık edilir ve ikisi de âşıklık yeteneği kazanırlar. Hikâyede her iki kahramanın da âşıklık yeteneği kazanmaları, hikâyenin akışı içinde karşılıklı şiir söyleşmeleri, şiir diliyle konuşmalarını sağlayacaktır.

"Ziyâde gâflet daldı. Gördü ki bir hâristanda kırk tane pir ellerinde yeşil kaplı Mushaf'ları var okuyup dururlar. Âsuman dahi el bağlayıp durdu. Ollar anın hâlin-den sual ettiler.

"Sultânım âşıklık isterim." dedi.

Ol pirler hemen bir kadeh aşk şarabı doldurup verdiler. Âsumân dahi içti. Âsumân gitti. Pirler cümle ol yerde kaldılar. Âsumân erdi, uyandı ki olmuş, aşk ile dolmuş. Hemen kalktı, bozukçu dükkânına vardı. Bir âlâ bozuk yaptırdı. Eline alıp odasına geldi. Kızın fırakından ah edip bozuğu eline aldı. Aşk deryâsına dalıp çalmaya başladı. Baka ne diyecek:

Âsumân eyitti:

Nazar eylen ağalar benim hâlîme

Kendi yaralarım deştim ne dersin

Böyle imiş bize Hakk'ın fermanı

Kırklar ile devrân sürdüm ne dersin

...

Bîçâre Asumân ider medhini

Cığerciğim yanar çıkmaz tütümü

Hesap ettim göğün yedi katını

Hakk'ın hikmetinden şaştım ne dersin

Âsumân'ın rüya gördüğü anda Zeycan da aynı hâlde rüya görür ve uyandıktan sonra şu şiiri okur:

Zeycân eyitti:

Bu gece seyrimde pervan olmuşum

Aradığım Kırklar yoludur yolu

Elimi bağladım selâm durmuşum

İçmişim bir kadeh doludur dolu

...

Âşık olan ağlar benim yârime

Gençliğimde hizmet ettim (ben) pirime

Anın sevdâsı da konu serime

Zeycân âşıkların gülüdür gülü (Kaya-Koz, 2000:27-29).

Âşık Mahmut Kartaş'ın tasnif edip anlattığı Rıza Bey hikâyesinde Rıza Han, Bayburt'ta bir fırında geceler ve rüya görür. Rüyadan uyandıktan sonra yeniden yaratıldığını, yeni bir kimlikle uyandığını Anlatır:

Yaradan yarattı beni bir anda

Yıllarca dolandım nur sevdasına

Dünyaya gelirken yeni yürüdüm

Beni âşık etti pir sevdasına

...

Mirza Han bildim dinimi

Kibleye döndüm yönümü

Hakbilir benim sonumu

Dolandım dünyayı var sevdasına (Yılmaz, 2011a:70).

Geleneğin günümüz temsilcisinin tasnif ettiği hikâyedeki rüya motifi, Mirza'nın Âşık kimliği kazanması örneğinde olduğu gibi daha önceki dönemlerden alınan temel motifin hikâyeye konulmasıyla yüceltilmektedir. Âşık Garip hikâyesi Azerbaycan anlatmasında Âşık Garip'in âşık kimliği kazanması vurgulanırken Türkmenistan anlatmasında Garip ve Şah Senem'in âşık kimlikleri, ikisinin bir araya gelip değişimleriyle anlatılır:

Kadir Hak'tan ben bir dilek diledim,

Şükür muradımı verdi, ah benim,

Cuma akşamında, cuma gününde

Erenler yürüdü nazargâh benim. (Ceferli, 2000:127).

Garip:

Takatim kalmadı, sabrı kararım,

Hani getir okuyayım ben hattını.

Aklımı alan bir nazenin nigârım,

Hani getir okuyayım ben hattını.

Şah Senem:

Kadir Huda sana bana lütfetti,

Garip canım al oku sen hattını.

Erenler bize rehberlik etti,

Garip canım al sen oku hattını (Şahin, 2016:638).

Hikâyelerde, kahramanın âşıklık yeteneği zaman zaman denenir. Deneme sonunda kahramanın âşıklığının onaylanması söz konusudur. Âşık Garip örneğinde olduğu gibi rüya görmeden âşıklığın, sadece şairlik ve saz çalma becerisinin olmasıyla mümkün olmayacağı hissettirilir.

Âşık Garip'in helva evinde katıldığı eğlence meclisinde herkesin saz çaldığı ortamda kendisinin "Yoldaşım ben çalmak bilmem" demesi ve daha sonra rüya görüp âşık olması buna işaret etmektedir. Kahramanın âşıklığının onanması, ya söylediği şiirleriyle isteğine kavuşması, kapıların açılması, sözünün dinlenir olması ya da karşılaştığı âşıkları yenmesiyle mümkün olur. Âşık Garip, rüya görüp âşık kimliğini kazandıktan sonra söylediği şiirlerin kabul görüp Canım Hoca'nın himâyesine girmesi; daha sonra söylediği bir muammanın âşıklar tarafından çözülememesi, onun denenip âşıklığının tescil edilmesidir (Türkmen, 1995:128-133). Âşık Garip'in Lezgi Ehmed'in sorduğu muammayı çözmesi de onun âşıklıkta mâhir olduğunu gösterir ve tereddütleri giderir:

Lazgi Ehmad:

O nadi ki, altı adbı, üstü ab?

O kimdi ki, ondan alardı hesab?!

O nadi ki, cangi çaxmaq, tükü xab?

Alışıbdı eşq oduna yanar hey.

Qarib cavaf verdi:

O balıqdı altı abdır, üstü ab,

Yunis idi onlardan aldı hesab.

Samandardi cangi çaxmaq, tükü xab,

Alışıban eşq oduna yanar hey (Məmmədli, 2013:29-30).

Hikâye içinde, kahraman-sevgili, kahraman-rakip, kahraman-düşmanın şiir diliyle konuşmaları, atışmaları bir yandan hikâyedeki dinamizmi sağlarken bir yandan da kahramanın âşıklık yeteneğinin yeniden ispatlanması, hatırlatılmasıdır.

İlk örneklerini Dîvânü Lûgati't-Türk'te gördüğümüz şiir diliyle karşılıklı söyleşme veya münazara örneği, karşı beri, atma türkü, atışma, şın örneklerindeki gibi hem anonim edebiyatta, hem yazılı ortamda mesnevi örneğindeki gibi birçok edebî eserde görülen karşılıklı şiir söyleme veya şiirle söyleşmenin en sık görüldüğü tür, halk hikâyeleridir. İster uzun soluklu anlatılar olsun, ister bozlak, karavelli veya türkü hikâyeleri olsun halk edebiyatı alanı, bu söyleme tarzının en yaygın olduğu alandır.

Hikâyelerde, yer aldığı olay veya olaylar zinciriyle konu ve tematik yapıyla iç içe olan şiirler, karşılıklı söyleyiş esnasında kalıp ifadelerle başlar. Bunlar, "Aldı oğlan", "Aldı kız", "Aldı bir daha", "...bir arzuhâl yazar! Ben de vekâleten söyleyeyim. Hepiniz var olun", "alır İrfanî son kütayı", "Aldı Gülü Kız", "... Ne dedi, biz ne diyek", "Bakalım ne dedi", "bir söz diydi", "bir gazal aytdı", "bir söz aytdı", "Söylegende ne deydi (Söyledi de ne dedi)", "Tındak kulak salınız (Dinleyip kulak veriniz)", "görek ne dedi", "görek na dedi, siz da hoşbaxt olun:", "fikri başa tüşüf görek na dedi", "görek na oxudu", "Aldı Sayyad", "Qulaq as birini da deyim" ve benzeri hitap cümleleridir.

"-Dinle kızım! Belki derdinin çaresi vardır! Dedi.

Bakalım ne dedi anası:

Her derdin dünyada çaresi vardır

Boşuna alışıp yanma yavru can.

Her şeyin bir müddet, sırası vardır

Ateşe pervane dönme yavru can.

Bağdat Hanım dedi ki:

-Ana senin bildiğin gibi değil!

Aldı Bağdat:

Bir yana çıkacak yol bulabilmem

Derdimi açacak kul bulabilmem

Elimi atacak dal bulabilmem

Ayrılık Atına bindim ana can" (Türkmen-Taşlıova, 2009:261).

"...Ol ine şunun yalı:

Şasenem:

Gulak salıp eşit menin arzımı,

Senden-menden dövrän ötdi Garıbım,

Huda saldı ayrılığın cebrini,

Düşman ayrılığa tutdı Garibim.

Garip:

Oda düşdüm diyban gamgın bolmagıl,

Men-menligin ahır zovalı bardır,

Ayrılık derdinden gül dek solmagıl,

Bu kemliğin ahır kemali bardır.

...

Bu aydıışık tamamlanyar. Şasenem şol vagt Garıp cana garayar da" (Şahin, 2016:571-572).

Hikâyelerde, kişilerin karşılıklı söyleşmeleri, söz yarışına girmeleri, şiir diliyle konuşmaları hikâyelerin temel yapısını oluşturur.

Hikâyelerdeki anlatımın şiirlerle dinamizm kazandığını söylemiştik. Ancak unutmamak gerekir ki mensur kısımlar da kendi içinde dinamik bir yapıya sahiptir. Hikâyede, anlatıcının da hikâye etme yeteneğine bağlı olarak sık sık tasviri anlatıma başvurulur. Konıratbayev "hikâye etme ve tasviri anlatıcının/ yazarın sözü olarak göstermektedir. Birincisi vaka örgüsünü oluştururken tasvirle de kahramanların dış yapılarını verir" (Yücel Çetin, 2003:123).

Âşık Mevlüt İhsanî'nin anlattığı Alyar hikâyesinde, hikâye kahramanı Alyar kendisini şöyle anlatmaktadır:"*Karı evde değil. Ya nerede? Evi terk etmiş. Gitmiş başkalarında duruyor. Mahkeme günü geldi. Şehrin ileri gelenleri geldiler duvara yaslandı ama gözlerinden yaş gidiyor. Bakalım ne diyor:*

Yıllar geçti gurbetteyim,

Hanem burda değil hanam,

Bunlar dostum bilmem neyim,

Anam burda değil anam.

Kana dağlar, kana dağlar,

Kol kırıldı, kanat ağlar,

Yavru yaralı bir geyik

Göreni kanı dağlar (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:197-198).

Halk hikâyelerinde karşılıklı söyleyişler, atışmalar da kahraman-düşman/rakip çekişmesinde sık görülen karşılıklı şiir söyleme tarzlarındandır. Köroğlu- Ağcakuzu hikâyesinde Köroğlu ile Ağcakuzu atışması/harbe-zorba, kendilerini tasvirî yolla övmeleridir: Köroğlu, Çamlıbel'in Daş Kalasında İstanbul'dan gelen kervanı yağmalamak ister. Ancak Köroğlu'na meydan okuyan, onu saymayan bir genç, Ağcakuzu vardır:“Onlar bir-birine harba-zorba deyirlar:

Koroğlu:

İstanbuldan bir şikâra düşdü elim,

Ver malını, qurtar canın çekil get!

İndi boyanarsan qızıl qanına,

Ver malını, qurtar canın çekil get!

Ağcaquzu:

Merd igidlar bir-birile üzdeşer,

Müxennetler kol dibinde gizdeşer,

Qılinc vurram yaraların sızdaşar,

Baş getmaemiş malım sene vermerem!

Koroğlu:

İndi geler deliler ac qurd kimi,

Gözün olar birden-bire dörd kimi,

Başın geder, leşin qalar yurd kimi,

Ver malını, qurtar canın çekil get!

Ağcaquzu:

*Gelmemişem bu yerlerde yastanam,
Qılıncımla meydan döner bostana.
Min tülkü neylasin bir ac astana,
Baş getmemiş malım sana vermem!*

Koroğlu:

*Koroğluyam Çanlibelde gezerem,
Uzaqdan, yaxından şikâr süzerem,
Dartıb boğazını dibden üzerem,
Ver malını, qurtar canın çekile get!*

Ağcaquzu:

*Süsaen menem, sünbül menem, gül menem,
Har yetennen danışmanam, gülmenem,
Koroğlunu ayaq tozu bilmenem,
Baş getmemiş malım sana vermem (Məmmədli, 2013:413-412).*

Hikâyelerde, insan dışı varlıklarla konuşmak, onlarla dertleşmek, bunların şiir aracılığıyla yapılması oldukça yaygındır. Antropomorfizm kavramıyla ifade edilen davranış biçimi, insan dışı varlığı insana benzetmek veya onlarda insan özelliği aramak, onlara insanmışçasına davranmayı ifade eder. Kişiyi yalnızlık duygusundan uzaklaştıran, potansiyel tehlike gördüğü unsur, olay veya varlıkla barışık olmak, geçmişte var olan ve bilinçaltında kişisel ve toplum belleğinde saklanan inanç veya pratikleri çağırarak yoluyla korkularından anılamak, hikâye kahramanlarının davranış hâline gelebilir.

Mitik anlatılarda insan davranış sergileyen insan dışı varlıklar, sosyal bir varlık olarak insanın toplumsallaşma sürecinde geçirdiği bütün gelişmeleri sergiler. Bu varlıklar, mitik alanın fantastik dünyasından insan gerçekliğine, oradan insanın yarattığı kurmaca dünyaya; mit, efsane, masal, hikâye vb. yollarıyla yeniden somutlaştırılan ve insan hayatında, dolayısıyla toplum hayatında yeniden şekillenen varlıklardır. Bunların çevresinde inançlar ve anlatılar oluşur, insan bu varlıklarla yeniden buluşur, onlara insan davranışları yüklenir. Bunlar yapılırken mutlaka bellekte olan ilk bilgiler çağılır, onlardan yararlanır.

Aslı ile Kerem hikâyesinde Kerem'in Aslı'nın ardınca giderken rastladığı tabiat varlıkları, hayvan ve tabiat olaylarıyla konuşması, onlara hitaben şiirler söylemesi kökleri mitik döneme kadar giden antropomorfizme bağlanabilir. Kerem'in Elce-vaz, Ağrı ve Süphan dağlarına türkü söylemesi, o anda hikâye anlatıcısının ya da musannifinin hikâyeye yerleştirdiği bir motif değildir. Mitik anlatıların farklı biçimlerde yaşayarak gelmesi ve Aslı ile Kerem hikâyesinin kaynağını/ kaynaklarından birini daha önce oluşturulmuş bir anlatıdan almış olduğuna işaret eder. Dağa söylenen şiir, onun geçit vermesi, dağda bulunulduğu sürece onun korumasına sığınılması, dağ iyesinin rahatsız edilmemesi, ona tazimde bulunulması, eski Türk inanç sistemine ait inanç motifinin hikâyeye yansımasıdır.

“Yüce dağlar yüce olur

Gündüz geçer gice olur

Gör ayrılık nice olur

Ayrayım gönül seni”

“Rüzgâra dost olmuşsın

Dertlilere dost olmuşsın

Hep dağlardan üst olmuşsın

Alçak değil başın senin”

“Sana geldim Süphan Dağı

Hiç dumanın har olmaz mı?

Ne solun belli ne sağın

Yanağında gül olmaz mı” (Duymaz, 2001:261-262).

Dağ, aynı şekilde Köroğlu anlatılarında kişileştirilen Kazak Dağı'nın kutsallığıyla şiirleştirilir.

Gazak dağları, daşdarı,

Qırax tilsimli başdarı.

Koroğlunun qardaşdarı,

Yağı bağrın biçen gelsin (Məmmədli, 2013:397).

Kerem'in Murat Suyuna, uçan kuşlara, tırmalara türkû söylemesi eski inanç kalıplarının yansımasıdır. Buradan da anlaşılıyor ki hikâyedeki şiirler de estetik bir alan bulan inanç unsurları yeniden görünür hâle geliyor ve toplum belleğinde yaşama devam ediyor.

Hikâyelerde yer alan şiirlerin çeşitliliği, anlatıya çekicilik ~~kazandırmanın~~ yanında güçlü bir dinamizm getirir. Şiir çeşitliliği şekil, tür çeşitliliği yanında şiirlerin icra tarzları, söylendikleri makamlar olarak birçok yönüyle düşünülmelidir.

Hikâyelerin hemen başında, fasılda divanîden koşmaya, destandan güzellemeye kadar farklı şiir tarz ve türlerinin kullanılmasının sebebi de anlatıya kazandırılmak istenen dinamik yapıdır. Pirsultanlı, her hikâyenin şiirlerinin icrasında kendine özgü makamların da olduğunu ifade ederek Köroğlu anlatılarındaki şiirlerin icrasına özgü 15, Aslı ile Kerem'in şiirlerinin icrasına özgü 17 saz havasının olduğunu, Şah İsmail ile Gülizar, Âşık Garip ile Şahsenem hikâyesinin de işlek olduğunu bunlara özgü makamların bulunduğunu söylemektedir. Şiirlerinin icralarına esas olan makamların, ozanların Dede Korkut boylarını anlattıkları zamandan beri olduğunu, bu dönemin hatıralarının Köroğlu icrasındaki makamlarda yaşadığını, Köroğlu bozuğu, bozuk havası ve Osmanlı bozuğu adlarıyla yaşadığını ifade etmektedir (Pirsultanlı, 2007:18-19).

Konu-şiir- makam ilişkisine örnek olarak Âşık Şevki Halıcı'nın, Tufarganlı Abbas hikâyesini anlatması verilebilir. Onun hikâyesini anlatırken söylediği şiirlerin makamları farklı ve oldukça zengindir. Şiirlerin söylendiği olay-şiir ilişkisi aynı zamanda makamı da belirlemektedir. O hikâyesini, Erzurum Divanîsi, divanî, tecnis, Emrah, Gülebeyi, Karaçi, Şöregel güzellemesi, Azerbaycan güzellemesi, hoş darıak, Aşıroğlu, Keşişoğlu, Yanık Kerem, Osmanlı divanîsi, Azerbaycan yalvarış, Azerbaycan ceylan, geraylı, zarıncı, Guba Kerem, şahı geraylı, İrevan çukuru, Çıldır güzellemesi, bademi şikesti, seyyah, zarıncı, zincirli Kerem, Sümmanî ve santel makamlarıyla söylediği şiirleriyle süslemiştir (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:85-194).

Hikâyelerde, âşık tarzı edebiyat geleneğinin ürettiği bütün tarz ve türdeki şiirler, hikâyelerin konusuna uygun olmak kaydıyla yer almaktadır. Azerbaycan, Türkiye ve Türkmenistan sahası halk hikâyelerinde koşma, tırme, tecnis, cıgalı tecnis, muhammes, rubai, gazel, kalenderi, destan, cıgalı koşma/yedekli koşma, güzelleme, ~~koçaklama~~, taşlama, destan, dudakdeğmez/lebedeğmez, geraylı gibi âşık, bağış/bahşı edebiyatında kullanılan tür ve şekillerin hepsinin örneğine rastlanır. Âşık edebiyatında kullanılan ferdi ürünler dışında anonim edebiyattan şiir örnekleri de görülmektedir.

IX.1. Halk Hikâyelerinde Şahıs Kadrosu

Hikâye, roman, destan ve masal gibi anlatım türlerinde olaylar bir zaman diliminde mekâna bağlı olarak gelişir ve bir varlık veya varlıklar çevresinde döner. Bütün bunlar kurmaca dünyada bir anlatıcı tarafından nakledilir. Edebiyatın, dolayısıyla hikâyenin konusu, kaynağı ve hitap ettiği hedef kitle insan olması münasebetiyle anlatının merkezinde bulunan hikâye varlığı/varlıkları da insan veya insani davranış kazandırılmış başka varlıklardır. Şerif Aktaş anlatıdaki şahıs; “İtibarı eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramlar” ifadeleriyle açıklayarak tahkiyeli eserlerdeki varlıkların şahıs olarak ifade edilmesi gerektiğini “*Vakaya iştirak eden insan dışındaki varlık ve kavramlar, metinde, yüklendikleri fonksiyon bakımından, şahıs karakteriyle karşımıza çıkarlar*” cümlesiyle açıklar ve şahıs kadrosu yerine “eyleyen” sözünün kullanılmasının da mümkün olduğunu söyler. Mehmet Tekin “*Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken vakaya kişi veya kişilerce canlılık kazandırılır. Başlıca ilgi odağı kişidir. İlgi odağıdır, çünkü diğer öğeler onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır*” (Tekin, 2006:71) ifadeleriyle olaya dayalı türlerde şahıs kadrosunun önemine dikkat çekmektedir.

Merkezinde varlıkların olduğu bir olay çevresinde teşekkül eden edebî eserdeki varlık kadrosu, gerçek hayatta insan veya insan muhayyilesinin yarattığı varlıklardan ibarettir. Eser yaratıcısı/musannif/yazar, kimi zaman anlatıcı/nâkil yaşadığı dönemin gereklerine uygun, içine doğduğu veya içinde yaşadığı toplumun anlayışı ve kişi tasavvurlarına uygun, olması veya olmaması gerekli varlıkları, kurguladığı esere yerleştirir. Yazar/musannif, birinci derecede yaşadığı toplumun kültürel birikimiyle hareket ederek toplumun, dolayısıyla kendinin idealize ettiği, yine topluma model olabilecek idealize varlık ile toplumun değerleriyle çatışan olumsuzlukları sergileyen varlıkları esere yerleştirir. Varlığın cinsi veya metindeki fonksiyonu ne olursa olsun bunları “şahıs” kadrosu içinde ele almak gerek.

Şahıs, şahıs kadrosu, tip, karakter, stereotip, kahraman gibi kavramlar edebî metinlerde sık kullanılmaktadır. Önce bu kavramlara açıklık getirmek, halk hikâyesindeki şahıs kadrosunun anlaşılması için gereklidir.

Olayları yaşayan, eyleyen hikâye varlığı, ister beşerî/insani olsun ister hayali-sembolik olsun olaylar asli bir kahraman çevresinde teşekkül eder ve gelişir. “Destan, mesnevi, roman hikâye ve tiyatro gibi vakaya dayanan edebî eserlerde, o vakayı gerçekleştiren asli kahraman vardır. Eserin belkemiğini o teşkil eder. Eser boyunca önemli vakalar, duygular ona bağlanır. Bazı eserlerde bu kişiler basittir, bazılarında karmaşıktır. Hayatı en ince ayrıntılarına kadar tasvir eden romanlardaki şahıslar umumiyetle karmaşıktırlar. Çeşitli yönleri vardır. Onları bir kelime veya bir formül ile özetlemek hemen hemen imkânsızdır. Eski çağlara ait destanlar ile mesnevilerde, genellikle karakterleri ayna kalan kişilere rastlanır. ‘Tip’ adı verebileceğimiz bu basit ve sâbit karakterli kişiler, küçük farklarla aynı devirlerde yazılan başka eserlerde de görülür. Tip kelimesi bu bakımdan da onlara uygun düşer” (Kaplan, 1985:5). Metin Akkuş, kişilik, şahsiyet, tip ve karakter kavramlarını irdeleyerek edebî eser dışında kültürel alanı ve bu alanının edebiyata yansımaları, edebiyattaki algısı üzerinden yorumlar. Tarihî süreç içinde, herhangi bir coğrafyada hayat sürmüş, gerçek yaşamıyla var olmuş kişiyi şahsiyet olarak tanımlamaktadır. Ona göre tip ve karakter aynı anlamda olup müellifin okuyucusuna vermek istediği mesaja göre zihninde şekillendirdiği insanlardır.

Bunlar gerçek hayatta var olmamış, ancak yaşamış şahsiyetlerin dikkat çekici özelliklerini kendilerinde toplamışlardır. Karakter daha devingen bir insan örneğidir. Edebî eser boyunca silik bir görüntü olmaktadır. çıkıp adeta yaşayan bir organizmaya dönüşür. Tip ise; karakterlere göre daha yüzeysel ve dondurulmuş bir insan görüntüsüdür. Eserde ilk görüldüğü şekliyle sonuna kadar aynı kalır. Yüzyıllar boyu oluşan kültür, olgunlaşma sürecinde kendi tipini oluşturur. Geniş bir süreçte oluşan tip, toplumun temel değerlerini temsil edecek konuma gelir (Akkuş, 2006:393). Belge tipi, “bireysel özelliklerinden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerinden pek fazla söz edilmeyip daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan” kişi (1994:20) olarak ele alır. Tipin bir kültürel alan içinde temsil ettiği toplumun/grubun/zihniyetin temel değerlerini üzerinde taşıması münasebetiyle o toplum, grup veya zihniyet dünyasının bütün özelliklerini de içselleştirmiştir. Dolayısıyla anlatı içinde özelliklerini açıkça belirtilmese bile okuyucu/dinleyici geleneğin taşıdığı bilgi sayesinde tipin iç dünyasını bilir.

Nasıl davranması gerektiği ve nasıl davranacağını, hangi durumda nasıl vaziyet alacağını, ne düşündüğünü bilir.

İster tip, ister karakter olsun her iki kavram ve bu kavramlarla metne yerleştirilen varlık/kişi idealize edilendir. Musannif/yazar toplumun kabuller dünyasına uygun olarak yarattığı kurmaca dünyanın kahramanını (kendince) toplumun idealize ettiği biçimiyle anlatıya yerleştirir. Burada yaratılan tip, kültürel alandan, toplumun kültürel kodlarında var olandan alınır. Zira tiplerin şahsî olmadıklarını, ortak bilincin ürünü, dolayısıyla toplumun ortak duygularının ürünü olduğu söz konusudur (Karataş, 2011:367). Toplum belleğinin sakladığı unsurlar ve bu unsurlara saygı gösterilip korunması, sonraki kuşaklara aktarılması grup kimliğinin de korunmasıdır. Halk hikâyelerinde kahramanın âşık şahsiyetini kazanmasındaki süreç ile şamanlığa giriş törenleri arasındaki benzerlik (Başgöz, 1967) ve bu benzerliklerin iki ayrı alanda, ritüel ile hikâyede görülmesi kültürel belleğin saklanması ve devamlılığına örnek teşkil ettiği gibi medeniyet değişikliği sürecinde tiplerin değişmezliğine örnek teşkil etmektedir.

Şahsiyeti; “gerçek yaşamıyla var olmuş ve tarihî süreç içinde herhangi bir coğrafyada hayat sürmüş insan” (Akkuş) biçiminde açıklarsak, hikâye ve benzeri kurmaca dünyasında “insan” dışında kalan varlıklar eserin şahıs kadrosu içinde değerlendirilmek mümkün olmaz. Dolayısıyla edebî eserdeki şahıs kadrosu, eserde kendi zaman ve mekânına bağlı olarak olayları yaşıyan, anlatının kendi bağlamında insani davranış sergileyen/sergiletilen bütün varlıklar olarak ele alınmalı.

Roman öncesi anlatı sisteminde yer alan figürlerin “nitelik ve eylemleri itibarıyla beşerî olmaktan çok menkıbevi yahut alegorik karakterli” olduklarını ifade eden Tekin, beşerî olmayandan beşerî olana dönüşümün romanla, Donkişot’la başladığı düşüncesindedir (2006:72). Ancak Türk anlatı geleneği dikkate alındığında mitik anlatılardaki Tanrı Ülgen, Mandı-Şire veya Erlik ve diğer varlıkların insani davranışları alegorik karakterli varlıklar daha geç dönemde teşekkül eden destanlarda beşerî karakter kazanırlar.

Türk hikâyecilik geleneğinde, özellikle orta dönem Türk destanlarından (Battalname, Danişmendname, Eba Müslüm vb.) itibaren menkıbevi olandan gerçeğimsiye doğru bir süreç takip ettiğini, destan geleneğinin bir örneği olan Köroğlu’nun hikâyeye dönüşümü veya destan ile hikâye geleneği arasında geçiş örneği sayılın Dede Korkut boylarındaki şahıs kadrosunun destani/menkıbevi yapıdan daha gerçekçi bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Atlı göçebe medeniyetten yerleşik medeniyete geçiş döneminde eski Türk inanış sisteminde İslami inanışa geçiş ve buna bağlı olarak zihniyet değişikliği (Günay, 1998:4-5), mitik ve efsanevi unsurların

çok olduğu Oğuz Destanı'nın Dede Korkut boylarıyla hikâyeleşme sürecine girdiğine işaret etmektedir. Hikâyeleşme ise boylarda yer alan şahıs kadrosunun daha insani, gerçek hayatta yaşanabilir yapıya büründüğünü göstermektedir. Özellikle âşık tarzı edebiyat geleneğine bağlı olan halk hikâyesi, teşekkül ettiği dönemin tasavvur ve algıları doğrultusunda yaşanan veya idealize edilen yapısıyla daha gerçekçidir ve çoğu kez konularını yaşanan hayattan alırlar. Dolayısıyla şahıs kadrosu da yaşanan hayattan seçilip musannif veya anlatıcı tarafından yeniden şekillendirilip hikâyeye yerleştirilmiştir.

Forster, “roman kişilerinin gerçek yaşama bütün yönleriyle uygun düşmelerinin beklenemeyeceğini, sadece benzeyebileceklerinin” beklenmesi gereğine işaret ederek anlatıma dayalı türlerin itibarı/kurmaca dünyası içindeki varlıkların, sadece gerçek varlıklara benzediklerine işaret eder (2014:105). Dolayısıyla hikâyelerin şahıs kadrosunu ele alırken bire bir gerçek hayattakilerle aynileştirmek yerine hikâye musannifi/icracı ve hatta zaman zaman dinleyici kitlesinin tasavvuruyla oluşturulmuş şahıs kadrosundan bahsetmek gerek.

Forster, roman kişilerini “yalınkat kişiler” ve “yuvarlak kişiler” olarak ayırır ve örneklendirir: “Roman kişilerini ‘yalınkat’ kişiler, ‘yuvarlak’ kişiler diye ikiye ayırabiliriz. Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda ‘humorous’ (komik) adı verilirdi; bunlara kimi zaman ‘tip’, kimi zaman ‘karikatür’de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar... Yalınkat kişilerin büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar kolayca tanınabilmektedirler. Okuyucunun bakan gözü değil de gönül gözü tanır onları... Yalınkat roman kişilerinin ikinci yararı, okuyucunun bunları sonradan kolayca anımsayabilmesidir. Olayların etkisiyle değişmediklerinden, okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer ederler” (2014:107-109). Forster’in “yalınkat kişi” kavramı, halk hikâyelerindeki âşık tipini de içine almaktadır. Âşık, hikâye kahramanı âşık olarak kimlik kazandıktan sonra standart davranışları, becerileri ile anlatının yalınkat kişisidir. Aynı zamanda hikâye kahramanı âşığın bütün özellikleri okuyucu/dinleyici tarafından bilinir ve anlatılarda bilinen özelliklerinin dışında bir âşık tasviri yapılmaz. Dinleyici/okuyucu tarafından standart biçimiyle bilinen âşık tipi, aynı zamanda toplum-sal/kültürel belleğin çağırılması, yaşıatılmasıdır.

Henry Fielding romanlarında insanları değil onların davranışlarını; bireyleri değil tipleri tasvir ettiğini söylemektedir. (J. Andrews’ten Stevick, 2004:325). Bu da anlatılardaki şahıs kadrosunun gerçek hayattan alındığı ancak gerçekte yaşayanlar yerine bunların algılanmaları sonucu oluşan tiplerden oluştuğudur. Eliot ise romanlarındaki karakterlerin gerçek hayattan alındıklarını ve mümkün olduğunca gerçek

hayatta olayları yansıtmaya çalıştığını ifade etmektedir (2009:329). Gerçek hayattan alınıp anlatıcı/yazar ile dinleyici/okuyucunun algılarıyla oluşan ve anlatı içinde beşerî bir yapı tazandırmaı karakterizasyon olarak ifade eder (Tekin, 2006:78). Buradan hareketle anlatı içindeki varlıklar/şahısların algılanıp bazı özellikler yüklenerek karakter oluşturulması, anlatı kahramanının standart davranışı dışında kalan varlık/şahıslar için geçerli olmalıdır. Zira Forster'in "yalınkat kişi"si ile ifade olunan kahraman âşık, genel adlandırmaıyla "tip" çerçevesinde değerlendirildiği için davranışlarında standart olmayan varlık/şahıs için karakter demek daha doğru olacaktır. Buradan hareketle âşık, maşuk (hikâye kahramanları erkek ve kız) ile bunların ebeveynleri ile zaman zaman bey/pâdişah/koruyucu-yardımcılar dışında kalan varlık/şahıslar standart davranış sergilemezler. Anlatıcı, dinleyici profilini dikkate almak suretiyle yarattığı veya anlatıda var olan karakterlere anlatının akışı içinde belirlediği fonksiyonları yükler.

Halk hikâyelerinde, olayların merkezinde bulunan, yönlendiren ve yaşayan hikâye kahramanı ve maşukası dışında kalan kişi ve diğer varlıklar bulunmaktadır. Hikâye kahramanı ve maşukasının/sevgilinin dışında kalanlar, hikâyenin gidişatına göre tasavvur edilirler. Musannif/anlatıcı/dinleyicilerin tasavvurları, hikâyenin anlatıldığı/okunduğu kesimin algı ve kanaatleri diğer şahıs veya varlıkların nasıl olması gerektiğine karar verirler. Hikâyelerde ikinci derece ve daha arka planda yer alan varlık veya şahıslara, mensup oldukları grupla ilgili kanaatlere göre de rol biçildiği görülür. Bunların mensup olduğu kesim toplum tarafından olumlu görülüyorsa olumlu, olumsuz görülüyorsa olumsuz davranış sergilemektedirler. Kişi/varlık veya bunların içinde bulunduğu grup, hikâyenin icra edildiği kesim tarafından olumlu görülürse kahramanın yanında ve yardımcı olarak yer alırlar, değilse rakiplerin yanında veya kahramanların karşısında engel olarak yer alırlar. Hikâyelerde genellikle olumlu tipler; Hızır, ak sakallı ihtiyar, evliya, pîr, yiğit cengâver, tüccar, bezirgân, padişah, şah, vezir, arkadaş ve sır cariyeleri gibi kişi veya varlıklar görülür. Olumsuz tipler; kıskanç carie, koca karı, cadı kadın, sihirbaz, büyücü, rakip ve yardımcıları ile genellikle rakibin yanında yer alan diğer şahıs veya varlıklardır ki bunların içinde de hikâye kahramanına yardımcı olan olumlu tiplerin muadili olumsuz tipler bulunmaktadır.

Halk hikâyelerinde şahıs kadrosu, metnin kurmaca yapısı içindeki anlatıcı tarafından verilir. Anlatıcı ister katılımcı ister müşahit isterse hâkim bakış açısıyla anlatsın, geleneğin gerektirdiği ölçüler içinde şahısları tasvir ve tarif eder. Metnin kurmaca dünyasındaki anlatıcının şahıs kadrosu ve bunların özellikleri icracı-anlatıcı veya dinleyici tarafından tatmin edici bulunmuyorsa devreye dış anlatıcı/icracı-anlatıcı girer ve metnin içine sızarak şahıs/şahıslar hakkında ek bilgiler

verir. Zaman zaman da dinleyici kitlenin aşına olduğu örnekler vermek yoluyla şahsın/shahısların daha kolay anlaşılmasını, tanınmasını sağlar.

Barthes, romanda “anlatı kişisi” ve “anlatı kişileri” probleminin varlığından bahisle, birçok anlatıda iki hasım bir beklenti çevresinde karşı karşıya getirilir ve ikisinin eylemi eşitlenmiş olur. Dolayısıyla anlatının öznesi çift olur (1988:49-50) Halk hikâyelerinde bunu tersten yorumlayıp rakiplerin zaman zaman sahneye çıkıp hikâye kahramanı/kahramanlarıyla benzer/eşit eylemleri gerçekleştirdikleri söz konusu olsa bile hikâyedeki olayların asıl sürükleyicisinin âşık ile maşuk olmaları münasebetiyle hasım rekabetinden çok kahramanlar birlikteliği demek daha doğru olur. Barthes’in olayların akışının sağlamak için mutlak gerekli olan hasım, yerini rakibe bırakır ve rakip de problemlili olarak sahneye sürülür, problemin çözümüne kadar görülmez. Yeni bir olay halkası başlayacağı zaman yeniden görülür ve yine kaybolur. Asıl olan anlatı kahramanının olayların başlangıcında yola çıkması ve akışı içinde de sürekli hareket hâlinde olmasının sağlanmasıdır.

Hikâye, roman gibi anlatım esasına dayalı türlerde, olayları yaşayan, eyleyen bir kadronun varlığı söz konusudur. Bunlar şahıs kadrosu, roman/hikâye kişileri gibi adlarla ifade edilmektedir. Ancak başka kavramların varlığını da göz ardı etmemek gerek. Bunlar tip, karakter, stereotip kavramlarıdır.

Teffuata girmeden halk hikâyelerinde eyleyen, olayları yaşayan şahıs kadrosunu esas alarak bir tanımlama yapmak gerek.

Mehmet Kaplan, Fuzulî’nin Leyla ile Mecnûn Mesnevi’sini esas alarak Mecnûn’u “âşık tipi” içinde değerlendirir. Âşık tipinin tespitinde ise “*ferde toplumdan ayrı bir varlık ve şahsiyete sahip olduğunu hissettirir*” (1985:144-158) ifadesi, âşığın kendini âşık olarak tanımlanmasında toplumun algısının ön planda olduğunu gösterir. Ahmet Demir toplum/ferdin kendi dışındaki kabullerini dikkate almak suretiyle “yargı, kalıp yargı, ön yargı”yı vurgular. O, “stereotip (kalıp yargı) grupları, grup üyelerini, kişileri temsil eden, onları özetleyen, tipikleştiren, kalıpların içerisine yerleştiren zihinsel düşünme biçimleridir. Stereotiplerin gerçek kişilerin yerini alan, onların yerine geçen, tekil insanı teklikten kopararak tümel bir kategorinin içine koyan zihinsel imge” olduğunu ifade eder. Bu cümleden hareketle, Kays’ın yazı alanında kalıp Mecnûn’un genelleşmesi ve tek bir davranışla Leyla’nın kayıtsız şartsız, şahsi özelliğini yitirmiş düz bir âşık olması, onu stereotipe yaklaştırmaktadır.

Kaplan, Kerem ile Aslı hikâyesini de âşık tipinin temsilcisi olarak inceler. Kerem ile Aslı’da hikâye kahramanlarından ikisi arasındaki ilişki daha beşerî, insani ve kişiseldir. Hem Aslı’da hem Kerem’de kişisel davranışlar, inanç biçimi, mensup

oldukları sosyal tabaka ve buna bağlı davranışlar ile (1985:159-166) onları Leyla ile Mecnûn'dan ayırır. Dolayısıyla tek tiplilikten/sterotiplikten kurtulup tipeşirler. Hikâyedeki âşık ile maşuk, başka hikâyelerde olan benzerleriyle aynı davranışları sergilerler. Bir kategorinin, grubun, sınıfın temsilcisi olarak temsil ettiği yapının, medeniyet, kültür ve dünya görüşünün adeta bir sisteme kavuştuğu ve kendine benzeyen birçok insanı, tipikliğiyle yansıtan kişiler (Demir, 2014:28) olmak münasebetiyle Kerem da Aslı da tip olarak değerlendirilmelidir. Zira “planlı hikâye” olarak kendine özgü yapısı olan halk hikâyelerindeki âşık ve maşuk davranışları birbirini taklit/tekrar eder.

Kahramanlık hikâyeleri kategorisinde ele alınması gereken hikâyeler, aşk konulu hikâyelerin dışında değerlendirilmektedir. Kaplan, Köroğlu’nu esas aldığı çalışmada Köroğlu’nu bir yandan “alp tipi” içinde değerlendirirken bir yandan da “dejenere tip” olarak değerlendirir: “Köroğlu, hem hâlis Alp tipi, yerleşik Müslüman toplumunun ahlâk ölçülerine göre, dejenere bir tiptir.” (1985:103-104).

Kaplan’ın bu düşüncelerine temel teşkil eden Behçet Mahir anlatmasındaki bölüm, sadece Köroğlu’nun değil Köroğlu’nun dinlenir olmasına temel oluşturacak, eşkıyalıktan arındıracak, ona manevi bir kimlik kazandıracak sinama söz konusudur. Bunu, anlatıcı olayların arasına girerek açıklar. “Köroğlu, Ayvaz’ı getirirken nefis galebe verdi. ‘Ey nefis, kırk kızdan güzel bu Ayvaz’ deyip de bu kâfir nefis, hayin nefis, nihayet iki dağ arası bir dere içerisine Ayvazı indirdi. ‘Ulan derim ki kaçtı gitti. Geriden kavuştum, tuttum öldürdüm, derim’. Nefsi ile mahkeme olup nefis Köroğlu’nu alt ederek Köroğlu’nun şevyeti uyanıp ‘Aç ulan şu uşgurun!’ deyip Ayvaz ağlayıp baktı, çare yok.

İşte, herkesin bir sebebi olmalıdır, irşat ne ile olunur? Zehiri panzehir ne eder? El eder, dil eder. Maksat zehiri panzehir etmek lazım, o el lazım, o zehiri panzehir ede de, içe bir şey olmaya. O dil lazım ki acıyı tatlı ede.

Ayvaz ağlayarak cebinden mendilini çıkartıp, yüzüne bağladı “Ne yapıyorsun ulan?” deyip Köroğlu sordu Ayvaza. “Ey,- dedi- mendili yüzüme bağlayayım, senin yüzün suyu dökülsün, ama benim yüzümün suyu dökülmesin. Eğer yüzü suyu yere düşerse, yer şahadetlik eder, ebedi ebet bu yer kabul etmez, toprak kabul etmez, yer şahitlik eder” deyince, Ayvaz’ın bu cevabı Köroğlu’nu durdurdu.

“Öyle mi Ayvaz! Yer, şahitlik eder mi?” “Evet, eğer yüz suyu, hayâ damarı kırılırsa yer de görür, gören de görür.” Meğer Ayvaz’a ilham yetişmişti. “Ey oğlum, sen on dört yaşında, ben senin üç misli yaşında. Lâkin beni irşat ettin. Mürşüdüm Ayvaz sen oldun Şu mendili yüzünden aç! Yukarda, bu dünyayı, bu mülkü yaratan Allah hazır, nazırdır. Ey kâfir nefis, ne yaptırırsın bana, -deyip- oğlumsun sen be-

nim evladımsın. Ben seni bu cevaban karşılık evlat ettim. Evladımdan daha sevgili-sin, bundan sonra. Beni irşad ettin, şad ettin oğlum”.

İşte bu ruhanet defterini kazanmak istersen mürşid-i kâmil ara! Muhakkak ki senin eğer bir mürşidin olmazsa sen bir ilme mensup olamazsın; bir duygu duymazsın. Muhakkak ki bir sebep olacak. İşte, her şey onun içindir, varlık yokluk da onun içindir. İnsanları kazandıracak, kul kula sebep, sebepsiz hiçbir şey yaratılmamıştır. Gör-düğümüz semadan ne altın ne gümüş yağar ne de yağmıştır. İnsanlar bir birine ekli, birbirine sebep. Yetişmek, keramet de böyledir. Mürşid-i kâmil lâzım ki sana bir delil olsun. Seni götürsün, görmediğin yolları gösterebilir, düzgün yollardan selamet kapısına çıkarabilir. Evet, Cennet-i Âlâmın kapısının anahtarı selavat-i şerif. Lâkin o kapıyı bulmaya yol lazım, o yolu bulmaya da amel lazım. O kapıyı gidip bulmak, o kapıyı açmak, çalışmak, bir mürşidi kâmile yaslanmak lazım. Yoksa hop deme ile uyuma ile ol cennetin kapısını ne mümkün bulmak. Ben Selavat-ı şerifi getirir, her tarafı unutup. Buna da ihtibar olunmaz. Vesaitsiz uzak yola gitsen bile yorulursun, vesait lâzımdır, işte, her şey buna göre. İnsanlar, dünyada mürşid-i kâmile yaslanmak lâzım.

Evet, şimdi, bu sebepten Ayvaz'ın bu son cevabı, Köroğlu'nu işte, ilerletip bütün dünyaya ses verdiren, Ayvaz'ın bir sözü olmuştur. Köroğlu da bin dokuz yüz doksan dokuz koçaktan daha sevgili, Ayvaz'a hulûs bağlamıştır. Neden? Ayvaz beni irşat etti, Ayvaz beni sahiliğe dörderdi, bilmediğimi Ayvaz bana bildirdi ki bir söz varsa nice bin sözler bildirdi, ileri getirdi beni Ayvaz, geri götürmedi işte bu sebepten koçaklar içerisinde Ayvazı çok met eder, çok severdi. Neden? Kalbinde büyük bir sevgi bağlamıştı Köroğlu. Hakikat yoluna dökülmüştü ki artık zulumattan kendini kurtarıp bir selamete düşmüştü” (Mahir, 1973:54-55).

Behçet Mahir'in araya girip Köroğlu'nun bir sınamadan geçirildiğini açıklamasına, Ayvaz'ın kaçırılmadan önce ortaya konulan düşüncelerle destek verilir. Ayvaz'ın güzelliğinin ilahî bir güzellik olduğu, bunun küffar içinde kaldığı zaman çirkinleşeceğini söylemekle hem Ayvaz'ın kaçırılmasına hem de onun Müslüman olarak manevî güzellik ile bezenip güzelliğini koruyacağına dair ipuçları verilir: Bu çocuk bir Ermeni çocuğu; evet, ben bunu Müslüman etmeye, kendime evlat etmeye, büyüüp de kendime koçak etmeye götürüyorum.” Köse durdu: “Eğer desem ki hayır, olmaz. Maneviyat defterine, büyük bir kale kadar, günah kazanmış olurum, doğru. Elinden alsam bu çocuk büyüüp nihayet kocalıp bu güzellik gidecek, cehen-nem ateşine müstahak olacak.” Neden? Ayvaz güzel idi. Evet, güzelliği Cenab-ı Hak herkese verir; küffara da verir, İslam'a da verir.

Bektaşinin bir tanesi Cenab-ı Hak'a münacaat kılması: “Hey Rabbülalemin, böyle bir küffar çocuğunun, bu güzellik bunda; bu güzelliği nasıl ateşe yakabilir-

sin?" Nihayet âlem-i mânoda, Bektaşî şu cevabı almıştır: "Ey benim bektaşî kulum, bunun güzelliğine aldanma! Kırkı geçtikten sonra, o güzellik gider, öyle pis, öyle bir kerah onun cemaline gelir ki baksan bakamazsın. O güzelliği ondan alırım. Lâkin benim varlığımı ikrar edip, kalbinde taşıyıp da Hak sevgisi, ben kulların kalbini bilirim, her kim beni sever ben de onu severim. İşte benim emirlerimin içerisinde olan mümin kullarım, kırkından sonra öyle bir nur veririm, onun cemaline ki gittikçe nurlanır. Atmış, yetmiş, seksen, doksan yüz bile olsa yüzüne bakma ile o pirin doyulmaz. Alnındaki, göğsündeki nur bütün dünyayı ışıklattır, işte küffarın güzelliği kırkına kadardır. Ehl-i İslam'ın güzelliği ebedi ebettir. Eğer bu dünyada, eğer ahirette, ebedi ebet bir nurdur."

İşte hakikat da öyledir. Çok tecrübeler dünyada görülmüş. Evet, çok küffar çocukları, nihayet o güzellik, yaş döndükçe siyahlanır. Ama ehli İslam kırkından sonra nurlanır. Çünkü hakikat var içinde.

Köse Kenan "Köroğlu çok güzel! Peki, bunu şimdi elinden almış olsam Allah bana hışmeder... Madem, böyle gaflet uykusunda uyuyup da küffar çocuklarını toplayıp İslam etmek; çok, senin için, benim için, çok iyi olur. Gel, bağla!" dedi" (1973:52-53).

Stereotip, tip, karakter kavramları, musannif, anlatıcı/icracı, yazar, okuyucu, dinleyici düşüncesinde farkı tasavvur edilebilir. Musannif/yazar tarafından anlatının içine yerleştirilen şahıs/shahıslar, anlatıcı tarafından farklı algılanıp aktarılır ve dinleyici zihninde de farklı algılanır. Dolayısıyla eserin çıkış noktasından dinlenme/okunma sürecine gelinceye kadar bütün şahıs/shahıs kadrosu (yazar, râvi/anlatıcı, yazılı/basılı metinlerde münekkıt veya tanıtım yazarı) farklılaşabilir. Zira Mecnûn'un âşık olması ile Seyfû'l-Mülûk'un âşık olmasındaki fark, Tahir ile Zühre'nin sevdalanmaları Köroğlu ve Benli Döne'nin sevdalanmaları farklılık gösterir. Dolayısıyla farklı kültür kaynaklarından beslenen halk hikâyelerinde standart bir tipten bahsetmek mümkün değildir.

Fars-Hint ve Arap kaynaklarından Türk edebiyatına geçen ve gelenek içinde yeniden şekillenen, Yusuf ile Züleyha, Ferhat ile Şirin gibi anlatıların şahıs kadroları, yerli ve millî kaynaklardan beslenen Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre gibi hikâyelerin kadroları gibi standart bir tip özelliği göstermezler.

Fars edebiyatından ödünçleme alınan Hüsrev ü Şirin mesnevisinde Ferhat, Şirin'in sesini perde arkasından duyarak ona âşık olan, Şirin'e kavuşmayı değil bu aşkın kendisini isteyen, eşi benzeri bulunmayan bir taş ustasıdır. Ailesi hakkında bilgi verilmeyen Ferhat (Üst, 2014:57), halk hikâyesi kahramanı olduktan sonra değişir, dekoratif kişi olmaktan çıkıp âşık tipine yaklaşır. Anlatmalardan bazılarında

şöhretli bir nakkaşın veya bir hükümdarın çocuğudur. Bazı varyantlarda Ferhat'ın Şirin'e âşık olması da halk hikâyelerinde görülen biçimde, rüya ile olmaz. Hüseyin Hüsnî tarafından kaleme alınan Hikâye-i Ferhad ile Şirin'de, hükümdâr olan Meh-mene Bânû'nun kız kardeşi Şirin, nakkaşlık yapan Ferhad'a âşık olur, daha sonra aşkını ifade için Ferhad'a turunc atar, turuncu yakalayan Ferhad Şirin'i görür ve o da âşık olur (Özarslan, 2006:215). Halk hikâyelerinde görülmeyen bu biçimde kah-raman şahsiyetin teşekkülü söz konusu değildir. Muhtemelen bu tür bir hareketin hikâyede görülmesi, Hüsrev ü Şirin'deki Ferhad'ın Şirin'den habersiz güzelliğinden etkilenip âşık olması ile ilişkilendirilebilir.

Halk hikâyesi formunda sözlü gelenekte anlatılan Yusuf ile Züleyha hikâyesinin kaynağı eski Mısır, Fars anlatımları, Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'e bağlanmak-tadır (Daşdemir, 2012:3-11). Türk edebiyatına ise Arap-İslam kaynağı (Köprülü, 1986:363) Kur'an-ı Kerim'deki adıyla anılan Yusuf Suresi'nin kutsallığı münasebe-tiyle gelmiş ve kabul görüp çok işlenmiştir. Zira Hikâye-i Zelihâ ile Yûsuf Aley-hi's-Selâm adlı hikâyenin girişinde referans olarak Yûsuf Suresi ve Hz. Muhammed gösterilmektedir (Daşdemir, 2012:285). Bu hikâye metninde İliyyâ Yusuf'un güzel-liğine hayran olup kardeşi Yakub Peygamber'den alır. Mâcera böyle başlar ve Yûsuf anlatı içinde sürekli mazlumdur.

Yusuf'un hikâyesi adlı anlatı, temel yapı itibarıyla Yusuf ile Züleyhâ hikâyesin-den ayrılmış, Yusuf mazlum bir kişiliğin temsilcisi olmaktan çıkıp cesaretiyle ön plana çıkan kahraman, etken bir yapıya bürünmüştür. Yusuf kıssası, masal ve yerli-millî motiflerle yeni bir anlatı oluşturulmuştur. Bu anlatı içinde Yusuf, kahramanlık konulu hikâyenin kahramanı, birinci derecede şahsı olmuştur. Bu yapısıyla Türk halk hikâyelerindeki kahraman kalıbına uydurulmuştur (Daşdemir, 2012:331-349).

Hikâyelerin yaratıldığı dönemde sözlü kültür ortamının hâkim olması ve bunla-rın yazıya geçmesinden sonra da toplum bilincinde standartlaşması, özellikle yazılı hikâyelerde stereotip özelliği gösterir ve davranışlarında değişiklik olmaz. Ancak sözlü gelenekte aktarılan hikâyelerde hem anlatıcı hem dinleyici, kahramanı farklı algılayıp yorumlayabilir.

Bütün bu açıklamalardan sonra halk hikâyelerinde şahıs kadrosunu aşağıdaki bi-çimde ele alınabilir:

a. Erkek

a.1 Âşık

a.2. Yardımcı Erkek

- a.3. Rakip
- a.4. Figüratif erkekler
- b. Kadın
 - b.1. Maşuk/Sevgili
 - b.2. Yardımcı Kadınlar
 - b.3. Rakip Kadınlar
 - b.4. Figüratif Kadınlar
- c. Diğer Varlıklar
 - c.1. Olağanüstü Yardımcılar-Hızır/Pîr/Evliya
 - c.2. Hayvanlar
 - c.2.1. Yardımcı hayvanlar
 - c.2.2. Figüratif hayvanlar

IX.1.1. Erkek Şahıs Kadrosu

IX.1.1.1. Hikâye Kahramanı/Âşık

1.Kahramanın Ailesi ve Doğumu

Bozkır medeniyetinin yaşandığı dönemde Türk toplumunda aile reisi erkektir. Ziya Gökalp'a göre anaerkil aileden sonra toplumsal yapının boylara, daha sonra soylara bölünmesi ve soylardan pederşahi ailenin ve izdivacı ailenin çıkmasıyla (Ziya Gökalp, 1976:280-290) ailenin erkek merkezli olduğu ve soyun erkek tarafından devam ettirildiği bir organizasyon meydana gelir. Bu aile yapısı içinde baba ile beraber ananın ve ana soyunun da nüfuzu söz konusudur (Ziya Gökalp, 1976:293; Kafesoğlu, 1988:215). Babadan oğula birçok şeyin geçtiğine inanılan toplumsal düşüncede, aile reisliğinin de babadan oğula geçtiğine dair bilinç varlığını devam ettirmektedir. Ataerkil aile yapısı, soyun devamı ve erkek çocuğun aile ve toplumun geleceğiyle ilgili fonksiyonu, bozkır medeniyetinde tarım toplumuna, destandan hikâyeye geçişte örnek teşkil eden Dede Korkut'ta da teferruatlı olarak anlatılmaktadır (Yücel Çetin, 2015:55-63).

Türk toplumunun Bozkır medeniyetini yaşadığı dönemde sosyal yapıya hâkim olan erkeğin merkezde olduğu /pederşahi/ataerkil aile daha sonra yerleşik hayata geçildiği dönemde de devam eder. Sınırların, dolayısıyla hareket alanının da belirlendiği toplum yapısı daha çok tarım ve besicilik üzerine kurulu ekonomik yapıya

sahiptir. Bu münasebetle gücünden dolayı erkeğin merkezde olması kaçınılmazdır. Âşık tarzı edebiyat geleneği ve buna bağlı olarak gelişen hikâyecilik de yerleşik hayata geçin toplumsal yapının edebî verilerinden olması münasebetiyle erkek merkezli bir anlatı olarak kurulacak ve gelişecektir. Dolayısıyla hikâye birinci derecede erkek kahraman çevresinde kurgulanacak ve olaylar bu kahraman çevresinde gelişecektir.

Hikâyelerin birinci derece kahramanı, hem aşk hem kahramanlık konulu hikâyelerde âşıklık yeteneğini kazanmış/kazandırılmış olan şahıstır.

Forster'in olayların etkisiyle değişmeyen ve okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer eden tiplerin varlığından söz ederek bunlara “yalıncat kişi” (2004:107-109) demektedir. “Yalıncat kişi”, halk hikâyelerindeki âşık tipini de içine almaktadır. Âşık, hikâye kahramanı olma süreci, hikâye kahramanı âşık olduktan sonra standart davranışları, becerileri ile anlatının yalıncat kişisidir. Aynı zamanda hikâye kahramanı âşığın bütün özellikleri okuyucu/dinleyici tarafından bilinir ve anlatılarda bilinen özelliklerinin dışında bir âşık tasviri yapılmaz. Dinleyici/ okuyucu tarafından standart biçimiyle bilinen âşık tipi, aynı zamanda toplumsal/kültürel belleğin çağırılması, yaşatılması ve gelenek içinde aktarılmasıdır.

Planlı hikâyelerden olan halk hikâyelerinde olayların merkezinde bulunan kahraman; doğum öncesi, doğum esnası ve doğum sonrası görülen sıra dışı/ olağanüstü bazı olayların/durumların yer aldığı süreçte ortaya çıkar. Gelenek kahramanın nasıl ortaya çıkacağını/çıktığını belirlemiştir ve anlatıcı da dinleyici de bunu bilir. Spies, basılı halk hikâyelerini dikkate alarak kahramanların olağanüstü güce sahip olmasını “Halk kitaplarının hemen hemen bütün kahramanları fevkalbeşer güç ve kuvvete sahiptirler. Ekseriya dervişin delâletile, nasıl mucizevî şekilde doğmuşlarsa bazan, doğumdan yahut derviş tarafından isimlendirilmeden sonra da, onlara güç, kuvvet veren ve kendilerini sıkıntı ve zorluklardan kurtaran bir tılsıma sahip olurlar. Yalnız tılsımın elden çıkmamasına göz kulak olmaları yahut ifşa etmekten çekinmeleri lâzımdır, yoksa bütün kudret söner, gider. (Yaralı) Mahmut, kendisini bütün tehlikelerden koruyacak, tekmiil cenklerde galib çıkaracak bir palaya maliktir. Ferhad'ın da fevkattabia kuvvetleri vardır; dağı yerinden oynatan külünk'ünün ağırlığı, iki yüz batmandır. Şah İsmail'in tılsımı, Kamertay ve yay'dır. Şimdi, Şah İsmail'in nasıl ram edildiği ve hükm altına alındığı, dramatik bir şekilde mübalağalı olarak anlatılacaktır.

Babası İsmail'i öldürmek ister, oğlunun önüne zehirli yemekler çıkarır; fakat İsmail'in bir mühürü vardır ki bununla yemeklere önceden dokunmakta ve yemeklerin öldürmek hassasını gidermektedir. Bunun üzerine babası kendisile satranç oy-

nasın diye oğlunu tekrar çağırır. Oyunda yenilenin el ve ayaklarının bağlanması hususunda, her ikisi, mutabık kalırlar, Babası, İsmaili, bu suretle ram edeceği zamanındadır. İsmail, babasını üç kere yener, fakat onu bağlamaya cesaret edemez. Dördüncü defa, babasına hoş görünmek için, bile bile; yenilir. Babası, oğlunun kuvvetini denemek için, onu hemen bağlatır; İsmail, ipleri bir hamlede koparır. Babası, kendisinden, tılsımın ne olduğunu öğrenir. İsmail'in yayını getirtir ve oğlanı yeneden bağlatır. İsmail'de kuvvet bitmiş, tükenmiştir. Babası, kızgın demirle oğlunun gözlerine mil çektirir ve İsmaili ıssız bir dağa bırakırlar” (Spies, 1941:32-33; Gedik Çetin, 1998:107-108).

Türk destanlarında kahraman hem lider hem yöneticidir. Tarihî dönemlerde Türk toplumunun lideri/yöneticisi -Han, hakan- olmak Tanrı tarafından verilmiş kut sahibi olmaktır. Bu anlayış destanlara da yansır ve destan kahramanı kut sahibi hanedan ailesine mensup biridir. Destandan hikâyeciliğe geçiş sürecinde Türk anlatı geleneğindeki bu yapı -bazı istisnalar dışında- devam etmiştir. Hikâye kahramanı Âşık, genellikle bir han, bey veya olayların geçtiği yörenin önde gelen şahsiyetlerindendir. İktidar sahibi babalar, hem iktidarlarının hem de soylarının devamı için çocuk sahibi olmayı istemektedirler.

Hikâye kahramanlarının ortaya çıkmasının ilk işaretleri genellikle soyun devamı endişesi yönündedir. Soyun devamı için gösterilen çabalar, toplumun çekirdek yapısını oluşturan ailenin kurulmasını gerektirir. Soyu devam ettirip olayların akışı içinde âşık olacak kahraman adayının doğumdan önce bazı işaretleri vardır. Bunlardan en yaygın olanı kahramanın ailesinin soylarının devamı konusunda endişe duymaları, çocuksuzluklarıdır. Aileler çocuksuzluklarına çare ararlar ve genellikle olağanüstü yardımcı şahısların telkin, tavsiye ve yönlendirmeleriyle çocuk sahibi olurlar (Cemiloğlu, 1999; Alptekin, 2010; Spies, 1941:33).

Kırmanşah hikâyesinde Tiflis vilayetinin şahı Hürşit Şah'ın çocuğu olmaz. Çocuksuzluğa çare arayıp bulamayınca teselli için veziriyle birlikte şehir dışına, bir dere kenarına giderler. Burada Hızır'la karşılaşır hayır işler yapması şartıyla çocuğunun olacağı müjdesini alırlar. Zamanı gelince çocuk doğar ve Hızır tarafından Kırmanşah adı konur (Sakaoğlu vd., 1999a:41-51;). Cihan Abdullah hikâyesinde Gence hanı Ziyad Han'ın çocuğu olmaz. Tanrı'ya yakarır ve duası kabul olur, bir evliya Ziyad Han'a gelerek bir elma verir ve yarısı kendisinin, yarısı hanımının yemesini söyler, evliyanın dediği yapılır ve çocuk doğar. Çocuğun adı daha sonra derviş tarafından konulacaktır. Uzakelli Garip Şah hikâyesinde Uzakelli'nin doğumu bir dervişin zuhuru ve verdiği elma sayesinde olur. Adını da derviş verir (Yılmaz, 2011a:213-216). Han Mahmut hikâyesinde Sedef, Buhara ve Mısır şehirlerinin padişahlarının çocukları olmaz. Üç padişah da birbirinden habersiz ziyarete giderler

ve orada çocuklarının olması için dua ederler. Sedef ve Buhara padişahlarının oğlu, Mısır padişahının kızı olur. Çocuklardan birinin adını Gamber, birinin adını Mahmut korlar. Gamber ağlarken Mahmut Mahmut, Mahmut ağlarken Gamber Gamber diye ağlamaktadır. Hikâye kahramanı olan Han Mahmut, Sedef padişahının oğludur. Kerem ile Aslı hikâyesinde Ahlaz şehri şahı Ağa Beğ'in çocuğu yoktur. Lala-sıyla birlikte yola çıkarlar, bir subaşında dinlenmek üzere otururken yanlarına gelen bir Pîr Şah'a bir elma verir, memleketinde bulunan ahalinin yedi yaşından büyük olanlarını Uğra Dağı'nda davet etmesini ve elmaları hanımıyla kendisinin yemesini söyler. Han bir elma da çocuğu olmayan sarrafa verir. Vakti gelince Ağa Bey'in oğlu olur adını Mirza Beğ, sarraf Keşiş'in kızı olur, adını Aslı Han korlar (Duymaz, 2001:55). Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan hikâyesinde İsfahan şehrinin şahı Şah-ıhoğlu Şah Abbas'ın çocuğu olmayınca cariyesi Gülşah'la evlenir ve bir çocukları olur. Çocuğu tehlikelerden korumak için Kandahar şehrine götürülür (Aslan, 1975:309-310). Râzihân ile Mahfiruze hikâyesinde Razihan'ın babası Kandehar padişahıdır ve çocuğu olmaz, dervişin himmetiyle çocuk sahibi olur (Gedik, 2004:46). Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde salman Bey, Çin Maçın ülkesinin padişahı Alhan Bey'in oğludur. Rıza Bey hikâyesinde hikâye kahramanı varlıklı bir bey çocuğudur (Yılmaz, 2011a:66). Alihan Hükümdar ile Peri Hatun hikâyesinde hikâye kahramanı Van pâdişahı Alihan'dır. Hikâyeyde problem olan ise ailesi olmayan, Hacı Seyyad'ın dördüncü defa gittiği hac dönüşü yolda bulduğu Taptuk'tur. Peri Hatun sıradan bir köylü olan Hacı Seyyad'ın kızıdır (Yılmaz, 2011a:121-122). Kenan ile Hanzâde hikâyesinin kahramanı Kenan, servetinin ne kadar olduğunu, kaç mağazasının olduğunu bilmeyen varlıklı bir beyin, Hamit Han'ın oğludur (Türkmen-Taşlıova, 2009:52).

Hikâye kahramanlarından bazıları iktidar sahibi olmasalar bile iktidar sahibi yanında/ himayesinde mevkiileri olan kişilerdir. Emrah ile Selvihan hikâyesinde Âşık Emrah'ın babası Kuğu Han ve Miroğlu'nun huzurunda çalıp söyleyen usta bir âşiktir. (Bali, 1973:44). Koroğlu hikâyesinde Koroğlu nam yiğit Ruşen'in babası Ali, büyük ve tanınmış bir ilhıcıdır. Revan hanı Hasan Han Ali'yi baş mehter (seyis) yapar (Ekici, 2004:348).

Sosyal yapının değişmesi, başta büyük kültür merkezlerinde, şehir ve kasabalar-da yaratılıp icra edilen ve sonraki dönemlerde taşraya yayılan hikâyeler, son yüzyıldan itibaren musannifleri ve dinleyici kitlesinin tanıyıp bildiği mahallî unsurların çevresinde, daha dar bir mekânda, bilinen/tanınan şahıslar ve yine bilinen olaylar çevresinde oluşturulmuştur. Hikâye kahramanları da bu çerçevede mahallileşmiş, tanıdık/ bildik şahsiyetlerden seçilmiştir.

Âşık Şeref Taşlıova'nın tasnifi olan Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde hikâye kahramanı Hafız, Çıldır Gölü'nün kenarında Albız köyünden Mahmut Ağa isminde birinin oğludur (Türkmen, Taşlıova, 2008:274). Geleneksel hikâyecilik kalıpları dışında bir üslupla kaleme alınan Âşık İsmetî ile Kapı Güzeli adlı hikâyede, asıl adı Abdulkadir olan İsmetî'nin babası Muslu Kâhya sıradan bir köylüdür (Pürlü, 1998:9). Âşık Sümmanî ile Gülperi'nin kahramanı Sümmanî'nin ailesi yoksuldur. O'nun babası Hasan, köyün ileri gelenlerinin işlerini yapan biridir (Türkmen-Cemiloğlu, 2009:133; Uraz, 1981a:4). Menekşe ile Lütfü Salih hikâyesinde Lütfü Salih'in babası, Sultan Hamit Han döneminde baş vezir olan Osman Bey'in kapıcısıdır (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:229).

Hikâye kahramanlarının aileleri genellikle soylu/aristokrat/yönetici çevreden veya bunların maiyetinde olan aileler olmakla birlikte bazı hikâyelerde bu değişir. Hikâyelerden bazılarında varlıklı bir aile yoksullaşabildiği gibi 20. yüzyılda tasnif edilen hikâyelerden bazılarında aileler sıradanlaşır.

Sümmanî ile Gülperi hikâyesinde Sümmanî'nin ailesi yoksullaşır: "*Sümmanî Erzurum'un Narman kazasının Samikale köyündendir. Hasan Ağanın oğludur. Ahıskalıdır bunlar. Bu Hasan Ağa birkaç sene ekini dolu falan dövdükten sonra fakirleşti, köyün danasına, nahirına gitti. O zaman da oğlu Sümmanî dediğimiz Hüseyin idi. Hüseyin de on bir on iki yaşlarındaydı. Dedi ki: -Evladım, bugün sen al bu nahirı Ablak taşına taraf götür. Ben hakkımızı toplayayım ve icap eden ev eksiklerimiz var, bunları göreyim, dedi*" (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:133).

Murat Uraz'ın yeniden kaleme aldığı hikâyede ise Sümmanî'nin ailesi yoksuldur ancak toplumsal statüsü namusluluğu ile yükseltilir: "*Burada Kasım oğullarından Hasan adında fakir ve namuslu bir adam vardı. Hasan, köyünde bulunan ileri gelenlerin işlerini yapmakla geçinirdi. Hasan çoluk çocuğunu çok sever ve Hüseyin adındaki oğlunu hayatından aziz tutardı. Ancak, (kör olsun gözü yoksulluğun) Hasan da oğlu Hüseyini on bir yaşına geldiği zaman, köylünün danalarını otarmak için çoban vermiş idi*" (1981a:4).

Hikâye anlatıcısı zaman zaman hikâyenin anlatıldığı sosyal yapıyı dikkate alarak, dinleyicinin ilgisini hikâye kahramanın üzerinde toplamak için onun ailesi hakkındaki genel bilgileri değiştirebilir. Başgöz, Behçet Mahir anlatması Âşık Garip hikâyesini, anlatıcının hikâye kahramanı ile özdeşleştiğini "*Kahramanla hikâye anlatıcısı âşık arasındaki sınıf farklılıklarını ortadan kaldırarak âşığın hikâyenin kahramanı ile özdeşleşmesini, onun duygularını ve kaderini paylaşmasını kolaylaştırır. Hattâ bazı çağdaş âşıklar, kahramanın ailesinin toplumsal kökenini bile değiştirir. Örneğin Erzurum Atatürk Üniversitesinde kapıcılık yapan Behçet Mahir, Âşık*

Garip'in bir tüccar olan babasını bile yoksul yapmıştır. 'Kendimi kahramanla öyle çok özdeşleştiririm ki...' cümleleriyle ifade eder. Dursun Cevlan' anlatmasında ise Garip'in babası bezirgandır (Başgöz, 2012:75, 220). Bizim kanaatimiz, anlatıcının hikâye kahramanıyla özdeşleşmesi değil yukarıda söylediğimiz gibi dinleyici profilinin dikkate alınarak ilginin hikâye kahramanının üzerine yoğunlaşmasını sağlamak olsa gerek. Behçet Mahir anlatmasında Garip'in ailesinin yoksul veya varlıklı olup olmadığı ifade edilmez. Ancak statüsü "Tiflis şehrinin içinde Hacı İbrahim diye bir hoca vardı. Üç defa ömründe Kâbe-i Beytullah'a üz sürmüş bir kıtmse idi. Dar dünyada bir tek oğlu vardı. Adına Garip dirdiler. Yedi mektep talebesine ders verirdi. Okudurdu. Yoksul, anasız babasız öksüz çocuklardan para almazdı. Oni sevabı için ohudurdu" (Türkmen, 1995:206) cümlelerinden de anlaşılacağı gibi âlimliği ve hayırseverliği anlatılarak yükseltilir.

Âşık Mevlüt İhsanî'nin anlattığı Saraç İbrahim hikâyesinde, kahramanının ailesinden bahsedilmez ancak kahramanın yoksul, yoksulluğa sebebin ise öksüz ve yetim olduğudur: "Gel haberi kimden verelim, Saraç İbrahim'den. Saraç İbrahim de yirmi yaşlarında bir saracın yanında çıraklık yapıyor... Kendisinin de ne anası vardı ne babası. Bu küçük yaşta yetim kalmıştı... Saraç İbrahim buradan kendi evine giderken kendi evi de tek bir ev, bir göz ev, burada yatar kalkar, burada yer içerdi. Tek ev olunca ne olacak? Kendisi de fakir insan, saraç çırağı" (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:270).

Yukarıda verilen örneklerden anlaşılacağı gibi birkaç hikâye hariç hikâye kahramanı genellikle asalet unvanına sahip, soy ve iktidarlarının devam ettirmek maksadıyla çocuk sahibi olmak için çaba sarf eden çekirdek ailelerdir.

Kahraman doğum öncesi hazırlık motifi olarak hikâyeye sokulan olağanüstü yardımcı/ yardımcıları ve olağanüstü yiyecek sayesinde ana rahmine düşer. Olağanüstü yardımcıları pîr, derviş, evliya gibi mistik /kutsal varlıklardır. Olağanüstü yiyecek hayat, verimlilik ve üretkenliğin sembolü olan elmadır. Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Hurşit ile Mahmihi, Şah İsmail, Latif Şah, Melikşah ile Güllühan, Varaka ile Gülşah, Kerem ile Aslı hikâyelerinin kahramanları pîr/derviş-evliya/ihtiyar tarafından babalarına verilip anneleriyle yenen elmayla olan hamilelikten dünyaya gelirler. (Duymaz, 2001:147; Bars, 2010:23). Şah İsmail hikâyesinde pîr görünümünde gelen Hızır'ın verdiği elma (Okuşluk Şenesen, 2009:336-337), Hurşit ile Mahmihi hikâyesinde bir ihtiyarın duasıyla gaipten düşen iki elmanın yenmesi (Okuşluk Şenesen, 2009:371) vasıtasıyla kahramanlar doğar. Latif Şah hikâyesinin Âşık Muharrem anlatmasında Gansır şehrinin padişahı, fakirlere rahmeylemek ve harcın kaldırılması vasıtasıyla Latif Şah doğar (Başgöz, 2012:263). Sabit Müdamî'nin anlattığı Aslan Bey'in doğumunda, Ahmet Ağa'nın

rüyada gördüğü dervişin tavsiyesiyle çeşme başında namaz kılması, dervişin kendisine verdiği ve içinde İsm-i Azam duası yazılı tastan su içmesiyle Aslan Bey doğar (Başgöz, 2012:177).

Kerem Aslı hikâyesinde çocuksuzluğun giderilmesi için seyahate çıkan kahramanın babası Şah ile maiyetinde bulunan sarrafın çocuksuzluk probleminin giderilmesi ve kahramanın doğmasındaki olağanüstülük şöyle tasvir edilmektedir: “Gide gide bir suyun başına oturdular. İki tütün bir kahve, keyifler oldu büsbütün. Bir de gördüler ki bir pîr koca geldi, bunlara selâm verdi. Pîr didi: ‘Şahım, ne gezersiniz burada?’. Şah didi ki: ‘Benim şah olduğum ne bildin?’ Elbetde derdimin de dermânını bilirsin!’ diyüp dervişe sarıldı. Şaha didi ki: ‘Senin derdinin dermanı budur ki, dünyâ yüzünde hiçbir evlâdın yoktur. Gel sana bir elma vereyim gene ve hanımına git. O memleketin yedi yaşından yukarısını Uğra Dağı’na davet eyle. Davet tamam olup gelince yatsu namazını kılınca elmanın birisini kendine ve birisini ehline vir. Allah Te’ala Hazretleri size bir evlâd vire’ didi. Beğ bu sohbete razı olup geldi ve bu minvâl üzere tertip ettirdi. Beğin bir sarrâfı var idi. Elünde bir evlâdı yok idi. ‘Beğim elmanın birisini de bana vir, Allâhü Azimü’s-şân Hazretleri bir kız virirse oğluna vireyim’ diyüp böyle cahd ü âmân itdiler. Elmanın birisini sarrâfa virüp bu minvâl üzere şeriât emrine kavlı ü karâr itdiler. Şah tokuz ay tokuz gün ola diyince beğin bir oğlu oldu, Keşişin bir kızı dünyâya geldi. Oğlanın adını Mirza Beğ, kızın adını Aslı Han koydılar. Kız ‘Senin adın Kerem olsun, benim adım Aslı Han olsun!’ didi” (Duymaz, 2001:255).

Celâli Bey hikâyesinde ise kahramanın babası Hacı Ahmet Ağa’nın çocuk sahibi olması/kahramanın doğması bir dervişin yardımıyla olur:

“(Derviş) Elindeki nacağıyla yere vura vura geldi, kapıdan içeri girdi.

— Selamünaleyküm.

— Ve aleyküm selam Derviş Baba! dediler.

Omu aldı Hacı Ahmet Ağa, sedirinin üst başına götürdü. Oturttu, buna;

‘Hoş geldin, sefa geldin!’ dedikten sonra, karnını doyurdu. Akşam oldu, namazlarını kıldılar, dualarını ettiler. Gece yattığı zaman, Derviş Baba, o yana döndü, bu yana döndü. Dedi ki;

— Hacı Ahmet Ağa, şöyle geri döndüm baktım, maşallah, etrafın, yanın yören insan dolu ama herkes dağıldı gitti, hiç kimsen yok senin. Senin çocuğun çocuğun yok mu?

Hacı Ahmet Ağa dedi ki:

— Derviş Baba! Takdirillahıye hamdüsenalar olsun. Onun dediği başım üstündür. Onun emri bizim boyun eğdiğimiz emirdir. Cenabıallah nasip etmedi bana!

Derviş, bir derinden of çekti. Peh ocağın batmasın Derviş! Allah'ın sevgili bir kulu. Dedi ki:

— Hacı Ahmet Ağa! Şu çantamda bir elma var. O elmayı, öyle hayırlı bir bahçeden topladım. Hoşuma gitti, sahibinin de iznini aldım. Bir tane elma kalmış, Bu elmayı sana hediye edeceğim. Bu elmayı götüreceksin. Bismillahirrahmanirrahim deyip böleceksin. Yarisını hanım sultan, yarisını da sen yedikten sonra inşallah akıbetiniz hayır olur!

Hacı Ahmet Ağa, Derviş'in vermiş olduğu elmayı aldı, götürdü, gece harem odasına. Bir hanımı vardı, ocağın batmasın hanım! İsmine Döne Sultan derlerdi. Döne Sultan eller anası. Gelenin gidenin, fakirin fukaranın derdinin devası bir insandı. Hem hekimdi hem lokmandı hem anaydı hem de bacıydı. Karısına bunu anlattıktan sonra elmayı ikiye böldü. Bunlar yediler. Allah cümlesinin üzerine hayırlı sabahlar açılınsın, diyerek sabah açıldı.

Hacı Ahmet Ağa, geldi odaya baktı ki; Allah Allah, Derviş yok. O yana Derviş, bu yana Derviş! Derviş, kalkmış sabahın ağzında, sabahın erken saatinde yoluna devam etmiş, gitmiş.

Evet efendim! Derviş gittikten, Hacı Ahmet Ağa bu elmayı yedikten sonra aradan dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat, dokuz dakika geçti. Ocağın batmasın! Döne Sultan diz çöktü, dünyaya iki tane evlat getirdi. İkiz oğlu oldu Hacı Ahmet Ağa'nın. Peh peh peh! Toplandılar. Birinin ismini ne koyalım? Dediler ki 'Vallahi bunun birinin ismini şöyle Cenabıallah'ın güzel ismidir, Celal Bey koyalım. Öbürünün ismini de Peygamberimizin güzel isimlerinden birisidir. Mahmut Bey koyalım" (Türkmen-Taşlıova, 2009:425-426)

Rızasoy, Aslı ile Kerem hikâyesinde Kerem'in doğumundaki yapıyı alkış-kargış- mitik düşüncesine bağlar ve bir kaos sonucunda kahramanın doğduğunu iddia eder. Ona göre toplumdaki yoksulluğun artması, yönetici pozisyonunda olan Kerem'in babası Ziyad Han'ın Tanrı'nın gazabına uğramasına sebeb olmuştur. Bundan kurtulmak için Ziyad Han Tanrı kargışından kurtulup alkışını kazanmak amacıyla bir tören yapar ve çocuk sahibi olur, Bu aynı zamanda kaostan kosmoza geçişin ifadesidir ve doğumların kaynağı ilk insanın doğuşunun tekrardır (Rzasoy, 2015:61-63).

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, hikâyelerde kahramanın doğumu genellikle olağanüstü bazı uygulamalarla olmaktadır.

Kahramanların doğumlarında yardımcı, Hızır, Pîr, ihtiyar, evliya gibi mistik/kutsal varlıklar kahramanın ailesine-genellikle babaya- tavsiye ve telkinlerde bulunduktan sonra çocuksuzluğun giderilmesinde tedavilerinde de yardımcı olurlar.

2. Kahramanın Eğitimi

Hikâye kahramanının doğumundan sonraki süreçte eğitimi söz konusudur. Toplumlarda kültürel değerleri edebî eserlerle aktarılır. Bu değerler ya metin içinde kahramanların yaşantılarından, davranışlarından hareketle verilir ya da metnin yaratıcısı sanatçının hayatından alınan örnek davranışlarla verilir.

Hikâyecilik geleneğinden önceki dönemin edebî verileri olan destanlar, kendi kurmaca yapısı içinde toplumun idealize ettiği örnek davranışları sergilemesi bakımından da önemlidir. Zira destan kahramanının ortaya çıkışından, kahramanlık kimliği kazanmasına, başarıya ulaşmak için sürekli hareket hâlinde olmasından içinde yaşadığı toplumun geleceğini tayin etme düşüncesine kadar her alanda örnek davranış sergilemektedir. Bu davranışlar, Türk destanlarında ortak, standart davranış olarak görülmektedir. Standart davranış özellikleri, destan kahramanının kalıp davranışı olarak destan metninde yer alırken toplum zihninde örnek davranış olarak kabul edilmektedir. Destan kahramanlarının adlarının kişi adlandırmalarında kullanılması da buna işaret etmektedir. Toplumun bilinçaltını oluşturan destanlar, aynı zamanda davranış kalıplarını da belirlemekte etkilidirler. Dolayısıyla destan kahramanının yetişmesi ve davranışları metin içinde anlamlandırılırken dışarıdan bakıldığında da örnek alınan unsurlar olmaktadır (Çetin, 2013:188-189). Destani dönemi takip eden hikâyecilik döneminde destani dönemin unsurlarından bazıları yeni anlamda kendine yer bulmaktadır. Anlatı kahramanının eğitimi de bunlardan biridir. Türk destan kahramanlarının çocukluk döneminden itibaren yetişkinliğe geçişlerine kadar olan ara dönemde yetişmeleri ve bu süreçte aldıkları eğitimle ilgili unsurlar, hemen hemen aynı şekilde halk hikâyelerinde devam etmektedir. Hikâyelerde öğrenim yaşı, 5-15 yaş aralığındadır. Türk destanlarındaki öğrenim yaşı ile mukayese edildiğinde farklılık olmadığı gözlenir.

Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan hikâyesinde Sevdakâr on beş yaşına kadar okutulur (Aslan, 1975:311), Rıza Bey hikâyesinde Mirza Han on dört-on beş yaşlarında bütün eğitimini tamamlar (Yılmaz, 2011a:68).

Emrah ile Selvi han hikâyesinde “*Âşık Ahmet’in Bizar adında bir hanımı ve Emrah adında bir oğlu vardı. Emrah köyde arkadaşlarıyla birlikte medreseye gider diğer boş zamanında da atası Âşık Ahmet’e yardım ederdi*” (Poyrazoğlu, 2006:19-20). Melikşah ile Güllühan hikâyesinin kahramanı Melikşah on iki yaşına kadar eğitim alır. Ata binmek, kılıç kuşanmakta ve her şeyde mâhir olur (Akman,

2009:137). Han Mahmut hikâyesinin kahramanı Han Mahmut mektep medrese çağına gelince mektebe, medreseye verilir. Ata binmeyi, kılıç kuşanmayı, ok atmayı, dinî ibadetleri, hepsini öğreniyor. Zaman geçiyor bir delikanlı oluyor Han Mahmut (Okuşluk Şenesen, 2009:408). Çocukluktan delikanlılığa geçiş yaşı 14-15 yaş civarı olduğu düşünülürse kahramanın eğitim dönemi, 6-7, 13-14 yaş aralığıdır.

Öksüz Ali hikâyesinin kahramanı Ali, çocukluk döneminden itibaren okula gider, yedi dil öğrenir (Okuşluk Şenesen, 2009:459). Asuman ile Zeycân hikâyesinde, kahramanlar hocaya verilir, on dört yaşına kadar yedi sene okurlar. On dört yaşından sonra bunları ayırırlar başka okullara verirler (Kaya-Koz, 2000:23). Hikâye-i Murad Şah'ta, hikâye kahramanı Murad Şah, çocukluk döneminden itibaren hoca tayin olur, okumaya başlar, mektebe gider. Okuyup yazmayı tamam ettikten sonra yedi kat cenk âletini öğrenir, at binip silah kullanmayı öğrenir, on üç-on dört yaşında eğitimini tamamlar (Kaya-Koz, 2000:134). Âşık Garip yedi yaşında başladığı eğitime on beş yaşına kadar devam eder. (Türkmen, 1974). Şah İsmail hikâyesinde kahraman Şah İsmail babası Ethem Şah tarafından ilim öğrensin diye mektebe verilir, on dört sene tahsil görür. Birçok Bektâşiden ders alarak kuş dili öğrenir (Sakaoglu vd., 1999a:165). Akıllı Mehmet ile Gülfidan Hanım hikâyesinde Akıllı Mehmet doğuştan akıllı biridir. Ancak gereken bütün eğitimini ve öğretimini tamamlar (Yılmaz, 2011a:301), Öksüz Vezir hikâyesinde kahraman Öksüz bir müddet tahsiline devam eder ve sonunda molla olur (Yılmaz, 2011b:23). Abdullah Bey ile Cihan Hanım hikâyesinde Abdullah babası Ziyet Han tarafından bir lalaya verilir. Lala Abdullah'ı devrinin en iyi medreselerinden birine verir. İyi hocalar bulur ve sürekli bu medresede kalması sağlanır. O, eğitim alıp spor yapar, avcılık ve silah kullanmakta mahir birisi olarak yetişir. On yedi on sekiz yaşına kadar iyi bir eğitim alır (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:46). Kirman Şah hikâyesinde Kirmanşah yedi yaşında eğitime başlar, on dört yaşına kadar devam eder. Ona ders verecek seviyede hoca bulunmaz. Hatta medresede Kirmanşah'a ders veren hocalar başka derin hocalardan ders alıp öyle gelirler. Zira Kirman Şah, "*Hakk'ın gudret, guvvetinden bütün elmi garnına doldurmuşidî*" (Alptekin, 1999:141-142).

Hikâye kahramanlarının eğitimiyle ilgili yukarıda verilen örneklerden anlaşılmaktadır ki hikâye kahramanları, yetişme dönemlerinde hikâyelerin teşekkül ettiği veya anlatıldığı dönemin eğitim kurumlarında gerekli eğitimi almaktadır. Aşk konulu hikâyelerde dönemin eğitim kurumlarında gerekli bilgilerle donatılan hikâye kahramanı âşık, Koroğlu, Han Mahmut hikâyesinin, Abdullah Bey ile Cihan Hanım hikâyeleri gibi kahramanlık konulu hikâyelerde savaş sanatlarını da öğrenmektedir.

3. Kahraman Kimliğinin Kazanılması

Hikâyede kahraman adayı, eğitim sürecinin sonuna doğru veya tamamladıktan sonra âşık olma sürecine girer. Âşık olan kahraman adayı, hikâyenin de kahramanı olur, bazen gerçek adı unutulur, ancak çoğu kez adının önüne “âşık” unvanını alır. Zaman zaman da sadece mahlas kullanır. Hikâye kahramanı anlatının sonuna kadar unvanıyla anılır.

Halk hikâyeleri, genel itibarıyla âşıkların biyografik hikâyeleridir. Dolayısıyla âşık tarzı edebiyat geleneği içinde âşıklık yetenek ve unvanını kazanan sanatçılar nasıl âşık olurlarsa hikâye kahramanları da genel olarak aynı şekilde âşık olurlar.

Âşık tarzı edebiyat geleneğinde, dolayısıyla âşıkların biyografilerini konu alan hikâyelerde, olayların sürükleyicisi kahraman âşığın kimlik kazanmasının en yaygın olan biçimi rüya görmedir.

İlhan Başgöz, aşk konulu hikâyelerden hareketle kahramanların âşık olmaları/kahraman kimliği kazanmalarını onların rüya görmeleriyle izah eder (Başgöz, 1952:332). Halk hikâyelerinde görülen rüya motifinin, Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden önceki dönemlerinde Şamanizm ve Şamanlık etrafında teşekkül eden kültürlerinin, ayin ve törenlerinin halk hikâyelerinde tekrarlandığını ve rüyanın İslami şekle büründüğünü söylemektedir. İslami şekle bürünen rüya belli bir plân dâhilinde görülmektedir. Başgöz bunları şu şekilde maddeleştirmektedir:

- a. Âşık adayı rüyadan önce ruhi bir sıkıntı içindedir, rüya görülmezse çeşitli pratiklerle (Tanrı’ya yakarma, vücuda acı verecek işlemlerin yapılması vb.) rüyanın görülmesi sağlanır.
- b. Rüyalar kutsal mevkilerde görülür.
- c. Rüya adaya kutsal kişiler veya maşukası olacağı kız tarafından bâde içirilir, adaya mahlas verilir, âşık olması, saz çalıp söylemesi sağlanır.
- d. Rüya âşıklık yeteneğini kazanan kahraman bir şekilde uyanır veya uyandırılır ve saz çalıp söylemeye başlar (Başgöz, 1967:1-18; Günay, 1986:13).

Başgöz, hikâyelerin biçimsel yapısının ikinci temel konu eyleminin dönüşüm olduğunu, bu bölümde tutkulu bir aşkın ortaya çıktığını, bunun da rüya sonunda kahraman âşığın ilk deyişini söylediğini ifade eder: “*Aşk kadehini içen delikanlı gözlerini açar ki bu bir rüya imiş, düşer bayılır. Baygınlık üç veya yedi gün sürer. Genellikle bir saz sesi duyunca uyanır. Sazı eline alır ki saz çalıp şiir söylemeyi öğrenmiş. Orada ilk türküsünü söyler. Bu rüya, kahramanı hem bir kıza âşık eder hem de usta bir sanatçı yapar. O, artık saz çalıp şiir söylemeyi bilen Hak vergili bir*

âşıktır. Hikâyelerin çoğunda kadın kahraman da benzeri bir dolu içerek erkek kahramana âşık olur" (Başgöz, 2008:130; Başgöz, 2012:83).

Umay Günay da âşık hikâyelerinden ve âşıkların rüyalarından hareketle rüya motifinin planını şöyle sıralar:

- I. Hazırlık Devresi: a) Çocukluk ve gençlik çağının şartları. b) Karşılaşılan maddi veya manevi bir sıkıntı. c) Bir sıkıntı veya bir dilekle uykuya dalış. Uyanılan yerler, kutsal sayılan mevkiler olabildiği gibi, ıssız ve uzak, kahramanın korku ve yalnızlık duyduğu herhangi bir yer de olabilir.
- II. Rüya: a) Kutsal kişilerle kutsal sayılan bir yerde karşılaşma. b) Pîr elinden bâde içme. c) Sevgilinin kendisi ile veya resmi ile karşılaşma. d) Kahramana pirlere, bilmesi gereken bilgileri öğretirler. e) Kahramana bir mahlas verilerek değiş söylenmesi istenir.
- III. Uyanış: a) Kahraman kendi kendine uyanır; ilk fırsatta eline geçen bir saz ile başından geçenleri anlatır. b) Kahraman bir süre (3, 6, 7, 20, 40 gün) baygın yatar ve ağzından burnundan kanlı köpükler gelir. Ehl-i dil bir kişinin sazının tellerine dokunması ile uyanır. c) Kendi kendine uyanır ama bakışları, hâli, tavrı bir acayıptır. Dünya ile ilgisi kalmamış gibidir. Herkes deli olduğunu kabul ederken hâlden anlayan bir kişi sazının tellerine dokunarak âşık adayının çözülmesini (bu hâlden kurtulmasını) sağlar.
- IV. İlk Deyiş: Rüya da âşıklığa ulaşan kişilerin uyandıkları zaman söyledikleri ilk deyişleri gördükleri rüyanın tasviridir. Bu ilk deyişlerde âşık, başından geçenleri naklettiği gibi ilk tapışmasını da bu ilk deyişinin sonunda yapar (Günay, 1986:117).

Başgöz, halk hikâyelerinin yapısında ikinci temel konu olarak kahramanın âşık kimliğini kazanmasının temel eylemi olarak "Dönüşüm"ü esas alır. O, aileyi geçindirme sorumluluğunda başarısız olan hikâye kahramanın derin bir bunalıma girmesi, sonunda olgun bir erkeğe, bir sanatçıya ve her iki anlamda da bir âşığa dönüşeceği bir mesleğe giriş töreni ile giderilir. Ailedeki buhran durumunda, yani çocukluktan eyleminin öne çıktığı hikâyelerde bu dönüşüm, kahraman eğitimini (birçok durumda kızla birlikte) tamamladığında gerçekleşir. Kahraman rüyasında bir kıza âşık olur ve rüyasında gördüğü kıza aramak için yollara düşer. Artık yeni bir aile kurmaya ve öz ailesinden kopmaya hazırdır... Birkaç nedenden dolayı kahramanın bu dönüşümü, hikâye yapısının en önemli eylemidir. Bu bölümün aracılığıyla, hikâye türünün en temel unsuru olan tutkulu, romantik aşk ortaya çıkar. Dahası, bu anlatı birimi aracılığıyla genç bir delikanlı, hikâyenin esas kahramanına dönüşür.

(Kahraman) Bir meslek öğrenemez, dövülür, hor görülür, utanç duyar. Kısacası, yaşadığı psikolojik veya sosyal sıkıntı, bir akşam onu Allah'a yakarmaya mecbur eder. “Yarabbi ya benim canımı al, ya bana bir meslek nasip eyle.” diye dua eder. Bu bunalım ve tükenmişlik içinde, bir çeşmenin, mezarın ya da caminin kapısı gibi kutsal bir yerde uykuya dalar. Mübarek bir kişi, bir Pîr, Hızır, Kırklar, Hazret-i Peygamber veya dördüncü Halife Ali, kahramanın rüyasına girer. Bu kutsal kişi genç delikanlıya, “Kaldır gözlerinin önündeki perdeyi, gerçek dünyayı gör.” der. Kahraman gözlerini açar ki karşısında bir Pîr, bir elinde kadeh, ötekinde bir kız sureti tutuyor. Pîr bu aşk dolusunu kahramana verir ve içmesini söyler, delikanlı içer. Bazı hikâyelerde bu aşk bâdesi üç defa içilir. Sonra Pîr elinden tuttuğu kızı göstererek, “Evladım bu kız senin nasibindir, birbirinize âşık olacaksınız. Çok cefalar çekeceksiniz ama sonunda muradınıza ereceksiniz” der. Ve kızın adını ve memleketini söyler. Aşk bâdesini içen delikanlı gözlerini açar ki bu bir rüya imiş, düşer bayılır. Baygınlık üç veya yedi gün sürer. Genellikle bir saz sesi duyunca uyanır. Sazı eline alır ki saz çalıp şiir söylemeyi öğrenmiş. Orada ilk türküsünü söyler. Bu rüya, kahramanı hem bir kıza âşık eder hem de usta bir sanatçı yapar. O, artık saz çalıp şiir söylemeyi bilen Hak vergili bir âşıktır. Hikâyelerin çoğunda kadın kahraman da benzeri bir dolu içerek erkek kahramana âşık olur (Başgöz, 2008:129-131; Başgöz 2012:80-83).

Hikâye/destan kahramanlarının kimlik kazanmalarını Şamanistik kökene dayandıran Seyfeddin Rızasoy, sadece hikâye kahramanlarının kimlik kazanmasını değil hikâyenin kurmaca yapısı içindeki bazı olayların da mitik/Şamanistik kökene dayandığı düşüncesindedir. Kerem ile Ası hikâyesinde, çocuksuzluğu kaos, çocuğun doğumunu ve ad almasını kozmogonik yaratılış, kahramanın âşık olmasını şaman hastalığı ve kahraman kimliğinin kazanılmasını şaman kimliğinin kazanılması olarak izah etmektedir (2015:44-290).

Yukarıdaki açıklamalar ve hikâyelerden anlaşıldığı gibi rüyanın ilk safhası, çocukluk ve gençlik çağının şartlarından kaynaklanan psikososyal durumdur. Araştırmacılar, 10-21 yaş grubunu ergenlik olarak kabul etmektedirler. “Ergenlik dönemi, fiziksel ve duygusal süreçlerin yol açtığı cinsel ve psikososyal olgunlaşma ile başlayan ve bireyin bağımsızlığını, kimlik duygusunu ve sosyal üretkenliğini kazandığı zaman sona eren bir dönemdir. Bu dönem biyolojik, psikolojik ve sosyal gelişimsel değişikliklerle karakterizedir. Ergenlikte biyolojik gelişim iskelet sisteminde hızlı büyüme ve cinsel gelişim ile psikolojik gelişim bilişsel gelişim ve kimlik gelişimi özellikleriyle belirlenir ve sosyal olarak da ergenlik genç erişkin rolüne hazırlığın olduğu bir dönemdir. Ergenin sosyalizasyonu, kişinin kendi toplumunda yaşamını sürdürebilmesi için talep ettiği minimum öğrenmeyi üreten bir süreçtir. Ergenliğin

bitişiyle ilgili tanımlamalar *erliğin kımlığı kazanılması, bağımsızlık kazanılması, çalışmaya başlanıp iş sorumluluğu alınması* gibi bu dönemin bitiş zamanını *değişken* kalmaktadır ancak, genellikle 19-21 yaşta sona erdiği düşünülmektedir. Ergenlik döneminde kimlik oluşum süreciyle birlikte bilişsel gelişimin hızlanması, dürtüsel gereksinimlerde ve duygu yoğunluğunda artma, preödüpal ve ödüpal çatışmaların yeniden alevlenmesi, meslek seçimi, karşı cinsle kurulan ilişkiler, anne babadan ayrılma bireyselleşme sürecinin yaşantılanması gibi nedenlerle *ergenler bu döneme özgü zorluklar ve çatışmalar yaşamaktadır*" (Derman, 2008:19).

Ergenlik döneminin gereği olan sosyopsikolojik süreç, halk hikâyelerinde kahramanın gelişim çizgisinde de görülür. Âşık Garip hikâyesi buna tipik örnek teşkil eder. Âşık Garip'in babasının ölümünden sonra aileye kalan mirası bitirir, bir sanat öğrenmek maksadıyla birçok işe girer, ancak hiç birinde başarılı olamaz. Sonunda bir âşığın yanına çırak olur. Türkmen'in tespitiyle "*Bu kısım Garib'in şâir olmasında hazırlık vazifesi görür*" (Türkmen, 1974:16). Bu dönem, erken ergenlik dönemine denk gelmektedir. Bu dönemde ergenin yabancılaşması, ailesini, arkadaşlarını ve yaşam biçimini reddedişi görülebilir (Derman, 2008:20). Garip babasından kalan mirası, ailesinin iştigal ettiği ticari hayatı bir kenara bırakıp âşık olmaya hazırlanmaktadır. Kendi yaş grubunun gereği olarak bunalımlı bir dönem yaşar ve âşığın yanında uzun süre çıraklık yapmasına rağmen bir şey öğrenemez. Şairlik verilmesi için dua eder (Türkmen, 1974:16). Hikâyelerde âşık/şair adayı kahraman kutsal sayılan su başı, kutsal dağ, ağaç altı vb. yerlerde uykuya dalar ve rüya görür. Âşık Garip, bir varyantta Mısır şehrinde bulunan kutsal dağ, başka bir varyantta bir çay kenarında uykuya dalar (Türkmen, 1974:17-18).

Emrah ile Selvihan hikâyesinin Âşık Kemal anlatmasında, babası Âşık Ahmed'ten tokat yedikten sonra mezarlığa gidip uyuyan Emrah rüyasında Pîr görür. Pîr üç dolu verir. Dolulardan üçüncüsü Selvihan aşkına verilir. Emrah uyandırıldıktan sonra Miroğlu'nun huzurunda babası Âşık Ahmed'i mat eder ve Âşık Emrah olarak hikâyedeki yerini alır (Bali, 1973:44).

Uykuya dalan kahramanın rüyasına kutsal varlıklar/kişiler girer onun âşık/şair olması için gerekli yardımı yaparlar. Yardım genellikle aşk bâdesinin içirilmesi, sevgili veya sevgilinin suretinin gösterilmesi, bilmesi gereken bilgilerin öğretilmesi, şairlik yeteneğinin kazandırılması, mahlas verilmesi şeklinde olur.

Eşref Bey hikâyesinde, Eşref Bey'in âşık-kahraman olması, kendi isteğiyle, Tanrı'ya yakarışı sayesinde gördüğü rüyada bade içirilmesi, maşukası Zöhre'ye de bade içirilerek karşılıklı âşık olmaları sağlanır: "*Onnar getti yattular. Eşref gahtı niyet etti. Abdest aldı. yönünü gibleye döndü; tövbeker oldu; iki rekât hacet namazı gıldı.*

Selat-ı selamı dilde zikretti. 'Ey yohları var eden Yüce Tanrı, ey Perverdiğer, mahsulat sevgisini, dünya malını istemem. Bülbülü güle âşık eden gibi bana da bir Hak âşığı badesi nasip et. Ben de efendim dünya da cefasını çekim, ahrette sefasını ver. Yârabbi, ya Azrail'i gönder canımı al; ya da bana bir Hak âşığı eseriyle her tarafta dolaşmayı nasip et. Her tarafı dolaşım'.

Dileği müstecep olup gayberenleri deftere gaydedip, Ulu Tanrı gayıdda emretti. Hz. Pîr zerefeti veç ile kırklarınan barabar Eşrefin namaz gılıp yatağına yattığı; hâb-ı gafilete daldığı sırada Eşrefin etrafını sardı. Pîr, mübarek parmağınan Eşrefi uyandırdı. Eşref, uyandı ki saray mumunan dolmuş. Bin mum garşısında parıldıyor. Yeşil imameli, yeşil sarıhlı beyaz cübbeli, sekiz cennet gohusuyla etrafında yârenleri...

— Buyur Pîr'im dedi.

— Yavrum sen istedin ben de geldim. Dünya size fani, bize baki. Ben Hz. Pîr'im dedi. Âşıkların pîriyim. Ulu Tanrı dileğini gabul etti. Senin dileğini vermeye geldim. Gibleye dön!

Döndü. Mübarek Pîr, câmu eline aldı. Gudret yerinden doldurdu.

— Yavrum al bunu.

Aldı.

— Beni dinle tevbe et. Birinci bardağı Ulu Tanrı'nın adına içeceyhsin. Badenin çilesi var, taharı var; cıfası var, safası var. Çileye, tahara, siteme, perişanlığa dayanırsan iç; yohsa içme.

— Pîr'im benim başım üstüne dedi.

— Haydi oğlum mübarek olsun iç.

İçti. Üç yüz altmışaltı aylesi mura gark oldu. Tortum şeraresi gibi, ilhamlar kaynamağa başladı. Bir ah çekti. Dedi ki:

— Dedi yavrum anlaşıldı. Yani bâde güzel, bir tene daha vereyim.

Bir daha doldurdu, gudred yerinden.

— Yavrum ben Pîr'im. Senin Pîr'inim dar yerde, derunder yerde, üç kere: Ya Hızır! Ya Hızır! Ya Hızır! Pîr'im... çağır. Gelim, dar yerde, derunder yerde, dağda, derede, ummanda, deryada, tufanda seni gurtarım. Muradına yet.

— Olur, Pîr'im dedi.

— Bunu da benim aşkıma içeceyhsin.

İçti. Bir daha 'ah' çekti, dedi:

— *Neden ah çeyhtin?*

Dedi:

— *Ben bir derin ummana düştüm. Heç bir el atacağım yohdur. Şimdiye gaden beyle bir şerbet içtiğim yoh idi. Nola Pir'im teksimetinde gene yoh mu?*

— *Var yavrum.*

— *Bir daha ver bana dedi.*

— *Bunu da Şiraz'da Zühal Han'ın gızı Zöhre aşkına içeceyhsin.*

— *Olur dedi.*

— *Yavrum dinle. Şah Abbas'ın Allah'ın verdiği yüz güzelliğiyle siyaset elbisesini giyip gezerken Şiraz'da istikbalde guzu gurban keserken ziyafethanada Zühal Han'ın üç gızı, gardaşı oğullarının üç denesi, gelip elini öpdü. Zühal Han bunnarı çoh sevdi. Zühal Han bunnarın kirveligini yapacayh. Sen sevgilini bu sünnet düğününde göreceyhsin. Sen kimseyi alamazsın o da kimseye varamaz. Arşı, kürsü levh-i galemin doksan bin ilme hizmeti olur. Daggasında baban, vezir, han gidemez, sen gideceyhsin. Sevgilini gendin bulacayhsın.*

Hemen gudret aynasını koydu, gizin elinden duttu Eşrefe gösterdi.

— *Yavrum bak kim gelir?*

Bahdı bir güzel gelir. Efendim can-ı gönülden hayran oldu.

— *İşte senin aşışlığın, maşufluğun Zöhre'dir. Han gızıdır. Cennet nişaneşi melake sıfatlıdır. O kimseye gidemez; sen kimseyi alamazsın. Yâr yoluna canım feda edip, ya bulacan yârini; ya verecen serini.*

Eşrefyığılıp yere düştü.

Hız. Pîr, bir anda zerefet-i veç ile bir anda Zöhre yatahta uyir iken ona yatahta ilişti. Zöhre, otuz iki yasemen zülüfler, buse gibi yastığın üzerine harar gazı gibi yayın girmiş, simi zer guş, alma yanağa haş haş gibi; ortaya alan gibi, dodahlar, o nazıyh dodahların arasından güzel gül nefesi goharken kirpikler, o müjgân kirpikler, al yanağa yaslanmış... Uyandırdı. Zöhre bahtı ki bir köy, kırk tene kimse var. Hemen gahtı ebeveyn terbiyesi görmüş; ohumuş; ilmi yerinde, gecelik elbisesini geyip hemen diz çöhdü. Ayağına düştü.

— *Kızım fazla üzülmeye rahatsız olma. Sana bâde vereceğim gizim. Allah sana muradını verdi. Vereceğim bâdelerin birini Allah, birini Pir, birini de bir yiğidin aşkına içeceyhsin.*

Ervvela badeyi doldurdu.

— *Ulu Tanrı aşkına iç gizim.*

İçti. Arş-ı kürs-i levh ü galemi ohudu. Her ilme mâlik oldu.

— *Bir de benim aşkıma iç. Dar yerde, derunder yerde sana yardım edecek benim, seni sevgiline gavuşturacayh benim.*

Onu da içti. Bir bâde daha verdi.

— *Bunu da Murat Han'ın oğlu Eşref aşkına iç.*

İçti.

— *Gızım sarayların yapılması, hanlık ilanının gelmesi, müjdelerinin geldiği günde Eşref saatında doğan, İnci ve Murat Han'ın oğlu olan; sevgilinin ismi Eşref'tir. Misli menendi bulunmayan ehlağı, hüsniyeti, her şeyden üstün, sevgilini hekle-yecen. Sen kimseye gidemezsin; o kimseyi alamaz. Yalnız emminin oğlunun sünnet düğününde göreceyhsin. Haberin olsun bunu sana gutlarım; o da bayıldı düştü"* (Kuzucular, 1996:103-105).

Melikşah ile Güllühan hikâyesinde de Melikşâh rüyasında kırkları görür. Kırkların içlerinden biri bir kadeh abıhayat doldurup "Al oğlum şunu Yemen pâdişahının kızı Güllühan'ın aşkına nûş et" diye verir. Melikşah uyandıktan sonra kendini aşkla dolmuş bulur. Kırklar Güllühan'da rüyasında Melikşah'ı gösterip âşık olmasını sağlarlar. (Akman, 2009:138).

Rüyasında kutsal varlıklar/kişiler tarafından bâde içirilmek suretiyle âşıklık yeteneği kazanan kahramanlar bir şekilde uyanır ve yeteneklerini sergilemeye başlarlar. Âşık Garip ile Şahssenem hikâyesinde rüyadan uyandığında "koymunda bir altın tas bulur. Giyinip kahveye gider. Ustalarının birinin sazını alarak" ilk şiirini söylemeye başlar (Günay, 1986:123; Türkmen, 1974:124-125). Umay Günay Âşık Garip'in rüyasının mükemmel gelenekteki asıl tipe uyduğunu ifade etmektedir (1986:124).

Bedri Sinan hikâyesinde, Bedri Bey rüyasında pirlere vasıtasıyla Selçuklu Maksut Bey'in kızı Mahperi'ye âşık olur ve uykudan uyanmaz. Ailesi hekim, doktor getirirler uyanmaz. Nihayet bir süre sonra uyanır. Şairlik yeteneği olmayan Sinan yalnız kalınca;

“Hatırıma düştü güzel

Aşkın çeker dara beni

Bu gül benzim olur gazel

Sen düşürdü zara beni” (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:75-76)

mısralarıyla başlayan şiirini söyler.

Emrah ile Selvihan hikâyesinde Âşık Emrah'ın babası, Kuğu Han ve Miroğlu'nun huzurunda çalıp söyleyen usta bir âşıktır. Emrah babasının yaptığı işi merak edip takip eder ve babası gibi âşık olmak ister. Ancak babası buna müsaade etmez (Bali, 1973:44). İzin vermeme bir sıkıntı hâlidir ve anlatının kahraman adayı bu sıkıntıyı çekmesi sonucu âşık olacaktır. Bundan başka geleneğin babadan oğula aktarılması da dikkatlerden kaçmamalıdır.

Emrah ile Selvihan hikâyesinde Âşık Emrah'ın eğitimiyle ilgili bilgi verilirken onun medreseye gittiği belirtilir. Ancak Âşık Ahmed'in ifadelerinden ve “Kurdun eniği kurt olur” atasözünden Emrah'ın babasını takip ettiği, yaratılıştan âşıklık yeteneğine sahip olduğuna dikkat çekilir. “-Hey Âşık Ahmet kurdun eniği kurt olur, hele bir sazını ver de bir iki de Emrah söyleyin.”

Âşık Ahmet 'Mirim sağ olun, Emrah medrese de hocaya gider. O eline saz almamış, üstelik Türkü de bilmez, yır da bilmez.'

Miroğlu:

“— Âşık ne kadar da sazını seversin.”

İşaret etti, kendisine ait işlemeli sazını Emrah'a uzattılar, Emrah saz çalmayı bilmezdi. Nasıl tezeneyi vurduysa Miroğlu'nun sazının tellerini kökten kırdı. 'Sözün doğrusu saz, işin doğrusu az derler.' İşin ehli olmadığı için sazı kırmıştı.

Âşık Ahmet yerinden fırlamasıyla Emrah'a bir tokat vurdu.

'E be oğlum düz yolda yürümeyi bilmesen, ne işin var şohumda gezisen” (Poyrazoğlu, 2006:22).

Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde “Dürretel Hanım, rüyasında Salman Bey'e bâde verip âşık eden dervişlerin verdiği bâdeyi içip âşık olur. O bâdeyi içtikten sonra hem Hak âşığı olmuş hem de Salman Bey'e âşık olmuştur. Rüyasından uyanan Dürretel Hanım, saz yerine saçını kullanır ve ilk şiirini söyler: 'Dürretel Hanım aşk bâdesini içende hem Salman Bey'e âşık olmuşdu hem de 'Hak Âşığı' gudretini bulmuşdu. Yatağınнан galhdı, geldi babasının önüne diz çöh-

dü, gırh örüh saçını bir örgünü sinesine basıf göreh ahvalını babsına nasıl annada-
cah, bizler ne dinniyecih:

*Bu cebrin tahdını, sırrı hekmetden,
Hidayet elmini seçmeyen bilmez.
Bahri sefinenin gam türabına,
Hicran mihnetine düşmeyen bilmez.*

*Sevda mana gıldı sitem gestini,
Soldurdu sevgimin hub növrestini.
Eserli sarhoşun geflet mestini,
Celâli kevserden içmeyen bilmez.*

*Dürretelem müddet keçifdi vahtdan,
Canım bezer oldu fikri merahdan.
Aşkın firakından, takdiri hakdan,
Gudret kitabını açmayan bilmez” (Aslan, 1975:357).*

Salman Bey de Dürretül Hanım’la eş zamanlı olarak âşık olup âşık/kahraman kimliğini kazanır. Rüyadan sonra yemeden içmeden kesilen kahraman, babasının ısrarı ile derdini ilk şiiriyle dile getirir:

“Dürretel getmehde olsun biz heberi vereh size Salman Bey’den.

Salman Bey de Derviş’in elinnen aşk bâdesini işdihden son yeyif işmez oldu, günnen güne sararış solmağa başdadi. Oğlunun bu veziyetini gören Alhan Vezir oğlunu gavagına aldı sordu: ‘Ay oğlum senin bu vezyetin nedi, niye bele saralıf solorsan, derdini söylemiyen dermanını bulamaz, söyle ne derdin var?’ Salman Bey evel söylemeh isdemedi sonra babasının ısrarına dayanamayıf derdini babasına böyle annatdı:

*Aldı Salman Bey:
Ders alıf Hak’tan okudum, ilm-i ayet bu gece
Men üçün vasfı hâl oldu çoh ırvayat bu gece.*

*Âşığî maşuğa yazan ilâhî irabbena,
Sırrı gudretiden yerişdi hub hidayet bu gece.*

*Galdırdı hüsn-ü likabın, tehn etdi mahi taba,
Hasretinnen bizar oldum, dü çeşmim gelmer haba,
Gameti selvi huraman sürahi gaddi tûba,
Bir acayib gülman gördüm, meleh sıfat bu gece.*

*Salman der od tüşüf cana, vücudu kül olmuşam
Zar çekiferyad etmeğe şeyda bülbül olmuşam
Soluf gönlümün növrağı, halı müşgül olmuşam
Gazabı kastetti cana hışmı adet bu gece” (Aslan, 1975:360-361)*

Âşık Garip hikâyesinde kahramanın doğumuyla ilgili bilgi verilmeksizin hikâye kahramanı/âşık kimliği kazanmasıyla ilgili bilgilere geçilir. Babasından kalan varlığı bitiren Garip, bir sanat öğrenip kâr etmek için iş aramaya başlar ve sonunda bir âşık yanında çırak olur. Bu epizot “Garip’in şair olmasında hazırlık vazifesi görür” (Türkmen, 1974:16). Garip, anlatının birçok varyantında rüyasında, kutsal bir gecede kutsal şahıslar (Hz. Ali, Hızır) elinden bâde içer. Sonuçta saz çalıp şiir söyleme yeteneği kazanır, hayatının gayesi olan sevgiliyi görür ve âşık olur (Türkmen, 1974:17). Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan hikâyesinde Sevdakâr ile Gülenaz birbirlerini baheçede görünce âşık olurlar (Aslan, 1975:312, 316). Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde Derviş’in verdiği bâde ile Hatem şehrinde Müressep Şah’ın kızı Dürretel Hanım’a âşık olur. Derviş ayna zamanda Dürettel Hanım’ı da Salman Bey’e âşık eder. Alihan Hükümdar ile Peri Hatun hikâyesinde hikâye kahramanı Van pâdişahı Alihan, kızı Peri Hatun’u görür ve âşık olur (Yılmaz, 2011a:126-127). Râznihân ile Mâhıfirûze Sultan hikâyesinde dervişin hinmetiyle doğan kahramana Râznihân adını derviş verir. Bu çocuğun kahraman olmaya hazırlık dönemidir (Gedik, 2004:83-84). Âşık Garip hikâyesinde kutsal bir gecede rüyasında kutsal şahısları (Hz. Ali, Hızır) gören Maksud/ Garip, saz çalıp şiir söyleme yeteneği kazanır ve Pîr’in elini tuttuğu r nevcivân elinden dolu içer (Türkmen, 1974:17, 123). Âşık Garip Şah Senem’e âşık olur. Aşk tek taraflıdır ve Senem’in haberi yoktur. Sonunda herkes bu aşkı bilir. Garip’in odasına gelen dervişler Ona dolu verirler. Birinci dolu Hak aşkına, ikinci dolu üçler, Yediler Kırklar, bütün der-

vişânlar aşkına, üçüncü bâde de Senem aşkına içilir ve Şah Senem ihtiyar/pirin elinde Garip'e gösterilir (Türkmen, 1974:209-210).

Âsuman ile Zeycan hikâyesinde Âsuman rüyasında pirlerin verdiği doluyu içer ve kendi kendine uyanır. Uyanır uyanmaz bir bozukçuya gider ve aldığı bozukla ilk şiirini söyler:

“Asuman eyitti:

Nazar eylen ağalar benim hâlîme

Kendi yaralarım deştim ne dersin

Böyle imiş bize Hakk'ın fermanı

Kırklar ile devrân sürdüm ne dersin

Âşıklar pirini sever gayetten

İçirirler dolu âb-ı hayattan

Pirim bana söyler 'İkra' âyetten

Aşkın kitabını açtım ne dersin

Açıldı kitabım okudum ağdan.

Aşkın sözleri ezeli candan,

Dinleyin ağalar sözümü sağdan,

Bahar seli gibi coştum ne dersin

Bîcâre Asuman ider medhini

Ciğerciğim yanar çıkmaz tütünü

Hesap ettim göğün yedi katını

Hakk'ın hikmetinden şaştım ne dersin” (Kaya-Koz, 2000:27-28).

Emrah ile Selvi Han hikâyesinde rüya görnesi ve âşık olarak uyanması, ilk değişini söylemesi şöyle tasvir edilmektedir:“*Emrah abdest alıp da iki rekât hacet namazı gıldı. Dedi ki: 'Ey Keremler kanı, Hanlar Sübhani, ben bir tel gırmaynan babam öyle tokat vurdu ki otuz iki dişimden gan sökti, bana öyle bir ilim vereceksin*

ki babam garşımda leb-beyk diyemiyö. Ya burada ruhumu al, ya benim nasibimi sazdan ver' deyî dua etmekteydi ki, Emrah'a bir uyhu geldi. Emrah nasî uyudu, onı gördü ki başucuna üç tane Pîr dingeldi. 'Ey yavrum Emrah, aç gözlerin balam aç, dileğin gabul oldi.' Emrah bir rüya görer gibi gözlerini açtı ki üç tane Pîr, yüzleri nur, başları yeşil, emame giyinmişler, etrafında duruyor. Bir göz dolandırdı ki gırh dane de arhada. Evet, Üçler dedi: 'Üçümüz üç bâde verek', Kırklar dedi: 'Kırkımız kırk bâde verek.' Üçler dedi ki: 'Kırk bâdeye bu yavru tahammül edemez, yanar kül olur'. Doldurdular bir tane sahba-yı camdan, safası demden. Biri zemzemden, Beytül haremnden. 'Al yavrum, dilediğin aşkın dolusudur.' Aç arı bala sarılan gibi yavru kadehin kulpuna sarıldı. 'Balam parasını ver de öyle için' 'Ne verecez?' dedi Amceler. 'Yok oğul yok, o paraynan değil bu iş. İçceğin dolu kimin aşkına?' 'Yeren bilir baba.' 'Güzel söyledin.' 'Evvel yohdan var eyleyen binbir adlı Perverdigâr aşkına.' Onu nuş etti, İkinci Pîr ikinci doluyu uzattı. 'Baba bu kimin aşkına?' 'Güzel dedin. Yüz yigirmi dört bin Nebi selavatullahı ve selamihu, üç yüz on üç mürselin sallallahu aleyhi vesellem, ahir zaman Peygamberi, Oniki İmam, Kırklar, Gayb Erenler aşkına.' Onu da tulladı. Üçüncüsüne gelince dediler 'balam hele gözlerindeki gafllet perdesini sil.' 'Ne perdesi var' diye gözlerini silmek istedi, önüne bir kudret aynası geldi. 'Bak aynaya.' Aynaya baktı ki enşer mehşer kürrei arz bir çay tabağı gibi görünüyor her taraf. 'Bak yavrum kısmetin burda ara' Bahtı ki o kızlar, o gadar kız gelin içerisinde, gırk kız ortasında bir kız var gözünü bunun gözüne dikmiş. Dedi ki 'ahan o kız kimin gızı ise birez yakın gel' diyende, o üç dane dervişanın birisi gızın elini tuttu, aşkın badesini verdi eline, giz yürüyüverdi, horeyman keklîği gibi seke seke uzattı aşkın dolusunu, 'Al Emrah, bana Ercişte Ahmet Beyin ızı Selvihan derler' Emrah şimdi öyle biliyor ki başka dünyada başka bir Erciş var. Bir oranın beyi Ahmet Bey var, bu onun gızı 'Vay adına dadına gurban olduğum' diyende kadehi elinden aldığı gibi Pîrler dedi ki: 'Yavrum birinci görüş pek yakın, ikinci görüş yedi yıl sonra' Aldı onu da tulladı. Pîrler dedi ki 'Yavrum nice kerre Ezraile mücavir olacaksın, nice bin felekat başına gelecek, yalnız nerde dara kalırsan dad eyle, yetiştiren Cenabı Hak dadına yetişiriz. Çek müddeti ömür cezandır' dediler. Pîrler gözden kayboldu. Baktı ki bir Selvi kaldı bir kendisi. Sıçradı ki Selvi'nin kemerinden sarıla, ayıldı ki mezar taşını muhkem kucaklamış. Vay benim gördüğüm rüyaymış" (Başgöz 2012:83-84).

Hikâyelerde kahraman, sadece âşık olarak içe dönük, kötümser, bedbin bir özellik kazanmaz. Tam tersi, kahramanın dışa dönük, mücadeleci karaktere büründüğü de görülmektedir. Konusu kahramanlık olan hikâyelerde âşık, âşıklık yeteneği yanında kahraman olarak alp tipine yaklaşır. Kahramanın bu özelliği kazanması doğumundan önce, doğum sırasında ya da doğumdan sonra gördüğü bir rüya ile olur.

Kirmanşah'ın doğumundan sonra kahramanlık işaretleri görülür. Çocuk dört yaşına gelinceye kadar kimse onunla şaka bile yapamaz. Zira akranlarından çok güçlüdür. Dört yaşına geldiği zaman Hızır gelir ve çocuğa Kirmanşah adını verir. Hızır, çocuğun sırtını hiç kimsenin yere getiremeyeceğini ifade edip, Kirmanşah'ın kahramanlığıyla ilgili ipuçları verir. Kirmanşah on dört yaşına geldiğinde sınırsız ilme sahip olur. Gücü ve ilmiyle temayüz eden Kirmanşah, Yemen Padişahının kızını yener ve onu kendine seysis alır. Kirman Şah buraya kadar bir destan kahramanının gösterdiği beceriyi gösterir, Yemen padişahının kızını yenip kendi atına seysis yapmakla günde beş yüz yiğidin canını kurtarmış olur. Ancak hikâye kahramanının sadece fiziki gücü, yiğitliğiyle değil âşıklılığıyla da temayüz etmesi gerekir.

Kirmanşah ve Herat padişahının kızı Mahperi uykudayken pirlere toplanır, aynı bade içirip ikisini de âşık ederler (Sakaoğlu vd., 1999a:51-75; Alptekin, 1999:172-174). Yiğit, âşık ve şair olan Kirmanşah, hikâye kahramanı kimliğini kazanır.

Cihan Abdullah hikâyesinde çocuğun doğumundan önce kahramanlık emareleri görülür. Çocuğun doğumuna duaların edilmesi, Tanrı tarafından görevlendirilen evliyaların bulunması, evliyanın verdiği elma doğacak çocuğa üç yaşına kadar ad verilmemesi, üç yaşına gelen çocuğa evliya tarafından Abdullah Bey olarak ad verilmesi, hikâyede birinci derece kahraman/âşık olacağına dair ipucudur. Bütün bunlar olduktan sonra Abdullah büyür, on beş yaşına kadar okula gider, sonra ayrılıp yaylaya çıkarlar. Cemal Bey'in kızı Cihan'ın, Abdullah'ı uyku hâlindeyken görüp âşık olması ve duygularını şiirle dile getirip suretini de kâğıda işleterek Abdullah'ın cebine koyması, Abdullah'ın Cihan'ın şiirleri ve suretini gördükten sonra âşık olması, Onların şairlik yeteneğinin ortaya çıkmasını sağlar. Abdullah hikâye kahramanı olarak olayları yaşar ve yaşama gayesi olarak Cihan'ı seçer (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:44-55).

IX.1.1.2. Yardımcı Erkek

Türk toplumunda ilk sosyal birlik olan aile sosyal yapının da esasını oluşturmaktadır. Bu aile yapısında pederi (baba soyu) ailede baba ile beraber ananın ve ana soyunun da nüfuzu söz konusudur (Ziya Gökalp, 1976:293; Kafesoğlu, 1988: 201). Eski Türk inanç sisteminde Tanrı-Devlet-Kağan anlayışı, her şeyin üstünde Tanrı ile yeryüzündeki düzenin temsilcisi devlet, devletin koruyucusu da kağandır. Bizzat Tanrı tarafından iktidar erkine sahip, kutlu kılınan kağan, törenin de koruyucusudur. Dolayısıyla devlet hamisi olan kağan ile ailenin hamisi olan baba figürleri birbirine benzemektedir. Bozkır medeniyetini yaşayan Türk toplumu ataerkil bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla baba ve erkek otoritesi geleneksel toplumun esasıdır. Türk top-

lumunda doğan çocuklar babanın soyuna aittir ve soy, erkek çocukla devam eder. Bu sosyolojik yapı destan ve halk hikâyelerinde de görülmektedir. Destanlarda, kahramanların babalarının han, bey olmalarıyla da bu özellikleri taşımaktadırlar (Yücel Çetin, 2015). Halk hikâyelerinde de aynı yapı söz konusudur. Yukarıda bahsedildiği gibi bunun istisnaları bulunmaktadır. Baba soylu bir aileden gelmiyorsa -ki son dönem halk hikâyelerinde yaygın olarak görülmektedir- toplum tarafından kabul gören ve takdir edilen davranışlarından dolayı yüceltilir, dolayısıyla baba, toplumun üst katmanlarında yer alır. Bunun dışında Köroğlu örneğinde olduğu gibi destandan hikâyeye geçiş sürecinde, Özbek rivayetinde Ağalık Han,- Cıgalı Han, nihayet Kuroğlu Sultan (Boratav, 1983:28), Türkmen rivayetinde Çardaklı Çandibil sultanı Cıgalı Bey'in torunu, onun yerine han olan Adı Beg'in oğlu (Ekici, 2004:140) olan destan kahramanı olan Kür-Oğlu (Çetin, 1998), İstanbul rivayetinde Bolu Bey'ine seyis olan Yusuf'un oğludur.

Ataerkil toplum yapısında soyun devamının sağlanması, babanın şahsında ailenin sahip olduğu iktidar erkinin elden çıkmaması veya servetin başkalarına gitmemesi için çaba gösteren babadır. Dolayısıyla hikâyenin başlangıcında babanın belirleyici rolü söz konusudur.

Baba, soy ve/ veya iktidarın devamı ile servetinin başkalarına kalması endişesinin dışında, çocuğunun hayatını devam ettirmesi için iyi yetişmesini ister. Bazen bulunduğu toplumsal statü gereği bu istenirken bazen de intikam için istenir.

Köroğlu'nun babası Yusuf, kendi intikamını alması için Ruşen'i ve biniti Kır Atı yetiştirip sahip olunan kutsal kılıcın sırnını öğretir.

Baba-kahraman ilişkisi ve halk hikâyelerinde kahramanın ailesi ve eğitimi konusunda verilen bilgilerde olduğu gibi hikâyelerin çoğunda babalar çocuklarına iyi bir eğitim aldırır, döneminin bilgilerini edinmelerin sağlarlar. Bu bilgiler aşk konulu hikâyelerde bir hoca gözetiminde, medrese veya mektepte öğretilirken kahramanlık konulu hikâyelerde savaş sanatları da öğretilir.

Sınırları, üzerinde yaşayan toplulukların hayalleriyle belirlenen uçsuz bucaksız bozkırda, süratli ve sürekli hareket hâlinde olan bir toplumun anlatısı olan destan dönemi biter. Destan yerine durağan, sınırları belirlenmiş tarım toplumunun hayat tarzının yeni anlatısı olan hikâyecilik dönemi başlar. Her iki anlatı tarzında da çatışma alanları bulunmaktadır. Destanda yaşanan dış mücadele ve dış çatışma, yerleşik hayata geçtikten sonra iç çatışmaya dönüşür. Zira destandaki sınırsızlık yerini sınırları belirlenmiş bir hayata bırakmıştır. Ancak bu değişiklik, hem toplum hem toplum kesimleri/ kümeleri ve kişiler arası çatışmayı ortadan kaldırmaz. Hayat tarzı değişmiş olsa bile halk anlatılarındaki, dolayısıyla halk hikâyelerindeki çatışma da

sürekliliğini korur. Ancak çatışma mahiyet değiştirir, dıştan içe olduğu gibi kişinin iç çatışmaları da zaman zaman kendini hissettirir. İşte bu hâlde halk hikâyelerinde, hikâye kahramanı veya kahramanın içinde bulunduğu çevrenin rakipleriyle olan mücadeleleri, çatışmaları sırasında yardımcı karakterler bulunur ki bunlardan bazıları sadece “yardımcı şahıs”, “yardımcı varlık”, “yardımcı unsur” gibi kavramlarla ifade edilir. Bunların dışında kaynakların çoğunda yardımcı kişi, yardımcı karakter olarak adlandırılmasına rağmen gerçekte dost veya arkadaş fonksiyonunda karakterler bulunmaktadır. Bu karakterler, hikâye kahramanının sırdaşı, yoldaşdır. Bunlar bazen lala, bazen, dadı, bazen dost olarak tasvir ve ifade edilir.

Yardımcı şahıslar, hikâye kahramanları gibi belirli özellikleri bulunmayan, tip veya karakter olarak tanımlanamayacak figürlerdir. Belirli bir tip veya karakter kalıbına sokulmayan bu figürler, hikâye kahramanına yardımcı olmak maksadıyla devreye girerler. Olayların akışı içinde gerektiği zamanlarda görülen bu şahıslar, kahramanın ihtiyaç duyduğu anda devreye sokulur, bazen kahramanın eksik yönlerini tamamlar, bazen kahramanı bilgileriyle yönlendirirler. Hikâyenin kurmaca dünyası içinde kahramanın çözemediği problemlerin çözümünde, yardımcı figür anlatıcı ve dinleyicinin çözüm yollarını üstlenerek kahramana yardımcı olur. Hikâyelerde kahramanın yanında olup sürekli yardımcı olan bu figürler, hiçbir zaman bir çıkar beklemezler. Yardımlarını karşılıksız yaparlar. Dolayısıyla yardımcı olmaktan çok, gösterdikleri fevakkârlık, fedakârlık ve sadakat ile ancak “dost”, “arkadaş” olarak anlaşılabilmektedir. Zira arkadaş/dost; akranlar arasında kurulan, herhangi bir ahbablık ve tanışıklıktan çok yakın ve samimi münasebeti gerektiren bir kurumdur. Arkadaşlık, vefalılık ve karşılıklı yardım duygularını doğurur. Mahremlik ve sırdaşlık hâlini alır. Arkadaşlık kadar önemli olan başka bir kurum ise dostluktur. Arkadaşlık ve dostluklar, daha önceki geleneklerle beslenir ve varlığını toplumun kültürel kodlarıyla devam ettirir.

Balkaya, Türk halk anlatılarında “geleneksel yardımcı kalıbı”nın ortak özelliklerini tespit ederken arkadaş/dost kavramlarından çok sosyal sermaye olarak “yardımcı” karakterler üzerinde durur. Ona göre yardımcıların özellikleri şöyle sıralanmaktadır: 1. Yardımcılar zamanın ve mekânının ötesindedir, 2. Yardımcıların kahramanla karşılaşma yerleri özeldir, 3. Yardımcılar hakkında bilgi verilmez, 4. Yardımcılar genelde kahramanın soyundan değildirler, 5. Yardımcılar genelde kutsalı kaynağından gönderilirler, 6. Yardımcıların sonları ile ilgili bilgi verilmez, 7. Yardımcılar genellikle bir mücadelenin sonunda kahramana katılırlar, 8. Her yardımcının özel bir yeteneği vardır, 9. Yardımcı bir ihtiyaç üzerine ve kahramanı tamamlamak üzere kurulur, 10. Yardımcıda hazır bilgi mevcuttur, 11. Yardımcı kahraman sadıktır, 12. Yardımcılar kahramanın geçici iktidarsızlığında görev alırlar, 13. Epik metnin başa-

rısı yardımcının kritik müdahalesine bağlıdır (2015:50-66). Balkaya'nın masal, destan ve halk hikâyelerini esas alarak yaptığı bu tespitleri, halk hikâyeleri için de kabul etmek mümkündür. Ancak istisnalar bir tarafa bırakılacak olursa halk hikâyelerindeki yardımcı kişilerin reel bir dünyada, zaman ve mekâna bağlıkları ve Koroğlu örneğinde olduğu kahramanla kandaş olmaları söz konusudur. Bunlar genellikle kahramanın yerine geçemez/geçmezler ve hikâyenin başarısında önemli rol üstlenmezler. Ancak Koroğlu kollarında Koroğlu delilerinin/koçaklarının yardımcılıktan çok arkadaşlıkları/dostlukları söz konusudur. Her ne kadar Koroğlu'nun yerine geçmez, olaylarda Koroğlu'nun önünde değillerdir. Ancak zaman zaman Koroğlu ile boy ölçüşebilecek, rekabet edebilecek güce sahip olduklarını göstermekten çekinmezler.

Koroğlu'nun Şevki Halıcı anlatması, Oltu Kolu'nda Köse Kenan ile Koroğlu'nun konuşmaları buna işaret eder: "*Köse Kenan dedi ki:*

— *Oğlum Koroğlu, yalnız bah bi şey söyleyecem.*

— *Buyur emi?*

— *Biz bah, nereye getdinse her yerde zafer kazanirik. Gazanmamış değilik. Ama zaferi gazanan geldi Koroğlu, getdi Koroğlu, vurdu Koroğlu, girdi Koroğlu. Aldı Koroğlu. Hiç demirler ki Köse Kenan da onun arhadaşdı. Demircioğlu da yanındadı. Bunun hiçbirinde bizim adımız yoh. Bu işe yalnız ben gidecem. Sen bu işe gelmiyeceksen, tamam mı?*

— *Yahu emi ben gelim gene sen...*

— *Yoooh, Olmaz. Sen gelmiyeceksen. Bunun gumandanı ben olacam. Yüz ellı gışinin başında ben olacam, Ben gör ki orıya ne yapacam.*

— *Emi yap. Ben itiraz etmirem. Hep zaten Koroğlu da sizin guvetiniznen bu işleri yapir. Benim arhamsan, en büyüğümsen. Söz senin. Yalnız emi, burda öyle yer var ki harp yeridi. Öyle yer var ki dil yeridi. Öyle yer var ki müzakere yapılır. Ele yer var ki insan galemnen şeyidir. Yalnız, olabilir. Ben gelim.*

— *Yoh Koroğlu. Sen geldinse ben gidirem. Burda da durmam"* (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:824; Taşlıova 2016:332).

Koroğlu'nun birinci derece yardımcısı babasıdır. Koroğlu'nu yetiştiren, eğiten, ona kahraman kimliğini kazandıran adı Yusuf veya Ali olan babasıdır Koroğlu'nun babası, arkadaş/ dost tasvirine uymaz. Zira Yusuf'un amacı, oğlu Ruşen'in Koroğlu olmasını sağlayarak Bolu Beyi'nden kendi intikamını almaktır (Elmici, 2004:349; Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:821). Kandaş olmamakla beraber evlatlık edinerek

himâyesine aldığı, aynı zamanda hizmetlerine bakan Ayvaz da kahramanın yardımcısıdır. Ayvaz'ın evlatlık olarak Köroğlu'nun himayesinde ve hizmetinde bulunması, günümüz akrabalık ya da evlatlık kurumu içinde düşünülmemesi gerek. Zira Türk kültüründe evlatlık edinmede iki temel neden söz konusudur. Bunlardan birisi soyun devamını sağlamak için kandaş olan bir aileden evlat edinme, diğeri ise hizmetinde kullanılmak üzere evlat edindirmedir. Bu da evlatlık edinenin çocuğun kandaş ailesine belirli bir bedel ödemesini gerektirir. Hangi yolla evlat edinilmiş olursa olsun, evlat edinilen çocuk, dönemi içinde öz çocuğun sahip olduğu bütün haklara sahiptir (Özbay, 1999:4-5).

Köroğlu'yla ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür. Köroğlu'nun keleşleri/koçakları/delileri, zaman zaman Köroğlu'nun rolünü üstlendikleri, otoritesine sahip oldukları görülse de bunlar geçicidir. Demircioğlu, Bıyıklı Yusuf, Kiziroğlu Mustafa, Kocabey, Celali Mehmet Bey ve Reyhan Arap, birinci derecede Köroğlu'nun dostları/ arkadaşları, sonra yardımcılarıdır (İçel, 2010:70).

Dostluk/arkadaşlıkla ilgili Şeref Taşhova anlatması Celalî Bey ile İpek Sultan hikâyesinde, Celali Bey'in arkadaşı Cünun/Garip Cünun'dur. Celalî Bey'in yaşadığı çevreyle ilgisi olmayan, onun hastalığının teşhis ve tedavisi için davet edilen "pejmürde kıyafetli", "deli divane" bir adam olan Cünun dışarıdan biridir. Celalî Bey'in aşk hastalığını teşhis eden Cünun'un âşıklık yeteneği olduğu "*Kendine göre, ufak tefek saz çalardı*" cümlesiyle anlatılır. Bu ifadeyle Cünun, kahramanın sahip olduğu âşıklık yeteneğine sahip olmasıyla ona yaklaşır. Celalî Bey ile Cünun'un karşılıklı çalıp söylemeleri Cünun'un dost/arkadaş olarak seçilmesini sağlar. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde anlatıcının Garip Cünun'la ilgili "*Garip Cünun, bunun (Celalî Bey) dert ortağı, sır arkadaşı, akıllı başlı adamdı...*" (Türkmen-Taşhova, 2009:442) cümlesi, Cünun'un sıradan bir yardımcı değil dost/arkadaş olduğunu göstermektedir.

Emrah ile Selvihan hikâyesinde, Âşık Ehmed'in Erciş'e gelip Miroğlu Ahmet Bey'in himâyesine girmesi, aynı zamanda Emrah'ın da himaye edilmesini sağlar. Dolayısıyla Miloğlu Ahmet Bey yardımcı olarak hikâyede önemli bir rol üstlenir (Bali, 1973:91-93).

Kerem ile Aslı hikâyesinde, Kerem'in dostu olan Sofu, babasının sarayındadır ve adından başka kimliği hakkında bilgi verilmez. Kerem'in bilmediği konularda ona yardımcı olur. Kerem'e, Ağrı Dağı'nı O öğretir: "*Kerem Sofu'ya sual itdi: Bu tağı bilür misin? Bilmem amma galiba Ağrı Tağı olmak gerek*"; O, Kerem'in sazını taşır: "*Sofu kardaş, getir sazı şu suya bir beyit söyleyim; Sofu zaman zaman şâir olup Kerim'in derdini söyler; Böyle söyledükde hâkim efendi didi ki "Oğlum Sofi*

kimdir?". Kerem didi ki "Sultânım, arkadaşım adına Sofu dirler". "Getürün buraya" diyüb hâkim efendinin huzûruna Sofi'yi getürdiler. Hâkim efendi Sofu 'ya suâl eyledi ki "Nedir sizin derdiniz? Sofu eyitdi: "Efendim kangı derdimizi suâl idersin?" didük-de ol vakit Sofi de bir şâir olup Kerem'in sazını eline aldı, bakalım ne dimiş hâkim efendiye" ve sonunda Sofu ödüllendirilir, Aslı'nın yanında olan kızlardan birisiyle evlendirilir" (Duyamaz, 2001:255-295). Bu yapıyla Sofu Kerem'in babasının saray hizmetinde bulunurken Kerem'in yardımcısıdır. Ancak Kerem'le yolculuğa çıktıktan sonra yardımcılık fonksiyonundan çok vefalı bir dost, sadık bir arkadaş, sırdaş olarak birlikte hareket ederler ve Sofu zaman zaman âşıklık istidadı gösterir, saz çalıp türkü söyler, sonunda da yukarıda belirtildiği gibi Aslı'nın yanında bulunan kızlardan birisiyle evlendirilir. Böylece dost/arkadaş olmanın ödülünü alır.

Râzinihan ile Mâhfiruze hikâyesinde Râzinihan'ın Lalası yardımcısıdır: "*Oğlum lalanı yanına alub sahralarda gez, gözün gönün açılun, didi. Şehzade babasının emrin yerine getürmek için lalasını yanına alub tebdil-i kıyâfet gezmeğe başladılar. Meğer memleketde bir büyük kahve derunında birtakım şâir saz ve santur çalub çağırmakda idiler. Bu ahenk şehzadenin kulağına gidüb:-Aman lalacığım şunları alub saraya gidelim, deyü..." (Gedik, 2004:49). Bu hikâyede Lala, başlangıçtan itibaren kahramanın eğitmeni ve yardımcısıdır.*

Elif ile Mahmut hikâyesinde yardımcının remilci ve dalgıç olması, remil atmak suretiyle Mahmut'u sıkıntılardan kurtarması (Gümüş, 2019:155) örneğinde olduğu gibi yardımcıların kendilerine özgü yetenekleri veya meslekleri vardır. Yukarıda verilen kısa bilgi ve örneklerden de anlaşıldığı gibi yardımcı kahramanlar, kahraman ile çevresinden biri, kahramanın bulunduğu sosyal çevrede edindiği yoldaşı/arkadaşı, iktidar erkini elinde bulunduran ailenin himayesinde bulunan görevli olabilir. Anlatıda ikinci planda olmalarına rağmen özellikle kahramanlık hikâyelerinde hikâye kahramanı başa baş bir rol üstlenebilirler. Kahramanlık hikâyelerinde görülen bu yapı, daha çok kahramanın üstünlüğünü vurgulamak için kullanılır ya da hikâyenin akışı içinde böyle bir kurgu oluşur.

IX.1.1.3. Rakip, Düşman ve Diğer Olumsuz Tipler

Edebiyat alanında rakip, âşık ile maşuk arasına giren, âşığı maşuktan uzaklaştırmaya veya âşığı bir şekilde saf dışı bırakıp onun sevgilisine sahip olmak için mücadele eden olumsuz tiptir. Âşık ile maşuk arasındaki ilişkiyi bilen rakip, sürekli sevgilinin yanında, yakınında bulunup sosyal statü itibarıyla en az âşık ile eşittir. Çoğunlukla da maşukanın yakını, akrabası, aile çevresinden biri veya sevgilinin ailesinin sahip olduğu varlık veya güce sahip olan birisi ya da bunların çevresinde olan olumsuz tiptir. Türk şiirinde şairin kurguladığı rakip; kara, meges, ebr-i siyah,

iblis, şeytan, siyeh-rû, yüzü kara, ikiyüzlü, gammaz, müfteri, düşman, bed-hah gibi kavramlarla tasvir edilir.

Âşık edebiyatında her tür olumsuz sıfatlarla anılan rakip, halk hikâyelerinde âşığın başarısına engel olan karakter olarak görülür. Rakip, birinci derecede kahramana çıkarılan engeller veya kahramanın olumsuz yönlendirilmeleridir. Hasım/karşı güç olarak da adlandırılan bu karakterler, genellikle asıl kahramanın karşısında bulunur ve olaylar boyunca onunla çatışma hâlinindedir (Elçin, 1988b; İçel 2010:62).

Engel, ya âşık ya sevgili arasına girmek suretiyle sevdalıları birbirinden ayırma çabası, ya da hikâye kahramanının herhangi bir başarısını engelleme gayretidir. Başgöz, hikâyelerin yapısında dördüncü temel konu eylemi olarak tespit ettiği “engeller”den birisi rakiptir (Başgöz, 2012:90-91). Engel çıkaran olarak görülen rakip, engel çıkaran değil kahramanla yarışandır. Zira rakiple yarışan kahraman, önüne çıkan engelleri aşmak suretiyle amacına ulaşacaktır. Hâl böyle olunca kahramanla rakip çeşitli yollarla birbirlerini mağlup etmeye çalışacaklardı. Rakibin engel olarak görülmesinden çok, yarışta rakibin öne sürdüğü veya rakip tarafında olan çeşitli olay, varlık veya kişiler engel olarak görülmelidir. Kaldı ki kahraman da rakibin mağlup olması için çeşitli yollarla onu engellemeye çalışır.

Mustafa Duman, halk hikâyelerindeki rakibin temel özelliklerini, anlatılardaki fonksiyonlarını dikkate alarak sıralar: “*Birini kaçırmak, hırsızlık yapmak, birinin öldürmesini emretmek, birini öldürmek, birini kendisiyle evlenmeye zorlamak, kahramanla dövüşmek, kahramanla yarışmak, yol kesmek, açık alanda yapılan çatışmada kahramana yenik düşmek, yarışmada yenik düşmek, bir çatışma olmadan öldürülmek, takip etmek, takip ettirmek, asılsız savlar ortaya sürmek, kahramanın evliliğine mani olmaktır*” (2017:197).

Duman’ın hikâyelerdeki rakip tipiyle ilgili tespitleri, onların sergiledikleri davranış ve yukarıda da ifade ettiğimiz gibi anlatı içindeki fonksiyonlarıyla ilgilidir. Sayılan olumsuz davranışları sergilemek, sergiledikleri davranışlarla olayların seyrini değiştirmek, anlatıya acıcılık kazandırmak için problem yaratmak gibi birçok fonksiyonu söz konusudur. Bütün bunlar sıradan bir karakterden çok, çeşitli özellikleriyle öne çıkan etkin bir karaktere özgü olmalıdır.

Halk hikâyelerindeki rakip karakteri, aşk ve kahramanlık konulu anlatılar biçiminde anlatının konusuna göre değerlendirilmelidir. Zira rakibin fonksiyonu konulara göre değişiklik gösterir.

Kahramanlık konulu hikâyelerde, hikâye kahramanının rakibi oldukça güçlüdür. Zira anlatı kahramanının güçlülüğünün ispatı, ancak güçlü bir rakibi yenmekle

mümkün olacaktır. Köroğlu'nun Bolu Beyi Kolu'nda çatışma, Köroğlu ile Bolu Bey arasında olur. "Entrik unsur", "asıl kahraman" olan Köroğlu ile "karşı güç" durumunda bulunan Bolu Beyi'nin çatışmasından kaynaklanır, Köroğlu ile yerel bir yönetici olan Bolu Beyi arasında geçmişe dayanan bir husumet vardır (İçe, 2010:64). Söz konusu husumette Sultan Murad'ın şahsında devlet desteğini de alan Bolu Bey güçlüdür. Başta Bolu Beyi'nin emrine seksen bin süvari, seksen bin piyade, ordu kumandanları ve üç paşa verilir. Hikâyenin akışı içinde çeşitli entrikalarla padişahı kandıran Bolu Beyi ödüllendirilir. Ancak sonunda Köroğlu zekâsı, kahramanlığı, kurnazlığı, koçakları ve sevdiklerinin de yardımıyla Bolu Beyi'ni alt eder, öldürür.

Köroğlu örneğinde olduğu gibi rekabet/düşmanlık sebepleri kahramanın sahip olduğu değerli bir varlık, at, herhangi bir eşya olabilir. Köroğlu'nun Hasan Paşa Kolu'nda Köroğlu ile Hasan Paşa rekabetine sebep Menzil Hanım'dır. Ancak Kır at da rekabette yerini alır (Kaftancıoğlu, 1979:59-110).

Şah İsmail ile Gülizar hikâyesinde Şah İsmail'in rakibi Hint padişahının oğludur. Şah İsmail Gendahar/Kandahar/ Kandihar padişahının tek oğludur. Arkasında bir devlet, bir ordu, Şah İsmail ise Hızır'ın vasıtasıyla yanına gelen ak saklı ihtiyarın verdiği iki kılla kazandığı güce sahiptir. Rakibi olan Hint Padişahının memleketine gidene kadar birçok kahramanlık gösterir ve gücünü ispat eder. Şah İsmail'in rakipleri, arkasında büyük bir ordu desteği olan Hint Padişahının oğlu, bazı varyantlarda yine arkasında büyük bir ordu olan Şah İsmail'in babasıdır. Şah İsmail, Tanrı'nın, Hızır'ın ve Arap Üzengi'nin yardımlarıyla rakiplerini alt eder (Sakaoğlu vd., 1999a:170; Gedik Çetin, 1998:199; Çolak, 1994:63).

Lâtif Şah hikâyesinde, rakip Fas kralıdır. Yanında güçlü bir ordu ve pehlivanları bulunmaktadır. Kralın yerine pehlivan Esfendiyar mücadele eder. Krala Mihriban Sultan'ı getirmek için ordusunu alıp deniz yoluyla Hindistan'a giden Pehlivan Esfendiyar, Latif Şah tarafından başı vurularak öldürülür (Şafak, 2019:306-310; Gültekin, 2004:31-36).

Emrah ile Selvihan hikâyesinde Emrah, Pir elinden içtiği bâde ile dinî-mistik güce sahip, içe dönük, bütün becerilerini Tanrı'ya sanılarak sergileyen, Şah'ın verdiği fermana güvenerek "bana kimse dokunamaz" diyen bir âşık tipidir. Mensup olduğu aile, Seyhoğlu Şah Abbas'ın himayesinde, korunmaya muhtaç bir yapıya sahiptir. Emrah'ın rakibi, özelliklerinden bahsedilmeyen ve adı dahi anılmayan Kuğu Han veya Kara Vezir'in oğludur. Kar Vezir öfkeli, hırslı ve kabadayı biridir. Karavezir/Kuğu Han'ın oğluyla güçte başa çıkamayacak kadar güçsüz olan Emrah

ancak başkalarının yardımını da alsa samimi âşıklığı sayesinde başarıya ulaşır (Bali, 1973:196-206).

Ferhad ile Şirin hikâyesinde anlatı kahramanı Ferhad, bir taş ustasıdır. O, aşkı için sadece dağ delmez bunun dışında aşkı için mücadele eder, savaşımlara girer, düşmanları yener, kanallar açar evler yapar. Ancak önüne çıkan zorluklar karşısında içe dönük bir tavır sergilemekten de geri durmaz. Yemekten içmekten kesilir, başını alıp dağlara çıkar, insanlarla konuşmaz. Ferhad'ın rakibi olan Hüsrev, Hüzmüş Şah'ın oğlu olup Ferhat'a önce iyilik sonra kötülük eder. Yardımcı iken rakip pozisyonuna geçen bir tip olan Hüsrev iyi bir savaşçı ve özenle yetiştirilmiş biridir. Babasının yanında yer alır, ordunun en iyi savaşçısı durumundadır. Babasının açtığı savaşta büyük yararlılıklar gösterir (Özarslan, 2006:118, 124).

Âşık Garip hikâyesinde kahraman, Tevriz şehrinde varlıklı biri olan Hoca Maksud'un oğludur. Babasının ölümünden sonra mirasını bitirir, bir sanat öğrenemez ve nihayet âşıklıkta karar kılar. Âşık Garip'in rakibi, Hoca Sinan'ın amcasının oğlu, dolayısıyla Şah Senem'le de akraba olup tâcir Şah Veled'dir. Âşık Garip'in öldüğü haberini getirerek Şahsenem'le evlenmek ister. Ancak Âşık Garip çeşitli yardımlarla düğün vakti Şah Senem'in sarayına gelir, düğünde yaptığı masrafa karşılık kız kardeşini Şah Veled'e verir (Türkmen, 1995:114-1195).

Cihan Abdullah Han hikâyesinde Abdullah, Gence Hanı Ziyad Han'ın oğludur. "Yılan vurmuş nenenin" sözüne kanıp tahsilini yarıda bırakır, lalasıyla gittiği Elvan Dağı'nda Cihan'a âşık olur. Abdullah'ın rakibi Çoban Eli'nin beyi Ağa Han'dır. Ağa Han "nerede bir güzel kız görse hemen ona âşık olurmuş. Nerede rast geldi hemen onu görür hemen alırmış. Kolu kuvvetli yani, Hemen onu getirtirmiş, kimseyi dinlemezmiş. Görür, hemen alırmış". Abdullah Bey ile Cihan Hanım nişanlanırlar. Abdullah'ın haylazlığı, kurallara uymaması üzerine babası Cihan Hanım'ı da alarak Çoban Eli'ne döner. Cihan Hanım'la Ağa Han nişanlanır, düğünün olması için Cihan Hanım Abdullah'ın geleceğini tahmin eder, kırk âşığın düğünde olmasını şart koşar. Abdullah düğün zamanı gelir ve Cihan'la kaçarlara. Ağa Han'ın askerleriyle Ziyad Han'ın askerleri savaşır, Ağa Han'ın askerleri yenilir. Hikâyede, Abdullah ile Cihan kavuşur, ancak Ağa Han'ın akıbetinden söz edilmez (Türkmen- Cemiloğlu, 2009a:42-84).

Bazen hikâyede kahramanın gerçekte bir rakibi bulunmamasına rağmen anlatıcı hikâyenin kurgulanması için başlangıçta kahramana bir rakip yaratır. Macera başlar ve rakip pasif duruma getirilir. Zafer Bey ile Mahfiruz hikâyesinde, Zafer Bey ve kardeşi Muzaffer Bey Tebriz Türklerinden Alhan Bey'in oğullarıdır. Muzaffer sert mizaçlı, zeki ve kurnaz, Zafer ise aşka meyilli biridir. İki kardeş de Sümbül Ha-

nım'a âşıklardır. Sümbül ise Zafer'i sever. Sümbül ile Muzaffer nişanlanır, Zafer ise memleketi terk edip Tebriz'e, oradan Van'a gider. Van'da Mahfiruze Sultan ile karşılaşır, evlenmeye karar verirler. Ancak Irak'tan gelen beyler bunları esir eder, Van beyi sayesinde kurtulurlar. Muzaffer Bey, Sümbül Hanım da Van'a gelirler, düğünlerini yaparlar (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:119-132).

Hikâyelerden bazılarında rakip bir kişi olmayabilir. Tahir ile Zühre hikâyesinde, anlatının sonuna kadar rakip, kahramanların ailelerinin farklı sınıflar mensup olmasıdır. Ancak asıl rakip Arap Köle'dir ve bundan ne kahramanların, ne de ailelerinin haberi olmaz. Zühre'nin babası padişah, Tahir'in babası vezirdir. Zühre'nin annesi kızının bir padişah oğluyla evlenmesini, babası ise Tahir'le evlendirmek ister. Kahramanların ailelerinin statü farklığı, Zühre'nin annesi ve haber getirip götüran Arap Köle aracılığıyla sürekli vurgulanır. Tahir'i Mardin'e sürerler, Şad Suyu'na atarlar. Zühre'yi de bir padişahın oğluyla nişanlarlar. Tahir kurtulup âşık donunda Zühre'nin memleketine gelir, düğünü öğrenir, müdahil olur ve padişahın emriyle baş vurulur. Zühre de Tahir'in mezarı üzerinde ruhunu teslim eder. Anlatıcı, rakibin Arap olduğunu hikâyenin sonunda açıklar: *"Neys e yüzü kara mel'un Arap Tahir'in öldüğünü işidip, gidip bakayım, diyerek Tahir'in yattığı yere geldi. Baktı ki Zühre de Tahir'in üzerinde can vermiş hemen hançerini çıkarıp kendi göğsüne sapladı. Çünkü o mel'un Arap gizlice Zühre'ye âşıktı. Her kim başkasının payına tama eder-se cezasını bulur"* (Türkmen, 1983:209-274).

Hikâyelerde idealize edilen/anlatılan âşık tipine karşılık, âşıkla karşıt düşünce ve eylemde olan olumsuz tiplerden rakip dışında rakiple birlikte hareket eden veya hikâye kahramanının düşüncelerini, eylemlerini gerçekleştirmesine engel olan, bir başkasının engel olmasını sağlayan kişi veya varlıklar söz konusudur. Bu tipler anlatıcı ve okuyucuda olumsuz duygular uyandıran, anlatı içinde yeri geldikçe -dış anlatıcı vasıtasıyla- olumsuzlukları vurgulanan, zaman zaman alaycı bir tarzda eleştirilen tiplerdir.

Bunlar, hikâyenin akışı içinde toplumun değerlerine aykırı davranış sergileyen, dinleyici/ okuyucu tarafından toplum dışı görülen ve öfke, kızgınlık, zaman zaman korku duyulan tipler olup anlatının sonunda gülünç duruma düşürülen ve başarısızlığa mahkûm edilen tiplerdir.

İlhan Başgöz, halk hikâyelerinde temel konu eylemlerinden dördüncüsünü engeller ve engel çıkaranları; aile üyesi, rakip, doğa güçleri, hayvanlar ve olağanüstü güçler ve diğerleri olarak sınıflandırır (Başgöz, 2012: 89-91). Duman da Başgöz gibi şahıs kadrosu içinde anlatı kahramanına engel çıkaran olumsuz tipler içinde ilk sırada aile üyelerini "Zalim Ebeveyn" olarak ele almış (2017:204).

Halk hikâyelerinin kahramanları çoğunlukla toplumun üst kesimine mensup aile üyesidir. Hem erkek kahraman, hem sevgili eşit statüye sahip ailelere mensupturlar. Bunların sevdalanmalarından evlenmelerine kadar bütün süreçte vurgulanır. Eşitler arasında gelişen olayların anlatıldığı hikâyelerde farklı statü ve sınıflardan olan sevgililerin bir araya gelmesine toplumsal yapı izin vermediği gibi hikâye de izin vermez. Toplumsal yapıdaki farklılık sosyal statü veya sosyal sınıf olarak ifade edilir ki, bu yapıya mensup olan kesim/kesimler birbirine benzer ekonomik yapıya sahip, gelir seviyesi, kültür yapısı, hayatı algılayış ve yaşayış biçimi itibarıyla benzeşen grubu oluştururlar. Hikâye kahramanı ile sevgilisi bu itibarla aynı sosyal gruba mensupturlar.

Kahramanlardan birinin ebeveynleri -ki genellikle kızın ailesi veya aile fertlerinden biri- toplumun da benimsediği ve yaşadığı sosyal yapının bozulmasını arzu etmez. Hikâye anlatıcısı ve dinleyici kitlesi de bunun farkındadır. Hikâye, eşitsizliğin eleştirildiği, sosyal sınıf/statü farklılığının hoş görülmediği çevrede icra edildiği zaman sevgililerin kavuşmalarına engel olan aile fertleri olumsuzlaştırılır. “Zalim Ebeveyn” olarak da vasıflandırılan aile fertleri ya ikna edilir veya ölür ya da cezalandırılır. Duman “*Zalim ebeveyn tipin temel özelliği kızının, sevdiği kişiyle evlenmesine mani olmaktır. Bunun için kızına talip olan kişilere zor görevler verir. Önceden verdiği sözleri yerine getirmez. İzni dışında kızıyla görüştüğü için âşığı sürgün eder ve bazen de öldürme girişiminde bulunur. Bazı halk hikâyelerinde zalim ebeveyn, kahramanın aile bireylerini veya yardımcılarını öldürmeye çalışırlar*” ifadeleriyle hikâyelerdeki sevgililerin kavuşmalarına engel olan ebeveynleri açıklar (2017:214 vd.).

Başgöz, Âşık Garip ile Şahsenem ve Kerem ile Aslı örneklerini vermek suretiyle sevgililerin arasındaki sınıf farkına temas eder: “*Hem erkek hem de kadın kahramanın babası Âşık Garip ile Şah Senem ve Kerem ile Aslı, annesi, kızın erkek kardeşleri veya kahramanın üvey annesi, çeşitli nedenlerle engel oluşturabilir; başka bir engel de delikanlıyla kız arasındaki sınıf farkıdır. Zengin tüccar olan Şah Senem’in babası, kızını yoksul bir âşık olan Garip’e vermeyi kabul etmez, sevenleri birbirinden ayırır ve üstesinden gelmeleri gereken çeşitli engeller çıkarır. Kızını varlıklı bir adamla evlendirmek isteyen bir anne, hikâye içinde aynı rolü üstlenebilir*” (2012:89). Sevgililer arasındaki sınıf farklılığı Tahir ile Zühre hikâyesinde, Zühre’nin annesinin ağzından; “*Padişahım ben, kızımı Tahir’e vermem. Benim kızım senin gibi bir padişah çocuğuna layıktır*” cümleleriyle açıkça ifade edilir (Türkmen, 1983:218). Hikâyedeki bu düşünce yapısı, rakip veya olumsuz tipin varlığından çok, sosyal yapıya özgüdür. Tahir ile Zühre’nin hikâyesinin sonunda ölmeleri/öldürülmeleri, statü farklılığını hiçe sayan düşüncenin reddedilmesi, gerek

hikâye içinde gerekse hikâyenin anlatıldığı dönem ve çevrede bu kurala uymamanın cezalandırılması olarak değerlendirilebilir.

Hikâyelerde zaman zaman statü değişikliğine izin verilmez. Sevdakâr hikâyesinde Gandahar şehrinin padişahının birinci veziri, Sevdakâr'a babalık yapan bahçıvanın vezir olmasını istemez, ona iftira atarak cezalandırılmasını ister. Bahçıvanın vezir olması, birinci vezirin entrikasıyla engellenir, Sevdakâr İran Pâdişahının gayrimeşru oğlu olarak bir bahçıvanın yanında, yine bahçıvan olarak yetişir. Ancak İran Padişahının oğlu olduğu anlaşıldıktan sonra memleketine döner, orada babasının yerine padişah olur (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:413-419). Sosyal statü değişikliğine izin verilmeyen hikâyede, statü olarak aşağı bir yere konulan Sevdakâr, Gülenaz ile evlendirilebilmek için yeniden yüksek bir statüye kavuşturulur.

Halk hikâyelerinde hikâye kahramanı ve çevresi, anlatının yaratıldığı veya icra edildiği dönemin kabullerine, norm ve değerlerine uygun hareket eden, davranışları itibarıyla toplumun genel davranışlarıyla uyuşan özelliklere sahiplerdir. Bunun zıddı davranış sergileyen, toplumun genel kabullerinin, norm ve değerlerinin aksine hareket eden, dolayısıyla toplumla uyumsuzluk gösteren tipler, aynı zamanda hikâye kahramanı ve çevresi ile de uyumsuzluk içindedirler. Bu olumsuz tipler genellikle düşman ve rakip olarak adlandırılmaktadır.

Aşk konulu hikâyeler ile kahramanlık konulu hikâyelerde bu ayrım daha net görülmektedir. Aşk konulu hikâyelerde rakip tipi görülürken kahramanlık konulu hikâyelerde düşman tipi daha belirgindir.

Hikâyelerdeki rakip tipinin genel özelliği, zaman zaman hikâyenin genel akışı içinde toplum tarafından kabul edilen genel norm ve değerlere uygun hareket etmese de hikâye kahramanı ile aynı amaç için mücadele ederler. Aşk konulu hikâyelerde sık görülen bu tip, genellikle kahramanın âşık olduğu veya kahramanla karşılıklı olarak âşık oldukları sevgiliyi elde etmek için mücadele eder. Rakip tip, istediğini elde etmek için hikâye kahramanını yenmek, bir şekilde sevgilinin yanından uzaklaştırmak amacıyla hareket eder.

Kahramanlık hikâyelerinde görülen düşman tipinin amacı, kahramanı ortadan kaldırmaktır. Hedef doğrudan kahramandır. Köroğlu örneğinde olduğu gibi düşman tipinin amacı, Köroğlu'nun sahip olduğu otoriteyi kendi lehine çevirmektir. Köroğlu'nun Bolu Beyi Kolu'nda Anka Bezirgân'ın malına el koyan Köroğlu, padişahın "*Köroğlu namında bir eşkıyayı yakalayıp kellesini payitahtıma yollayın, cümlesiyle biten fermanı üzerine padişahın, dolayısıyla devlet otoritesinin karşısında düşman olarak vasıflandırılır. Gösterdiği yararlık üzerine padişahın Köroğlu'nu affederek Çamlıbel'in tapusunu kendisine verilmesi üzerine Köroğlu'nun da kayını olan Bolu*

Paşa itiraz eder ve Köroğlu üzerine sefer kılar. Bolu Bey Köroğlu'nu ortadan kaldırdığı zaman ödül olarak Döne Sultan'ı alacaktır. Ancak Köroğlu'nu ortadan kaldıramadığı gibi Döne Sultan'ı da almaz ve 'kelleyi kurtarıp çekip gider' (Kaf-tancıoğlu, 1979:7-58). Köroğlu Urfa rivayetinde de rakip yoktur. Köroğlu Zor Bezirgan'nın malını yağmalamak için onunla kavgaya tutuşur, mağlup olur ve eşkıyalıktan vaz geçer (Boratav, 1983:221).

Mehmet Özdemir, hikâyelerde hikâye kahramanı ve çevresinin karşısında olumsuz davranışlarıyla anlatıdaki çatışmayı sağlayan, hem hikâyenin yapısındaki değerler sistemine hem de toplumun genel değerler sistemine aykırı davranış sergileyen tipleri “düşman tipi” olarak değerlendirmiş. Halk hikâyelerinde düşmanlık nedeni olarak törenin ihlalden kaynaklanan çatışmalar, çocuğu olmayan beylerin dışlanmasından doğan çatışmalar, inançlardan kaynaklanan çatışmalar, kıskançlığın neden olduğu çatışmalar, alt üst (padişah- köle) ilişkisinden kaynaklanan çatışmalar, mad-di unsurlardan kaynaklanan çatışmalar, kahraman ya da âşığın ölümü yalanıyla kurulan çatışmalar olarak belirlemiştir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bunların tamamının “düşmanlık” üzerine kurulması mümkün değildir. Çatışmanın düşmanlıktan çok sınıf/statü çatışması, rekabet ve düşmanlık olarak üç ayrı başlık altında değerlendirilmesi gerekir (Özdemir, 2013).

IX.1.1.4. Figüratif Erkekler

Halk hikâyelerinin teşekkülü ve hikâyede olayların akışında rolü olmayan, sadece olayların geçtiği sosyal alanın varlığını hissettirmek ve gerektiği zaman o sosyal alanı tasvir etmek için anlatıya yerleştirilen fon karakterler bulunmaktadır. Çeşitli, roman, tiyatro ve hikâyeleri esas alarak bu tür kişi veya kişileştirilmiş varlıklar için “dekoratif unsur durumundaki kahraman, fon karakter veya figüran” kavramlarını kullanır ve bu kahramanların, sadece anlatılan olay, durum, kahraman, zaman ve mekânın daha gerçekçi ve tabii bir görünüm kazanabilmesi için lüzumlu olan sosyal atmosferi sağlamak yükümlülüğünden (2004:71) anlatıya konulduğunu ifade eder.

Halk hikâyelerinde yer alan bu tip fon varlıklar, zaman zaman dinleyici/okuyucuya tanıtılarak anlatı içinde küçük rolleri üstlenebilirler.

Figüratif kişiler, hikâyelerde etkin değillerdir. Anlatıya renk katmak, kişi kadrosunu zenginleştirmek için kullanılır. Arkadaşlığın kurumsal veya sosyopsikolojik işlevi bulunmaz. Sadece bir figür olarak yer alır. Senem ile Hüseyin hikâyesinde arkadaş sadece hikâyede olayların akışına müdahale edilen yerde devreye sokulur (Taşlıova, 2006:550-551).

Amasyalı küçük Ali Bey hikâyesinde, Amasyalı Ali İmran Bey'in oğlu Küçük Ali'nin dayısı Manastır Beyi'nin kızı Züleyha'ya âşık olmasıyla başlayan olaylara müdahil olan Koroğlu'nun çevresindeki sekiz bin sekiz yüz seksen sekiz keleş, figüratif kişiler olarak anlatıda yer alır (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:182-185).

Anlatıcı, Emrah ile Selvihan hikâyesinde olduğu gibi olup biteni fon karakterler aracılığıyla sorguladır: *"O zaman zindancı başına kağırt getdiği kimi her vakit emire itahat lazımdır, zindancı başı Emrah'ın gollarını arkadan bağlayıp 'Ey bebak na gatder bir suça girifdar oldun ki sorgusuz sualsiz bir vezir gelininin köşgüne girmek, yatahda yatmah ne gatder bir cesaretdir ki helbetde bu adamın boynu gılışda gide' diyen zindancıbaşı 'İdaman garar verilmiş, dedi, yevmiye bir sahat Gence çarşısını dolanacağsın' Emrah'ın golları arkadan kelepçelenip iki cellat, iki de löbetci gılıçlı elinde Gence'nin çarşılarını yevmiye bir sahat gezdirerek terkal Emrah'ı zindana tıkdılar"* (Bali, 1973:181).

Kerem ile Aslı hikâyesinde, Kerem ile Sofu ile sığındıkları mağarada Hızır'ın yardımıyla Erzurum'da bir konak sahibinin konuğu olurlar, konak sahibi bunlara izzet ikram kılar. Kerem'in âşık olduğunu vurgulayan anlatıcı, ona saz çalıp söyler. Kahveci Çalık Beşe hazzeder ve Kerem'i kahvesine ortak eder. Kahvecilik yapan Kerem, kahveden dışarı çıktığı bir günde, Cafer Efendi Hamamının kapısının önünde bir bölük kadın ve içlerinde Aslıhan'ı görür (Duymaz, 2001:268-269). Burada konak sahibi, kahveci Çalık Beşe, hamamın önünde duran bir bölük kadının yer alması, Kerem'in Erzurum'da bulunduğu zaman içinde yaşadıklarının daha iyi anlaşılabilmesi için yerleştirilen dekoratif unsurlardır.

Koroğlu'nun kahramanlığına dair belirtiler çocukluktan itibaren görülmeye başlar. Henüz Koroğlu kimliğini edinmeyen Ruşen, kılıç ustasının kurduğu tuzağı bozar: *"... Riyakâr bir adam olan usta baktı ki Ruşen kavga edecek, usta, öyle bir hile düşündü; kılıcın kınına kır sakkız doldurdu. Elmas kılıcı kının içine sokup Ruşen'e verdi. Ruşen dükkândan ayrılıp çıkanda ustanın beş tane çırağı vardı, onları gönderip Ruşen'in önünü kestirdi. Çırakların beşi de kılıç çekip Ruşen'e hücum ettiler. Ruşen elini belindeki kılıca atanda meğer kının içine doldurulan sakkız donmuşmuş. Kılıç bir türlü kından çıkmadı. Ruşen kendi kendine: 'Kılıç cefadar olan kını da keser.' deyip kını ile birlikte çekip adamlara hücum etti. Kılıcı kını ile birlikte adamların tepesine vurup iki kişiyi öldürdü. Diyer üç kişi kendilerini zor kurtarıp ustabaşının dükkânına yetiştiler. Ruşen de doğru eve dönüp kılıcı atasına verdi"* (Ekici, 2004:352).

Hikâyelerde yer alan fon karakterler sosyal yapıyı yansıtır olsalar da Koroğlu Demircioğlu Kolu örneğinde olduğu gibi Koroğlu'nun delileri/koçakları karikatürü-

ze edilerek tasvir edilir:Telli Nigar ile Koroğlu'nun düğününde bulunanlar sayılırken “*Kırk gün kırk gece toy tutuldu... Düğüne kimler geldi; Emin ağa, Cimin Ağa, Boz Binişli, Beli Şişli, Dolma Yutmaz, Hendek Atlayamaz, Tirit Halit, Gosgos İbram, Allahtan Korkmaz. Yerinden kalkmaz, Çakçak Fezullah, Ahmet Seyfullah*” (Kaftancıoğlu, 1979:199).

Hikâyelerin kahraman-rakip/düşman kadrosu dışında sadece kadroyu zenginleştirmek, olayların geçtiği sosyal çevre hakkında bilgi vermek, kahraman veya rakip/düşmanın gücünü, becerisini sınamak için figüratif kişiler anlatıda yer almaktadır. Bu kişiler, kimi zaman az da olsa olay akışına müdahil olabilirler.

IX.1.2. Kadın Şahıs Kadrosu

Mitik dönemden destani döneme, hikâyecilik ve romana uzanan anlatılarda, şiir geleneğinde çeşitli biçimlerde tasavvur ve tasvir edilen kadının en büyük fonksiyonu, insan neslinin devamının sağlanması için çoğalmanın kültürel karşılığı olarak akrabalık kurumu ve sosyal bütünleşmenin kuruluşunda temel unsur olmasıdır. Bunun en güzel örneği Dede Korkut'ta görülür (Abdullah, 1997:18). Türk mitik anlatısında dünyanın yaratılmasında Ak-ana olarak görülen dişil varlık, insanın yaratılmasında Kök-Apa adlı bir kadın olarak görülür (Çetin, 2004:249). Oğuz'un evlendiği kutsal ışıkla gökten inen ve kutsal ağaçtan çıkan kızların Oğuz boylarının temelini oluşturması, Dede Korkut Boyları'nda Kadın Ana, Kadınım Ana ifadelerinin tarih öncesi Prehistorik döneme bağlanması (Schmiede, 2012:5), Dede Korkut boylarında yer alan ifadeleri kadının mutlak hâkim olduğu anaerkil toplumu işaret etmesi (Abdullah, 1997:84-85), insanlık tarihinde, dolayısıyla Türk kültür tarihinde kadının önemine işaret eder.

Bozkır medeniyet dairesinde, kadının statüsü oldukça yüksektir. Bunu Orhun Bengütaşlarında geçen “*Türk milleti yok olmasın diye, millet olsun diye babam İltişi Kağan'ı, annem İlbilge Hatunu göğün tepesinde tutup yukarı kaldırmış olacak*” (Ergin, 2003:15) ifadesi Türk toplum hayatında kadının önemini belirtir.

Kadının Türk sosyal hayatındaki yerini yansıtan destanlarda, anne veya eş olarak kahramanın yakınındadır. Kadın, kahramanla birlikte hareket eden, kahramanın maruz kaldığı tehlikeleri birlikte savuşturan, yardım eden fonksiyona sahiptir. Toplum hayatında anne ve eş olarak ön planda olan kadın, kardeş veya arkadaş olarak da görülür. Oğuz Destanı örneğinde olduğu gibi gökten gelen ışıktan çıkan ve kutsal ağaçtan gelen kutsal kadınların ailenin temelini oluşturması, İslami rivayette Oğuz Han'ın annesi ve karısının Müslüman olmaları, toplumsal dinamğin manevi yönünü temsil etmektedir. Kadını yaşadığı toplumda aktif kılan, yaşanan inançla besle-

nen bu güçtür. Türkiye'nin kuruluş döneminde varlığını bildiğimiz "alp" tipi kadın olan bacıyân-ı Rûm, bozkır hayatındaki kadın karakterinin Türkiye'ye taşınmasıdır.

Toplumsal değişme, anlatılardaki kadın tipinin de değişmesine neden olmaktadır. Yerleşik hayata geçen toplumda kadın, dışı kapalı bir yapıya bürünür. Birçok araştırmacı kadının toplumsal yapıdaki statüsünün değişmesini İslamiyet'in kabulüne bağlar. Hem çok uluslu bir devlet olması hem İslam hukukunun kadına sınırlı haklar tanınması, İslami görünüm altında Arabî kadın tipinin benimsenmesi gibi birçok neden, kadının toplum içinde daha pasif, içe dönük bir yapıya dönüştürdüğü, sosyal hayattan çekilme ve aile içinde bağımsızlığını yitirme sonucunu getirmiştir (Öztuna, 2004,226; Kurnaz, 1991). Bunların dışında yaşanan coğrafya ile tarım toplumu olmanın gereği olarak toplumsal rollerde değişiklik olmuş, kadın ve erkeğin statüsü de yeniden şekillenmiştir. Toplum hayatındaki gelişmelere paralel olarak halk hikâyelerinde yer alan kadın tipi, kadın algısı ve kadınla ilgili tasavvur değişmiştir.

IX.1.2.1. Maşuk/Sevgili

Halk hikâyelerinde erkek figürü baskın ve sürekli hareket hâlinindedir. Hikâyenin kahramanı erkek başlangıçta kapalı mekânda olsa bile sık sık açık ve geniş mekânda dolaşır. Kadın ise sürekli dar ve kapalı mekândadır. Hareket hâlinde olan erkek kahraman, çocukluk çağını atlatıp ergenlik çağına geçtiği dönemden itibaren kimlik edinme duygusu ve bağımsızlık isteği peşinde koşar. Kahraman adayı, eğitimi tamamlamış, fiziksel ve psikososyal olgunluğa erişmiştir. Bu dönemden itibaren erişkin kimliği kazanan kahraman iş sorumluluğu almaya, bir aile kurmaya aday kişi olarak görülür. Âşık kimliğini kazanan kahraman, evleneceği kızı rüyada görür ve ona kavuşma, onunla evlenme yollarını arar.

Halk hikâyelerinde kahramanı yönlendiren en büyük unsur aşktır. Halk hikâyelerinde Başgöz'ün ileri sürdüğü aşk, *"yeni bir aile kurma çabasında temel teşkil eden, bir meslek sahibi olmuş, âşıkığa başlamış, bir kızı sevecek kadar olgun ve bağımsız bir kişiliğe kavuşmanın"* işareti olarak görülse de hikâyelerin hemen hepsinde âşık olan kişi üzerinde obsesif/takıntı/bozukluk biçiminde görülmektedir. Zira toplumun üst kesimine mensup olan hikâye kahramanı âşık ile sevgilisi, bulundukları toplumsal katmanın aksine harekette bulunabilirler. Bilinçaltında doğru olmadığını bilmesine rağmen anlatılarda geleneğin kalıplarına uygun olarak hareket eden kişileri yönlendiren aşk duygusudur.⁷ Sevgili tipi de bu duygunun merkez kişisini temsil eder.

⁷ Halk hikâyelerinde aşk konusunda daha geniş bilgi için bk.; Çiğdem Kara, Halk Hikâyelerindeki Aşkın Antropolojik Betimlemesi, folklor/edebiyat, 20, 80, 2014/4, 53-84.

İlhan Başgöz, *hak hikâyelerinde “Yeni Bir Aile Kurma Çabası Üçüncü Temel Konu Eylemi: Arayış”* alt başlığında hikâyenin akışı içinde bu süreci değerlendirir: “*Dönüşüm eyleminin ardından harekete geçen kahraman, artık bir meslek sahibi olmuş, âşıkliğe başlamış, bir kızı sevecek kadar olgun ve bağımsız bir kişiliğe ulaşmıştır. Kahraman bir saz edinir. İlk türküsünde gördüğü rüyayı anlatır, İkindide sevdiğini aramak için ailesini terk etme kararını açığa vurur. Anne (bazı hikâyelerde de kız kardeş) duygusal bir istekte bulunarak kahramanın evi terk etmesini önlemeye çalışır. Çünkü artık, ailenin ölen babanın yerini alacak bir erkeğe her zamankinden çok ihtiyacı vardır. Fakat kahramanın yaşadığı Tanrı vergisi aşk o kadar yoğunudur ki çekirdek ailesinin kaderine kayıtsız kalır. O, ya sevgilisini bulacak veya onun yolunda canını verecektir.*” (Başgöz, 2012:87).

Hikâye kahramanı, âşık olduğu kızı rüyada görür. Rüyada görülen kız/sevgili, öncelikle fiziki yapısıyla tasvir edilir. Âşık, rüyada gördüğü kızın iç dünyasını bilmez. Sevgilinin suretini gösteren olağanüstü karakterin/Hızır, pîr, ihtiyar/ telkini ve kahramanı şartlandırması yeterli olur. Kendisine bâde/dolu sunan olağanüstü karakterin kutsallığı, sadece hikâyecilik değil âşık tarzı edebiyat geleneğinin de temel motiflerinden olması, hem âşığı hem musannif ve anlatıcıyı hem de dinleyiciyi ikna eder.

Kahramanın, sûretini rüyada gördüğü sevgili hem olağanüstü figürün gösterdiği resimle hem de söyledikleriyle tasvir edilir. Anlatıcının da devreye girdiği zaman, kendi ustalığına bağlı olarak sevgili tasvir edilir.

Kırmanşah hikâyesinde, hikâyenin konusuna bağlı olarak kahramanlığıyla ön plana çıkan sevgilinin/Mahperi/ özellikleri anlatıcı tarafından aktarılır. Kırmanşah ve Herat padişahının kızı Mahperi Han uykudayken pirlar toplanır, ayrı ayrı bâde içirip ikisini birbirine âşık ederler. Kırmanşah, Mahperi’nin sûretini, Mahperi de Kırmanşah’ın suretini Hızır’ın iki parmağının arından görürler ve karşılıklı âşık olurlar. Mahperi sadece “güzel” kelimesiyle tasvir edilir ve diğer özellikleri “*Yemen Padişahı’nın bir gizi vardı. Giz, o gadder guvvetli idi ki, senede beş yüz tane pehlivan toplanırdı. Giz, hem güzel hem guvvetli. Babasının emrinden dışarı çıkmışdı. Bu kız:*

‘Ey padişah baba, bir tas suyu aferinle iç, beni şecereden azmaya verirsen, ben yendiğim, yıkdığım genci almam. Beni kim yıkarsa ben onu alıram. Ben yıktığım erkeğin altına yıkılan değilim. Ben senin sözün tutanda değilim. Ben gendi elimle bulur evlenirem’ diye ilanet seneden seneye olurdu.

Her kim gızı yıkarsa gızı alacak. Giz, yıkdığı bütün pehlivanların bütün varını almışdı gendine. Senede beş yüz pehlivan yıkıyordu bu kız” (Sakaoğlu vd., 1999b:51-75; Alptekin 1999:172-174).

Âşık Garip hikâyesinde Garip'in maşukası Aslı, Şiraz Toprağında, Tiflis vilayetinde; Tiflis şahı Nazif Şah'ın kızıdır. "Nevcivan", "bahçe gülü", "gözel kız" olarak sıfatlandırılan Şah Senem, gül yüzlü, ela gözlü, kurulmuş yaya benzer kaşlı, siyah saçlı, kaşları yay, kirpiği ok, yanakları elma, elleri kınalı, ince belli, uzun boyludur. Yedi yaşına basınca zenginlerin okutulduğu okula verilir ve on dört yaşına kadar burada okur. Şah Senem, vafalıdır ve Garip'i bulmak için çaba gösterir, sonunda kavuşurlar. Garip'e olan bağlılığını, sadakatini şiir diliyle ifade eder:

Korkma Karibim korkma gülün solmadı

Sen gideli Karib dostun gülmedi

Gayri yarlar gönül vermedi

Gelsin de efendim dolansın deyu (Türkmen, 1974:110-211; Bars 2014).

Hikâyet-i Murad Şah'ta Murat Şah'ın rüyasında kendisine dolu sunan Yemen şahı Kızı Gülizar "ayın on dördüne benzer, mabûb ve zibâ" olarak tasvir edilir. Şairlik yeteneği de olan Gülizar, rüyasında bâde sunarak âşık ettiği Murad Şah'a teslimiyet içindedir. İyi bir savaşçı olarak tasvir edilen Gülizar, yaralı hâlde üç yüz kadar askeri telef edebilecek güce sahiptir. Murad Şah'ın babasıyla olan taht kavgasında Murad Şah'la birlikte savaşır, yer götürmez askeri kırarlar ve Murat Şah'ın tahta geçmesi sağlanır (Kaya-Koz, 2000:134-135).

Dil-i Gam Yahya Bey hikâyesinde Yemen Hanım, Hüseyinbeyli köyünün varlıklı beyi olan Diligam Yahya Bey'in babası Hüseyin Bey kadar olmasa da varlıklı bir aileden yedi kardeşin bir bacısıdır. Yahya Bey'in vefasızlığı karşısında onurlu ve vefalıdır (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:202; Çetin, 1986a).

Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde Bağdat Hanım rüyada dervişlerin verdiği bâdeyi içer, dervişin iki parmağının arasından gösterdiği Hafız'a âşık olur. Rüyadan uyanır uyanmaz arkadaşı Telli Hanım'a şiir yazdırır:

Rüy-yı âlemde, yattığım yerde

Beni dertten derde saldı birisi

Sevdası başımı düşürdü derde

Aklımı başımdan aldı birisi

Bağdat Hanım'ın yanından ayrılan pirlar, dervişler hemen Hafız'ın yanına gelir, Onun rüyada âşık olmasını sağlarlar. Âşık kimliği edinerek uyanan Hafız, Bağdat Hanım'ı melek simalı ve nazlı birisi olarak anlatır:

Bir melek simali geldi karşıma

Naz ile yüzüme baktı bu gece.

Dolu tasta sundu aşk bâdesini

Damlası içimi yaktı bu gece (Türkmen-Taşhova, 2008:251-253).

Kadın kahramanın, âşık olmada ilk sırada görüldüğü hikâyelerden biri de Asuman ile Zeycan'dır. Asuman ile Zeycan aynı hocada okurlarken araya giren Cazi Karı "ateş ile pambığın şakası olur mu?" diye bunların kardeş olmadığını ima eder ve Zeycan'ı başka hocaya verirler. Beş yıl sonra yine Cazi Karı, Cuma namazını kılmaya giden Asuman'ı kandırıp Zeycan'ın sarayının bahçesine götürür ve orada Zeycan; "Ya Rab, hilâlden şu yiğidi bana nasip eyle" der. Muhabbet ederler ve Zeycan âşkından kendini şaşırır (Doğan-Koz, 2000:21-24).

Tahir ile Zühre'de, birbirlerini kardeş sanan Tahir ve Zühre birlikte büyür, birlikte oynar, birlikte yiyecekler. On yaşına kadar aynı hocadan ders alırlar. Hikâyede Zühre'nin Tahir'e âşık olmasına oldukça geniş yer verilir. "*Çocuklar birbirlerini kardeş sanmakta idiler. Böylece on yaşına kadar okudular. On yaşına geldiklerinde Zühre'nin gönlü Tahir'e düştü. Günden güne artan sevgisi yüzünden Zühre, Tahir'i uyurken gizlice öptü. Tahir uyandı ve «bre kız, sen benim kardeşim değil misin, ayıp değil mi?» diyerek onu azarladı. Birkaç gün mektebe ayrı gittiler, ama Zühre'nin sevgisi her geçen gün artıyordu. Zühre dayanamayıp bir gün yine Tahir'i öpünce, Tahir, 'bre kız, nedir senin bu edepsizliğin?' deyip Zühre'yi güzelce dövdü. Zira Tahir hâlâ onu kardeşi zannetmekteydi. Ama Zühre o kadar çok üzüldü ki, günlerce gözlerine uyku girmede ve 'Yarabbi benim sevgimin yarısını Tahir'e ver' diye dua etti. Tanrı onun duasını kabul etti ve Tahir de Zühre'yi sevmeye başladı. Bu sefer Zühre kendini naza çekmeye başladı... Kadınlar böyledir, kendilerini sürekli naza çeker, âşıklarını ateşe yakarlar. Zühre de Tahir'in kendisine ilgi duyduğunu anlayınca kendini naza çekip, yüzüne bakmaz oldu"* (Türkmen, 1983:211). Burada kadının/sevgilinin baskın olması Türkiye sahası halk hikâyelerinde ender rastlandığı belirtilir (Akbalık, 2012:108). Hikâyede, Asuman ile Zeycan ve Tahir ile Zühre'nin birbirlerini kardeş sanması, anlatıcı tarafından anlatıya bir problem olarak konulmuştur. Bu dinleyicinin/okuyucunun merakını sağlamak, anlatıyı ilginç hâle getirmek maksadını taşımış olması gerek. Zira halk hikâyelerinin yazılı metinlerinin en erken 19. yüzyılın başlarında olduğu düşünülürse toplumun değerlerine ters olan bu tür bir ifadenin yer almaması gerekir.

Cihan Abdullah hikâyesinde de ilk âşık olan kızdır. Cihan, sahibi olduğu terlan kuşunun Abdullah'ın kurduğu tuzağa düşmesi ve Cihan'ın Abdullah'ı görür görmez ona âşık olması; söylediği şiiri kendi resmiyle birlikte uykudayken Abdullah'a vermesi ve Abdullah'ın bunları görünce Cihan'a âşık olmasıyla kahramanlar birbirlerine âşık olurlar (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:51-53).

Âşığın psikolojik davranışını belirleyen en önemli faktör aşk duygusudur. Aşk duygusu kişide şiddetli ve tutkulu bir bağlılık duygusu uyandırır. Melankolik bir ruh hâlini yaşayan âşık, mantıklı düşünmekten uzaklaşır, duygularını kontrol edemez ve zaman zaman da kendi kendine ızdırap duyan, acı çeken nevrotik bir rahatsızlık geçirir. Toplumsal değerleri umursamayan ve “aşk” hastalığına yakalanan sevgili tipi, ataerkil bir toplum yapısında baskın olarak görülürken pesimist, içe dönük bir ruh hâline sahip âşık/hikâye kahramanı pasiftir.

Akbalık, halk hikâyelerinde birinci kadın kahraman olan sevgili tipini, kahramanla kendi arasında oluşan engellerin giderilmesi için gösterilen çabaya bağlı olarak aktif ve pasif sevgili tipi olarak sınıflandırır. Akbalık'ın çalışmasında, aktif sevgili tipini örneklendirirken kahramanın sevgilisini elde etmek için gösterdiği çabanın yetersizliği, kendini ifade edememe, içe dönük ruh hâli gibi pesimist kişilik yapısını dikkate alır (Akbalık, 2012).

Âşık Garip hikâyesinde Şah Senem ve Tahir ile Zühre hikâyesinde Zühre engeller ve mücadeleler hususunda olaylara katılım ve inisiyatif alma konusunda diğer kadın kahramanlara nazaran daha aktif ve görünür konumdadırlar. Şah Senem'in anlatıya ilk iştiraki pîr elinden bâde ile âşık olduğu ve uzaktan sesini işiterek tanıdığı Âşık Garip'i babasından rica ile çalıp söylemesi üzere saraya getirtmesidir. Kendi sarayında çalıp söyleyen âşığın Âşık Garip olduğundan emin olan Şah Senem, ikinci hamleyi cariyesi aracılığıyla onu kendi odasına getirtmekle yapar. Şah Senem, Âşık Garip'i karşısında görünce “Ah efendim, safa geldin hoş geldin. Ben senin için divane oldum” diyerek boynuna sarılır ve sarmaş dolaş olurlar. Şah Senem'in karşısında biraz ürkek ve çekingen tavırlar içinde olan Âşık Garip, Şah Senem'in “Ey sevdiğim, ben senin için yanıyorum” sözüne karşılık “Ben senden ziyade yanıyorum amma, ne yapayım garibim” şeklinde cevap verir. Şah Senem, Garip'in bu sözleri ve çekinikliği üzerine kendisini babasından istemesini ve sonrasında babası ile aralarında doğabilecek bütün muhtemel diyalogları sıralar. Şah Senem kendisi için kırk kese altın isteyen babasına vermek üzere Âşık Garip adına başlık parasını dahi hazırlar. Anlatıda bu noktaya kadar Şah Senem ilk buluşma ve görüşmeyi organize eden olarak Garip'i cariyesi Akça Gelin aracılığı ile ite kaka huzuruna getiren ve dahası Garip'in ödemesi gereken başlığı temin eden olarak Âşık Garip'e göre oldukça etkin ve baskın bir roledir... Garip burada geleneksel rolünü

hatırlayarak o vazifenin kendisine ait olduğunu bilir. Sevgilisinin vereceği parayı hazmedemeyen Garip bunu ileride kendi üzerinde kurulabilecek bir otorite olarak görür (Akbalık, 2012:115-117).

Köroğlu Kamber Kolu'nda, Bayburt Beyi'nin kızı ve âşıklık yeteneği de olan Şemsinur, yedi kardeşi gibi kendisinin de bey olmasını ister. Babasının verdiği bağda beyliğini sürer. Kamber'in kendisini görmesine müsaade edip onun idamı için babasına bir mektup yazar ve babasına verilmek üzere Kamber'le gönderir. Ancak Nazlı mektubu değiştirir, Kamber'i öven başka bir mektup yazar ve Şemsinur'un başına bahçıvan olarak gönderilir. Kamber'le Şemsinur birbirlerine âşık olur evlenirler. Ancak İran ülkesini tutan haramiler Şemsinur'u kaçıır, harami başı Yek Atlı Şemsinur'u kendine almak ister. Şemsinur kırk gün mühlet ister. Bu sırada Kamber, Köroğlu'ndan yardım ister, Köroğlu'nun adamları İran Şahı'na Köroğlu'nun mektubunu götürüp Şemsinur'la Kamber'in düğününü yapmasını ister. Şemsinur'la Kamber'in düğünleri yapılır, ikisi birlikte Çamlıbel'e Köroğlu'nun yanına giderler (Kaftancıoğlu, 1979:241-276).

Kamber Kolu'nda Kamber, yumurta çalan, çobanlık yapan, bahçıvan olan ve Şemsinur'a duyduğu derin sevdadan dolayı oldukça bedbin bir ruh hâline sahiptir. Bunun tersine Şemsinur baştan itibaren hırslı, isteğinin peşinde koşan, amacına ulaşmak için Yek Atlı örneğinde olduğu gibi kumazca plan yapan, aktif bir yapıya sahiptir.

Metin Ekici, Köroğlu anlatılarında sevgili/kadın tipini üç kategoride değerlendirir. Bunlardan ikisi Köroğlu ve koçaklarının evlenebileceği kadınlardır. Olumlu tip içinde değerlendirilen bu tipler, destan geleneğinden yerleşik hayatın anlatısı olan hikâyecilik geleneğine evrilmenin tipik örneğini teşkil eder (2004).

Türk toplumunun geçirdiği medeniyet değişikliği, bozkır hayatından yerleşik hayata geçiş, bu süreçte çevre medeniyetlerin etkileriyle toplumda kadının statüsünde değişiklik gözlenmektedir. Toplumsal hayatın içinde olan kadın, yukarıda açıklandığı gibi içe dönük, özellikle şehirleşmenin yoğun yaşandığı çevrede sosyal hayattan kopuk, evine kapanık, pasif bir yapıya bürünür. Bu durum halk hikâyelerinde de yansır. Kahraman, ataerkil toplum yapısı gereği 'güçlüdür'. Toplumsal yapının genel tavrı bu güçlülüğü destekler.

Bu durum, Kerem ile Aslı'da açıkça görülür. "Aslı'nın anlatı içerisinde olay akışını etkileyecek iradi davranışları neredeyse yoktur. Kerem'e verilmek istenmeyen Aslı, ailesi tarafından diyardan diyara kaçırlır. Kerem ise peşinde amansız bir takiptedir. Aslı kendisini naza çekerek aşığına yüz vermeyip kaçan değil; iradesiz bir şekilde, büyük bir sessizlik ve suskunluk içinde kaçırılmıştır... Aslı'nın anlatı

boyunca iradesini bir parça da olsa ortaya koyduğu tek eylem anlatının sonunda Kerem'in küllerine saçını süpürge edip, yanmasıdır" (Akbalık, 2012:120)

Şîrvân Şah ve Şemâ'il Banu hikâyesinde, soyunun pehlivan, babası ve yedi kardeşinin de pehlivan olduğunu söyleyen Şemâ'il Banu erkek kıyafetiyle Şîrvân Şah'la kavgaya tutuşur, ona karşı duyduğu aşk için mücadeleden kaçınmaz, sürekli hareket hâlinde ve aktiftir. Ancak Şîrvân Şah'la kavgasında kadın olduğunun anlaşılması ve Şîrvân Şah'ın kendisinden özür dileyip çadırına davet etmesi, erkek karşısında pasif duruma düşmesini sağlar (Atmur, 2011:66-67).

Ülker Sultan hikâyesinde Ülker Sultan, gül koklayarak gebe kalması sonunda babası Âdil Hükümdar tarafından saraydan kovulup bir ormana terk edilir. Şair olan Ülker Sultan'ın ağzından hikâye anlatıcısı Nuri Çırağı, onun çaresizliğini bir şiirle dile getirir:

Ayırıldılar vatanımdan evimden

Sıla seni seyrettiğim bugündür

Soylu libasını aldım elimden

Vatan seni seyrettiğim bugündür

...

Ben Ülker Sultan'ım ne idi ahım

Ne idi suçum ne idi günahım

Dilerim babam kalmasın ahım

Sıla seni seyrettiğim bugündür

Ülker Sultan'ın Ali Cengiz'in verdiği gülden gebe kalması, Ejder ülkesinin padişahının oğluyla evlenmesi, yeniden anne ve babasına kavuşması, gül koklamayla doğan çocuğun kuş olup uçuşması, hep kendi inisiyatifi dışında gelişir. Hikâye kahramanı kendisi olmasına rağmen Ülker Sultan hikâyesinin akışı içinde sürekli pasiftir (Yılmaz, 2011a:51-62)

Emrah ile Selvihan hikâyesinde Emrah, bağda gördüğü Selbi'ya âşık olur. Selbi'nin amcasının isteğiyle Emrah'la evlendirmeye karar verirler. Ancak Selbi İran Şahı'nın adamları tarafından kaçırılır. Tahran şehrinde Selbi ile karşılaşan Emrah'ın gerçekten âşık olup olmadığını anlamak için Şah, Emrah'a Selbi'nin elinden zehir sundurur. Selbi itiraz etmez. Yeniden Erciş'e gitmek üzere yola çıkarlar ve Karaltan köyünde Selbi alkonur, Emrah Erciş'e dönüp hastalanır. Selbi kaçır, Erciş'te Emrah'ı bulur ve evlenir, yirmi sene devran sürerler (Bali, 1973:68-74).

Burada görüldüğü gibi Selvihan, sadece hikâyesinin sonunda aktif bir rol üstlenir ve kaçarak Erciş'e gelir. Hikâye boyunca pasif, hayatını amcası, babası, Emrah, İran Şahı ile Köloz Bey'in inisiyatifleriyle yaşar.

Sürmeli Bey hikâyesinde Telli Senem henüz on dört yaşında iken Sürmeli Bey'e nişanlanır. Sürmeli Bey'in arkadaşlarından kaçmak ister, onun isteğiyle ellerini öper, iftiraya maruz kalır. Anne ve babasının ölümünden sonra ablasının yanına gidip Sürmeli Bey'in babasından nişanlısını bulmasını ister, ancak Sürmeli Bey ölür. Sürmeli Bey'in kardeşi Arif'le Telli Senem evlenirler (Köse, 1996a:90-112). Telli Senem'in nişanlanmasından evlenmesine kadar hiçbir dönemde inisiyatif kullanmaz. Sadece bir defa Sürmeli'nin bulunmasını ister. Burada Telli Senem'in davranışı aşk tutkusunu aşar, marazi aşk benliği olarak korku, tutku ve bir takıntıya dönüşür.

Türkiye sahasında yaygın olarak bilinen halk hikâyelerinde görülen sevgili tipi, değişen medeniyet dairesi ve buna bağlı olarak toplumsal yapıya bağlı olarak değişir. Kahramanlık konulu hikâyelerde aktif, katılımcı, dışa dönük bir kadın/sevgili tipi söz konusu iken aşk konulu hikâyelerde pasif, içe dönük bir tip vardır. Destani dönem anlatılarının izlerini taşıyan kahramanlık hikâyelerinde alp tipi kadın/sevgili profili, mücadeleci, zaman zaman muhteris bir tipin varlığı söz konusudur.

Aşk konulu hikâyelerde ise bunun tam tersi, içe dönük, hikâye kahramanı ve olayların içinde sadece elde edilmesi, ulaşılması gereken hedef fonksiyonunda figüratif bir varlık olarak görülür.

IX.1.2.2. Yardımcı Kadınlar

1. Anne

Destan ve halk hikâyelerinde zaman zaman aktif olarak görülen kadınlar, birinci derecede kahraman ve sevgilinin yakın çevresinden olan kadınlardır. Bunlar, anne, kardeş veya akrabalar, zaman zaman adlarıyla, çoğu zaman adları verilmeksizin anlatılarda yer alan kadınlardır. Akrabalık bağının olmadığı, kahraman veya sevgilinin hizmetinde bulunan kadınlar, sırdaşlık, haberleşme, yönlendirme/yönetme fonksiyonlarıyla yer almaktadırlar. Üçüncü derecede, genellikle adları verilmeyen bazen tesadüfi olarak görülen, çoğu zaman sevgilinin yanında bulunan ve arkadaşlık yapan kadınlardır.

Ailenin kurulmasında temel unsur olan anne, baba ve soy devamı olarak önemli yere sahip olan çocuk ile çocukların ebeveynleriyle ilişkisi Türk anlatılarında sıkça rastlanan konulardan biridir. Türk düşünce yapısının yansıması ve ilkel örnekleri olan mitik anlatılarda aile ve aile içinde anneye yüklenen anlam oldukça önemlidir.

Yaratılıştan türeyişe, sıradanlıktan imtiyazlı oluncaya kadar her süreçte aile kurumunun temel yapılarından biri olarak annenin önemi vurgulanır.⁸ Türkçenin ilk yazılı belgelerinden olan Orhun Bengütaşları'nda anne, baba ve oğulları Bilge Kağan'ın birlikte anılmaları Türk düşünce dünyasında genelde kadına ve özelde anneye verilen önemi göstermektedir. Anneyle ilgili düşünce, Oğuz Destanı'nda, Oğuz'un çocuklarının kutsal ışık ve ağaçtan gelen anneden doğmaları, Manas'ın annesin Çıyrırcı'nın dandaki fonksiyonu, Battalgazi'nin annesinin oğlunu yetiştirmesi, Dede Korkut'ta baba ile annenin eşit statüde olmaları,⁹ Türk fantastik anlatısı olan masallarda¹⁰ özellikle Keloğlan masallarında annenin yeri önemlidir.

Hikâyelerde yer alan anne figürü ve fonksiyonları, diğer kadın figüründen farklı değildir. Sevgili ve dadı figüründen daha gerilerdedir. Genellikle kahramanın doğumundan sonra anlatı içinde görülmezler. Âşık Garip gibi birkaç örnek istisna tutulursa anne, anlatılarda; ne kahramanın ne de sevgilin hayatında baba kadar fonksiyonel olamaz.

Hikâyenin başlangıcında, henüz kahraman doğmadan, tek sıkıntı ailenin çocuksuzluk problemidir. Çocuksuzluk probleminin çözümü için genellikle baba arayışa girer. Anne bu devrede aktif bir rol almaz.

Soylu, güçlü ve zengin olan oldukça yaşlanmış ailede baba, iktidarını ve soyunu devam ettirmek, mirasını bırakmak için bir çocuğa/erkek/sahip olmak ister. Yakınlarından birisiyle seyahate çıkar, rastladığı derviş, pir, ihtiyar veya Hızır gibi olağanüstü birinin verdiği kutsal meyveyi/ elma/ karısıyla/anneyle/ birlikte yerler, erkek ve kız kahramanlar doğar. Örneğine az da rastlansa çocuk isteğinin anneden geldiği de olmaktadır. Rıza Bey hikâyesinde çocuğun olmasını Rıza Bey'in zürriyetinin kesilmemesi için anne ister. Fedakârlık yapıp kocasını evlendirmek ister ve kocasını evlendirdiği kadından doğan çocuğun öz annesi olmamakla beraber, iyi niyetinin ödülü olarak annelik görevi üstlendirilir: "*Rıza Bey'in hayli zamandır çocuğu olmuyordu. Bir akşam evde otururlarken Rıza Bey'in hanımı sordu:*

— *Bey, sana bir diyeceğim var.*

⁸ Daha geniş bilgi için bk. Bilge Seyidoğlu, Türk Mitolojisi ve Efsanelerinde Aile, Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Ankara 1992, 571-581.

⁹ Geniş Bilgi için bk. Aydın Oy, Türk Destanlarında Aile, Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Ankara 1992, 583-596; Halil İbrahim Şahin, Türk Destanlarındaki Aile Algısı Üzerine Bir Değerlendirme, Karadeniz Araştırmaları, (Bahar 2012) :117-138; Ayşe Yücel Çetin, Geçiş Dönemi Eserlerinde Türk Ailesi ve Değerler: Dede Korkut Kitabı Örneği, Ahiy Toplulukları Aile ve Aile Değerleri, İstanbul 2019b, 365-376

¹⁰ Umay Günay Türk Masallarında Aile, Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Ankara 1992, 617-625.

— *Büyür, hanım.*

Hazer Hanım da gerçekten hanımdır.

— *Bey, yıllardır biz aynı yastığa baş koyduk, müsaaden olursa ben sana arzumu söyleyeyim.*

— *Hanım, yani öyle bir şey diyorsun ki tabii ki sen arzularını bana söyleyebilirsin, söyle ki ben de senin arzularını yerine getireyim. Ben bilmeden senin arzunu nasıl yerine getiririm?*

Olacak ile öleceğe çare olur mu? Olmaz. Rıza Bey de sonunun ne olacağını bilmiyor. Her yaşanan hayat bir hikâyedir.

— *Bey, bu kadar servetimiz, bu kadar devletimiz var. Maiyetimizde bu kadar insan çalışıyor. Ama bizim bir zürriyetimiz yok. Yavaş yavaş yaşlanmaya yüz tutmuşuz. Olmaz mı, sen ikinci bir hanım alasin. Ben razıyım. Ben vekâletimi sana veriyorum, evlen. Araştır, kendine layık birini bul, ikinci bir evlilik yap. Cenabı Allah benden sana zürriyet vermedi. Belki ikinci evliliğinden kız da olsa oğul da olsa en azından dumanımızı tüttürecek bir evladımız olur, der Hazer Hanım.*

Rıza Bey ne kadar ihtilaf etse de Hazer Hanım onu yola getirmiştir.

Günün birinde Hazer Hanım, Bey'inden müsaade aldı. Kendi Beyini kendisi evlendirmek için, çevre köylerde bir araştırma yaptı. Çevresindeki tanıdığı, eşe, dosta haber saldı:

— *Böyle bir şey var, herkesin haberi olsun. Münasip birini bulursanız bizim de haberimiz olsun, dedi.*

Bir gün, bir sabah namazıydı. Allah cümlemize hayırlı sabahlar, hayırlı rızıklar versin. Rıza Bey abdest alıp namaz kıldıktan sonra, hanımı ona getirdi. Bu arada kapı çaldı. Kendi köylerinden birisi başka bir köyde birisini bulmuş; öksüz, yetim bir kız, yaşı da uygun. Hazer Hanım bu müjdeyi alır, bayram eder o gün için.

Rıza Bey ile Hazer Hanım kalkarlar. Nereden; Harziyan'dan kalkar nereye; Alagöz'e gelirler... Hazer Hanım, Suna Hanım'ı bağrına basmıştı. Onu bir baci görüyor, kendini de bir ana gözüyle görüyordu, o kadar içten bağrına basmıştı...

Tabii, herkesten müsaade istediler. Hazer Hanım kapıdan içeriyi başını uzatarak oradaki maiyetlerinde çalışan, hizmet eden birisine dedi ki:

— *Ben rüya görmüştüm, onun adı Mirza Han olsun.*

Mirza Han'ı Suna Hanım dünyaya getirmişti; ama çocuğun üzerinde Hazer Hanım'ın emeği daha çoktu. Mirza Han'ın başı ağrırsa Hazer Hanım'ın da başı ağrıyordu. Mirza Han ekmek yemeden, sofraya oturmadan Hazer Hanım da sofraya oturmazdı. O kadar bir bağlılığı vardı. Sadakatle büyüüyordu onu.

Günler günleri kovalıyordu. Eh, neyin ne olacağını Allah'tan başka kimse bilmez. Gün döndü. Mirza Han bütün eğitimini almıştı. On dört on beş yaşlarındayken köylerinde bir tufan kopar. Nasıl bir tufan olur; bir hortum iner köylerine. Altıncı ay, yaylalar zamanı, hortum gelir, köylerinde çok evleri virane eder. Mirza Han'ın babası, anası o günkü olan hortum kıyametinde Hak'ın rahmetine kavuşur, öz anası rahmetlik olur. Kim kalır geriye; bir Hazer Hanım kalır, bir de Mirza Han. O da bir anadır. O daha çok emek vermiş Mirza Han'a..." (Yılmaz, 2011a:67-69).

Hikâyelerin başlangıcında kahramanın toplumun üst katmanına mensup olduğunun anlaşılması için baba hakkında bilgi verilir, ancak anne hakkında bilgi verilmediği gibi annenin adı da bilinmez. Anne figürü anlatılarda sadece ana/anne, hatun, hanım, sultan, ehil, valde olarak yer alır. Örneği az dolsa anne figürü hakkında geniş bilginin verildiği de olmaktadır. Kenan ile Hanzade hikâyesinde Hamit Han'ın karısı Efruz Sultan hakkında *"Hamit Han'ın bir karısı vardı. İsmi Efruz Sultan'dı. Efruz Sultan ocağın batmasın! Efruz Sultan'ın açmadığı kapı yok idi. Herkes onu ana gibi severdi. Efruz Sultan'ın gittiği yerde kati surette hiçbir kötülük olmazdı. Hamit Han'ın ve Efruz Sultan'ın bir oğlu vardı"* (Türkmen-Taşlıova, 2009:63) cümleleriyle bilgi verilir.

Annenin arka planda kalması ona kıymet verilmediği anlamına gelmez, tam aksine gebeliğinden itibaren kıymet verilir. Şevki Halıcı anlatması Cihan Adullah hikâyesinde *"Biznillalu Taala, Hak Taala'nın kudretiyle, dervişin kerametiyile bu gece kadın çocuğa gebe kalmış. Hanım gebe olduğunu hemen padişaha haber verdi. Bu, hanımını istemiyor ki ayağını yere bassın"* (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:45) anlatımından da anne adayına karşı gösterilen özen belli olmaktadır.

Hikâyelerden bazılarında kahramanın ebeveynleri veya ebeveynlerinden birinin ölmesi durumunda, ya aileden kalan biri ya da aile yakınlarından biri kahraman/kahramanlara yardımcı olur.

Âşık Garip hikâyesinde Hoca Maksud'un ölümü üzerine annesi yardımcı olur; önce Terviz şehrinin bezirgânlarıyla istişare etmesini ister, babasının adını yürütmesi için çocuğu Maksut adını verirler. Maksud babasından kalan serveti bitirir, annesinin yardımıyla kazancıya, terziye çıkar olur ve meslek öğrenemez. Nihayet âşıklığı meslek olarak seçer, Tiflis'e gitmeye karar verince annesi onu yalnız bırakmaz. Anne ile Garip ayrı kaldıklarında da annenin ağlamaktan gözleri kör olur. Garip'in

Senem'in düğününe yetişip kendini tanıtmayı ve olayları lehine çevirmesinden sonra Hızır'ın ayağından alınan toprağın annesinin gözlerine sürmesiyle gözleri açılır (Türkmen, 1995:119-120, 193).

Âşık Garip ile annesi arasındaki ilişki bağımlılık derecesine ulaşmıştır. Garip'in annesine bağımlılığının nedeni, babasının ölümünden sonra edindiği arkadaşlık deneyiminden sonra oluşan öz güven eksikliğidir. Ergenlik döneminde öz güven eksikliği yaşayan Garip, anneye sığınır ve anne tarafından korunur. Garip'in bacasının karşı çıkmasına rağmen anne çocuğu koruma içgüdüleriyle hareket eder ve evlat bağımlılığına kadar giden psikolojik bir hastalık hâlini alır. Hikâye kahramanı Garip ile Senem'in buluşmaları, çocuğun amacına ulaşması olarak anlaşılmalıdır. Bu da olgunlaşması, bir aile kuracak beceriye sahip olmasıdır. Çocuğun öz güvenini kazanması, aile büyüğü olarak annenin çocuğa olan bağımlılığından kurtulmasını sağlar. Gözlerin açılması, sembolik olarak çocuğun şahsiyet kazanması, kendi ailesini kurabilecek yeterliğe sahip olmasının anlaşılması, dolayısıyla ailede güven duygusunun oluşmasıdır.

Halk hikâyelerinde yardımcı/olumlu karakter olarak anne, ailede genellikle babu figüründen sonra gelir. Adlarıyla anılması da çocukların ihtiyaç duydukları anlamlarda hikâyelerdeki yerlerini alırlar, çocuklarına yardımcı olurlar. Özellikle anne-kız ilişkisinde kızların dert ortağı, sırdaşları olarak da görünürler.

2. *Dadı*

Hikâyelerde olumlu karakter olarak yer alan dadılar, sevgilinin bakımını üstlenen, kahraman kızla ailesinin, sevgili ile âşkın arasında habercilik yapan, genellikle kıza yardımcı olan tiptir. Zaman zaman kıskançlık duygusuyla sevgili tipiyle gizli-den gizliye bir çekişme içine girmiş olsa da sonunda uzaklaştırılır ve cezalandırılır. Hikâyenin yapısı içinde aktif değıllerdir. Adları çoğu zaman anılmayıp sadece “dadı” olarak geçen karakterler, sözlü anlatımdan yazıya geçmiş hikâyelerde bulunmaktadır. Sözlü gelenekte anlatılan hikâyelerde olmama nedeni, hikâyecilik geleneğinin şehir ortamında kaybolması, taşrada ise dadılık/özel bakıcılık/ kurumunun olmayışı sayılabilir. Bu çevrede dadının yerini nine/nene alır ve dadının fonksiyonunu üstlenir. Anlatıcı, Köroğlu örneğinde olduğu gibi “nine” karakterinden kaynaklanan saygı duyulan, akıllı, yaşlı, ağır başlı nine profili yerini, kurnaz, iş bilen, yardımsever ve zeki bir yardımcıya dönüştürür.

Köroğlu'nun Oğlu Hüseyin Bey Kolu'nda Çamlıbel'e gelen nine kendisi; “koca kadın, eli ermez, gözü görmez” biri olarak tanıtılır. Köroğlu ile Perizat Hanım satranç oynarken nine hasım taşına oturur. Kendisi yetmiş seksen yaşında ve kurnaz olup

Telli Nigar'ın elçiliğini yapmaktadır. Telli Nigar'la evlenen Köroğlu nineyi ödülendirir (Kaftancıoğlu, 1979:111-119).

Tahir ile Zühre hikâyesinde kahramanların çocukluk döneminden itibaren bakıcılığını yapan, onlara gerektiğinde sahip çıkan, başları sıkıştığından yardımcı olan dadı vardır. Zühre'nin dadısı sürekli ona yardımcı olan, Zühre'yi koruyan, gerektiğinde akıl veren, Tahir ile buluşmasını sağlayan kişidir. Tahir'i olup bitenden haberdar eden de Tahir'in dadısıdır (Türkmen, 1983:225- 242).

Dadılardan bazıları ihanet edebilir, hikâyenin akışı içinde, hizmetinde bulunduğu kıza öykünüp onun haklarına sahip olmak ister. Zeycan Hanım'ın dadısı, Köroğlu'nun oğlu Hüseyin'i tehdit eder, kendisini almasını, almazsa başına gelecekleri düşünmesini söyler. Ancak Hüseyin Bey dadıyı döverek cezalandırır. Bu cezalandırma, bir nevi toplumsal ahengin korunması için toplumsal katmanlar arasında geçme isteğinin engellenmesidir.

Sevdekâr Şah ile Gülenaz Sultan hikâyesinde Gülenaz'ın dadısı, Sevdakâr ile Gülenaz'ın bulunduğu statü farklılığından rahatsızdır. Anlatıda dadının fonksiyonu, kahramanların, âşık ile sevgilisinin mensubu olduğu toplum katmanları arasındaki irtibatı koparmamak, aynı zamanda geçişlere de izin vermemektir.

3. Cariye

Yaygın adıyla cariyeye veya halayık olarak adlandırılan kadınlar, bulundukları çevreye savaş ganimeti, esir veya başka yollarla getirilmiş, toplumun sahip olduğu genel haklara sahip olmayan genç kadınlardır.

Cariyeler, halk hikâyelerinde, yoksun oldukları haklarından söz edilmeksizin hizmetinde bulundukları genç kızla olan yakın ilişkileri, onlara sadakatle bağlılıkları, zaman zaman eğlence meclislerinde kıza eşlik etmeleri, evin hanım veya genç kızına/sevgiliye iyi hizmet etmeleri, bazı hikâyelerde de ödül olarak kahramanın bir arkadaşıyla evlendirilmeleri ile yer alırlar.

Köroğlu'nun oğlu Hasan halayıklar tarafından büyütülür, Telli Nigar'ın cariyesi Topal Nergis, yaşadığı çevrede bazı haklarının olduğunu anlar ve evlenme isteğini dile getirir (Mahir, 1973:106-142), Köroğlu'nun Oğlu Hüseyin Bey Kolu'nda, oturup sohbet eden kırk kız içinde Suna isimli kız, bir han kızı olup Zeycan'ın yakın arkadaşıdır, Hüseyin Bey'de gözünün olduğunu, bunun için söyleştığını, Zeycan'ın duymaması gerektiğini söyler (Kaftancıoğlu, 1979:141-142).

Emrah ile Selvihan'da Selvihan'ın cariyesi aynı zamanda sırdaşıdır (Bali, 1973:109), Kul Hüseyin hikâyesinde, İsfahan şehrinde geçici olarak kalan Kul Hüseyin'e âşık olan Üreyzenise Hanım'ın 40 cariyesi vardır, Celal Bey ile İpek Sultan

hikâyesinde İpek Sultan'ın saray mensubu olduklarının anlaşılması için giydikleri özel kıyafetleri olan kırk cariyesi bulunmaktadır (Taşlıova, 2006:506, 512)

IX.1.2.3. Rakibe, Diğer Olumsuz Kadınlar

Rakip kadınlar, hikâye kahramanı ile sevgilisinin bir araya gelmesini engellemek için anlatı içine yerleştirilen, genellikle kahraman veya sevgilinin yakın çevresinden olan bir kadın tipidir. Duman, rakip kadınların olumsuz davranış sergilemelerindeki amacın; kahramanın evliliğine mani olmak, birini (daha çok kahramanı) kendisiyle evlenmeye zorlamak; kahramanı elde etmek için sevgiliyle yarışmak ve bunlar için asılsız savlar ortaya sürdüklerini tespit etmiştir. Mücadelenin sonunda rakip yenik düşer (2017:187).

1. Rakibe

Halk hikâyelerinde olaylar kahraman âşık ve sevgilisi merkezinde geliştiği için rakip engel, rakip-düşman daha çok erkeğe yöneliktir. Kadın, merkezde olur ve rakipler elde etmek istedikleri kadın için mücadele ederler. Dolayısıyla sevgili tarafından rakip kadınlar sık görülmez. Zaman zaman Köroğlu örneğinde olduğu gibi rakip olacağı beklenen çok eşli erkek kahramanın kadınları arasındaki rekabet, bazen kahramanın güç ve aklının baskın olmasıyla, bazen de anlatıcının anlatılma zamanındaki evliliğe bakışıyla rakip olmaktan çıkartılır. Köroğlu Oltu Kolu'nda, sağ yanına Perizat Hanım, sol yanına Telli Nigar'ı oturtan Köroğlu "*Kadınlar erkeğin sol yarısıdır*" diye birlikte oturur, iki hanımı arasında kahvesini içer, tütününü çekermiş (Kaftancıoğlu, 1979:302).

Rakip kadınlar zaman zaman aralarındaki rekabeti belli etmez, duygularını saklarlar. Hikâye anlatıcısı Behçet Mahir buna açıklık getirir. Kanlı Arap'ın otoriter yapısı ve kadının çaresizliği Köroğlu'nda şu cümlelerle anlatılır: "*Kanlı Arap'ın yine bir karısı var, lakin karı da el aman etmişti, Kanlı Arap'dan. Çünkü neden? Kuma üstüne kuma gelirse tabii o kadın da yüz çevirir, bir soğukluk düşer. Lâkin kumalığı bu kadın kabul etmiş, bu itaba o kadın da tahammül edemezdi Bir şey korkusundan demeyen bu biçare kadın Arap'a kalbinden derdi: 'Muhakkak ki bu ah çıkar bir gün'*" (Mahir, 1973:464).

Tufarganlı Abbas hikâyesinde Gülgez Peri'nin cariyesi Esmer Sultan Gülgez'in sevgilisi Abbas'ı kıskanır, hile yaparak Abbas'la Gülgez Sultan'ı birbirlerinden uzaklaştırmaya çalışır, Ferhat ile Şirin hikâyesinde Şirin'in rakibi Bânû'dur. Bânû, Ferhat'a âşık olur fakat bunu kimseyle paylaşmaz. Aynı zamanda Şirin Ferhat'a âşık olur. Ferhat da Şirin'e âşık olur ve âşıklar gizlice görüşmeye başlar (Özarlan, 2006:178).

Tahir ile Zühre'de, pâdişah'ın emriyle Tahir'in elini ayağını bağlayıp bir salla Şat Suyu'na bırakırlar. Zühre bunu Cöl padişahının kızına bildirir, ancak Göl padişahının kızlarının üçü de Tahir'e âşık olurlar. Tahir'i Zühre'den kıskanan kızlar onu öldürmeye çalışırlar, Tahir kaçıp kurtulur (Türkmen, 1983:234-238).

2. Cadı

İnsan dışı, cinsiyeti belirsiz olağanüstü bir varlık olan cadı, halk inançları ve anlatılarında dişil bir varlık, hatta yaşlı ve çirkin kadın olarak algılanmaktadır. Ara bozuculuk, hilekâr, fitne bir kadın tipi olarak cadı, büyücülüğü ile engel çıkarır, daha çok kahramanın başarısızlığı için çaba gösterir. Tahir ile Zühre'de Sihirbaz Cadı, Zühre'nin annesinin isteğiyle yaptığı sihirle Tahir'in saraydan kovulmasını sebep olur (Türkmen, 1983:220). Batı anlatılarından geçen cadı figürü bazı hikâyelerde küp üzerinde uçan yaşlı bir kadın olarak resmedilir. Güzel Ahmet hikâyesinde "Küp Uçuran Karı" (Görkem, 2000:183) olarak anlatılan cadı, Yaralı Mahmut hikâyesinde geyik donuna girer (Aslan, 1990:22).

IX.1.2.4. Figüratif Kadınlar

Halk hikâyelerinde sadece anlatı içinde aktif rolü olmayan, gerektiğinde olayların akışını süslemek, kişi veya varlıkların sosyal alanda olduğunu hissettirmek amacıyla anlatı içine yerleştirilirler. Bu karakterler, erkeklerde olduğu gibi adlarıyla değil genellikle varlık veya sayılarıyla ya da görevleriyle anılırlar.

Halk hikâyelerinde yer alan bu tip şahıslar, hizmetçi, dadı, carie, evin hanımı gibi, adlarla dinleyici/okuyucuya tanıtılır, anlatı içinde küçük rolleri üstlenebilirler.

Ekici; Türkiye sahası Köroğlu anlatımlarında keleşlerine kötülük etmeye kalkışan olumsuz kadın tiplerin olduğunu, bunların mahiyetindekilere baskı yapan, Köroğlu ve keleşlerine tuzak kuran anlatıların sonunda ülkelerinden sürgün edilmek suretiyle cezalandırıldıklarını belirtir (Ekici, 1999).

Latif Şah ile Miriban Sultan'ı halvet hâlinde gören Akçakız, Latif Şah'a kırk kızın adını saymasını aksi takdirde onları şikâyet edeceğini söyler. Latif Şah, kardeşleri, sırdaşları, kırk kızın adını sayar (Şafak, 2019:35)

IX.1.3. Diğer Varlıklar

1. Olağanüstü Yardımcılar

Hikâye kahramanlarının rüyadan sonra âşık kimliğini kazanmaları, yukarıda da verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi olağanüstü rüya ve rüyada sıra dışı varlıkların yardımıyla mümkün olmaktadır. Hz. Muhammed, Hz. Ali ile Üçler, Yediler, Kırklar, Hızır, Hızır-İlyas, Pîr, Ermiş, Evliya gibi toplum belleğinde olağanüstü

özellikleriyle kutsallık atfedilen kişi veya varlıklar, olağanüstü yardımcı figürlerdir. Bu figürler, toplumun tarihî dönemlerde yaşadıkları kültürel öğelerden, mitik alandan beslenmiş olsa da yaşanan, hikâyenin anlatıldığı/okunduğu dönemin inanç yapısı içinde yeniden anlamlandırılmışlardır.

Türk kültür alanında Hızır, Hıdır, Kıdır, Kıdır Ata, Hızır-İlyas, Hızır-İlyas gibi adlarla anılan ve halk hikâyelerinde Hızır olarak yer alan, çeşitli donlarda görülen, insanlara uğur getiren, isteklerini karşılayan kutsal varlık olarak adlandırılan efsanevi/mistik varlık Türk toplum hafızasında; dolayısıyla folklor ve edebiyat alanında çok işlenen konu, genellikle anonim anlatılarda yer alan temel motiflerden biridir.

Eski Türk inancında ata ruhlarına tazimden kaynaklanıp günümüze kadar gelen Hızır/Kıdır/Hızır kültü, Türkistan sahasında sürekli hareket hâlinde olup kut dağıtan Kıdır Ata'dan Akdeniz havzasında varlığına inanılan Hızır/Hızır-Hızır-İlyas kültüne dönüşmüştür. Boz atlı yol iyisi olarak anlam kazanan Hızır, uğradığı yere bereket getiren, kişinin rüyasına girip kişisel kimlik oluşumunu sağlayan, pîr, pîr-i fânî, derviş veya yolcu donunda görünen kutsal olağanüstü varlık, şahıstır.¹¹

Âşık tarzı edebiyat geleneği temsilcileri âşıkların kimlik kazanmaları, âşık tarzının ürünü olan halk hikâyelerinde kahramanın âşıklık kimliğini kazanması, kahraman veya kahramanın çevresinden birinin ihtiyaç duyduğu zaman yardımda bulunmasında ortaya çıkan Hızır, olaylar çıkmaza girdiğinde ortaya çıkan bir problem dolayısıyla olayların akışında tikanıklık olduğunda problemin çözümünde yardımcı olup olayların akışını sağlar.

Hikâyelerden bazılarında Hızır'ın yaşadığı mekân belirlenir, usta âşıklarla arkadaşlıkları kurulur, kendi yapamadığı bazı işleri, arkadaş olarak gördüğü usta âşıklara yaptırır. Han Mahmut hikâyesinde Hızır'ın arkadaşı Karacaoğlan'dır ve ölü âşıkları Karacaoğlan'ın diriltmesini ister: "*Kimi diyor 'onu baltayla yarak, kimi diyor böyle görmek, ' her birisi bir akıl diyor. O zaman Hızır-ı Aleyhisselam kırklar mağarasında Karacaoğlan'ın yanına gidiyor.*

— *Karacaoğlan gardaş. Gandağar memleketinde böyle bir olay var. Üç tane âşık birbirine yapışmış vaziyette ölü. Get de onları kurtar, diyor.*

Karacaoğlan'ı alıyor Hızır-ı Aleyhisselam, alıyor kanadının altına getiriyor.

— *İşte ordalar, diyor.*

Karacaoğlan geliyor, kalabalık. Her bir ağızdan bir laf çıkıyor.

¹¹ Hızır'la ilgili geniş bilgi için bk.: Ahinet Yaşar Ocak, İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü, Ankara 1999, TKAE Yayını.

— N'oldu burda gardaş, hayırdır inşallah.

Gırlar mağrasından çekildim geldim

Bir dolu içtim de ummana daldım

Kadir Mevlam ben de sana sığındım

Sökülsün âşıklar birbirinden

Bunu deyene kadar âşıklar:

— Ya bu adam bunu diriltir de diyorlar. Şimdik bunu çıkarttı. Bunu diriltir. Bunu söyleyince hemen âşıklar birbirinden çözülüp oturuyorlar.

— Lan bunu diriltti adam, bunu şimdi konuşturur da bundan kaçak hele diyor, âşıklar kaçıyorlar” (Okuşluk Şenesen, 2009:425-426).

Hızır, Uzakeli Garip Şah hikâyesinde elinde bastonuyla yaşlı bir adam (Yılmaz, 2011a:214-215), Şeyh Sanan hikâyesinde ihtiyar bir garip yolcu (Yılmaz, 2011a:214-181), Tahir ile Zühre’de Derviş (Türkmen, 1983:210), Kerem ile Aslı’da Pîr Koca (Duymaz 2001:255), Kirmanşah hikâyesinde Hızır (Sakaoğlu, vd.1999b:41-51;), Cihan Abdullah hikâyesinde evliya (Yılmaz, 2011a:213-216) görünümünde kahramanların doğumlarına (bk. Kahramanın ailesi ve doğumu konusuna), dolayısıyla kahramanların ailelerinin neslinin ve iktidarının devamını sağlayan olağanüstü yardımcı olarak görülür. Adana çevresinde anlatılan Hurşit ile Mahmeri hikâyesinde Hurşit’in rüyasına Kırklar girer. Murat Tepe’de Kırklar Hurşit’e Mahmeri’yi gösterip bâde içirirler. Yedi buçuk yıl sonra Mahmeri’nin Ceylan yaylasına geleceğini, bekleyip kimseye söylememesini tembih ederler. Hurşit rüyadan uyandığında bütün damarları yanmaktadır. Doktorlar derdine çare bulamaz (Okuşluk Şenesen, 2009:185).

Hızır, Tahir ile Zühre örneğinde yardımcı olduğu kahramanı zordan kurtarır, varacağı hedefe daha çabuk ulaşmasını sağlar. Tahir, Hızır yardımıyla zindandan kurtulur, kendisine âşık olan Göl padişahının kızlarından derviş donuna bürünmüş Hızır yardımıyla Zühre’nin köşküne gelir (Türkmen, 1983:233-239).

Hızır, ancak Tanrı’nın duası kabul olabilecek salih kullara, Tanrı’nın inayetiyle gelir. Şah İsmail hikâyesinde Şah İsmail Tanrı’ya yakarıp Türkmen beyinin elinden sevgilisi Gülizar’ı almak için kuvvet vermesini ister. Evliyalarla, üçler, beşler, yediler, kırklarla dünyayı gezen Hızır Nebi “ak sakgalli bir ehdiyar” donunda Şah İsmail’in imdadına yetişir: “ve beşlere, yedi, gırlara. Gırlar ile birlikte gezen dünyayı Hızır Nebi o anda genç, ağlıyan Şah İsmail’in imdadına yetişdi, galdırdı. Yanda ak sakgalli bir ehdiyar gördi.

'Ağlar güne galdım baba' dedi.

'Derdin nedir oğlum?' diye sordi.

Hâlbısuki biliyordu gözlüye gizli yok.

'Derdim budur. Ben Allah'dan isdirem, bene bir guvvet versin. Bu Türkman Beyi'nin atlisini dardağan edim. Türkmen Beyi'nin gizi Güllizar'ı âlim, nail-i murad olum. Gizin da, bende meyli, fikri var. Ama giz da ağlıyor, ben de. Bu iki genci aglutmayalım' diyib gendi gendine ehdiyara derdini söyledi.

'Oğlum haggından hayırlısını iadesen daa güzel olmaz mı?'

'İşde haggımda hayırlısı budur, ben bunu isityorum. Bene Cenab-ı Hak bir guvvet versin' dedi.

'Gak bakayım ayağa!', dedi.

Hazret Pir, golundan dutan Şah İsmail'i ayağa galdırdı. Mübarek sağ eliyle Şah İsmail'in dalini göksini sıgayıb:

'Aç ağzını' dedi.

Ağzını açan bu genç, mübarek Hazreti Pir Dede ağzına tükürdi.

'Haydi oğlum bizler Allah'ın emri ile iş yaparız'. Emir İlah'dan, emir olmadan biz emirsiz hiçbir iş gören değiliz, Ancak Cenabı Hak tarafından sene çok bir guvvet verildi. Beyle binlerce Türkmen Beyi başan tökülse bir zafer glamaz, haydi oğlum alacağın aldın işine bak.'

O anda sevindiğinden, bu genç, ellni cebine atdı ki ehdiyara bir şahane tesaddik versin:

'Ne yapırsan?' diye ehdiyar önünden gayboldi. Üçler de, beşler de, yediler de, kırklar da gitdiler..." (Sakaoglu vd., 1999a:174-175)

Hızır'ın dışında hikâyelerde geçen diğer kutsal varlık/ şahıslar üçler, beşler, yediler ve kırklardır.

Üçler; evliya hiyerarşisi içinde yer alan ricâl-i gaybdan üç büyük velidir: Bir kutub iki imamdan oluşur. Merkezde Abdullah adlı Kutub bulunur. Bu kutbu'l-aktab veya gavs-i a'zam'dır. Kutbun sağında Abdürrab, solunda Abdülmelik adlı imamlar bulunur. Üçler, Tanrı'nın darda kalan kullarına yardım etmesi için duacı olurlar. Yedilerin kökeni muhtemelen, Kur'an-ı Kerim'de yedi ile başlayan âyetlere bağlanmaktadır. Rical-i gayb grubunun manevi alanda, kendine göre manevi bir fonksiyon icra ettiği hususu, tasavvufi literatürde önemli bir yer işgal eder.

Kırklar, tasavvufi gelenekte, Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda, Tanrı'ya kırk gün boyunca münacaat etmesine temellendirilir. Hiyerarşik veliler zümresinde, kırklar da dünyanın hükümrânlığına iştirak ederler. (Cebecioğlu, 2014). Alevi-Bektaşî inancında Hz. Muhammed'in Mirac'dan döndükten sonra katıldığı ve toplu ibadet edildiği meclis. Ayrıca Hz. Muhammed ve kırk arkadaşının Şaab kuşatmasında üç yıl mahsur kaldıklarına dair rivayet ile Hz. Ali'nin de içinde bulunduğu Kırklara dair inanmalar yaygındır. Hikâyet-i Kerem Han'da kırklar Kerem'e dolu içirir (Tuğrul, 1944), Latif Şah hikâyesinde, denizde mahsur kalan Latif Şah, murgu kuşuyla Mehriban'a mektup gönderir, bunun üzerine Mehriban üçlerden, kırklardan yardım ister:

Desin Letif Şahım kalıp deryada,

Geçen günler mene tabir olur rüyada

Üçler, beşler, kırklar yetsin imdad

Hazret-i Hızır'a niyaz etsin (Şafak, 2019:49-50)

Hurşit ile Mahmeri hikâyesinde Hurşit'in rüyasına Kırklar girer. Murat Tepe'de Kırklar Hurşit'e Mahmeri'yi gösterip bade içirirler. Yedi buçuk yıl sonra Mahmeri'nin Ceylan yaylasına geleceğini, bekleyip kimseye söylememesini söylerler. “Hurşit gözünü açtığında bütün damarları yanmaktadır. Doktorlar derdine çare bulamaz” (Okuşluk Şenese, 2009:185).

2. Efsanevi ve Destani Şahıslar

Halk hikâyelerinde adları geçen şahıs, efsanevi ve destani figürler, hikâyelerin kültür kaynaklarıyla orantılı biçimde görülmektedir. Halk hikâyelerinin kaynağı İslam-Arap kültür kaynağı olması durumunda, Arap kültür kaynağından Türk anlatısına geçen, Fars kaynağından olması hâlinde Fars kütür kaynağından geçen şahıslardır. Yerli ve millî kaynaklı hikâyelerde, Türk kültür alanında yaygın olan inanma ve bu inanmalarda örnek tip ve karakterler ile kült hâline gelmiş kişilerdir.

Kahramanlık konulu hikâyelerde, örnek kahraman olarak Hz. Ali figürü önemlidir. Anlatılarda Hz. Ali ile Hızır'ın şahsiyetinin birleştiğini söyleyen Boratav, Paris rivayetinde Köroğlu'nu Ali evladına fazla bağladığını söyleyerek Köroğlu anlatılarında Hz. Ali'nin önemine işaret etmekte (Boratav, 1983:90-91), Hz. Ali'nin kullanı sıkıntından kurtarmak için Tanrı tarafından görevlendirildiğini (Boratav, 1988:61) ifade ederken Melikof, kahramanlık hikâyelerinden öte Türk tasavvurunda Hz. Ali'nin eski Türk inançlarındaki Gök Tanrı'dan başka bir şey olmadığını söyler (1960:17, Çetin, 1997:178).

Şah Abbas hikâyesinde Cebrail, Üzeyir, Lokman, Zulkarneyn adları, Abbas'ın hikâye kahramanı olarak kimlik kazanmasını sağlarken kahramanlıkta Hz. Ali örneği olarak gösterilir.

Fars kaynağından Türk edebiyatına Klasik Türk edebiyatı alanına tercüme yoluyla kazandırılıp halk hikâyesine evrilen Şirvan Şah ve Şemail Banu hikâyesinde Cemşid, Dahhak, Dârâ, Efrasyâb, Ehrimen, Erjeng, Zâl, Rüstem, İskender (Atnur, 2011:51-59); Yusuf ile Züleyha'da, Cebrail, Hz. Yakub, Lavi, Hubbaz, Beşir, Yehuza (Tozlu, 2013:89-116; Daşdemir, 2012); Binbir Gece kaynaklı Cihan Şah ile Şemsiyye hikâyesinde Süleyman Peygamber (Daşdemir-Babür, 2015) hikâye örneklerinden bazılarıdır.

3. Hayvanlar

Mitik anlatılarda insan davranışı sergileyen, ancak insan olmayan varlıklar daha sonra teşekkül eden destan, efsane, masal, hikâye gibi anlatılarda olağanüstü özellikleriyle yaşamaya devam ederler. Destani anlatılarda yol göstericiliği, kıza zamanda uzak mesafelere ulaşması, sezgilerinin olması, denizden çıkması, uçuşu gibi birçok özellikleriyle hikâyelerde de varlığını devam ettirmektedirler.

Göktürk Bengütaşları'nda binicileriyle anılan atlar, atlarıyla anılan biniciler destanlara taşınmış, oradan kahramanlık hikâyelerinde yaşamaya devam etmiştir. "*Kül Tigin, Bayırkun[ung ak adgı]r[ig] binip olayu tegdi/ (Kül Tigin Bayırkunun ak aygırına binip atılarak hücum etti*" (Çetin, 1986b) ifadesi, Manas'ın Akkula'sına, Battal Gazi'nin Aşkarı'na, Hz. Ali'nin Döldül'üne binip savaşması biçiminde Türk anlatılarında devam etmektedir.

Köroğlu anlatılarında Kır At tasviri, kutsal-efsanevi ata örnek teşkil eder. Kır At, sudan çıkan bir aygırın, at sürüsü içinde bir kırsaklı aşmasından doğmuştur: "*Alı Kişi bir gün ilhını Aygır gölü kenarında otlatmaya aparmıştı. Bir de baktı ki, gölden bir çift aygır çıkıp ilhudaki iki kırsakla çiftleştikten sonra tekrar dönüp uçarak göle girdiler. Bu kırsaklardan birisi dor aygırla, diğeri dekir aygırla dalaba gelmişti. Alı Kişi, Aygır gölü ile ilgili çok ilginç haberler işimişti. O, ilk iş olarak bu iki kırsakla nişan vurdu, tarih attı. Aradan bir müddet geçti, bu kırsaklardan birisi Kır, diğeri de Dor bir kulan doğurdular*" (Ekici, 2004:348).

Âşık Garip hikâyesinde Kır At, Hızır'dır. Hızır'ın Kır Atının ayağının tozunu annesine götüren Garip, onun gözüne sürer ve sağaltır (Türkmen, 1995:334-335).

Halk hikâyelerinde atın dışında habercilik aracı olarak aslan, kuş, geyik, ceylan, köpek, yılan gibi hayvanlar zaman zaman anlatılar içinde benzetme unsuru, bazen

tabiat tasviri dolayısıyla bazen de yılanın sosyal yapının tanımlanmasında fon varlıkları olarak yer alırlar.

Şah İsmail hikâyesinde, Şah İsmail'in Kamer Tay adlı atı, kahramanla aynı anda doğar, Derviş tarafından ad verilir. Güçlü bir sezgiye sahip olan Kamer Tay hem konuşur hem uçar (Çolak, 1994:163).

Kaynağı Binbir Gece Masallarına bağlanan Kirman Şah hikâyesinde Kirman Şah'ın karşılaştığı engellerden dev, ejderha, aslan ve kaplan Kirman Şah tarafından saf dışı bırakılır. Dev, insani davranışlar sergiler, Ak Dev adıyla geçip uçma özelliğine sahiptir, ejderha yedi başlı olarak tasvir edilir, aslan ve kaplanın perçemleri bulunmaktadır (Alptekin, 1999:188-212).

Halk hikâyelerinde atın dışında bazı hayvan motifleri Kirman Şah örneğinde olduğu gibi başka kültürlerden ödünçleme alınan motifler olarak görülür ve kahramanın amacına ulaşmasında bir engel olarak ortaya çıkar. Bazen haberleşme aracı olarak bazen korkulması gereken ve anlatıya fantastik bir görünüm katmak için hayvan motifleri yer alır. Aslan, kartal, turna, tarlan kuşu, atmaca köpek, yılan gibi hayvanlar isimleri yanında anlatılarda; “aslan gibi”, “ceylan gibi”, “keklik sekişle”, “Suna boylu” gibi kalıp ifadelerle benzetme unsuru, bazen tabiat tasviri dolayısıyla bazen de sosyal yapının tanımlanmasında fon varlıkları olarak yer alırlar.

Türk toplumunun sosyal yapısı, tarihî dönemlerde yaşadığı kültür ve medeniyet dairesi; bu süreçte toplum hayatını ilgilendiren ve bir şekilde hayata dokunan unsurlar ve bu unsurlarla ilgili inanmalar çeşitli biçiminde yaşamaya devam etmiştir. Bunlardan biri de hayvan ve onlara dair tasavvurlardır. Bozkır medeniyetini yaşayan Türk toplumunun hayati bulduğu hayvan motif ve sembolleri çeşitli sanat eserlerinde, dolayısıyla sözlü ve yazılı anlatılarında yer almaktadır. Mit, masal, efsane ve hikâyelerde yer alan hayvan motiflerinden bazıları at örneğinde olduğu gibi millî kaynaktan beslenirken ejderha gibi kimi hayvan motifleri çevre kültürlerden alınan unsurlardır. Halk hikâyelerinde görülen varlıklardan hayvanlar, Köroğlu ve Şah İsmail hikâyeleri örneğinde olduğu gibi anlatının asli figürlerinden biri olur ve olağanüstü özellikleriyle anlatılır. Bazı hikâyelerde ise sıradan bir savaş aracı veya binit olarak yer alırlar.

IX.2. Halk Hikâyelerinde Mekân

Sözlük anlamıyla “Yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay” kavramlarını karşılayan mekân, terim anlamıyla insanın, çevresinde bulunan eşyanın hareket edebileceği, ettiği, tüm deneyimlerinin yaşandığı alan, boşluk, çevredir. Daha çok mimari alanda kullanılan mekân kavramı, her bilim dalında farklı anlamlandırılmaktadır. Coğrafya

için anlamları lokasyon, yer, bölge olarak verilirken edebî terim olarak olayların geçtiği alandır.

Dar alandan sonsuz alana kadar bütün yönleriyle tasavvur edilen mekân, dinleyicinin/okurun metni alımlaması bakımından önemlidir. Mekân bir yandan eserin teşekkül döneminin mekân anlayışı ve fonksiyonunu gösterirken bir yandan da metnin analizinde mekân ve insan ilişkilerini aktarır. Dolayısıyla okura/dinleyiciye yeni bakış açısı kazandırır. Kefeli, coğrafi bir terim olarak mekânın edebiyat alanında önemini vurgularken okur/dinleyici, yazar/icracı ve bunların çevre ile olan ilişkisine dikkat çeker: “*Bir mekânın imajı veya kişilerin edindikleri bilgiler ya da kişisel deneyimleriyle oluşan ‘zihin haritaları’ da edebî eserlerde değerlendirilmesi gereken hususlardır. Yazarın coğrafi seçimleri ve bir mekânla ilgili izlenimlerini, düşüncelerini, varsa ideolojik yaklaşımlarını yansıtan mekân tasvirleri dikkate alınması gereken özelliklerdir. Zihin haritalarının değerlendirilmesinde cinsiyet ve etnik kökenlerin de rolü göz önünde bulundurulmalıdır. Zira yaşanmış bir coğrafya metne daha iyi yansıtılmakta, adeta metnin doğal fonunu oluşturmaktadır*” (2009:429-430). Dolayısıyla mekân, sadece içinde yaşanan kapalı veya açık, dar veya geniş barınma alanları olarak değil insan ve çevresinin birlikte ele alındığı daha kapsamlı bir alan olarak ifade edilmesi gerekmektedir. Zira mekân, içinde yaşadığı varlığın, dolayısıyla insanın bir parçası olduğu gibi, edebî metinlerdeki mekân da kendi içinde yaşadığı varlığın ayrılmaz parçasıdır. “*Zaman zaman çevre sözcüğüyle de eş anlamlı olarak kullanılan mekân, insanın yerde, yerin derinliğinde ve uzaya doğru tüm çevresini üç boyutlu olarak kapladığından çevreden çok daha geniş bir anlama sahiptir ve içine psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamaların da katılmasıyla yalnızca fiziksel bir anlam taşımaktan da uzaklaşmaktadır. Mekân kavramlarının çeşitliliği yüzünden coğrafyacılar da çeşitli mekân ayırımlarına gitmişlerdir. Örneğin Couclesis, hiyerarşik düzende matematik, fiziki (mutlak), toplumsal-ekonomik, davranışsal ve deneysel mekânlar şeklinde bir ayırım yapmaktadır. Mekân, içinde yaşayanlar tarafından algılanan ve değerlendirilen düzlemdir, ufuktur; mekânı yalnızca geometrik olarak tanımlamak, insan deneyiminin anlaşımına yanlış bir yaklaşım olacaktır. Mekân, yaşamın gelişmesinde zaman kadar vazgeçilemezdir. İnsan, yalnızca fiziki mekân ya da çevreyle değil diğer insanlarla karşılıklı etkileşim hâlinde olduğu için toplumsal mekân ya da çevreyle de ekonomik, toplumsal ve siyasal ilişkiler içindedir.*” (Tümürtekin-Özgüç, 2002:65). Bu açıdan mekân insanın; yaşayabildiği, bütün faaliyetlerinin gerçekleştirildiği tüm deneyimlerinin oluşturulduğu yerdir.

Eserdeki mekân sadece eser veya eserin musannifinin/yazarının yaşadığı veya yaşamayı idealize ettiği bir ulan değildir. “Mekân ayna zamanda anlatının metinde ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır.suali, itibari âlemin bazı hususiyetlerini anlamlandırmamıza yardım ettiği gibi hizi, eserde tatbik edilen yapma ve yaratma tarzının eşiğine kadar götürür.” (Aktaş, 2005:145). Dolayısıyla metni anlama ve anlamlandırmada temel unsurlardan biri olan mekân, “itibari âlemin üzerinde yaşadığımız dünyayla alâkasını da farklı ölçülerle dikkatlere sunar. İtibari âleme has unsurlar içinde yaşadığımız kâinata ait olanlarla bir bakıma kavranabilir duruma gelir” (Aktaş, 2005:150).

Kurmaca bir dünyada geçen, yaşanan, vardan yok kılınan itibari olaylar, zamanlar, kişiler, varlıklar ve bunların anlatılması, bütünüyle idealize edilen, gerçekte olmayan ancak gerçekmiş gibi düşünülen, birbirinin tamamlayıcısı olan bir bütündür. Bir edebî eser ne kadar gerçekçi unsurlar taşırsa taşısin, onun müellifi, yaşadığı zaman ve çevreden aldığı unsurları kendi zihninde yeniden kurgulamak suretiyle, kendi seçtiği, tercihlerinin ön plana alındığı, zevk aldığı ve okuyucu/ dinleyici kitlelerinin de zevk alacağını düşündüğü, hatta hoşlanacağını tahmin ettiği yeni bir zaman diliminde yarattığı mekânda yaşanılmasını, olayların olmasını tasarlar. Dolayısıyla yaratılan edebî metin bu yönüyle ütöpiktir. Mekân, toplum bilincinde var olan ve zaman içinde unutulmuş, mitik dönem adıyla adlandırılmış veya anlatıcı-dinleyici bağlamında yaratılmış hayalî bir âlem olabilir. Gerçek hayattan alınan örnek mekânlar, gerçeğimsi olsalar da bir yönüyle sanatçının müdahalesiyle idealize edilen mekân olabilir. Dolayısıyla gerçek âlemde alınan mekân örnekleri, çoğu kez idealize edilen bir yapıya bürünür. Yaşanılması, olması gereken mekânlar olarak anlatıya sokulan bu tür mekânlar gerçeklikten uzaklaşır. Zira “mekânın, illâ ki gerçek (bildik, tanıdık) bir yer olması gerekmez; olayların cereyan edeceği çevre, ‘hayali’ veya ‘ütöpik’ (idealize edilerek tasarlanmış) olabilir. Anlatıcı, o zamanın insan bilincinde hazır kalıp hâlinde yer alan bu mekânları, kendi beğenisine ve muhayyile gücüne göre şekillendirir. Zaten bu bağlamda önemli olan vakanın sergilenmesidir; vakanın geçtiği çevre ikinci plânda kalmaktadır. Anlatıcıya düşen görev, merak ve ilgiyi sürekli kılmaktır. Mekânın, hatta vakanın gerçek olup olmaması, o kadar önemli değildir... Anlatı dünyasında az da olsa yer verilen bu mekânlar, insanlığın adeta ‘yitik ülkeler’idir. Güzel fakat ulaşılması imkânsız yerlerdir buralar” (Tekin, 2006:150).

Gerçek âlemde alınan örnekler, zaman zaman gerçeklikten uzaklaşmak suretiyle muhayyel bir âleme yönelirler. Mitik dünyadan alınan birçok mekân örneği, masal, destan, efsane, halk hikâyesi, hikâye ve romana kadar her türde görülebilir.

Milletlerin kültürel kodlarında var olan mitik mekân tasavvurları, mitik anlatıların geçerliliğini yitirip form değiştirmeye başladıktan sonra farklı anlatı türlerinde kendilerini yaşatmaya devam ederler.

Halk hikâyelerinin teşekkül döneminden önce toplumun tarih bilgi ve tecrübesini aktarma, anlatma/dinleme ihtiyacını karşılayan destanlar, mitik dönemden sonra kozmik âlemden gerçek âleme dönüşümün de örneğini teşkil eder. Mitik unsurları bünyesinde taşısa bile olduğu toplumsal hafızada, daha önceki dönemlerden kalan kozmik-mitik unsurları bünyesinde barındırmaya devam eder. Dolayısıyla mensup olunan inanç yapısı, kültür kodları ve bunların sembolik ifadelerinin destanlarda bulunması kaçınılmazdır. Şakir İbrayev, destandaki mekân kavramı üzerinde dururken mekân-mit-destan ilişkisini şöyle açıklar: “*Kahramanlık destanlarındaki mekân kavramlarının içindeki özel olarak sıralanan özellikleri önceki mitolojik dünya ile birlikte gösterir. Klasik destanın tabiatı ile sanat yönüne göre değişen mitolojik anlamlar, ilk bakışta dikkat çekmez. Eğer destanını oluşumunu sadece bir tarihî bilgi ile açıklarsak onun mitolojik geleneğe de borçlu olduğunu unutmuş oluruz*” (1998:150).

Mitten romana uzanan edebiyat yolculuğunda mekân, fantastikten gerçekliğe doğru da bir yol kat eder. Dolayısıyla halk hikâyelerinde de mitik dönemin fantastik mekân anlayışından son yüzyıldaki gerçekliği belirgin olan bir mekân anlayışına ulaşır.

Hikâyelerde yeni bir alana geçmek, yeni kimlik edinmek, arzu edilen hayatı yaşamak düşüncesinin gerçeğe dönüşmesi, bir geçiş sürecine bağlıdır. Eşik kavramıyla ifade edilen bu süreç, dönüşüm işaretidir. Hikâyelerde kahraman/ kahramanların ailelerinin çocuksuzluktan kurtulup çocuk sahibi olmaları, onların hayatında değişiklik yaratacaktır. Çocuğun doğmasına vesile olan kutsal varlığın geldiği yer bir ağaç gölgesi veya su başıdır.

Hikâye kahramanları genellikle bir su başında cereyan eden olaylar sonucunda ortaya çıkarlar. Hikâyenin başlayabilmesi için hikâye kahramanının olağanüstü biçimde ortaya çıkması gerekir. Olağanüstülükler, doğum öncesi, doğum esnasında veya doğum sonrasında olabilir. Ancak hikâye kahramanlarının ortaya çıkışı daha çok doğum öncesi görülen olağanüstülüklerden sonra olur. Genellikle çocuğu olmayan kahramanın ailesi ya bir kutsal ağaç ya kutsal bir subaşında olağanüstü yardımcıları (Hızır, Pir, Ak sakallı, İhtiyar vb.) vasıtasıyla çocuk sahibi olur.

Arzu ile Kamber hikâyesinde çocuğu olmayan padişah ile veziri dertlerine çare aramak üzere yola çıkarlar. Çeşme başında karşılaştıkları derviş bunların dertlerini anlatarak birer elma verir ve birinin kızı, diğerinin oğlu olacağını, kızı Arzu, oğla-

na Kamber adının verilmesi gerektiğini söyleyerek kaybolur (Şimşek, 1987:79). Aynı hikâyenin başka anlatımında da hep kız çocuğu olan, ancak erkek çocuk sahibi olamayan Ahmed adında bir adamın suyun üstünde yüzen bir sandıkta bulduğu çocuğa Gamber adını vermesiyle hikâye başlar.(Şimşek, 1987:289).

Kirman Şah hikâyesinde Şah ve vezirinin dere kenarında oturduklarında yanlarına gelen bir dervişin yardımıyla (Alptekin, 1999:133); Güzel Ahmet hikâyesinde pınar başında karşılaşılan ihtiyar, (Görkem, 163), Şah İsmail hikâyesinde çocuğu olmayan Kandehar Padişahı'nın bir çeşme başında Hızır'la karşılaşmaları (Şenesen Okuşluk, 2009:336) hikâye örneklerinden bazılarıdır.

Köroğlu'nun Benli Döne ile Karşılaşması Kolu'nda, Köroğlu rüyada gördüğü Benli Döne ile pınar başında karşılaşır. Hikâyenin başlangıcı bir su kaynağıdır (Ersoy, 2003:364).

Şah İsmail ile Gülizar hikâyesinde padişahın çocuğu olmaz. Bunun üzerine hanımıyla istişare edip yanına vezirini alarak derviş kıyafetinde seyahate çıkarlar ve su başında namaz kılarken bir derviş ile karşılaşırlar. Dervişin verdiği sihirli elmanın Pâdişah tarafından alınıp çocuk sahibi olunması (Çolak, 1994:159) gibi örnekler birçok halk hikâyesinde yer almaktadır.

Su, mitik anlatılarda yaratılışta merkezi elementtir. Dünya mitlerinde yaygın olarak görülen su, sadece yaratılışa vasıta olmaz. Varoluş, dönüşüm, tedavi, uğur-uğursuzluk, hatta kutsalın bizatihi kendisi olarak da temel elaman olarak görülür. İnsan hayatın esasını oluşturan dört temel unsurdan (toprak, hava, su, ateş) biri olduğuna inanılan su, tarihî dönemlerden itibaren Türk inançlarında ve mitik anlatımlarında önemli yer tutar (Ögel, 1991).

Kazak Türkleri arasından derlenen mitik anlatımda da insan yaratılışında asli unsurun anasır-ı erba, özellikle bunlardan su ve toprak olduğu vurgulanmaktadır. Kök Apa'nın yakınları ile balçıktan olan Balçık Batır/Calanaş Baba ile Balçık Kız insanoglunun ilk varoluş noktasıdır (Çetin, 2004:248).

Hem Yaratılış Destanı, hem Balçık Batır/Calanaş Baba ile Balçık Kız örneklerinden de anlaşılacağı gibi su/bulak başları evrenin yaratılışının ilk zamanlarından itibaren önemini, bu öneminden dolayı da kutsallığını devam ettirmiştir. Halk hikâyelerinde "Kutsal Su" olarak su başlarında olağanüstü yardımcı varlıkların ortaya çıkıp neslin devamını sağlaması mitik anlatılardan gelen temel motiflerden biridir. Su başı, mekân olarak da sınırlı ve üstlendiği fonksiyonu ile kutsaldır. Zira hem mitik dönem anlatımları hem daha sonraki dönemlerde inanılan su başlarının

kutsallığı toplumun inanç yapısıyla ilgili olduğu için toplum hafızasında da yer etmiştir. Bunun sebebi, ilahî gücün bu tür kutsal mekânlarda tecelli ettiği alanlardır.

Halk hikâyelerinde kutsal mekânlardan biri de dağlardır. Dağlar, insanlık tarihi boyunca mitik anlatılardan dinî metinlere kadar her alanda görülmektedir. Birçok kültürde göğe yükselmesi münasebetiyle dağlar, ya Tanrı/tanrıların barınağı ya da Tanrı'ya yakın olarak kabul edilir. Türk kültüründe de bu kabullerden dolayı kutsal mekânlar olarak tasavvur edilmiş ve çevresinde birçok inanç oluşmuştur. *“Türk halklarının hemen hemen hepsinde görülen dağ kültü mitolojide taş ve oba kültürüyle sentez hâlinde bir durum sergilemektedir. Dağ ve onunla eşleştirilen dağ iyesi yalnız bir doğa kültürünün terkip kısmı olmakla kalmaz, aynı zamanda türeyiş mitinin de özelliklerini yansıtır. Nitekim boyların, soyların ve kabilelerin birer kutsal dağlarının olması, soyun kendi ecdadını dağ ruhuyla birleştirmesi, bu iki mitolojik kategorinin ortak bir külte bağlanmış olduğunu gösterir. Diğer taraftan dünya modelinde dağın, yerin eksenî olması inancı dünya dağlarının veya demir dağların varlığına inancı doğurmuştur ki bu da genel anlamda dağ kültürünün bir başka boyutudur... Dağ kültürünün Gök Tanrı inancıyla doğrudan doğruya bağlantılı olması... Tanrı'ya verilen kurban merasimlerinin kutsal olarak bilinen dağlarda sunulması”* (Bayat, 2006:48-50; Duymaz-Şahin, 2008:116) gibi birçok inanç ve inançlar çevresinde uygulanan pratikler, dağ kültürünün mitik dönemlerden itibaren Türk anlatılarında yer almasını kaçınılmaz kılmıştır.

Asumân ile Zeycân hikâyesinde dağda bir kayanın yarılıp mağara hâline gelmesi ve Zeycân'ın bu mağaraya sığınması Türeyiş destanında kurdun çocuğu olarak Turfan civarında bir mağaraya sığınması ile aynı kaynaktan beslenmektedir. Zeycân'ın yola revan olmasından sonra *“Bir kışa tutuldu. Üzerinde urbası kalmadı. Mevlâ'ya niyâz edip arkasını bir kayaya dayadı, kaldı. Mevlâ'nın emri ile ol kaya yarıldı. Ol gece ol kayanın içinde kaldı. Çün sabah oldu, Âsumân bozuğun eline aldı, bakalım ne dedi? Âsuman eyitti:*

Yine boran oldu yine kış oldu

Bilmem bunda bana nasıl iş oldu

Bu gece vatanımız taş oldu

Gitti ömrüm vâdem tamamdır bugün” (Kaya-Koz, 2000:43-44)

Dağ ve dağda bulunan mağara, mağaraya sığınmak veya Âsumân'ın yaptığı gibi dağda bir mağara inşa etmek suretiyle oraya sığınmak, *“bir güç merkezine, en güvenli korunmayı sağlayan bölgeye”* (Bachelard, 2013:62) ulaşmak psikolojik olarak hayata bağlılığın, hayattan kaçmamanın ifadesi olarak da anlaşılmalıdır. Necip ile

Telli hikâyesinde, dağ yeniden var olmanın, özüne dönmenin, dolayısıyla kendini güvende hissetmenin bir yolu olarak görülür. Hareket edilen yere yeniden dönme, bir tür sığınma olarak telakki edilir. “Necip’le askerler... Oradan nereye geldiler, Erzurum’un Şenkaya, Soğanlı Yaylası’na geldiler. ‘Arkadaşlar, bu dağlar, bizim dağlardır,’ dedi Necip, ‘benim gençliğim, çocukluğum bu dağlarda geçti. Şu atlardan inelim de burada bir su içelim. Belki benim hastalığım da bir şifa bulur burada.’ Atlarından indiler. Necip Bey şöyle bir baktı, dağın üzerini bir duman bürümüşü, ‘bu dağın hâli aynı benimkine benziyor’ dedi kendi kendine, ‘bu dağın üzerindeki duman benim başımdaki sevda gibi. Bu dağın göğsündeki taşlar benim çıbanlarım gibi. Bu dağın otları benim tüylerim gibi. Bu dağın dereleri, selleri benim gözyaşlarım gibi. Tevekkeli dememişler, tabiat insana benzer, insan tabiata benzermiş diye.’ Bir kayanın yanına çöktü, içinden bir türkü söylemek geldi. Bakalım, Necip orada ne söylüyordu, biz de sizin sağlığınıza söyleyelim, sağ olun, var olun:

Bir su ver içeyim garip yolcuya

Bilmem anlar mısın yaramı dağlar

Mecnun geldi sizden dolandı oy oy

Çoğunu ettiniz harami dağlar

Kerem size genç ömrünü çürüttü

Leyla da Mecnun’u burda eritti

Emrah size geldi Selvi’ye gitti

Bilmem anlar mısın çaremi dağlar

Mezar verin Necip olsun eşiniz

Eksilir mi bilmem boran kışınız

Otlar tüyleriniz taş çıbanınız

Gözyaşınız derin değil mi dağlar” (Yılmaz, 2011a:57-58)

Ferhat ile Şirin Hikâyesi mekânın gerçekliğinden kaçışın, ilkel sığınaktan, daha yerleşik, şehirli bir merkeze doğru gidişin de ifadesi olmalı. İlkel mekândan daha modern bir mekâna, eskimiş zihniyettin yeni bir zihniyete, eski bir medeniyetten yeni bir medeniyete geçiş olarak değerlendirebileceğimiz dağın delinmesi, insanlı-

ğın ihtiyaç duyduğu suya dağın engel olması ve Ferhat'ın bu engeli ortadan kaldırması, aynı zamanda hikâyede kahramanın mekânı değiştirme yeteneği ve iradesinin bulunduğunu da göstermekte. Ferhat'ın dağı delmesi, mekânı, hatta medeniyet değişikliğinde zihniyet değiştirme arzusu olarak kabul edilmelidir.

Ferhat ile Şirin hikâyesinde, Ferhat'ın dağı delmeye çalışması, her vuruşta yüz batmanlık kayanın parçalanması, Ferhat'ın ayrıldığı geleneksel yapıya karşı bir tavır olarak algılanabilir. Oğuz Destanı'nda Oğuz'un Babası Karahan'la mücadelesi ve onu alt etmesi, aynı zamanda bir zihniyet değişikliğinin de ifadesidir. Ferhat'ın kendini ispat için kendinden daha güçlü olan dağla mücadelesi de ayrıca incelenmeye değer bir konu olarak düşünülmeli. Burada Ferhat'ın dağı delmeye çalışması, kendi inanç yapısında bir dönüşüm yaşadığını, dolayısıyla kutsal dağdan tabiat unsuru, sıradan bir dağa dönüşümün işareti olarak görülebilir. Bu dönüşüm aynı zamanda inanç alanındaki dönüşümdür. Zira anlatıda Ferhat Müslümanlaşmış, hatta evliya derecesine ulaşmıştır: "*Ferhad öyle tekbir getirüb âmin deyüb dua tamam oldıkda Ferhad öyle bir ah eyledi ki anda olan bütün halk gördiler Ferhad'ın ağzından burnundan alevler çıkdı andan Ferhad-ı nâmurad külingi alub ya Allah senden inayet deyüb kaldurub külingi aşk eyledi. Her urdukça yüz batman kayaları kırardı halk buna hayran oldılar, kimi de sihir alametidir didiler, kimi de hayır evliya nefesine uğramışdır, kerameti olduğındandır deyüb her biri bir söz söyleyüb...*" (Özarslan, 2006:174).

Halk anlatılarında, özellikle masallarda Kaf Dağı çok sık görülmesinden başka, adeta masalın tür belirleyicisi olarak yer alır. Masal dağları -ki genellikle Kaf Dağı- adeta evreni ikiye bölen sınırdır. Bir yanda gerçek /miş gibi/ hayatın yaşandığı hakiki âlem, bir yandan ise kozmik âlem bulunmaktadır. Kozmik âlemde devler, periler, cinler gibi varlıklar masal kahramanı için sınav alanıdır. Kaf Dağı, ya geçişi zorludur ya da gidilip gelinmesi ancak genellikle Anka Kuşu veya benzeri sihrî-kutsal uçar varlıklar vasıtasıyla olabilecek, insanın kendi imkânlarıyla başaramayacağı aşılmazlık özelliğe sahiptir. Masal dağı olan Kaf Dağı'nın aşılmazlık, büyüsel özelliklere sahip olması, yüksek ve sarp olarak tasvir edilmesi eski Türk inançlarından kaynaklanmalı. Zira Tengri Teg/Tannı Dağları ile ilgili algı ve inanmalar Türkiye sahasına taşınmış eski inanç unsurlarının unutulmuş olması, dağ ile ilgili bu inanmayı masala aktarmıştır. Kaf Dağı da bu çerçevede devlerin, perilerin evi olarak kabul edilip -Türkiye sahasında- Kafkas Dağları ile özdeşleşip göğü alttan tutan bir sur gibi görülmüştür (Roux, 2002:156-161).

Dağ ve dağa bağlı mağara, kovuk gibi sınırlanacak yerlerle ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür. Kûf-ı Kaf, Kaf Dağı, Kızıl Dağ gibi örnekler, yer altının dar ve kapalı, ancak kutsal kaynaklı mekân örnekleri oldukça yaygındır.

Kırmanşah hikâyesinde Kırmanşah ve arkadaşlarının pîr rehberliğinde Kaf Dağı'na gitmeleri (Alptekin, 1999:218-219), halk hikâyelerinde rastlanan kutsal mekân örneklerindendir. Güzel Ahmet hikâyesinde Güzel Ahmet'in babası tarafından gözlerine mil çektilirip Kızıl Dağ'a terk edilmesi ve mağarada/Türk halk inanç sisteminde kutsal sayılardan/yedi yıl kalması ve Hızır'ın güvercin donunda gelip yardım etmesi (Görkem, 2000:187) gibi birçok örnek de bulunmaktadır.

Halk hikâyelerinin teşekkülü destanlardan sonraki döneme, bozkır medeniyetinden yerleşik medeniyete geçiş sürecine bağlanmaktadır. Bozkır hayatındaki hareketlilik, bu medeniyetin anlatısı olan destanlarda da görülür ve destani hareketlilik toplumların yerleşik hayata geçmesiyle durağanlaşır. Yeni bir medeniyetin eşiğinde olan toplum destandan sonra yarattığı Dede Korkut anlatımları tarzında destani hikâyelerle bir geçiş döneminden sonra yerleşik hayatın ürünü olan hikâyeye yönelir. Bu medeniyet değişimine bağlı olarak anlatılardaki mekân anlayışı da değişmeye başlar. Bozkır medeniyetinin yaşama biçimine bağlı olarak yaratılan destanların mekânı ne barınak ne de coğrafyaya bağlı biçimde sınırlanmaz. Yakın dönemlerde oluşan tarihî olayların anlatıldığı destanlardaki mekân tasavvurunu bir yana bırakırsak destanlardaki mekânın "sınırsız"lığı olduğunu görürüz. Destan zamanı "*Bir yandan tarihî gerçekle beslenip yer, su mekân adlarına, diğer yandan binlerce yıllık öz tarihinde delili bulunan adlara, kalıplaşmış geleneğe bağlanmış ve toponomik zaman ve mekân kavramları bu geleneğe göre toplanmıştır... Destanda yer, yurt ve kahramanların yaşadığı yerlerin adları verilerek gerçek kavramlara yaklaşılmaktadır. Destandaki yer adlarını coğrafi haritada tam olarak belirlemek mümkün değildir... Birbirinden uzak olan yerlerin destanda aynı çizgi boyunca durması gerçek hayata ters bir durumdur...*" (İbrayev, 1998:134-140). Buradan anlaşılması gereken destan mekânının destan kahramanı/kahramanlarının yaşadığı dönem ve zaman içinde anlatıcının tasavvur ettiği coğrafyaya yerleştirilmesidir. Zira bu destan yapısının özelliklerinden biridir. Destan kahraman ve olayları, taşındıkları veya yaşatılmak istedikleri coğrafya ve zamana adapte edilirler. Hâl böyle olunca mekân da sınırsızlığını korur. Türk destanlarında mitik özellik gösterenlerden tarihî olayların anlatıldığı destanlara kadar olan alanda mekân, sonsuzluk ve sınırsızlığın ifadesi olmak bakımından evren olarak görülür. "*Türk destanlarından hareketle Türk evren tasarımı, üç katmanlı ve birbirini tamamlar mahiyette bütüncül özelliğe sahip bir sistem şeklinde oluştuğu söylenebilir. 'Gök', diğer katmanların ve varlıkların ilk oluşumlarının da kaynaklandığı 'ideal yasa ve düzen'in temel kaynağı ve merkezidir. 'Yer altı', esasen bu merkeze dâhil olmakla birlikte, ondan 'ideal yasa ve düzen'e uymayan özellikleri sebebiyle ayrılan güçlerin mekânı, karanlıklar âlemidir. 'Yeryüzü' ise, her iki katmana ilişkin özelliklerin ve varlıkların yer aldığı; bunlar*

arasındaki mücadelenin yaşandığı nesnel ve aynı zamanda geçici dünyadır.” (Arslan, 2005:74).

Mitik anlatılardaki kozmik mekân, destanda gerçeğe yaklaşır ve gerçek dünyaya doğru bir yönelme gösterir. Evrenin oluşum macerasının anlatılması olarak nitelendirilebilecek mitik anlatımlarda mekân, merkezî durumdadır. Anlatının başlangıcında varlık mekâna yerleştirilir. Destana geçişte ise toplum adına hareket eden kahraman merkezî konumdadır ve mekân destan kahramanının hareketlerine göre şekillenir. Yukarıda da temas edildiği gibi zaman zaman kozmik alanda yaşanan olaylar, zaman zaman da yeryüzüne, gerçek dünyaya döner.

Halk hikâyelerinde bazen mit-masal unsurlarının tesiriyle gerçek âlemin dışında kozmik bir alan örneği görülse bile mekân gerçek dünyadır ve bu gerçek dünya hikâye kahramanının çevresinde şekillenir. Halk hikâyelerinin olayları gerçek yaşamışlıklardan alındıkları gibi zaman zaman muhayyel de olurlar. Olayların gerçek hayattan alınıp alınmasının yanında konularını çeşitli kaynaklardan almak suretiyle de oluşurlar. Kimi hikâyeler kaynağını klasik edebiyat’tan alırken kimileri masal ve destan gibi anlatım esasına bağlı türlerden almaktadırlar. Dolayısıyla hikâyelerden bazılarının mekânı da kaynaklandıkları anlatılardan alınan mekânlardır. Hikâyelere taşınan bu mekânlar bir geleneğin başka bir anlatı türünde devam ettiğine işaret ederken aynı zamanda musannifin/ anlatıcının olayların olmasını istediği mekânlardır. Bu mekânlar, musannif/anlatıcı ve dinleyicinin zihin dünyasında yaşanılmak istenen veya istenmeyen mekânlardır. Bu tür mekânları ütöpik mekânlar olarak adlandırmak mümkündür.

Ütöpik mekânların kurgulanmaları, insanlığın ilk dönemlerinden itibaren saygı, korku, büyüsel fonksiyon, inanç, dinî telakkiler, toplumun sosyal yapısı gibi birçok unsurun yalnızca biri veya birden fazlasının bir araya gelmesiyle oluşur.

Kişi veya toplumun gelecekle ilgili tasavvurlarını, ulaşmak istedikleri idealize edileni ifade için kullanılan ütopya kavramı, kaynağı itibarıyla mekânı da ifade etmektedir. Dolayısıyla ütopyaların bazıları -hatta çoğu- ideal bir toplumu ve bu toplumun içinde yaşadığı mekânı konu alırken ve "var olmayan yer", "iyi yer", "mutlu yer" gibi sözcüklerle ve çizgilerle ifade edilerek özlenen, örnek alınması gereken ideal bir toplum ve mekânı anlatırken bazı ütopyalar ise tam tersine, insanların baskı altında tutulduğu ve hayatlarından pek de memnun olmadığı toplumları anlatmaktadır. Bu tür ütopyalar; "anti-ütopyalar", "karşı-ütopyalar", "ters-ütopyalar" ya da "distopyalar" olarak adlandırılırlar (Bayartan, 2009:71).

Gerçek âlemden ütöpik âleme geçişin güzel örneklerinden biri, belki en başta gelen mekân evdir. Bachelard ev, evin gerçekliği ve gerçekliğin ötesinde olan üto-

pik âlemi açıklar: “Gerçekten de ev ilk hakışta, çok güçlü geometriye sahip bir nesnedir... Evin ilk baştaki gerçekliği, görülür ve elle tutulabilir. İyi yontulmuş taşlardan, iyi çatılmış bir iskeletten oluşmuştur. Eve düz çizgi egemendir. Şakul, kendi bilgeliliğinin, kendi dengesinin mührünü basmıştır eve. Böyle bir geometrik nesnenin, insan bedenini, insan ruhunu buyur eden metaforlara direnmesi gerekirdi. Fakat ev bir gevşeme ve bir içsellik mekânı olarak, içselliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü akılsallığın dışında, düşsellik alanı açılır” (2013:79). Fiziki olarak yaşama alanı ev, kişinin sığınacağı barınak olmaktan başka evin kapısı, eşiği bir geçişin, değişimin, başkalaşımın ifadesidir. İki farklı dünyayı, İki farklı alanı ifade eder. Bazen sıkı sıkıya kapalı olan kapı, kişinin eşiği aşmasına imkân vermez. Bazen de sonuna kadar açılır ve kişiyi yeni bir âleme taşır.

Hikâyenin merkezî kişisi/ kişileri, gördükleri rüya ile yeni kimliğe kavuşurlar. Âşık, maşuk veya kahraman olurlar. Rüya gördükleri yer genellikle evleridir. Geçek dünyadan ütöpik dünyaya yolculuk yapan kahraman ve sevgilisi, uyandıkları zaman yeniden reel dünyaya başka bir kimlikle dönerler.

Ütöpik mekânlardan bazıları var olan gerçek mekânlar üzerine kurgulanırlar. Bu tür mekânlarda anlatıcı, hikâye kahramanları âşık ve maşukun birlikte mutlu olmaları için yollar arar. Bu tür mekân tasavvuru gerçekte döneminde yaşanmayan, ancak yaşanması arzu edilen hayata uygun bir mekânının tasarlanmasıdır.

Mahmut ile Nigâr hikâyesinde ütöpik mekân Mısır’dır. Zira Mahmut’un âşık olduğu kız Mısır’dadır. Nigar da Mısır’da rüyasında Mahmut’u görecektir ve âşık olacaktır: “O acıyla bir gün, babasının öldüğü odaya girer ve orada bayılıp kalır. Rüyasında bir pîr görür. Pir Mahmud’a on sekiz bin âlemi yaratanın; üçler, beşler, kırkların ve Mısırdaki Nigâr Hanım’ın aşkına olmak üzere üç kez bâde içirir, iki parmağının arasından Nigâr Hanım’ı gösterir... Fakat Kamber ona yetişir ve yakalar. Kamber kendini tanıtır, sarmaş dolaş olurlar. Mahmut, olup biteni anlatır. Birlikte Mısır şehrini aramak üzere oradan ayrılırlar.

Mahmut’a bâde veren pir, Mısır’da Eset Paşa’nın Telli Nigâr Hanım’a da aynı şekilde bâde verir ve iki parmak arasından Mahmud’un suretini gösterir” (, 1987:57-58). Hikâyede, Mahmut ve Nigâr’ın rüya gördükleri mekân evleridir. Aynı mekânda, farklı kimlik kazanmış olarak uyanırlar ve ikisi de ütöpik dünyaya, açılan kapıdan girmiş eşiği atlamış ve yeni kimlik edinerek dönmüşlerdir.

Evde görülen rüyada “iki parmak arasından” gösterilen bir resimle kimlik değiştirmekten başka geniş ve açık mekân olan dağ da yeni bir kimlik edinmek için mekân seçilir.

Şah İsmail hikâyesinde Şah İsmail, musannif/anlatıcı zaten olağanüstü doğan kahramanın Şah İsmail olduktan sonra âşıklık yeteneğini de kazanabileceği ütöpik bir mekân yaratır ve “*Sabah oldu, yediler, içtiler Şah İsmail dağa dırmandı, öbürleri etrafta avlanmaya başladılar. Dağın depesine çıktı, öte yüzüne dağın baktı kine o kadar güzel bir yer kine, ufak tefek yerler olmasa çöl denecek kadar düzlük, bir çay akışı var görenler hayran kalır. Gözü dalar bu çayın akışına, seyretmeye koyulur. Bir baktı ki çayda bir ceylan sulanır. Hemen Kamer Tayı ceylanın arkasına mahmuzladı. Ora senin, bura benim derken depeyi aşınca önüne bir sürü yörük çadırı çıktı. Çadıra girdi. Ceylanı kaybetti.*

— *Ulan ben bu ceylanı buraya kadar govdu. Acaba can korkusuyla hangi çadıra girdi, der.*

Derken delikanlı bir çadırın önüne gelir. Çadırdaki Yörük beyinin kızı Gülizar Hanım vardır. Şah İsmail kızı görünce bayılır, ancak Gülizar'ın kokusuyla yeniden ayılır ve çalıp söylemeye başlar” (Okuşluk Şenesen, 2009:339-341) .

Bu metinde Şah İsmail'in bir ceylanın peşi sıra gidip yörük çadırına rastlaması, orada kızla karşılıklı âşık olmaları, Alâeddin Gaybî'nin Abdal Musa'ya intisap edip Kaygusuz adını almasıyla benzerlik göstermesi tesadüfî değildir. Söz konusu anlatıların her ikisinde de şahsiyetin teşekkülünde mekâna ve mekân içinde Türk kültüründe kutsal sayılan geyik/sığına işaret edilmektedir. Bozkır medeniyetinden yerleşik medeniyete geçme sürecinde bilinmezliğin mekânla ilişkisine işaret edilmektedir. Türk kültüründe kapalı mekânın bilinmezliklerin de ifadesi olduğuna örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir. Zira Yaratılış destanında Erlik'in yer altına, Karanlık ülkesine gönderilmesi, bilinmezliğe terk edilmesi ve bilinmezlikten dolayı da kişinin buna karşı tedbirli olması düşüncesi yaratılır.

Şeyh Senan hikâyesinde Mürşit Şah'ın idaresindeki Senan ülkesi tasvir edilmektedir. Anlatıcı Âşık Şevki Halıcı coğrafya bilgisine dayanarak Senan'ın yerini tarif ederken idealize edilen İslami-idari sistem hakkında da bilgi verir. Verdiği bilgi, yerini dahi bilmediği Senan ülkesi olmaktan çok, anlatıcının zihninde kurguladığı uzun ömürlü devlet, tarihî dönemlerdeki devlet ihtişamı, bunları sağlayan yönetim biçimi ile yönetici tipolojisidir. Anlatıcı, Senan ülkesini tasvir ederken Türk tarihine de atıfta bulunmak suretiyle böyle bir devletin olabilirliğini de sezdirir: “*Bu gece size haber verdiğim, bir rivayette Senan Ülkesi derler. Senan Ülkesi deyince heralde Pakistan diyiller amma değil. Bunu yannış söyleyiller. Senan Ülkesi gene bizim Türkişdan. Yani doğuda olan şehirlerdendi o zaman.*

Senan Ülkesinde Mürşit isminde bir şahdan bahsedeciyyk bu gece. Mürşit Şah çoh değerli, çoh giymetli, çoh memlekette yetgin. Gendisi asıl Müslüman. Dindar

bir pâdişahdı. Halkı bunu çok severdi. Bu da halkını çok severdi. Babasından riva-yet olunur ki tahdığah ona babasından galmadı. Esgiden gıralılıkla geçilen devir-lerdi. Bizim Osmanlı pâdişahları. Otuz altı pâdişah Atatürk'e gadar gelip gitmiş. Sade Osmannı. Ondan evvel Selçuklular ne gadar gelmiş gitmiş. Bilmem neler ne gadar gelmiş gitmiş. Bunnarın hepsi saymakla bitmez.” (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:734)

Emrah ile Selvihan Hikâyesinin Türkmen varyantı olan Sayyad Hemra'da, Sa-yad'ın Hemra'ya kavuşmak için Kızılalma Şehri'ne yönelmesi, kahramanın idealize ettiği, yaşanılabilir bir alana ulaşma isteğidir.

Yaşanılmaması gereken mekânlar olarak ifade edilebilecek karşı ütöpik -anti-ütopyalar/ters-ütopyalar- alanlar bulunmaktadır. Kahraman veya kahramanların sıkıntı çektikleri ıssız dağ başları, karanlık mağaralar, özellikle Seyfilmülük hikâye-sinde olduğu gibi Çin-Maçin diyarındaki denizlerin korkunç yüzü, ters ütöpik mekânlara örnek gösterilebilir.

Hikâyelerde gerilimi yükseltmek, dinleyici kitlesinin heyecanını artırıp ilgiyi an-latı üzerinde yoğunlaştırmak için anlatıda problemler yaratılır. Hikâye kahramanı veya sevgilisi çevresinde oluşan problemin yaratıldığı mekânlar, uğursuz sayılan, dışlanmışlığı ifade eden mekânlardır. Hikâye-i Âsuman ile Zeycân'da bu mekân örneklerinden birkaçını görmek mümkündür. Âsuman, Mağrip bezirgânlarının kedisi için yaptırdığı kahvehaneyi işletirken onu kıskanan şehrin on sekiz kahvecisi bir cazı karı bulup Asuman'ı şehirden uzaklaştırırlar. Şehirden uzaklaştırmak, kahra-manın cezalandırılmak suretiyle yaşanabilecek mekândan dışlanmasıdır. Türkiye'de ya toplum dışına itildikleri için gönüllü ya da toplumun dışladıkları zorunlu ayrılma sonucunda yeni kurulan yerleşim birimleri bulunmaktadır. Bursa ve Gaziantep'te Şehreküstü, 1790 yılında Mut'un Köserelli yöresinden küsererek gelen Yörüklerin kurduğu Küstülü köyü örneklerinde olduğu gibi Asuman şehirden uzaklaştırılır. Cazı tarafından bir kuyuya atılır, böylece istenilmeyen bir mekâna, ters-ütöpik mekâna terk edilir.

Asuman'ın kuyuda tutulması, Zeycan'ın düğünü olduğu sıradadır ve anlatıcı, hikâyedeki gerilimi yükseltmek için bu yolu, uğursuz bir mekân değiştirmeyi seç-miştir. Şehrin dışı açık alan olmasına rağmen ıssız ve sosyal yapıdan soyutlanmış bir mekândır. Kuyu, anlatıcının da dinleyicinin de bilinçaltında olumsuzluğun ifa-desi olan yeraltı ruhları, mitik dönemin varlığı Erlik ve ahfadının yaşadığı mekândır. Âsuman, Derviş Baba'nın yardımı ile kuyudan ve idealize edilen, varlık istenen mekâna yol alır (Kaya-Koz, 2000:49-52).

Bundan başka, kahraman/ kahramanların şahsiyet bulmasında yaşanılması tasvip edilmeyen bir hayat tasviri söz konusudur. Toplumda çözülmenin başladığı, sosyal yapının bozulduğu dönemlerde tasvip edilmeyen yaşama biçimleri yaygınlaşmaya başlar. Bunlardan birisi de eğlence tarzıdır. Âşık Garip'in babasından kalan servetini bitirmesine sebep olan meyhane, bir yandan hikâyede kahramanın kimlik kazanmasına vesile olurken bir yandan da olmaması gereken mekânlardan biridir. Âşık Garip'in meyhane düşkünlüğü ve insan hayatını olumsuzlaştıran bu tip mekân örnekleri ters ütöpik mekân örneği olarak kabul edilebilir.

Burada verdiğimiz örnekler, kısa bilgiler halk hikâyelerindeki mekân kavramı hakkında az çok fikir edinmemizi de sağlar. Bozkır medeniyetinden yerleşik medeniyete geçiş sürecinde teşekkül eden halk hikâyeleri, anlatıcı-dinleyici ve bu ikisine bağlı zaman-mekân ilişkisi ve içinde icra biçimine göre şekillenmektedir. Dolayısıyla mekân tasavvuru da dinleyici ve anlatıcının, hikâyenin anlatıldığı zamana ve ortama bağlı olarak şekillenir. Yani anlatıcı ve dinleyicinin mekân bilgisine/ tasavvuruna bağlı olarak şekillenir. Burada sınırlı olarak verdiğimiz örnekler ve başka hikâye örneklerini de dikkate aldığımızda, halk hikâyelerindeki mekân anlayışını, destani dönemden getirilen mitik ve destani örnekler ile yaşanan hayattan alınan örneklerden müteşekkil olduğunu söylemek mümkündür. Bu türdeki mekânlır, diğer anlatım esasına bağlı türlerde olduğu gibi soyut-somut açık-kapalı, geniş-çlur, fantastik, ütöpik, karşı ütöpik gibi mekân tasavvurlarıyla ifade edilebilir. Bu tasavvur biçimi, icra ortamına bağlı olarak hikâye kurgusunun gidişatına göre şekillenir. Buna göre açık-kapalı, dar- geniş mekân, gündelik hayatta görülen gerçeğimsi/ somut ya da anlatıcı veya dinleyicinin hayalleri, özelemleri ve inanç yapılarına bağlı olarak soyut/fantastik-ütöpik mekânlar olarak halk hikâyelerinde yer alır.

IX.3. Halk Hikâyelerinde Zaman

İlan Watt'a göre romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikolojik anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir (Stevick, 2004:217). Bu aynı zamanda romancıyı, içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, edindiği tecrübe ve bilgi alanıyla yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucu kitlesini, yazarın okuyucu kitlesi hakkında düşüncelerini; yazarın okuyucu karşısındaki tavrına bağlı olarak kendini şekillendirmesi, dolayısıyla okuyucu kitlesinin yazar hakkındaki düşüncelerinin de anlatılması, anlaşılması öğrenilmesi anlamına gelmektedir.

Yazıya geçmiş ve sabitlenmiş bir anlatı olan metin, yazıldığı dönem ile yazıldıktan sonra okunduğu dönem veya dönemlerde okuyucu/dinleyici tarafından değiştirilmez. Bu değişmezlik sınırları içinde ilk yaratıldığı dönemde nasıl kurgulandıysa

öylece kalır. Sözlü gelenekte yaşarken bir derleyici/kâtip tarafından tespit edilip yazıya aktarılan anlatı -destan, hikâye, masal, efsane vb. türler- yaratıldıktan sonra sözlü gelenekte yayılıp varyantlaşanlardan sadece biridir. Diğer varyantlar zaman içinde ya unutulur ya form değiştirerek yaşamaya devam eder ya da asıl metinden koparak başka bir adla anlatılır. Bu değişim esnasında anlatıyı oluşturan yapı elemanları da -olay, mekân, zaman, anlatıcı ve şahıs kadrosu- değişir. Bu değişiklik, anlatının ilk yaratıcısının kurguladığı anlatıdaki bütün unsurların değişmesi anlamına gelir. Zira anlatının ilk kurgulayıcısı aradan çekilir, onun yerini anlatıcı, zaman zaman yazıcı, dinleyici ve yeni yaratılan metnin okuyucusu ile bunların oluşturduğu başka bir anlatı metni ortaya çıkar.

Watt'ın sabit metin olan roman için anlattıkları, sabit metin olmaktan çıkan anlatıdaki unsurlar da değişir ve romanı kaleme alan yazar veya dönemin okuyucusu olmaktan çıkıp anlatıcı ve dinleyiciler ile bunların birlikte yeniden şekillendirdikleri anlatıya /performans/ canlı gösterim tarzına dönüşür. Hâl böyle olunca da yapıyı oluşturan elamanlar da bunu takip eder ve değişirler.

Halk hikâyeleri derlenmek suretiyle yazıya geçmiş olsa bile “sabitlenmiş metin” olarak değerlendirmemek gerek. Anlatının bir varyantı olarak ele alıp mutlaka derlendiği zaman, derlendiği zamanda geleneğin yapısı, dinleyici ve çevre mutlaka dikkate alınmalı. Bütün bunlar inceleme sırasında göz önünde bulundurulduğu zaman, sabitlenmiş metindeki yapı elemanları, üslup ve diğer özelliklerdeki farklılıkların olduğu görülecektir.

Yazılı bir edebî eserin yazıldığı dönemdeki zaman algısı ve anlayışı neyse o esere yansacaktır. Oysa gelenek, yazıya geçmiş olsa bile halk hikâyesi türünden anonim eserlerden -musannifi belli olsa bile- hikâyeyi anlatım sırasında farklılaştıracaktır. Dolayısıyla halk hikâyesi hangi dönemde anlatıldıysa o dönemin zaman algısı ve anlayışı metne yansacaktır. Bundan başka metindeki zamanla ilgili tasavvur, hikâyenin hangi döneme ait olduğu konusunda ipuçları verecektir. “*Her dönem, kültür ve inanç çevresinde yaşayan düşünürler de zamanı kendi anlayışları çerçevesinde yorumlayıp dönemin icaplarını doğrulusunda topluma zamanı öğretmeye, zamanı yaşatmaya ve hayatla zaman arasında sıkı bir bağ oluşturmaya çalışmışlardır*” (Tekin, 2006:107).

Mitten destana, destandan hikâye ve roman türüne gelinceye kadar bütün anlatılarda zaman, metnin oluşturulduğu/yazıldığı/yaratıldığı dönemlerde metin içindeki zaman algısı ile metin yaratıcısının yaşadığı metin dışı zaman algısı birbirinden farklı olsa bile her anlatı türü kendi tematik yapısına göre zaman algısını içinde

barındırır. Dolayısıyla zamanı; iç zaman ve dış zaman olmak üzere temelde ikiye ayırmak gerek.

Dış zaman, metnin oluşturulduğu/tasnif edildiği/yazıldığı dönem ile okunduğu, yeniden yazıldığı, anlatıldığı zamandır. İç zaman ise anlatıda olayın/ olayların olduğu zaman/zamanlardır.

Zaman- mekân kavramı ve bu kavramlar arasındaki ilişki, insan zihninde anlamlandırıldığı dönemin şartları ve bilgi kaynakları ölçüsünde algılanır. Tarih öncesi zaman/ mitolojik/mitik zaman, mitik dönemi yaşayan insanların evreni mitolojik düşünce çerçevesinde algılayıp yaşadıkları zaman ve zaman tasavvurudur. Bu dönemde mekân hakkındaki çağdaş tasavvurlardan farklı olarak, mitopoetik dünya modelinde “rasyonelleştirilmiş” mekânın olmaması (Bayat, 2012:170) gibi rasyonelleşmiş bir zaman da olmaz. Bu dönemin zaman kavramının insani düşünce içinde şekillenen, ancak insan dışı varlıkların hüküm sürdüğü bir zaman içinde düşünülməsi gerek.

Halk hikâyelerinde, özellikle olağanüstü olay, kişi ve mekânların yer bulunduğu anlatılarda rasyonelleşmemiş bir zamandan da bahsetmek mümkün değildir. Hikâyec anlatıcısı hikâyesini kendi zihin dünyasına oturttuğu an, daha önce başlangıçta kutsal özellikli anlatılanlardan veya okuduklarından edindiği, dinleyicinin de bildiği zamandır. Hem anlatıcı hem dinleyici hikâyedeki kurmaca dünyanın içindeki zamanı, bazen de atıf yapılan zamanı belirleyemez, belirlemeyi de düşünmez. Zira gelecek ve geleneğin aktardığı bilgi buna izin vermez.

Türk edebiyatında yazılı ve sözlü kaynaklarda farklı adlarla bilinen, özellikle dini anlatılar içinde oldukça yaygın olan Davutoğlu Süleyman Hikâyesinin¹² kaynağı Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de geçen kıssalardır. Behçet Mahir'in anlattığı hikâyenin zamanı, Hz. Süleyman'ın yaşadığı zaman değildir. Dinleyici, anlatıcının din tarihi hakkındaki bilgisine itibare ettiği için inanır. Anlatıda anlatıcının üslubu, hikâye ediş tarzı ve anlatırken hikâyeye kattığı yeni, ilgi çekici bilgi ve motifler hem anlatıcıyı hem dinleyiciyi hikâyesinin kurmaca dünyasına götürür. Dinî bir metin, peygamber kıssası ve anlatıda yer alan motifler mucize olarak algılandığı için de inanırılık derecesi oldukça yüksektir. Bu nedenle anlatıcı da dinleyici de zamanı, anlatının kendi içinde algılar ve kabullenir. Oysa hikâyede geçen oluşum, türeyiş, değişimle ilgili motifler mitik anlatılarla ilgili motiflerdir. *“Hz. Nuh dünyayı su almadan gemiyi yaptı. O anda her hayvan var idi. Kedi ile fare yok idi. Bütün hayvanatı halgetmişti. Bu ikisini halgetmemişti. Geminin içinde bir hastalık zuhur*

¹² Hikâye hakkında geniş bilgi için bk. Özkan Daşdemir, Davutoğlu Süleyman Hikâyesi -Metinlerarası Bir Okuma- Erzurum 2015, Fenomen Yayınları.

etdi. Cenab-ı Hak el galdudl, Nuh Peygamber, Allah'a dilek diledi. Cenab-ı Hak'dan nida geldi:

"Ya Nuh, donuzun burnunu sık" dedi.

Donuzun burnunu sıkı. Donuzun burnundan fareyi halgetdi. ...

"Yarebbi sen kötü bir şey halgetdin, bu ne idi yarattın? Erzağımızı yeyir, bizi gemini içinde aç goyacak" diye Nuh (A. S.) Allah'a dilek diledi. Bu defa ikinci hitab geldi:

"Ya Nuh, aslanın dalını sığa" dedi.

Aslanın dalını sığadi, Cenab-ı Allah, aslanın dalından kediyi halgetdi. Aslan tın-sırdı kedi düşdi" (Sakaoğlu vd., 1999a:326).

Tarihî zaman, mitik dönemi takip eden, insanlığın medenî tekâmülünün izlenebildiği kronolojik dönemlerdir. Başlangıçta döngüsel "zaman" anlayışının hâkim olduğu zaman tasavvuru, daha sonraki dönemde kronolojik bir yapıya bürünerek "çizgisel zaman" anlayışına dönüşür. Modernlik öncesi zamanda, zamanla ilgili bilgiler olayların ve tecrübelerin bir ilişkisidir ve dikkati çeken olaylarla işaretlenir.

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde, dolayısıyla halk hikâyelerinde zaman, hikâye dışı ve hikâye içi zaman olarak iki kısımda ele alınmaktadır. Zira kurmaca metin olan hikâye, konusunu gerçek hayattan almış olsa bile kendi itibarî dünyası içinde musannif/anlatıcı tarafından tayin edilen zaman içinde yaşar. Dolayısıyla hikâye karamanın gerçekte yaşadığı zaman ile anlatıcının yaşattığı zaman farklıdır. Burada kahramanın yaşadığı zaman dış, musannif veya anlatıcı tarafından hikâyenin itibari dünyasında yaşayan zaman iç zaman olarak ele alınmalıdır.

Hikâyedeki zaman kurmaca yapı içindeki zaman olsa da anlatıcı, olayları, olayları yaşayan kişileri, hikâyenin inanırlığını sağlamak için kronolojik bir döneme bağlar. Bu tür zaman algısı, daha çok tarihî kişi ve olaylar çevresinde teşekkül eden hikâyelerde görülür. Anlatıcı da bunun bilinmesini ister ve dinleyiciye kurmaca metnin gerçekte olduğunu hissettirmek için zaman ve mekânı belirtir. Yusuf ile Gülistan hikâyesinde olduğu gibi kesin tarihler yerine tarihî dönem verilerek olay zamanı belirtilir: "Kıymetli dinleyenler, tarihte isimler vardır, hiç unutulmaz; kişiler vardır dünya durdukça adları yaşar. Size anlatacağım hikâye, Selçuklu İmparatorluğu zamanında bugünkü Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşamış bir baba-yiğidin, bir koç yiğidin hikâyesi olacak" (Yılmaz, 2011b:147).

Bazı hikâyelerin zamanı kesin tarihî olaylara bağlandığı gibi, hikâye edilen olay hakkında açıklayıcı ön bilgi verildiği de olur. Hikâyenin kurmaca yapısı içindeki

anlatıcı, yerini dış anlatıcı (Yücel Çetin, 2016:120-121) olan anlatıcı âşığa bırakır: “Bu üç sersuhanayı söyledikten sonra gelelim hikâyemizin güzelliklerine. Peh ocağın batmasın! Hikâyemiz Gülistan ile Süleyman. Yıl 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı. O zaman Doğu Anadolu’da harp esintileri, harp haberleri var. Memlekette bir perişanlık, bir felaket var. Eh Allah devletimize, milletimize zeval vermesin. Allah Türk Silahlı Kuvvetlerini havada, karada, denizde daima korusun. Allah milletimizi birlikten, beraberlikten ayırmasın! Dünyanın en büyük varlığı vatandır. Vatanı olmayanın hiçbir şeyi olmaz. İşte o zaman, 1877 tarihinde bir sabah kalkarlardı ki, Ruslar yani düşmanlar memleketlerini işgal etmiş. O kalesiyle, o güzelliğiyle, o elli iki camisiyle, insanlarıyla, Doğu Anadolu’nun serhat şehri Kars düşman elinde kalmış. Bir memleket düşman elinde kaldığı zaman, orada ne başlar? Göç başlar ki bugün Türkiye’nin neresine giderseniz gidin, özellikle Sivas’ta, Yozgat’ta, Çorum’da hatta Balıkesir’de Karslılar görürsünüz. Oraya yerleşmişlerdir. Hatta Adana’nın Kadirli ilçesinin eski ismi bile Kars’tır. Onlar işte 93 Harbi’nde, yani Rıfı tarihle 1293, Miladi tarihle 1877 yılında göç edenlerdir” (Türkmen-Taşlıova, 2009:325-326).

Yakın zamanda teşekkül edip geleneğin temsilcisi âşığın biyografisini hikâyeleştirilen Mâhîrî ile Mâhitaban hikâyesinde gerçek tarih, mekân ve kişi adları verilmektedir. Ferdî bir çalışma olan hikâye başka anlatıcılar tarafından bilinmemekte yarı da anlatılmamaktadır: “Mâhîrî’nin asıl adı Osman’dır. Artvin ilinin Yusufeli ilçesine bağlı İphan (İnanlı) köyünden Altıntaş oğullarından Ahmet Ağanın 1850 yılının baharında dünyaya gelen oğlu Osman, genç yaşta önce babasını ve sonra da annesini kaybedince Mihriban adındaki ablası ile bağ ve bahçe işlerinde çalışıp geçimini sağlamağa başladı.

Genç Osman’ın doğduğu köy, Çoruh vadisinde, Erkinis-Demirkent bucağının eteklerinde 40 hanelik şirin bir köydür. Bunların içinde en kuvvetlisi Huzurî ve Muhibbî; hayatı maceralarla dolu olan saz şairi ise Mahîrî’dir.

İphan köylü Osman, yedi yaşına varınca köyün cami medresesinde Kur’an-ı Kerim tilavetine başladı...” (Gökalp, 1985:15)

Aynı şekilde zamanın belirlendiği âşığın hayatının hikâyeleştirilmesi Şükrü Elçin tarafından kaleme alınmıştır. Kul Ahmet ile Şah Zeynep Hikâyesinin girişi âşığın doğumuyla başlayıp evliliği ve çocukları hakkında bilgi ile biter: “Kul Ahmet 1932 yılında Maraş’ın Pazarcık ilçesine bağlı Bozlar köyünde doğmuştur. Babası sonradan Pazarcıkın Kantarma köyüne yerleşen Mehmet Bey’dir. Dedesi yine Pazarcıkın aşiret reisi Bilâl Ağadır. Dedesinin ninesi meşhur halk edebiyatımızın

destan kahramanlarından Köroğlu'nun eşi Benli Döne'nin torunlarından. Anne-si Satiha Hatun o civarın eşrafından Mustafa Bey'in kızıdır" (Elçin?: 3).

Hikâyenin bitiminde yazarın âşıkla ilgili kanaati ve imzası bulunmaktadır; "*Kul Ahmet geleneksel Türk edebiyatının büyük üstatlarından biridir. Kendisi büyük bir yoldadır, ona daha büyük başarılar dileriz. Yazar Edebiyat Hocası Şükrü Elçin*" (Elçin?: 39).

Bir başka örnek, halk hikâyelerinin modernleştirilmesi çalışmasıyla kaleme alınan ve halk hikâyeciliği geleneğine bağlı olmayan, ancak halk tarafından okunmak üzere yazılan Sevdalı Efe adlı anlatıda da tarih verilmektedir: "*Sene 1920. Ege Bölgesi'nin hepsi de birbirinden güzel...*" (Fettahoğlu, 1959:2).

Halk hikâyesi tarzında yeniden kaleme alınan Ferhat ile Şirin'de de zaman belirlenir: "*Ferhat ile Şirin, güzel Anadolu'nun güzel Amasya'sının bir halk masalıdır. Bundan 4.000 yıl önce de eşsiz Anadolumuzun en güzel ilerinden birisi de Amasya Şehriydi...*" (Gürtunca, 1982:3).

Modern zaman bilgisi, yıl ve gün bilgisi hâline dönüşür ve zaman insan hayatına göre yeniden bölünür, şekillenir. Postmodern zaman tasavvuru dönemde zaman, süreklidir. Postmodern zaman anlayışı, zamanın esnekliğini önemser ve zaman-insan ilişkisi, aynı zamanda çok şey yapılacağı, yapılması gerektiği üzerine temellendirilir. Özellikle performans-zaman ilişkisinde, -adlandırılmasa bile- postmodern zaman anlayışının hâkimiyeti görülür. Eliade, festival ve ritüele dayalı takvimlerde bunu örneklendirmektedir (1993:68-113).

Hikâyenin dinleyiciye/okuyucuya iletilmesinde aktarımın "*bir "mış gibi" alan; geçmişin hikâyesinin, karakterlerinin ve duygusal çatışmalarının özel bir şimdiki zamanda canlandığı, geçmişin temsil edilmesine ve simgesel olarak yinelenmesine yardımcı bulunan ve dinleyicinin "müdahaleleriyle" kendini nihai bir gözden geçirmeye açması beklenen bir alan*" (Brooks, 2010:66) olduğunu kabul edersek geçmişle şimdi aralığında, zaman zaman da ilahî anlatıcının geleceğe dair sezgileri de dikkate alındığında- geçmişle gelecek arasında kurgulanan hikâye dünyasının zamanı postmodern bir zaman olarak da kabul edilmelidir.

Hikâyelerin girişinde yer alan, geçmiş zamanın belirsizliğinin de ifadesi olarak söylenen; "*Râviler rivayet eylerler kim...*", "*Zaman-ı evâilde...*", "*Bizden önceki üstadlarımız, gözümüzle görmedik, böyle hikâyet etmişler ki...*", "*Var varalım, sür sürelim, destursuz bağa girenin sopadandır ölümü...*", "*Nâkilân-ı asar şöyle hikâyet, böyle rivayet ederler kim, vaktin birinde...*" ve benzeri kalıp ifadeler ile anlatının sonunda söylenen; "*Allah cümlemize hayırlı günler nasip etsin*", "*Allah*

ona, Âşık Sümmânî'ye, onun yaşlılarına, gelmiş geçmiş bütün âşıklarımıza, bütün büyüklerimize, gazilerimize, vatanperver insanlarımızdan ölenlere gani gani rahmet eylesin! Allah sizleri de var etsin" gibi geleceğe yönelik temenniler arasında kalan zaman diliminde yaşanan olayların anlatıldığı hikâyelerdeki zaman önemsizleşir.

Hikâyenin kurmaca yapısı içinde geçmişte yaşanan zamanla geleceğe dair temenniler ya da ilahî anlatıcının geleceğe yönelik sezgi ve düşünceleri, anlatının akışı içinde kaybolur. Anlatıcı da dinleyici de bunun farkına varmaz ve zaman önemini yitirir.

Eglen, bizim postmodern zaman diye kabul ettiğimiz zaman tasavvurunu, zamanüstülük olarak adlandırıp anlatıcı zamanında değerlendirmekte, dış anlatıcı olan hikâyecinin zamanı ve zamanda olacakları bilmesi bakımından dinleyiciye göre avantajları olduğunu söyler: *"Dinleyiciye göre avantajı budur. Dinleyici olayları, bir sis perdesinin yavaş yavaş aralanması biçiminde tecrübe ederken anlatıcı zaten hikâyenin tümünü bildiğini duyurmaktadır. Anlatılan hikâye, geçmişte olup bitmiş bir hikâyedir, yani gayba aittir. Ancak gayb iki türlüdür; o gelecekle ilgili olduğu kadar, geçmişle de ilgilidir. Anlatıcı anlattığı hikâyelerin gerçek olduğuna bizi ikna etmeye çalışmaktadır, ancak olayları bizzat da yaşamamaktadır. Şu hâlde onun elinde, dinleyiciler açısından olduğu kadar, hikâye kahramanları açısından da gaybî bir bilgi var demektir. Anlatıcı bu ikisinin de keyfini sürer görünmektedir."* (2012:180)

Yazıyla sabitlenmiş roman ve hikâye ile tiyatro türü tahkiyeli eserlerde olayların başlangıç ve bitiş noktaları arasında geçen zaman vaka/olay zamanı ile anlatıcı tarafından idrak edilip okuyucuya aktarıldığı zaman olan anlatma zamanı esas alınmaktadır (Tekin, 2006:117-118; Çetışli, 2004:75-76). Şerif Aktaş'a göre bu tür eserlerde zaman, "Maceranın kendi zamanı" (anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre), "anlatma zamanı" (yaşanılan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiği zaman), "yazıya geçirme zamanı" (yazarın eserini yazdığı tarih ve süre) ve "okuma zamanı" (2005:113-114) olarak ele alınmalıdır.

Metin ile canlı gösterim/performans olarak adlandırılan anlatım biçimi anlatıyı oluşturan zaman anlayışında da değişikliğe gider. Zira Gökem "... hikâyeler "sözlü gelenek"te "canlı bir gösterim (performance)" olarak anlatıldıkları/icra edildikleri için, onlarda "yazma " ve "okuma" zamanlarının varlığını düşünmek zordur. Bunların yerine "sözlü gelenek"te, "anlatma-icra zamanı" ve "dinleme-seyretme zamanı" kavramlarını düşünmek gerekecektir. Bu iki zaman, aynı anda oluşmaktadır. Yazıya geçirilmiş tahkiyeli eserlerde mevcut olan 'vaka' ve 'anlatma' zamanı kavramları, incelenecek hikâye metinleri için de geçerli kavramlardır " ifadeleriyle sabitlenmiş

anlatı metni ile sözlü gelenekte yaşayan, performansa dayalı anlatıdaki değişikliği tespit etmektedir (Görkem, 2000:115).

Okuşluk Şenesen halk hikâyelerindeki zamanı, “olay zamanı” olarak alır ve “belirli zaman” “belirsiz zaman” ve “formülüstik sayılara bağlı zaman”, “doğal zaman” olarak değerlendirir (2009:197-201).

Aytaç, realist hikâyeleri esas almak suretiyle aşk konulu hikâyelerdeki zamanı reel zamana, kahramanlık konulu hikâyelerdeki zamanı destan zamanına yakın zamanlar olarak ele aldıktan sonra, yazılı hikâyelerde vaka zamanı ve anlatma zamanı olarak ele alınması gereğine işaret eder (Aytaç, 2011:61-64)

Makas, hikâyenin konusu, anlatıcı-dinleyici çevresi, anlatıldığı coğrafya/ortam, anlatma/icra zamanı, anlatının şekli yapısı gibi unsurların zamanın belirleyici unsurları olduğu üzerinde durduktan sonra hikâye icrasından önce ve sonrasını da hikâyedeki zamanın içinde değerlendirilmesi gereğine işaret eder. Zaman birleşmesi ve ayrılması, zamanın hızlanması, zamanın hatırlanması, zamanın kısaltılması, zamanın duraksaması, zamanda yolculuk, zamanda geleceği yolculuk gibi alt başlıklarında hem hikâyenin kurmaca yapısı içindeki zamanı hem icra zamanını birlikte değerlendirmiştir. Hikâye dışı zaman olarak adlandırdığı alt başlıkta da yine icra biçimi ile üslup özelliklerinden faydalanmak suretiyle zaman konusunu işlemiştir (2002). Albayrak, hikâyecinin olaylara akıl ve mantığıyla bir çözüm bulamayınca hayal ve sembollerden faydalandığını, bunun sonucunda da zaman ve mekân (yer) kavramlarının sınırlarının belli olmaktan çıkarttığını ifade eder (2005:39). Köse ise halk hikâyelerinin başlangıcında, hikâye kahramanının ortaya çıktığı yer ve zamandan bahsederek, bunların bütün hikâyeler için genel geçer olduğunu ifade eder (1996b:21).

Halk hikâyesinde zamanı şematik olarak göstermek gerekirse “İç Zaman” ve “Dış Zaman” olarak önce iki kısımda ele almak gerek. Dış zamanda; hikâyenin teşekkülünden önceki zaman (musannif, musannifin yetiştiği gelenek, bilgi edinme ve icra anına kadar olan hazırlık dönemi), anlatma zamanı (icra tarzı, icra anında anlatıcı ve dinleyici kitlenin hikâye zamanına müdahalesi), okuma zamanı (hikâyenin bir dinleyici kitlesine okuyucu tarafından okunması) ve bu çerçevede zamanla ilgili algı ve zaman tasavvurları dışı zaman yapısı olarak incelenebilir.

Hikâyede iç ve dış zamana dair en güzel örnek Köroğlu anlatılarıdır. Kür unvanlı bir kahramanlık anlatısında Kur’dan Kör/Gur/ ve Köroğlu adıyla hikâye kahramanına dönüşen Köroğlu anlatmalarının (Çetin, 1998) eski usturevî özelliklerini kaybedip menkıbevi-tarihî bir mahiyet aldığı, aslında Köroğlu’nun Göktürk-Sasani mücadelesinin olduğunu döneme götürmek gerektiğini Köprülü ifade etmektedir (Köprülü, 1981:42-59).

Dış zaman olarak Göktürkler dönemine bağlanan bir anlatının tarihî dönemlerde, Türk toplumunun coğrafya ve medeniyet değişimine bağlı olarak değişen Koroğlu'nun tarihî kişiliği ve yaşadığı varsayılan dönem dış zamandır. Koroğlu'nun seyis olan Yusuf'un oğlu Ruşen olarak anlatılarda yer alıp, farklı coğrafya ve tarihî dönemlerde oluşan anlatılarda yaşaması, hikâyenin iç zamanını oluşturmaktadır. Hikâyede dış zaman sadece hikâye kahramanı ile ilgili zaman dilimi değildir. Geleneğin belirlediği öğrenme zamanı ki bu zaman usta-çırak ilişkisi içinde varlığını sürdüren âşık tarzı edebiyatta, hikâyenin öğrenildiği usta âşığın yaşadığı, dolayısıyla yaşadığı dönemde anlatıyı öğrendiği zaman dilimini de burada değerlendirmek gerek. Hikâyenin kaynaklandığı kültürel alan, eğer ödüncleme ise alınan kültür alanı ve alındığı dönem de dış zamanda değerlendirilmelidir. Hüsrev ü Şirin'den Ferhat ile Şirin'e ve oradan Şerife Hanım hikâyesine dönüşüm buna örnek teşkil eder (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:156).

Dış zamanda ele alınması gereken bir başka konu, anlatma/okuma zamanıdır. İster yazılısından genel bir dinleyiciye okunsun, gerek geleneğin gereklerine göre anlatılsın gerekse bir okuyucu yalnız okusun, okunan veya anlatılan hikâyenin zamanı da dış zamanda değerlendirilmeli.

Hikâyenin kurmaca dünyasında anlatılan zaman musannif/anlatıcı-icracı tarafından anlatıldığı zaman tasavvuru sınırları içinde anlatılmaya çalışılsa bile doğrudan metnin kendi iç zaman sınırları içinde çeşitlenmektedir. Anlatının içindeki zaman temelde olay/olayların olduğu zaman üzerine kurgulansa bile, olay zamanından önceye dönüşler, mitik döneme kadar uzanan bir zaman dilimine gidebilir. Hikâyelerde görülen mitik-dinî unsurlar kültürel belleğin çağırılması ve yaşatılmasını sağlarken anlatının da geleneğe uyumunu sağlar. Zira anlatılarda yer alan bu tür motifler musannif/anlatıcı sanatkarların inisiyatifi dışında geleneğin temel dinamikleri olarak anlatıya girer ve bu da anlatı içinde herhangi bir yerde, ama mantıklı bir gereklilikle gösterilir. Özellikle dış anlatıcı olan sanatkar, gerektiğinde anlatılanların zenginleşmesi, dinleyicilerin bilgilenmesi amacıyla geçmişe atıf yapar, örnek olay ve şahsiyetler hakkında açıklamalarda bulunur. "*Beyefendi görüp geşme. Hele bak ki neyin içinde neler var. İşte hekâyenin bir fikri hatrime geldi. Şunu annatmaya mecbur galıyorum. Bütün evliyaların piri Veysel Garani hazretleri idi. Veysel Garani, efendimize aşığıdı, efendimiz de onun cemalına aşığıdı. İkisi birbirinin cemalına aşığıdı... Hz. Ömer'in gılıç elinde, Bilâl-ı Habeşi'nin sağır durduguni bütün Megge'de Gureyş gavmi gördi...*" (Sakaoğlu vd., 1999b:376-380).

Dış anlatıcının devrede olmadığı, hikâyenin kendi kurmaca dünyasında olan anlatıcı da postmodern zaman olarak kabul edilebilecek zaman, özellikle ilahî anlatıcı tipinin geleceğe yönelik tahminleri veya bilgileridir. Bu tahmin veya bilgiler olayların gidişi-

ni, dolayısıyla hikâye kahramanlarının olaylardaki fonksiyonlarını veya olayları yaşayış biçimlerini de belirler. Bazen de dış anlatıcı ilahî anlatıcının yerine geçip hikâyenin içinde yer alır ve anlatının bir karakteri olarak kendine rol biçer. Hikâyenin anlatıldığı zaman, ancak anlatının içinde anlatıcı tarafından olaylar anlatılırken dış anlatıcı, kurmaca yapı içinde var olan anlatıcı dışında icracı anlatıcının araya girerek zaman zaman olaylara yön vermesi, kendisi ve içinde yaşadığı kültürel yapı doğrultusunda metnin zihniyet değişikliğine evrilmesinin sağlanması anlatma zamanının zihniyet dünyasına göre metnin içine girip zamanı durdurması ve anlatıda olayların akışına ara vermesi sık görülür. Bu anlatım özelliği Behçet Mahir anlatmalarında sık görülmektedir.

Anlatıda iç zaman çerçevesinde periyodik zaman görülmesi gereken zaman yapılarından biridir. Kalıplaşmış ifadelerle anlatılan bu zaman dilimi, “yılda bir kez”, “üç aydan üç aya”, “kırk yılda bir” gibi ifadelerle anlatılmaktadır.

Anlatıcı, hikâyenin inandırıcılık derecesini yükseltmek için metin içinde geçmiş zaman/zamanlardan örnekler vermektedir. Makas bunu “zamanın hatırlanması” (2002:36) olarak adlandırmaktadır. Hikâyede, anlatıcının dinleyicilerin ilgisini çekmeyeceğini bildiği veya tahmin ettiği, kendinin teferruat gördüğü olay veya olaya bağlı parçacıkları anlatmaz. Onun teferruat olduğunu Dede Korkut’ta “Ozan dili çevik olur” ifadesini hatırlatan; “nece başınızı ağrıttayım”, “bele bele” (Makas, 2002:35-36) örneklerinde olduğu gibi zaman atlamayı gösteren kalıplaşmış ifadeler bulunmaktadır.

Anlatma öncesi-öğrenme, oluşturma/tasnif- ve anlatma esnasındaki zaman, genel okuyucu ve dinleyicinin zaman tasavvuruyla doğrudan ilgilidir. Zira bu unsurlar, anlatının şekillenmesi üzerinde etkilidirler.

Türk halk hikâyeleri olarak adlandırdığımız âşık tarzı edebiyat geleneğine bağlı olan hikâyeler, kendi içinde belirlenen zaman/zaman dilimi içinde olayların yaşandığı uzun soluklu anlatmalardır. Ancak bu anlatmaların yazılı gelenekte yaratılan ve yaşanan/yasatılan eş değer türleri gibi sabitlenmiş metinleri olmaması münasebetiyle diğer yönleriyle olduğu gibi zaman itibarıyla da farklı incelenmesi gerekir. Hikâyenin oluşmasında sadece musannif ve musannifi besleyen bilgi kaynağı yanında onun yaygınlaşması, anonimleşmesi hâlinde anlatıcılar da hikâyede pay sahibidirler. Dolayısıyla musannifin hikâyede belirlediği zamana anlatıcılar ve dinleyiciler de katkı sağlamak suretiyle zamanı belirlerler. Hikâyenin zamanı, hikâye-anlatıcı-dinleyici merkezinde anlatma zamanı ve mekânına bağlı olarak belirlenir. Dolayısıyla her anlatı (hikâye), anlatılan yer ve zaman ile anlatıcı ve dinleyici farklılığına bağlı olarak değişik zaman tasavvurlarıyla yeniden oluşur. Hikâyenin musannifinin, hikâye yazıyla sabitlenmediği sürece anlatıya zaman belirlemesi güçtür. Hikâye yazıldıktan sonra sabitlenir ve öze-

likle 20. yüzyılın ilk yarısında olduğu gibi daha çok okunmak amacıyla yazılmışsa kişisel bir eser olur ve zaman da buna bağlı olarak sabitlenir. Bu tür hikâyelerde, özellikle millî hikâyeler diye adlandırılan Yanık Ömer ile Yayla Güzeli, Ateş Olup Sardılar, Alpaslan'ın Dilber Fedaisi, Çakıcı Efe gibi modernize edilmiş hikâyelerde zaman belirlenmemiş olsa bile okuyucunun zihin dünyasında bir zaman kavramı oluşur. Burada oluşan zaman tasavvuru okunan metin ve okuyucu arasında kalır.

İç zaman, hikâyenin kurmaca yapısı içindeki vaka/olay zamanıdır. İç zaman, hikâyenin başlangıcı olan kahramanın çevresi veya ailesinin tanıtılmasından, kahramanı yaratan problemlerin ortaya çıkıp çözüme kavuşması; kahramanın şahsiyet kazanması, olayları yaşaması ve sonlandırmasına/ sonlandırılmasına kadar geçen geniş ve uzun bir zamandır. İç zaman kavramının içine, hikâyenin kurmaca dünyası, kurmaca dünyanın oluşturulmasından anlatılması; anlatım zamanında anlatıcının tutumu, anlatıya müdahalesi, anlatıcı-hikâye-dinleyici ilişkisinde zamanın kullanımı da girmektedir. İç zaman yapısı içinde mitik zamandan geleceğe dair tahminlerin de yapılabildiği geniş, sonsuz bir zamanın varlığı söz konusudur. Mitik zaman, döngüsel zaman, çizgisel zaman, zaman atlama, eş zaman gibi yapılar iç zamanda ele alınmaktadır. Anlatılardaki iç zamanı belirleyen anlatıcıdır. Peter Brooks'un "bilge" olarak nitelendirdiği anlatıcı, yerel geleneklerin koruyucusu, kaybolmaktan olan güzellikleri keşfeden sanatçıdır. *"O, yaşayan dünyanın dünyasına, deneyimin iletilmesine ve paylaşılmasına faydalı olduğu için özgün olduğu için bu sayede bilgelice, bir kişinin birlikte yaşadığı insanlar verdiği nasihate dönüşebilen bir iletişim dünyasına aittir. Ancak bu bilgelik, hikâyenin mesajında bulunmaktan çok, hikâyenin anlatma durumuyla bütünlemesinde rol alan bir öğedir"* (2010:94). Dinleyicisine kıymet verdiği ve kendisini bu kıymete layık gören sanatçı, hikâye anlatmanın seçkinlik göstergesi olduğu bilinciyle bilgece davranır, hikâye konusunda kendini bilge sayar. Böyle olunca hikâyenin baştan sona bütün yapısıyla oynama yetkisini kendinde görür. Bunun içine zaman da dâhildir. Özellikle zamana müdahale etmesi, dinleyicinin tutumuyla yakından ilgili olduğu için zaman yönetimi de anlatıcıdır.

Edebî eserin oluşturulması, eser sahibinin yaşadığı dönemden önceki zamanlardan başlayıp eserin bitimine kadar olan dönemi içine alır. Halk hikâyesi de bu çerçevede hikâyeyi oluşturan "musannif" âşğın, içinde yetiştiği geleneğe özgü bilgiler ile geleneği besleyen toplumsal norm ve değerlerdir. Gelenekten beslenen musannif, kendi döneminin değerlerini -estetik değer dâhil- oluşturduğu hikâyeye serpiştirirken kendi zihniyet dünyasını da yansıtmış olur. Dolayısıyla anlatının oluşturulduğu zamanla anlatıdaki zaman arasında yakın ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki sabitlenmiş metinlerde daha belirgindir. Sözlü gelenek yoluyla sürekli aktarılan ve her aktarımda, aktarıldığı zamana uydurulmuş hikâyeler için bunu söylemek zordur.

Hikâyelerin iç zaman yapısında da etkili olan oluşturma zamanını tespit etmek zor olmakla beraber bununla ilgili çalışmalar tarihî-lengüistik-coğrafi yöntemlerle yapılmaya çalışılmaktadır. Hikâye/hikâyelerin ilk örneğinin tespit edilememesi, anlatıların versiyon, varyant, eş metinler olarak incelenmesini zorunlu kılmıştır.

Hikâyenin oluşma zamanıyla ilgili olarak şunlar söylenebilir:Sözlü ortamda yaratılan ve yayılan anlatıların, gelenekte olan kalıp ifadeler hariç, ilk şekillerinin tespiti mümkün değildir. Ancak tarihî dönemler içinde, coğrafya, inanç ve dille ilgili bulgular yoluyla en yakın örneğe gidilebilir. Hikâyecilik geleneği içinde musannif bilinse bile hikâyede anlatıcı/anlatıcılardan kaynaklanan değişiklikler söz konusudur. Hikâyelerin sabitlenmiş yazılı metinleri olmasına rağmen anlatım sırasında yazılı metne bağlı kalmadığından, oluşturma zamanıyla anlatı zamanı arasında birçok değişiklik söz konusudur. 20. yüzyılın başından itibaren yeniden yazılan, modernize edilen halk hikâyelerinin yazarları belli olmakla beraber bu tür hikâyeler yaygınlık göstermemiştir. Bunlar daha önce yazılmış metinlerden birebir aktarılmış veya uyarlanmış olsa da gelenek içinde kabul görmemiştir. Sonuç olarak diyebiliriz ki; halk hikâyesinin musannifi belli olsa bile anlatı, olduğu dönemin değil anlatıldığı dönemin izlerini taşır. Buna sebep ise anlatıldığı ortam, anlatıcı ve dinleyici çevresinin yapısıdır.

Vaka zamanı, hikâyelerde “başlangıç birimi” olarak ifade edilen bölümden başlar. Bu bölüm, hikâyede olayların akışının sağlanmasında birinci derece kişi olan kahramanın ortaya çıkmasına hazırlık zamanıdır. Burada aile, gerçek zaman/mekân gerçekliği içinde tanıtılır (Başgöz, 2012:75). Hikâyenin son bölümü olan duvakka-pama ile sonlandırılır. Ancak anlatı zamanında, zaman tasarrufu sadece anlatıcıya bağlı değildir. Anlatıcı zamanı belirlerken dinleyici tutumunu da göz önüne alır. 1985 yılında Âşık İslam Erdener’le yaptığımız bir çalışmada, Dil-i Gam Yahya Bey hikâyesini yaklaşık dört saatte anlattı. Anlattığı hikâyede olayların akışında büyük değişiklik yapmadı. Ancak zamanı kısaltmak için şiirlerden bazılarını söylemedi, Dil-i Gam ile Yahya Bey’in karşılıklı söyledikleri şiirlerden bazılarını ya kısalttı ya hiç söylemedi (Çetin, 1986a). Âşıkla aynı hikâyeyi, o zaman Ankara Mithatpaşa Caddesi’nde bulunan TRT Türkiye’nin Sesi Radyosunda konuştuk ve anlattırdık. Program 30 dakika sürdü ve sohbet ile hikâyenin tamamı bu zaman dilimine sığıdı.

Vaka zamanı yukarıda verdiğimiz örnekten de anlaşılacağı gibi anlatıcı-dinleyici-hikâye bağlamında, anlatıcı vaka zamanını planlar ve kontrol eder. Bu durumda zaman uzar veya kısalabilir. Anlatıcı, dinleyici profiline bağlı olarak hikâyenin gerçekliğini vurgulamak için başlangıçta, kahraman, kahraman çevresi, dönemin sosyal yapısı gibi birçok konuda bilgi verip anlatının girişini uzatır. Burada amaç çoğu kez dinleyiciyi bilgilendirmektir. Giriş hikâyeye ilgili olmasa bile anlatıcı bir şekilde hikâye ile ilgilisi kurar. Âşık Şeref Taşhova Gülistan ile Süley-

man hikâyesinde, sersuhan, dua ve döşeme ile 1877-1878 Türk-Rus savaşı, savaşta Kars, Kars'ın Akdere Köyü'nü anlattıktan sonra hikâyesini köyle ilişkilendirir ve anlatmaya devam eder (Türkmen-Taşlıova, 2009:322-326).

Hikâyelerin içyapısındaki zaman genel olarak anlatıcı ve dinleyici zihninde belirlenen ve bilinen bir zaman olmasına rağmen icra anında, hikâyenin anlatıldığı “söylem zamanı” olan, duraklamalar, yavaşlamalar, hızlandırmalar, eksilteler, zaman atlamalar, dinleyici ve anlatım ortamlarından kaynaklanan olayların/epizotların çıkarılması, şiirlerin eksiltilmesi anlatıda zamanın belirleyicilerindendir.

Hikâyenin takdim/tanıtımında verdiğimiz örnekte olduğu gibi dış anlatıcı olan icracı âşık tarafından hikâyeye müdahaleler olabilir. Bu durum hikâye anlatımında zamanda gecikmelere yol açar. Olayların akışı içinde anlatıcı, hikâyenin kurmaca yapısı dışına çıkıp hikâyeden kaynaklanan bazı bilgileri veya hikâyedeki olayların dayandığı bilgi ve kaynakları hakkında anlatımın sürdürür; gerekli yerlerde açıklamalar yapar, hikâye dışından örnekler verir, kısa hikâyeler anlatabilir.

Behçet Mahir Kerem ile Aslı hikâyesinde, kahramanların okula verilmeleriyle ilgili açıklayıcı bilgi verir: “*Nâyet elim bir derya bunun için, herkeş gendi çocuğumu mektebe goyar. [Neye goyar, ohumaya goyar, neye goyar, ohusun kimsenin eline bahmasın adam olsun, irellesin. Bunun için ey bilelim ki; şimdi an bu, iki üç senenin içinde okuma yazma seferberliğini devletimiz elan etti. Herkeş ohuyor, yazıyor; öğretmenlerimiz öğrencilere öğredir. Bu bizüm için en böyük bir devlet, en boyük namettir. Namet bilene, bilmeyene ne diyim. Çünkü cehaletden bizi gurtarmak için en evvel başta ne gelir, ohumak gelir. Ohumayan bir adam, eğer menevi kitabını da bilinirse bir ağacın yeşerip gurumasına benzer. Bunun için bunun içindeki bir özetini özetleyim. Bu sözlerimi, hekâyelerimi ohuyan bütün yediden yetmişe olanlar ohusun. Bunun özetini de versin dinleyenlere, nedir?*

Bundan altmış yıl önce; bir ananın, babanın bir evladi askere yahut gurbete giderken bir mektub gönderirdi, o gönderen mektubu gençin annesi, mektubu alır, postacı verirdi. Gapi gapi dolandırirdi, bunu ohuyun oğlumdan mektub gelmiş. O zaman yetmiş adamın içinde otuzi, ohur yazar idi, gerisi ümmi idi. Şimdi ele değil yedi yaşında çocuğlarımız ohuyor, yazıyor. İşte bunun için devletimize milletimize en böyük bir telin eline töre öğretmek için ohumak yazmak seferberliğini açtı ki; bu da bizüm için en böyük bir devlet, namettir. Bu hekâyeler, bütün hepisi geçmişten gelmiş, yazanlar yazmış, yazmayanlar bırakmış getmiş... Neden gelmiş bizden evvel dünyaya gelenler? İşte bu neyien sorulur; yazmaynan, yaz maynan isbat olunur.] Evet, eğer şah oğlu Kerem'i, eğer de Keşiş gizi Aslihan'ı, mektebe goydi, bunlar ohusun diye” (Sakaoğlu-Alptekin-Sakaoğlu-Şimşek, 1999b:114).

Anlatıcı, toplumun geleneksel yapısı içinde, geleneği yaşatan biri olarak daha önce yaşanmış kültürel kodların hatırlatılmasını görev bilir. Toplumsal bellekte saklanan kültür kodları, mit, destan, masal hikâye gibi anlatılarla bazı ritüellerde ve simgelerde yaşar (Assman, 2001). Anlatıcı bunun farkında olan bilge rolünde hikâyenin uygun yerinde kültür kodlarını hatırlatır: “Zühal Şah Oğlu İbrahim: “Hoş beş, hörmət ikram şah bunları gayet güler yüzle garşıyor. O gece bir şey yoh. Esgiden derler hem de öyleymiş. Üç gün misafire nerden gelirsın, nereye gidersın demek yoğunmuş. Dördüncü gün sorurmuş, ey misafir gardaş sen hoş geldin sefa geldin. Meramın nedir, mahsadin nedir? Nerden geliyorsın, nereye gidiyorsın, kimsin, kimin neysisin, neye geldin, derdin ne? diye sorarlarmış. Dördüncü gün bu Zülaşah da etrafına toplanan ziyaretçilerine, ‘Haddim olmayarak siz hoş geldiniz, benim gözüm üzerine geldiniz. Mahsetiniz nedir, niye geldiniz, bir derdiniz mi var, bir ihtiyacınız mı var ’ diye sordu. ” (Eglen, 2012:145)

Anlatıcı, hikâyede dinleyicinin anlamakta güçlük çektiği veya anlatıcının bakış açısıyla açıklanması zorunlu noktaların olduğunu kabul ederek açıklamalarda bulunabilir. Mevlüt İhsanî, Kumru ile Esmani hikâyesini anlatırken kendi memleketi ve hikâyenin geçtiği mekân hakkında bilgi verir: “Ben, Erzurum’un Şenkaya ilçesinin Bardız bucağıdanım. Memleketimiz yavladır. Dağdır. Dumanlı dağlardır. Yani Soğanlı Dağları. Enver Paşa’nın savaş ettiği dağlar. İşte bu dağlar yüce dağlar. Soğanlı Dağı öyle bir dağ ki tabii gidenler, giden arkadaşlarımız vardır. Bu dağ, yani doksan bin şehide mezar. Otuz yayla da barınır o Soğanlı Dağı’nda. Ufacık bir yer değildir. Ama Soğanlı Dağı nice savaş görmüş, nice padişah görmüş, nice devlet görmüş, nice kervan aşırılmış. Soğanlı Dağı’nda, dağın üstünde de dağ vardır. Bu dağlara da Kumru Dağı derler. Ak Mezar derler. Kumru Dağı’nın efsanesinin sebebi neymiş ki Kumru Dağı denilmiş? Her dağın bir sebebi vardır.

Soğanlı Dağı’nın sebebi? İki şey vardır Soğanlı Dağı’nda.

Derler ki:Koroğlu Soğanlı Dağı’nda eşkıyalık yapar, haramilik yaparmış. Azerbaycan yolu da yani Türkistan yolu da Soğanlı’dan geçermiş o zamanın devrinde. Soğanlı’nın üzerinde kaleler vardır, Koroğlu Kaleleri. Bu kalede beklediği zaman bakar ki bir ulu kervan gidiyor. Bakarlar ki ne baksınlar. Bu eşkıya değil de tıska tohumu götürüyor. O zaman Koroğlu buna kızar. Bu tıska tohumunu alır, Soğanlı Dağı’nın çayırılarına bütün yüzüne serper. Soğanlı Dağı bütün soğanı bundan sonra bitirmiştir. Hakikaten de resmi soğandır. Soğana benzer. O yolların kenarlarındaki çayırıklarda daha çoktur. Yani efsanenin bir yaslanacak yeri vardır. Bir de bakarsın kudretten, Allah’tan yaylalarda dağlarda, yamaçlarda bir çiçek açar, soğan biter. Bu da vardır. Ama bu efsane daha sağlamdır.

İşte Soğanlı Dağı! Bu Soğanlı Dağı'nın üzerinde kervan yolu, o zamanki Kars Azerbaycan yolu, devletin bütün Çin yolu oradan geçermiş, Soğanlı Dağı'ndan. Soğanlı Dağı'nın üzerinde büyük Kumru Dağı diye bir dağ var. Acaba bunun sebebi neymiş? Kısaca bir efsane var dağın efsanesi “ (Türkmen-Cemiloğlu, 2009b:55).

Anlatıcı, dönemin hâkim düşüncesinin toplumun geneline yayılması için yorum yapabilir, kendi düşüncesini dinleyiciye bir ahlakçı tavrıyla iletir. Behçet Mahir, Kıvılcımoğlu Topal İbrahim hikâyesinde 12 Eylül 1980 askerî darbesinin meşruluğunu, darbecilerin görüşü doğrultusunda dinleyiciye aktarır. Anlatının dışına çıkıp uzun uzun darbenin gerekçesini anlatır: “İşde efendiler diket edelim bele bunlar da geçmişe garişdi. Hekâye oldi. Evet, gözümüzü açib ayna-yi devrana seyr edelim ki neler gelmiş bu dünyaya, neler getmiş. Evet, gözümüzün önünde gördüklerimizi unutmayag. Gardaş gardaşa gavgı ediyordi. Gardaş gardaşa gomunist diyordi. Acaba bu ikiliği kim saldı. İçimizden dostlar değil düşman saldı. Gardaş, gardaşa düşman edenner, içimize bu velveleyi Türk torpağına, Türk vatanına biahdılar. Bütün gençliği birbirine düşürmeh istediler. Ancah, tam yeddi, sekiz, on sene Türk Silahlı Guvvederimiz buna sabrederek seyredarah bahdı ki yoh olmayacak. Bu kötülük getdihce kötüye gidiyor. Elinden gulteranları Allah bir deyib, vetanı salıh çıhanları, mazlumleri Allah daim var etsin, daha irellesin. İşde bizi birbirimize düşman kötü, fikri içimize biraşmış, birbirimizle gardaş gavgasına düşmüşdük. Eğer birbirimizi soymak, eğer birbirimizin ögünü almak, birbirimizi kötülemek içi mize düşmüş, böyümüşdi. Her yanımızı bu kötülük almışdi. Başda olan devletimiz Türk Silahlı Guvvedetimiz, zeten evel Allah'a sonra da devlete güvenir. Hökûmatın güven begefendi, yanuş yunuş sözlere gulah verme. Temelsiz bir duvar bina tutmaz. Temelli bir yapıya bah. Ancah tedbirini aldı devlerimiz, eğer gara guvvetimiz, eğer hava guvvetimiz, eğer deniz guvvetimiz, eğer candarma guvvetimiz birbirine söz vererek, nâyet gırgeş milyon bu mazlum Türk millerini birdenbire garanlıhdan ışığa çıhardı. Bu unudulir mi? Hayır, unudulmaz efendi. Eyi düşün, bu böyük insaniyetlik unudilir mi? Unudulmaz. Nasıl ki Atatürk eğer bu Türk milletini, Türk devletini garanlıhdan yeniden bir daa ışığa çıhardıp Cumhuriyet ilan etdiyse işde Türk Silahlı Guvvedetimiz bu saydığım üyeler birbirine arka vererek bu milleti ağlamadan güldürmeğe çevirdiler. Helen de sahapdırlar. İşde bu helacan, bu sevgi üç yüz altmış altı damarına dolmuş. Bu sevgiye, bu helecana gendimi eyleyemirem. Lâkin bize bu böyük mükâfat erişmesine garşilik sebeb olannari burda seslenirem. Sebebe, çünküm sebebsiz gul cennete getmez, dihatlı olalım. Ey Türk oğlu, bah ne diye rem, sen de buni ohi. Bütün millet de ohisin.

Söleden Allah, elm-ı tercümandır, hökmün Süleyman'da

Bahışm handır, damardaki ganın temiz bir gandır,

Sölenen sözlerin Tür'ke dermandır.

Ne gadder metetsem yahışır Paşam.

Aslın begzadedir, temizdir ganın,

Gurban olsun sene bu datlı canım,

Cahan da öğrendi, o büyük şanın,

Ne gadder metetsem yahışır Paşam.

Eyilik etdin bu milletin işine,

Şüphe yohdır, eylik gelir garşına,

Tarih oldi Türkiye'nin daşına,

Ne gadder metetsem yahışır Paşam.

Elin saği cennet gapisi açasan,

Ağınan garayı birbir seçesen,

Gısmet ola ab-ı kevser içesen,

Cenneti cemali göresin Paşam.

Adın Kenan EVREN, hem güzeldir o adın,

Allah versin, senin her bir muradın,

Eşgin gözesinden datmışdır dadın,

Cenneti cemali göresin Paşam.

Eyilik etdin bu milletin işine.

Şüphe yohdur eyilig gelir garşına,

Dövled guşi gonmuş senin başına,

Cenneti cemali göresin Paşam.

Behçet Mahir senin eyledi metin.

Her vahit bilirem gadir gıymetün,

Sağ olsun milletim, sensin dövletim.

Hayırlı kemale varasan Paşam.

Evet, söleden gudret, guvvet sahabı Allah bunnarı söletdi. Guvvet verdi. Dedim ya eyilik de unudulmaz, kötülüğ de unudulmaz. Efendiler bu medhiyem Allah'ın bir ilmiyle, ilhamıyla, söleden söletdi. Hem de dediğim sözlerin özi budur. Bir adam bir adami garannıhdan ışıha çıhardırsa, helbetde oni da bir ışığa çıhardan olir. Sada bir adam değil gırhbeş milyon nüfuzumuzu garannıhdan ışığa çıhardılar. Allah devletimize, milletimize zeval vermesin, ordumuza zeval vermesin, ordumuz devamlı eyahda dürsün. Devletimiz, milletimiz, şad olsun. Ahşamdan yatır, sabahdan galhariz. Kimin sayesinde? Devletimizin sayesinde. Dosd uyur, düşman uyumaz. Devletimizin sayesinde güülürüh, devletimizin sayesinde yaşarüh, Atatürk'de, Büyük Millet Meclisine seslenmiştir. Bundan gırhbeş sene evvel böğün. Böğün de ölümünün gırhbeşinci senesidir. Allah ruhini şad etsin. Megamını Cennet etsin. Efendiler demiştir:

"Günde ölmeden ise, bir gün ölmek daha heyirlidir." Neget değil mi? İşte, biz de oniki Eylül'den evvel her gün ölüyorduk. Ben demiyorum, sen demiyorsun, gırhbeş yıl evvel demiş. Ele ya düşmanın elinde günde ölmeden ise bir gün ölmek heyirli. Eşidirih, neler olduğunu duyuyorduk. Ancak bize sebep olannar, bu kötülüğün önünü alannar, bizi eyiliğe çevirdiler. Allah bu eylige bu sebep olannara heyli uzun ömürler versin, sağlıklar versin, bu eylig unudulmaz. Ebedi Türk milletine Oniki Eylül bir eser galmıştır. Şindi varalım hekâyemize." (Sakaoğlu vd., 1999b:224-225)

Anlatıcı, hikâyenin dış unsurları olan başlangıç ve sondaki duaları dışında, hikâyeyi anlatırken anlatının içindeymiş gibi davranarak olumlu-olumsuz olaylarda olumlu; kahraman-düşman çatışmasında kahraman; kahraman-rakip rekabetinde kahraman tarafını tutar, sözleriyle dinleyici kitlesinin de kendi tarafını tutmasını sağlar, bunu sağlamak için bazen ders verici nasihatle bulunur, atasözü ve deyim gibi kalıplaşmış söz ve söz gruplarıyla olaylar müdahaleye çalışır, alkış ve kargışlarla dinleyicinin ilgisini anlatı üzerinde toplar. "Külden tepe, ilden oğul, zibil dağ olmaz", "Alah devlete millete, askere zeval vermesin" "Karsta bir tabir vardır; el seyre binbir der doymaz", gibi kalıp sözler (Başgöz, 1986:39-48; Başgöz, 2012:121-122) ile "Pervane; bir ışığın, bir ateşin, bir çerağın etrafında dönen keleşe benzer bir varlıktır. Ustalarımızdan, edebiyatımızdan öğrendiğimize göre; o, ateşe âşiktir. Pervane, ateşte yandığı zaman vuslata ermiş olur, yani sevdiğine ka-

vuşmuş olur” (Türkmen-Taşlıoğlu, 2009:260; Görkem, 2000:144-154) örneğindeki gibi hikemi örnekler anlatı zamanını etkileyen unsurlardandır.

Hikâyelerin anlatma ortamı ve dinleyici tutumuna bağlı olarak hikâyenin anlatıldığı zamanda, anlatıcı hikâyelerde olaylara müdahale edip yeni olaylar/epizotlar eklediği gibi ana anlatıda olan olay/epizotlardan bazıları da çıkarılabilir. Bunu yukarıda İslam Erdener örneğinde ifade etmiştik. Bunun dışında hikâyede anlatımı güçlendirmek için konu veya o anda anlatılan bölümle ilgili başka bir hikâye anlatarak anlatı zamanını uzatabilir. Bu tip anlatı örneği antik tiyatrodan, tiyatro temsillerinin sahne aralarında gösterime sokulan kısa oyunlarda, erken romantik romans türü anlatılarda görülebilir. Zaman zaman Binbir Gece masallarına benzer masal içinde masal anlatımına yaklaşan anlatım tarzlarına rastlanmış olsa da halk hikâyelerinde bu yapı kendine özgüdür.

Hikâye anlatımında anlatıcı, hikâyenin gerçekliğinin kabul edilebilmesi için dinleyicinin bulunduğu kültürel ortamdan bir anlatı, kısa hikâye, ibretlik kıssa veya latife/fıkra anlatabilir. Anlatı bir anda ana anlatı olmaktan çıkıp çerçeve hikâye yapısına bürünebilir. Bir üslup özelliği de olan bu yapıda anlatıcı, dış anlatıcı olarak başka bir hikâye anlatır ve anlattığı hikâyede başka bir anlatıcının aktardığı hikâyeyi aktarır. Dolayısıyla anlatıcı sanatçı-dış anlatıcı-hikâye anlatıcısı-dış anlatıcı olarak anlatıcı sanatçı-ara anlatının anlatıcısı biçiminde bir sıralama çıkar. Dış anlatıcı her iki hikâyenin kurmaca dünyasında yer almaz, her iki hikâyenin icracısı olarak yeri geldiğinde hikâyelerde dış anlatıcı olarak müdahalede bulunabilir.

Kirman Şah hikâyesinde anlatıcı, sır saklamakla ilgili açıklama yaparken İskender'in Boynuz kıssasını anlatır. “*Kirmanşah: “Haber geldiği kimin Hurşut Şah’a, Tiflis’e: ‘Aman oğluma haber vermeyin, üzülmesin, duymasın, yeni ey oldi.’ Kirmanşah artık dolaniyordu. Ey oldi, esger ki hazırlık olanda, ey ol efendi âlem sır saklayan sır saklamıyan da vardır. Bu sır saklayanla saklamıyanın arasındaki önem nedir? Evet Zülgayni dünyayı üç defa. Bunun için İsgender set çekdi. Dünyayı dolandi, üç defa. Bunun boynuzu vardı, tıraş eden berberi cellad ederdi. Kimse onun boynuzlu olduğunu görmesin, bir genç berber buni tıraş etdi, gıykadı. Yemin verdirdi ki ‘kimseye deme’ diyen ikrar ver seni azad edim.’ İkrar verdi: ‘Kimseye demeyeceğim.’ Buni öldürmedi, nayet bu genç berber heç kimseye demediği gimin, gendi içerisine derd oldi. Ben bu içeriği nasıl dışarı vurum. Kimseye desem, dilden dile bu duyulup beni öldürür. Geldi ne yaptı? Bir gıyuya eğildi. Gıyuya bağirdi, üç defa: ‘Sedr-i İskender’in boynuzu var, bıymuzu var.’ Gıyunun içindeki suyun içinden bir gamuş bitdi. Hayın şeytan geldi o gamuşı kesdi, işde çalgi ondan galdı, zurna. Bir zurna yaptı, zurna da kevn-i mekâna çaldı, Zülgarneyin’i, Sedr-i İskender’in boynuzu var, âleme duyurdi. Evet müzevvirin piri şeytandır. İşde sır saklamak herkesin*

kârı değildir ki bir gulun gusurunu saklaya. O zaman sirri eşgeriye verdi, eloğlunun dili: 'Ey Kirmanşah ne otursan?' (Sakaoğlu vd., 999a:138).

Kars yöresinde, anlatıcı tek gecelik hikâyesini anlatırken hikâyesini yarıda keser, anlatımı bırakır ve yerini lotu denilen, çok iyi taklit yapabilen ve fıkra anlatmaktaki hüneri ile bilinen kişiler devreye girer, göze hitap eden bir eğlence devreye sokulur (Taşlıova, 2006:173). Bu yolla hem hikâyenin anlatım süresi uzar hem dinleyici hoşça vakit geçirir.

Anlatılan hikâye bir gün/gecede bitmeyebilir. Uzun solukla anlatmalarda anlatıcı, anlatıyı heyecanın dorukta olduğu bir yerde keser, dinleyicinin merakını yükseltmek için araya başka, kısa soluklu anlatılar sokar. Sergüzeşt, kıssa, tandır başı hikâyeleri, kara hekat, bozlak, serencam olarak adlandırılan bu kısa hikâyeler, anlatı zamanının uzamasını sağlamaktadır.

Anlatıcı, hikâyesinde anlatma tekniklerinden birini, geriye dönüş tekniğini kullanır. Anlatı zamanından geçmişe dönüp oradan aldıklarıyla hikâyede geleceğe dair ipuçları verir. Geçmişte olanların referans olarak alınması, sadece zamanla ilgili olmayıp aynı zamanda geçmişten alınanların şimdiki zamanda/anlatı anında söylenenlerin doğruluğunu, meşruluğunu da anlatır. Sevdakâr hikâyesinde Nene'ye teslim edilen çocuğun korunmasıyla ilgili düşünce onun ağzından anlatılır: “*Benim bir oğlum varidi. İşte oğlumu evlendirdim. Gelinim de bedasıl çıhdı, Bir başgasına uydu. Başgasını da benim oğlum gabul etmedi. Bir yerde bunnarı tutanda bunnar tutaşdılar. Bu benim oğlumu öldürdü. Gelinimi aldı götürdü. Ben de onu gözüm görmesin diye çocuğunu aldım. Bu benim torunumdu. Bu ölmece bunu duruldecem inşallah.*

Bağmancı daha buna merhamet eledi. Oturdu, yediler içdiler. Bahdı ki çocuk öyle güzel bir çocuk. Allah'dan bu bağmancının da çocuğu yoh...” (Türkmen-Cemiloğlu, 2009a:392).

Sefil Meçhul ile Mihrihan hikâyesinde Sefil Meçhul rüyasını anlatır: “*İki yıl önce mezarlıkta bayılmıştım. O arada aksakallı bir pir geldi. Bana bir nar verdi. Bu narı ikiye böl, yarısını sen ye; yarısını da İran Şahı'nın sarayında seni bekleyen Mihrihan'a ver, dedi. Ben bu olayı korkudan anlatamamıştım.*” (Saçkesen, 2003:247).

Halk hikâyelerinde eş zamanlı anlatım yaygın olan bir tekniktir. Eş zamanlı anlatım, anlatıda iki veya daha fazla olayın birbirine paralel, aynı zaman dilimi içinde anlatılmasıdır. Anlatıcı, bir olayı anlattıktan sonra belli bir noktada bırakır, ilk olayı etkileyecek, bununla ilintili başka bir olayı, ilk olayın başlangıç anına dönerek an-

latmaya başlar. Anlatı zamanında geriye dönüş olan bu anlatım tekniği olayların aynı zamanda olduğunu anlatmak için kullanılır.

Aşk konulu hikâyelerde hikâye kahramanı erkekle kız aynı zaman diliminde rüya görmelerine rağmen anlatıcı, önce kahramanın rüyasını anlatır, onu uyandırıp şaşkınlık içinde bırakarak Hızır, Pîr, Üçler, Beşler, Yediler, Kırklar gibi aynı anda farklı yerlerde bulunabilen ilahî varlıkların aynı zamanda kızın rüyasında olduklarını anlatır.

Eşref Bey hikâyesinde, Eşref Bey'le Zöhre'nin (Kuzucular, 1996:103-105), Melikşah ile Güllühan hikâyesinde Melikşah ile Güllühan'ın (Akman, 2009:138) rüya örneklerinde olduğu gibi birçok hikâyede benzer eş zamanlılık bulunur.

Necip ile Telli hikâyesinde *"Onlar Kars'a yolculuk yapmakta olsunlar, biz haberi nereden verelim. Tepeci köyünden verelim. Tepeci köyünde, Telli, zalim Kara'ya yar olmuştu."* (Yılmaz, 2011a:58) ifadesi buna örnek teşkil eder.

Salman Bey ile Dürretel Hanım hikâyesinde Salman Bey ile Dürretel Hanım'ın aynı zamanda rüya görüp karşılıklı âşık olmaları yaygın eş zamanlılık örneklerindendir: *"Salman Bey bu vaziyette burda yatmağa olsun biz heberi kimnen vereh, Havaran ölkesinde, Hatem şehrinde Müressep Şahı'nın kızı Dürretel Hanımnan. Salman Bey'e badiyi veren derviş aynı gecenin nisfi şeb müddetinde Dürretel Hanımı da aşk oduna salarah onu da Salman Bey'e aşık eledi. Dürretel Hanımın da cismine od tüşüf yanmağa başdadı. Müressep Şahı günnernen aylarnan ağzına bir lohma eppeh götürmeyen gızın derd, ne çare tapbağçün melmeketinin hekimini, hocasını, remilcisini bütün tofladı, heş birisi gızının derdine bir çare bulamadılar"* (Aslan, 1975:357).

Hikâye anlatımında zaman kullanma tekniklerinden biri zaman atlamasıdır. Hikâyelerde sık başvurulan teknikte anlatıcı, hikâyede gereksiz gördüğü yerleri kısaltarak, zaman zaman özetleyerek geçer. Bu geçişler, hikâyede entrik yoğunluğun azalması ya da olayların değişimine neden olmadan devam etmesinde bir sıkınca olmayan bölümlerde olur.

Âşık Sabri Yokuş, Hamit Han ile Melek Sultan hikâyesini anlatırken gereksiz gördüğü yeri dinleyicinin rahatsız olacağı düşüncesiyle atlar: *"Hikâyeyi fazla uzatmayayım, sizleri rahatsız etmiyeyim. Efendim, bunlar yola revan oldular..."* (Yılmaz, 2011b:107); Emrah ile Selvihan'da; *"Gece gündüz giderek günlerin bir gününde Saht Çukuru habar aldı... Gece gündüz, gine bir menzil gonup göçerek, gelecek günlerin bir gününde yollari hekıgat hâl Saht Çukurundan gelir geçerdı"* (Bali, 1973:12, 147); *"Ey efendim. At ayağı külünk olar, üstad dili yürük olar. Hikâye*

çocuğu. Bu çocukları büyüdecem, yetiştirecem. Başına olmaz işler gelecek...” (Yılmaz, 2011a:188) gibi birçok örnek görülür.

Hikâyelerde zaman atlama sadece dinleyici tutumuyla ilgili değildir. Anlatıcı hikâye anlatma zamanını planladığında olayları özetler ve özetlemeyi de yukarıda verdiğimiz örneklerdeki kalıp ifadeleri kullanır. “*At ayağı külüg, ozan dili çevik olur*”, “*âşık dili yüğrük, at ayağı külünk olur*”, *âşık atı yeğın olur*” (Başgöz, 1986:42-43)

Modernize edilmiş, roman tarzına yaklaştırılan hikâyelerde zamanla ilgili tasarruf yazara bırakılmış. Geleneksel anlatı tarzı genellikle yerini metin içi anlatıcıya bırakmış. Âşık İsmetî ile Kapı Güzeli’nde uzun soluklu modern hikâyeye doğru bir yol izlenmiş, geleneksel hikâye unsurlarıyla bezenen anlatıda zaman “*Günler bu şekilde geçip gitti, nihayet İsmetî...*” (Pürlü, 1998:65) biçiminde kullanılmış. Kerem ile Aslı hikâyesinde, hikâyenin ana yapısına sadık kalınmış, masal unsurlarıyla süslenen anlatıda zaman da masalı çağrıştıran üslupla zenginleştirilmiş: “*Az gittiler uz gittiler; ördek gibi gölden göle yüzerek, ceylan gibi çölden çöle geçerek, dere tepe düz gittiler. Günlerden bir gün göründü Revan... Bir kurşun atımı yol yol ya kalmış ya kalmamıştı...*” (Güney, 1959:58); Bazı hikâyelerde zamanla ilgili kalıp ifadeler yerlerini yazarın serbest ifadelerine bırakmış: “*Sümmanî İran içinde seyahata devam ederken birçok zorluklar çekmeye başladı. Yabancı memleketler, yabancı insanlar...*” (Uraz, 1981a:28), “*Diğer tarftan da Şah İsmail büyük ümitlerle vakit geçiriyor, düğünü sabırsızlıkla bekliyordu...*” (N.B., 1982:16), “*Seksen beş yaşına gelinceye kadar birçok ülkeleri gezdiği hâlde sevgilisi ile...*” (Yurdatap, 1976:23).

Halk hikâyelerinde zamanla ilgili tasavvur, anlatıcının anlatı zamanındaki tasarrufu, anlatı dışı zaman planlaması, sözlü geleneğin gereği olarak yazılı metinlere göre daha serbesttir. Serbestlik, anlatıcı, anlatılan hikâye, dinleyici kitlesi ve anlatım ortamına göre de değişiklik göstermektedir. Özellikle sözlü icranın zaman içinde elektronik ortama, günümüzde de sanal ortama taşınması anlatı ve anlatımda zamanla ilgili yapıda değişikliklere yol açmıştır. Bu değişiklik, anlatıcının anlatım tekniğini değiştirdiği gibi zaman üzerindeki tasarrufun anlatının zenginleşmesine, daha dinlenir olmasına yönelik çaba olarak görülmesi gerekir.

IX.4. Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi

İnsanın gerçekte yaşadıkları, yaşanulandan edindiği tecrübe ve bilgileri aktarması ya da zihin dünyasında kurguladığı gerçeğimsi veya ütöpik/kurmaca olay ve olaylar zincirini aktarması; bunları üretip aktarırken geleceği yönelik ideallerin, beklentilerin gerçekleşmesine çalışılması insanlık tarihinin bütün dönemlerinde vardır.

Anlatım, ifade yolu olarak söz, yazı, resim, müzik, işaret, jest ve mimikler yoluyla aktarılan, gönderilen iletilerin tümüdür. Anlatıların bir kısmı gerçekte yaşanmışlık ve yaşanıyor olma hâlinin aktarımı, ifadesi; bir kısmı insan zihninde oluşturduğu kurmaca dünyada yaşıyormuşçasına kabul edilen ürünlerdir. Bunlar kimi zaman gerçekliği kabul edilip inanılır olurlar, kimi zaman hayalî oldukları biline biline yaşatılırlar. Ancak anlatılar, insanlık tecrübelerinin ve genel olarak insan hayatı ve hayatta olup biteni, insan-çevre ilişkisini belirleyen, insan gerçekliğini ve insan gerçekliği içinde insanın evreni algılama ve anlamlandırmasını sağlayan sosyal bir yapıdır.

İnsan ve yaşanan çevre gerçekliğinden hareketle, zihin dünyasında oluşturulan, “bir olay ya da olaylar dizisinin temsili şekilde tanımlanması” kurmaca anlatı olarak kabul edilmektedir. Anlatının iki cephesi bulunmaktadır; anlatının kendisi ve anlatıcı. Anlatı, edebî anlamda okunan, dinlenen metindir. “*Gerçek dünyada yazar, anlatının üretilmesinden ve aktarılmasından sorumlu olan aracı kişidir*” (Dervişcemaloğlu, 2014:49-55). Yazılı metinlerde, metni oluşturup aktaran yazarın yerini sözlü gelenekte üretilen hikâyelerde musannif alır ki anlatıyı oluşturan musannif dışında anlatıcının varlığı da söz konusudur. Anlatıcı da zaman zaman musannifin oluşturduğu anlatıya yeni olaylar, yeni unsurlar katarak yeni bir anlatı oluşturur. Dolayısıyla anlatıcının her aktarımı, yeni bir metnin oluşumudur. Halk hikâyelerinin sabitlenmiş metinler olmadığı kabul edilirse sürekli bir değişimin varlığı söz konusudur. Hikâyelerin icrasında âşık-dinleyici ve anlatının/hikâyenin birlikte düşünülmesi gerekir. Anlatının/hikâyenin yeniden oluşturulma sürecinde âşığın dinleyiciyle bir arada olması, anlatının yeniden oluşturulmasını sağlarken kitap, plak, teyp kaseti, TV ve radyo kayıtları, bilişim alanı gibi çeşitli araçlarla sabitlenen anlatıların varlığını göz ardı etmemek gerek.

Geleneksel hikâyecilik, “üçlü (âşık, dinleyici ve hikâye) arasındaki dinamik etki-leşim içinde oluşur. Anlatıcı âşığın sınırsız sanılan yaratıcılığı, gösterim sırasında sınırlanır, sınırlanmışsa anlatıcı tarafından sınır aşılır. Bu sınırlamayı, bir yandan dinleyicinin yapısı, beklentisi, arzuları ve değerleri; diğer yandan da hikâye geleneğinin sürelilik eğilimi yapar. Geleneksel hikâyenin bu sürelilik eğilimi ise, gösterim sırasında, anlatıcı âşığın yaratma isteği ve çağdaş dinleyiciler yüzünden dinamik bir esneklik kazanır, değişikliğe uğrar... Halk sanatını doğru anlamak için bu sanatın seyircisini-dinleyicisini de bu özelliğe katmak gerekir. O vakit halk sanatının en önemli özelliği, yaratıcı insan, seyirci-dinleyici ve gelenek arasındaki gerilim ve uzlaşma olarak anlaşılmalıdır. Hikâye gösterimi, bu öğeler arasında tam bir denge kurarak, toplumda bireysel güvencenin temeli olan kültür bütünlüğünü ve kültür süreliliğini sağlar. Bu yüzden hikâye gösterimini, ideal bir toplumun küçük

bir örneği de (microform) sayabiliriz. Öyle bir örnek ki bütün katılımcılarına kendini ifade etmek olanağı sağlar, öte yandan bu öğelerin hiçbirine ötekileri baskı altına alacak kadar hudutsuz bir güç tanımaz, onların gücünü sınırlar. Bu denge hem gerilimleri ortaya kor hem onları uzlaştırır” (Başgöz, 2012:102-103).

Başgöz’ün de ifade ettiği gibi geleneksel yapıda oluşan ve aktarılan halk hikâyeleri, Türk kültürünün dinamizmi içinde, musanniflerinden sonra anlatıcı âşık, meddah veya başka anlatıcıların, anlatım/ icra ortamına bağlı olarak yaptığı yeni eklemelerle anlatılmaya devam edilmiştir. Ancak 1830’lardan sonra anlatıcı/âşık, kahvehane sahibi veya dinleyici ya da yayıncı tarafından kitaplaştırılan hikâyeler sabit birer metin hâline gelmiştir. Bundan dolayı da hikâyenin dili, sözlü formülleri, yapısı ve anlatıcının konudan sapmaları kaybolmuştur... Gösterim sırasında okunan türkülerin sayısı azalmıştır (Başgöz, 2012:106).

Hikâyelerin tasnifinden anlatımına, anlatımından yazılı metne dönüştürülmesine, 20. yüzyılın başından itibaren de modernize edilme çabalarına ve elektronik ortamda icrasına kadar her süreçte değişime uğrayan anlatılarda, anlatıcıların fonksiyonları ve çeşitliliği de farklılaşmıştır.

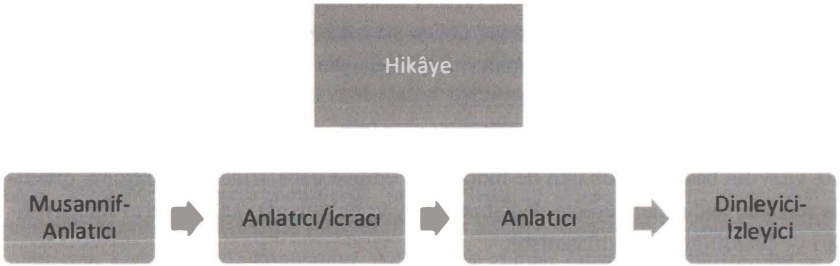
IX.4.1. Anlatıcı

Anlatıcı, kurmaca metin içinde, yazar veya musannif tarafından belirlenmiş zaman ve mekân sınırlarıyla sınırlandırılmış olayların aktarılmasını sağlayan soyut varlıktır. Ancak sözlü gelenek ortamında yaşayan anlatılar için metin dışında, metni oluşturan veya aktaran başka anlatıcılar bulunmaktadır. Metnin kurmaca yapısı içindeki anlatıcı insani davranış sergileyen soyut bir varlık olmasına rağmen halk hikâyelerinde anlatıyı aktaran/anlatan ve zaman zaman anlatıya müdahale eden başka anlatıcıların varlığı da söz konusudur.

Rimmon-Kenan, anlatıcı düzeylerine göre anlatıcı tiplerinden birinin öykü-dışı (ekstradiegetik) anlatıcı olduğunu öykü dışı anlatıcının da kendi içinde derecelenebileceğini ifade eder (Dervişcemaloğlu, 2014:124). Rimmon-Kenan’ın öykü dışı anlatıcı olarak adlandırdığı anlatıcı tipolojisi, halk hikâyelerinde “dış anlatıcı” olarak anlaşılmalıdır. Halk hikâyelerinin icra sürecinden, canlı performans, plak veya teyp kasetleri aracılığı ya da radyo televizyon programları ile çeşitli sanat gösterilerine kadar her aşamada anlatıya yerleştirilen anlatıcı dışında birçok anlatıcının varlığından söz edilebilir.

Anlatının oluşturulmasından ulaşacağı yere kadar olan süreçte birbirinden farklı fonksiyon ve yapıda anlatıcının varlığı söz konusudur. Anlatının üreticisi olan yazar/musannif, kurmaca anlatının içine yerleştirilen olay veya olay örgülerinden

oluşan anlatı metnini anlatan hayali bir varlık ve bunları sözlü gelenekte aktaran icracı/anlatıcı olmak üzere üç tip anlatıcıdan bahsetmek gerek. Yazılı alanda metnin üretilmesinden dağıtımına kadar olan aracı unsurların, sözlü alanda yapımcı, sunucu, organizatör gibi araçlar da dikkate alındığı zaman anlatıcı veya anlatıma aracılık eden dolaylı anlatıcı fonksiyon ve çeşitliliği dikkat çekici ölçüde çoktur. Ancak Toolan'ın yazılı kurmaca metinler için önerdiği modelden hareketle halk hikâyelerindeki anlatıcı için şöyle bir modelin oluşturulması mümkündür.



IX.4.2. İcracı Anlatıcı ve Dış Anlatıcı

Halk hikâyelerinin anlatıcılarının, hikâyenin musannifi âşıklar, anlatıcı âşıklar, meddahlar ve diğer anlatıcılar olduğu bilinmektedir. Hikâye icracıları olan bu anlatıcılar, icra esnasında metne müdahale ederek açıklamalar yapar, anlatının kurmaca yapısı içindeki anlatıcıyı devre dışı bırakıp kendisi anlatabilir. Hikâye icracısının dışında, hikâyecilik geleneğiyle ilgili veya gelenek dışında olup hikâye veya hikâye anlatımına müdahale eden başka anlatıcıların varlığını da söylemek gerek. Bunlar, profesyonel icracı olan âşık, meddah veya diğer anlatıcılardır. Bu anlatıcıların dışında, toplumsal hayatın değişimine paralel anlatım tarzının; mekân zaman ve araçlardaki değişime bağlı olarak anlatıma katkısı olan gelenek, icracı veya hikâyelerle ilgili çeşitli bilgileri veren üçüncü hatta dördüncü bir anlatıcı tipi/alanından bahsetmek mümkündür. Bu anlatıcı kadrosunun iç içeliği, dinleyici/okuyucu kitlesinin yapısına göre hikâyede değişikliklere yol açabilir.

Hikâyenin kurmaca yapısındaki anlatıcı ile diğer anlatıcılar dikkate alındığında şöyle bir model oluşturulabilir:



Dış anlatıcıyla kastedilen anlatıcı tipi, metin dışı anlatıcı olup anlatının içinde yer almaz. Metin dışı anlatıcı, sadece yine metin dışı olan bir anlayana (dinleyici/okuyucu) hitap eder. Böylece, anlatıcı ile dinleyici/okur arasındaki mesafe yok olur yahut azalır ya da hikâye yazılı metin hâline getirilmişse okunmasını sağlanarak, okur sayısı çoğaltma amacı güder.

Son dönemlerde destan ve hikâye metinleri üzerinde yapılan çalışmalarda sık kullanılan ve anlatı metninin içinde, metin dışı müdahale, sapma sayılan aru söz/digression kavramı doğru bir kullanım olmakla beraber, anlatıcı-dinleyici/ yazar-okur ilişkisi içinde düşünülmemiş, “*sözlü anlatım türlerinde konudan sapmalar (digression)*” olarak değerlendirilmiştir (Başgöz, 1998 ve Başgöz, 2001). Oysa hikâyelerde ara söz olarak açıklanan yapı, hikâye anlatımında sapma değil tam aksi, icra-anlatma ve okuma sırasında icracı veya yazar, editör veya yayıncı tarafından anlatılan, anlatının anlaşılmasına yardımcı olan ek anlatılardır. Bu ek anlatıların icra anında söylenmiş olması anlatıdan ayrı olmayıp anlatıcı-dinleyici bağlamında anlatıyla iç içedir.

IX.4.3. Musannif Âşık, Anlatıcı, Yazar

Hikâyeyi tasnif eden ve ilk anlatıcı olan musannif, kendi düşüncelerini, eylemek istediklerini anlatının içine yerleştirir, anlatmak istediklerini de anlatının kurmaca yapısı içindeki anlatıcı aracılığıyla anlatır. Chatkman'ın “gizil yazar” olarak nitelendirdiği anlatıcı, aslında yazar, halk hikâyelerinde musanniftir. Musannifin kendi yerine kurmaca anlatıya yerleştirdiği anlatıcı, moral ve zekâ standartları açısından

musanniften daha üstün özelliklere sahiptir (Demir, 2002:25). Zira hikâyenin içindeki anlatıcı, musannif gibi hayatın sınırları içinde kalmaz. Musannif-anlatıcının hareket alanı, yaşadığı zaman ve mekânla sınırlıdır. Hikâye tasnifinde de edindiği bilgi ve tecrübeleri kullanır. Hikâye, musanniften sonra başka anlatıcılar tarafından, değişik zaman ve mekânlarda anlatıldığında anlatıcının bilgi ve tecrübesi ölçüsünde değişikliğe uğrar. Musannif, hikâyesini anlattığı zaman, yeri geldiğinde anlatının kurmaca yapısı içine girer, olayları açıklar, müdahale eder veya anlatı olaylarıyla ilgili düşüncelerini dinleyici kitlesine aktarır. Bu yönüyle hikâyelerde dış anlatıcı rolünü üstlenir.

Âşık Şeref Taşlıova, tasnif ettiği Bağdat Hanım ile Hafız hikâyesinde, hikâyeyi anlatmaya başlamadan önce, hikâyenin mekânı Kalaça'yla ilgili bilgi verir. Hikâyenin içinde olmayan bu anlatım, Âşık'ın dış anlatıcı olarak görülmesidir. Taşlıova dış anlatıcı olarak Seyyad Bey ile Güllü Kız hikâyesinde Seyyad Bey'in söylediği bir şiiri açıklar: "*Seyyad Bey burda şunu demek istiyor. Böyle bir şikâr yani av, böyle değerli bir varlık getirdim. Anasıyla babası demesin ki: Yahu yavrum! Gittin de güzelliğine vurularak acaba nerenin azgını, nerenin tezgini aldın, getirdin? Bunların gönlü rahat etsin diye: Sevdiğim bir bey kızdır, yani o da asilzadedir, dedi.*" (Türkmen-Taşlıova, 2009:317).

"Metin yaratıcısının, burada hikâyeyi tasnif eden sanatçının metin içindeki ve anlatıcının (narrator) üstündeki yansıması olarak kabul edilen zımnî yazar, metnin girişinde inisiyatif ele alır. Hikâyenin hemen başlangıcında, fasılda yer alan ifadeler, doğrudan hikâye veya hikâye içinde geçen olaylarla ilgili bir ipucu, ön bilgi, vermez" (Yücel Çetin, 2016:122) hikâye anlatma geleneğinde olan uygulamaları yerine getirir.

Hikâye musannifi de olan Âşık Şeref Taşlıova'nın Gülistan ile Süleyman hikâyesinin girişinde yer alan ve icra geleneğinde fasılda olması gereken uygulamaları yerine getirir: "*Hikâyemiz Gülistan ile Süleyman. Eski üstatlarımız, hikâyeye başlamadan önce mutlaka "sersuhana" söylerlerdi. Ben de; "Eski üstatlarımızın ruhları şad olsun!" diyerek, sizlere sersuhana söyleyerek hikâyemize başlıyorum. Ondan sonra da görelim ki hikâyemiz nerededir, nasıldır, nasıl olacaktır? Sersuhananın ilkini söylüyorum:*

Yetim ağlayınca göğsünü çeker

Gözlerini dolduğunda göresin.

Melul mahzun gezer, boynunu bükür

Yaşlarını sildiğinde göresin.

...

Allah herkesin duasını kabul etsin! Âşıkların duası daha makbuldür. Gele-
neğimizde, töremizde, eski üstatlar sersuhanayı bir dememişler, iki demişler. Ben de
iki söyleyeyim. Allah sizleri var etsin! Sağ olun, var olun!

Bakışın bir başka, gülüşün bir hoş

Gönül sarayımın sultanı sensin.

Salına salına gelişin bir hoş

Sevginin en büyük kervanı sensin.

...

Aşksız hiçbir şey olmaz. Aşk ocağı, aşk alevi gönül içersinde gizlidir. Dünyada
her şehrin, her dağın, her yaylanın, her akarsuyun şekli vardır, fakat gönül şehrinin
şekli yoktur. Bu, kudret şehridir. İşte bu gönül şehrinde de âşıklar konuşur. Ginc
eski üstatlarımız sersuhanayı bir dememiş, iki dememiş üç demişler. Ben de sizlere
üç diyeyim. Eski tabirle söyleyeyim: "Sersuhanayı üç diyelim, düşmanların da öm-
rüne puç diyelim." Yani, yok olsun diyelim. Allah sizleri var etsin!

İnsanlar dünyada arıya benzer

Çalışırsa kovanında bal yapar.

Akıl düşünceyi beyinden süzer

Konuşmayı ağızdaki dil yapar.

...

Bu üç sersuhanayı söyledikten sonra geelim hikâyemizin güzelliklerine. Peh
ocağın batmasın! Hikâyemiz Gülistan ile Süleyman. Yıl 1877-1878 Osmanlı-Rus
savaşı. O zaman Doğu Anadolu'da harp esintileri, harp haberleri var. Memlekette
bir perişanlık, bir felaket var. Eh Allah devletimize, milletimize zeval vermesin.
Allah Türk Silahlı Kuvvetlerini havada, karada, denizde daima korusun. Allah mil-
letimizi birlikte, beraberlikten ayırmasın! Dünyanın en büyük varlığı vatandır.
Vatanı olmayanın hiçbir şeyi olmaz. İşte o zaman, 1877 tarihinde bir sabah kalkar-
lar ki, Ruslar yani düşmanlar memleketlerini işgal etmiş. O kalesiyle, o güzelliğiyle,
o elli iki camisiyle, insanlarıyla, Doğu Anadolu'nun serhat şehri Kars düşman elin-
de kalmış. Bir memleket düşman elinde kaldığı zaman, orada ne başlar? Göç başlar
ki bugün Türkiye'nin neresine giderseniz gidin, özellikle Sivas'ta, Yozgat'ta, Ço-
rum'da hatta Balıkesir'de Karslılar görürsünüz. Oraya yerleşmişlerdir. Hatta Ada-

na'nın Kadirli ilçesinin eski ismi bile Kars'tır. Onlar işte 93 Harbinde, yani Rumi tarihle 1293, Miladi tarihle 1877 yılında göç edenlerdir.

Akdere köyü, Kars'ın yanı başında, bir derenin içersinde..." (Taşlıova, 2006:322-326).

Sözlü gelenekte, musannif âşığın hikâye anlatırken fasılda yaptığı açıklamalar, söylediği şiirler hikâyeyle ilgili değildir. Hikâyenin girişinde “*Akdere köyü, Kars'ın yanı başında, bir derenin içeresinde*” cümlesiyle hikâye başlatılır.

Dış anlatıcı olarak ilk yazar örneklerinden biri Dede Korkut'u yazıya geçiren kâtiptir. Dede Korkut Kitabı'nın girişinde bulunan mukaddime, boylarla ilgili olmayıp, boyların anlatılmasını/okunmasını sağlayacak referans niteliğindedir.

Dede Korkut'ta anlatıma geçilmeden önce, toplumun zihniyet dünyasına uygun hâle getirilmesi zaruridir. Bu sebeple anlatıcı önce metni İslamileştirilmiştir: “*Resûl aleyhisselâm zamanına yakın Bayat Boyı'ndan Korkut Ata dirler bir er kopdı. Oğuz'un ol kişi tamam bilicisiydi. Nedir ise olur idi. Gayıbdan dürlü haber söyler idi. Hak Taâla anun könlüne ilham ider idi*” (Ergin, 1989:73).

Hikâye anlatıcısı anlatmaya/ kâtip yazmaya başladığı zaman öncelikle Dede Korkut'u Müslümanlaştırmaktadır. Böylece onun toplum tarafından kabulünü sağlamayı düşünmektedir (Çetin, 2010).

Ensar Aslan'ın Âşık İslam Erdener'den tespit ettiği Lâtif Şah hikâyesinin girişinde söylenen: “*Eski ihtilât, seyri maşgulât, zevk ile söhbet, vasfî hikâyet, izzeti iltifetnan haki paylarnıza hardan ifade etmeli;...*” (Aslan, 1975:226) ifadeler, geleneğin hikâye anlatıcı âşıklara kazandırdığı bir söyleyiş örneğidir. Bu söyleyişler de metnin dinleyici tarafından kabul görmesini sağlar.

Hikâye metninin başlangıcında, Âşık İslam Erdener Dil-i Gam Yahya Bey hikâyesinde metnin dinleyici/ okuyucu tarafından kabul görmesi için toplumun şuur altına, millî hassasiyetlere dikkatle dua eder “*Olsun demmiz, olmasın gammız. Hayra dönsün serencemimiz. Olsun koyunumuz, olmasın koğumuz. Allah beyle şadlıhdan ayırmasın. Allah ordumuza, yurdumuza, milletimize zeval vermesin. Şindi burda söyliyecek hikâyemiz Dil-i Gam Yahya Bey. Tiflis yörelerinde yaşamış. Hayal mahsulü filan değil. İndi efendim...*” (Çetin, 1986a).

Anlatıcı, hikâyesine başlamadan önce haber verir, tekerleme tarzında bir döşeme söyler: “*Âşık Kerem hekâtını beyan eyledi. Dinle imdi hikâyeti, güzeller elinden şikâyeti. Güzeli olan şu âlemde söylenir, çirkin olan taşlar olsun döğünsün. Zamanı evvelinde...*”(Duymaz, 2001:255).

Cumhuriyetin ilk yıllarında modernize edilmeye çalışılan halk hikâyelerinden bazıları yeniden kaleme alınmış, zaman zaman yazılma amacı ve hikâyeler hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Şah İsmail hikâyesinde gelenekten kopuk bir yol izlenmediğini ifade etmek için yazan N.B. tarafından kitabın girişine “Eski zamanlarda olmuş çok meraklı bir sevgi masalıdır; içindeki şiirler en eski basımının aynıdır. Hikâyenin mevzuu da herkesin anlayacağı sade bir dile çevrilmiştir” (N.B., 1982).*

Aynı yazarın kaleme aldığı “Haverzemin Cengi” adlı kitabın ön sözünde, yazar tarafından hikâyenin yazılış amacı ve hikâye hakkında bilgi verilmektedir. “İslam tarihinin şeref sayfalarını teşkil eden gazavatı Nebeviyye bütün İslam memleketlerinde asırlardan beri yazılıp basılan ve seve seve okunan başlıca kitapları teşkil eder.

“Memleketimizde de bu çığırda yazılmış çeşitli eserler mevcuttur. Her biri başlı başına bir hamaset ve fedakârlık âbidesi olan bu gazavatın arasında, Eshabı Kiram hazeratının tamamen sahabeî güzün hazaratının yalnız başına veya diğer birkaç arkadaş ile başardıkları gazalarda mevcuttur.

İste, Billur Âzam adı verilen bir kitapta da bu kabil gazvelerden, Resulü Ekrem Efendimizin amcazadeleri aynı zamanda damatları olan ve Hülefai Raşidinin dördüncüsü bulunan Hayber Fâtihî Hazreti Ali ibni Ebu Talip Kerremallahü veçhe izafet edilen cenkleri okuyacaksınız.

Şimdiye kadar yalnız istismar edilen isminden başka eski Türkçe basılmış olan aslıle hiçbir münasebeti bulunmayan Billur Âzam cenkleri bu kitapta aslına tamamiyle sadık kalınarak Türk harfleriyle size sunulmuş bulunuyor” (N.B., 1981).

Meddahların anlatımları sırasında da anlatıcı, asıl hikâyesine başlamadan önce, anlatının dinleneceği bir ortam oluşturmaya çalışır, anlatının karşılığında para toplamak için hikâyeyi yarıda kesip dinleyicilere, sonunu dinleyip dinlemeyeceklerini çeşitli şekillerde sorarlar (Nutku, 1976:65-72). Halk hikâyeciliğine kazandırdığı hikâyeleriyle tanınan Behçet Mahir, akademik çalışmalarda kaynak kişi olarak bulunmasının bilinciyle kendisini seçkin olarak görür, hem çalışan akademisyenler hem dinleyici kitlesine anlattığı hikâye ve hikâye münasebetiyle herhangi bir konuda bilgi verir, nasihat eder.

Diğer Türk gruplarının hikâye anlatma tekniklerinde de dış anlatıcı olarak icracı sanatkar-âşık, destancı, bağı/bahşı, meddah- da hikâyenin dışında kalıp hikâyenin hazırlık bölümünde hikâye ve gelenekle ilgili bilgi verir, fasıl ve dualarla devam edilir. Aynı şekilde anlatının herhangi bir yerinde veya sonunda da hikâyenin kur-

* Yazımda, atıf yapılan kitabın yazımına bağlı kalınmıştır.

maca yapısı dışında anlatmalar olur (Yücel Çetin, 2016:165-176; Şahin, 2011:136-152; Fedakar, 2003:68-72; İnayet, 2004:X).

IX.4.4. Fikrî Alan Anlatıcıları

Toplumsal dinamiklerden sayılan halk kültürü unsurlarının yeniden ele alınıp işlenmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye’de takip edilmiş, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde meyvelerini vermeye başlamıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren, devlet politikası hâline gelen, halk arasında yaygın olarak okunup anlatılan kitapların modernize edilmesi gündeme gelmiştir. Önce Türk Ocakları çevresinde elit kesimin fikir üretmesi, politika belirlemesi; 1930’lu yıllardan itibaren de üretilen fikirlerin Halkevleri vasıtasıyla geniş halk kesimlerine yaygınlaştırılmasıyla ilgili çalışmalar yapılmıştır. Bu çerçevede her kesimden Türk insanının okuduğu Battal Gazi, Köroğlu, Âşık Garip gibi kitapların olumsuz ifadelerden arındırılması, olumlu ifadelerle donatılması yönünde bir çalışmanın devlet politikası hâline gelmesi sağlanmıştır.

“Ulusun öz benliğinden doğmuş kahramanların, müspet ve yararlı şahsiyetlerin menkıbelerini dinlemek, masallar ve hikâyelerle nesilden nesile intikal ettirmek” için “köylülere daha yararlı kitaplar okutmak” amacıyla yürütülen proje çerçevesinde yazılan kitapların yazar ve yayımcıları, bu düşüncelerini hem kitaplaştıran hikâyelere hem hikâye dışında kitabın girişine yazarlar (Çetin, 2007).

Erken Cumhuriyet döneminde modernize edilen halk kitapları/ hikâyeler, yazarı ve/veya yayıncı tarafından, dönemin politik yapısını dikkate alınarak şekillendirilir. “Otosansür hem anlatan hem de aktaran için geçerlidir. Denetimin bir başka boyutu matbaada basılma aşamasında görülür. Basım öncesinde el yazmaları gerek şekil ve gerekse biçim açısından edisyona uğrar gerekirse el yazmaları üzerinde değişiklikler yapılabilir. Bu değişikliğe N.B. tarafından yeniden kaleme alınan “Billur Azam Haverzem Cengi” adlı kitabın takdim yazısında şu cümleler örnek teşkil eder: “Şimdiye kadar yalnız istismar edilen isminden başka eski Türkçe basılmış olan aslı ile hiçbir münasebeti bulunmayan Billur Âzam cenkleri bu kitapta aslına tamamiyle sadık kalınarak Türk harfleriyle size sunulmuş bulunuyor” (N.B., 1981).

Bu dönemde sözlü gelenekte icra edilen hikâyelerle ilgili çalışmalarda, icra sırasında bu tür ifadelerin dile getirildiğine dair bilgi bulunmamakta. Ancak daha sonraki dönemlerde merkezî idare tarafından yapılan uygulamalar, bazı fikir kulüplerinin düşünce sistemi ve faaliyetleri anlatıcı tarafından seslendirilmiştir. Bu da hikâye anlatıcılarının daha önceki dönemlerde de merkezî idare veya toplumda kabul gören fikir kulüplerinin düşüncelerinin anlatıcılar tarafından aktarılmış olduğunu gösteriyor.

IX.4.5. Ticari Alan Anlatıcıları

İster sözlü ortamda, ister çeşitli iletişim araçlarıyla olsun, diğer sanat dallarında olduğu gibi âşık tarzı edebiyat geleneğinin de bir sanat dalı olması dolayısıyla ticari bir alanın parçası olarak değerlendirildiği olmuştur. Sözlü ortamda âşıkların özel icra mekânları ya da çeşitli mekânlarda âşık gösteri ve programlarının yapılması hem o mekânın işletmecisi hem de sanatını icra eden âşığın kazancı için önemlidir. Dolayısıyla kazancın elde edilebilmesi için bu mekânların tanıtımı ile sanatlarını icra eden âşıklar ve eserleriyle ilgili tanıtımlar anlatının bir parçası olarak kabul edilmelidir.

Bir başka ticari alan, yazılı ve basılı eserlerin yayımlanmasını sağlayan basın-yayın kuruluşlarıdır. Bunlar da aynı şekilde ticari bir emta olarak gördükleri âşık edebiyatı ürünlerini, hikâyelerin pazarlama ve satışını artırmak için çeşitli yollara başvururlar. Kitap tanıtımı yapılır, hikâye ve yazarı hakkında bilgiler verilir. Bütün bunlar hikâyenin okunması ve yayılmasıyla ilgili faaliyetlerdir.

Eflatun Cem Güney'in Kerem ile Aslı ve Âşık Garip hikâyeleri kitaplarının arka kapağında, hikâye hakkında verilen kısa bilgiler ile tanıtılır: “Ünlü masallarımız: halk edebiyatımızın büyük ustası Eflâtun Cem Güney’in ağzından bir daha dinlemek yalnız çocuklarımız için değil, hepimiz için bir zevk olmaktadır. Bir daha divoruz ama galiba yeni kuşak aydınlarının çoğu o masalların sadece adlarını biliyor. Bu da önemli bir eksik sayılabilir. Birçok küçük masalları yeniden dirilttikten, molozlarından ayıkladıktan sonra usta masalcımız Âşık Garip’i de bize ayrı bir kitap halinde hazırlamıştı. Bu kere de işte ‘Kerem ile Aslı’ elinizde. Yüzyıllardır umutulmadan yaşayan bu özbeöz Türk masalını bir de Güney ustanın kaleminden dinleyin de tadım daha iyi çıkarın” (Güney, 1968).

Gönül’ün “yerli ve eski halk hikâyeleri” diye ifade ettiği, yeniden yazdırılan Şifâî ile Selvihan hikâyesinin yayınevi tarafından yapılan tanıtımı kitabın arka kapağında; “Vaktiyle Tokat şehrinde yaşayan bir halk şairinin acıklı aşk macerasını anlatan bu hikâye çıkmıştır. Şifahi’nin güzel şiiirleriyle süslenen bu aşk hikâyesinin fiyatı 50 kuruştur. Kitapevimizin neşriyatındandır.” (Ozanoğlu, 1972:95) cümleleriyle yer almaktadır.

Basılı kitaplarda âşık tarzı edebiyat geleneği, hikâye ve hikâye kahramanları ile hikâyenin kaynağı konusunda zaman zaman bilgi verildiği de olmaktadır. Emrah ile Selvihan hikâyesinde; “Birkaç Söz” başlığı altında “Halk şairleri arasında, insanı güzel ve derin şiiirleriyle büyüleyen, sihirli mısralarının yaldızlı kanaatlarıyla hayal âleminin sonsuz göklerinde gezdiren Erzurumlu kıymetli Şair Emrah ile Erciyeşli Âşık Emrahı karıştırmamak lâzımdır. Bilhassa Doğu Anadolu’da deyişleri ve sevgi-

lisi Selvi ile macerası hâlâ dillerde destan olan Âşık Emrah, halk arasında Âşık Garip; Kerem gibi sevimlikte ve hikâyesi okunmaktadır. Muhtelif şehirlerde söylenen bu hikâyelerin aslı bir ise deyişlerde ve bazı ufak tefek vakalarda bariz değişiklikler vardır. Bu kitapta okuyacağınız EMRAH ile SELVÎ hikâyesi, Çankırı Var-
yantı olup Ozanoğlu'nun anlattığı gibi kaleme alınmış ve neşir hakkı kitabemize verilmiştir. BOZKURT Kitabevi" (Ozanoğlu, 1972:3).

Youtube'da, CaglayanlıAli adlı kullanıcı "*Asik Reyhani Huseyin ile Senem Hikâyesi. Ali izzetin Hikayesi Hikaye'yi 5 parca olarak ekliyorum, numara sirasina gore takip edebilirsiniz, hikayenin yani sıra kasette bulunan Muhannet turkusunu ile Zakir ile Sakir hikayesinide ekleyeceğim*" bilgisini verdikten sonra Âşık Reyhanî de Diyarbakırlı Ali İzzet hikâyesi ve plak yapımcısı hakkında bilgi verir. Bu örnek, hikâye icracılığının değişimi hakkında fikir vermektedir: "*Bu hekâyeyi sekizinci bant olarak harika plağa okumuş oldum. Bu hekâyenin yapımında Şençalar Stüdyosunda Işık Bey'in, Tekniksiyen Işık Bey'in çok büyük katkıları oldu. Kemanide Semih Bey, curada Zafer Bey ve bozuk sazda da âcizane ben Âşık Reyhanî bu hekâyeyi tamamlamış bulunuyoruz. Arkasından yine bir uzun hava okuyarak hekâyemizi bitiriyoruz*" (<https://www.youtube.com/watch?v=zij5KGP2fM0>).

Sanat gösterilerini ticari faaliyet alanı olarak gören ya da ticari kazanç sağlamak amacıyla sanatçılara yer veren mekânların da hikâye anlatıcılarına yer verdiği görülmektedir. Hikâyecilik geleneği, anlatıcı ve hikâye konusunda ilanlarla toplum bilgilendirilir. Meddah Âşkî Efendi'nin Galata Harik Kulesi'nde hikâye anlatacağına dair kahvehane ilanı (Nutku, 1976:73-85) benzeri duyurular, radyo ve televizyon programlarında âşıkların yaptığı programların reklamları (Taşlıova, 2006:225) ve burada verilen ön bilgiler, dinleyici/izleyicinin gelenek ve icra alanı ile icracılar hakkında bilgilendirilmesini sağlamaktadır.

IX.4.6. Bilgilendirici Anlatıcılar

Tiyatral bir metin dışı anlatıcı olarak ifade edilen icracı anlatıcı dışında, elektronik ortamda anlatılan hikâyelerde metin dışı, icracı anlatıcı da olmayan bir başka anlatıcı tipi daha bulunmaktadır. Anlatı/hikâye, gelenek ve hikâye anlatıcısı konusunda bilgi veren, anlatıcı ve hikâyeyi takdim eden bir anlatıcı tipi bulunmaktadır ki bu anlatıcı da dış anlatıcı kategorisinde değerlendirilmelidir.

Elektronik ortamda icracının aradan çekilmesi, sadece ses veya görüntüsüyle hikâyeyi anlatması, yeni bir anlatı ortamının da oluşmasını sağlamaktadır. Anlatıcı âşık, geleneğin yaşandığı mekânları bildiği için alanın dışında, geleneği bilmeyen veya tanımayan dinleyici kitlesine hem gelenek hem hikâye hakkında bilgi vermektedir. Bu durum hikâyenin kurmaca yapısı içinde bulunan anlatıcı dışında başka bir

anlatıcı tipinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Halk hikâyeleri ve icrası hakkında bilgi vererek başlayan hikâye anlatımında, icracıdan önce sunuculuğu üstlenen bir anlatıcı yer alır. Âşık Sümmani adlı kullanıcının youtube yüklediği bir televizyon programında, âşıkların sanat icraları esnasında Âşık Şeref Taşlıova, hikâye anlatıcısını takdim ederken şöyle seslenmektedir: “*Gelenekte düğünler kırk gün olurmuş. Ne mutlu o insanlara. Şimdi azala azala inmiş yedi güne. Şimdi de inmiş bir güne. Şimdi de hemen bir nikâh salonuna gidiyor, geliyor devletin memuru; aldım mı verdi mi, ayaküstü yolun açık olsun. Şimdi bu geleneğin içerisinde ne vardı bu kırk günlük düğün geleneğinin içerisinde, yedi günlük düğün geleneğinde? Halk hikâyeleri vardı. Halk hikâyeleri bizim destanlarımızdır, ruhumuzdur, bizi bugüne getiren sanat şaheserlerimizdir. Gönül arzu eder ki bunlar dünyanın öbür ucuna ulaşsın, ulaşmıştır. Hikâye geleneğini de bizlere sunacak olan çok değerli yaşlı bir üstadımız var. Âşık Mevlüt İhsanî üstadımızdan dinleyelim. Buyurun üstadım.*”

Sunucu anlatıcının, gerekli açıklamalarından sonra icracı anlatıcı devreye girer ve anlatının dışında, anlatı geleneğinin gerektirdiği kurallara uygun bir giriş yapar: Mevlüt İhsanî hikâyeye başlar: “*Evet Cenâb-ı Hak vatanımıza birlik, dirlik, sağlık versin. Önce duam bu. Hikâyelerden önce, konuşmalardan önce biz düğünlerde hikâyelerden önce şöyle bir ufak döşeme yapardık. Ben çok kısa bir döşeme yaptıktan sonra çok da ufak bir hikâye anlatacağım.*

“*Benim için cennet güldür vatanım*”

ayaklı şiiirden iki dörtlülük okuduktan sonra; Evet Türk milleti çocuğundan ul hü-yüğüne kadar vatanını korumaya gayret etmiştir” diyerek hikâyeyi anlatmaya devam eder (Yücel Çetin, 2019; https://www.youtube.com/watch?v=g_wRRHx9KQ).

IX.4.7. Anlatıcı Bakış Açısı¹³

Anlatıma bağlı eserler ister sözlü gelenekte ister yazılı gelenekte varlığını sürdürsün, anlatı ve anlatının çevresinde üç temel unsur bulunmaktadır: Anlatıcı/icracı, anlatı, dinleyici/okuyucu. Anlatıcı, sözlü gelenekte yaşayan anlatılar için icracı, yazılı metinlerde de yazardır. Hem anlatıcı hem yazar, anlatının içine çoğu kez gelenekten beslenerek kendi düşüncelerinde ürettikleri bir anlatıcı yerleştirirler. Yazılı metinlerde yazar aradan çekilip anlatıyla okuyucuyu baş başa bırakır. Aslında okuyucuyla baş başa kalan, yazar yerine metne yerleştirilen anlatıcıdır. Sözlü ortamda icra edilen hikâyelerde, hem icracı anlatıcı hem de musannif ve icracı anla-

¹³ Halk hikâyelerinde anlatıcı tipolojisi için bk. Ayşe Yücel Çetin, Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi, (2. Basım) İstanbul 2016.

tıcının hikâyeye yerleştirdiği anlatıcı dinleyiciyle karşı karşıyadır. Bu durumda hikâyeyi anlatan, yazılı hikâyelerde olduğu gibi aradan çekilmez.

Çeşitli bakış açısını “*Herhangi bir varlık, olay ve insan karşısında, sahip olduğumuz dünya görüşü, hayat tecrübesi, kültür, yaş, meslek, cinsiyet, ruh hâli ve yere göre aldığımız algılama, idrak etme ve yargılama tavrıdır*” biçiminde tarif ederken (2004:82) Şerif Aktaş da “*Anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir, demektir. Sanatkâr ifade etmek istediği fikre göre bir bakış açısı seçer. Yazar tarafından seçilen bu bakış açısı, yazarın bakış açısı olmak yerine, metin içindeki anlatıcının bakış açısıdır*” (2005:78) ifadeleriyle açıklar.

“*Hikâye metninin kurmaca dünyasında var olan ve metinde söylenenleri/ yazılanları okuyucu veya dinleyiciye aktaran anlatıcı, kimi zaman metnin yaratıcısıymış gibi, kimi zaman dışarıdan bir gözlemci rolünde, bazen da her şeye hâkim, ruh çözümlemeleri yapabilen, geçmiş ve geleceği bilen varlıktır. Bir metinde sadece bir anlatıcı tipi olabileceği gibi, bazı metinlerde birden fazla anlatıcı tipi olabilir. Perspektife, potin of vime, focalisation gibi Batı kökenli kavramların Türkçe karşılığı olarak kabul gören bakış açısı, metnin anlatıcısının anlatım tarzı olarak da kabul edilir. Bu itibarla hikâyeci veya anlatıcının bakış açısı çeşitli şekillerde tasnif edilip adlandırılır*” (Yücel Çetin, 2016:55).

Anlatılarda, dolayısıyla konumuz olan halk hikâyelerinde hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tipi, hikâyenin kurmaca dünyasında olan ve olabilecek her şeyi bilen soyut varlıktır. Hikâyede anlatılan olaylar, olayları yaşayanlar ve yaşadıkları, yaşanacakları zaman ve mekânla ilgili bütün bilgilere vakıf olan ilahî bakış açısına sahip tip, anlatıyı oluşturan musannıfın zihin dünyasında yarattığı olağanüstü varlıktır. Bu tip, olayların gidişini belirleme yanında aynı zamanda anlatılanın dinlenebilirliğinin sağlanması için referans da olur. Dede Korkut boylarında hikemî sözleri, olağanüstü davranışları ve zaman zaman ortaya çıkıp olayları yönetmesi ve yönlendirmesiyle varlığını hissettiren Dede Korkut bunun örneklerindendir.

Hâkim bakış açısına sahip anlatıcı, anlattığı olayların dışında durur ve dinleyenlerde gerçek duygusu uyandırır. “*O, bir taraftan metnin güvenilirliğini sağlarken bir taraftan da okuyucu ile arasında güvenli bir bağ oluşturur. Özellikle halk edebiyatı örneklerinden mit, destan (özellikle orta dönem destanları), masal ve efsane gibi anlatılarda, inanırlık zamana ve mekâna bağlı olarak önemlidir*” (Yücel Çetin, 2016:56-57).

"Bu çocuk yedi yaşını ikmal etmiş. Babası meclisine, "Çocuğu ohutalım"; didi. "Evet" dediler. O vahtın devrindeki mektepler, Tiflis şehrinin içinde Hacı İbrahim diye bir hoca vardı. Üç defa ömründe Kâbe-i Beytullah'a yüz sürmüş bir kimse idi. Dar dünyada bir tek oğlu vardı. Adına Garip dirdiler. Yedi mektep talebesine ders verirdi. Okudurdi. Yohsul, anasız-babasız öksüz çocuklardan para almazdı. Oni sevabı için ohudurdi... Yedi sene aradan geldi geçti. Şah Senem on dört yaşına ayak basdı, Garip on beşine. Lâkin Garip Senem'in güzelliğini, boyunu görüp canı gönülden gece gündüz gailey-i gam çekip 'Hey yohları var iden Allah, on sekiz bin âlemin, herkesin miradını göne göne verirsin. Benim de senden miradım budur: Ben molla çocuğuyam. Bu bir hökümdar gızıdır. Yani ben bir yohsul evladıyam, bu bir var evladı. Lâkin ehval-i ezelde bu yazıyı bene yazmış ol" diyip gece gündüz Şah Senem'in güzelliği, Garip'in ciğerini delik delik iderdi. Garip, gızın sevdasına gece gündüz, düşünerek, fikrederek dersini gayip etmeye durdı. Babası ne gadder oğluna "Oğlum hasta mısın" diyip sordu. "Hayır baba, hasta değilim". Derdini babasına söylemeyip. Annesi sordu. Annesine de söylemeyip. İşde gendi çağdaşı olan arha-daşları sordular. Onlardan da inkâr ederek gendi emsalinde bir Deli Mahmut var idi. İsmi Mahmut idi. Delidolu bir adam. Lâkin Deli Mahmut dirdiler. Garip'inen Deli Murad'ın iştikleri su ayrılmazdı. Bir mektepte ohur, beraber gelir harubaru çıkırdılar. Ellerindeki ders olan kitapları da barabar alır gider gelirdiler. Garip'e söyler...

Garip, bir gece bin geceye bedel gelen bu derdin, lâkin oğlanda var. Gızda hiç-bir şey yoh. O zamana kadar yoh idi. Çünkü neden? Sevda iki taraflı olmalı. Bir taraflı sevda, bir tarafı öldürür. Sen istersen yan, ister dutuş karşının telâşına mı? Çünkü iki taraflı olursa belki birbirine ünsiyet eder. Bir taraflı sevdanın hiç faydası olmaz. Şah Senem mektebe gider gelir. Lâkin Garip, Senem'i gördüğü zaman 366 damarı duduşirdi. Senem'in hiç telâşına değil. Çünkü gızda bir şey yoh.

Gel hagigati nerden verelim ki, ahval-i ezelde, levh u galemde yazan kâtipler yazmış. Çünkü atalarımızdan dedelerimizden galmışdır. "Yazılan yazı asla bozulmaz." Hakikatde eyledir. Mugadderat neyise yerini bulur. Er geç bulur. Bu mugadderata heç kimse garşı duramaz. Günün bir gününde Deli Mahmut da gendine uygun sır taşıyan igirmi sekkiz gişi ile gizli meşvereye oturdular. Hamma "El mi yaman bey mi yaman, el yaman" el oğlu bunnarın gizli meşverine yetiş olundi..." (Türkmen, 1974:205-207).

Yukarıda örmekte de görüldüğü gibi, hikâyeyi anlatan icracı, metnin içinde olaylara içeriden bakabilecek kudrette bir anlatıcı yerleştirir. Garip'in ızdırabını, anne ve babasına söyleyemediği sırrını anlatıcı bilir. Garip'in ahlakçı düşüncesinin toplum tarafından kabul edildiğine dair düşünceyi, icracı olan Behçet Mahir anlatıcıdan

alarak kendi düşünceleriyle birlikte yeniden dinleyiciye aktarır. Burada anlatıcı, icracı tarafından seçilmiş kendi sözcüsüdür.

Şeref Taşlıova tarafından tasnif edilen veya anlatılan hikâyelerde de aynı özellik görülmektedir. Anlatıcı, hikâye metninde zaman zaman gözlemci anlatıcı olurken aynı anlatıcı gerekli görülen yerlerde hâkim bakış açılı anlatıcı olarak hikâyede yerini alır. Kenan ile Hanzade hikâyesi, Şeref Taşlıova'nın anlattığı hikâyelerdeki anlatıcı tipi değişikliğine örnek teşkil eder. Hikâyesini anlatan Âşık, fasıl ve döşemedi sonra, metnin içinden seçtiği bir anlatıcıya görev verir ve metnin macerasını ona anlatır. Gözlemci bakış açılı anlatıcı olarak metnin anlatıldığı anlatıcı tipi "Vakti zamanın birinde, bir tarihte, bir padişahın, bir beldenin, bir hükümdarın bölgesinde bir paşa vardı. Çok zulümkâr, çok zalim bir paşaydı. Kızına kırk tane bahçe yaptırmıştı. Celal Paşa Bağları derlerdi bu bahçelere. Çünkü paşanın adı Celal'di. Paşanın kızı, her gün bir bahçede gezerdi..." gibi ifadelerle devam eden metnin, anlatıcı/icracı âşık tarafından uygun görülen bir yerinde hâkim anlatıcı devreye girer: "Salih Bezirgân gitti. Geceleyin derede tepede, başıboş ne kadar yan yatan, çamura batan, tepesi delik, kem akıllı varsa onları topladı. Elleri boya, fırça verdi. "Paşa Bağları" yazısının rengi neydi? Kırmızı. Bunlar yeşille yazdılar; "Hamit Han Bağları".

Eee efendim! Allah, söz getirenin babasına pazar günü rahmet etsin! Çünkü pazar günü kilisenin çanı çalar. Biz Müslümanlar da cuma gününde dua yaparız. Allah müzevirin ocağını batırsın! [Bizde söz gezdirene "müzevir" derler.] Müzevir zaten bahane arıyordu. Şehirden birkaç kişinin Hamit Han'la arası yoktu. Bir kaç defa para istemişlerdi vermişti. Biraz daha istediler, vermedi. Niye vermedi, diye intikam bahanesi arıyorlardı. Hemen koş koş Celal Paşa'nın konağına gittiler. Kapıcıya dediler ki:

-Bizi Celal Paşa'nın huzuruna götür! -Götürmeyiz! -Baba, çok önemlidir!..." (Türkmen-Taşlıova, 2009:71)

Müşahit bakış açılı anlatıcı, halk hikâyelerinde sık görülmeyen, daha çok son dönem âşıkların hayatlarının bir kısmını, hatıralarını, yaşadıklarını anlatan hikâyelerde görülen bakış açısıdır. Katılımcı veya kahraman anlatıcılığı bakış açısı, hikâyelerde yaşanan olayların kurmaca anlatı içindeki kahraman tarafından yaşanıp aktarılmasıdır. Otobiyografik hikâyelerde bulunan anlatıcı bakış açısında anlatıcı, aynı zamanda müşahittir. Daha çok hikâyenin musannifidir.

Âşık Şeref Taşlıova, hayatından bir dönemde, geçmişte yaşadığı hatıralardan birini, gözlemlerine dayanarak aktarır:

"Evet, değerli dinleyenlerim, aziz dostlarım!

Atalarımız, çok güzel söylemiş: "Ya oku yaz ya dünyayı gez!" demişler. Okumak yazmak, çok güzeldir ama gezerek, görerek dünyayı dolaşmak daha güzeldir. Eğer, bir de bu ikisini bir araya getirebilirsen, ne mutlu sana!

Ben çok gezdim. Okumayı yazmayı da seven bir insanım. Çok okudum yazdım ama gezip gördüğüm yerlerde o kadar önemli şeylerle karşılaştım ki; bunların her biri büyük bir değer. Yakut, zümrüt gibi bir değer. Paha biçilmez bir değer. Çünkü insanlar dünyayı gezmedikten sonra, görmedikten sonra, hayatı tanıyamaz. Dostluğun ne olduğunu bilemez. Aile, çocuk, vatan-millet-bayrak sevgisi, bu duygular mutlaka her insanda vardır ama gurbeti gezdikten sonra, onları daha sağlam zemine, daha sağlam temele oturtmaya gayret eder. Dostlar! Sırasıyla, hayatımda gurbet ellerinde geçirdiğim günlerin armağanları olarak, aklımda kalanları sizlere sunmaya çalışacağım.

...İşte bu gezip gördüğüm yerlerin hatıralarını sizlere anlatıyorum.

İngiltere'nin başkenti Londra. Çıldırılı Âşık Şenlik'in Salman Bey hikâyesinde bir şiir var. Kırk altı dörtlük. Kırk altı kutayla dünya devletlerini sayarken bir de İngiltere'yi tarif eder...

Âşık Şenlik'in yaşadığı dönemi hesapladığımız zaman, onun kocakarı dediği yaşlı kadının Kraliçe Mari (Mery) olduğunu anladım. Âşık Şenlik, bu şiiri 1890'ları falan söylemiş. Ne büyük şans ki ben 1987 yılında İngiltere'ye gittim. Nasip, kısmet beni oralara götürdü. Allah gani gani rahmet etsin! Prof. Ahmet Edip Uysal, bir gün bana dedi ki:

-İngiltere'de Story Telling, Türkçe karşılığı "Halk Hikâyeleri Festivali" var. Türkiye'den de seni davet ediyorlar. Sen, ben ve bir arkadaşım beraber gideceğiz!

Biz, kalktık, bir uçağa bindik. Doğrudan doğruya İngiltere'ye uçtuk...

Sevgili dostlar! İşte vatan hasreti! Belki bu şiir biraz duygusal ama âşık söylediği zaman böyle söyler. Hele bir de vatanından uzak olduğu zaman, dünyaya açıldığı zaman daha neler neler söyler? Bu anlattığım olay, İngiltere'deki hatıralarımdan. Ama sade bunlar mı? Hayır!

Ben, çok gezdim. Avrupa'nın hemen hemen bütün devletlerini gezdim. Çoğunda programlar yaptım. Yine bir gün Almanya'dayım. Yıl 1971...

Evet, işte gurbetin hâllerinden birisi de bu. Gurbet demişken gene Almanya'da dolaşıyoruz. Stuttgart'ta indik, geldik Köln'e. Oradan Duisburg'a, oradan çeşitli yerlere...

1979 yılının aralık ayında. Sizlere bir gurbet hatırası, gönül armağanı olarak söylüyorum. Hepiniz var olun! Sağ olun!" (Türkmen-Taşlıova, 2009:563-567).

Gözlemci bakış açısına sahip anlatıcı, sadece gördüklerini veya o anda duyduklarını, olayların dışında kalarak gözlemlediklerini aktarmaktadır. Anlatıcı; "*Vaka zincirine vücut veren unsurları belirli bir mesafeden tespit etmek, müşahadelerini nakletmek durumundadır. O, müşahadelerini kendisine göre değerlendirdiği gibi bazı bilgi kaynaklarıyla da zenginleştirebilir.*" (Aktaş, 2005:105). Olaylara dışarıdan bakan anlatıcı, anlatının içindeki her şeyi bilmez. Sadece o anda gördüklerini aktarır, bunlarla ilgili fikir yürütür, dinleyiciye/okuyucuya bilgi verir.

Gözlemci anlatıcının hâkim olduğu hikâyede zaman zaman geriye dönüşler, gelecek ile ilgili tasavvurlar olabilir. Bu durumda başka anlatıcılar devreye girer, görevini tamamlayıp anlatıdan ayrılır. Devreye giren anlatıcı ilahî bakış açısına sahip anlatıcı veya dış anlatıcı olabilir.

Yazılı hikâyelerde gözlemci bakış açısının anlatımda yetersiz kalması durumunda başka anlatıcıların da devreye girmediği olur ve o zaman devreye resimler, fotoğraflar girer. Okuyucunun bilgilenmesi, olay veya kişiler hakkındaki düşüncelerinin hareket noktasını resimler, fotoğraflar oluşturur.

Türk halk hikâyelerinde anlatıcı bakış açısını, dolayısıyla anlatıcı tipini hikâyenin icra edildiği veya okunduğu ortam ile yazılı metinden dinleyiciye okuyan ve dinleyiciler ile özellikle hikâyenin musannıfı ve icracı âşık/anlatıcı/ nâkil/meddah belirler.

Halk hikâyelerinde sadece bir anlatıcı tipinden bahsedilmez. Yeri geldiğinde farklı anlatıcı tipleri devreye girer. Özellikle yukarıda da söylediğimiz gibi sözlü anlatım esnasında, anlatıcının anlatmadaki mahareti, anlatıcı farklılığının ve zenginliğinin de belirleyicisidir. Âşık Şeref Taşlıova'nın anlattığı hikâyelerde bunu gözlemlemek kolaydır. O, hikâyesini anlatmaya başladığı zaman, anlatıcı olarak kendisi vardır. Âşığın anlattığı İrfânî Hoca ile Türkmen Kızı adlı hikâyenin girişinden itibaren çeşitli anlatıcı tipi bulunmaktadır. Önce âşığın kendisi, dinleyici huzurunda, dinleyiciye hitap eder:

"Evet, sevgili dinleyiciler!

İrfânî Hoca'nın asıl adı Süleyman'dır. Bir babanın tek evladı. Baba pir, oğlu bir. Çıldır'ın eski adı Gündüzhev (Kunduzhev), yeni adı Sazlısu köyünde doğmuş. Allah, hiç kimseyi babasız anasız etmesin. Süleyman, beş altı yaşlarında babasını kaybetmiş, anası tarafından büyütülmüştü. O zamanki Kars kale paşalarından Hasan Paşa'nın kardeşinin oğluydu. Hasan Paşa, Süleyman'ı Kars'a getirtmiş; medresede,

din okullarında okutmuştu. Hasan Paşa, aklıselim, aklîhâlim bir insandı. Süleyman, amcasının yardımıyla okuyup akıllı, olgun, sözü sohbeti yerinde, irfan ruhlu bir insan olarak yetiştiği için büyükler ona; "Senin adın bundan sonra İrfânî olsun." demişler. Dinî eğitim, dinî kültür aldığı için de "İrfânî Hoca" diye hitap etmeye başlamışlar..." (Türkmen-Taşlıova, 2008:185)

Yukarıdaki metinde anlatıcı tipi olarak kendisi ön planda olan âşık, aynı zamanda anlattığı hikâyenin bilgi kaynağı olmayı da ihmal etmez. Bu yolla hikâyenin inandırıcılığını vurgular. Bilgi kaynağı olarak güvenilirliği ise hikâye kahramanının kurmaca âlemden yaşatıldığı çevreyle olan ilgisi ve orayı iyi bilmesidir. Âşık hikâyesine kendi gözlemleri ve bilgisiyle başladıktan sonra metni, dolayısıyla metindeki vakayı dışarıdan gözlemlemek suretiyle anlatır. Artık âşığın kendi yerini bir başka anlatıcı almıştır. Kimi zaman gerçekte olan biteni görmüş gibi, kimi zaman da başkalarının gördüklerini nakletmek suretiyle anlatır. Zaman zaman kendisi de devreye giren âşık anlatıcı, daha sonra yerini geniş bir perspektifle olayları gözlemleyecek bir anlatıcıya bırakır. Ancak anlattıklarının hepsi gözleme dayalıdır: "*İrfânî, hem köyünde hem de Kars'ta amcası Hasan Paşa'nın yanında kalmakta. Hasan Paşa'nın da bir kızı var. Ocağın batmasın kız! Şöyle uzun boylu, ince belli, ceylan hakışlı bir kız. Yusuf u Züleyha'nın yirmi dört güzelliğini, Cenabıallah sanki hunda halk etmiş, yaratmış. Akıllı, kemalli. On dört yasemin [yasemen] zülfünü örüp şöyle arkaya attığı zaman, sanki bunun arkasında şahmar (şahmeran) yılanları asılmış gibi görünürdü. Hasan Paşa'nın gayesi, kızı Ayşe Hanım'ı, kardeşinin oğlu İrfânî'ye vermektir. Ama gönlün hiçbir zaman şehri, hududu olmaz. Hasan Paşa, bu gayede dura dursun, ben size nerden haber vereyim? İrfânî'den..."* diyerek hikâyeyi anlatan Âşık, gözlemci/katılımcı pozisyonunda olan kendisini anlatının dışına çıkarır ve dış anlatıcı olarak sık sık devreye girer, gerekli açıklamayı yapar; "*Rahmetlik anam, hiç kati surette günümüzün aylarını bilmezdi. Ayları şöyle sayardı: Kara-kış-Zemheri, Gücük, Mart, Abril, Mayıs, Kiraz Ayı, Orak Ayı, İlk Ay, Âhir Ay, Böğrüm Ayı, Şarap Ayı, Koç Ayı. Böyle sayar geçerdi*

Aynen size tarif ettiğim Türkmen Kızı'nı tarif ediyordu. İrfânî Hoca, köyünde sararıp solmakta, Türkmen Kızı memleketinde sararıp solmakta [Cenab-ı Allah yarattığı zaman erkekleri kadınlardan biraz daha güçlü yaratmış. Onun için erkekler her zorluğa dayanır, kadınlar dayanmaz] (Türkmen-Taşlıova, 2009:185-189).

Halk hikâyelerinin geleneksel anlatımları dışında, özellikle teknolojik gelişmelerin yardımıyla çoklu anlatıcının varlığı söz konusudur. Sadece anlatıcı çokluğu

değil hikâye anlatıcısının âşığı dışında, kurmaca anlatıyı seslendiren bir başka dış anlatıcının varlığı da söz konusudur.

Âşık İhsan Yavuzer'in anlattığı ve Orhan Yolcu'nun hazırlayıp elektronik ortama yüklediği Bahtiyarın hikâyesinde: *"Seher Bahtiyar'ı öyle üstü başı kanlı hâlde gördüğü gibi feryat etmeye başladı. (Bir kadın sesi): Bahtiyar, Bahtiyar n'oldu sana böyle? Sana nasıl kıydılar? Seni bu hâle getirenlerin elleri kırılsın inşallah. Bahtiyarım. (Hıçkırık sesleri)*

Bakalım Bahtiyar ne söylüyordu muhterem dostlar: Anası uzaktan gördü Bahtiyarını. Feryatlarla koşuyordu. (Kadın sesi): Bahtiyar, Bahtiyar yavrum. Oğlum benim. Allah'ından bulasılar sana ne yaptılar canım yavrum benim. (Hıçkırık sesleri.) Oğlum, oğlum, yavrum nasıl kıydılar, Bahtiyarım' benim." (<https://www.youtube.com/watch?v=EvatG7r43d4>)

Âşıkların hikâyeleri, yazı, matbaa ve elektronik cihazların bulunmadığı sözlü kültür ortamlarında dinleyiciyle yüz yüze, saz ve söz ile icra edilir. Dolayısıyla sosyal bağlamda anlatı içinde şekillenen anlatıcı; müşahit, ilahî, katılımcı ve dış anlatıcı olarak görülür.

Yazılı kültür ortamında değişen kültürel unsurlarla yeniden düzenlenen hikâyeler, yazılı ve basılı metin anlatıcısı olarak yer alır. Sesin, sazın ve âşığın görüntüsü veya seslerinin yer aldığı elektronik kültür ortamı icra bağlamında yazılıdan ziyade sözlü kültür ortamına yakınmış gibi görünse de (Çobanoğlu, 2000:237-238) değişen kültürel unsurları, iletişim vasıtaları dolayısıyla büyük bir değişim gözlenir. Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında icra edilen hikâyelerde, işlevsel açıdan yaşanan değişim ve dönüşümle hikâye anlatıcılarının da yenilenen şartlarla birlikte değişikliğe uğradığı açıkça görülür" (Yücel Çetin, 2019a).

Hikâyecilik Geleneğinin Değişimi: Tekâmül ve Değişim

Yazılı ve sözlü alanda yaratılıp yaşayan, kendine özgü kurallarıyla özel bir tarz olan ve “hafıza sanatı” içinde de kabul edebileceğimiz halk hikâyeleri, yaratıldığı dönemden itibaren Türk ve Türk kültür havzası içinde olan başka milletlerin edebiyatlarında önemli bir yer tutmuştur. Bu özel tarzın belirleyici unsurları olan kalıp ifadeler, manzumeler, mensur-manzum olma hâli, anlatım esnasında müziğin konuşulması 20. yüzyılın başına kadar korunmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren Türk modernizmi, Cumhuriyet’in getirdiği yenilikler, bu yeniliklere bağlı olarak edebiyat alanındaki yenilikler içinde halk hikâyelerindeki değişme/değiştirmeler söz konusudur. Performans serbestliğinden metin sınırlılığına (J.T.Titton) doğru seyreden değişim, çeşitli yeni kalıp ifadeler, şekiller, resimler ve daha da önemlisi geleneksel hikâye kalıbının dışında söyleyişlerin hikâyelere girmesini sağlamıştır. Hikâyeler, biçim değişikliği yanında üslup değişikliğine uğramış, anlatılabilir olmaktan okunabilir olana doğru bir yol kat etmiştir.

Her edebî eser, yaratıldığı dönemin şartlarına zihniyet ve estetik kabullerine göre şekillenir. Edebî eser nasıl yaratıldığı dönemin bütün özelliklerini belirliyorsay özellikler de bir edebî eserin nasıl olması gereğini tayin etmektedir. Edebî anlamda yaratıldığı toplumun ortak algısı aynı zamanda yaşanılan medeniyet alanıyla da ilgilidir. Zira yaşanılan hayat, edebî ihtiyaç ile bu ihtiyaç doğrultusunda yaratılan / üretilen edebî eserin/ ürünün de belirleyicisidir.

Türk anlatı geleneği “estetik değeri haiz”, “prensiplerini belirlemiş” biçimde ilk ürünlerini “destan” tarzında oluşturmuştur. Destanının doğmasını “*bir kavmin medeniyet bakımından epey aşağı bir seviyede olması ve hayatının birtakım büyük sarsıntılara uğraması*” (Köprülü, 1981:41) gerekir. Türk destanlarının teşekköl dönemi olarak bu dönem “Andronova kültürünü”nün yaşandığı dönemdir.¹⁴ Andro-

¹⁴ Daha geniş bilgi için bk.:Dursun Yıldırım, Türk Kahramanlık Destanları, Türk Bitiği, Ankara 1998, 149-157.

nova kültürünün yaşandığı çevre Güney Sibirya'daki Andronova kurgunlarından adını alan ve Minusinski bölgesinde Andronova'da MÖ 1700-1200 arasında görülen bu kültür, Altaylarda MÖ 1200-700 arasında görülür. Andronova kültür çevresinin merkezi Batı Sibirya'da Omsk, Novosibirsk ve Tomsk çevreleridir. (Ögel, 1991:24-28). Andronova kültür çevresi aynı zamanda Bozkır kültürünün de geliştiği çevredir. Bozkır medeniyetini yaşayan Türk toplumu, MÖ 8. asırdan itibaren, eski dönemlerden kalan mitik/efsanevi karakterli anlatılardan yavaş yavaş sıyrılarak, tarihî zamanlarda hakiki olaylarla yer değiştirerek MÖ 7-6 yüzyıllar ile MS 1. yüzyıl arasında günümüz destanlarının ilk biçimini oluşturmuştur. Zira Bozkır kültürünün belirleyici özelliği olan hayvan sürülerine sahip olma ve bunların beslenmeleri için gerekli olan geniş otlakların elde edilmesi, toplumu dış mücadeleye yönlendirmiştir. Bu dönemlerde *"Orta Asya ve Doğu Avrupa"* atlı göçebe kavimler arasında, yayla ve hayvan sürüleri elde etmek için durmadan savaşlar yapılmaktaydı. Hayvan sürüleri ve otlaklar elde etmek için yapılan bu savaşlarda, halkın hayranlığını kazanan cesur ve kudretli savaşçılar ortaya çıktı. Bunlar mensup oldukları kavimlerin başbuğları oldular. İlk efsaneler, bu alplar, bu cengâverler etrafında teşekkül etti" (Yıldırım, 1998:150). Destanların teşekkülünden önce var olan ve biraz da varlık sebebinin ilkel düşünce içinde araştırılıp sonuca varıldığı hikâyesi olan mitik anlatılar nasıl destanları besledilerse destanlar da kendinden sonra gelen diğer edebî ürünlerin beslenme kaynağı oldular. Yaşanılan dönem ve dönemin şartlarına bağlı olarak yaratılan edebî ürünler, kendilerinden önceki dönemin edebî verilerinden beslendiler. Beslenme, yeni buluş ve oluşlarla geleneğin teşekkülünü sağladı. Gelecek ise, sürekli yenilendi ve tekâmül etti. Farklı gibi görünen birçok unsur, ilk kaynaktan itibaren kendini tekrarlamakta, tekrarlama esnasında aldığı yeni unsurlarla zenginleşerek yaşamaya devam etmektedir.

Başta sözlü gelenekte, daha sonraki dönemlerde sözlü-yazılı ve yazılı gelenekte ortak hafızanın ürünü olarak varlığını devam ettiren bu türden edebî verilere Oğuzname, Dede korkut ve Köroğlu başta olmak üzere birçok destan veya destan parçası ile anlatı örnek teşkil eder.¹⁵

Bozkır medeniyet dairesinden yerleşik tarım toplumuna, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçiş dönemlerinde edebî eserler de aynı geçiş sürecini yaşadılar. Yukarıda bahsedildiği gibi, ozan-bakı adı verilen sanatçılar tarafından yaratılan/icra edilen destan döneminin eserleri, daha sonraki dönemlerde Köroğluhan, kıssahan-meddah, fakih ve nihayet 16. yüzyıldan sonra âşıklar tarafından yaratılan/icra edilen anlatılar geniş kitleler tarafından benimsendi, dinlenip okundu. 19. yüzyıldan

¹⁵ Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Metin Ekici, Türk Dünyasında Köroğlu, Ankara 2004; Nuh Bektaş, Dede Korkut Hikâyeleri'nde Anametiksel Dönüşümler, Ankara 2011 (G.Ü. SBE. YLTezi).

önceki dönemde toplumun hikâye ihtiyacını karşılayan bu tür anlatımlar aynı zamanda toplumun dinleme, eğlenme, eğitime-egitim ve öğretme ihtiyaçlarını da karşıladı. Özellikle geleneksel çevrelerde eğitim amaçlı okunan, okunuşundan dinlenen eserler Türk kültür hayatında önemli yer tutar (Çetin, 2007:129-132; Öztürk 2003:131-155).

Metin sınırlılığı olmaksızın sözlü gelenekte yaşayan ve statik olmayıp metin sayılmayan anlatılar -Tifton tarafından performans olarak adlandırılmaktadır- Türkiye’de matbaanın kullanılmasıyla beraber sözlü gelenekte yaşayan anlatılar basılmaya, dolayısıyla “metinleşmeye” başlar. Zira Başgöz ve Boratav, bu tür metinlerin 1830’larda ortaya çıktığını (Başgöz, 1992 256) ilk modern Türk romanının belirme-ye başladığı 1870-1880 yılları arasını aynı zamanda halk hikâyelerinin de yazılı olarak tespit edilmeye ve basılmaya başlandığı bir dönem olarak gösterirler (Boratav, 1982a:312).

Halk kitapları veya başta masal, daha sonra halk romanı adıyla anılan hikâyec tarzı kitaplar, özellikle Tanzimat’ın getirdiği yeni anlayışla, daha sonra Cumhuriyet döneminde yeniden ele alınmış, çeşitli yenileştirme çalışmalarına sahne olmuştur. Bu konudaki en önemli projelerden birisi 1922’de henüz Kurtuluş Savaşı’nın sürdüğü sıralarda Kazım Karabekir tarafından halkın aydınlanmasına hizmet edebilecek kitaplar oluşturulabilmesi amacıyla adapte çalışmalarının yapılma gerekliliği ortaya atılmıştır (Öztürk, 2006:48). Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ortaya atılan bu düşünce devam etmiş, zaman zaman merkezî otorite tarafından teşvik, zaman zaman aydın kesimden müellifler, kendi inisiyatifleriyle “halk kitapları” türünden eserleri yeniden kaleme almışlardır. Süleyman Tevfik, Muharrem Zeki, Selami Münir, Peyami Safa (Öztürk, 2006:50) gibi adlar ilk yazarlardan bazılarıdır. Özellikle 1937 yılında Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya imzasıyla yayımlanan bir tamimden sonra çalışmalar yoğunluk kazanmış, kitapların yeniden basımı, adaptesinin gerekçesi ve izlenmesi için gereken yol haritası belirlenmiştir (Elçin, 1988a:52).

Halk kitaplarının modernleştirilmesi, yeni form veya türlerde yeni eserlerin kaleme alınması dönemin aydınları tarafından tartışılır (Öztürk, 2006:50). Ancak merkezî otoritenin belirlediği kültür ve eğitim politikaları çerçevesinde bu çalışmalar kendi mecrasında yürür/yürütülür.

Kimi zaman geleneksel kalıplar korunmak suretiyle metinler yeniden basılır. Kimi zaman sadeleştirme, kimi zaman tıpkıbasım olarak okuyucuya sunulan eserler, kimi zaman da okuyucunun bilinçaltına güvenilerek sembol isimlerle sınırlandırılır, hem form hem anlam değişikliğine uğrar. Bu tür müdahalelerde “Bir yapıt biçimsel olarak dönüştürülürken alt metnin anlamı da ister istemez şu ya da bu biçimde az

çok değişikliğe uğrar” (Aktulum, 2000:147). Arzu ile Kanber’in yeniden yazılmış biçimi, merkezî otoritenin milletleşme, bir merkez etrafında toplanma düşüncesini yansıtmaları bakımından tipik örnektir: “Köyün mektebi yeni bir yapı idi. Sınıflarında sıralar vardı. Duvarlara haritalar asılmıştı. Sıraların karşısında kara tahta, onun yanında muallimin masası vardı. Mektebin muallimi Ankara’daki muallim mektebinden yeni çıkmış genç; bilgili bir adamdı. Mektep çocuklarına çok iyi bakıyordu. Onlara çok şeyler öğretiyordu. Cumhuriyet bayramında mektebi bayraklarla süslüyorlardı. Genç muallim bütün köylülere oraya toplayıp onlara eski padişah idaresinin zulmünden, bundan sonra Cumhuriyetin iyiliklerinden bahsediyor, Atatürk’ün bütün dünyaya ün salmış büyüklüğünü, Türk olarak dünyaya gelmenin nimetlerini anlatıyordu. Kanber de Arzu ile beraber bu memlekette Cumhuriyet devrinde kardeş olarak doğdukları, başlarında Atatürk gibi büyük bir adam olduğu için çok mesut olduklarını anlıyorlardı” (Kunt, 1940:5).

Merkezî otoritenin dönüştürme çabaları zaman zaman farklı düşünceleri ortaya çıkarır. Haverân adlı eserden tercüme yoluyla edebiyatımıza kazandırılan “Haverzemin Cengi” adlı kitabın ön sözü buna örnek teşkil eder. “İslam tarihinin şeref sayfalarını teşkil eden gazavatı Nebeviyye bütün İslam...

İşte, Billur Âzam adı verilen bir kitapta da bu kabil gazvelerden, Resulü Ekrem Efendimizin amcazadeleri aynı zamanda damatları olan ve hülefai Raşidinin dördüncüsü bulunan Hayber Fâtihî Hazretî Ali ibni Ebu Talip Kerremallahü veche izafet edilen cenkleri okuyacaksınız.

Şimdiye kadar yalnız istismar edilen isminden başka eski Türkçe basılmış olan aslile hiçbir münasebeti bulunmayan Billur Âzam cenkleri bu kitapta aslına tamamiyle sadık kalınarak Türk harfleriyle size sunulmuş bulunuyor.” (N.B., 1981).

Bu tür takdim yazılarının yanında yazılı gelenekte varlığını sürdüren ifade tarzlarından bazıları da hem geleneksel hikâye formunun hem dile ait örneklerin yaşamasını temin etmiştir. 15. yüzyılda istinsah edilen ve 20. yüzyılın başında basılan Kesik Baş hikâyesi buna örnek teşkil eder.

Eski Anadolu Türkçesi 15.YY.	1341 İstanbul Baskısı
"Başlayalum söze bismillâh ile Duruşalum dün ü gün Allah ile	"Başlayalım söze bismillâh ile Duruşalım dün ü gün Allah ile
Bir hikâyet geldi dilime ari İdem eger Hak kılursa yâri"	Bir hikâyet geldi dilime ari İdiserem Hak kılur ise yâri"

X.1. Sözlü Gelenekten Romana: Kerem ile Aslı

Konu itibarıyla dünya edebiyatlarında da mutlaka var olan farklı inançlara mensup olmanın getirdiği problemler, Türk toplumunun Batı medeniyeti dairesine girmesinden sonra, Batı tarzı tahkiyeli anlatımlarda ve dolayısıyla yazılı alanda işlenmeye başlanır.

Türk sözlü geleneğinde yaşayan Kerem ile Aslı hikâyesi, 19. yüzyıldan itibaren kendinden sonra yaratılan edebî verileri beslemiştir. Hikâye, başta Türkiye sahası olmak üzere kuzey bölgelerinde yaşayan Türklerinin haricinde Türk toplulukları ve Türk kültür havzasında kalan diğer topluluklar arasında yaygın olarak anlatılan hikâyelerden biridir. Konusu bilindiği gibi iki ayrı dine mensup olan Kerem ile Aslı'nın aşk hikâyesidir.

Kerem ile Aslı hikâyesinde görülen âşık ile mâşukun “farklı dinlere mensup” olmasının getirdiği problem, Vartan Paşa tarafından kaleme alınan Akabi Hikâyesin’de de görülür. Hikâyede, Hristiyanlığın farklı mezheplerine mensup olan Bogos (Ermeni-Katolik) ve Anna’nın (Ortodoks) dramatik aşkları ve Bogos’un vebadun, Anna’nın ise zehirlenerek ölümü konu edilmiştir. T. Abdî tarafından 1873 yılında yazılan Sergüzeşt-i Kalyopi adlı hikâyede bir Türk genci olan Ziver Bey ile bir Rum kızı Kalyopi’nin aşkı anlatılır (Gökalp Alpaslan, 2002:33-43).

Ahmet Mithat Efendi’nin “Henüz On Yedi Yaşında” adlı eserinde roman kahramanı Ahmet Efendi’nin Kalyopi adlı bir Rum kıızıyla, Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem’in keşişin kızı olan Aslı’yla ilişkisine kahramanların inanç kökenleri açısından benzerlik gösteren eserlerdir. Bu romanda Ahmet Mithat’ın diğer romanlarında olduğu gibi eski hikâye geleneğinden gelen iç içe hikâye anlatımlara da başvurduğu görülmektedir (Özön, 1985:266).

Bütün bunlara ek olarak, Tanzimat dönemi sanatçılarından Ziya Paşa’nın ve Muallim Nâci’nin Âşık Kerem’i okuduğu, Namık Kemal’in Midilli’de savcı yardımcılığına tayin edilen bir arkadaşının dış çektirmesiyle Kerem ile Aslı hikâyesindeki dış çektirme konusu arasında ilgi kurduğu bilinmektedir (Duymaz, 2001:220).

Türk toplumunun yeni bir medeniyet dairesine girmeye hazırlandığı Tanzimat’tan itibaren geleneksel edebiyat ürünlerinden hareketle ya yeni edebî eser verilmiş ya da eserler çeşitli değişikliklere uğrayarak/uğratarak yeni bir okuyucu/dinleyici kitlesinin oluşumuna katkı sağlamışlardır. Toplumun, dolayısıyla toplumun içinde doğduğu veya içinde yetiştiği sanatçının da bilinçaltını besleyen edebî

kaynakların varlığı söz konusudur. Bunlar yazılı veya sözlü gelenek ortamında ya yazılısından okunmak ya da anlatım ortamında dinlenmek suretiyle bilinçaltına nüfuz eder. Duymaz; Hâlid Ziya, Ziya Gökalp, Mehmet Âkif, Hüseyin Rahmi ve Hâlîde Edip'in Kerem ile Aslı'yı okuduklarını ve bunu çeşitli eserlerinde işlediklerini tespit eder (2001:220).

Cahit Sıtkı, Faruk Nafiz, Ahmet Kutsi, Falih Rıfkı, Kerim Yund, Tark Orhan, Muhsin İlyas Subaşı ve Aka Gündüz de ya doğrudan ya telmihen Kerem ile Aslı'dan yararlanmışlar, eserlerinde işlemişlerdir.

Bazı sanatçılar ise, Kerem ile Aslı hikâyesinden yola çıkarak kendi yaşadıkları döneme uygun eserler oluşturmuşlardır. Orhan Seyfî Orhon hikâyeyi mahallî ve siyasi bir formda yeniden yazar. Fakir Baykurt 1964'te hikâyenin yapısında değişikliğe gider ve Kerem ile Aslı'nın yakılmasıyla ilgili motifi çıkarır. Mustafa Necati Karaer, Kerem ile Aslı'yı nazma çekerken Ceyhun Atıf Karsu da Balım Kız, Dalım Oğul adlı eserinde Kerem ile Aslı hikâyesinin epizotlarına bağlı kalmıştır. (Duymaz, 2001:223). Eflatun Cem Güney de hikâyeyi aslına bağlı kalmaya çalışarak yayımlamıştır (1968).

Yaşanılan zamana ve yazarın zihniyet dünyasını besleyen geleneksel hikâye kalıbına uygun olarak kaleme alınan örneklerden biri de Adnan Binyazar'ın çalışması Kerem ile Aslı'dır. Kitabın tanıtım yazısı, hikâye hakkında ipucu vermeye yeterlidir: "*Adnan Binyazar, şiirsel bir dille, Kerem ile Aslı'yı çağımızın sevda anlayışıyla daha da yakınlaştırıyor. Onu alışılmış anlatı biçimlerinden arındırıp roman tadında sunuyor bize. Böylece, sonu getirilmeden elden bırakılmayacak bir anlatı tadı katıyor bu hikâyeye..*" (2007). Metin hikâye ile roman arasında bir tür olarak algılanmakta ve hikâyeden romana geçişin geç örneği olarak görülmektedir.

Bir başka örnek ise, yazarın edebî beslenme kaynağı olan dinî-tasavvufî edebiyat alanını işaret etmektedir. Sadık Yalsızuçanlar'ın kaleme aldığı hikâye, "Kerem ile Aslı/ âşıklık ne müşkil hâldir"(2013) adını taşımakta.

İslami dönem Türk destanlarında, her bir bölüm/olay halkası/vakanın ayrı bablar hâlinde gösterilmesi, her babın ayrı başlık ve her başlığa uygun olayların anlatılmasıyla ilgili özellik günümüze kadar gelir. Ancak hem Binyazar hem Yalsızuçanlar'ın metinlerinde konulan bölüm başlıklarıyla anlatılan olaylar arasında doğrudan irtibat bulunmaz. Metnin okunabilirliğini artırabilmek için başvuru yollarından biri olarak seçilen bölüm başlıkları şöyledir:

Binyazar	Yalsızuçanlar
Ziyad Han'la Keşiş Gülü Soldu İsfahan'ın Elveda İsfahan Aslı Han'ı Toyda Gördüm Ceylanlı Dağın Kızı Döne Kervankıran Döne Yolun Ucu Göründü Erzurum Dağları Kar ile Boran Uzadı da Uzadı Kayseri'nin Yolları Büyük Sınav Halep ve Kül	Bi Can Bi Canı Sevse, Âlemi Sancı Tutar Can Odur Ki Bu Firkate Dayana Yarım Seyre Çıksın Âlem Benimdir Dile Gel Dile Gel Dile Gel Hele Belki Aslı'm Yolumu Gözetir Benim Olsan Seni Vermem Feleğe Gülmedim Dünyaya Geldim Geleli Çöz Aslı'm Çöz Göğsün Düğmelerini

Kerem ile Aslı hikâyesini, geleneksel halk hikâyesi formundaki metin ve hikâyeden romana doğru giden yolda bir “ara örnek” olarak değerlendirebiliriz. Hikâyenin anonim kaynaktan kişisel çalışmaya dönüşen hikâye Binyazar ve Yalsızuçanlar'ın metinlerini bazı unsurları itibarıyla mukayese edildiği zaman şöyle bir tabloyla karşılaşıyoruz:

Açıklama	Halk Hikâyesi	Binyazar	Yalsızuçanlar
Başlangıç (Döşeme): Geleneksel anlatıda tür belirleyicisi giriş, tekerleme, döşeme, fasıl gibi adlarla anılan giriş ibareleridir. Hikâyedeki döşeme de türün belirleyicilerinden biridir.	"Râviyân-ı âsâr, nakilân-ahbâr, muhaddisân-ı rûzgâr şöyle rivayet derler ki... (Yücel, 2012:3) *Aşık Kerem hekâtını beyan eyledi. Dinle imdi hikâyeti, güzeller elinden şikâyeti. Güzeli olan şu âlemde söylenir, çirkin olan taşlar doğûnsün. Zaman-ı evvelinde ..." (Duyamaz, 2001:255	Bu anlatıda halk hikâyelerinde olduğu gibi bir döşeme yoktur. Anlatı şöyle başlar: "O gün şahla hazinedarı keşiş yine saraydan çıkmış, pazarda halkın arasına karışmışlardı." (Binyazar, 2007:10)	"Zamanlardan bir zaman, şehirler güzeli İsfahan'da adalet ve mürüvvetiyle dağdaki kurda kuşa bile hükmünü geçiren bir hükümdar yaşardı." (Yalsızuçanlar, 2001:13)
Anlatıcı Tipi: Halk hikâyelerinde hâkim olan anlatıcı tipolojisi müşahit/gözlümci anlatıcıdır.	Müşahit/Gözlümci Anlatıcı "Sonra ordan yola revan olup Erciş'e geldiler. Atlarını bir hana bağlayıp bir kahveye geldiler.	Hâkim Bakış Açılı anlatıcı metinde bas-kındır. "Han bir yanda yürüyor bir yandan da inşaallah uğursuzun	Müşahit/Gözlümci anlatıcı. Yazarın hâkim bakış açısına başvurduğu yerler oldukça azdır.

Zaman zaman katılımcı ve hâkim bakış açılı anlatıcı da görülür. (Yücel Çetin, 2009)	Akşam oldu. Bunların yanına biraz ahbap gelip biraz hoşbeşten sonra..." (Yücel, 2012:50)	biryle karşılaşmam' diye geçiriyordu içinden."(Binyazar, 2007:10)	Okuyucu da olup bitenleri yazarla birlikte öğrenmektedir. "Meğer kara keşiş keşişliği bırakıp sihirbazlık mı, cambazlık mı ne idüğü belirsiz bir işe başlamış." (Yalsızuçanlar, 2001:118)
Zaman	Hikâye" zaman-ı evvelde", eski zamanda geçmektedir. (Duymaz, 2001:255; Yücel 2012:3) Bununla beraber hikâyede meydan gelen olaylar "böyle söyledükte, böyle didükte" şeklinde ifadelerle birbirine bağlanmaktadır. Örnek:"Böyle didükte kalkıp revan oldular..." (Duymaz, 2001:263)	Anlatıda bir zaman dilimi belirtilmemiştir. Ancak anlatı "O gün..." diye başlamaktadır. Bazı olaylar oluş zamanlarıyla anlatılmıştır. "Dokuz ay on gün sonra keşiş ve Ziyad Han'ın çocukları olur. " Kerem ile Sofu günler geceler boyunca yol alırlar. Aylarca yürürler. Hikâyenin zamanı "o zamanlar"dır. (Binyazar, 2007:80)	Anlatı, tarihî gerçekliğe dayanan bir zaman dilimini anlatmamaktadır. "Zamanlardan bir zaman..." diye başlar. Olayla yer yer masal zamanlarıyla anlatılır. Kerem ile Sofu günlerce, altı ay kış altı ay güz yolculuk yaparlar. "Dere, tepe düz gittiler. İki kış bir güz gittiler."
Mekân Halk hikâyelerinde açık ve geniş mekân görülmele beraber, yerleşik hayatın gereği olarak dar ve kapalı mekân da sık görülen mekânlardır. Sadece seyahatler açık ve geniş mekânlarda geçer. Kahramanlık hikâyelerinde de geniş ve açık mekân söz konusudur.	Halk hikâyesinde genellikle açık ve geniş mekânlar görülür. Kerem'in babesinin sarayı, âşık kahveleri, hapisane hikâyede rastlanan kapalı mekânlardandır.	Bu anlatıda sözü geçen mekânlar çoğunlukla geniş ve açık mekânlardır. Ancak keşişin Tiflis'teki evi, avcı kulübesi, köyde Kerem ve Sofu'yu misafir eden köylünün evi gibi kapalı ve dar mekânlara örnek teşkil eder.	Metinde mekânlar çoğunlukla geniş ve açık mekânlardır. Ancak ayrıntılı betimlenmemiş olan birkaç âşık kahvesi kapalı ve dar mekânlara örnek gösterilebilir.

X.2. Ödünçlemeden Yerelleşmeye Hikâyeler: Ferhat ile Şirin

Günümüzde birçok ulusal ve uluslararası kurum, yaşanan mekânın, mekâna bağlı olan bütün kültür unsurlarının korunması, yaşatılması ve geleceğe aktarılması konusunda çalışmalar yapmaktalar. Bunlardan en önemli kurum, UNESCO'dur. UNESCO, kültürel mirasın korunmasını, yaşatılması, canlılığının güvence altına alınması ve sürdürülebilir kalkınmaya katkı sağlama potansiyelinden faydalanılmasını maksadıyla birçok karar almıştır (Oğuz, 2013).

Uluslararası kuruluşların ortak bildiri veya antlaşmalarına bağlı olmaksızın kültürel mirasın korunmasıyla ilgili UNESCO kararlarından önce de bir koruma bilincinin olduğu muhakkaktır. Zira kültürel mirasın korunması, o kültür alanının yaşadığı/ yaşatıldığı bölgenin tanınırlığını sağlamaktadır. Korunabilirlik, tanınabilirlik ve bunlara bağlı olarak refah düzeyi yüksek toplumun oluşmasındaki katkısı, yaşadığımız dönemde üzerinde önemle durulan konulardan biridir. Özellikle insanlığın kültürel miras değerlerinin korunması, korumanın sürdürülebilir olması ve bu yönde yeni politikalar üretilmesine bağlıdır. Kolektif bilinçle üretilen ve tek tek kişilerin inisiyatifleri dışında teşekkül eden kültürel doku, ister soyut ister somut olsun, oluştuğu çevrenin ayırt edici özelliği olarak görülür. Millî kültürün farklı yaşama biçimi olarak kabul ettiğimiz mahalli/yerel özellik taşıması, bu kültürel alanı yaşayan insanları kendine bağlar ve onların kültürel kimliklerinin parçası hâline gelir ve Türkiye'de sık görülen hemşehrlik duygusu ortaya çıkar.

O yerden olmak, o yerin tanınırlığına bağlıdır. Kültür unsurlarının yere özgü olması, hem o yerin hem de o yerde yaşayan, üreten, pazarlayan ve tüketen insanların farklılığına işaret eder. Yere özgü olma, dünyanın birçok yerinde bazı sembollerle ifade edilmektedir. Paris'in Eyfel Kulesi, İstanbul camileri gibi mimari yapılarıyla simgeleşirken Konya Mevlana, Gordion Midas, Rio de Janeiro Kurtancı İsa, Malatya kayısı, Aydın incir, Adana pamuk, Amasya ve Iğdır elma ile tanınırlığını sürdürür.

Amasya, farklı dönemlerde, farklı sembollerle tanınmış olmalı. Zira bulunduğu coğrafi konum, tarih içindeki yeri, ürettikleriyle bu semboller değişmiş veya günümüzde olduğu gibi iki veya daha çok sembolle tanınır olmuştur. Günümüzde bu fonksiyonu üstlenen kültür unsurlarından biri Ferhat ile Şirin ve bunların çevresinde oluşan anlatılardır.

Türk edebiyatının beslenme kaynaklarından biri olan ve aynı zamanda Türk dünyası edebiyatlarının müştereklerinden olan Ferhat ile Şirin anlatımları, Kuzey bölgesini bir yana bırakacak olursak Türk yurtlarının tamamında bilinen, hakkında birçok anlatının olduğu edebiyat dünyamızın klasiklerindendir.

Ferhat ile Şirin anlatmalarına esas teşkil eden eser Nizâmî'nin (1141-1204) Hüsrev ü Şirin adlı mesnevisidir. Nizâmî'den sonra Türk edebiyatı sahasında Hüsrev ü Şirin, Ferhat ü Şirin/Ferhat ile Şirin, Ferhatnâme adlarıyla birçok şair ve yazar tarafından tekrar tekrar kaleme alınmıştır. Şeyhî, Kutb, Ali Şîr Nevâî, Fahrî, Ahmed Rıdvan, Sadrî, Hayatî, Harimî (Şehzade Korkut), Ahi, Celilî, Lâmi, Efşancı, Arif Çelebi, Şânî, Sâhirî, İmamzâde Ahmed, Halife, İdris Beğ (Mahvî), Fasih Ahmed Dede, Salim, Mustafa Ağa Nasır, Nâkâm, Ömer Bâkî, Samed Vurgun, Nâzım Hikmet (Ran) (Tavukçu, 2000:65-66) ve da sonraki dönemlerde birçok yazar ve şair ya doğrudan Ferhat ile Şirin'i yeniden kaleme almış ya da üzerinde çalışmıştır (Özarslan, 2006:18-34).

	Fahrî	Hüsrev ü Şirin
XV. Yüzyıl	Şeyhî	Hüsrev ü Şirin
	Ali Şîr Nevâî	Ferhad ü Şirin
XVI. Yüzyıl	Ahmed-i Rıdvan	Hüsrev ü Şirin
	Muidî	Hüsrev ü Şirin
	Sadî	Hüsrev ü Şirin
	Hayatî	Hüsrev ü Şirin
	Harimî	Ferhad u Şirin
	Ahi	Şirin ü Perviz
	Celilî	Hüsrev ü Şirin
	Lâmi	Ferhad-nâme
	Efşancı	Hüsrev ü Şirin
	Şânî	Ferhad-nâme
	Sâhirî	Hüsrev ü Şirin
	İmamzâde Ahmed	Hüsrev ü Şirin
	Halife	Hüsrev ü Şirin
	Mahvî	Hüsrev ü Şirin
XVII. Yüzyıl	Fasih Ahmed Dede	Hüsrev ü Şirin
XVIII. Yüzyıl	Salim	Hüsrev ü Şirin
	Ömer Bakî	Ferhad-nâme
XIX. Yüzyıl	Mustafa Ağa Nasır	Hüsrev ü Şirin
	İsmail Nâkâm	Ferhad u Şirin
XX. Yüzyıl	Samed Vurgun	Hüsrev ü Şirin
	Nâzım Hikmet	Ferhad ile Şirin

Tavukçu, Ferhat ile Şirin hikâyesine kaynaklık eden Hüsrev ü Şirin'in mesnevisinin Sasanî hükümdarı Perviz bin Hürmüz'ün (II. Hüsrev, 596-628) aşk macerası olduğunu ifade etmektedir. Taberî Tarihi'nden alınan bu bilgilere göre ana tarafı Türk olan Sasanî hükümdarı Hürmüz'ün ölümünden sonra oğlu Hüsrev Medayin'de tahta çıkar ve 38 yıl boyunca İran'ı idare eder. Hüsrev padişah olduktan yirmi sene sonra, hicret eden Hz. Muhammed, Medine'den gönderdiği bir mektupla Hüsrev'i İslam dinine davet eder. Ancak Hüsrev bu mektubu yırtar ve Yemen beyine elçiler göndererek Hz. Muhammed'in ortadan kaldırılmasını emreder (2000:17-20).

Hüsrev'in Hz. Muhammed'in gönderdiği İslam'a davet mektubunu yırtması hafızalardan silinmez ve Hüsrev ü Şirin'deki kahraman Hüsrev, daha sonra yerini, mesnevide bir taş ustası olan Ferhat'a bırakır. Bu, mesnevi yazarlarının, dolayısıyla bu yazarların içinde bulunduğu toplumun Hüsrev'i cezalandırma biçimidir.

Nizamî'nin Hüsrev ü Şirin mesnevisindeki mekân, Sasanî hükümdarı Perviz bin Hürmüz'ün yaşadığı, taht mücadelesi için savaştığı coğrafyadır. Ancak sadece Ferhat'ın anlatıya katılmasıyla bu coğrafyanın dışına çıkılır ve Ferhat'ın Ressam Şu-vur'la birlikte Çin'de yetişmiş, Rum diyarında su kanalları yapan ünlü bir mimar olduğu anlatılarak bu coğrafya dışına çıkılır.

Olaylar yoğunlukla Medâin ve Ermen memleketinde geçer. Zira Hüsrev Medâin'de, Şirin Ermen'dedir. Eserde savaşlar münasebetiyle Halep; Şam, Hırsan Vilayeti gibi çevre yerleşim birimlerinin adları da anılmaktadır. Ermen, Azerbaycan'da Kuhistân bölgesinde bir şehir adı olarak geçmektedir. Muhtemeldir ki bu şehir, Tebriz civarında bir yerleşim birimi olsun. Zira Hüsrev, Perviz bin Hürmüz'den kaçarak Azerbaycan'a sığınmaktadır. Mesnevide ise Şirin'in peşi sıra Ermen'e gitmektedir.

Nizamî'nin mesnevisinde de Ferhat'ın deldiği dağ olan Bisütûn Dağı, İran'da Kermahşah yakınlarında Pers Hükümdarı I. Darius (MÖ 558-486) tarafından yazdırılan kitabe ve kabartmaların bulunduğu kayalıktır. Bugün Kisra ile Şirin hakkında efsanenin de anlatıldığı Bisütûn/Behistun Dağı çevresinde bulunan suyun şifalı olduğuna inanılıp tedavi maksadıyla kullanılmaktadır.

Ali Şir Nevaî'nin Ferhad ü Şirin mesnevisinde Ferhad, Çin padişahının oğludur. Dünyayı gösteren aynayı bulmak için önce Yunan ülkesine gider, orada gerekli bilgiyi edindikten sonra Yemen ülkesinde kıyıya çıkar, Şapur'dan dağı delmeye çalışan işçilerin bulunduğu Ermen memleketine gider ve orada dağı delip suyun akmasını sağlar (Seyidoğlu, 2002). Burada Çin, Ermen, Yunan memleketlerinin adları geçmektedir.

Şâhî'nin Ferhatnâme adlı mesnevisinde Ferhad, Çin hükümdarının oğludur. Ferhat'ın âşık olmasından sonra babası onu hava değişimi için Yunan ülkesine götürür. Ferhâd oradan aynada resmini gördüğü Şirin'e kavuşmak için Ermen ülkesine gider. Yunan memleketinden Ermen'e, deniz yoluyla gidilir. Ermen'de Şirin'in kasına su getirmek için Bisütûn Dağı/Hâmûn Dağı'nda bir çalışmaya şahit olur. Bisutun Dağı'nı delerek oradan suyun gelmesini sağlar ve Şirin'le birbirlerine âşık olurlar. Ferhat'ı kandırmak için görevlendirilen Tebrizli Ayyar devreye girer.

Bu bilgileri yan yana getirdiğimizde coğrafi alanlarda tutarsızlık görülmektedir. Ferhat'ın gittiği Yunan ülkesinden kastedilen muhtemelen Doğu Roma/Bizans'tır. Zira Ferhat, Nizamî'de Rûm Ülkesi/Bizans'ta yaptığı su kanallarıyla şöhrete ulaşan bir mimardır.

Çin'den Bizans'a, Bizans'tan Ermen/Azerbaycan'a deniz yoluyla gitmesi, Şâhî'nin kurguladığı mesnevîde kurmaca mekândır.

İran'da Kermahşah yakınlarında Pers Hükümdarı I. Darius tarafından yazdırılan kitabe ve kabartmalar. Kitabe, çivi yazısı ile Pers, Babil, Elam dillerinde yazılmış olup Darius'un yaptıkları, Tanrı Ahura Mazda'ya bağlılığı ve minnettarlığı anlatılmaktadır. Bisütun, Nizamî'nin Hüsrev ü Şirin hikâyesinde, nakkaş Ferhat'ın, Şirin'e kavuşmak için Hüsrev'in emriyle deldiği dağ olarak edebiyata girmiştir.

Mesnevi tarzında yazılan eserlerin coğrafyası, Azerbaycan, İran ve Irakeyn ile Horasan bölgesini bir kısmını içine alan coğrafya ile bu coğrafyanın dışında hikâyeyi zenginleştirmek için katılan Yunan/Diyar-ı Rûm, kayzerin memleketi ile Çin ve Yemen ülkeleri, mesnevîlerin coğrafyasını oluşturmaktadır.

Mesnevi tarzında yazılan Hüsrev ü Şirin ve bundan kaynaklanan Ferhat ü Şirin, Ferhatnâme adlı eserlerin toplum tarafından genel kabul görmesiyle halk hikâyesi tazında yeniden şekillenmiş, ödünçleme alınan bir kültür unsuru çevresine yeni anlatılar, coğrafi bölgeler, efsaneleri de katarak Türk edebiyatının yerli ve millî bir unsuru olarak yeniden kurgulanmıştır.

Halk hikâyesi tarzında icra edilen/yazılan Ferhat ile Şirin hikâyelerindeki mekân/coğrafya mesnevîlerdeki coğrafi yer ve sınırlardan çok farklı değildir.

Âşık Ali tasnifi olan Ferhat ile Şirin (Özarslan, 2006:259-298) hikâyesinde Şirin, Şemistan padişahının kızıdır. Ferhat Beysütun Dağı'ndaki bir bulağın suyunu Şirin'in imaretine getirir.

Radlof'un Tarançı derlemesinde (Özarslan, 2006:299-314). Ferhat yedi yaşında iken Jünen padişahının kızı Şirin'e âşık olur. Şirin'in isteği üzerine Jünen Dağı'ndan su getirmek için kanal kazar.

Ferhat ile Şirin'in Sivas rivayetinde Şirin, Amasya civarında bulunan kale padişahının kızıdır (Özarslan, 2006:315-322).

Behçet Mahir Anlatmasında Şirin, Horasan ülkesinin Reba adlı sultanının kızıdır. Ferhat, hikâyedeki olayların akışı gereği Hindistan ve Halep'e gider, Erzurum'a gelir ve burada Şirin'le Kolar Kayası'nda kendilerine oda yaparlar (Özarslan, 2006:322-327).

Bu kısa bilgilerden sonra halk hikâyesi formunda anlatılan Ferhat ile Şirin'in coğrafyası, mahallî özelliklere bürünmüş olsa da kaynağı ve kaynağındaki coğrafi alanlarla ilgili ortaklıkları bünyesinde barındırmaktadır. Sivas anlatmasında Amasya, Erzurum anlatmasında Erzurum dışındaki coğrafi alanlar, mesnevi tarzında yazılan hikâyelerin coğrafi yerleriyle örtüşmektedir.

Ferhat Su Kanalı, Ferhat ve Ferhat ile Şirin'in anlatılmasına vesile olan su yoludur. Geç Helenistik (İÖ 323-240/230) - Erken Roma dönemine ait olan bu kanal, antik Amasya kentinin su ihtiyacını karşılamak üzere kayalar oyulup tüneller açılarak, yer yer duvar örülerek ve arazi eğimine uygun, terazi sistemine göre yapılmıştır. "Ferhat Su Kanalı" adı da verilen bu kanallar, 6 km uzunluğundadır. Kanallın, Ferhatarası mevkiinde, karayoluna paralel olan yaklaşık 2 km uzunluğundaki bölümü dışarıdan kolayca izlenebilmektedir.

Ferhat Dağı'nın eteklerinde bulunmasından dolayı ünlü halk hikâyesi Ferhat ile Şirin'e atıfta bulunulmuştur (<http://www.amasyakulturturizm.gov.tr/TR,59520/ferhat-su-kanali.html>).

İnsanoğlu mitik dönemlerden itibaren kendi varlıklarının sınırını izah edebilmek için yaşadıkları dönemin inançları çerçevesinde varoluş sebep ve vasıtalarını izaha çalışırlar. Başta, evrenin kaotik dönemini izaha çalıştığımız mitik dönem, insani davranış sergileyin ama insan olmayan varlıkların olduğu bir evren tasavvuru söz konusudur. İnsan ve insan muhayyilesinin ötesinde izah edilmeye çalışılan varlıklar, evrenin düzene girdiği kozmik alanda gerçek varlıklara dönüşmeye başlar. Bu dönüşüm aynı zamanda insanoğlunun kök arayışlarına da cevap araması ve bulmasına giden süreçtir.

İlkel insan düşüncesi, saygı duyduğu, korktuğu, beslendiği, var olmasına vasıta olduğuna inandığı; kısaca hayatının bir yerinde etkili olan varlığı kendine ata veya iye/koruyucu ruh kabul etti. Kadim dönemlerde Türk kültüründe soy kökü/dip ata kabul etmek, atalar ruhuna tapınmak ve daha sonraki dönemlerde kutsamak gibi inanma ve pratiklerin ifadesi olarak bir "Ongun" tercih etmek örneğinde olduğu gibi insanoğlu günümüze gelinceye kadar kendi mensubiyetlerini izah edebilecekleri

işaretler buldular. Bunlar kimi zaman bir ongun, kimi zaman bayrak veya tamga olarak günümüze kadar geldi.

Küçük sülale topluluklarından boylara, boylardan boy birliklerine ve nihayet devlet/il organizasyonuna geçen Türk toplumu kendilerini ifade edebilecekleri işaretler buldular ve o işaret çevresinde mensubiyet bilinciyle birliklerini oluşturdular. Daha sonraki dönemde bu işaretler zaman zaman ekonomik yapılarıyla ilgili, kimi zaman yaşadıkları coğrafi alanla ilgili, kimi zaman da toplumsal hafızada saklanan kültürel unsurlarla ilgili semboller seçtiler. Seçilen bu semboller bir yandan kendilerini ifade için kullanılırken bir taraftan farklılıklarını vurgulamak ve tanınırlıklarını sağlamak için kullanılmışlardır. Amasya'nın elması, Malatya'nın kayısı, Hasankeyf'in tarihi dokusu, Bolu'nun Köroğlu'su, Erzurum'un Çifte Minaresi, Kayseri'nin Erciyes'i bunlara örnek teşkil edebilir.

Kişinin içine doğduğu veya içinde yaşadığı toplumun norm ve değerlerini benimseyerek onunla birlik olma, toplumun diğer fertleriyle benzeşme, aynılık ve süreklilikle belirleyiciliği onun kimliğini belirlemektedir. Kimliğin edinilmesi, kişinin sosyalleşmesi, kendini ifade etmesi ve yaşadığı toplumda statüsünün belirlenmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle kimlik, kişinin kendini tanımlayıcı özellikleri, tercihleridir.

Tipki insanların olduğu gibi şehirlerin de kimlikleri oluşmuştur. Bulundukları bölge, ekonomik yapısı, çevre şartlarının oluşturduğu kendine özgü mimarisi, tarihi, yaşayan insanların inanç tarzı ve bunların şekillendirdiği hayat tarzı, şehrin, belde-nin kimliğini oluşturur. Belde, şehir kimliklerini ve kimlik özelliklerini ifade eden bazı sembollerle tanınır. Bu semboller o yöreye mahsus özellikler taşıyan nesne veya şahıslardan oluşabilir.

Amasya'nın tanınırlığı tarihi dönemlerde belki medreseleri, şehzadelere ev sahipliği yapması, kültür merkezi olmasıyla sağlanmaktaydı. Ancak değişen dünyada tanınırlık kriterleri değişmiştir. Çevre, topografik özellikler, bitki örtüsü, mimari, ulaşım, toplumsal kimlik, kültürel yapı, tarihi özellikler, sembol olmuş eleman, nüfus yapısı gibi unsurlar şehir/kent kimliğinin bileşenleri olarak görülmektedir (Beyhan-Üngör, 2005). Amasya örneğinde de birçok bileşen Amasya kimliğini oluşturur. Kimliğin oluşmasına katkı sağlayan sembol elemanlardan biri Ferhat ile Şirin'dir.

Ferhat ile Şirin çevresinde oluşturulan kavramlar, yapılan adlandırmalar, kurgulanan anlatılar, Türkiye sahasında yeni bir kültür taşıyıcılığının örneği olarak görülmelidir. Zira yüzlerce yıldır yazılan ve anlatılan bir eser, son yüz yılda yeniden kurgulanıp bir şehrin sembolü hâline gelmiştir. Yaşadığımız çağın bir gereği olarak,

merkezî yönetimlerin telkin ve tavsiyeleriyle yerel yönetimler bulundukları şehirlerin geleneksel unsurlarını ön plan çıkarmak suretiyle bir yandan tarih bilgi ve bilinci oluştururken bir yandan da o tarihî bilgi üzerine bina edilen mensubiyet duygusunun oluşmasını sağlamaktadır.

Ferhat ile Şirin örneğinde Amasya iki farklı alanı, yazılı ve sözlü kültür alanının iç içeliğiyle kendini hatırlayacak, tanıyacak, tanıtacak, hatırlatacak bir simge elde etmiş. Assmann, hatırlamanın iki ayrı biçiminden söz eder. Birisi kökensel hatırlamadır ki bu; yazı kültürüne sahip olmayan toplumlarda dilde veya dil dışı araçlarla yaptığı nesnelleştirmeler olan simgelerdir. Bunların içinde anlatı, tören, desen, giysi, takı, yol, mekân, resim gibi unsurları sayıp memorya kavramı altında toplar. Diğeri ise yazılı kültürüne sahip toplumlara özgü biyografik hatırlamalardır (2001:55).

Ferhat ile Şirin örneğinin Amasya uygulaması toplumsal belleğin iki kanaldan, yazılı ve sözlü kanallardan beslendiğine işaret etmektedir. Zira Osmanlı döneminde eğitim ve kültür merkezi olarak yazılı kültürle beslenmiş ve yazılı kültürün yaşadığı bir belde olması münasebetiyle Amasya klasik edebiyat eserlerini, dolayısıyla bunun içinde Hüsrev ü Şirin, Ferhat ü Şirin, Ferhadnâme ve Şirin ü Perviz adıyla tekrar tekrar kaleme alınan mesnevinin okunduğu ve anlatıldığı bir belde; bu mesnevinin yazılı kaynaktan sözlü alana aktarılmasıyla hikâye ve efsane gibi halk muhayyilesinin ürettiği geniş bir anlatı çevresi de kazanmıştır.

Bunun başka kültür merkezleri değil de Amasya olmasına sebep sadece mesnevin bu beldede okunup yaygınlaşması değil. Bir başka sebep ise mesnevinin coğrafyasıdır. Mesnevide geçen yerler, bu yerlerin Amasya ile olan benzerlikleri de Ferhat ile Şirin'in Amasya'ya yerleştirilmesinde etkili olmuştur.

Fırat sahilinde verimli bir arazi üzerine kurulu Medâin ile Yeşilırmak sahiline kurulu Amasya'nın benzerliği; Bisütün Dağı ve çevresindeki su kanalları, kaya mezarlarının hemen hemen aynı dönemin eserleri olmaları ve daha da önemlisi benzer olmaları bu kültürel taşınmanın sebeplerindendir.

Başta merkezî hükûmetin/devlet politikalarından bağımsız olarak teşekkül eden Ferhat ile Şirin-Amasya birlikteliği, zaman içinde toplumun ortak bilgi ve bilinciyle "bizden" biri olarak kabullenilir. Bu aynı zamanda yerleşilen toprağın toplumun kültürüyle bezenmesi, yani toprağın siyasallaşması, vatan kılınmasıdır. Ortak seçilen sembol, o belde veya bölgede yaşayan kitle tarafından ortak bilgi hâline geldikten sonra toplum hafızasında saklanır. Daha sonra da gerektiği zaman devletin merkezî otoritesi/merkezî hükûmet tarafından desteklenmek suretiyle bu kültürel unsurlar çevresinde toplanılacak birer sembol olarak yeniden işlenir ve yukarıda da bahsettiğimiz gibi mensubiyet duyma, tanıma ve tanıtmaya faaliyetleri için kullanılır.

Özellikle son dönemlerde şehir/kent kültürü ve şehirlerin/kentlerin markalaşma sürecinde bu tür faaliyetler artmış, artarak devam etmektedir. Hüsrev ü Şirin'in Ferhat ü Şirin'e dönüşümü, Ferhat ü Şirin'in Ferhat ile Şirin'e dönüşmesi, mesnevi formatından halk hikâyesine, halk hikâyesinden efsaneye dönüşerek Amasya'da sabitlenmiş olması, ödünçleme bir kültür unsurunun yerleşme ve millileşmesine de örnek teşkil etmektedir.

Farsça yazılı bir eserin başka dillerle yazılıp beynelmilel bir hüviyet kazanması, Türkçe kaleme alınması, mesnevi adının Hüsrev ü Şirin'e dönüştürülerek Türk hikâyecilik geleneğine uygun hâle getirilmesi; bunlar yapılırken eserin orijinalinde bulunan Hüsrev'in yerini Ferhat'ın alması ve bu anlatının Amasya'ya taşınıp oraya mal edilmesi, insanlığın ortak değerlerinden birinin yerleşmesini ve millileşmesini, dolayısıyla ödünçlemeden yerli olmaya evrilmesi, destan, hikâye ve efsane gibi anlatıların taşınıp taşındığı yerle aynileşmesi veya o yere mal edilmesine de örnektir.

X.3. Klasikten Hikâyeye, Hikâyeden Romana: Ferhat ile Şirin

Edebî alanda söylenmedik, yazılmadık sözün olmadığı genel geçer kanaati, dikkatleri metinlerarasılık kavramına yöneltmiştir. Bu yaklaşıma göre her metin kendinden önceki bir metne bir şekilde bağlı olup mutlaka kendinden önce yazılmış veya söylenmiş olan bir ana metinden etkilenmiştir.

Senâî (12.yüzyıl) tarafından kaleme alınan Hüsrev ü Şirin mesnevisi birçok İranlı ve Türk şairi tarafından defalarca işlenmiştir. Türk edebiyatında ise Nizâmî'den faydalanarak yeniden işlenmiştir (Timurtaş, 1959, 70; Özarslan, 2006, 35-37). Ali Şir Nevaî olayları ve kahramanların rolünü tamamen değiştirerek eseri Ferhat u Şirin adıyla yepyeni bir tarzda edebiyata kazandırmıştır. İncelemeye esas alınan Ferhâdnâme'de Şâhî tarafından 16. yüzyılda yazılmıştır. Böylece klasik edebiyatta Hüsrev ü Şirin ya da Ferhat u Şirin (Ferhadname) defalarca kaleme alınmıştır.

Eser ilk kaleme alındığında hikâyenin ana kahramanı Hüsrev'dir. Ferhat'a ilk mesnevilerde çok az yer verilir. Daha sonra yazılan eserlerde de ana kahramanın bazen Hüsrev bazen Ferhat'tır. Türk toplulukları arasında, özellikle hikâye formunda anlatılan metinlerde ana kahraman Ferhat'tır. Hüsrev'in yerine Ferhat'ın ana kahraman olarak geçme sebebi Ferhat'ın aşkı için mücadelecisi olması, acılar çekmesi, Hüsrev'in Hz. Muhammed'in yazdığı mektubu yırtarak İslâm'a davete olumsuz cevap vermesi hâkim kanaattir (Tavukçu, 2000:143-148).

Hikâyenin halk tabakasına geçerken tarihî ve coğrafi gerçeklerden biraz daha uzaklaştığı görülür (Timurtaş, 1959:80). Hikâye halk kitaplarına geçerken başka

tarihî olay ve kişilerle desteklenmiştir. Halk arasında çok okunmuş, sözlü geleneğe anlatılmış kahramanlar çevresinde birçok farklı anlatı oluşmuştur (Özarslan, 2006:38-40).

Aktulum; bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre metinler arası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir (Aktulum, 2000:17) ifadesiyle metinlerarasılık yaklaşımıyla, daha önce vücut bulmuş edebî ürünlerin devamlılığını da izah eder. Yine Aktulum: “*Koşuklaştırmanın tam tersi bir devinimle, bu kez dizeler hâlinde yazılmış bir metni düzyazıya dönüştürmek söz konusudur. Üstelik koşuklaştırmadan daha yaygın bir dönüştürüm yöntemidir. Düzyazılaştırma çoğu zaman çeviri ile birlikte anılır.*” (Aktulum, 2000:147) ifadesiyle Ferhat ile Şirin’in dönüşümüne de ışık tutar. Zira hikâyenin mesneviden mensur-manzum hikâyeye ve oradan mensur bir hâl/romana dönüşmesi esnasında da bazı değişikliklere uğraması mutlak. Bu değişim biçimsel değişimle kalmayıp zaman zaman anlam/konu değişikliğine de uğrar. Ferhat ile Şirin’de bu değişiklikleri gözlemek mümkündür.

Anlamsal dönüşümler, alt metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümlerdir. Bir yapıt biçimsel olarak dönüştürülürken alt metnin anlamı da ister istemez şu ya da bu biçimde az çok değişikliğe uğrar. İlke olarak ana metin başka bir dile, dizeye, biçime aktarılırken biçimsel dönüşümler uygulanır. Ancak yapıtlar eklemc çıkarma işlemine tabi tutulduklarından anlamları da bir ölçüde değiştirilir. Bu tür dönüşümler izleksel ya da anlamsal dönüşümlerdir. İki tip anlamsal dönüşümden söz edilebilir: Birincisi, bir öyküsel ya da içeriksel değişikliği öne çıkaran bir “öyküsel dönüşüm”; ikincisi ise olayları ve eylemi kuran yolların değiştirilmesi olan “pragmatik (edimsel) dönüşüm” (Aktulum, 2000:147). Ele aldığımız üç eserin olay örgüleri karşılaştırıldığında mesneviden halk hikâyesine geçişte öyküsel bir dönüşüm ama daha ziyade pragmatik dönüşüm açıkça görülmektedir. Halk hikâyesinden romana geçişte öyküsel dönüşüm daha açıkça görülür: “*Öyküsel dönüşüm iki biçimde gerçekleşebilir: Birincisi, elöyküsel bir dönüşüm (transposition hétérodiégétique), yani bir metnin onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim (ya da ayırım); ikincisi ise benöyküsel dönüşüm (transposition homodiégétique) yani bütünyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesi*” (Aktulum, 2000:147). Olay örgüleri arasındaki benzerlikler hatta aynılıklar öyküsel dönüşümü ortaya koyar. Öyküsel dönüşüm hikâye ve romanda mevcuttur, yazarların kendi izleksel anlamlarını katmaları her eser için az da olsa mevcuttur. Öyküsel dönüşüme bakınca mesneviden halk hikâyesine geçişte Ferhat’ın Çin hakanının oğlu değil de sadece bir taş ustası olarak verildiği ve Mehin Banu’nun aşklarına karşı

olduğu mesnevideki gibi Ferhat ve Şirin'in aşklarını desteklemediği görülür. Romanda da Mehin Banu aşklarına karşıdır. Burada yazarlar “Davul dengi dengine çalar” atasözünü haklı çıkaracak şekilde kendi düşüncelerini ve toplumun genel düşünce yapısını ortaya koyuyorlar. Mesnevide bir hakan oğlu olunca Ferhat'ın Şirin'e aşkı normal karşılanıyor ve destek görüyorken hikâye ve romanda Ferhat bir taş ustasının oğlu olduğu için kabul görmüyor. Mesneviden halk hikâyesine, halk hikâyesinden romana geçişte gerçekliğe doğru gidişin bir göstergesi de olayların farklı şekillerde sonlandırılmasıdır. Mesnevinin sonunda iyi olsun kötü olsun herkes ölürken halk hikâyesi ve romanda sadece birbirine kavuşamayan âşıklar ve sadece onların ölümüne sebep olan dadı ölür. Hem mesnevi hem halk hikâyesi hem de romanda Ferhat'ın dağı delmesi, Şirin'e aşkı, Hüsrev'in bir seyyahattan Şirin'in güzelliğini duyması ve ona âşık olması, Hüsrev'in Mehin Banu'ya karşı savaşı, savaşlardaki hileler, Ferhat'ın bir hileyle kendini öldürmesi ve sonra Şirin'in canına kıyması bu üç eserdeki ana olay örgüsünün dönüşümlere rağmen alt metni gizlemediğini dönüşümlerin ana olay örgüsü üzerine şekillendiğini ortaya koymaktadır. Mesnevi halk hikâyesine dönüştükten sonra, romana dönüşümünde halk hikâyesindeki olay örgüsünden çok da kopmamıştır. Hikâyeler, sadece form değiştirirken değil yayılma biçimlerini değiştirirken de bazı değişikliklere uğrarlar. Özellikle sözlü gelenekten cök ve mecmualara, oradan taş baskı, sonra modern matbuat teknikleriyle basılmaya başlandığı süreçte de okuyucu/ yayıncı zevkine göre değişikliğe uğrar (Spies, 1941:9; Boratav, 1982a:261). Ferhat ile Şirin de mesneviden hikâyeye, hikâyeden romana geçişte yukarıda da açıklandığı gibi sadece biçim olarak değil anlam olarak da bazı değişikliklere uğrar. Bu değişikliklerden bazıları şöyle gösterilebilir:

Açıklama	Şahî Mesnevi 16.YY.	Halk Hikâyesi 1261 (1845)	Roman 1982
Zaman	620 yıl önce diye başlayan bir zaman diliminden bahsedilmektedir.	Zaman belirsiz	4000 yıl öncesini ifade eden bir zaman olup Hüsrev ve Şirin unutulmuş, toplumun bilincinde yer eden Amasya merkezli efsaneler dikkate alınmıştır.
Mekân Halk hikâyelerinde açık ve geniş mekân görül-	Ferhad'ın ülkesi Çin, Şirin'in ülkesi Ermen; Hâmûn Dağı, Yunan diyarı; Ferhat'ın sarayı,	Ermen diyarı, Horasan, Mehmine Banu'nun sarayı, Ferhat'ın süslediği	Amasya, İran, Han Banu'un sarayı, Ferhat'ın süslediği köşkler, Hüsrev'in

mekle beraber, yerleşik hayatın gereği olarak dar ve kapalı mekân da sık görülen mekânlardır. Sadece seyahatler açık ve geniş mekânlarda geçer. Kahramanlık hikâyelerinde de geniş ve açık mekân söz konusudur. Hikâyenin kurgulandığı ilk dönemin anlayışına uygun olarak mekân kapalı ve dar mekândır.	Hüsrev'in sarayı	köşkler, Hüsrev'in sarayı	sarayı
Şahıs kadrosu	Ferhâd, Şirin, Hüsrev Büzürg Mihr, Mehîn Bânû, Şâbur zÇin Hakani, Hakîm Sühey-la, Dil-âver-i Âlim, Hızır, Şîrûye, Ayyâr, Sokrat, Yunan Hükûmdarı	Ferhad, Şirin, Mehmine Banu, Hürmüz Şah, Hüsrev, Behzad, Gülbeyaz, Azraka, Tantana, Hüsrev'in dadısı, Şahmerd Ayyar, Şapur Hindi	Ferhad, Şirin, Han Banu, Hürmüz Şah, Hüsrev, Behzad, Gülbeyaz, Azraka ve Tantana, Hüsrev'in dadısı, Şehmerd, gezgin tüccar

Olay Örgüsünden Bazı Kesitler

Ferhat'ın doğumu ve ailesi	Çin hakanının erkek evladı yoktur. Allah'a bir çocuğunun olması için dua eder. Han'ın bir oğlu olur. Oğlan ayı ve güneşi kışkandıracak kadar güzeldir, Ferhad ismini koyar. Ferhat çok zekidir ve bilgili bir çocuk olarak yetişir.	-	-
Şirin'in ailesi	...	Acem ikliminde, Horasan diyarındaki Ermen şehrinin padişahı Mehmine Banu'dur. Mehmine Banu'nun kız karde-	Amasya padişahı Han Banu'dur. Han Banu'nun kız kardeşinin kızı olan on üç on dört yaşında güzelliği ile meşhur

		şirin kız kızı olan, on üç on dört yaşında, güzelliği ile meşhur bir yeğeni vardır. Mehmine Banu mimarına Şirin için bir köşk yaptırmak ister.	Şirin adında bir yeğeni vardır. Han Banu mimarına Şirin için bir köşk yaptırmak ister.
Ferhat'ın dağı delip suyu akıtması	Ferhat dağı delmeye devam eder. Şirin de Ferhat'a âşık olmuştur. Mehin Banu aşkında Şirin' e destek olur Ferhat Şirin için yedi saray yapar Şabur nakışlarla süsler. Ferhat da her tarafa Şirin'in resimlerini yapar. Dağı deler.	Ferhad bir rivayete göre kırk günde, rivayete göre bir yılda, Şirin'in aşkıyla dağı delip suyu akıtır. Bunun üzerine saraya kapı ağası yapılır.	Ferhad bir rivayete göre kırk günde, rivayete göre bir yılda, Şirin'in aşkıyla dağı delip suyu akıtır. Bunun üzerine saraya kapı ağası yapılır.
Ferhat'ın bir mağarada yaşamaya başlaması ve hayvanlarla dost olması, konuşması	-	Külüngünü alan Ferhad dağlara gider, kendini yağmurdan ve kardan korumak için bir mağara yapar ve pek çok vahşi hayvan etrafına toplanır. Bir gün şehre inip boya aletleri alan Ferhad mağarasına gelir ve Şirin'in resmini yapar. Ferhad Şirin'in hayalini görür ve gidip onu görmek ister.	Külüngünü alan Ferhad dağlara gider, kendini yağmurdan ve kardan korumak için bir mağara yapar ve pek çok vahşi hayvan etrafına toplanır. Bir gün şehre inip boya aletleri alan Ferhad mağarasına gelir ve Şirin'in resmini yapar. Ferhad Şirin'in hayalini görür ve gidip onu görmek ister.
Ferhat'ın Şirin öldü yalanıyla canına kıyması	Veziri Büzürg Ferhat'ın aşktan yenilmez olduğunu hileyle yenilebileceğini Hüsrev'e söyler. Bir acüzeye Ferhat'a	Hürmüz Şah, Hüsrev Şehzade'nin dadısına oğlunun bu aşktan vazgeçmesini söylediğinde; dadı Hüsrev	Hürmüz Şah, Hüsrev Şehzade'nin dadısına oğlunun bu aşktan vazgeçmesini söylediğinde; dadı

	Şirin'in öldüğü haberini vermesini söylerler. Ferhat Şirin'in ölüm haberini duyunca kılıcını kendine saplar.	Şehzade'nin bunu asla kabul etmeyeceğini Hürmüz Şah'a söyler. İzni alan dadı bir tabak lokma ile Ferhad'ın yanına gider ve ona Şirin'in öldüğünü, lokmanın da Şirin'e ait olduğunu söyler. Bunu duyan Ferhad künk- le kendini öldürür.	Hüsrev Şehzade'nin bunu asla kabul etmeyeceğini Hürmüz Şah'a söyler. İzni alan dadı bir tabak lokma ile Ferhad'ın yanına gider ve ona Şirin'in öldüğünü, lokmanın da Şirin'e ait olduğunu söyler. Bunu duyan Ferhad künk- le kendini öldürür.
Hüsrev'in oğlunun Şirin'e âşık olması	Hüsrev'in kötü huylu oğlu Şirüye de Şirin'e âşık olur ve babasını öldürmenin yollarını aramaya başlar.	-	-
Hz. Muhammed'in mektubu	Hz. Muhammed bir mektup göndererek Hüsrev'i islama davet eder. Hüsrev mektubu parçalar. Oğlu Şirüye Hüsrev'i öldürür.	-	-
Şirin'in Ferhat'ın ölümüne üzülüp kendini öldürmesi	Şirin Ferhat'ın kabrinde kendini hançerleyerek öldürür. Mehin Banu ve Şabur bu acıya dayanamayarak ölürlər. Şirüye de hasret acısıyla ölür.	Dadı saraya gelip durumu Hürmüz Şah'a bildirirken olanları duyan Gülbeyaz duyduklarını Şirin'e anlatır. Şirin dağa gidip Ferhad'ın cesedini görünce orada kendini hançerle öldürür. Olup bitenler Hürmüz Şah'a iletilir.	Dadı saraya gelip durumu Hürmüz Şah'a bildirirken; olanları duyan Gülbeyaz duyduklarını Şirin'e anlatır. Şirin dağa gidip Ferhad'ın cesedini görünce orada kendini hançerle öldürür. Olup bitenler Hürmüz Şah'a iletilir.

Elimizdeki bilgiler Türk dilinin en geç MÖ 7. bininci yıllarda başlayıp I. binli yıllara ginceye kadar birçok edebî yaratı ortaya koyduğunu açıklıyor. Bunların

temsilcilerinin kendi geleneklerini kurduğu, oyun, baksı, ozan gibi adlarla anıldıkları dönemlerden itibaren verdikleri eserlerden bazıları parça parça da olsa günümüze ulaştı. Özellikle bengutaşlar ve Budist çevresinde yazılan kitabi ürünler bunların başında gelir. Yazılı ortamın dışında, sözlü ortamda yaratılıp yaşayan edebî veriler ise oldukça fazla değişime uğrayarak farklı adlarla günümüze ulaşmışlardır. Bunlardan bazıları mitik anlatımlar olurken bazıları destan veya hikâye formatında, bazıları da masal ve efsane formatında varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak ister yazılı ister sözlü alanda varlığını sürdürsün, her bir eser günümüze gelinceye kadar kendi şartları ve kuralları çerçevesinde tekâmüle uğramıştır. Bunlar kimi zaman metinlerarasılık yaklaşımıyla kimi zaman gelenekçilik, kimi zaman ilham, kimi zaman adapte, tercüme veya aşırma gibi farklı yaklaşım ve anlayışlarla incelenmeye çalışılmıştır. Bunun sonucu olarak da her bir inceleyici, araştırmacı kendi bilgi dünyasında farklı noktalara ulaşmıştır. Ancak bizim kanaatimiz, nasıl canlıların kendilerini devam ettirdiği genetik yapıları, başkalarından farklı kılan özellikleri varsa edebî ürünlerin de kendilerine mahsus olan genetik yapısı bulunmakta ve geleneğin devamı böyle sağlanmaktadır. Türk kültür unsurlarına, dolayısıyla edebiyat alanına da böyle bakmak gerekir.

Hangi coğrafyada, hangi Türk topluluğunda yaratılmış olursa olsun, Türk kültür alanı, bunların tesir sahasında teşekkül eden ve toplumun bilincinde yaşayan edebî veriler, tekâmül ederek günümüze kadar gelmiş, yeni edebî form ve anlayışların da ana yapısını/iskeletini oluşturmuştur.

- Abdulahkim Mehmet (2006), *Uygur Halk Destanları (İcra Merkezli ve Karşılaştırmalı Bir Araştırma)*, İzmir, (Ege Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi).
- Abdulla, Kamal (2020), *Dede Korkut Kitabı'nın Poetikasına Giriş-Şafak Vakti-*, (Türkiye Türkçesine Akt. A. Duymaz), İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Abdullah, Kemal (1997), *Gizli Dede Korkut*, (Türkiye Türkçesine Akt.:A. Duymaz), İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Aça, Mehmet (2002), *Kazak Türklerinin Destanları ve Destancılık Geleneği*, Konya, Kömen Yayınları.
- Aça, Mehmet-Ercan, Müge (2004), *Anonim Halk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı (İ:d. M. Ö. Oğuz)*, Ankara: Grafik Yayinevi, 113-167.
- Ahmetov, Z.- Şanbayev, T. (1996), *Adebiyattanı Terminderinin Sözdüğü*, Almatı.
- Ahundov, Ehliman-Tezcan, Semih (1994), *Azerbaycan Halk Yazını Örnekleri*, Ankara, TDK Yayınları.
- Akbalk, Esra (2012), *Anadolu Sahası Türk Halk Hikâyelerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini ile Kınınlar*, İstanbul (İstanbul Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi)
- Akkuş, Metin, (2006), *Klasik Edebiyatta Tipler, Türk Edebiyatı Tarihi-2*, Ankara.393-402.
- Akman, Eyüp (2009), *Melikşah ile Güllühan Hikâyesi-İnceleme-Metinler*, Ankara.
- Aktaş, Şerif (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş (2. Baskı)*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1986), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, Öteki Yayınevi.
- Akyazıcı Özkoçak, Selma (2009), *Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri, Osmanlı Kahvehâneleri:-Mekân, Sosyalleşme, İktidar-*, (Ed.:A. Yaşar), İstanbul, Kitap Yayınevi, 17-36
- Albayrak, Nurettin (2005), *Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar*, - XXVI- Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan- II, İstanbul, 39-49.
- Alpay Tekin, Gönül (1994), *Ali Şir Nevayi: Ferhat ü Şirin*, Ankara, AKM Yayını.
- Alptekin, Ali Berat (1985), *Âşıkların Hayatları Etrafında Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri*, I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi- Tebliğler-, C:I, İstanbul, 9-14.
- Alptekin, Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara.
- Alptekin, Ali Berat (1999), *Hikâye Araştırmaları-I -Kırmanşah Hikâyesi-*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Alptekin, Ali Berat (2010), *Türk Halk Hikâyelerinde Halk Hekimliği, Millî Folklor*, 86, (Yaz), 5-15.
- Amos, Dan Ben, (2006), *Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru (Çev. Metin Ekici)* Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-I, Ankara, Geleneksel Yayın, 37-57.

- Araslı, Alhan Altan (1985), Azeri Türklerinin Halk Hikâyeleri, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Ankan, Metin (2007), Kazak Destanları -I:Köroğlu'nun Kazak Anlatımları, Ankara, TDK Yayınları.
- Arnaut, Tudora (2008), Gagauzlarda Sözlü Lirik Halk Edebiyatı Türlerinin ve Bunların Folklor Gele-
neğine Yansımalarının İncelenmesi, Karadeniz Araştırmaları, (Güz), 137-153.
- Arslan Mustafa (2005), Türk Destanlarında Evren Tasarımı, Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı (Ed. G. Gülsevin-M. Ankan), İzmir, 65-75.
- Arsunar, Ferruh (1963), Köroğlu, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arthes, Roland (1988), Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş (Çev. M. Rifat-S. Rifat), İstanbul.
- Artun, Erman (2008), Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri, Adana,
- Aslan, Ensar (1975), Çıldırli Âşık Şenlik- Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri (İnceleme-Metin-Sözlük), Ankara.
- Aslan, Ensar (1978), Doğu Anadolu Saz Şairleri II. Kitap, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Aslan, Ensar (1990), Yaralı Mahmut Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme, Diyarbakır, Dicle Üniversitesi Yayını.
- Aslan, Ensar (2007), Çıldırli Âşık Şenlik Hayatı- Şiirleri- Karşılaşmaları- Hikâyeleri, Maya Akademi
- Assman, Jan (2001), Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürde Yazı-Hatırlama ve Politik Kimlik- (Çev. A.Tekin) İstanbul, Ayrıntı.
- Âşık Sümmani, https://www.youtube.com/watch?v=g_wRRHx9KQ.
- Atalay, Besim (Tashih Eden) (1930), Âşık Kerem, İstanbul, Devlet Matbası.
- Atmur, Gülhan (2011), Şirvân Şâh ve Şemâ'il Bânü Hikâyesi, Erzurum, Fenomen Yayınları.
- Avezov, Muhtar Bazarbaev, İsmayilov E, (Vd) Redaktörler (1964), Kazak Adebibatının Tarihi-Kazak Halkının Avez Adebiyatı, I. Tom, İkinci Kitap, Almatı.
- Ay ile Yıldız (Nakleden), Hakiki Âşık Garip, Adana
- Aysever, R. Levent, (2004), Bu Çağın Metinleri, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 21, 2, 91-100.
- Aytaç, Pakize (2011), Realist Halk Hikâyelerinden Tayyazâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tablil Denemesi, Ankara, Berikan Yayınevi.
- Aytür, Ünal, (1977), Henry James ve Roman Sanatı, Ankara, Yapı Kredi Yayınları.
- Azadovski, Mark, (1992), Sibirya'dan Bir Masal Anası, (Giriş ve Çev. İlhan Başgöz), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bachelard, Göston (2013), Mekânın Poetikası (Çev.:A. Tümertekin), İstanbul, İthaki Yayınları.
- Bakşı, Fuat Edip (1970), Emrah ile Selvi, İstanbul, Kültür Kitabevi.
- Bali, Muhan (1973), Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi / Varyantların Tespiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi, Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayını.
- Bali, Muhan (1982), Halk Edebiyatında Nesir, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayını.
- Balkaya, Adem (2013), Mekân Poetikası Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları, Turkish Studies, Volume 8/1 (Winter), 881-889.
- Balkaya, Adem (2015), Halk Anlatılarında Kahramanın Yardımcıları, Erzurum, Fenomen Yayıncılık.
- Bars, Mehmet Emin (2010), Kerem ile Aslı Hikâyesinde Olağanüstülük Motifleri The Journal Of Academic Social Science Studies, 3, 1, (Summer), 21-30.
- Bars, Mehmet Emin (2012), Ferhat ile Şirin Hikâyesinde Büyülü Gerçekçilik, Turkish Studies, 7/4, 995-1008

- Bars, Mehmet Emin (2014), Âşık Garip hikâyesinde Aşk-Âşık-Sevgili, *International Journal Of Language Academy*, 2/3 (Autumn), 337-350.
- Barthes, Roland, (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Başgöz, İlhan (1986), *Folklor Yazıları*, İstanbul, Adam Yayınları
- Başgöz, İlhan (1952), Turkish Folk Stories About The Lives Of Minstrels, *The Journal Of American Folklore* Vol. 65, No. 258, (Oct. - Dec.), 331-339/ https://www.jstor.org/stable/536036?seq=1#Page_Scan_Tab_Contents
- Başgöz, İlhan (1967), Dream Motif In Turkish Folk Stories And Shamanistic Initiation, Vol. 26, No. 1, 1-18; Stable Url:<http://www.jstor.org/stable/1177696>
- Başgöz, İlhan (1998), Sözlü Anlatım Türlerinde Konudan Sapmalar (Digression), *Folklor Edebiyat*, 14, 99-112.
- Başgöz, İlhan (2001), Sözlü Anlatımda Ara Söz: Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi, (Çev. M. Ekici), *Millî Folklor*, 50, 66 (Yaz), 86-104.
- Başgöz, İlhan (Çevirin ve Giriş Yazan) (1992), *Giriş*, Mark Azadovski, Sibirya'dan Bir Masal Anası içinde, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayını, 1-46.
- Başgöz, İlhan (2016), Âşıkların Yaşamlarıyla İlgili Türk Halk Hikâyeleri, *Türük*, 4, 7, 287-296.
- Başgöz, İlhan (2008), *Hikâye-Türk Folk Romance as Performance Art*, Bloomington, Indian University Yayını.
- Başgöz, İlhan, (2012), *Türkölü Aşk Hikâyeleri-Bir Gösterim Olarak*-, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Bayartan, Mehmet (2009), Ütopyalarda Coğrafi Mekân, *Sosyoloji Dergisi*, 3, 18, 69-95.
- Bayat, Fuzuli (2003), *Köroğlu Şamandan Âşıka Alpten Erene*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2003), *Köroğlu Şamandan Âşıka Alpten Erene*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2006), *Türk Mitolojisinde Dağ Kültü*, *Folklor/Edebiyat*, 12, 46 47-60.
- Bayat, Fuzuli (2012), *Oğuz Mitolojisinde Kaos ve Onun Deli Paradigmaları*, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 169 – 180.
- Bayatlı, Necdet Yaşar (2009), *Türk Halk Hikâyelerinden Arzu Kamber (Arzu Qamber) Hikâyesinin Kerkük ve Tuzhurmatı Varyantlarının Mukayesesi (İnceleme ve Metin)*, *Millî Folklor (Yaz)* 11, 21, 82
- Bektaş, Nuh (2011), *Dede Korkut Hikâyeleri'nde Anametin Dönüşümleri*, Ankara (G.Ü. Sos. Bil. Enst. Y. L. Tezi)
- Belge, Murat (1994), *Çeşitli Açılardan Roman Kişisi*, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Berdibay, Rahmankul (1996), *Epos Muratı*, Almatı.
- Berdibayev, Rahmankul (1982), *Kazak Eposu-Janlık Jene Stadiyalık Meseleleri*, Almatı.
- Beyhan, Ş. Gülin- Ünügür, S. Mete (2005), *Çağdaş Gereksinimler Bağlamında Sürdürülebilir Turizm ve Kimlik Modeli*, *İTÜ Dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, 4, 2, (Eylül), 79-87.
- Binyazar, Adnan (2003), *Halk Anlatıları*, İstanbul, Can Yayınları.
- Binyazar, Adnan (2007), *Kerem ile Aslı*, İstanbul, Turkuvaz Kitap
- Bolayır, Ali Ekrem (2018), *Metin Şerhine Giriş*, (Haz. H. Çeltik), İstanbul, H Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1983), *Köroğlu Destanı*, İstanbul, Adam Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1946), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul, MEB Yayını.
- Boratav, Pertev Naili (1982a), *Folklor ve Edebiyat-II*, İstanbul, Adam Yayınevi.
- Boratav, Pertev Naili (1982b), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Boratav, Pertev Naili (1988), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul, Adam Yayınları

- Boratav, Pertev Naili (2002), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayını.
- Brooks, Peter (2010), *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*, (Çev. H.D. Atay-H. Atay), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- ÇağlayanlıAli,5,62 B abone, Asik Reyhani Huseyin ile Senem Hikâyesi Bolum 1, <https://www.youtube.com/watch?v=zij5KGP2fM0>
- Cebecioglu, Ethem (2014), *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara. Otto Yayınları.
- Cemiloglu, Mustafa (1999), *Halk Hikâyelerinde Doğum Motifi*, Bursa, VIPAŞ Yayınları.
- Cemiloglu, Mustafa, (2002), *Halk Hikâyeciliği ve Hikâyelerin Yazıya Aktarılması Problemleri*, Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bidirileri, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Coşkun Elçi, Armağan (2016), *Âşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuarı*, Ankara, Gazi Kitabevi.
- Cəfəri, Məhərrəm (2000), *Azərbaycan Mehebbet Dastanlarının Poetikası*. Bakı, Elm Neşriyat.
- Çakaloğlu, Cengiz (2011), *Yemen'den Dönemeyen Bir Karapapak:40. Hamidiye Süvari Alayı Komutanı Mihrali Bey*, İstanbul.
- Çavdarlı, Rıza (1970), *İmdat Ya Ali -Tarihi Roman-*, İstanbul.
- Çeribaş, Mehmet (2010), *Kırgız Türklerinin Destancılık Geleneği ve Er Soltonoy Destanı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin-Tıpkıbasım)*, Ankara (G.Ü. Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi)
- Çeribaş, Mehmet(2012), *Manas Destanı'nın Sağımbay Orozbekov Varyantında Aidiyet Duygusu ve Türk Kimliği*, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 196 (Ocak-Şubat), 201-228.
- Çetin, İsmet (1986a), *Dil-i Gam Yahya Bey ve Âşık İslam Erdener. Türk Folklorundan Derlemeler 1986/1*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 39-65.
- Çetin, İsmet (1986b), *Gök-Türk Kitabelerinde İsimleri Geçen Hayvanlar. Türk Folkloru Araştırmaları 1986/1*, 123-141.
- Çetin, İsmet (1989), *Halk Hikâyeciliği Üzerine*, *Millî Folklor*, 2, (Yaz), 22-23,28.
- Çetin, İsmet (1990), *Türk Halk Hikâyelerinin Tarihi Gelişmesi*, *Millî Folklor*, 6, (Yaz), 35-36.
- Çetin, İsmet (1991), *Türk Halk Hikâyeleri Konusunda Yapılan Çalışmalar Hakkında Düşünceler*, *Millî Folklor*, 12, (Kış), 59-63.
- Çetin, İsmet (1992), *Halk Hikâyeleri Üzerine Yapılacak Çalışmalarda Ele Alınacak Konular Hakkında*, *Millî Folklor*, 13, (Bahar), 49-50.
- Çetin, İsmet (1997), *Türk Edebiyatında Hazreti Ali Cenkmeleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, İsmet (1998), *Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu*, *Millî Folklor*, 39, (Güz), 45-52.
- Çetin, İsmet (2004), *Kazak Türkleri Arasında Yaşayan Mitik Anlatmalar*, Prof. Dr. Abdurrahman Güzel'e Armağan, Ankara, Gazi Üniversitesi Vakfı Yayını, 245-254.
- Çetin, İsmet (2005), *Köroğlu'dan Köroğlu'ya Destan Kahramanı*, Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı, (Ed. G. Gülsevin-M. Arkan), İzmir, 161-163
- Çetin, İsmet (2007), *Özel Meclislerde Okunan Kitaplar-Halk Kitapları*, *Kültürümüz ve Kitap Sempozyumu*, Sivas, Sivas İbni Hüمام Vakfı Yayını, 128-136.
- Çetin, İsmet (2010), *Dede Korkut Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi* 2010 /1, 10-21.
- Çetin, İsmet (2013), *Türk Destanlarında Kahraman Kalıbı -Kahramanın Eğitimi-*, *Türk Halk Edebiyatı İncelemeleri-Saim Sakaoğlu Armağanı*, Ankara, TKA E Yayınları, 187-196.
- Çetin, İsmet (2016), *Medeniyet Değişiminde Kahraman-Mit ve Destandan Hikâyeye*, VI. Uluslararası Köroğlu Sempozyumu Bildirileri, (Ed. A. Aktaş Yasa – F. Öztürk), Bolu, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yayınları, 431-438.

- Çetin, İsmet (2017), *Ödünçlemeden Yerelleşmeye Hikâyeler: Ferhat ile Şirin Örneği*, Uluslararası Amasya Sempozyumu, Amasya, 849-858.
- Çetin, İsmet (2018), *İnanca Dayalı Sivil Toplum Kuruluş Sembolleri- Ankara Alevî Bektaşî Demekleri Örneği*, 9. Türk Halk Kültürü Kongresi-Gelenek, Görenek ve İnançlar 4, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 103-116.
- Çetin, İsmet (2019a), *Elektronik Ortamda Mizah ve Mizahi Bir Tip: Baattin, Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu*, (Ed. Ümit Hunutlu), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayını, 517-536.
- Çetin, İsmet (2019b), *Âşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı-Genel Bilgiler-*, Ankara, Nobel.
- Çetişli, İsmail (2004), *Metin Tahlillerine Giriş 2 –Hikâye, Roman Tiyatro*, Ankara.
- Çınar, Ali Abbas (1998), *Türk Dünyası Âşıklık Geleneğinin Karşılaştırılması-*, II. Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı Bildirileri, 8-10 Aralık 1994, (Ed.Z. Gürel-H.A.Yüksel), Ankar, İlesam Yayınları, 411-417.
- Çobanoğlu, Özkul (1993), *Türk Kültür Tarihinde Su Kültü. Türk Kültürü*. 361, 32-42.
- Çobanoğlu, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Çobanoğlu, Özkul (2004), *Hikâye, Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, C:3, Ankara, AKM Yayınları, 179-185
- Çobanoğlu, Özkul (2007), *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, İstanbul, 3f Yayınevi.
- Çobanoğlu, Özkul (2003), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Ankara, Gerçek Yayınevi.
- Çolak, Faruk (1994), *Şah İsmail Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Kayseri (Erciyes Üniversitesi, Sos. Bil. Ens. Dr. Tezi)
- Çolak, Faruk (2005), *Şifâî ile Selvihan Hikâyesi*, Journal of Turkish Studies - Türklük Bilgisi Araştırmaları - Festschrift In Honor Of Orhan Okay-I, 30/1, Harvard University, 221-274.
- Daşdemir, Özkan (2015), *Davutoğlu Süleyman Hikâyesi -Metinlerarası Bir Okuma-* Erzurum, Fenomen Yayınları.
- Daşdemir, Özkan (2012), *Halk Hikâyesi Olarak Yusuf ile Züleyha*, Erzurum, Fenomen Yayınları.
- Daşdemir, Özkan-Babür, Yusuf (2015), *Cihan Şah ile Şemsiyye Hikâyesi*, Erzurum, Fenomen Yayınları.
- Degh, Linda (2006), *Halk Anlatısı*, (Çev. Z. Karagülle), Halk Bilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar-1, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 203-234.
- Degh, Linda (2005), *Hikâye Anlatıcıları*, (Çev. A. Koç), Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-2, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 354-375.
- Demir, Ahmet (2014), *Roman ve Stereotip. -Türk Romanından Örneklerle-*, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- Demir, Yavuz (2002), *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)*, İstanbul.
- Derman, Gül (1989), *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*, Ankara; Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Derman, Orhan (2008), *Ergenlerde Psikososyal Gelişim*, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri Adolesan Sağlığı-11 Sempozyum Dizisi No:63 (Mart); 19-21
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014), *Anlatılbilimine Giriş*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Dilek, İbrahim (Haz.), (2002), *Altay Destanları-I*, Ankara, TDK Yayınları.
- Duman, Mustafa (2017), *Türk Halk Anlatılarında Olumsuz Tipler -Mit, Destan, Halk Hikâyesi-*, İzmir, (Ege Ü. Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi).
- Dundes, Alan, (2006), *Doku, Metin ve Konteks*, (Çev. Metin Ekici), Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-I, (Yay. Haz. M.Ö. Oğuz vd.), Ankara, Geleneksel Yayınları, 37-57.

- Durak, Turan (2000), *Hikâyet-i Âşık Garib (Çeviri-Transkripsiyon-Metin-İnceleme-Sözlük)*, Sakarya, (Sakarya Ün. Sos. Bil. Enst. YL Tezi).
- Durbilmez, Bayram (2014), *Karslı Âşık Murat Çobanoğlu-Hayati, Sanatı, Eserleri- Kayseri*.
- Durbilmez, Bayram (2017), *Gelenekli Türk Anlatıları*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- Duymaz, Ali (2001), *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Duymaz, Ali (2014), 120. Yılında Halk Hikâyesi Araştırmaları Tarihine Bir Bakış, *Akad*, 3, (Mayıs), 1-23.
- Duymaz, Ali- Şahin, Halil İbrahim (2008), *Kaz Dağlarında Dağ, Ağaç ve Ocak Kültü Üzerine İnanış ve Uygulamalar*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11, 19 (Haziran) 116-126.
- Duymaz, Ali (1996), *Nevruz Bey Hikâyesi İnceleme-Metinler*, Aydın, Millî Folklor Yayınları.
- Düzgün, Dilaver (2004), *Âşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Ed.: M.Öcal Oğuz), Ankara, Grafiker Yayınları, 169-212.
- Düzgün, Dilaver (2018), *Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yapısı*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 61 (Aralık), 255-271.
- Düzgün, Dilaver (Derleyen ve Yazıya Aktaran) (2015), *Necip ile Telli Hikâyesi, Anlatan: Âşık Mevlüt İhsani*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 54 (Haziran), 307-323.
- Eberhard, Wolfram (2002), *Güneydoğu Anadolu'da Âşık Hikâyeleri (Çev. M. Kocaoglan Van Der Hoeven)*, Ankara, TDK Yayınları.
- Eglen, Mehmet Serdal (2012), *Anadolu Sahası Âşık Hikâyelerinde Zaman ve Mekân*, İzmir (Ege Ün. Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi).
- Ekici, Metin (1999), *Anadolu Sahası Köroğlu Anlatımlarında Kadın Tipler*, Millî Folklor, 8, 44, (Kış), 10-17.
- Ekici, Metin (2004), *Türk Dünyasında Köroğlu*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Ekici, Metin (2006), *Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatımlar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış*, Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları- Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Ankara, 83-83.
- Ekici, Metin, (1995), *Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri İle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri*, Ankara, AKM Yayınları.
- Ekici, Metin (1998), *Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture) Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişisinin Önemi*, Millî Folklor (Güz), 5, 39, 25-34.
- Ekrem, Mehmet Ali (1986), *Arız (Arzu) ile Kamber*, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi-II, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 93-99.
- Elçin Şükrü (?), *Kul Ahmet ile Şah Zeynep*, Ankara, Töyko Matbaası.
- Elçin, Şükrü (1986), *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Elçin, Şükrü (1988b), *Türk Halk Şiirinde Üç Unsur*, Halk Edebiyatı Araştırmaları-I, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Elçin, Şükrü (2000), *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Elçin, Şükrü Murat (1949), *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara, MEB Basımevi.
- Eliade, Mircea. (1993), *Mitlerin Özellikleri*, (Çev. Sema Rifat), İstanbul, Simavi Yayınları.
- Eliot, T. S. (1990) *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür Bakanlığı Yayını.
- Emeksiz, Abdulkadir (2009), *İstanbul Kahvehaneleri, Karaların ve Denizlerin Sultanı*, C. 2, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 123-139.
- Enginün, İnci-Kutlu, Mustafa, (1977), *Halk Hikâyesi, Hikâyeleri, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, IV, İstanbul, Dergâh Yayınları, 57-62.

- Ergin Muharrem (1989), *Dede Korkut Kitabı-I*, Ankara, TDK Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2003), *Orhun Abideleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları
- Ergun, Metin, (2002), *Kopuz Sarını*. Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ergun, Metin (1994), *Kazak Halk Akınlarında (Şairlerinde) Rüya Motifi*, Millî Folklor, 3 23, (Güz),8-13.
- Eröz, Mehmet (1977), *Türk Ailesi*, İstanbul, MEB Devlet Kitapları
- Ersoy, Ruhi (2003), *Baraklı Âşık Mahgûl ve Repertuarı*, Ankara, (H.Ü. Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi).
- Evren, Burçak (1996), *Eski İstanbul'da Kahvehâneler*, İstanbul, Milliyet Yayınları.
- Evren, Burçak (1996), *Eski İstanbul'da Kahvehaneleri*, İstanbul, Milliyet Yayınları.
- Fedakar, Selami (2003), *Özbek Destan Geleneği ve Rüstem Han Destanı*, İzmir (Ege Ün. Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi)
- Fedakar, Selami (2006), *Sözlü Kompozisyon Teorisi Bağlamında Özbek Destan Anlatıcıları*, Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları, Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Ankara, 213-222.
- Fedakar, Selami (2016), *Özbek Destanları-5:Rüstem Han Destanı*, Ankara, TDK Yayınları.
- Fettahoğlu (1959), *Sevdalı Efe, Ayyıldız Kitabevi*.
- Fidan, Süleyman (2017), *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi -Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni -Ankara*, Grafiker Yayınları.
- Fischer, Hans-August (1929), *Schah İsmajil und Gülizar: ein Türkischer Volks-Roman*, Leipzig, Mayer & Müller.
- Fischer, H. A. (1984), *Türk Halk Hikâyeleri ile İlgili Bir Araştırma:Elif ile Mahmud*, (Çev.:F. Türkmen-A. Şenocak), *Türk Folkloru Araştırmaları/1984*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 55-84.
- Forster, E.M. (2014), *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), İstanbul, Milenyum Yayınları.
- Ganiyev, Seyfeddin(2006), *Şirvan Âşık Muhitinde Destancılık Ananesi*, *Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatını Dair Tetkikler*, Bakı,63-74
- Garriyev, B.A. (2007), *Türk Dünyasında Köroğlu Anlatmaları*, (Çev. F.Türkmen, M.Duranlı, F.Rahmankul), Ankara, TDK Yayınları.
- Gedik Çetin, Nilgöl (1998), *Şah İsmail Hikâyesi Üzerinde Monografik Bir İnceleme*, Ankara, (Ankara Üniversitesi Sos. Bil. Enst. YL Tezi)
- Gedik, Deniz (2004), *Râzûnihan ile Mâhfırûze Sultan Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme*, Ankara (G.Ü. Sos. Bil. Enst. YL Tezi).
- Gellner, Ernest (1987), *Culture, Identity, and Politics*, Cambridge.
- Gökarp-Alpaslan, Gonca (2002), *XIX. yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökarp, Mehmet (1985), *Mahiri ile Mahitaban Hikâyesi*, İstanbul.
- Görgen, Fevzi (1970), *Dadaloğlu ile Türkmen Güzeli*, İstanbul, Çınar Matbaası.
- Görgen, Fevzi (1982), *Karacaoğlu ile Yayla Güzeli*, İstanbul, Sağlam Kitabevi.
- Görkem, İsmail (2000), *Halk Hikâyeleri Araştırmaları, Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Görkem, İsmail. (1998), *Türk Halk Hikâyelerinin Canlı Gösterim (Performance Oriented) Olarak İncelenmesi*, Millî Folklor, 37, (Bahar), 107-113.
- Güloğlu, Faruk Rıza (1937), *Halk Kitaplarına Dair*, İstanbul, Bozkurt Matbaası.
- Gültekin, Mustafa (2004), *Latif Şah Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Gaziantep, (Gaziantep Üniversitesi, Sos. Bil. Enst. YL Tezi)
- Gümüş, İbrahim (2019), *Elif ile Mahmut Hikâyesi*, İstanbul, Hiper Yayınevi.

- Günay, Umay (1975), *Elazığ Masalları* (inceleme), Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayını.
- Günay, Umay (1986), *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Günay, Umay (1992), *Türk Masallarında Aile, Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, 617-625.
- Günay, Umay (1998), *Dede Korkut Hikâyelerindeki Karakterlerin Tahlili*, Millî Folklor, 37, (Bahar), 3-11.
- Güney, Eflatun Cem (1959), *Kerem ile Aşlı*, İstanbul, Varlık Yayınevi.
- Güney, Eflatun Cem (1971), *Folklor ve Halk Edebiyatı*, İstanbul, MEB Yayınları.
- Güney, Eflatun Cem (1968), *Kerem ile Aşlı*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Güney, Rezzan (1960), *Şah İsmail*, İstanbul, Yeditepe Yayınları.
- Güremen, Lale (2011), *Kent Kimliği ve Estetiği Yönüyle Kentsel Donatı Elemanlarının Amasya Kenti Özelinde Araştırılması*, e-Journal of New World Sciences Academy, 6, 2, 254-291.
- Gürtunca, Faruk (1982), *Ferhat ile Şirin*, İstanbul Sağlık Kitabevi.
- Honko, Lauri (2006), *Ritüellerin Oluşum Süreci* (Çev. R. Ersoy), Millî Folklor, 69, (Bahar), 129-140.
- İbrayev, Şakir (1998), *Destanın Yapısı* (Akt.:A. A. Çınar), Ankara, AKM Yayınları.
- İçel, Hatice (2010), *Köroğlu'nun Bolu Beyi Kolu Üzerine Bir İnceleme*, Konya, Kömen Yayınları.
- İnayet, Alimcan (1995), *Uygur Halk Hikâyeleri Üzerinde İncelemeler*, İzmir, Ege Üniversitesi Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi.)
- İnayet, Alimcan, (2004), *Uygur Halk Destanları- I*, Ankara, TDK Yayınları.
- İsmail, Osman (1994), *Uygur Halk Ağız Edebiyatındaki Janrlar*, Urunchi.
- İsmailov, E., (1968), *Adebiyet Caylı Oylar*, Almatı.
- İvgin, Hayrettin (2003), *Anadolu Halk Hikâyeleri*, Ankara, Kültür Ajans Yayınları.
- Jakop, Georg (1901), *Türkische Volksliteratur*, Berlin, Mayer-Müller.
- Jumalyev, K.J. (1958), *Kazak Eposu men Edebiyet Tarihinin Meseleleri*, Almatı.
- Kafesoğlu, İbrahim (1988), *Türk Millî Kültürü*, İstanbul, Ötügen Neşriyat.
- Kafkasyalı, Ali (1998), *Âşık Murat Çobanoğlu-Hayati, Sanati, Eserleri-*, Ankara.
- Kaftancıoğlu, Ümit (1979), *Köroğlu Kol Destanları*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayını.
- Kalınkova, S.A. (1969), *Nogay Halk Yırları*, Moskova.
- Kaplan, Mehmet (1985), *Tip Tahlilleri-Türk Edebiyatında Tipler-*, İstanbul, Dergâh Yayınevi.
- Kaplan, Mehmet-Akalın, Mehmet-Bali, Muhan (1973), *Köroğlu Destanı*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Kara, Çiğdem (2014), *Halk Hikâyelerindeki Aşkın Antropolojik Betimlemesi*, Folklor/Edebiyat, 20, 80, 2014/4, 53-84.
- Karadavut, Zekeriya (2018), *Köroğlu Destanında Hz. Ali, IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu* (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 871-882.
- Karasubaşı, Sevgül (Çev.), (1995), *Alman Edebiyatında Halk Hikâyesi*, Millî Folklor, 27 (Güz), 43-45.
- Karataş, Turan (2007), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara, İz Yayıncılık.
- Kartalcık, Vedat-Kerimoğlu, Caner (2007), *Tatar Destanları-I*, Ankara, TDK Yayınları.
- Kasımlı, Meherrem (2011), *Ozan-Aşık Sənəti*, Bakü, Uğur Neşriyyatı.
- Kaya, Doğan (1987), *Mahmut ile Nigâr Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Sivas (C.Ü. Sos. Bil. Enst. YL Tezi).

- Kaya, Doğan (2003), *Âşık Edebiyatına Giriş*, Bışkek, Mans Üniversitesi Yayını.
- Kaya, Doğan (2007), *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kaya, Doğan (2011), *Köroğlu'nun Döne Hanım'ı Kaçırması Kolu*, 21. Yüzyıl Köroğlu ve Bolu Araştırmaları Uluslararası Köroğlu Tarihi ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Bolu, 404-419.
- Kaya, Doğan (2013), *Âşık Şenlik'in Selman Bey ile Turnat Hanım Hikâyesi*, Sivas, Vilayet Yayınevi.
- Kaya, Doğan-Koz, Sabri(2000), *Halk Hikâyeleri-I*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Kaya, Muharrem (2004), *Türk Romanında Destan Etkisi*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kazak Tilinin Tüsindirme Sözdigi, C. 1, (1974), Almatı.
- Kefeli, Emel (2009), *Coğrafya Merkezli Okuma*, Turkish Studies, 4 /1-I (Winter), 423-433.
- Kobotarian (Azeroglu), Nâbi- Âşık Hasan Gaffari (2019) *İran Azerbaycanı: Âşık Destanları*(Tufarganlı Abbas ile Gülgez Destanı) -2, Ankara, TDK Yayınları
- Kobotarian, Nâbi-Âşık Yedullah (2014) *İran Azerbaycanı: Âşık Destanları -I*, Ankara, TDK Yayınları
- Konıratbayev, Avelbek (1991), *Kazak Folklorunun Tarihi*, Almatı.
- Konukçu, Enver (1986), *Köroğlu'na Kadar Bingöl, Bingöl, Azerbaycan Kültür Derneği Yayınları*.
- Korgunal, Muharrem Zeki (1943), *Arzu ile Kamber Halk Hikâyesi*, İstanbul, Bozkurt Kitabevi.
- Korgunal, Muharrem Zeki (1949), *Korkunç Bir Rüya: Hazret-i Ali Devler Peşinde*, İstanbul, Bozkurt Kitap ve Basımevi
- Koz, M. Sabri (1992) *Türk Halk Hikâyelerinde Aile, Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.
- Koz, Sabri (2012), *Cönk ve Mecmûa Yapraklarında Âşık Aramak, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları-VII- Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul, Turkuaz Yayınları.
- Köktürk, Şahin (2007), *Cönklerden Bir Cönk Amasya Cönkü*, Samsun, Yazı Yayınevi.
- Köprülüze, Mehmet Fuat (1930), *XVII nci asır Sazşairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*, İstanbul, Evkaf Matbaası.
- Köprülü M. Fuad (1962), *Türk Saz Şairleri*, İstanbul: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü M. Fuad (1981), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötügen Yayınevi
- Köprülü M. Fuad (1986), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara, TTK Yayınları.
- Köse, Nerin (1986), *Türk Halk Hikâyelerinin Tasnifi Hakkında*, V. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi, Halk Edebiyatı- II Sektörün Bildirileri, Ankara, 97-104
- Köse, Nerin (1996a), *Sürmeli Bey Hikâyesi-İnceleme-Metin-*, Ankara, Milli Folklor Yayınları
- Köse, Nerin (1996b), *Araştırmalar-I*, Ankara.
- Köse, Nerin (1997), *Türk Halk Hikâyelerinde Gurbet*, İzmir, Milli Folklor Yayınları.
- Kunos, Ignas (1892), *Türkische Volksromane in Klein-Asien*, Ungarische Revue, XII, V.12-13, 453-468.
- Kunos, Ignacz (1892), *Türkische Volksromane in Klein-Asien*, (Küçük Asya'dan Türk Halk Romanları), Ung. Rev. XII, Bp.
- Kunt, Bekir Sıtkı(1940) *Arzu ile Kanber*, Ankara, Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı.
- Kurnaz, Şefika (1991), *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Başkanlığı Yayını.
- Kut, Turhan (1941), *Köylü Neler Okuyor?*, Yeni Adam, C.10, S. 341 (Ağustos), 3.
- Kuzucular, Şahmettin (1996), *Eşref Bey Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Sivas (C.Ü. Sos. Bil. Enst. YL Tezi).

- Kümbashev, Ö. (1996), *Liro-Epos Janrı, Edebiyatın Terimlerinin Sözdüğü* (Red. E. Düsenbayev), Almatı.
- Lord, Albert (1960), *The Singer Of Tales*. Cambridge.
- Mahir, Behçet (Anlatan) (1973), *Köroğlu Destanı* (Der. M. Kaplan, M. Akalın, M. Bali), Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Makas, Zeynelabidin (2002), *Türk Halk Hikâyelerinde Zaman*, İzmir, Akademi Kitabevi
- Malinowski, Bronislaw (1990), *Büyük, Bilim ve Din*, (Çev. Saadet Özkal), İstanbul, Kabcacı Yayınevi
- Mehmet, Abdülbekim (2006), *Uygur Halk Destanları* (İcra Merkezli ve Karşılaştırmalı Bir Araştırma), İzmir (Ege Ün. Türk Dünyası Araştırmaları Enst. Dr. Tezi).
- Mehmet, Abdülbekim (2011), *Uygur Halk Destanları*, Ankara, TDK Yayınları.
- Melikof, İrene (1960), *La Geste De Melik Danişmend*, Paris, Librairie Adrien-Maisonneuve.
- Məmmədli, Elxan (Tartib edanı və çapa hazırlayanı) (2013), *Borçalı Folklor Örnəkləri II. Kitab (Dastanlar)*, Bakı, Elm və Təhsil Nəşriyyatı.
- Meriç Yazan, Ümit (1995), *Cemaatten Topluma, Toplumdan Cemaate Kimlik Ayrışması*, Türk Sosyoloji Dergisi, 1, 69-75.
- Mirzayev, Töre (2009), *Özbek Destanları-I: Eralı ve Şerali* (Haz. Selami Fedakar), Ankara, TDK Kurumu Yayınları.
- Moyle, Natalia K. (1976), *The Techniques Of Turkish Minstrelsy*, I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, II. Cilt Halk Edebiyatı, Ankara, 189-257.
- Muhtaroglu, Vilayet (1992), *Azerbaycan Türk Edebiyatına Genel Bakış, Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi-I*, Ankara, 134-179.
- Mukanov, S. (1988), *Kazak Halk Adebıyatı (Aytısdar)*, I. Tom, Almatı.
- Mütercim Asım (2000), *Burhân-ı Kâat*, (Haz. M. Öztürk-D. Örs) Ankara, TDK Yayınları
- N.B. (1981), *Billuru Azam Haverzemın Cengi*, İstanbul, Şenyıldız Yayınevi.
- N.B. (1982), *Şah İsmail*, İstanbul, Şenyıldız Yayınevi.
- Namazov, Qara (2013), *Ozan-aşıq Sənətinin Tarixi*. Bakı, Elm və Təhsil.
- Nasreddin Hoca Letâifî (Râzunihân ile Mâhifirûze Sultan Hikâyesi, İstanbul, 1887, Der Kenar), 1-32.
- Nebiyev, Azad (1992) *Azerbaycan Türklerinin Halk Yaradıcılığı, Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi-I*, Ankara, 181-430
- Nutku, Özdemir (1976), *Meddahlık ve Meddahlık Hikâyeleri*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1999), *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Ankara, TKAE Yayınları.
- Oğuz, M. Öcal (2019), *Halk Şiirinde Tür Şekil ve Makam*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Oğuz, M. Öcal (Ed.) (1995), *Halk Hikâyeleri*, www.kulturturizm.gov.tr
- Oğuz, M. Öcal (Ed.) (2008), *Halk Hikâyeleri*, Ankara, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını. www.kulturturizm.gov.tr
- Oğuz, M. Öcal (2013), *Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras, Millî Folklor*, 100, (Kış), 5-13.
- Okuşluk Şenesen, Refiye (2009), *Adana Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği Geleneği*, Adana, Alınkoza Yayınları.
- Ong, Walter J. (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür / Sözüün Teknolojileşmesi*, (Çev. S. Postacıoğlu Banon), İstanbul, Metis Yayınevi.
- Oy, Aydın (1992), *Türk Destanlarında Aile, Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 583-596.
- Ozanoğlu (Anlatan) (1972), *Emrah ile Selvi*, İstanbul, Bozkurt Kitabevi.

- Ögel, Bahaeddin (1991), *Türk Mitolojisi-I*, Ankara, TTK Yayınları.
- Özarslan, Metin (2006), *Ferhat ile Şirin-Mukayeseli Bir Araştırma-*, İstanbul, Doğu Kütüphanesi.
- Özbay, Ferhunde (1999), *Türkiye'de Evlatlık Kurumu: Köle mi, Evlat mı?* İstanbul, https://www.Researchgate.Net/Publication/256643819_Turkiye'de_Evlatlik_Kurumu_Kole_Mi_Evlat_Mi
- Özcan, Nurgül (2007), *Şahi'nin Ferhadnamesi*, (G. Ü. Sosyal Bili. Enst. Dr. Tezi).
- Özdemir, Mehmet (2013), *Türk Halk Hikâyelerinde Düşman Tipi*, Giresun (Giresun Üniversitesi, Sosyal Bili. Enst. YL Tezi)
- Özön, Mustafa Nihat (1985), *Türkçede Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz (2004), *Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler*, İstanbul, Babiali
- Öztürk, Serdar (2006), *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Halk Kitaplarını Modernleşirme Çabaları*, Kebikeç, 21, 47-72.
- Öztürk, Ali (1986), *Türk Anonim Edebiyatı*, İstanbul, Bayrak Yayıncılık.
- Öztürk, Zehra, *Eğitim Tarihimizde Okuma Toplantılarının Yeri ve Okunan Kitaplar*, *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1 (4), (2003), 131-155.
- Pirsultanlı, Sadık Paşa (2007), *Azerbaycan efsane ve Rüyatlarının Edebi Abidelerimizle Muqayiseli Tedqiqi*, Bakı, Nurlan.
- Pospelov, Gennadiy N., (1984), *Edebiyat Bilimi I*, (Çev.: Y. Onay), Ankara., Bilim ve Sanat Yayınları.
- Poyrazoğlu, Ahmet (2006), *Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikâyesi*, İstanbul.
- Pürlü, Kadir (Haz.) (1998), *Âşık İsmetî ile Kapı Güzeli*, Sivas.
- Qasımlı, Məhərrəm (2011), *Ozan-Aşık Sənəti*, Bakı, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Yayını.
- Reichl, Karl, (2002), *Türk Boylarının Destanları* (Çev.: Metin Ekici), Ankara, TDK Yayınları.
- Reichl, Karl. (1995), *Manas Anlatımlarında Değişken ve Statik Unsurlar (Formül Üslupları)*, Bozkırdan Bağımsızlığa Manas, Ankara, TDK Yayınları, 48-58.
- Rızvanoğlu, Eren (2013), *Çizgisel Tarihe Karşı Çıkışları Bağlamında Spengler ve Toynbee'nin Döngüsel Tarih Yaklaşımları*, [Http://Kaygi.Home.Uludag.Edu.Tr/Issues/2013/2013-20-17.Pdf](http://Kaygi.Home.Uludag.Edu.Tr/Issues/2013/2013-20-17.Pdf).
- Roux, Jean-Paul (2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul, Kabalca Yayınevi.
- Rzasoy, Seyfeddin (2015), *Azerbaycan Dastanlarında Şaman-Qəhrəman Arxetipi*, Bakı, Azərbaycan Folklor İnstitutu Yayını.
- Şağsesen, Ahmet (2003), *İzmir'de Yaşayan Âşıklardan Derlenen Halk Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, İzmir: (E.Ü. Sos. Bil. Enstitüsü YL Tezi)
- Sadık, Mehmetcan, (1995), *Uygur Halk Ağzı İcadı Üzerine*, Urumçi.
- Sadırbayev, S. (1990), *Kazak Halk Edebiyeti*, Almatı.
- Sakaoğlu, Necdet (1985), *Halkın Okuduğu Cenk Kitapları-Aşk Masalları*, Tarih ve Toplum, 3, 18 (Haziran), 37-39.
- Sakaoğlu, Saim- Alptekin, Ali Berat- Şimşek, Esmâ (1985), *Azerbaycan Âşıkları ve Halk Şairleri Antolojisi-II*, İstanbul, Halk Kültürü Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim (1991), *Son Meddah Behçet Mahir'in Hikâye Repertuarı*, Millî Folklor, 9, (Bahar), 7-9.
- Sakaoğlu, Saim (1993), *Halk Kitapları, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C:3, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 522-523.
- Sakaoğlu, Saim (2002), *Varsağı mı, Sekizli Koşma mı?*, Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı, (Ed. İ.Çetin-A. Yücel), Ankara, Kültür Bakanlığı, 621-642.
- Sakaoğlu, Saim (2006), *Kahve, Kahvehane ve Erzurum Âşık Kahvehaneleri*, Tük Dili, 648, 490-493.

- Sakaoğlu, Saim (1987), Ercişli Emrah, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim-Alptekin, Ali Berat-Sakaoğlu Yurdanur- Şimşek, Esma (1999a), Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri-I-, Ankara, AKM Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim-Alptekin, Ali Berat-Sakaoğlu, Yurdanur-Şimşek, Esma (1999b), Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri-II-, Ankara, AKM Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim-Duymaz, Ali (1996), Hurşit ile Mahmihi Hikâyesi, Ankara, Kültür ve Bakanlığı Yayınları.
- Sanders, B. (1999), Öküz'ün A'sı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Saussey, Edmond (1952), Türk Halk Edebiyatı (Fr. Çev. İ. Başgöz), Ankara, Emek Basım-Yayınevi.
- Schmiede, H. Ahmed (2012), Kitab-ı Dedem Korkut, Ankara, TDV Yayınları.
- Sevindik, Azem (2018), Köy Odalarından Hareketle Bir Orta Anadolu Köyünün Halk Hukuku Algısı, SEFAD, 39, 27-48.
- Sevük, İsmail Habib (1942), Edebiyat Bilgileri, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Seyidoğlu, Bilge (2002), Ferhat ile Şirin, A. Ü. Türkiyat Araştırma Dergisi, 19, 133-135.
- Seyidoğlu, Bilge (1992), Türk Mitolojisi ve Efsanelerinde Aile, Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 571-581.
- Sıdkov (1980), Gasırların Kavsar Bulağı, Almatı.
- Somyarkın (Banarlı), N. S. (1933), Türk Halk Hikâyelerinin Doğuşu ve Ferhad ile Şerife Hanım Hikâyesi, Altıok, Y:1, S:2 (22 Nisan), 18-23 ve 49-54.
- Sözen, Edibe (2011), Modernite ve Kültürel Kimlik, İstanbul Journal of Sociological Studies, 25 (Eylül):153-160.
- Spies, Otto (1925), Esman und Zejdşchan. Ein türkischer Volksroman aus Kleinasien, nach einem armenisch-türkischen Druck, 18/19, 4/6 (Jul-Dec. 1923/1924), 804-818.
- Spies, Otto (1929). Türkische Volksbücher: ein Beitrag zur vergleichenden Märchenkunde, Leipzig, Eichblatt.
- Spies, Otto (1941) Türk Halk Kitapları: Mukayeseli Masal Bilimine Bir İlave, (Çev. B. Gönül), İstanbul, Eminönü Halkevi Neşriyatı.
- Stevick, Philip (2004), Roman Teorisi, (Çev. S. Kantarcıoğlu), Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Szűlággy, S. (2007), Ignác Kúnos-Türk Folklor Araştırmalarında Bir Öncü, Ankara:(Ankara Ün. Sosyal Bil. Enst. , Dr. Tezi)
- Şafak, Cemal (Ed.) (2019), Hurigüzel'in Dilinden Çıldırılı Aşk Şenlik'in Hikâyeleri, Atışmaları ve Yöresel Maniler-Türküler, Konya, Morena Yayınevi.
- Şahin, Halil İbrahim(2012), Türk Destanlarındaki Aile Algısı Üzerine Bir Değerlendirme, Karadeniz Araştırmaları, (Bahar), 117-138.
- Şahin, Halil İbrahim (2016), Türkmen Destanları ve Destancılık Geleneği, Konya, Körmen Yayınevi.
- Şimşek, Esma (1987), Arzu ile Kamber Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, Elazığ (F.Ü. Sosyal Bil. Enst. YL Tezi).
- Şükün, Ziya. (1984), Farsça-Türkçe Lügat-Gencine-i Güfhar-Ferheng-i Ziya. C. 1, İstanbul, Ziya Şükun kitapları.
- Tanyu, Hikmet (1973), Dinler Tarihi Araştırmaları, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Taşhova, M. Mete (2006), Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler, Ankara, (H.Ü. Sos. Bil. Enst. Dr. Tezi)
- Taşhova, Mete (2016), Köroğlu Oltu Kolu (İnceleme-Metinler), Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Tavukçu, Orhan Kemal (2000), Hüsrev ü Şirin Konulu Eserlerde Esas Kahraman Olarak Hüsrev veya Ferhad'ın Tercih Edilme Sebepleri, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 2, 14, 143-148.

- TDK (2011), *Türkçe Sözlük* (11. Baskı), Ankara, TDK Yayınları.
- Təhməsib, Məmməd Hüseyn (1972), *Azərbaycan Xəlk Dastanları (Orta Əsrlər)*, Bakı, Elm.
- Tekin, Mehmet (2006), *Roman Sanatı-I (Romanın Unsurları)*, İstanbul, **Örügen** Neşriyat.
- Terzibaşı, Ata (1971), *Arzi-Kamber Matalı*, İstanbul, Fatih Matbaası.
- Timurtaş, Faruk Kadri (1959), *Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikâyesi*, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, IX, 65-88.
- Titon, Jeff Todd (2006), Metin, (Çev. Ö. Terzioğlu), *Milli Folklor*, 69, (Bahar), 148-163.
- Tozlu, Necdet (2013), *Bayburtlu Ağlar İrşadi Baba, Yusuf ile Zeliha-İnceleme-Metin-*, Erzincan, BA-KÜTAM Yayını.
- Tuğrul, Mehmet (1944), *Hikâyet-i Kerem Han*, A.Ü. DTCF Dergisi, 2, 3, 439-449.
- Tural, Sadık K.-Kerman, Zeynep-Özgül, M. Kayahan (Haz.) (1987), *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları..
- Tümertekin, Erol-Özgüç, Nazmiye (2002), *Beşçri Coğrafya -İnsan, Kültür, Mekân-*, İstanbul, Çantay Kitabevi.
- Türkkahraman, Mimar (2009), *Teorik ve Fonksiyonel Açından Toplumsal Kurumlar ve Kurumlararası İlişkiler*, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 14, 2, 25-46.
- Türkmen, Fikret (1983), *Tahir ile Zühre*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Türkmen, Fikret (1998), *Hikâye (Türk Edebiyatı/Halk Edebiyatı)*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C:17, İstanbul, TDV Yayınları, 488-491.
- Türkmen, Fikret vd. (2011), *Âşık Lütfi, Hayatı, Sanatı ve Hikâyeleri*, Kars, Kars Belediyesi Yayınları.
- Türkmen, Fikret, (1974), *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Türkmen, Fikret, (1995), *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Türkmen, Fikret-Cemiloğlu Mustafa (2009a), *Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*, Ankara, TDK Yayınları.
- Türkmen, Fikret-Cemiloğlu, Mustafa (2009b), *Âşık Mevlüt İhsanî'den Derlenen Halk Hikâyeleri*, Ankara, TDK Yayınları.
- Türkmen, Fikret-Taşlıova, M. Mete (2009), *Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*, Ankara, TDK Yayınları.
- Uraz, Murat (1981a), *Büyük-Resimli Âşık Sümmânî ile Gülperi Hikâyesi*, İstanbul, Şenyıldız Yayınevi.
- Uraz, Murat, (1981b), *Karacaoğlan ile Karakız Hikâyesi*, İstanbul, Şenyıldız Yayınevi.
- Urmançı, Fatih (2007), *Tatar Destanları-I*, Ankara, TDK Yayınları.
- Ünver, Mustafa (2015), *Müslüman-Türk Anadolu İnsanının Eğitim ve Öğretiminde Köy Odalarının Rolüne Folklorik Bir Bakış*, Ondokuzmayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 18-19, 71-92.
- Üst, Sibel (2014), *Hüsrev, Şirin ve Ferhad Kahramanları Üzerine*, A. Ü. Türkîyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 51, 47-62.
- Yakıcı, Ali (2010), *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Somut Mekânı:Konya Barana Odaları*, *Milli Folklor*, 87,(Güz), 94-100.
- Yakıcı, Ali (2002), *Âşık Edebiyatında Divan Söyleme Geleneği ve Tulûat Divanı*, *Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı*, (Ed. İ.Çetin-A. Yücel), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 685-695.
- Yakıcı, Ali (2007), *Halk Anlatılarında Yer Alan Köroğlu Tipleri ve Âşık Köroğlu'nun Bu Tipler Arasındaki Yeri*, *Milli Folklor*, 76,(Kış), 113-123.
- Yalısuçanlar, Sadık (2001), *Kerem ile Aslı -Âşıklık Ne Müşkil Haldir-*, İstanbul, TİMAŞ Yayınları.

- Yavuz, Kemal (2005), Leyla ile Mecnun Hikâyesinin Edebiyattaki Yeri, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2,4, 57-69.
- Yazıcı, Hüseyin (1998), *Hikâye*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C:17, İstanbul, TDV Yayını, 479-485.
- Yıldırım, Dursun, (1998), *Türk Bitiği*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Yıldız Altın, Kübra (2020), *Türk Kültüründe Atalar Kültü*, Ankara, Gazi Kitabevi.
- Yıldız Ata, Naciye (2015) *Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanları*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- Yıldız, Mustafa (2010), *Nogay Halk Yırları (Nogay Halk Şarkıları)*, Konya, Kömen Yayınları.
- Yıldızbaş, Süleyman (1993), *Asuman ile Zeycan Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Elazığ (F.Ü. Sosyal Bil. Enst. YL Tezi).
- Yılmaz, Timur (Derleyen) (2011a), *Âşıklardan Halk Hikâyeleri-I*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yılmaz, Timur (Derleyen) (2011b), *Âşıklardan Halk Hikâyeleri-II*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yurdatap, Selami Münir (1947), *Çakıcı Efe*, İstanbul, Balçık Kitabevi.
- Yurdatap, Selami Münir (1949), *Melek Şah ile Güllü Han*, İstanbul, Bozkurt Kitabevi.
- Yurdatap, Selami Münir (1976), *Karacaoğlan'ın Aşk Hikâyesi ve Şiirleri*, İstanbul, Şenyıldız Kitabevi.
- Yücel Çetin, Ayşe (2003), *Kazakistan Sahası Halk Hikâyeciliği*, Ankara, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Yücel Çetin, Ayşe (2015), *Dede Korkut Kitabı'nda Baba, Oğul ve Baba-Oğul İlişkisi*, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 15/2 (Kış), 55-63.
- Yücel Çetin, Ayşe (2016), *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Yücel Çetin, Ayşe (2019a), *Sözlü Gelenekten Elektronik Ortama Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi-II*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 487-494. (<https://Ekitap.Ktb.Gov.Tr/Tr-251073/9-Milletlerarası-Türk-Halk-Kulturu-Kongresi.Html>).
- Yücel Çetin, Ayşe (2019b), *Geçiş Dönemi Eserlerinde Türk Ailesi ve Değerler: Dede Korkut Kitabı Örneği*, *Altay Toplulukları Aile ve Aile Değerleri*, İstanbul, Türk Dünyası Belediyeler Birliği Yayını, 365-376.
- Yücel, Hasan Ali (2012), *Kerem ile Aslı*, (Haz. ve Çev. İ. Öztürk), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yüksel, Hasan Avni (1989), *Hikâye Anlatma Geleneğinde Hikâye Anlatıcısı ve Çevre*, *Türk Kültürü Araştırmaları XXVI/2*, Ankara, 215-228.
- Ziya Gökalp (1976), *Türk Medeniyeti Tarihi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Prof. Dr. İsmet Çetin

TÜRK HALK HİKÂYESİ

Türkiye Sahası

Türk toplumunun yaşadığı geniş coğrafi alanda, farklı adlar, icracılar ve icra biçimleriyle görülen sözlü kültür unsurlarından olan hikâyeler, yaratıldığı ve yaşadığı dönemde “estetik” yaklaşımla kurgulanmış, söz ve yazı vasıtasıyla aktarılmış; aktarılırken değişmiş, yeni edebî yaratmalara kaynaklık etmiş edebî türlerdendir. Tarihin ilk dönemlerinden itibaren sürekli ve süratli hareket hâlinde olan Türk topluluklarının yaşadığı sınırların genişliği, buna bağlı olarak yaşanan hayat tarzı, edebî gelişim çizgisinin farklılığına neden olmuştur. Buna rağmen hikâyeler, Türk coğrafyasının değişik bölgelerinde yaşayan Türk gruplarının ortak anlatıları olmuştur. Bu kitap, Türk toplumunun ortak hafızasını oluşturan kültür unsurlarından halk hikâyeciliğinin Türkiye sahasındaki teşekkülü, gelişimi, icracıları, icra biçimi ve yapısı hakkında genel bilgileri içermektedir.



AKADEMİK YAYINCILIK



www.nobelyayin.com | nobelkitap | nobelcocuk | nobelyasam | nobelcocukyayin

