

T.C.
KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HALK HİKÂYELERİNDE MEKÂNİ DÖNÜŞTÜREN
UNSURLAR

Münevver GÜLBAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR- 2025



©2025- Münevver GÜLBAĞ

T.C.
KIRŞEHİR AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HALK HİKÂYELERİNDE MEKÂNİ DÖNÜŞTÜREN
UNSURLAR

ELEMENTS THAT TRANSFORM SPACE IN FOLK TALES

Hazırlayan
Münevver GÜLBAĞ

Danışman
Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

KIRŞEHİR-2025

KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi, **Münevver GÜLBAĞ** tarafından hazırlanan “*Halk Hikâyelerinde Mekânı Dönüştüren Unsurlar*” adlı tez çalışması 27/06/2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman..... (İmza)

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Tuğçe ERDAL

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

27/06/2025

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../.../20..

Öğrencinin Adı Soyadı

İmza

ÖZET
HALK HİKÂYELERİNDE MEKÂNI DÖNÜŞTÜREN UNSURLAR
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Münevver GÜLBAĞ

Danışman: Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

2025 –

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Jüri

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Prof. Dr. Tuğçe ERDAL

Halk hikâyeleri, toplumların tarihsel, kültürel birikimlerinin sözlü anlatı biçimiyle aktarıldığı ürünlerdir. Destan türünden sonra oluşum gösteren halk hikâyeleri, insanın toplum karşısında birey olma sürecinin işlendiği ve erginleşmesinin yansıdığı edebi bir tür olarak değerlendirilebilir. Anlatı özelinde hikâyelerin ana izleğini kahramanın içsel ve dışsal çatışmaları oluştururken anlatılan toplumun; geleneksel kodları, günlük yaşamı, ilişkileri, yönetimi, ekonomik durumu vb. gibi birden fazla konuya da ayna tutmaktadır. Anlatılarda kahramanlar, olaylar ve mekânlar bütünün parçalarını oluşturur. Yerleşik düzenin tahsis ettiği özel mülkiyet ve mekânsal aidiyet kavramları mekânı sadece anlatının geçtiği coğrafi bir zemin olmanın ötesine taşıyarak kahramanın değişiminde anlam yüklü unsurlar hâline getirir. Halk hikâyelerinde mekân, kahramanların yolculuklarını, sınavlarını ve dönüşümlerini yansıtan sembolik bir düzleme erişmekte, kimi zaman da bir tehdit unsuru ya da mistik bir geçiş alanı olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu çalışmada halk hikâyelerinde mekânın nasıl dönüştüğü, bu dönüşümün hangi unsurlarla gerçekleştiği incelenmiştir. Hikâyelerde yer alan saraylar, dağlar, çöller, evler vb. mekânlar; olayların gelişimine katkıda bulunan “çevresel mekân”lar olarak değerlendirilirken; cinsiyet, şehirleşme, eşik, vb. kavramlar da kahramanı psikolojik olarak etkileyen ve dönüştüren “algısal mekân”lar olarak değerlendirilmiştir. Halk hikâyelerinde mekânın statik olmayan, sürekli dönüşen ve anlatıya yön veren çok katmanlı yapısı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: halk hikâyesi, mekân, kahramanın dönüşümü, mekânın dönüşümü

ABSTRACT

ELEMENTS THAT TRANSFORM SPACE IN FOLK TALES

MASTER’S THESIS

Prepared by: Münevver GÜLBAĞ

Advisor: Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

2025 –

Kırşehir Ahi Evran University Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Jury

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Prof. Dr. Tuğçe ERDAL

Folk tales are products through which societies convey their historical and cultural accumulations via oral narrative forms. Emerging after the epic genre, folk tales can be regarded as a rite of passage that allows the individual to be recognized as an entity in relation to society. While the protagonist's internal and external conflicts form the main theme of the narrative, these tales also reflect numerous aspects of the society being portrayed, such as traditional codes, daily life, interpersonal relationships, governance, and economic conditions. In the narratives, the heroes, events, and spaces form parts of an integrated whole. The concepts of private property and spatial belonging, assigned by the settled order, elevate space beyond being merely a geographical setting of the narrative, turning it into a meaningful element in the transformation of the protagonist. In folk tales, space attains a symbolic dimension that reflects the journeys, trials, and transformations of the heroes; and at times, it is interpreted as a threat or a mystical transition zone.

In this study, how space is transformed in folk tales and which elements contribute to this transformation are examined. Spaces such as palaces, mountains, deserts, and houses, featured in the tales, are considered “environmental spaces” that contribute to the development of events, while concepts such as gender, urbanization, and thresholds are evaluated as “perceptual spaces” that psychologically affect and transform the protagonist. The study analyzes the non-static, constantly evolving, and multi-layered structure of space that guides the narrative in folk tales.

Keywords: folk tale, space, transformation of the hero, transformation of space

ÖN SÖZ

Bu çalışma, halk hikâyelerinde yer alan mekânların yalnızca birer geçiş unsuru olmadığını aynı zamanda, anlatının anlam dünyasını şekillendiren, kimi zaman da yeniden kurgulayan unsurlar aracılığıyla dönüştüğünü ve bu dönüşümün mahiyetini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sözlü kültür bağlamında şekillenen halk hikâyelerinin mekânla ilişkisi ve bu ilişkinin toplumsal hafıza üzerindeki etkisi değerlendirildiğinde; mekânın kültürel, simgesel ve duygusal bir yapı taşıdığı görülebilmektedir.

Tez sürecinde, halk hikâyelerinin katmanlı yapısı içerisinde mekânın işlevi sorgulanırken insan- mekân etkileşimi geniş çerçevede değerlendirildikten sonra kahraman-mekân ilişkisi çalışmaya yön vermiştir. Halk hikâyelerinde mekânın kahraman- olay-anlatıcı ile ilişkisi temel alınarak bir değerlendirme yapılmıştır. Ramazan Korkmaz'ın roman türü için kullandığı romanda mekân çözümlemesi, ilgili çalışmada halk hikâyelerine uyarlanarak incelenmiştir. Uyarlama yapılırken algısal mekânlar, mekânı dönüştüren unsurlar olarak çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmuştur. Mekânsal unsurların kahraman üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkisi hikâyenin ana temasını oluşturan "erginleşme süreci" bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın örnekleme TDK'den yayımlanmış olan Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri, Âşık Mevlüt İhsanî'den Derlenen Halk Hikâyeleri ve Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri adlı çalışmalardan alınmıştır.

Çalışmada, halk hikâyelerinin çok katmanlı yapısı içerisinde mekânın işlevi sorgulanmış ve insan-mekân etkileşimi geniş bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, özellikle kahraman-mekân ilişkisi çalışmaya yön vermiştir. Çalışma sürecinde, halk hikâyelerinde mekânın kahraman, olay örgüsü ve anlatıcı üzerindeki etkileri temel alınıp bir çözümleme yapılmıştır. Ramazan Korkmaz'ın roman türüne yönelik olarak geliştirdiği mekân çözümleme yöntemleri, bu çalışmada halk hikâyeleri bağlamına uyarlanarak ele alınmıştır. Uyarlama esnasında, algısal mekânlar ve mekânı dönüştüren unsurlar araştırmanın ikinci bölümünü oluşturmuştur. Mekânsal unsurların kahraman üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkileri hikâyelerin ana temasını oluşturan "erginleşme süreci" çerçevesinde analiz edilmiştir.

Lisans ve yüksek lisans sürecimde ders almaktan mutluluk duyduğum, desteğini hissettiğim Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ'ye teşekkür ederim. Akademik sürece başlamamda ve tez yazım sürecinde desteğini ve ilgisini esirgemeyen; her an ulaşılabilir olduğum, sabırla yol gösterici olmaya devam eden saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT'a

sonsuz teŖekkürlerimi sunarım. Tezin editörlüğünü yapan Dr. Yavuz Bülent BEKKİ'ye, Burak Can TAVUKÇU'ya ve Nuray KELEŞ'e teŖekkür ederim. Ayrıca manevi desteğıyle sürece dahil olan Prof. Dr. Çağdaş BASAT'a teŖekkür ederim.

Çalışma boyunca maddi- manevi desteklerini hissettiğim sevgili aileme de teŖekkürlerimi sunarım.

Kırşehir-2025

Münevver GÜLBAĞ

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	13
1. KAVRAMSAL KURAMSAL ÇERÇEVE	13
1.1. MEKÂN.....	13
1.1.1. Çevresel Mekânlar	22
1.1.2. Algısal Mekânlar	22
BÖLÜM II.....	25
2. HALK HİKÂYELERİNİN MEKÂNSAL UNSURLARININ İNCELENMESİ.....	25
2.0.1. Halk Hikâyelerinde Mekân	25
2.0.2. Hikâyeyi Dönüştüren Mekân	26
2.0.3. Kahramanı Dönüştüren Mekân.....	28
2.0.4. Zamanı Dönüştüren Mekân.....	30
2.1. ÇEVRESEL MEKÂNLAR	31
2.2. ALGISAL MEKÂNLAR.....	34
2.2.1. Algısal Mekânın Tekinsizliği:Eşik	35
2.2.2. Algısal Mekânın Bağlamsal Değişimi:Şehir	43
2.2.3. Algısal Mekânın Kutsalla İlişkisi	47
2.2.4. Tayyî Zaman Tayyî Mekân: Rüya	50
2.2.5. Algısal Mekân ve Kadın- Erkek İlişkisi.....	54
2.2.6. Algısal Mekânın Metaforik Yansıması: Kuyu	57
2.2.7. Algısal Mekânın Sahne Dışından Yansıması: Haberciler	58
2.2.8. Algısal Mekânın İktidarın Sağlanmasıdaki İşlevi.....	60
2.2.9. Mekânsal Kişileştirme	62
2.2.10. Algısal Mekânda Geçmiş- Şimdi- Gelecek Üçgeni: Çeşme.....	68
BÖLÜM III	70
SONUÇ	70
KAYNAKÇA.....	73
ÖZGEÇMİŞ	76

GİRİŞ

Halk hikâyesi, biçim ve içerik özellikleri açısından topluluk birey ilişkisini ve yaşamsal bağlamın değişimini destandan farklı bir yere taşıyarak türsel bir dönüşüme işaret eder. Şükrü Elçin halk hikâyelerini, *gerçek ve hayali birtakım vakaların, maceraların, hususi bir üslupla tekrarı* olduğunu belirttikten sonra, *zaman seyri ve coğrafya mekân içinde, efsane, masal, menkıbe, destan, vs. mahsullerle beslenerek; dini, içtimai, tarihi hadiselerin potasında, iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek, milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserler* (Elçin, 2011: 11) olarak tanımlamıştır. Ali Berat Alptekin'e göre, halk hikâyeleri, *göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup, aşk, kahramanlık, vs. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap- İslam ve Hint- İran olan, büyük ölçüde meddah ve âşıklar tarafından, nazım- nesir karışımı anlatmalardır* (Alptekin, 2011: 12). Pertev Naili Boratav, halk hikâyesini hem tanımladığı hem de diğer sözlü anlatı türleri ile karşılaştırdığı *Halk Hikâyesi ve Halk Hikâyeciliği* çalışmasında halk hikâyesini, *destanların yerine geçen, halkın yaşama biçimini, değerlerini ve duygularını yansıtan, nazım ve nesir karışımı bir anlatı türü* (1946: 38) olarak tanımlamıştır. Eflatun Cem Güney, *halkın gönül dünyasını dile getiren ölmez hikâyelerdir* (Alptekin 2011: 19) şeklinde tanımlarken Otto Spies, *bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal* (Alptekin, 2011: 19) olarak değerlendirmiştir. Böylece halk hikâyeleri, anlatmaya bağlı türler içerisinde destandan sonra oluşum gösteren, ilk olarak “kıssa” ve “rivayet” olarak anılan, içerisinde masal, efsane, vb. türleri de barındıran, ideal insan tipinin özelliklerini tanımlayan, âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan, nazım- nesir karışımı anlatmalar olarak tanımlanabilir.

Sözlü anlatıların icra edildikleri bağlam ve yaşamsal dinamikleri yansıttığı görülmektedir. Bu yönüyle irdelendiğinde halk hikâyeleri, halk anlatmalarının prototipi olarak kabul edilebilecek (Yücel Çetin, 2016:7) destan türünden sonra, oluşum gösteren bir türdür. Destanın canlı olarak yaşadığı çevreden ayrılan Türk toplulukları 11. yüzyıldan itibaren önce İslami ruhun donattığı, fikrî yapısını belirlediği destanî anlatmalarla; sonrasında yaratılan kısa soluklu anlatılar ve daha sonra âşık tarzına bağlı olarak gelişim gösteren halk hikâyeciliği motiflerin genel kalıbının oluşması ve olay örgüsü sıralaması ile destan geleneğinin devamı niteliğinde başka bir forma dönüşmüştür (Reichl, 2002: 159-161). Bu bağlamda destandan halk hikâyesine geçişin örnekleri Dede Korkut anlatmalarında görülmektedir. Dede Korkut anlatmalarının üslup ve biçiminin halk hikâyelerinin formunu

oluşturduğu düşünülebilir. Bu form, bireyin kendini gerçekleştirme, kendi sergüzeştini (hikâyesini) yaratması üzerinden şekillenmektedir. Destanın kolektif yapısının çözülmesiyle hikâyelerin asli konusu “fert” in olgunlaşma/ tamamlanma yolculuğu olmuştur. Destanlarda metni oluşturan kitleyi derinden etkileyen toplumsal hadiseler (göç, sel, kıtlık, salgın hastalıklar, vs.) veya olağanüstülükler (tanrı- şeytan) halk hikâyelerinde genellikle geri planda kalmıştır. Hikâye kahramanı, kişisel tarihini olgunlaştırma sürecinde engellerle karşılaşır ve bu engellerle mücadelesi dahilinde amacına ulaşır ya da ulaşamaz. Kamal Abdulla, *Gizli Dede Korkut* adlı çalışmasında yukarıda bahsi geçen toplumsal değişim sürecini şöyle değerlendirmiştir:

Medenî toplumun hayat yolu, onun üyesi olan her bir insanın hayat yoluyla belirginleşir. Toplum artık şekilsiz ve tek renkli değildir, her üyesinin karakteriyle birlikte yaşamaktadır. Toplumun üyesi, derine doğru gelişmeye başlar; yani psikolojisi ve dünyaya bakış tarzı özelleşmeye başlar, spesifik çizgiler ve işaretler kazanır. Mitolojik düşünme tarzı, başka bir ifadeyle bütün toplumun birlikte düşünme anlayışı yavaş yavaş geride kalır, medenî âlem artık ferdi tam ve bütün kolektiflerden ayırmaya başlar (2015: 25).

Halk hikâyelerinin hemen bütün tanımlarında vurgulanan özellik nazım- nesir karışık olarak icra edilmesidir. “Kara hikâye” adı verilen, tamamen mensur şekilde anlatılmış ve çoğu masallardan geçmiş hikâyeler müstesna (Boratav, 1946:39), halk hikâyeleri manzum-mensur bölümlerden oluşur. Hikâyenin anlatım ve tasvir kısmı (olaylar) mensur, duygu ve heyecanı ifade eden bölümler ise manzum olarak söylenir. Anlatıcı, hikâyenin mensur bölümünde istediği değişikliği yapabilir. Ancak hikâyenin manzum bölümünde böyle bir serbestlik söz konusu değildir. Manzum bölümler değişiklik yapılmadan verilmelidir.

Halk hikâyelerinde de tıpkı masallarda olduğu gibi giriş formelleri kullanılır. Güzel-çirkin tasviri, kahramanların hareketleri, bir yere gidişleri, bir olaydan başka bir olaya geçiş, uzun zamanı kısa etme vb. durumlar da tıpkı masallarda olduğu gibi kalıplaşmış cümlelerle ifade edilir. Kullanılan kalıplaşmış ifadeler hikâye sahneleri arasındaki geçişte köprü görevi üstlenirler. Ayrıca hikâyenin dili, sözlü varyantlarda sade ve anlaşılır olmasına rağmen yazmalarda biraz ağırdır. Yazma ve matbû hikâyeler sözlü varyantlarına göre daha uzun, manzum kısımları daha fazladır (Alıç, 2011: 6).

Hikâyelerin giriş kısımlarında hikâyeden bağımsız konu ile ilişkisi bulunmayan, hikâyeye anlatıcı tarafından sonradan eklenen manzum kısımlara rastlanılabilir. Bu kısımlar hikâye anlatıcısının üslubu ile ilgili bir durumdur.

Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde halk hikâyelerinin biçimsel özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. Buradan sonraki bölümde halk hikâyelerinin içerik özelliklerini vermek yerinde olacaktır.

Toplumların bireyleri sosyalleştirmek için kullandığı yöntemlerden birisi de ideal insan tipini ya da modellerini yaratmasıdır. Bu bağlamda halk hikâyelerinde kullanılan içerik, sosyal değerlerin topluma ve yeni kuşaklara aktarımı için düzenlenmiş edebiyat metinleridir. Birey, bir eksen etrafında dizilmiş olaylar zincirinde iyi ve kötü tipleri, bunların sosyal hayat karşısındaki tavır ve konumlarını, fayda ve zararlarını değerlendirerek sosyal bir kimlik kazanır (Duymaz, 2021: 17). Toplumun kültür düzeyine göre değişkenlik gösteren model tipler halk hikâyelerinde “âşık” tipi etrafında şekillenmektedir. Hikâyelerde ilgili tipler çoğunlukla olağanüstü şekilde dünyaya gelirler. Pir, Derviş, Hızır tarafından verilen elma ile genellikle padişah ve veziri evlat sahibi olurlar.

Esma Şimşek, halk hikâyelerinde kahramanların “umumiyetle” tek olup, olağanüstü bir şekilde dünyaya geldiğini ifade eder. Bu kahramanları hem saray çevresinde hem de halk arasında görmek mümkündür. Genellikle kızlar zengin ve saraydan, erkekler ise fakir ve halk arasından çıkar (1987:13). Hikâyelerde genellikle kızların varlıklı olması; erkeklerin yoksul olması cinsiyet bağlamında kadının kapalı mekân kahramanı olması; erkeğin ise açık mekân kahramanı olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Kahramanların başından geçen çoğu olay olağanüstülükler içermektedir. Örneğin, Arzu ile Kamber hikâyesinde; Kamber’in bedduası üzerine Arzu’nun gelin giderken bindiği bütün atların belinin kırılması (Şimşek 1987: 91). Kerem ile Aslı’nın yanarak kül olması (Duymaz, 2021:169).

Halk hikâyelerinin konuları genellikle aşk (Ercişli Emrah, Derdiyok ile Zülfü Siyah, Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre, vs.) ve kahramanlıktır (Köroğlu, Kaçak Nebi, vs.). Bazı hikâyelerde yalnızca aşk bazılarında ise yalnızca kahramanlık konuları işlenirken bazı kısmında da iki konu beraber işlenir (Kirmanşah, Yaralı Mahmut, Şah İsmail, Bey Böyreğ, vs.) (Alptekin, 2011: 32).

Hikâye kahramanlarının âşık olma şekilleri;

Bade içerek (Kerem ile Aslı, Aşık Garip, ...)

Aynı evde büyüyen kahramanların kardeş olmadıklarını öğrendiklerinde
(Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre, ...)

Resme bakarak,

İlk görüşte âşık olma (Alptekin, 2011: 33) olarak görülür.

Kahramanlar bazen insan dışı varlıklarla konuşurlar. Örneğin, Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem'in avcılara, turnalara şiirler söylediği görülür.

Kahramanların bedduaları ve duaları gerçekleşir. Örneğin, “Arzu: Allah’ım beni Kamber’e kavuştur da istersen kavuşturduğun anda canımızı al” (Şimşek 1987:301).

Halk hikâyeleri genellikle “mutlu” sonla biter.

Halk hikâyelerinde mekân dünyadır. Bu mekân bazen çok dardır. (Arzu ile Kamber hikâyesi iki köy veya kasaba arasında geçer), bazen de geniş bir coğrafi alana dağılır (Aşık Garip; Türkiye dışında Mısır, Tiflis, Halep, Tebriz gibi ülkeleri gezer) (Alptekin, 2011:41).

13. asırdan itibaren anlatılmakta olan Türk halk hikâyeleri üzerine ilk çalışmalar, 19. asırda batılı Türkologlar tarafından yapılmıştır. Daha sonra, Türkiye’de, halk hikâyeleri üzerine bir eğilim olmuştur. Evlerde, kütüphanelerde, kitap ve cönkler arasında saklı olan halk hikâyeleri gün ışığına çıkarılmıştır (Şimşek, 1987:15).

Türkiye’de halk hikâyesi ile ilgili ilk çalışmayı Macar Türkolog, Ignác Kúnos yapmıştır. Kúnos, 1892 yılında yayımladığı *Anadolu Türk Halk Romanları* adlı eserinde, halk ağzından derlediği on bir hikâyeye yer vermiştir. Anadolu’da yapılan ilk halk anlatıları derleme çalışmalarından biri olması sebebiyle folklor çalışmaları adına öncü bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Radloff tarafından hazırlanan ve Türk dünyası halk edebiyatı ve metinlerine yer veren on ciltlik *Proben* serisinde Türk halk hikâyelerine de yer vermiştir.

1913 yılında, L. Szamatolski, 1302 tarihli, Köroğlu’nu Almancaya tercüme etmiştir.

Otto Spies, 1872 tarihli, aslı Türkçe, fakat Ermeni harfleriyle yazılmış olan *Asuman ile Zeycan* hikâyesinin aslını 1925 yılında Almancaya tercüme eder.

Aynı araştırmacı 1929 yılında, *Türkische Volksbücher* adlı eserini yayımlar.

Fuad Köprülü *Kayıkçı Kul Mustafa* ve *Genç Osman Hikâyesi* adlı eseri özellikle halk hikâyelerinin teşekkülüne ışık tutacak bir inceleme olarak dikkati çeker (Köprülü 1930).

1933 yılında basılan Ali Dehri'nin *Çankırı Masalları* adlı eserinde Şifai ile Selvi Han, Esüman ile Zeycan, Yılan Bey, Hürü gibi bazısı masallaşmış halk hikâyeleri yer almaktadır (Dehri 1933).

Pertev Naili Boratav, 1946 yılında yayımladığı *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserinde *Tetkikler ve Sanat İşlemeleri* başlıklı bölümde halk hikâyeleri ile ilgili yapılmış metinlere yer verir. Eserde, halk hikâyelerinin konusu, şekli ve üslup özellikleri, hikâyelerin kaynakları, gelişimi hakkında da bilgiler verir. Boratav, Anadolu halk hikâyelerini, İslam dünyasının ve hatta Orta Asya, İran ve Hint- İran kültür havzaları ile karşılaştırır. Halk hikâyelerinin ortaya çıkışını tarihsel- toplumsal değişimleri göz önünde bulundurarak İslamî kültür etkisiyle de ilişkilendirir.

1949 yılında *Kerem ile Aslı* üzerinde Şükrü Elçin'in çalışması yayımlanır.

Eflatun Cem Güney'in *Aşık Garip ve Tahir ile Zühre* adlı eseri de bu yıllarda yayımlanır.

1973 yılında Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın ve Muhan Bali tarafından hazırlanan *Köroğlu Destanı* yayımlanır.

Ensar Aslan'ın *Çıldır Aşık Şenlik, Hayatı- Şiirleri- Hikâyeleri* başlıklı doktora tezinde de Çıldır Aşık Şenlik'in tasnifi olan Latif Şah, Salman Bey ile Turnatel Hanım ve Sevdakar Şah hikâyelerinin metinleri yer almaktadır (Aslan, 1975- 1992).

Fikret Türkmen'in hazırladığı *Tahir ile Zühre Hikâyesi*, üzerine yapılan çalışmalar, hikâyenin şiir, motif ve epizot mukayesesini ile hikâye üzerindeki problemleri konu almaktadır (Türkmen 1983-1998).

Pertev Naili Boratav'ın *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* adlı kitabında halk hikâyelerinin diğer türlerle ilişkisine değinmesi açısından önem arz etmektedir (Boratav, 2016).

Halk hikâyeleri üzerine yapılmış bir diğer çalışma Ali Duymaz'a aittir. *Kerem ile Aslı Hikâyesi* adını taşıyan bu çalışma 1992 yılında tamamlanmıştır (Duymaz 2021).

Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz'ın birlikte hazırladıkları *Hurşit ile Mahmiri Hikâyesi* yayımlanmıştır. Eser, “Ön Söz” ve “Kısaltmalar” ın dışında beş bölümden ibarettir. Birinci bölümde, “Hurşit ile Mahmiri Hikâyesi Üzerine Yapılan Çalışmalar”, ikinci bölümde, “Hurşit ile Mahmiri Hikâyesinin Varyantları ve Bu Varyantların Yapı Bakımından Karşılaştırılması”, üçüncü bölümde, “Hurşit ile Mahmiri Hikâyesi'ndeki Şiirler”, dördüncü

bölümde, “Hurşit ile Mahmiri Hikâyesindeki Motifler”; beşinci bölümde, “Hurşit ile Mahmiri Hikâyesiyle İlgili Problemler” ele alınıp işlenmiştir. Çalışmadan elde edilen neticeler “Sonuç” kısmında ele alınmıştır. Hurşit ile Mahmiri Hikâyesi’nin biri yazılı biri sözlü olmak üzere iki varyantı “Metinler” kısmında verilmiştir (Sakaoğlu, Duymaz 1996).

Fikret Türkmen ve Mustafa Cemiloğlu tarafından derlenen ve yayıma hazırlanan *Âşık Mevlüt İhsani’den Derlenen Halk Hikâyeleri* başlıklı çalışması, 20. yüzyıl âşıklarından Mevlüt İhsanî’nin anlattığı halk hikâyelerinin derlenerek yazıya aktarıldığı hikâyeleri kapsamaktadır. Ayrıca çalışmanın giriş bölümünde âşığın hayatı, yetiştirme koşulları hakkında da bilgiler verilmiştir. Derlemede yer alan hikâyeler hem anlatı biçimi hem de içerik açısından klasik halk hikâyesi geleneğini sürdürmekle birlikte anlatıcının bireysel üslubunu da yansıtmaktadır.

Fikret Türkmen, M. Mete Taşlıova ve Nail Tan’ın yayıma hazırladığı *Âşık Şeref Taşlıova Halk Hikâyeleri* başlıklı çalışma âşığın hikâye repertuarını aktarırken; hayatı, şairliği ve hikâyeciliği hakkında da bilgiler içermektedir.

Fikret Türkmen ve Mustafa Cemiloğlu’nun derlediği ve yayıma hazırladığı *Âşık Şevki Halıcı’dan Derlenen Halk Hikâyeleri* başlıklı çalışma hem âşık hakkında genel bilgilere hem de âşığın hikâye repertuarına ulaşılabilen bir kaynaktır.

Ayşe Yücel Çetin, *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, başlıklı eserinin birinci bölümünde; “Anlatı/Metin ve İcra” bağlamında bir değerlendirme yapmıştır. Metin, metin yaratıcısı, halk hikâyelerinin icrası ve icracıları ele alınmıştır. Eserin ikinci bölümünde ise halk hikâyelerinde anlatıcı ve bakış açısı bağlamında bir inceleme yapmıştır.

Zeynelabidin Makas, *Türk Halk Hikâyelerinde Zaman*, başlıklı eserinde halk hikâyelerinde zaman konusunu incelemiştir. Anlatıcının zamanı, anlatının zamanı ve hikâyenin zamanını hikâyelerden örneklerle açıklamıştır. Hikâyelerde, mekânı da şekillendiren zaman hızlıca geçilen, uzakların yakın olduğu akışkan bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

Mehmet Özdemir, *Aşk ve Kahramanlık Konulu Türk Halk Hikâyelerinde Düşman Tipi*, adlı çalışmasında düşman tipi ve bu tipin özelliklerini belirlemiştir. Konusu bir “tip” araştırması olan eser, hikâyelerde sadece tiplerin olumlu özellikleriyle yer almadığından hareket ederek bir tespit yapmıştır.

Ayrıca halk hikâyeleri üzerine yapılmış lisans, yüksek lisans ve doktora tezleri de bulunmaktadır. İlgili tezlerden bazıları dipnot olarak verilmiştir.¹

Halk hikâyeleri üzerine yapılan çalışmalar genellikle türü tanımlama, sınıflandırma ve yazılı olarak derlenmiş hikâyelerin metin incelemesi üzerine kurgulanmıştır.

Halk hikâyeleri, toplumların kültürel mirasını taşıyan, kuşaktan kuşağa aktarılan ürünlerden oluşur. Bu bağlamda hikâyeler, bir yandan toplumsal değerleri ve yaşam biçimlerini yansıtırken, diğer yandan belirli mekânlarda şekil alır ve gelişir. Halk hikâyelerinin ortaya çıkışı ve gelişimi, ilk olarak coğrafi koşulların belirlediği yaşantıyla ilişkilidir. Halkın yaşam biçimi, inançları, toplumsal yapısı, halk hikâyelerinin temaları, karakterleri ve anlatım biçimleri mekânla doğrudan etkileşim hâlinedir. Hikâyenin anlatıldığı bölgenin kendine has sosyal yapısı, halk hikâyelerinin temalarını, karakterlerini ve anlatım biçimlerini etkiler.

Zihniyet değişiminin izlerinin kendisini en çok belli ettiği alanlardan birisi de halk hikâyesinin bağlamıdır. Destanlar genellikle milletlerin kuruluş, savaş ve göç gibi tarihsel ve mitolojik süreçlerini konu aldığından bu nedenle destan metinlerinde mekânlar çoğunlukla doğa ile ilişkilidir. Anlatı mekânı genellikle mücadeleye uygun, geniş doğa tasvirleriyle şekillenir. Buna karşın halk hikâyesinin mekânında; şehirler, kaleler, çarşılar, konaklar, saraylar gibi mimari detaylar ortaya çıkar. Bu bağlamda halk hikâyelerinde görülen yaşantı tarım ve zanaatla geçinen, düzenli bir toplumsal yapıyı yansıtır. Kahramanlık, alplık vb. gibi milli konuların hâkim olduğu destan döneminin ardından oluşum gösteren halk hikâyeleri genellikle aşk temasının yanında kahramanlık temasının da işlenmesi ile kendini gösterir. Destan türünün olağanüstülüklerle bezeli anlatım yapısı karşısında halk hikâyelerinde gerçeğe yakın mekân ve kahramanlar tercih edilir. Örneğin, halk hikâyelerinde anlatılan rüya mekânları çoğunlukla âşkın içinde bulunduğu reel mekândan farklı değildir. Verilen olağanüstülükler de genellikle reel mekân ve nesneleridir. Dağ- büyümlü dağ, yüzük- büyümlü yüzük vb. kullanımları hikâyelerde yer alsada bu mekân ve nesneler reel dünyada bulunmaları açısından önem arz eder.

Metin Ekici, halk hikâyelerinde mekânın bazen belirsiz olduğunu ifade eder. Yani bir padişahın ülkesidir ve bu ülkenin çoğu kez nerede olduğu belli değildir. Hikâyelerde

¹ Dilber Yılmaz, *Anadolu Sahası Halk Hikâyelerinde İkili Karşıtlıklar* (2023), Kübra Saçaklı, *Anadolu Sahası Halk Hikâyelerinde Kapatılma/ Tutsaklık* (2022), Mehmet Hakkı Bal, *Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyelerinde Toplumsal Cinsiyet Roller* (2021), Yasemin Büşra Ay, *Türk Halk Hikâyelerinde Aşk Motifi* (2015), Tuğba Karakaya, *Anadolu Sahası Türk Halk Hikâyelerinde Korku* (2019).

geçen İstanbul, Mısır, İran, Mekke, Medine, Afganistan, Çin, Çin-i Maçin, Hindistan vb. mekânlar da açık ve konvansiyoneldir (1998: 25-34). Hikâyelerde tekrar eden bu mekânlar çeşitli hikâyelere konu olsalar da özünde verilmek istenen mesaj halk hikâyesi türünün genelinde ortaktır. William Bascom'un, "Folklorun Dört İşlevi" adlı çalışmasında belirttiği gibi folklor oldukça basit bir şekilde, bir eğlence aracı olarak görülerek göz ardı edilemez. Eğlenme ve eğlendirme işlevi, folklorun en önemli işlevlerinden bir tanesi olduğu halde çoğu mizahî unsurun altında daha derin anlamlar bulunmaktadır (2019:78). Hikâye anlatıcısı da hikâyesini eğlenme ve hoş vakit geçirme aracı olarak kullanmasının yanı sıra ulaşılmazlığı tarif eden Çin, Medine, Mısır, vb. reel mekânlar hikâye kahramanının yolculuğunda duygusal- fiziksel dönüşümlerine eşlik eden algısal mekânlara dönüşürler.

Halk hikâyeleri genellikle kırsal bölgelerde, köylerde, kasabalarda, kahvehanelerde, köy odalarında doğmuş ve halkın günlük yaşamını yansıtan unsurlarla şekillenmiştir. Kırsal mekânlar, insanların doğa ile iç içe bir yaşam sürmeye zorlayarak, insanın doğa ile olan ilişkisini merkeze alan hikâyelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Doğal çevre, çoğu zaman halk hikâyelerinin anlatımına da ilham kaynağı olmuştur. Ormanlar, dağlar, göller gibi doğal mekânlar; kahramanlık, aşkla ilgili temalar ve doğaüstü öğelerle işlenen mekânlar halk hikâyelerinde sıkça karşılaşılır. Hikâye kahramanının dağ ile söyleşmesi, derdini dağlara, sulara anlatması bu bağlamda önemlidir. Ayrıca kentleşme süreciyle birlikte halk hikâyelerinin mekânsal boyutu da değişmeye başlamıştır. Kentler, bireyselliğin ve anonimleşmenin arttığı yerler olarak hikâyelere farklı bakış açıları sunmaktadır. Kentlerdeki sosyal yapılar, geleneksel köy yaşantısına göre daha karmaşık ve farklıdır bu durum halk hikâyelerinin temalarını, karakterlerini ve çatışma unsurlarını etkilemektedir.

Halk hikâyelerinin ortaya çıktığı mekânlar sadece coğrafi anlamda değil, kültürel ve inançsal açıdan da büyük bir öneme sahiptir. Birçok halk hikâyesi, yerel mitolojik inançların, dinî öğretilerin ve kültürün bir ürünü olarak doğmuştur. Mekân, bu birikimin yansımasıdır. Örneğin, hikâyelerde kutsal sayılan dağlar, ağaçlar ve diğer doğal unsurlar halk hikâyelerinde sıklıkla yer alan mekânlardır. Hikâyelerde yer alan doğal unsurlar, hikâyeleri anlamlandırmada önemli rol oynarlar.

Kültürel mekânlar da halk hikâyelerinin şekillenmesinde önemli bir etkidir. Geleneksel köy meydanları, camiler, kahvehaneler, pazar yerleri ve düğün alayları, halk hikâyelerinin anlatıldığı ve dinlendiği mekânlardır. Bu tür mekânlar, toplumsal etkileşimin en yoğun olduğu yerlerdir ve halkın duygu ve düşüncelerini ifade ettiği platformlar olarak işlev görürler. Örneğin sözlü kültürün özellikleriyle birlikte düşünüldüğünde sözlü kültür

yazılı kültürden farklı olarak mekânla doğrudan ilişkilidir. Sözlü anlatılar genellikle bir topluluğun yaşadığı coğrafyada, o bölgenin tarihsel, sosyal, kültürel bağlamında şekillenir. Dundes, “Doku, Metin ve Konteks” adlı makalesinde herhangi bir halk bilgisi unsurunu bir kişi, dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre şartları (context) itibarıyla tahlil edebilir. Bir halk bilgisi türünün sadece bunlardan birinin temel alınarak tarif edilmesi mümkün değildir. Bir tür, ideal olarak bu üç seviyenin hepsinin göz önüne alınmasıyla tarif edilmelidir (2022:41). Halkbilimsel açıdan müze, içinde sergilenecekler açısından halkbilimsel bir varlık değildir. O, müzenin kurgusudur; konteksidir (İlhan, 2018:100). Bu bağlamda mekânsallık bir nesnenin bir yerde/ mekânda anlamlı olduğunu ortaya koyar.

Sözlü kültür, bir toplumun düşünce, inanç, değer ve geleneklerini, yazılı olmayan, ağızdan ağıza aktarılan bilgi biçimi olarak açıklanabilir. Masallar, destanlar, efsaneler, atasözleri, deyimler gibi sözlü anlatılar, kuşaklar arası kültürel aktarımın temel unsurlarındandır. Bu aktarımda mekân, sözlü kültürün şekillenmesinde, yayılmasında ve korunmasında önemli rol oynamaktadır. Bireyler, sözlü ürünlerini genellikle belirli mekânlarda, belirli koşullar altında yaratır ve sürdürürler.

Yazılı söz, sürekli tekrarlanır ve statiktir; bu gerçek söz için mümkün değildir. Sizinle konuşan kişiden ona söylediğiniz açıklamayı tekrarlamasını isteyin; farklı olacaktır. Fakat kaydetme ya da bir teybe kaydetme, yazmakla aynı şeydir: zamansal alandan uzaysal alana geçiş gerçekleşmiştir (Ellul, 2004:74). Sözlü kültür öğelerinin paylaşılması için belirli mekânlar gereklidir. Bu alanlar genellikle halkın toplanabileceği, sohbet edebileceği, hikâye anlatabileceği yerlerdir. Anlatılan hikâye kültürel bellekte yerini alır ve ancak bağlamda bulunan dinleyiciler tarafından sözlü olarak aktarılabilir. Burada belleğin hayali mekânlarda, hatırlama kültürünün doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalıştığını hatırlamakta fayda vardır. Özellikle bütün bir coğrafya kültürel belleğin aracı olarak kullanılabilir. Bu durumda işaretler (anıtlar) fazla kullanılmaz, mekânın tamamı bir işaret derecesine yükseltilir, göstergeleştirilir (Assmann, 2001:63). Bir halk hikâyesinin aktarımı anlatıcı ve dinleyicilerin birlikte bulunduğu anlatı mekânını oluşturur. Aktarım ânı, devamlılığı anlatı mekânı ile ilişkili hâle gelir. Örneğin geleneksel kahvehaneler, meydanlar, çarşılar veya dinî yapılar gibi mekânlar, sözlü kültürün dolaşıma sunulduğu merkezler olarak işlev görürler. Bu mekânlarda bireyler bir araya gelerek masallar, hikâyeler, menkıbeler, geleneksel şarkılar söylerler. Böylece sözlü aktarımın paylaşıldığı mekânlar, anlatılacak ürünün de mekânına tesir edecektir. Yerleşik düzenin insanları, mitik, destansı ve masal dünyasının büyümlü yapısından geçerek; halk hikâyesinin çoğunlukla gerçekçi dünyasına geçiş yapmıştır.

Mekân, sözlü kültür ürünlerinde sadece fiziksel değil, aynı zamanda simgesel anlamlar da taşımaktadır. Mekân yalnızca anlatının geçtiği yer değil, aynı zamanda topluluğun kimliğini, geçmişini ve inançlarını temsil eden bir unsur hâline de gelmektedir. Mekânın kimlik inşasında önemli bir rolü vardır. Bir topluluk, bulunduğu coğrafyaya ait mekânlarla ilişki kurarak tarihsel bir bağ kurar. Bu bağ, topluluğun geçmişini, geleneklerini ve kültürlerini yaşatmalarını sağlar. Bu durum, aynı zamanda kolektif hafızanın sürekliliğini sağlar. Hatırlama figürleri belli bir mekânda cisimleştirilmeli ve belli zamanlarda güncelleştirilmelidir. Yani coğrafi ya da tarihi anlamda olmasa da her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar. Ortak belleğin bireylere somut bir dayanak noktası vermesi, ayrışma noktaları yaratır. Böylece hatırlanan içerik ya çok eski zamanlarda yaşanmaları veya olağanüstü olaylarla bağlantıları ile ya da hatırlamanın periyodik ritmi sayesinde zamansallık kazanırlar (Assmann, 2001:42).

“Toplumsal kimlik” olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sisteminin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. (Assmann, 2001: 139). Ortak bilginin aktarımı, ortak bir bağlamı/ mekânı zorunlu kılmaktadır. Bu bakımdan hatırlama eylemlerinin birçoğu belirli bir bölgeye özgüdür (Connerton, 2012:17). Mekâna, ‘ben’in çevresindeki, ona ait olan şeyler dünyası, onun ‘maddi çevresi’, benliğin taşıyıcısı ve destekleyicisi olarak ona ait olan şeyler de dahil olması anlamlıdır. ‘Bu şeyler dünyası’, mekânlar, onların ‘bize süreklilik ve istikrar görüntüsü veren düzeni’ gibi unsurlar, kendini grup içinde, grupla sağlamlaştırmak isteyen bir topluluk için yalnızca içsel iletişim biçimlerinin bir sahnesi olarak yer almazlar (İlhan, 2018:135). Ayrıca kimlik bilincinin sembolizmi ve anıların hatırlanması/aktarımı için belleğin mekâna ihtiyacı vardır.

Assmann’a göre, karmaşık olmayan toplumlar ya da küçük gruplarda (face to face communities) sosyal dolaşımının en önemli biçimi karşılıklı konuşmaktır. Dil sosyal gerçeklik yapısının en asil biçimidir. Konuşma yoluyla bir sosyal dünya kurulur ve sürdürülür (2001: 140). Mekân, anlatının mekânına dönüşür. Walter Ong’a göre ise tüm insanların doğuştan girdiği sözlü kültürde, herkesin sonradan edindiği yazı teknolojisinin karşılıklı alışverişi ruhumuzu derinden etkilemektedir. İnsan varlığı ve soyu açısından, bilinci belirgin bir dille ilk olarak aydınlatan, özneyi yüklemden ayırıp sonra da ikisini birbirine iliştiren ve toplumsal insanları birbiriyle bağlayan sözlü kelimelerdir. Yazı, bölünmeyi ve yabancılaşmayı getirmekle birlikte, daha üstün bir birliktelik de sağlar. Benlik

duygusunu pekiştirir ve insanlar arasında daha bilinçli bir etkileşim kurar. Yazı, bilinç düzeyini yükseltir (1999:19-20).

Yazı öncesi devirde konuşma, özellikle deneyim ve bilgi aktarımı işlevi görürken, yazılı kültürde konuşma daha ziyade bir faaliyettir (İlhan, 2018:139). Çalışmada değerlendirilecek olan halk hikâyelerinin yazılı kaynaklar üzerinden inceleneceği dikkate alınır; hikâyenin performatif düzleminden koparılıp, yazılı düzleme aktarılması deneyim ve bilgi aktarımı işlevlerini zayıflatırken; metin özelinde bir değerlendirme sunmaktadır.

Halk hikâyelerinin ikinci sözlü kültür ile ilişkisi de onların dönüşümünde oldukça önemli bir yer tutar. Böylece hikâyenin mekânıyla birlikte icra edildiği bağlam da değişikliğe uğrar. Bilindiği gibi sözlü kültürün aktarımı ancak kişiler aracılığıyla tekrar edilerek ya da ezberlenerek sağlanmıştır. Bununla birlikte yazının icadıyla bağlam- anlatıcı- dinleyici üçgeni; bireysel bir alan olan “okuma”ya dönüşmüştür. Birey yazıya aktarılmış ürünü, “donmuş yapıyı” ister yalnız isterse de toplulukla beraber okuma şansına sahip olmuştur. Yazıya eşlik eden teknolojik gelişmeler ve yazının her an her yerde ulaşılabilir olması kültürel aktarım sürecinde ikincil sözlü kültür olarak değerlendirilmiştir.

Ong, sözlü kültürü, birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür olarak ikiye ayırarak, birincil sözlü kültürü yazı ile tanışmamış insanları tanımlamak için kullanmıştır (1999:17). Günümüz teknolojisiyle hayatın bir parçası hâline gelen radyo, televizyon, bilgisayar ve telefon işlevsel olarak yazıdan sonra üretime ve tüketime dahil olan “sözlü” aktarım bağlamları olarak oluşum gösterirler. Buradan hareketle sözlü kültür bağlamında anlatıcı- dinleyici- bağlam üçgeninde şekillenen halk hikâyeleri de yazının kültürel aktarıma dahil olmasıyla ve daha sonra ikincil sözlü kültür araçlarıyla aktarılmaya başlanmasıyla birincil sözlü kültür ortamından kopmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle televizyonda, radyoda, podcastlerde anlatılan halk hikâyeleri ikincil sözlü kültürün aktarımına dahil edilmiştir.

İkincil sözlü kültür ortamı, birincil sözlü kültür ortamının bağlam- anlatıcı- dinleyici gibi aktarım kurallarını kırsa da geleneğin bir şekilde devam ettiğini, aktarımın sürekliliğini ve her an ulaşılabilir olması gibi kolaylıklar sağladığı da göz ardı edilmemelidir. Dundes, “Halk Kimdir?” adlı makalesinde teknolojinin özellikle de iletişim araçlarının halk bilgisinin yok olmasına katkıda bulunmadığına hatta televizyon, telefon, radyo gibi teknolojik gelişmelerin halk bilgisinin nakledilme hızını artırdığını iddia etmektedir (2022: 24).

Halk hikâyeleri, ikincil sözlü kültür bağlamında metinlerarası bir formatta sinemaya uyarlanmıştır. Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun hikâyeleri ikincil sözlü

kültür aktarımında sinemanın konusu olmuştur. Geleneksel aktarım kurallarının dışında anlatılan hikâyeler değişime- dönüşüme açık hâle getirilmiştir. Ayrıca aktarımda mizahî gücü kullanan karikatürlerde de halk hikâyelerinin aktarımına yer verilmiştir. Özellikle Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi genellikle halk tarafından tanınan halk hikâyeleri tercih edilmiştir.

Sonuç olarak halk hikâyesi sözlü bir tür olmasına karşın günümüze yazı ve ikincil sözlü kültüre mensup bir ürün hâline gelmiş ve böylece farklı bağlamların metinlerine dönüşmüştür. Bu nedenle hem anlatının mekânı hem türün mekânı farklı bir inceleme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın odak noktası ise sözlü olarak derlenmiş ve yazıya aktarılmış Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenmiş Halk Hikâyeleri, Âşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri ve Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri çalışmalarında metin içindeki mekânları ve bu mekânları dönüştüren unsurları irdelemektedir. Bu doğrultuda 57 tane halk hikâyesi incelenmiştir. Bu incelemelerin ardından çalışma iki bölüm hâlinde oluşturulmuştur. Birinci bölümde mekân ve mekânın kuramsal çerçevesine yer verilmektedir. İkinci bölümde ise çalışmanın örneklemini oluşturan hikâyelerdeki mekânların dönüşümleri değerlendirilmiştir.

BÖLÜM I

1. KAVRAMSAL KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. MEKÂN

“Ey mekânların nostaljisi
Geçip giden o anda yeterince sevilmemiş
O unutulmuş jesti, fazladan bir eylemi
Şimdi uzaktan vermek istiyorum size.”
(Rilke, Verges, XLI, aktaran Bachelard, 2021:87)

İnsanın kendisi ve çevresiyle ilişkisinde mekânın varlığı önemli bir yer tutmuştur. Fiziksel ve sosyal bir bağlamın oluşumunda etkin bir yere sahip olan mekân, kadim zamanlardan beri tehlikelerden korunma, barınma ve topluluk oluşturma gibi önemli kültürel eylemlerin biçimlendirilmesinde işlevsel özellikleriyle öne çıkar. Fiziksel korunak olmanın yanı sıra tarım ve hayvancılıkla birlikte kültürel birçok maddi mirasın temelinde yer almıştır.

Arapça “*kevn*” kökünden türeyen mekân, Kamus-ı Türki’de “1. *Olma, hudus, vuku* 2. *Var olma, varlık, vücut, mevcudiyet*” biçiminde anlamlandırılır. Türk Dil Kurumu’nda ise; 1. *bulunulan yer*. 2. *Ev, yurt* 3. *Uzay* olarak belirtilmiştir.

Ramazan Korkmaz mekân kavramını, varlığın üzerinde olduğu, konumlandığı alan, varlığın durağı, dayanağı anlamları da taşıyan bir kavram olduğunu; mekânın eski Türkçe metinlerde kutsal bir kült niteliği ile karşımıza çıktığını belirtir. Korkmaz kişinin ölümü anlamına gelen ve Orhun Yazıtları’nda geçen ‘kutsal yer suyumdan ayrıldım’ ifadesini örnek olarak gösterir (2007:401).

Fiziksel olarak ana rahminde canlılık özelliği gösterişinden itibaren insanın mekân ile iç dış ilişkisi de başlamıştır. Nesli K. Bilen’e göre, “İnsanın cennetten sonra düştüğü ilk evi ana rahmi, ikinci evi dünyadır. Bu nedenle insan, ilk evi olan ana rahminde neler hissetmişse dünyadaki yeni evlerini de ona göre inşa edecektir” (Keskinöz Bilen, 2018: 84-86). Anneden ayrılışla bireyin mekânsal değişim ve dönüşüm sürecinin dinamikliği, merak ile birleşerek mekân- insan etkileşimini başlattığı söylenebilir. Fiziksel çevrenin içindeki insan kendi beninde de bir mekânsal çerçevededir. İnsanın, “mahzen” ve “tavan arasında” bir mekânın içinde olduğu düşünülürse tüm olup bitmeler mahzen ve tavan arasında gerçekleşir. Bu durum anlatılarda uyuma- uyumsuzluğa, dengeye- dengesizliğe, gerilime- çözülmeye yol açabilmektedir. Kimi zaman mekân durağan- dinamik, sınırlı- sınırsız

olabilmektedir. Çünkü mekân, temelde bireyin çevresini kuşatan bir çerçevedir. Ancak bu çerçeve mekânın renginin, şeklinin, bulunduğu konumun farklılığıyla ayrıştırılabilir (Ayhan, 2022:22). Mekândaki etkileşimlerin anlaşılabilmesi için bağlamın sosyo-kültürel, ekonomik, siyasi durumlarının bilinmesi gerekir. Dolayısıyla mekân; bellek ve kültür sarmalında şekillenir.

“Mekân, oluşturulurken mimarî; bölgelere ayrılırken coğrafya, üretilmiş mekânları arkeoloji; kavimlerin yerleşim yerlerini etnografya, mekânın toplum üzerindeki etkilerini psikoloji; soyut ve imge düzeyinde mekânları incelerken edebiyattan yararlanılmaktadır” (Turanlıgil, 2023:4). Mekânın farklı disiplinlerin ilgisinde oluşu hayatın farklı yönlerini ilgilendiren bir gösterge olduğunu da yansıtır.

Felsefî açıdan irdelenen mekânsal özelliklere bakıldığında ise, hareket ve zaman ilişkisinin öne çıktığı görülür. Mekânın tek taraflı ve kırılmaz olmadığı ifade edilirken süreç içerisinde filozofların mekânı algılayış şekilleri değişmiştir. Bu bağlamda mekân nesnelerin oluşmasına imkân sağlayan bir “zemin” olarak değerlendirilirse metaforik olarak mekânın, nesnenin meydana gelmesine imkân tanıyan bir “kab” veya “çanak” olarak düşünmek mümkündür (Koç, 1994: 14). Buradan hareketle filozofların mekân yaklaşımları evren, kaos, oluşum vb. kavramlarla ilişkilidir. “(Hesiodos’ta) Eskiçağ felsefesinde Hesiodos’ta khaos ilk mekân anlamında karşımıza çıkarken burada uçurum gibi açıldığını ve boşluk manasında kullanıldığı görülmektedir. Khaos varlığın oluşumunda her şeyden önce gelmesiyle öncelikli bir duruma sahiptir” (Kılıç, 2020). Hesiodos’un, “Teogonia” şiiri (MÖ sekizinci yüzyıl) Gaia’nın, yani yeryüzünün doğduğu, onu takiben de yeraltı dünyası tanrısı Tartarus aşk ve arzu tanrısı Eros’un geldiği, bir uçurum ya da boşluk olarak Khaos’un ilk halini anlatır (Philip, 2022:76). Buradan hareketle Hesiodos tanrıların kökenini Khaos’a dayandırır ve aslında varlığın “oluştan” önce var olduğunu ifade eder. Burada mekân varlıktan önce var olan ve varlığın oluşumuna katkı sağlayan bir kavram olarak değerlendirilebilir.

Platon, *Timaios* adlı eserinde varlığın oluşumunda mekânın önemi üzerinde durur. Ona göre mekân, yaratılışın ortaya çıktığı yer (genesis) olarak kabul edilir. Varlığın oluşumunda bahsedilen üç temel ilkedeki ikisi idealar ve buna bağlı olan oluşum ve üçüncü olarak da doğan her şeyi içine alan ve besleyen mekân olarak açıklamıştır. Burada mekân, olan ve örnek ile beraber temel ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân, her şeyi içine alan bir kap görevini üstlenmiştir (Kılıç, 2020).

Descartes ise mekân konusunda yer ve mekân kavramlarını ikiye ayırarak “yer”in (*lieu*) daha çok durumla ilgili olduğunu, “mekân”ın (*espace*) ise büyüklük ve şekille ilgili olduğunu belirtir. *Felsefenin İlkeleri* adlı çalışmasında mekânın, maddeden ayrı bir şey olmadığını ifade ederken boşluk kavramını da reddetmiştir.

Filozofların anladığı anlamda bir mekân, yani içinde bir töz bulunmayan bir mekânın dünyada var olmadığı açıktır. Çünkü mekân ya da iç yerin uzamı hiçbir zaman cismin uzamından ayrımlı değildir. Dolayısıyla nasıl bir cismin, uzunluk, enlilik, derinlikçe uzamlı olmasından, bir töz bulunduğunu çıkarıyorsak aynı yolla boş varsayılan mekâna ilişkin de aynı sonucu çıkarmamız gerekir (110-111: 2007).

Kant’a göre ise mekân varlığın temel kategorilerinden biridir, varlık ve varolanlarla ilişkili olarak farklı anlamlar kazanmıştır. Felsefede daha çok ya varlığın ortaya çıkış yeri ya da varolanların yeri yahut varlığı bilmemize olanak tanıyan kategorilerden biri olarak düşünülmektedir (Kılıç 2020).

Mekâna toplumsal bir olgu olarak yaklaşıldığında ise mekân, yaşanan zamanı değişime direnmeye çalışarak geleceğe taşır. Mekânların değiştirilmesi toplumun da görünür bir değişimi kabullenmeye başladığına işaret eder. Bu nedenle mekân toplumsal değişim ve gelişimin ruhu olan tanıktır. Bu özellikleri ile mekânlar, toplumsal süreçleri yansıtan birer medeniyet aktarıcısı rolü de üstlenirler. Sosyolog, tarihçi, ressam ya da romancı insanı, belli bir zamanın yaşayan ve yaşatan unsuru olarak ele alırken içinde yaşadığı mekânla birlikte anlatır (Elçi, 2003: 17). Bu bağlamda mekân, topluluğu biçimlendiren merkez olarak düşünüldüğünde onun kültürel süreçlerin toplamı olduğu görülür. Böylece yalnızca fiziksel değil sembolik anlamları da katmanlaşır.

Mekânın sabit ya da doğal bir zemin değil; insan topluluklarının tarihsel, kültürel ve ekonomik süreçlerini içinde barındıran bir yapı olduğunu öne süren Henry Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı eserinde mekânı hem üretici hem de ürün olarak değerlendirir ve onu tarihi, ekonomik, toplumsal vb. ilişkilerle birlikte düşünür. Lefebvre, mekânın farklı bakış açılarıyla değerlendirilişini şöyle aktarır:

Mekân! Daha birkaç yıl öncesine dek bu terim geometrik bir kavramdan, boş bir ortam kavramından başka bir şeyi çağırıyordu. Her eğitimli kişi de kavrama derhal bilgiçe terim ekliyor, örneğin ‘Öklidçi mekân’ ya da ‘izotrop’ veya ‘sonsuz’ kelimeleriyle birlikte anıyordu. Mekân kavramının

matematikten, üstelik yalnızca bu bilimden kaynaklandığı genel bir kanıydı.

Peki toplumsal mekân? (2020:33).

Yukarıda görüldüğü üzere mekânın soyut olarak anlamlandırıldığına geometri ve matematik gibi alanlarda kullanıldığına ancak toplumsal bir mekân tanımının oluşmadığına bir atıf yapılmaktadır. Mekân, doğa ve kültür ilişkisini biçimlendiren en önemli yapılardan birisidir. Bu yönüyle mekânı yalnızca fiziksel düzlemde değerlendirmemek gerekir. Lefebvre'nin de belirttiği gibi mekân, doğa yani kozmos; zihinsel alan, toplumsal pratik alanı gibi hissedilebilir fenomenlerin işgal ettiği alanları, proje ve yansımaları, sembolleri ve ütopyaları kapsar (2020: 42). Burada görüldüğü gibi Lefebvre'nin mekâna yaklaşımında mekân hem üretici hem de üretilen bir kavramdır. Buradan hareketle mekân, toplumsalın temel noktasını oluşturur.

İnsan zihninin mekânla kurduğu ilişkiyi irdelediği eserinde Jennifer M. Groh, çevredeki nesnelerin, seslerin, hayvanların, insanların beynin herhangi bir yerinde algılama işlemine girdiğini ve belleğe aktarıldığını ifade eder. Ona göre “Nesneleri şekillerinden tanınabilir. Kahve kupası bir yanında kulbu ve içinde sıcak bir içeceği barındırabilecek bir haznesi olan, üstü açık silindirik bir nesnedir. Şekilleri farklı olduğu için kedi ile kahve kupasını ayırt edebilirsiniz; kedinin kulbu yoktur” (2021:15). Groh’a göre, insan beyni gördüğü ve tanıdığı nesnenin şeklini ve mekânını tahmin edebilir.

Mekân ve bellek ilişkisinde onun bir depo görevi gördüğü düşünülebilir. “Bellek mekân algısının oluşturulma sürecinin ayrılmaz bir parçasıyken, mekân da anıların depolanıp erişildiği bir çeşit arşiv görevi görür” (Groh, 2021:183). Groh bellekte anılaştırılmamış mekânların depolanmadıkları için hareketsiz ve mekânsız olduğunu ifade eder. Mekân algısının oluşturulması için mekân ve belleğin birlikte hareket ettiğini savunur. Bir nesnenin şeklini anımsamak onun mekânını da anımsamayı mümkün kılar. Buradan hareketle mekânın anıların ve belleğin daha da ileri götürülürse kültürün depolandığı yer olduğu söylenebilir. Burada mekânsal davranış araştırmalarının temel kavramlarından biri olan *Hall*'in “Proksemi” kavramının önemine değinmek yerinde olacaktır. Kavram genel olarak insanlar arası iletişimin, insanlar arası mesafeden kaynaklandığına dikkat çeker:

Kim olduğunuz değil, nerede -ne kadar uzakta ne mesafede- olduğunuz, sizi nasıl algıladığımı belirleyecektir. Önemli olan kendiliğinden uzaklık değil, kavrama anlam veren, şu veya bu uzaklıkta algılanabilen kültürel

uyaranlardır. Mesafe yakınlaştıkça algılanan uyaranlar ve yakın ilişki, buna bağlı olarak da olumlu değerlendirme de artar (Göregenli, 2021: 99).

Hall, insanlar arasındaki duygusal durumların farklı mesafeler oluşturduğunu ifade eder ve mesafeyi bir iletişim aracı olarak görür. Hall, dört tip mesafe bölgesi belirlemiştir. Bu mesafelerin her biri, farklı bir seviyede duygusal bilgi taşımakta ve mesafeyi yöneten kuralları içermektedir. Bu mesafe bölgeleri: *Yakın mesafe*, *Kişisel mesafe*, *Sosyal mesafe*, *Genel mesafedir* (Göregenli, 2021: 99-100). Hall'ın fiziksel olarak mesafeyi temsil eden bölgeler, bireylerin duygusal olarak yakınlık- uzaklıklarının mekânsal çerçeveyi çizdiğini belirtmektedir.

Mekânın kültürel işlevleri üzerine düşünüldüğünde onun nerede öne çıktığı nerede geride kaldığı önemlidir. Meydanlar, sokaklar, hamamlar, alışveriş merkezlerinin kendi pratikleri mekânın görünümünü öne çekebilir veya geriletebilir. Bu durum anlatı biçimlerine de yansır. Nurullah Çetin'in, *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı eseri kişilerin kişilik ve kimliklerinin, sosyal, kültürel, ekonomik konumlarının sunuluşunda ve hissettirilmesinde, sosyal yaşantıların sergilenmesinde mekânın işlevini sorgular. Ona göre mekân anlatıda olayların sunulmasında, kahramanın yönlendirilmesinde belirleyici bir işleve sahiptir. Çetin, anlatının belirleyici unsuru olan mekânı iki gruba ayırarak incelemiştir: Somut Mekân ve Soyut Mekân. Somut mekânlar, "roman kişilerinin gerçek hayatta olduğu gibi içinde bulundukları, yaşayıp hareket ettikleri, gündelik yaşantılarını ve faaliyetlerini sürdürdükleri, bu evrene ait, bildiğimiz mekânlardır. Bu mekânlar, iç mekân ve dış mekân olarak gruplandırılarak mekânsal sınırlılık ve iç/ dış diyalektiği kurulmuştur.

Soyut mekânlar ise, somut mekânların dışında kalan, hayali, ütöpik, dünya dışı mekânlar olabilmektedir. "Ütöpik yerler, genellikle her şeyin son derece mükemmel ve güzel olduğunu, ideal mutluluk diyarı olarak sunulan ve hayalde özel olarak üretilmiş olan, yeryüzünde bulunmayan mekânlardır" (Çetin, 2008: 135-138). Mekânın hem soyut hem de sembolik özelliği onu adlandırmayı ve sınıflandırmayı da girift bir hâle getirir.

Günlük yaşamda karşılaştığımız mekânları, katmanlı bir şekilde düşünmeye ve yeniden fark etmeye çağıran Georges Perec, *Mekân Feşmekân* adlı eserinde mekânın boş bir sayfanın üzerine çizilen işaretlerle, kelimelerle başladığını ifade eder. Perec mekânı tasvir etmeyi; Onu adlandırmak, onun izini sürmek, tıpkı liman isimleriyle, burun isimleriyle, koy isimleriyle dolduran deniz haritacılarının yaptığı gibi" (2023:25) bir şey olduğunu belirtir.

Perec'in mekân algısında mekânlar iç içedir. Tek bir mekân yoktur ve yaşanan çevre mekânlarla çevrilmiştir: "Tek bir mekân yoktur, hepimizin etrafını saran, bizleri içine alıp, güzelce sarıp sarmalayan tek bir mekân yoktur, her mekân kırıntılarıyla doludur" (2023:14). Perec mekânları, *Sayfa, Yatak, Oda, Daire, Apartman, Sokak, Mahalle, Şehir, Sayfiye, Ülke, Dünya* olarak bölümlere ayırarak incelemiştir. Perec'in yaklaşımı, mekânın sadece fiziksel boyutta değil, insan yaşantısındaki psikolojik, sosyal ve duygusal boyutlarıyla da şekillendiğini gösterir. Örneğin *oda*'nın dört duvardan oluşmadığını, içinde yaşayan kişinin alışkanlıklarını, duygularını, odadaki eşyalarla anılarını da yansıttığını vurgular. Bölümlerden dikkat çekici olanlardan *Yatak* bölümünü ise, kişisel tercihin mekânı olarak ifade etmiştir. Yatak kişiye özeldir ve hiç kimsenin ona el koyma hakkı yoktur. Ayrıca yatak, "tanımlanmamış tehdidin meskeni, tezatların meskeni, fani haremleyle dolu yalnız beden mekânı, arzuya yasak mekân, bağlılığın umulmadık mekânı, düşün ve ödipal özlemin mekânı" (2023:32) olarak tasvir edilir.

Mekânı soyut, matematiksel kavramların ötesinde, öznel yaşantılarla şekillenen "yaşantı mekânı" olarak tanımlayan Bachelard, mekâna, fenomenolojik düzlemde yaklaşarak (duyular, sezgiler) kendinden önce yapılan tanımlamalardan farklı bir noktada durmuştur. Bachelard mekânı insan tarafından algılandıktan sonra ruhsal olarak zihnindeilmek ilmek örmeye başladığı şiirsel imgelemin mekânı olarak düşünür. Bu bağlamda ilk olarak evin poetikası sorununu ortaya koymuştur. Bachelard'ın eve yaklaşımı şöyledir: "Ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur" (2013:34) der ve şöyle ekler: "Kuşkusuz ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıksa, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir" (2013:38). Anılar, hayaller, yalnızlıklar, yaşanmışlıklar vb. her şey "ev" ekseninde şekillenir. Çekmeceler, sandıklar, dolaplar, mahzen, tavanarası Bachelard'ın mekân kuramının kavramlarıdır. Ev, mekânsal fenomenolojinin yansıtıldığı odak noktası olarak seçilmiştir.

Tarih boyunca bilgi, düşünce veya deneyimlerin aktarımı farklı yollarla gerçekleştirilmiştir. Bu aktarımın eski biçimlerinden biri sözlü kültürdür. Sözlü kültür, bilgilerin kuşaktan kuşağa sözle, yüz yüze iletişimle aktarıldığı bir yapıyı ifade ederken; yazının icadıyla bu yapı değişim yaşamıştır. Yazı, sadece iletişimin aracı değil, aynı zamanda insan düşüncesinin yapısını da değiştirmiştir. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlün Teknolojileşmesi* adlı eserinin beşinci bölümünde *Matbaa, Mekân ve Kapalılık* üzerine

görüşlerini açıklar. Ong, sözlü kültürden yazılı kültüre geçerken matbaayı mihenk taşı olarak seçmiştir. İlgili kısımda, “Konuşma dilinden yazı diline geçiş, aslında sesten görsel mekâna geçiş demek olduğundan, matbaanın görsel mekânı kullanımı etkilemesi”nin (1999:140) önemi üzerinde durmuştur. Tarihsel süreç içerisinde mağara duvarlarına, kağıtlara vb. yerlere kazınan, çizilen şeylerdeki amaç; bir mekân oluşturmaktır. Bu noktada matbaa, anlamı sayfaların mekânına sıkıştıran bir alet olarak düşünülebilir. Matbaa, zamanla düşünme ve anlatım biçimine hükmetmekten bir türlü vazgeçemeyen işitsel üstünlüğün yerine, yazının başlattığı ama tek başına yeterince destekleyemediği görsel üstünlüğü seçmiştir. Baskı, yazının bu zamana kadar yapamadığı bir şeyi yapmış ve kelimeleri görsel bir mekân içine hapsedmiştir. Böylece kelimeler denetlenebilir hâle getirilmiştir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte matbaanın kitap sayfaların, kapakların ve indekslerinin ortaya çıktığını, bunun da kitabı fiziksel bir nesneye dönüştürdüğünü vurgular (1999:144-145).

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin ve teknolojiyle birlikte insan düşüncesini, algısını ve toplumsal yapıyı değiştirme gücüne dikkat çekmiştir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, teknolojiyle birlikte insanın düşüncesini, algısını ve toplumun yapısını değiştirme gücüne sahiptir. Bu bağlamda Ong’un “tipografik mekân” kavramı ile Perec’in “sayfanın bakir mekân” olması düşüncesi benzerdir. Kelimelerin basılı bir sayfaya hapsedilmesi modern, post-modern dünyada kelimeleri boş sayfa üzerinde tam yerini belirleyen, birbirleriyle ilişkisini denetleyen görsel bir alan oluşturur. Ancak bu görsel alan kelimelere özgür bir mekân sunmayan, değiştirilip- dönüştürülmesine imkân sağlamayan, denetlenen bir alan sunar (2003:152).

Matbaanın sadece teknik bir yenilik olmadığı, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişteki merkezî rolü ve dönüştürücü gücünün varlığı açıktır. Anlatıcı- dinleyici- bağlam üçgenini dağıtan matbaa, kelimeleri başka bir mekâna taşımıştır. *Jacques Ellul*, “Sözün Düşüşü” adlı çalışmasında konuşulan bir cümlenin biri tarafından işitilmiyor ya da kayda alınmıyorsa ölü olduğunu ifade eder. Söz, şimdiki zamanda var olur. Onu söyleyen ve dinleyen arasında hareketlenir, var olur ya da olmaz. Bu durumda sözün bir nesne haline gelmesi için, biri tarafından yazıya dönüştürülmesi gerekir. Ancak böylece kalıcı bir mekânsallık sağlanmış olacaktır.

Konuşulan söz, temel bir bildiriye veya bir dâhinin düşüncesini içeriyor olsa bile, eğer biri tarafından işitilmiyor ve yeniden bulunmuyorsa, boşunadır; ölü ve ortadan kalkar. Konuşulan cümle boşluğa gömülmüştür;

zamanla yitip gitmiştir ve kendilerini daha sonradan duyurabilen “donmuş sözler” yoktur. Zaman geri gelmez ve konuşma ebedi değildir (2004:40).

Yukarıda da görüldüğü gibi Ong, matbaanın icadıyla sözlü kültürün yazılı bir kültüre taşındığını ve kelimelerin mekâna hapsedildiğini belirtmektedir. Kelimeler artık dinamik yapısını kaybeder, boş bir sayfanın tutuklusudur.

Anlatı içi mekân, en yalın tanımıyla, anlatıdaki karakterlerin hareket edip yaşadıkları çevredir ve kahraman için bu mekânda, kendine özgü hususiyetlerin olup olmaması gibi bir siliklik veya dışlaşmışlık görülebilir (Temizkan, 2012:30). Dışlaşmış mekânın kahraman üzerinde daha yoğun bir etkisi vardır. Bu yoğunluk okuru/dinleyiciyi etkilemek içindir. İncelenen halk hikâyelerinde kahramanın mekânsal dışlanmışlığı, kahramanın yolculuğa çıkma zamanı geldiğinde içinde bulunduğu mekândan (genellikle evden ayrılma) çıkması için gereklidir. Bu bağlamda mekânsal dışlanmışlık durumu kahramanın erginleşmesi için gereklidir. Evlilik yaşının gelmesi, çocuğunun olmaması, üvey evlat olduğunu öğrenme, badeli âşık olma ve sevgiliyi aramak için yolculuğa çıkılması kahramanın mekânsal dışlanmışlığı yaşadığı an’lardan bazılarıdır.

Gündelik dilde kullanılan metaforların çoğunlukla mekânla ilgili olması mekânı yaratmada ilgi çekicidir. Örneğin, zamana çoğunlukla mekânsal dil kullanılarak atıfta bulunulur. (“önümüzdeki günlerde”, “artık sınavlar geride kaldı”). Toplumsal bağlarla ilgili ifadelerde de çoğunlukla mekânsal vurgular görülür (“yakın arkadaşım”, “uzak akraba”). Araştırmalar, mekânın zihinsel temsillerinin duysal ve motor alanlar tarafından yönlendirilmekle kalmadığını, bu alanların soyut alanda düşünceyi şekillendirebildiğini de göstermektedir (Groh, 201: 2014). Bu bağlamda halk hikâyelerinde zamana atıf yapılarak kullanılan mekânsal dil; soyut bağlamda hikâyesel geçişi sağlamaktadır.

Mekân hem kavramsal hem duysal alanlarda görülen bir başka ilişki olan *karşıtlığı* yaratır. “İyi ve kötü gibi zıt anlamlı sözcükleri veya *memnun değilim* gibi olumsuzlama tabirlerini düşünün mesela. Bunlar gibi sözcük ve tabirler iki kavram arasındaki karşıtlığı vurgular. Karşıtlığa benzer şeyler toplumsal ilişkilerde de olabilir; bu belki de dostu düşmandan ayırma kabiliyetimizin sonucunda çıkan bir şeydir” (Groh, 204:2014). Çalışmada incelenen halk hikâyelerinde mekânın karşıtlığı yansıttığı durumlar; kahramanın yol/yolculuğunda karşılaştığı olaylar silsilesinde okuyucu/dinleyiciyi iyi- kötü, savaş- barış, tekinsizlik, eşik mekân, kutsal- profan mekânları algılanmasına yardımcı olur. Karşıt mekânların bulunduğu sahnelerde mekânsal kutuplaşmalar oluşabilmektedir.

Mekânın edebî eserlerde öneminin fark edilmesi çok eski değildir. Mekân, edebî eserlerde bir dekor/geçiş olarak kullanılmıştır. Ancak yirminci yüzyıldan itibaren mekân da zaman kadar önem kazanmıştır. Henry James, Mikhail Bakhtin, Joseph Frank, Gaston Bachelard gibi kuramcı, yazar ve filozofların etki ve katkısı mekânın önemini vurgulamaları açısından önem arz etmektedir. Edebî eserlerde mekân, insan psikolojisi üzerinde etkili olan etmenlerin ortaya çıkarılmasında derinlikli bir rol oynamıştır.

Mekânın insan psikolojisi üstündeki etkisi özellikle mekân- bellek diyalektiğiyle ilgilidir. Bireyin içinde bulunduğu mekân, insan psikolojisi üstünde etkiye sahiptir. Herhangi bir mekânda daha önceden yaşanmışlık ve belleğin derinliklerindeki anılar çeşitli durumlarda ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda mekânı yalnızca bir arka plan olarak değil, anlatının ruhunu taşıyan, karakterlerin iç dünyasını yansıtan ve zamanla bir metafor hâline dönüşen mekân, Selim İleri'nin *Dostlukların Son Günü* adlı hikâye kitabının *Kırık Minyatür* adlı hikâyesinde mekân hem bireysel hem de tarihsel belleğin taşıyıcısı konumundadır. Mekânın anılaşdırılması ve insan üzerindeki etkisi edebî eser üzerinden aktarılmasına örnek teşkil etmektedir.

Hikâye, sonunda kavuşma olmayan bir aşkı işlemekle birlikte yitirilen çocukluğa özlemin bir çocuk üzerinde yarattığı etkiyi mekânsal bağlamla anlatması bakımından önemlidir. “Eski evlerin yerine beton apartmanlar yapılmış. Çok uzağımız birbirimize” (İleri, 2015:94). Değişen İstanbul ve artık geri gelemeyecek o eski mahalle yaşamının silinip gitmesi hikâye kahramanını derinden etkiler. Yitirilen çocukluk hikâyede anısal bir mekâna dönüşmüştür.

Edebî eserlerde mekânı, karakterlerin bireysel geçmişlerini hatırlamalarına ve yeniden kurgulamalarına olanak tanıdığını ifade eden Korkmaz, *Romanda Mekânın Poetiği* başlıklı çalışmasında mekânı ontolojik bir bakış açısı ile değerlendirmiştir. Bu, mekânın pasif bir dekor olmaktan çıkarılarak anlatının anlam dünyasına yön veren bir yapıya dönüştürür. Fiziksel anlamda mekân kavrayışının yararcı ve bilişsel olduğunu ve gerçeğin düz anlamda karşıya aktarımını, iletimini sağlamakla yükümlü olduğunu ifade eder. Ontolojik anlamda mekânın, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/ kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de insanı etkileyen nitelikli uygulama alanı olarak değerlendirir (2021:11).

Korkmaz, anlatıların mekânı kavrama noktalarını *epik anlatılar* ve *dramatik anlatılar* olarak iki grupta değerlendirir. Epik anlatılarda, kişi'den çok olay önemlidir. Bu bakımdan zaman, epik türün ve tüm olay merkezli anlatıların temel belirleyicisidir. Zaman ilerler ve

olaylar art arda sıralanır. Bu durumda mekân, üzerinden geçilen topografik bir alan olmaktan öteye geçemez. Ancak dramatik anlatılarda mekân, betimlemenin yani sorunsal duraksamaların artması ile anlatı tarzının da değiştiği görülür. Dramatik türdeki karakter, kavranabilen ‘ben’dir. Kavranabilen ‘ben’, olayların akışına kapılmak yerine onlara yön verir. Anlatıdaki tüm olay, durum ve gelişmeler; bu sorunsal ‘ben’in varlığı için örgütlenir. Bu bakımdan ‘ben’ anlatının öznesi konumundadır (2021:12).

Anlatı üzerine yürütülen çalışmalarda mekânın *Çevresel Mekânlar* ve *Algısal Mekânlar* olarak iki başlık altında değerlendirildiği görülmüştür.

1.1.1. Çevresel Mekânlar

Çevre, işlenmemiş, anılaştırılmamış, dönüştürülmemiş bir yer’dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliği görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez. Kahramanın yolculuğunda “fon” olarak kullanılan mekânlardır (Korkmaz, 2021: 13). Destansı anlatılar, ilk dönem roman denemeleri ve realist halk hikâyeleri çevresel mekânlara örnek verilebilecek anlatılardır. Halk hikâyeleri durum hikâyeleri değildir. Bu nedenle anlatıda olay, mekânın önüne geçmiştir. Karakterler çevresel mekânlarda karşılaşır, atışırlar ve ayrılırlar. Ancak çevresel mekânlar hikâyenin devamlılığı için önemli yapı taşlarıdır. Hikâyenin bir noktadan başka bir noktaya bağlanması için gerekli bağlayıcılar da diyebiliriz. Mekânın anlatı içindeki önemi anlatıcının anlatıyı anlatmaya başladığı andan itibaren hareketlenir ve hayal dünyamızda şekillenir. Olaylar ilerledikçe mekân da belirginleşir. Evler, sokaklar, caddeler, dağ, deniz, vb. mekânlar uzaklık yakınlık, derinlik, yoğunluk fark etmeksizin muhayyilemizde canlı bir halde varlık gösterir. Bu noktada çevresel mekânlar, anlatının ara fon sahnesini oluşturur.

Çalışmada incelenecek olan halk hikâyelerinin yazılı bağlama aktarılmış formu değerlendirilecektir. Bu noktada Korkmaz’ın halk hikâyelerini de kapsayacak şekilde çevresel mekânların anılaştırılmamış, derinliği olmayan mekânlar olduğu ifadesi çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışmada aktarılmak istenen halk hikâyelerinde mekânın kahramanı değiştirdiğini ve dönüştürdüğünü tespit etmektir.

1.1.2. Algısal Mekânlar

Algısal mekânlar, kişi- yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, hikâye kahramanını dönüştüren; sadece topografik olarak bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran ve kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir (Korkmaz, 2021:13). Bu bağlamda algısal mekânlar Lefebvre’nin *Mekânın Üretimi*’nde belirttiği içerik olarak boş olmayan, bir anlam atfıyla

biçimlendirilmiş ve üretilmiş olmayı imleyen “sosyal mekânlara” benzetilebilir. Kerem’in Aslı’yı ararken saz çaldığı kahvehane; Aslı ile Kerem’in yanma motifinin gerçekleştiği mekân(oda); aşıkların başı gibi dumanlı dağ, aşığın kalbi gibi kabaran bir deniz; anlatının dinlenmeye/ okunmaya başlandığı andan itibaren hayal dünyamızda var ettiğimiz mekânlarda yaşamaya başlar. Örneği verilen mekânlar, hikâye kahramanını etkileyen, işlenmiş ve anılaştırılmış mekânlardır.

Algısal mekânları, işlevsel olarak iki ana kısımda incelenebilir;

1.1.2.1. Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar

Algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil; anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur. Karakterin içinde bulunduğu mekân fiziksel olarak açık bir mekân olsa da; karakterin içsel gelişimi ve olgunlaşması noktasında mekân kapalı ve dar olabilmektedir.

“Mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda; mekân darlaşır” (Korkmaz, 2021:16). Kapalı ve dar mekân kavramı, fiziksel anlamdaki kapalılık/ açıklık durumunu içermez; algı nitelikli ve göreceli bir kavrayışa gönderme yapar. Bu mekânlarda kişi; zaman, mekân ve onun tüm elemanları ile çatışma durumundadır. Mekân, kum saati gibi dıştan içe doğru ve tüketici bir nitelikte akmaktadır. Kahramanın sınanma kurgusu bu mekânlarda yoğun olarak hissedilir. Bu nedenle zaman sorunsaldır ve romandaki olaylar, zamanın geçmesine göre değil ana karakterin içsel gelişme, olgunlaşma ve değişme süreçlerine göre biçimlenir. Anlatıdaki mekânın yalıtıcı niteliği, içinde yaşayan kişiyi dış dünyadan ve diğer insanlardan hatta kendi güçlerinden bile koparabilir. Sorunlar karşısında çaresiz kalan kahraman çaresiz ve acizce direnç noktaları arama noktasında halk hikâyesi kahramanı, inancını yitireceği an’da bir kurtarıcı vasıtasıyla yolculuğuna devam eder (Korkmaz, 2021:21).

1.1.2.2. Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar

Korkmaz, açık ve geniş mekânları, içtenlik mekânları olarak ifade eder. “İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan niteliktedir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresiyle ve bütün evrenle uyum içindedir (2021:21). Gaston Bachelard, “sevdiğimiz mekânların hep kapalı kalmak istememesi, ne garip! Kendilerini ortaya serer bu mekânlar. Kendilerini farklı düş ve anı düzleminde kolayca başka yerlere, başka zamanlara taşırlar sanki” (2017: 84). Anılar, belleğin raflarında dururken, kişi tarafından hatırlanmak

istendiğinde canlılık özelliğine sahiptir. Kahraman açık ve geniş mekânlarda mutlu ve huzurludur.

Çalışmada incelenen halk hikâyeleri Çevresel ve Algısal olarak iki başlık altında incelenirken; algısal mekânlar hikâyeyi dönüştüren unsurlar olarak alt başlıklar halinde incelenecektir.

Sonuç olarak bu bölümde mekânın tanımlaması yapılarak mekân üzerine yapılmış çalışmalara yer verilmiştir. Mekân, tarih boyunca sadece fiziksel bir yer ya da boşluk değil; aynı zamanda düşüncenin, kültürün, kimliğin ve toplumsal ilişkilerin biçimlendiği çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Felsefe, mimarî, sosyoloji, teknoloji gibi birden fazla alanla ilişkilendirilen kavram, halk hikâyelerinde de sadece bir fon olarak kullanılmayan hikâyeyi, kahramanı ve zamanı dönüştüren bir yapı olarak değerlendirilmiştir.

BÖLÜM II

2. HALK HİKÂYELERİNİN MEKÂNSAL UNSURLARININ İNCELENMESİ

2.0.1. Halk Hikâyelerinde Mekân

Kahramanlık, alplık vb. gibi milli konuların hâkim olduğu destan döneminin ardından oluşum gösteren halk hikâyeleri genellikle aşk temasının yanında kahramanlık temasının da işlenmesi ile kendini gösterir. Destan türünün olağanüstülüklerle bezeli anlatımı karşısında halk hikâyelerinde gerçeğe yakın mekân ve kahramanlar tercih edilir. Örneğin, halk hikâyelerinde anlatılan rüya mekânları çoğunlukla aşığın içinde bulunduğu gerçek mekândan farklı değildir. Verilen olağanüstülükler de genellikle reel mekân ve reel mekân içerisinde var olan nesnelerdir. Dağ- büyüü dağ, yüzük- büyüü yüzük vb. kullanımları hikâyelerde yer alsa da bu mekân ve nesneler reel dünyada bulunmaları açısından önem arz eder.

Aşk temasının “*kutsallık*” derecesinde ön planda olması halk hikâyelerinde mekânın önüne olayın geçmesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Böylece anlatıda önemli olan kahramanın erginleşme süreci ve sonucu hâline gelir. Olayların gerçekleştiği mekân çoğu zaman anlatıyı tamamlayan arka plan unsuru olarak kalmıştır. Kahramanın erginleşme sürecini zorlaştıran ve uzaklığı, ulaşılmazlığı sembolize eden Çin, Hindistan gibi mekânların kullanılması dikkate değerdir. Elbette mekân anlatıda sadece bir fon değildir. Örneğin, *Bağdat Hanım ile Hafız Hikayesi*’nde hikâyenin başından itibaren vurgulanan Çıldır Göl’ü hikâyenin trajik sonu için gerekli aslî bir mekân olarak karşımıza çıkar. Görüldüğü kadarıyla halk hikâyelerinde mekânın asli unsur olarak kullanıldığı yerler âşık ile maşukun kavuşma, görüşme, ayrılma, ölüm mekânlarıdır. Bunlar dağ, deniz, kuyu, mağara veya sosyal statüyü gösteren saray, konak vb. tabii mekânlardır.

Sosyokültürel birlikteliğin ana izleği paylaşılan öykülerdir. Masallar, -klasik tanımlamasıyla- mitler, destanlar, efsaneler, halk öyküleri bilincin bilinçdışı ile karşılıklı etkileşim içinde yapılandığı ortak (kolektif) ürünlerdir (Saydam, 2018:13). Buradan hareketle halk anlatılarının sürekliliği bağlamında halk hikâyelerindeki mekânlarla, diğer anlatı türlerindeki mekânlar karşılaştırıldığında, binyıllar boyunca anlatılagelen, yaşanmış, sindirilmiş ürünler aşamalı olarak değişmiş ve dönüşmüştür. Halk hikâyelerinde genellikle somut ve gerçekçi mekânlar kullanılırken; masallarda mekân soyut ve fantastik özelliklere sahip olabilmektedir. Mitler ve efsaneler değerlendirildiğinde ise mekânlar çoğunlukla doğaüstü, kutsal ya da tarihsel anlam taşıyan özelliklere sahiptir.

Türler arasında mekânın işlevsel bağlamı dikkate alındığında halk hikâyelerinde mekân, toplumsal işlevi belirlerken; mitlerde mekân, tanrısal güç ve kutsallık ile ilişkilidir, efsanelerde ise mekân tarihsel bir kimlik taşır ve halkın geçmişine dair izler barındırır.

Halk hikâyeleri, masallar, mitler, destanlar ve efsaneler, her biri kendi kültürel bağlamında farklı mekânlar kullanarak anlatılarını şekillendirirler. Halk hikâyelerinde mekân, toplumsal ve kültürel işlevsellik taşıırken, masallarda sembolik unsurlar barındırır. Mitler, doğaüstü ve kutsal mekânları kullanırken, efsaneler tarihi mekânları vurgular. Her bir anlatı türü, mekânı farklı bir şekilde kullanarak toplumsal değerleri, inançları ve tarihsel kimlikleri aktarır. Mekân, bu anlatılarda sadece bir arka plan değil, aynı zamanda karakterlerin kaderini belirleyen, toplumsal yapıyı ve bireysel dönüşümleri yansıtan önemli bir öğedir.

2.0.2. Hikâyeyi Dönüştüren Mekân

Hikâye anlatımı, bireylerin düşüncelerini, duygularını ve kültürlerini aktarabilmesini sağlayan araçlardan biridir. Bir hikâyenin oluşumu sadece yazarın kelimeleriyle şekillenen bir süreç değildir; mekânlar anlatıda bu yaratımı derinleştiren yapı taşlarıdır. Gerek sözlü aktarımda gerek yazılı aktarımda önemli bir rol oynayan mekân, hikâyelerin atmosferini, karakterlerin duygusal durumlarını ve olayların ilerleyişini şekillendirir.

Mekân sadece fiziksel bir zemin değil, aynı zamanda hikâyenin anlamsal derinliğini taşıyan bir katman oluşturur. Bir evin odasını, bir şehrin sokaklarını veya uzak bir dağ köyünü, karakterlerin yaşadığı psikolojik sorunlarını, çıkmazlarını, dönüşümlerini, çatışmalarını yansıtır. Döne Ayhan, *Mekânsal Aidiyet* başlıklı çalışmasında mekân- kimlik-aidiyet ilişkisini mekânın insanın kendisini ifade ettiği bir alan olarak ifade eder. Toplumsal olarak bir aktör olan insanın varlık gösterdiği, kimliğini sergilediği bir sahnedir (2022:69). Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinde Gregor Samsa'nın odası, onun izolasyonunu ve insanlardan yabancılaşmasını simgeler. Bu oda, aynı zamanda Gregor'un içsel dünyasını yansıtan bir mekân olarak, anlatının ilerleyişini belirler. Odadan çıkmamak, yalnızlık ve yabancılaşma temalarını derinleştirir:

Saat yediyi çeyrek geçmeden kesinlikle yataktan çıkmış olmalıyım. Zaten o zamana değin mağazalardan biri beni sormaya gelecektir, çünkü mağaza yedide açılıyor. Ve bu kez gövdesini bütünüyle, her yanını aynı orantıyla yataktan çıkarmaya koyuldu. Kendini böylece yere attığı taktirde,

düşerken iyice yukarı kaldırmak istediği başı büyük bir olasılıkla yaralanmayacaktı (2019: 16).

Roman boyunca Gregor Samsa'nın odasında verdiği mücadelede ilk olarak ayrılması gereken mekân, yatağıdır. Bir türlü yatağından çıkmayı başaramayan Samsa için yatağı bir süre anlatının seyrini etkileyen ana mekân olarak değerlendirilebilir.

Michel Foucault *Hapishanenin Doğuşu*'nda hapishanenin işlevinin anlatıyı değiştirdiğini söyler ve bu durumu şöyle aktarır:

Hem itaatkâr hem de yetenekli bedenler imal etmek durumundadırlar: dokuz veya on saatlik gündelik çalışmayı (zenaatsal veya tarımsal) denetlemekte; resmi geçitleri ve fizik idmanları, grubun okulunu, kalkışları, yatışları, bozaran veya düdükle komuta edilen yürüyüşleri yönetmekte; jimlastik yaptırılmakta, temizliklerine bakmakta, hamamları gözetim altında tutmaktadır. Sürekli bir gözlemin eşliğindeki terbiye etme; mahkumların gündelik hâl ve gidişlerinden sürekli bir bilgi çıkarılmakta, bu bilgi kesintisiz bir değerlendirmenin aracı olarak örgütlenmektedir (1992: 377).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* adlı romanında, romanın başkahramanı Ahmet Celal üzerinden bir Anadolu köyünün karışıklık mekânı olarak anlatılır. İstanbul'da yetişmiş, eğitilmiş bir Osmanlı subayı olan Ahmet Cemal sağ kolunu kaybettikten sonra, Anadolu'ya döner. Ancak burada bambaşka bir gerçeklikle karşılaşır. Köy, onun alışık olduğu kent hayatından farklıdır. Burası yoksulluğun, cehaletin çemberine sıkışmış bir dünyadır.

Buraya gelişimin ilk haftaları, etrafıma yalnız korku ve kuşku veriyordum. Beni, hükümet tarafından gönderilmiş herhangi bir memur, tahsildar, bir öşürcü, bir jandarma, yoksa bir askerlik şubesi başkanı mı sandılar bilmem; fakat, hepsinin yüzünde korku ve kuşku belirtilerini açıkça görüyordum (2019: 20).

Ahmet Cemal, sağ kolunu kaybedip, Anadolu'nun bir köyüne gelmeseydi hikâyenin akışı başka bir bağlamda şekillenecekti.

Mekânın hikâyeyi dönüştürmesi halk hikâyeleri özelinde değerlendirildiğinde mekân, genellikle olayların geçtiği somut yerler olarak anlatılır: Köy, orman, dağ, saray, nehir kenarı vb. Ancak halk hikâyelerinde mekân; toplumsal değerlerin, bireyin ruhsal

durumunun, yolculuğunun bir parçasıdır. Mekân, anlatıda hikâyenin dönüşümünü sağlayan bir “sahne” işlevi görmektedir. Aristoteles’in tragedya türünde trajik kahramanın alın yazısını değiştiren, anlatıyı durgunluktan coşkunuğa yönlendiren geçişi sağlayan unsuru peripetia (baht dönüşü) olarak tanımlar. Örneğin, *Oidipus* tragedyasında çoban, müjdeli bir haber vermek, onu annesiyle ilgili korkulardan kurtarmak için Oidipus’a gelir. Ama, Oidipus’un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla da düşündüğünün tam tersi bir etki yapar (Aristoteles, 2019: 34). Oidipus evlendiği kişinin annesi olduğunu ve babasını öldürdüğünü öğrenir. Anlatı durgunluktan coşkunuğa geçerken trajik kahramanın alın yazısında da değişir. Bu değişimle birlikte mekân hikâyeyi dönüştürür. Eylemlerin düşünülenin tam aksine dönmesi anlatıda sahne dışından gelen bir haberle anlatının olağan akışının değişmesine sebep olmaktadır. Baht dönüşünün yaşanması için haberci, sahnenin gizil kaynağına gelir. “Sahne dışı, temsil edilecek dünyanın bilgisi, sahne dışından geçerek sahneye gelir, sahneden çıktığında ise, başka bir şeye dönüşmek üzere oraya geri döner” (Güçbilmez, 2011: 32). Sahne dışından gelen ses, hikâyenin akışıyla beraber hikâyenin mekânını da dönüştürür. Halk hikâyelerindeki örnekleri şöyledir: Tahir ile Zühre hikâyesinde sahne dışının haberci kahramanı Arap Köle, padişaha Tahir ile Zühre’yi birlikte gördüğünü söyler. Bu haber üzerine padişah Tahir’i sürgüne gönderir. Arzu ile Kamber hikâyesinde, Kamber, Arzu’ya ulaşmak üzere yol almaktadır. Yol üstünde düğün alayı görür ve oradan geçen atlılara düğün alayının kimin olduğunu sorar. Atlılar, düğün alayının Arzu’nun olduğu söyledikten sonra Kamber kendisini nehre bırakır. Hikâyenin seyrini değiştiren sahne dışından gelen haber, hikâyenin mekânını da değiştirmiştir.

2.0.3. Kahramanı Dönüştüren Mekân

Hikâyelerdeki kahramanlar, genellikle yolculuğa çıkarak kişisel dönüşüm yaşarlar. Bu dönüşümde mekânlar kahramanın geçip gittiği yerler değil, aynı zamanda onun içsel yolculuğunu şekillendiren, kahramana yeni bir kimlik kazandıran bir sürecin parçası konumundadır. Kahramanın karşılaştığı zorluklar ve engeller içsel yolculuğunun tamamlanmasında önemlidir. Halk hikâyelerinde kahraman, öncelikle hikâyeye çağırılır. Bu çağrı genellikle hikâye kahramanının ilâhi bir rüya görmesiyle başlar. Umay Günay, *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Rüya Motifi* adlı çalışmasında rüya motifinin kompleks bir motif olduğunu ifade eder. “Hikâye kahramanı bu rüya ile pir elinden bade içerek Tanrı aşkını, sevgilinin aşkını ve kendisine toplum içinde müstesna bir yer sağlayacak saz şairi olmak için gerekli bütün hünerleri ve bilgileri kazanmaktadır (2005: 129) şeklinde ifade eder. Bade içerek âşık olan kahraman rüya mekânından ayrıldıktan sonra eski kimliğine

dönemez. Günay, rüyanın işlevlerini yedi maddede incelemiştir. Üçüncü maddede rüya, hikâyeyi birbirine bağlamada çapraz ve tekrar edilen bir motif (leitmotif) fonksiyonuna sahiptir. Âşık hikâyelerinde âşık aday rüyasında bir genç kız elinden bade içerken aynı anda genç kız da aynı rüyayı görerek âşık adayının elinden bade içer (2005: 128). Bu bağlamda rüya mekânı kahramanı dönüştüren mekân olarak değerlendirilebilmektedir.

Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi- Hikâyenin Mekânı* adlı çalışmada rüyaların, olay örgüsüne, kişiye ya da eserin tamamına tutulan ışık, bir ipucu gözüyle bakmanın yararlı olduğu söyler. Yazar, kimi zaman rüyalarda, olay örgüsüne paralel bir dünya oluşturarak vakanın nasıl ilerleyeceğine ya da nasıl sonuçlanacağına dair okuru yönlendirir, birtakım çıkarımlarda bulunmasına yardımcı olur (2011:135). İncelenen halk hikâyelerinde de genellikle hikâye, kahramanın rüya görmesiyle başlar. Rüya mekânı ve rüyanın içeriği hikâyenin nasıl şekilleneceği hakkında genel bilgileri içerir. Örneğin, rüyasında bade içerek âşık olan kahraman normal kişiden seçilmiş kişiye dönüşür. Rüyasında âşık olduğu kadının resmini görür. Uyandığında başka biridir ve ne yapacağı nereye gideceği yahut kime ulaşacağı bilgilerine sahip olur. Okuyucu (metinler yazılı kültüre aktarıldığı için) hikâyenin nasıl şekilleneceği bilgisine kahramanın rüyası ile aracılığıyla sahip olur.

Halk hikâyelerinde kahramanı dönüştüren mekânlardan biri de doğadır. Doğa, kahramanın içsel yolculuğunu derinleştiren, kişisel gelişimine katkı sağlayan, sıkıntılı anlarında dertleştiği ve yardım istediği bir mekân hâline gelir. Kahramanın doğayla teması çıktığı yolculuk/ seyahat bağlamında değerlendirilebilir. Johannes Fabian, yolculukların ilk ortaya çıkışını dini ya da en azından kültürel toplumsal birtakım sebeplere bağlar. Bu çerçevede gerçekleştirilen her eylemin dini bir kimliği ya da kutsalla bir ilişkisi olması gerekmektedir (1999: 50). Hikâye kahramanları, yolculuğa çıkmadan önce pir elinden bade içerek kutsal bir kişilik kazanırlar. Bireyin sınırlarını genişleten kutsiyet coğrafyanın sınırları doğrultusunda yoklanır. Moravia'nın sözleriyle insan artık 'her şeyiyle kendine ait olan bir dünya ufkuna girmiştir. (...) Bu çerçevede seyahat etmek, sadece bilgiye susamışlığını dindirme anlamına gelmez; bu ayrıca insanın en dolaysız dürtüsünü de gösterir' İşte insanın kendini gerçekleştirmesinin aracı olarak seyahat motifi, zamanın lâikleştirildiğini gösterir (Fabian'dan aktaran Demir, 2011:120). Kahraman, kendini gerçekleştirmek için çıktığı yolculuğunda değişim- dönüşüm yaşadığı mekân olan doğada tıpkı doğanın kendisi gibi sürekli bir değişim- dönüşümle olgunlaşma evrelerini geçirir. Örneğin, Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem, Aslı'ya kavuşmak için karşısına çıkan tüm zorluklara direnir. Bu süreçte birçok farklı mekânda, özellikle ormanlardan geçerek Aslı'yı arar. Kerem'in karşılaştığı

doğa unsurları, onun fiziksel sınırlarını aşmasına ve içsel olarak bir dönüşüm yaşamasını sağlamıştır.

Halk hikâyeleri, kahramanın (genellikle) bir rüya görmesiyle, bazen de olgunlaşma çağına gelmiş bir erkeğin kendisine uygun bir eş aramasıyla başlar. Bu noktadan itibaren ki burada kahramanın ilk mekânı olan “ev”den ayrılışıyla kahraman üzerinde mekânların etkisi görülmeye başlanır. Çünkü çıkılan bu yolculuk/ seyahat bir noktada kahramanın erginleşme sürecini kapsamaktadır. Bu süreçte kahramanın karşılaştığı her türlü zorluk kahraman-mekân birlikteliğinin bir parçası hâline gelir.

2.0.4. Zamanı Dönüştüren Mekân

Halk hikâyelerinde zaman, genellikle doğrusal bir çizgide ilerlemez. Zamanın esnekliği, mekânın geçirgenliği ile iç içe geçer. Zaman, döngüsel bir boyutta işlerken mekân bu dönüşümü kolaylaştıran bir araç olarak işlev görür. Hikâyelerde zaman bazen daralırken bazen de genişler ve kaybolur.

Zeynelâbidîn Makas, *Türk Halk Hikâyelerinde Zaman* adlı çalışmasında zamanı etkileyen ve değiştiren faktörleri on dokuz başlık altında toplamıştır.² Zamanı değiştiren faktörler özetlenecek olursa, hikâyenin doğasından kaynaklanan faktörler, hikâyenin konularının çeşitlilik arz etmesi, hikâyecinin çoğu zaman kendi isteğine göre hikâyenin içine serpiştirdiği karavelli, hikâyeli türkü vb. ya da hikâyenin en heyecanlı yerinde kesilip, daha sonra başladığı durumlarda hikâyenin zamansal izleği değişmektedir (2002:26-27). Hikâyelerde zamanın değişim ve dönüşümü kahramanın yolculuğa çıkmasıyla başlar.

Hikâyede zamanın düğmesine basıp onu harekete geçiren kahramandır. Muhtevası aşk üzerine kurulan hikâyelerde kahramanın faaliyeti daha ziyade aşk (âşık olma) gerçekleştiği andan itibaren devreye girer. Bu zamana kadarki hayatında gözlenen ve hikâyeci tarafından belirtilen bir takım yetenek ve özelliklerinin (zeki, çevik, haşarı, yaşlılarından daha güçlü vb.) olması gayet doğaldır (Makas, 2002:35).

Bu andan itibaren mekân, zamanın değişiminde köprü işlevi görmeye başlar. Örneğin, “büyülü ormanlar”, “gizemli mağaralar”, “bir anda değiştirilen şehirler”, kahramanın zaman içinde seyahat etmesine neden olurlar. Bu tür mekânlar, zamanın doğrusal akışını bozarak kahramanın farklı zaman dilimlerinde gezinmesini sağlar. Örneğin, kuyuya düşen kahraman

² Bkz. Zeynelâbidîn Makas, *Türk Halk Hikâyelerinde Zaman*, Akademi Kitabevi, İzmir:2002.

için zaman durmuştur. Zamanın durması, kahramanın olgunlaşması, kendi kendine kalması ve ne yaptığını yahut yapıyor olduğunu düşünmesi için verilmiş bir dilimdir.

Hikâyelerde görülen zamanın kısılması durumu, mekânın önemini yitirdiği ve fon olarak kullanıldığı anlarda meydana gelir. Anlatıcının, bir olayı diğer bir olay halkasına bağlarken kullandığı *feleğin günleri böyle gitti. Kırkinci sabah oldu... Ara yerden ömürden, feleğin günleri gelip geçerken, kırk gün tamam oldu....* gibi ifadeleri hikâyenin zamansal akışını hızlandıran, mekânsal detaylara yer verilmeyen noktalarıdır.

Mekânın, zaman üzerindeki etkisi hikâyenin seyrini değiştiren, hikâyeyi yönlendiren bir işleve sahiptir. Mekânların hızla değişmesi, hikâyelerdeki zamanı kısaltırken; mekânın durağanlaşması hikâyelerdeki zamanı uzatmaktadır.

2.1. ÇEVRESEL MEKÂNLAR

İnsanın, geçmişten bugüne doğa ile ilişkisi karmaşıktır. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurma çabası ve yaşadığı ortama müdahale etmesi, kültürün tarihi ile doğru orantılıdır. Yerleşik hayata geçen insan, yaşadığı alanlara daha fazla müdahale etmiştir. Birlikte yaşamaya başlamak, doğal olarak kolektif bilinci de beraberinde getirerek oluşturulacak mekânları ve bu mekânlardaki işlevleri de kısıtlamıştır. Mekânlar somutlaştırılmış ve işlevsel olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda insan eliyle tasarlanan açık mekânlarda kahramanların başlarına gelecek olayların sürpriz olması durumu ortadan kalkmıştır. Mitik anlatının olağanüstü mekânları; masal türündeki büyülü evler, sihirli ormanlar; halk hikâyelerine gelindiğinde gerçekçi bir yapının parçalarına dönüşmüştür. İnsanın yerleşik düzene adaptasyon sağlaması gerçekçi mekânları ortaya çıkarmıştır. Temel amaç kaostan- kozmosa geçmek değil günlük hayatı devam ettirmektir. Çevresel mekânlar anlatılarda anılatırılmamış, dönüştürülmemiş yerlerdir. Kahramanın yolculuğunda derin bir etki bırakmayan “fon” mekânlar olarak değerlendirilebilir. Bu mekânlar; yol, bağ, tarla, bahçe, vb. mekânlardır. Kendiliğinden var olan, kendi akışı içinde olan mekânlardır. Anlatının seyrini değiştirme gücüne sahip olmayan ama hikâyeyi bağlayan unsur olarak değerlendirilebilirler. Bu başlık altında çevresel mekânların yapısı incelenen metinler içerisinden örneklerle tahlil edilmiştir.

Tezin örnekleme özelinde mekânsal inceleme yapıldığında ilk olarak bahçe dikkat çekicidir. Bahçe genellikle insan eliyle tasarlanmış ve yerleşik mekâna özgü bir çevresel mekân olarak karşımıza çıkar. Örneğin, *Sevdakar Hikâyesi*’nde, Sevdakar’ın, üvey babasının bahçesinde çalışmaya başlamasıyla Gülenaz’ı görür ve birbirlerine âşık olurlar. Mekân bağlamında “bahçe” insan eliyle tasarlanan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bahçe,

âşıkların karşılaşması için sürpriz bir mekân değildir. Çünkü, Gülenaz'ın sarayı bahçenin yanındadır. Âşıkların buluşması beklenen bir durumdur:

Oğlum, bu bahçanın sahibi padişahın Gülenaz isminde gızı var. Aman sahin ola bah gençsin. Ağzından bir şey geçirirsin. Gider babasına söyler, seni öldüreler. Oraya yaklaşmayasan (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:395) der. Ancak birbirlerini görürler. Görüldüğü gibi bahçe yerleşikliğinin ve bir anlamda da üst düzey insanların evlerine ait bir çevresel mekândır. Bununla birlikte insanların sosyal bir alanı olarak işlev görür ve karşılaşması gereken âşıkları bir biçimde bir araya getirir. Örneğin Gülenaz'ın bahçedeki durumu bunu gösterir:

Sen kimsen? Kimin neyisen? Nerde gelsen? Bahçivannılı kimdi? Sen ne gezisen burda, derken buna bir nazarı dikkat bahmasıynan sanki Sevdakarın iki gaşının arasından bir gırşun çııdı. Artıh Gülenaz'ın annına mı değdi, iki göğsünün arasına mı değdi. O tarafından çıkar kimi Gülenaz yüz üsdü bayıldı (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:396).

Bahçenin insan eliyle oluşturulan bir mekân olmasının yanında daha çok erkek kahramanların yer aldığı çayırılar da bir karşılaşma mekânıdır. Örneğin *Köroğlu'nun Oltu Kolu Hikâyesi*'nde, açık bir mekân olarak kullanılan “çayır” gelip geçilen mekâna örnek olarak gösterilebilir. “*Eyvallah! tanımaz mıyım? Burası Köroğlu'nun çayırısıdır. Biz de onun keleşleriyiz*” (Türkmen vd., 2017:165).

Tahir ile Zühre Hikayesi'nde şehirden uzak bir bahçe eşik mekân olarak seçilmiştir. İnsani ilişkilerden uzaklaşarak dünya işlerinden uzaklaşmak isteyen padişah içsel olarak rahatlayabileceği bir mekân tercih eder.

(Padişah) derdini unutmak için şehrin dışında bir bahçe yaptırdı. Canı sıkılınca o bahçeye gider, gönlünü ferahlatırdı. Bahçede biraz dinlenmek ve serinlemek için bir ağacın gölgesine oturdular. O sırada başka bir ağacın altında temiz giyinmiş, elinde bir kalemle, önünde birkaç kitap bulunan yaşlı bir derviş gördüler. Yanına gidip kim olduğunu sordular. Derviş ‘ben remmel ustasıyım, başka marifetlerim de vardır’ deyince, padişah, ‘madem marifetlerin var, gönlümden geçeni bilersen inanırım ’dedi. Derviş elindeki kalemi padişaha verip, ‘gönlünden geçen ne ise tut, bakalım ilim gösterecek ’dedi. Padişah söyleneni yaptı ve gönlünden ‘acep bir evladım olur mu? Diye tuttu. Derviş bunların birinin de vezir olduğunu ve evlat için niyet ettiklerini anladı. Derviş cebinden bir elma çıkardı ikiye böldü, yarısını padişaha yarısını da vezire

verdi. ‘Bu elmaları bu gece yiyin, Allah’ın izniyle evlatlarınız olacak...

(Türkmen 2017: 209-210).

Padişahın dış dünya ile ilişkisini kestiği bu bahçe, kutsal bir mekâna da benzetilebilir. Böyle bir mekânda derviş ile karşılaşmak ve muradına kavuşması bireyin yalnız kalmasına, olgunlaşmasına örnektir. Bu bağlamda bahçe, yalnızca çevresel mekân olarak değil bir yönüyle de eşik mekân olarak yer almaktadır.

Çevresel mekânlar anlatılarda bir çırpıda geçilen, kullanım amacı olayları birbirine bağlamak olan yerler olarak da kullanılabilirler.

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikâyesi’nde, uzun zamanı kısaltmak ve hikâyeyi bağlamak için mekânlar sıkıştırılarak art arda sıralanmıştır:

Gence’den ayrılan Yakup Han, karısı ve oğlu; dağlardan, derelerden, tepelerden yavaş yavaş akıp gitmeye başladılar (Türkmen vd., 2017: 393).

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikâyesi’nde, uzun zamanı kısaltmak için mekânlar detaylandırılmamıştır. Mekânların fragman olarak, betimlenmeden geçilmesi, hikâyenin ilgili bölümünde mekânın kurguya bir etkisi olmadığına işaret eder. Bu bölümlerde mekânlar hikâyenin mantıksal çerçevesini koruyan ve anlatının akıcılığına katkı sağlayan bir işleve sahiptir.

Emir han, kırk arkadaşıyla, kırk atlı olarak seyrana çıktı. Bir yandan atlarını koşuşturuyorlar, bir yandan da güreş tutuyorlardı. Ha bura, ha şura derken nereye gittiler? Doğubeyazıt sınırına yaklaştılar. Zaten, Sürmeli Çukuru, Saat Çukuru ile Doğubeyazıt bitişiktir, sınırdır. Yaz geldiği için dağlar, yaylalar yemyeşil olmuş, soğuk sular akıyor (2017: 405).

Alıntıda da görüldüğü gibi “ha bura, ha şura derken” ifadesi arada kalan ve detaylandırılmayan, anlatıcı, dinleyici ve kahraman için değişim/ dönüşüm noktası oluşturmayan mekânları karşılamak üzere kullanılmıştır.

Çevresel mekânların bir özelliği de hikâye mekânını genişleterek anlatıyı bağlamak için kullanılır *Celal Bey ile İpek Sultan Hikâyesi* bu açıklamaya örnek olarak verilebilir.

Celal Bey, babasından anasından ayrıldıktan sonra, derelerden sel gibi, tepelerden yel gibi aşarak yoluna devam ediyordu. Ha burada, ha şurada derken bir hayli menzil almıştı. Ama bu menzilleri alırken hiçbir tarafı; nereye gittiğini, buraların neresi olduğunu da bilmiyordu (Türkmen vd., 2017: 444).

Anlatılarda kullanılan çevresel mekânlar, anlatıda hikâye epizotlarını birbirine bağlamak için kullanılan fon yerler olarak değerlendirilebilir. Duygusal bir akışın

yaşanmadığı, kahramanın ve hikâyenin etkilenmediği yerlerdir. Hikâye kahramanlarının günlük yaşamlarını şekillendiren, toplumsal ilişkileri biçimlendiren dinamik alanlar olarak değerlendirilebilirler. İnsanın doğayla kurduğu etkileşimin bir sahnesi hâlinde sunulurlar. Hikâyeyi bulunduğu bağlamdan başka bir bağlama taşımak için mekânların hızla genişletilmesi gerekir. Anlatıcı bu genişletmeyi çevresel mekânları kullanarak yapar. Evinden ayrılan hikâye kahramanın asıl mekâna yani hikâyesini dönüştürecek mekâna gelene kadar geçtiği yerler kısa bir bilgilendirmeye geçilir.

Sonuç olarak çevresel mekânlar, anılaştırılmayan, psikolojik, sosyolojik bir dönüşümün yaşanmadığı yerlerdir. Çevresel mekânlar, hikâyenin sürekliliğini sağlayan yapıyı oluştururlar. Kahramanın yolculuğunun bir parçası ve anlatının hikâye parçalarını birbirine bağlamak için “bağ mekânlar” olarak değerlendirilebilirler. Bağ mekânlar, hikâyelerde olay akışını hızlandırmak ve hikâyeyi geniş bir mekâna taşımak için kullanılırlar. Bu bağlamda çevresel mekânlar, hikâye örgüsünü baştan sona çevreleyen aynı zamanda da fon bir etkiye sahip olan mekânlardır.

2.2. ALGISAL MEKÂNLAR

Algısal mekânlar, kişi- yer ilişkisini kompleks bir biçimde yansıtan, hikâye kahramanını dönüştüren; sadece topografik olarak değil, anlam üreten, anıları barındıran ve kişinin iç dünyasını bir değer olarak yansıtan mekânlardır. Kahramanın hikâyesini başlatan, olgunlaştıran olgular algısal mekânlarda gerçekleşir.

Algısal mekânların temel gücü anlatıyı değiştiren- dönüştüren yapı taşlarını oluşturmalarıdır. Yerleşik hayata geçişle birlikte mekânlar belirginleşmeye ve insan yaşamında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Özellikle özel mülkiyet kavramının ortaya çıkması, evlerin hatta odaların ve daha da ilerisi olarak insanın sığınağı olan yatakları hikâyelerde tasvir edilmeye başlanmıştır. Yerleşik düzenin mekân algısı, insan- mekân diyalektiğinin oluşmaya başladığının sinyallerini vermektedir. İnsan, mekân-dışında masal, destan, efsane gibi anlatı türlerinde olduğu gibi olağanüstü, kaos mekânlarını geri planda bırakmıştır. Günlük yaşamda mekânla ilişkisi hikâyesini anlatırken kimi zaman bir geçiş kimi zaman da (ki çoğunlukla) ana unsur olarak kullanılmıştır.

Ana teması bireysel erginleşme olan halk hikâyelerinde algısal mekânlar anlatı kahramanının, içinde bulunduğu sosyo-psişik durumlar, yaşadığı gelişim ve değişim süreçleri mekân algısını değiştirebilmektedir. Önce dar olan bir mekân, sorunun giderilmesi ve gerilim unsurunun düşmesi ile açık ve geniş mekâna veya açık bir mekân da baskı ve gerilimin artması ile kapalı- dar bir labirente dönüşebilir (Korkmaz, 2021: 25). Bu bağlamda

hikâye kahramanları için “ev” den ayrılmak zorunda olmak, erginlenme için yolculuğa çıkma zamanı, evi dar, çıkılması gereken bir yer hâline getirirken; yolculuk bittiğinde ev, kutlamaların yapıldığı, şen, geniş mekâna dönüşmektedir. Mekânların değişimi/ dönüşümü, kahramanın içinde bulunduğu psikolojik, sosyolojik vb. durumlarla ilişkilendirilebilir.

Bu başlık altında değerlendirilecek algısal mekânlar, mekânları değiştiren unsurlar olarak değerlendirilecektir. Mekânın hikâye kahramanı üzerinde yarattığı psikolojik, sosyolojik değişim- dönüşümler incelenecektir. Mekânı değiştiren unsurlar incelenen hikâyelerde ortak temalar etrafında toplanan ve hikâyeyi benzer yönlerden değiştiren- dönüştüren yapıları ele almaktadır. Bu mekânlar kahramanın hikâyesini bir şekilde yönlendiren mekânlardır. Bu yönlendirme kimi zaman kahraman için olumlu sonuç verirken kimi zaman da olumsuz dönüşümlere sebebiyet vermektedir.

2.2.1. Algısal Mekânın Tekinsizliği: Eşik

Eşik mekânlar, hikâye kahramanın erginleşme sürecinde kahramanın karşısına çıkan mekânlardır. Bu mekânların, kahraman için iki ayrı önemi mevcuttur: Fırsatlar ve tehlikeler. Kahramanın değişimi ve dönüşümü eşik mekânlar ile sağlanır. Anlatıda çıkmaza giren kahraman karşısına çıkan Pir/ derviş vesilesiyle içinde bulunduğu zor durumdan kurtulur. Ya da tam tersi yolculuğuna devam ederken bir anda yolunu haramiler kesebilir. Eşik mekânlar her türlü olasılığı içinde barındırır. Burada fırsatları ve tehlikeleri değiştirmek ve dönüştürme görevi kahramana verilir. Bu mekânlarda olağanüstülükler görülebilir. Örneğin *Tahir ile Zühre Hikâyesi*'nde Tahir'in eşik mekânda ölmesi (sembolik olarak) gerekmektedir. Zühre'yi görmek için su üzerinde sandık içinde duran Tahir, zincirlerin çürümesi üzerine nehrin akışına kapılır. Tahir için nehir eşik mekânı temsil etmektedir:

Tahar sandık içinde, nehir sandığı alıp götürdü. Nehirler, bütün sular nereye dökülür? Umman'a. ...Nihayet otuz dokuz gün geçti, kırkıncı gün gece yarısı, o fakir dalgıç sandığı yakaladı. Usta sandığın kapağını açtı. Sandıktan baygın vaziyette bir civan gördüler. Gülsuyu serpip delikanlıyı ayıltılar (Türkmen, 2017 :258- 259).

Halk hikâyelerinde eşik mekânların odak noktası “yol” dur. Genellikle olağanüstü bir şekilde dünyaya gelen hikâye kahramanı tamamlanmamış/ eksik kişidir. Erişmesi gereken olgunluğa ancak belli sınav/ sınanma/ eşiklerden geçerek kavuşabilecektir. Yolda yaşanan olaylar, kahramanın yolculuğunda tamamlama taşları olarak görev alırlar. Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* başlıklı çalışmasında “yolculuk”u şöyle tanımlar:

Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: Burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (2017:35).

Döngüsel olarak tamamlanan hikâye kahramanı seçilmiş ergin bir birey olarak ayrıldığı mekâna çoğunlukla evine geri döner. Halk hikâyelerinde maşuğuna kavuşmak üzere yola çıkan kahraman ancak tüm eşikleri geçerse sevgiliye kavuşur. Yol, başlı başına geniş bir mekânken yol üzerinde çeşme, kuyu, saray, dağ, nehir, deniz, göl, bahçe vb. mekânlar eşik mekânsal olayların cereyan ettiği yerlerdir.

Kenan ile Hanzade Hikayesi'nde, Kenan Bey yolda karşılaştığı haraminin bilek gücünün üstünlüğünü kabul ederek içinde bulunduğu mekândan bir an önce kurtulmak ister:

Kenan Bey'in gayesi, bir an önce oradan ayrılıp sevdiğini bulmak veya anasına kavuşmaktır. Kahraman Harami'nin de gayesi; adını duymuştu, yakın bir şehirde çok merhametli bir padişah vardı, ona sığınıp rahata kavuşmaktır (Türkmen, vd. 2020: 86).

İkili karşılaşmaların yaşandığı sahnelerde genellikle âşık, anti- kahraman ile karşılaşır. Çoğunlukla onu yener ve anti- kahramanın gücünü elde eder. Bir süreliğine de olsa kahraman eşik mekânda anti bir değişim yaşar. Bu değişim kahramanın gölge yönüne atıf olarak değerlendirilebilir. Jung, bireyselleşme sürecinin temel düzeneğinin bilinç ve bilinçdışının karşılıklı eyleşimi olduğuna vurgu yapmıştır. Uzun, zorlu bireyselleşme sürecinde bireyin öncelikle tanışması ve karşılaşması gereken arketipsel öge “gölge”dir. Gölge:

Kişiliğin daha düşük düzeydeki parçası. Seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir ‘hizip’ oluşturan tüm bireysel ve ruhsal ögeler (Jung 2021:19).

Buradan hareketle kahramanın eşik mekânda karşılaştığı ve anti- kahramana dönüştüğü an’lar, kahramanın öncelikle bastırdığı anti- gücün ortaya çıkmasını sağlamak olduğu düşünülebilir. Kahramanın yolculuğunu tamamlaması için karanlık yönlerini ortaya çıkarması, kendisiyle mücadele etmesi gerekir.

Latif Şah Hikayesi'nde eşik mekân kutsal ile ilişkilidir. Kutsal mekânlar ve kutsal kişiler de hikâyelerin eşik noktalarını oluşturmaktadır. Bu noktalar hikâyelerin seyrini

değiştirirken hikâye kahramanın doğmasını sağlayacak verilerin bulunduğu yerler olarak da tanımlanabilirler.

O, o annih telaşından gahdı, bir cuma günü gül bahçasına gidip, orda Allah'ına dua etdi. Yarebbel alemin, sen filanca ayetinde buyurmuşsun ki, bir gulum sıtgı gönülle ne isterse ben ona vermeye gadir patışaham. Bu vadin üzerine ben senden bir erkek evlat istiyerem. Yarı yaşıma geldim. Banim tacıma tahtımasahap olsun. Evlatsız, evlattan mahrum goyma diye duasını tamam olduhtan soraderegap gözüne nurani derviş, bir baba rast gelip... Çıhardı buna, bir rivayetde diyiller bahçadan bir elma verdi. Yiyer yatarsınız. İnşallahı Taala bir oğlunuz olacah (Türkmen- Cemiloğlu, 2009: 529-530).

Söz konusu alıntı incelendiğinde anlatıcı, kahramanın dünyaya gelişinin olağanüstü koşulda gerçekleştiğini ve sonraki hayatına da normal kişilikte devam edemeyeceğinin sinyallerini vermektedir. Dinleyici, anlatılacak hikâyenin kutsal bir kişilik vasıtasıyla dünyaya gelen kahramanın hikâyesi olduğunu bil(dir)mektedir. Anlatıcı, hikâyenin başında kahramanı kutsal ile ilişkilendirerek kahramana atıf yapmaktadır.

Halk hikâyelerindeki bir diğer eşik mekân da mezarlıktır. Kabir, sin, kor, kör, gömüt gibi isimlerle de adlandırılan mezar, ilk anlamıyla ölen bir kimsenin defnedildiği bir mekân olsa da taşıdığı anlamlar itibariyle görünenden çok fazlasını simgelemektedir (Çetindağ, 2019: 218). Halk anlatılarında olumlu ya da olumsuz sembolik anlamlar ifade eden mezar, destan metinlerinden Köroğlu Destanı'nda birden fazla anlamı ihtiva etmektedir. Mezar, hayata tutunmanın son noktası, hayatla bağlantının tek noktası, ebedi hayatın ise ilk noktasıdır. Bu bağlamda Köroğlu'nun mezarda doğumu adlandırmasından itibaren doğum, körlük ve karanlık kavramlarıyla iç içe geçmiştir (Çetindağ, 2019: 219). Erman Artun *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* adlı çalışmasında âşıklık geleneğinde ölüm ve mezar ilişkisini şöyle ifade etmiştir. İnanç, insana özgü bir fenomendir. İlk insandan bu yana ölüm ve ölüm sonrasıyla ilgili birtakım ibadetler ve ritler oluşmuştur. Bu inanışların kökeni arkaik ve geleneksel topluluklara, mitosların ritüel davranışlarıyla insan topluluklarının hayatlarını yöneten kurallar ve kurallar ilişkisine dayanır. Mezarlık kültüründe, mezarlık ziyaretleriyle Türklerin eski ve köklü inançlarından biri olan atalar kültü arasında bir bağ vardır. Atalar kültü, ataların takdisine dayanır. Atanın öldükten sonra ruhunun birtakım üstün güçlerle donanacağı ve bu sayede yardım edeceği inancı mevcuttur (Artun, 2001: 139). *Emrah ile Selvi Hikayesi* 'nde Aşık Ahmet'in oğlu Emrah, saz çalmaya meraklanır ancak saz çalmasını

bilmiyordur. Miroğlu Ahmet Bey'in sazının telini kırar. Babası başına bir tokat vurur. Emrah'ta meclisten ayrılır. Nurani derviş (zat) ile karşılaşır:

Aşih Ahmet aldı. Emrah'a verdi. Emrah ne görüptü saz çalmayı. Emrah tazeneye bi o yana, ben babamdan daha guvvetli söyleyim diye seslenir. Bunun sesi çıhmir diye bir tezene vurdu. Sazın üç telini birden gırıldı. Aşih Ahmet'in ele zoruna getdi ki, beyin sazının telini niye gırdı diye. Buna yanaşdı öyle bir Hüdayi tohat vurdu ki, bu hemen şap diye yere düştü. Şehrin mezerliğine gitti. Emrah uhumuştı. İlmi bilirdi. O mezerliğin bir tarafında sapa bir yerde oturup güzelce hacet namazı gılıp Allah'a yalvardı. Yanı tarafından bir zat peyda oldu. Yüzünden nur dökülür. Bu mübarek buna rivayet edildiğine göre üç dene bade verdiler (Türkmen-Cemiloğlu, 2020: 331-332).

Anlatıcı eşik mekânlara hazırlık aşaması için bir ön mekân kurgusu yaratır. Önce saz çalmasını bilmeyen Emrah'ı saz çalmaya meraklandırır. Daha önce hiç saz çalmayan Emrah'ın başarısız olacağı kesindir. Sonra “baba”sı tarafından gururunun kırılmasını sağlar. Sonuç olarak gururu kırılan Emrah, erginleşme sürecine dahil olmaya hazır hâle gelir. Erginleşme süreci için seçilen mekânın mezarlık olması tesadüfi değildir. Emrah'ın âşık olup, saz çalması için gerekli şartları sağlayacak bir kişiye ihtiyacı vardır. Hikâyede gerekli şartları sağlayacak olan kişi(ler) ise inanç noktasında kutsal kabul edilen bir mekân ve kutsal mekânda bulunan nuranî derviş, Hızır olmuştur. İslamiyet'te ölüden medet umma yoktur. Ancak veli kültü ve türbesinin etrafında oluşan birtakım inanma ve pratikler pagan kültürüyle ilgisinden dolayı yasaklanmasına rağmen günümüze kadar varlığını sürdürerek bir mezarlık kültü oluşturmuştur (Artun, 2001: 139). İlgili hikâyede mezar, âşık adayı için bir eşik mekân rolünde kullanılmıştır. Kahramanın normal kişiliğinden, âşık kişiliğine geçişte köprü mekân görevi üstlenmiştir.

Tufarganlı Abbas Hikâyesi'nde Abbas, annesinden işittiği acı sözler vesilesiyle babasının mezarı başına Kur'an-ı Kerim okumaya gider ve nurani derviş elinden bade içer. Âşıklığa geçiş anları, kutsal karşılaşmalar eşik mekânlardır. Kahraman eşik mekândan çıktıktan sonra normal kişiliğini geride bırakır. O, maceraya çağırılan seçilmiş kişidir.

Garı bunu öyle azarladı ki, Abbas hakgaten annesinden ömründe böyle acı söz işitmemişti. Annesini incittiğini gördü kimi Abbas tahammül edemedi. İçeri girmeden doğru mezerliğin yolunu tutdu. Mezerliğin içerisinde mezerin baş taşına göydü. Mumu ışılandırdı. Gendişi açdı Guranı Kerim'i ohudu. Yasini babasının ruhuna bağışladıktan sonra gendisine bir gaflet

uyhusu geldi. Başını kaldırdı ki, bir elinde gadeh bir elinde cem nurani derviş başının üstüne gelp salatı salam ohudu (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:91).

Eşik mekânlarda daima olumlu olaylar meydana gelmez. Hikâye kahramanları bazı durumlarda eşik mekânlarda olumsuz bir dönüşümler de gösterebilir. *Latif Şah Hikayesi*'nde, Latif Şah babasının kapattığı mahzenden çıkıp harami gibi yol kesmeye, haraç almaya başlar. *Aşağıdan şoşa yolları geçir. Bütün memleketlere kervannar, serbannar, efendim, gafleler kervannar geçir. Bunnarın hepsinin önünü kesif soyacahsınız* (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:536). Bu noktada daha önce de bahsedildiği gibi hikâye kahramanın gölge yönüyle yüzleşmesi gerekmektedir. Mehriban Sultan, memleketleri, dünyayı sarsan Latif Şah'ı merak eder, aşkından hastalanır. Haramiliğin yapıldığı mekânda birbirlerine âşık olurlar. Eşik mekân, Latif Şah'ın maceraya hazır olduğunu artık kişisel hikâyesinin peşi sıra gitmesini dikte eder. Erginleşmenin tamamlanması için kahramanın gölge yönleriyle de savaşması gerekmektedir.

Sevdakar Hikâyesi'nde, Tahran padişahının kız kardeşi Zehra (Zöhre) Sevdakar'a gönül verir. Ancak Sevdakar Gülenaz'ı sevmektedir. Zehra Sultan tebdil kıyafet ile eşkıyalığa başlar. Sandığa kapatılıp kaçırılan Gülenaz Zehra Sultan'ın eline düşer. Gülenaz, Zehra Sultan'ın kimliğini öğrenir ve birlikte söyleşirler. İkisi de Sevdakar'ı çok sevmektedir ve iki kadın anlaşarak Sevdakar ile birlikte evlenirler. *Sözümü dinlersense, gene senin dediğin kimi, gene baş hanım sen olacahsın. Ben de ikinci olurum* (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:454).

Eşik mekânların hikâyenin akışını değiştirecek olaylara gebe olduğunu ve her türlü değişim ve dönüşümün yaşanabileceği görülmektedir. Söz konusu hikâyede de bir adamı seven iki kadının eşik mekânda (yol) anlaşarak evlenmeleri eşik mekânın değiştirici ve dönüştürücü yapısını ortaya koymaktadır.

Halk hikâyelerinde amacı sevgilisine kavuşmak olan kahraman, bazen eşik mekânlarda insanî durumundan farklı bir görünümle karşımıza çıkabilir. Bu durum kahramanın zorlu yolculuğunda bir anlık eşik mekânın etkisiyle değişim görülebilmektedir: *El alem eşkıyalık yapıyor, ben de eşkıyalık yapacağım deyip sürülerinin yarısını böldü* (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:98). Burada kahraman asıl amacının dışına çıkar, eşkıya olmaya gönüllü olur. Eşik mekân kahramanı, anti-kahramana da dönüştürebilmektedir.

Beddualar, çaresiz olan, acı çeken, kötülüğe maruz kalan bir insanın rahatlamak, teskin olmak gayesiyle söylediği, kötü düşünce ve dilekleri kapsayan, söze orijinallik veren,

ifadeyi güçlendiren kalıp sözler olarak tanımlanır (Kaya, 1997: 111). *Amasyalı Küçük Ali Bey Hikayesi*’nde; çarşıda arkadaşları ile gezen Ali Bey, yoldan geçen yaşlı kadının su tulumunu taş ile deler ve yaşlı kadın Ali Bey’e beddua eder. Bu beddua Ali Bey’in hayatı değiştirir. Anlatı, folklorun eğitici gücünü kullanmakta ve birlikte yaşamının gerekliliğini de aktarmaktadır. Yaşlı ve savunmasız birine karşı yapılan saygısızlık toplumsal kurallar çerçevesinde kabul edilir bir davranış değildir. Sokak, kolektif olarak paylaşılan ve kendi içinde kuralları olan bir bütün olarak değerlendirilebilir. Kurallar çiğnenir, topluluğun olumlamadığı bir şey yapılırsa toplum bireyi hemen cezalandıracaktır. Yerleşik hayata geçmek, birlikte yaşamaya uyumlanmak bu noktada hikâyenin atıf yaptığı konulardan biridir.

Bir gün çarşıda arkadaşlarıyla gezerken baktı ki, bir dul karı nene su satıyor. Yani o zamanlar testi değil. Ya neyle? Tulum. Tulumla su satıyordu. Bu karşıdan gelen neneye, çocuk adam bir ok attı da nenenin tulumu delindi. Su dökülmeye başladı. Suyu dökülünce nene döndü ki, beyin oğlu atmış okunu. Tulum delinmiş. Ağladı. Dedi ki:

-Benim üç dört yetimim var. Fakirim. Su satmakla geçiniyorum. Yavrum ben sana kargış edemem ama. Lakin Cenabı Hak Taala Hazretleri senin içine öyle bir aşk ateşi versin ki, seni dağdan dağa aşırsın (Türkmen-Cemiloğlu, 2020:181).

Eşik mekân, her an her şeyin olabileceği tekinsiz bir alan yaratır. Sahneye biri gelir ve oyunun seyri tamamen değişir. İlgili hikâyede de Ali Bey, yaşlı kadının su tulumunu delmesi hikâye hiç kurulmayacak, Ali Bey aşk ateşine düşmeyecekti. Ancak bu durum hikâyenin kurulması için gereklidir.

Toplumsal normların aktarıldığı bir başka örnek de *Köroğlu’nun Oltu Kolu Hikâyesi*’nde verilmektedir. Köroğlu, oğluna ve birkaç adamına bir görev verir. Ancak Köroğlu’nun adamlarından biri olan Köse Kenan bu yönlendirmenin dışına çıkar ve Ermeni Tamara’ya âşık olur. Bu bağlamda Ermeni kadın Tamara’nın konağı eşik mekân olarak değerlendirilebilir.

Ay canım, bundan daha büyük varlık, bundan daha güzel gün mü olur? Git, onları da topla getir. Misafirhanem senindir. Burası koskocaman bir Türk Paşası’nın konağıdır. Benim kocam dün gece rüyama girmişti. Dedi ki; “Bak hanım bize misafirler gelecek, aman onların gönlünü al, onlara iyi hürmet et” (Türkmen vd., 2017: 172).

Köse Kenan, Köroğlu'nun emrinin dışına çıkarak Ermeni bir kadının evine girmiştir. Hikâye, kişisel duygularını geri planda bırakamayan kahraman için konağı eşik mekân olarak seçmiştir.

Hikâye kahramanın erginleşme sürecinin başlaması için içinde bulunduğu bağlamdan ayrılması gerekmektedir. *Seyyad Bey ile Güllü Kız Hikâyesi*'nde, Seyyad Bey her zamanki gibi arkadaşlarıyla ava çıkar. Ancak bu kez kale dışına çıkmıştır. Seyyad Bey'in tekinsiz, bilmediği bir yere geçmesi hikâyesinin başlamasını sağlayan eşik mekânı oluşturur.

Seyyad Bey, sevinç içerisinde bacısından ayrıldı. Arkadaşlarıyla beraber kale surunun dışına çıktılar. Aradan bir müddet geçti..... Fakat, hiçbir taraftan bir ses gelmedi. Terli atını şöyle bir ağacın gölgesine çekti. Kendisi de o ağaca yaslandı. Sırtını verdi ağaca. Gökyüzündeki yıldızlara bakarak:

- Yarabbi, ben buralara hiç gelmemişim. Babamla, anamla gezmeye çıktığımız zaman, bizim sınırlarımızın dışına hiç çıkmamıştım. Acaba burası neresidir, dedi (Türmen vd., 2017: 279-280).

Seyyad Bey de aşina olduğu mekândan ayrılarak hikâyesine başlamıştır. Sınırların dışına çıkmak, tekinsizliğin alanına geçmek olarak değerlendirilebilir. Benzer bir örnek de *Gelin Taşı Hikâyesi*'nde de bulunmaktadır. Yusuf Bey arkadaşlarıyla Gölde misafir olduktan sonra kendi memleketine gitmek üzere yola çıkarlar. Ancak Yusuf Bey yol üzerinde yabancı bir yeri merak eder ve o yöne gitmek ister.

- Arkadaşlar! Burası neresidir? Bunlar kimdir?

Arkadaşları dediler ki:

- Hiç orasını sorma! Aman ha! Kurt duysun, kuş duysun, dağ duysun, taş duysun sen sakın duyma? – Niye?
- Bizim memlekette bir bey var. Sabri Bey! Çok zulümkâr, zalim bir beydir (Türkmen vd., 2017: 377).

Arkadaşları Yusuf Bey'e uyarıda bulunsalar da hikâyeyi başlatan unsur Yusuf Bey'in bilmediği ve girmemesi gereken bir eşik mekâna girmesiyle başlar. Genellikle masallarda görülen “yasak” motifi, kahramanın girmemesi gereken bir yere girmesiyle çiğnenir. Yasağın çiğnenmesinden sonra kahramanın başına birçok bela gelmekte ve çeşitli imtihanlardan geçmesi gerekmektedir. Halk hikâyelerinde yasak motifi, hikâye kahramanın girmemesi gereken, ait olmadığı özel bir mekâna girmesiyle gerçekleşir. Yasemen Hanım'ı gören Yusuf Bey âşık olur ve çadırlarının kurulduğu yerin ortasına kadar gider. Yasemen

Hanım'ın çadırı, hikâyenin kadın kahramanının bulunduğu mekândır. Yusuf Bey bu mekâna girerek bir yasağı ihlal eder ve hikâye başlar.

İncelenen hikâyelerde genellikle hikâye kahramanının nereye gideceğini bilemediği anlarda karşısına bir “çeşme” çıkar ve buraya birilerinin geleceğinden emin olarak bekler. *Celal Bey ile İpek Sultan* Hikâyesi'nde, de nereye gideceğini bilemeyen Celal Bey ve arkadaşı Cünun çeşme başında birilerinin gelmesini beklerler. Herhangi bir yere konuşlanmış bir çeşme kolektif bir yapıyı sembolize etmektedir.

Bu hâl içerisinde, yedi gün yol gittikten sonra şöyle baktı ki karşıda bir çeşme var.

- Bu çeşmenin başına atlarımızı sulayalım. Mutlaka bu çeşmeye insanlar gelir gider. Biz de bu çeşmeden nereye gittiğimizi, burasının neresi olduğunu onlardan sorarız, dedi.

Garip Cünun, bunun dert ortağı, sır arkadaşı, akıllı başlı adamdı. Dedi ki:

- Celal Bey! Ancak ve ancak, bizim gideceğimiz yolun rehberini sorma yerimiz burasıdır! (Türkmen vd., 2017: 444).

Hikâyenin devamında yukarıda yapılan değerlendirmeyi destekleyici bir gelişme meydana gelir:

Bunlar, atlarını suladılar. Heybelerinden çıkarmış oldukları yollukları, zaten azalmıştı. Onu koydular ortalarına. O çeşmeden su getirerek başladılar az da olsa karınlarını doyurmaya. Bir de başlarını kaldırdılar ki ne kaldırınsınlar? Karşı taraftan bir deve, bir zil sesi geliyor. Uzaktan bir kervan (Türkmen vd., 2017: 444).

Böyle Bağlar Hikâyesi'nde, Hüseyin Bey evlilik yaşına gelmiş bir gençtir. Ancak kendisi ne bir güzele âşık olur ne de at kuşanıp sevdiğini aramaya çıkar. Anam babam kimi isterse ben onunla evlenirim der ve babasının beğenip aldığı Senem Hanım'la evlenir. Geleneksel hikâye kalıplarına uygun olmayan bu başlangıç, hikâyenin devamında Hüseyin Bey'in erginleşme yolculuğuna çıkmasına vesile olacaktır. Hüseyin Bey için ev, dayanılmaz, aşağılayıcı, dar bir mekâna dönüşmüştür. Gurbete gitmesi “her olgun erkek gibi” belli mücadelelerden geçmesi gerekmektedir.

- Ben diyarı gurbete gidiyorum. Üç seneye kadar geldim geldi. Gelmedimse ondan sonraki de sana kalmış.... Efendim, Hüseyin Bey yöneldi kapıya taraf. (Türkmen- Cemiloğlu, 2020: 35).

Hüseyin Bey için evden ayrılmak eşiktir. O zamana kadar ailesinin yanından hiç ayrılmayan ve hiçbir zorlukla karşılaşmayan kahraman artık tekinsiz bir alanda yalnız olarak hikâyesine devam edecektir. Eşik bazen aşılması gereken bazen de ulaşılması gereken bir yer/ olgu olabilir.

İncelenen halk hikâyelerinde eşik mekânın kahraman üzerindeki etkisi ve anlatıyı değiştirme işlevi baskın bir unsurdur. Hikâyelerin ana temalarından biri olan yolculuk eşikten ayrılma ile mümkün olmaktadır. Bu bağlamda hikâyenin aktarılması için kahramanın eşik mekânlarla temas etmesi gerekmektedir.

2.2.2. Algısal Mekânın Bağlamsal Değişimi: Şehir

Anlatılarda şehir kavramı destandan halk hikâyesine geçiş süreciyle göçebelikten de yerleşik hayata geçişin örneklerinin verildiği bir dönemi kapsar. Geçiş dönemi eseri olarak kabul edilen “*Dede Korkut Hikâyeleri*” nde yerleşik hayata geçişin örnekleri görülür. Ancak tam anlamda yerleşik “şehir” hayatı halk hikâyelerinde tespit edilir. Şehirlerde hâkim yapı padişah, vezir, harami(eşkıya) gibi otoriteye sahip kişilerin yönettiği mekânlar olarak oluşum gösterirler. “Mekânın insanı okuması neticesinde insan mekânı biçimlendirir. Mekân okuyup algıladığı resme göre biçim değiştirir, toplumundan aldığı form ve renklere göre şekil alır. Şehre dair silüetin ortaya çıkması bu sürecin sonunda doğal olarak gelişen bir durumdur” (Taşçı, 2014: 50). Bu bağlamda halk hikâyelerine yansıyan şehir yaşamı otoriter bir gücün yönetimi ile şekillenen yapılar olarak tasvir edilirler. Bazı hikâyelerde bu güç, bir şans durumunda “herhangi biri” nin padişah seçildiği, yönetici olduğu durumlarda görülür. Ancak bu noktada şu unutulmamalıdır ki herhangi gibi biri olan kişiler anlatının kahramanı olan seçilmiş kişilerdir. Kahraman için yönetici olmak yolculuğun bir parçasıdır. Yönetici olmaya hak kazanan kişiler hikâye anlatıcısı tarafından idealize edilmiş kişilerdir.

İncelenen halk hikâyelerinde tespit edilen mekânsal olarak “şehir” kurgusu kahramanları asli olarak etkileyen mekânları oluşturur. Şehir = güç bağlamında değerlendirildiğinde otorite sahibi kişi(ler) tarafından düzenlenen mekânlardır.

Kenan ile Hanzade Hikâyesi’nde; *Hamid Han bir gün şehrin içerisinde gezerken, geri döndü baktı ki, her yanda Celal Paşa’nın bahçeleri, bağları: ‘Ben bu gece bahçelerin birkaçının ismini sildirip “Hamid Han Bağları” yazdıracağım!* (Türkmen vd. 2020:64) diyerek Celal Paşa’nın bağlarına kendi adını yazdırır. Nüfuz olarak Hamid Han’dan üstün olan Celal Paşa da Hamid Han’ı sürgüne gönderir. Cahilce davranan Hamid Paşa, toplumsal düzeni bozmaya yeltendiği için kendisinden daha güçlü olan Celal Paşa tarafından

cezalandırılır. Böylece her isteyen kişinin işine geldiği gibi bir başkasının malına müdahale etmemesi gerektiğini göstermiştir.

Hamid Han sürgündeyken yolda bir fırıncı görür ve biraz helva ve ekmek ister. Ancak fırıncı ekmek ve helva vermez.

Bana biraz ekmekle helva ver!

Geç ulan! Deli oğlu deli! Ne ekmeği ne helvası? (Türkmen, vd. 2020:70-71). Âşıkların bir özelliği de öğüt vermek, eğitici olmaktır. Hikâyede, yolda kalmış kişilere yardım edilmesi gerekliliğine atıf yapılmaktadır. Hikâyenin devamında Hamid Han ülkenin padişahı olur; fırıncıyı affeder ve kırkıncı veziri yapar. Padişah; affedici, lütuf eden kişi olarak otorite sahibi kişidir. Hamid Han' da yönetici olduğunda şehir hayatına uygun, kişisel kararlar yerine toplumu derleyici- toplayıcı bir tutum sergilemiştir.

Hikâyenin devamında Kenan Bey, Kahraman Harami ile güreş yapar ve güreşi kazanır. Kahraman Harami:

Sen bilmezsin! İleride, gideceğimiz memlekette, çok merhametli, insanın halinden çok bilen bir padişah varmış. Bizi ancak o affeder. Eğer müsaade edersen, gidip o padişaha teslim olalım (Türkmen vd. 2020:87) düzensizliğin ancak düzenli bir şehir hayatı ile yoluna gireceği düşünülmektedir. Hikâye anlatıcısı da düzensiz bir hayattan ziyade düzenli şehir hayatını öğütler.

Tahir ile Zühre Hikâyesi 'nde, Arabozucu Arap köle her an âşıkları (Tahir- Zühre) takip eder ve her fırsatta padişaha söyleyerek Tahir'i sürgüne göndertir. Tahir, padişahın izni olmadan yaptığı her buluşmada bir zarar görür, sürgüne gönderilir. Şehir düzeni Tahir'in davranışını olumsuzlar ve her zaman ispiyoncu kötü niyetli kişilerin varlığına da yer verir.

Kızı Zühre'yi, Tahir'e layık görmeyen Zühre'nin annesi, şehirde bulunan büyücüye giderek padişaha, Tahir'den soğuma büyüsü yaptırır. Bazen düzenli şehir hayatında da gizli kapaklı kötülüklerin olabileceği hikâyede yer verilmiştir.

Tahir, hikâyenin devamında sandığa konularak denize atılır. Kanhar ülkesinin padişahının kızları Tahir'i kurtarır. Ülkenin padişahı, Zühre'nin babasından daha merhametlidir. Tahir'i sudan kurtarırlar. Hikâyede iki padişahın karşılaştırılması yapıldığında iki farklı yönetici figürü ortaya çıkar. Şehir hayatında ekonomik olarak güçsüz olan Tahir, her durumda sürgün edilen, sözü dinlenmeyen bir tip olarak karşımıza çıkarken; Zühre'yle görüşmek için ihlâl ettiği şehir kuralları Tahir'in hakkını savunmasına imkân vermemiştir.

Latif Şah Hikâyesi'nde, cehalet şehrine örnek olarak Fas padişahının şehri örnek olarak tespit edilmiştir. Hikâyede Fas memleketinin padişahından bahsederken şu ifadeler kullanılır:

O Fas padişahı zalım oğlu zalım sadece kadın tüccarı. Kadın müştacı. Nerde güzel kız var nerde güzel kadınlar varısa ortıya ressamı salıp kim gızı güzelse, onun foturafını çekip ona götürüp parıynan alardı onu (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:570).

Mehriban Sultan'nın da fotoğrafını gören Fas padişahı, cehalet ve zorbalıkla Sultan'ı da almak ister:

Esfendiyar isminde bunun büyük bir pehlivanı varıdı. Gol guvvetinde.... Hindistan'a çıhdılar. Hindistan'a çıhar çılmaz hemen şehrin dört etrafını öyle sardıtdı ki, hiç kimseyi şehirden ne içere ne dışarı goymadılar (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:571).

Hikâyede tasvir edilen yönetici, gücü sayesinde her şeyi yapma hakkına sahip kişidir. Zalim ve zorba bir yönetimin de var olacağı anlatıcı tarafından aktarılmaktadır.

Bedri Sinan Hikâyesi'nde, Sinan Bey'in annesi kocası öldükten sonra diyar diyar oğlunu arar. Adan şehrine padişah olur. Bu bağlamda hikâyede toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkılır. Toplumsal cinsiyet, ataerkil bir sistem ve düşünce çerçevesinde toplumsal olarak kurgulanan cinsiyet rollerine ve sorumluluklarına ilişkin ayrımın, toplumun her kesimince benimsenmesi, gelenekle, kültürle örülmesi ve sürekli beslenmesidir (Yıldız, 2024:64). Bu anlamda kadın ve erkek rolleri toplumsallaşma sürecinde tanımlanmıştır. Örneğin, hangi işlerin kadınların yapacağı, hangi işleri erkeklerin yapacağı toplumsal kurallar çerçevesinde belirlenmiştir. Buradan hareketle Bedri Sinan'ın annesinin yönetici pozisyonunda olması için "erkek" olması gerekmektedir. Anlatıcı, kadın kahramanın yönetici olması için gerekli şartın erkek kılığına girerek mümkün olacağını vurgulamaktadır. Hikâyede Sinan'ın annesinin yöneticiliğinden şöyle bahsedilir:

Senin bir çaren varsa Adan Bey'i çok merhametli duymuştum. Bir kadınmış. Çok merhametliymiş. Ben Adan'a gideceğim, haber vereceğim, ordan asker getireceğim. Halit, bir gemi kiraladı, yola düştü. Adan'da Adan Beyine çıkıp macerayı anlatınca Adan Beyi anasıydı.... Günün birinde yola çıkan ordularla Adan Beyi öyle bir savaş etti ki, Sinan beyin gemisini kurtarıp Adan'a çektiler (Türkmen- Cemiloğlu 2020:116) Sinan Bey, annesinin yardımı ile zor durumdan kurtulmuştur.

Hikâyelerde genellikle kapalı mekânın kahramanları olarak tasvir edilen kadınlar ilgili hikâyede şehir hayatını yönetebilecek bir konuma yerleştirilirken; kadının, erkek rolü yaparak şehir hayatına dahil olabileceği de göz ardı edilmemiştir.

Âşık Sümmâni ile Gülperi (Perizat) Hikâyesi’nde, Hikâyeye kahramanlarından, Ahmet ve Süleyman yabancıları oldukları bir şehre gelirler. Tek istekleri dillerini anlayan birini bulmaktır. Hikâyede bu şehrin özellikleri şöyle anlatılır:

[...] Meğerse, bunları getirip bıraktıkları yer Afganistan’mış. Tren istasyonundan yürüdüler. Dağları aştılar. Bir şehre geldiler [...] Burası Afganistan toprağının Bedaşan şehridir [...] Kardeş! Bizim buranın töresi, geleneği budur! Biz misafirin perişan halini gördüğümüz zaman ona yardım ederiz [...] Sonra her köyün, her mahallenin ortak bir misafirhanesi vardır. Götürür orda yatırırız. Bizim usulümüz de budur (Taşlıova vd. 2020:235).

Şehir, şehre yabancı olarak gelen misafirlerine misafirperver davranır. Ancak burada özel mülkiyetin ortaya çıkmasıyla ve ev’in özel bir alan olarak değerlendirilmeye başlandığı da görülmektedir. Misafirler evde değil, onlar için hazırlanmış misafirhanelere yönlendirilir. Atılı- göçebe yaşam tarzı, özel mülkiyet kavramının benimsenmemesi misafiri evde ağırlama, sofranın kurma geleneğine atıf yaparken; yerleşik düzene uyumlanmak, özel mülkiyet kavramıyla eve gelen misafire “öteki” olarak yaklaşmayı ve evin dışında misafir etmeyi uygun bulmuştur.

Köroğlu Oltu Kolu Hikâyesi’nde, Ermenilerle baş edemeyen halk Köroğlu’ndan yardım ister. Çünkü padişah halkın isteklerine, sıkıntılarına kulak asmamaktadır. Hikâyede bu bölüm şöyle geçer:

Bulunmazmış bu dertlerin dermanı
Padişah’tan çok bekledik fermanı
Bize düşman oldu zalim Ermeni
Hallerimiz yaman oldu Köroğlu (Taşlıova vd. 2020:167).

Köroğlu keleşleri ile şehri Ermeni zulmünden kurtarır ve huzuru sağlar. *Köroğlu Oltu’yu, o İslam alemini, o Türk alemini o zulmetin altından kurtardıktan sonra, buraya bir adamını gözcü olarak bıraktı* (Taşlıova vd. 2020:185). Köroğlu şehir hayatında düzeni sağlayan bir güç, otorite olarak değerlendirilebilir.

Şehirleri mekânsal bağlamda “cahil” ya da “faziletli” konumuna getiren kişiler, şehrin yöneticileri ve şehirde yaşayan halkın gelenek ve görenekleridir. Halkın kültürü ve

yöneticinin bilgisi, görgüsü, aklı ne kadar yönetimde etkili ise şehrin gelişimi ve kahramanlar üzerindeki etkisi de o orantıda değişim göstermektedir. Eğer ki şehirde huzur sağlanmıyorsa halk huzuru sağlayacak başka güçlere yönelmekte ve yardım istemektedir.

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikâyesi'nde; Emir Han'ın amcası Ziyad Han, düşmanlar tarafından elleri, kolları bağlı bir şekilde idam sehпасına getirilir. Gence hanlığı düşmanların eline geçmek üzereyken Emir Han ordusuyla gelerek Gence şehrini ve Müslümanları kurtarır. Anlatıcı, şehir hayatının olağan bir parçası olarak "idam" konusunu işlemektedir. Bu noktada hikâyelerde kahramanlar, idam sehпасına kadar getirilir ve tam o an bir şey olur ve kahraman idam edilmekten kurtulur.

Sonuç olarak, şehir/ şehirleşme yerleşik hayatın bir parçasıdır. Hikâyelerde tespit edilen şehirleşme ülkeyi yöneten padişah, yöneticinin düzenlediği çerçeve içinde oluşum göstermektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal normlar şehir hayatının oluşmasında etkindir. Kadın bir kahramanın açık mekânda bulunabilmesi ancak erkek kılığına girmesiyle mümkündür. Bu bağlamda mekân, kahramanı algısal olarak etkilemektedir.

2.2.3. Algısal Mekânın Kutsalla İlişkisi

Halk hikâyelerinin genel yapısının âşık-maşuk ikiliği üzerine kurulduğu düşünüldüğünde hikâyelerdeki "aşk" kutsal bir niteliğe sahiptir. Çünkü, erkek kahraman ilâhi bir güç ile rüyasında pir/ derviş elinden bade içerek âşık olur. İncelenen hikâyelerde kahraman sadece maşuğu için bade içmez. Peygamberler, üçler, yediler, kırklar adına da verilen badeyi içer. Bu durumda, sevgilisine ulaşmak için çıktığı zorlu yolculuğunda her an yardımcısı pir/ Hızır olur.

Halk hikâyeleri genellikle çocuksuzluk motifi ile başlar. Çocuğu olmayan padişah/vezir vb. Hızır/pir tarafından verilen "elma" ile çocuk sahibi olurlar. Elma, kutsallık bağlamında değerlendirildiğinde "ağaç kültü" ile ilişkilendirilir. Hikâyelerde mekân olarak bu kült "bahçe" üzerinden verilmiştir. Ayrıca hikâyelerde su, çeşme, kuyu başları kutsal mekânlar olarak tespit edilmiştir.

Kutsal mekânların özellikleri değerlendirildiğinde, kahramanın âşık olma mekânından başlayarak, yolcuğunun sonuna kadar ki maceralarında ilâhi bir gücün koruması altındadır.

Kerem ile Aslı Hikâyesi, çocuksuzluk motifi ile başlar. Kutsal bir kişiliğin insanlarla iletişime geçmesi için "bahçe" tasviri yapılmıştır. Bahçe, yaratılış mitini anımsatmaktadır. Hayatın ve canlılığın ifadesi olarak, doğurganlığa da bir çağrışım yapmaktadır.

Ama Keşiş'in garının da aksine onun da çocuğu yoh. Bir cuma günü bahçade böyle oturup söhbet edirdiler. Bahdılar ki yaşlı, nurani bir adam, elinde iki dene fidan çubuğu. [...] Fidan tuttuğu zaman alacam. Bunun biri tutacak biri biri tutmayacak. Yere bunnarı ektiğiniz zaman tutan fidanın dini bütün olan, yani kimin dini bütünse onun fidanı bitecek. Kimin dini çürükse onunki bitmeyecek. Bitenin dinine öteki dönmesi gerekir. Madde bir. İkincisi, bu ilk bitenden sora bu bir tene elma verecek. [...] Birinin oğlu olacak, birinin gızı (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:492-493).

Kerem ile Aslı Hikâyesi'nin *Erzincan Bağları Hikâyesi (Kerem ile Aslı Hikâyesi Bölümü)* de çocuksuzluk motifi ile başlar. Ancak hikâyenin bu varyantında elma nurani bir derviş tarafından değil, Ziyad Han tarafından ağaçtan koparılarak alınır. Burada elmayı Ziyad Han'ın alması da mitik anlatılara Gök Tanrı inancına atıf yapmaktadır. Yöneticinin, Gök Tanrı'dan kut alması ve kutsal sayılması anlatısı burada dikkat çekmektedir. Kara Melik'in elmayı alan değil, kendisine uzatılan elmayı yiyen kişi konumunda olması onun kutsal bir kişilik taşımadığını ve otorite olmadığını bir göstergesidir.

Bahçede gezerken Ziyad Han, daldan bir elma kopardı. Kara Melik'e dedi ki:

-Kara Melik, cebinde bıçağın var mı?

Kara Melik, cebindeki bıçağı çıkardı. Ziyad Han, bu elmayı ikiye böldü. Dedi ki:

-Bunun yarısını sen yiyeceksin, yarısını ben yiyeceğim.

Cenabıallah belki bizlere bir evlat nasip ederse, senin kızın olursa, benim oğluma vereceksin [...] (Taşlıova vd. 2020:211).

Hikâyedeki “fidan”, ağaç kültürünün doğurganlığına örnek olarak verilebilir. Ağacın kutsallığı, hikâye/ler de bahçe, elma vb. objeler üzerinden aktarılır. Ayrıca *Kerem ile Aslı Hikâyesi*'nde kutsallık, İslamiyet- Hristiyanlık karşıtlığı bağlamında işlenmektedir. Hristiyanlar için kutsal olan “kilise” Aslı ve ailesi için korunaklı bölgedir. Onlar için kutsal mekân kilisedir. Badeli âşık olan Kerem'in ise her daim yardımcısı nurani derviştir.

Tahir ile Zühre Hikâyesi'nde, ağaç motifinin doğurganlık işlevini temsil etmesi ve kutsal olması özelliğini devralan “bahçe”; kutsal mekân olarak betimlenir:

Ahmet Vezir çoh takva idi. Birgün özüne düşündü: Bizim halımız n'olacak. İki gardaşıh. İkimiz de evlatdan sonsuz. Bir de düşündü: Guranı Kerim'de Canaballah bir gulum sıtkıla benden ne isterse ben ona verirem. [...] Böylece gendi haremine ayit bahçede namaz gılıp tenhada gılıp gendisi duasını bitirdikten sonra, Cenabıallahdan evlat istedikten sonra, az

sonra yanında nurani bir derviş baba peydah oldu. [...] Vezir, bu elmanın yarısını sen, yarısını da gardeşin. [...] Allah birinize oğul verecek erkek, birinize kız verecek (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:247-248).

Hikâye kahramanın gördüğü rüyaları da kutsal mekân bağlamında değerlendirmek mümkündür. *Tahir ile Zühre Hikâyesi*’nde, Tahir kara kaygılı düş görür. Bu düş, onun kötülüğünü isteyen kimseye işarettir:

Bir gece korkulu bir düş gördü. Düşünde dört yanını kara köpekler almışlar, ne kadar uğraşırsa bir türlü kurtulamadığını görmüştü. O korku ile uyanıp, düşünceye daldı. ‘Ben bir zamanlar bu düşü bir kere daha görmüştüm. Korkarım ki düşmanlarım bizi görmüş olsunlar’ deyip iki gece Zühre’ye gitmedi (Türkmen- Cemiloğlu, 2020: 231).

İlâhi bir mesaj içeren rüyalar, kutsal bir yönlendirme içerdiği için kutsal mekâna atıf yapılmaktadır. Bu tür rüyalar rüyayı gören kahraman için uyarıcı nitelik taşımaktadır.

Celal Bey ile İpek Sultan Hikâyesi’nde, eşik mekân olarak da değerlendirilen “çeşme”, suyun kutsallığı bağlamında hikâye kahramanına yardımcı bir kutsal mekân olarak değerlendirilir:

Bu çeşmenin başında atlarımızı sulayalım. Mutlaka bu çeşmeye insanlar gelir gider. Biz de bu çeşmeden nereye gittiğimizi, burasının neresi olduğunu onlardan sorarız (Taşlıova, vd. 2020:444).

Gelin Taşı Hikâyesi’nde; düğün günü Yasemen Hanım’ı Yedi Deli Kardeş kaçırmak ister. Yasemen Hanım da;

Eeey on sekiz bin alemi yaratan Allah! Ben sevdiğim Yusuf’a söz vermiştim. O, yoldan geçerken beni çadırımda görüp gönül vermişti. Ben ona, o bana aşık- maşuk olmuştuk. Bu zalim insanlara beni yar etmektense, beni taş kes! (Taşlıova vd., 2020:386) dedi ve Allah Yasemen Hanım’ın duasını kabul etti. Akkom Köyü’nün arasındaki yamaca taş kesildi. Halk hikâyelerinde âşık olma, sözüne sadık kalmak çok önemlidir. Çünkü aşıklık ile kutsallık arasında sıkı bir bağ vardır. Ayrıca hikâyelerde kahramanların ettikleri dualar/beddualar gerçekleşir.

Âşık Kahraman’ın Kars’ın Kurtuluş Destanları Hikâyesi, Ermeniler, Müslümanları kutsal mekânları olan “cami” de toplarlar. Vaaz verileceğini söylerler. Müslümanlarda, güvenilir mekân olarak bilinen camide bir araya gelirler. Ancak, Ermenilerin amacı Müslümanları burada katletmekmiş.

[...] Bu minval üzere, bizim köyün insanları, yukarıdan aşağıya, yediden yetmişe toplandılar caminin içerisine. Meğerse bunların maksadı, niyeti

köydeki Türklerin, Müslümanların hepsini yakmakmış. Bu tuzağı yerine getirdiler. Camiyi ateşe verdiler. Canlı canlı, ne insanlar yandı! (Taşhova vd. 2020:545).

Tufarganlı Abbas Hikâyesi'nde Abbas babasının mezarına Kuran'ı Kerim okumaya gider. Ancak mezarlıkta uyuyakalır. Rüyasında pir elinden bade içerek normal kişilikten âşık kişiliğe geçiş sağlar. Hikâyelerde kahramanların genellikle âşık olma sahnelerinin görüldüğü mezarlık motifi kutsal bir mekân olarak değerlendirilebilir.

Mumu ışılandırdı. Gendişi açdı Guranı Kerim'i ohudu. Yasini babasının ruhuna bağışladıktan sora gendisine bir gaflet uyhusu geldi. Ne kadar ettise gendini uyhudan alamadı. Abbas o an için uyhuda yatdığı yerde bir ara bir gürültü gopdu. Başını galdırdı ki, bir elinde gadeh bir elinde cem nurani derviş başının üstüne gelip salatı selam ohudu. (Türkmen- Cemiloğlu, 2009: 91).

İncelenen halk hikâyelerinde kutsal mekânlar inanç dairesi etrafında şekillenmiştir. İnanç çatışmasının görüldüğü bir hikâye olarak Kerem ile Aslı hikâyesi tespit edilmiştir. Bu hikâye dışında kapsamlı bir inanç çatışması tespit edilmemiştir.

2.2.4. Tayyî Zaman Tayyî Mekân: Rüya

Halk hikâyelerinde kahramanlar iki amaç için rüya görürler. Birincisi, derviş elinden bade içerek âşıklık özelliği kazanırlar ve âşık olacakları kişiyi görürler. İkinci olarak, kahramanlar karşılaşacakları tehlikeli durumlara karşı uyarı rüyaları görürler. Uyku halindeyken görülen bu rüyalar, rüya mekânlarını oluşturur. Rüya mekânları, genellikle reel dünyadan farklı, olağanüstü özellikler göstermezler. Alıntılanan hikâye örneklerinde genellikle rüyayı gören âşığa sevgilisinin yaşadığı ülke, bahçe, kimin kızı olduğu vb. yerler ve bilgiler verilir. Yapılan bu mekânsal tasvir âşığın sevgilisini bulmasında kolaylık sağlamaktadır.

Rüyayı gördükten sonra uyanan kahraman artık yeni bir kişiliğe sahiptir. Uyanması için hâlden anlayan bir âşıkla söyleşmesi ve yolculuğa çıkması gerekir. Rüya mekânları hikâye kahramanını değiştiren/ dönüştüren/ yönlendiren bir yapıya sahiptir. Doğan Kaya, âşık edebiyatındaki rüya motifini şöyle tanımlamıştır:

Âşık edebiyatındaki rüya motifi, kompleks bir yapıya sahiptir. Şöyle ki, kişi rüyasında bir güzele âşık olmakla beraber, âşıklığın vecibelerini de yine rüyasında öğrenir. Böylece sade kişilikten san'atçı kişiliğe geçer. Bu

söylediğimiz bilhassa, rüyasında bade içerek âşıklık istidadı kazanma hadisesine bağlı olarak gerçekleşir (Kaya, 1991: 63).

Gülistan ile Süleyman Hikâyesi’nde, Süleyman’ın âşık olduğu kişi rüya mekânında gösterilir.

[...] Bak iki parmağımın arasından ne görüyorsun?

Süleyman, baktı ki:

-Allah Allah! Burası bizim Bayburt’taki Ziya Ağa’nın hanesi. Dere köyündeki Ziya Ağa’nın evi.

-Yavrum bir bak ne görüyorsun içerde?

Süleyman evden içeri girdi, baktı ki; ‘Her taraf benim gördüğüm evin içi, benim kaldığım ev.’

-Gir sağ taraftaki odaya. Başını uzat!

Başını uzatıp baktı ki, ne baksın! Ocağın batmasın! Ziya Ağa’nın kızı Gülistan Hanım yataklar içerisinde (Taşlıova vd., 2020:356).

Hikâye kahramanı Süleyman, rüyadan uyandıktan sonra normal kişilikten sanatçı kişiliğe geçmiştir. İncelenen diğer halk hikâyesi metinlerinde de benzer rüya mekânları görülmektedir. Hikâye metinlerinden örnekler şöyle sıralanabilir:

Celal Bey ile İpek Sultan Hikâyesi’nde;

Celal Bey, kadehi içtikten sonra, üç yüz altmış altı damar, yüz kırk dört parça kemiği od tutup, ateş tutup yanmaya başlarken, Derviş Baba dedi ki:

-Celal Bey, şu iki parmağımın arasından bak, ne görüyorsun?

Şöyle Derviş’in iki parmağının arasından baktı ki, çok müzeyyen bir şehir, mükemmel bir şehir. Her tarafı mamur, her tarafı abad bir şehir. Şehrin munasip yerinde yapılmış bir saray var.

-Hah yavrum, işte o İpek Sultan’ın babasının sarayıdır! Dedi.

Sarayın yanı başında bir ev var. Evin ocağı batmasın! Önünde havuzlar, güller, bahçeler. Envayi çeşit kuşlar ötüşüyor içerisinde (Taşlıova vd., 2020:433).

İrfani Hoca ile Türkmen Kızı Hikâyesi’nde;

[...] Yanmazsın yavrum! Bak, şu iki parmağımızın arasından! Ne görüyorsun? dediler.

İrfani Hoca dedi ki:

-Derviş Baba, uzun ince bir yol görüyorum. Her tarafı yemyeşil!
Ağaçlar var, yamaçlar var, çayırlar var, yaylalar var!

-Hah! O yaylanın içersine iyice, dikkatlice bak!

İrfani Hoca, şöyle bir baktı ki, peh ocağın batmasın! Bir nazenin sultan! Yanındaki kızlarla beraber, çiçeklerin arasından koyun sağmaktan geliyor (Taşlıova vd. 2020:188-189).

Bağdat Hanım ile Hafız Hikâyesi 'nde;

[...] Bak yavrum! Şu iki parmağımın arasından ne görüyorsun?

Bağdat Hanım, şöyle bir baktı ki:

-Allah Allah! Burası Çıldır Gölü'nün karşısındaki, babamın konağının karşısındaki köy!

-Ha yavrum! Oraya iyice bak! Orada bir yiğit göreceksin!

Bağdat Hanım, şöyle bir baktı ki, ne baksın? Ocağın batmasın yiğit? Başını yastığa koymuş, derin bir düşünce içerisinde (Taşlıova vd. 2020:253).

Şeyh Senan Hikâyesi 'nde;

[...] Oğlum, bir şey gördün mü, dedi:

-Hayar baba. Görmedim, dedi.

İki barmağımı galdırdı:

-Aha bu aradan bah, dedi. Arasından bahdı. Zaten aynı şehirde durur. Çoh güzel, yahışihli birgız anam o kadar güzel. Yanında da cariyesi mi ne, uzun boylu, uzun saçlı. [...] Baba olur mu, ben bunu bir tutabilsem.

-Olur oğlum. Tutabilirsense tut.

Bu yetişdi. Gızı tutdu. Ne gızı? Orda artıh ne varsa. Gızı tutdum zannetdi ama. Uyandı ki ne gız var ne derviş var, goca bir şeyi gucahlanmış (Türkmen- Cemiloğlu2020:747-748).

Emrah ile Selvi Hikâyesi’nde;

[..] Şöyle iki barmağının arasından, şöyle barmağını yaptı. A bu aradan barmağımın arasından bah, dedi. Bahdı. Garşıda bir nazenin dilber durır ki[.] Ne görürsen?

-Güzel bir kız.

-Oğlum işte Selvi Hanım odur. Her ikiniz birbirinize gavuşacahsınız (Türkmen- Cemiloğlu, 2020:332-333).

Âşık Sümmani ile Gülperi (Perizat) Hikâyesi’nde; rüya mekânı şöyle tasvir edilir:

Gece rüya aleminde Gülperi karşıma gelir. Aramızdan derin su akar. Ben bu tarafa, o karşı tarafa. O suyun kenarları öyle yalçın kayalarla donatılmış ki; ne onun bu tarafa geçmesi mümkün olur ne de benim o tarafa geçmem mümkün olur! Birbirimize bakar bakar kalırız. Sabah olur, bir de gözümü açarım ki ne Gülperi var ne de hiçbir yer (Taşlıova vd. 2020:230).

Âşık Sümmani ile Gülperi (Perizât) Hikâyesi,

Gece rüya aleminde Gülperi karşıma gelir. Aramızdan derin bir su akar. Ben bu tarafta, o karşı tarafta. O suyun kenarları öyle yalçın kayalarla donatılmış ki; ne onun bu tarafa geçmesi mümkün olur ne de benim o tarafa geçmem mümkün olur! Birbirimize bakar bakar kalırız. Sabah olur, bir de gözümü açarım ki; ne Gülperi var ne de hiçbir yer! (Türkmen vd., 2017: 230).

Hikâyede görülen rüya, âşıkların kavuşamayacağını haber vermektedir. Hikâyelerde görülen mekânsal olarak uzaklıkların aşılması ilgili hikâyede daha gerçekçi olarak işlenmiş ve ulaşılması zor olan ülkeye gitmek ve sevgiliyi bulmak mümkün olmamıştır.

Hikâye kahramanı Sümmani, arkadaşları arasında “Sümmani Baba” olarak anılmaktadır. Bu isimlendirme Sümmani’nin olgun/ erginleşmiş bir birey olarak sevdiğine kavuşmak için yollara düşmesine gerek kalmadığının da bir göstergesi gibidir.

E Sümmani tanınmış bir insan. O bölgede, Erzurum’da, Narman’da Sümmani dendiği zaman akan sular dururdu. Ahmet’le Süleyman geldiler. Sümmani Baba’nın evine. (Türkmen vd., 2017: 232).

Celal Bey ile İpek Sultan Hikâyesi,

- Celal Bey, şu iki parmağımın arasından bak ki, çok müzeyyen bir şehir, mükemmel bir şehir. Her tarafı mamur, her tarafı abad şehir. Şehrin münasip yerinde yapılmış bir saray var.
- Hah yavrum, işte o İpek Sultan'ın babasının sarayıdır! Dedi (Türkmen vd., 2017: 433).

Rüya mekânı, hikâyede seçilmiş bir kahramanın normal kişilikten âşıklığa geçişinin bir göstergesidir. Bu noktadan itibaren âşığın ne yapacağı, yereye gideceği, kime ulaşacağı gibi noktalar kesinleşir. Rüya mekânı âşık için bir nevi yol haritası olarak değerlendirilebilir.

Kaya'nın âşık edebiyatında rüya konusunda değindiği noktalardan biri de âşık olarak seçilecek kahramanın özellikleridir.

Maddî ve manevî yönden zayıf, ezilmiş fakat gönlü yüce duygularla dolu, ruhunda şairlik istidadı olan bir genç- yaşlı da olabilir- ruh hâlinin erişilmez arzularla dolu olduğu bir günde veya mutsuz bir anında uykuya dalar. Rüyasında ak sakallı bir (veya üç, yedi) pîr (derviş) peyda olur (Kaya, 1991:63).

Buradan hareketle âşık olarak dönüşüm yaşayacak âşık adayının değişim mekânına kabul edilmesi için belli özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda değişim öncelikle âşık adayının zihinsel mekânında değişimle birlikte ilerleyen bir süreç olarak değerlendirilebilir.

2.2.5. Algısal Mekân ve Kadın-Erkek İlişkisi

Hikâyelerde mekân, cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde erkek kahramanlar açık mekânlarda anlatının merkezinde görülürken; kadın kapalı mekânlarda ev, bahçe, saray gibi mekânlarda görülmektedir. Hikâyelerde genellikle karşılıklı aynı rüyayı görerek eş zamanlı bir aşk başlar. Ancak erkek âşık yolculuğa çıkarken, kadın âşık beklemek zorundadır. Kadının geleneğin kuralları gereği kendisine yasak mekânlarda bulunmaması gerekir ki “kapalı mekân”dan ayrılan âşığın, hikâyenin akışını değiştirdiği örneği de hikâyelerde mevcuttur. Kadın ancak tebdil kıyafet ile kimliğini gizleyerek açık mekânlarda bulunabilir. Kimliğini gizlediği durumlarda da yanında kırk yaver/ yardımcı ile yolculuğa çıkabilir hâle gelebilir. Erkek kahraman gibi açık mekânlarda görülemez. Dağlar, denizler aşarak; haramilerle savaşıyor, kadın kahraman değildir. Bu durum geleneğin kadına karşı koyduğu bir yasaktır. Halk hikâyelerinde kadın kahramanlar da pîr elinden bade içer ancak erkek kahramanın ona ulaşmasını beklemesi gerekir. Kadınların badeli âşık olduktan sonra

erkek âşığı aramak için yolculuğa çıktığı görülse de bu hikâyelerde mutlu son, kavuşma yaşanmadığı tespit edilmiştir.

Kirman Şah Hikâyesi'nde, Mahbup Hanım kapalı bir mekânda bulunmasına rağmen, kocası gül bahçesinde yabancı bir erkekle görüştüğünü düşünerek karsını öldürmek ister. Kadının kapalı mekânda dahi olsa başka bir erkekle görüşme ihtimali kadının öldürülmesi gerektiği düşüncesini aktarmaktadır.

Mahbup Hanım, bahçede olmadığı bir yana, gözlerini dikmiş, sanki karşı tarafta bir adam varmış gibi onu seyrediyor!

Olacak ya! Lanet olsun, şeytan padişahın içine bir fitne saldı:

- Ulan ha! Demek ki, bu, benim gül bahçeme başka bir sevgili getirmiş? Onunla kaç göz ediyor? (Türkmen vd., 2017: 112).

Mahbup, penceresinin önündeki ağacın dalında yuva yapan kuşun yavrularını doyuruşunu seyrettiğini anlattıysa da padişah inanmadı. Niyeti, Mahbup'un kafasını vurdurtmaktı (Türkmen vd., 2017: 114).

Hikâyelerde, genellikle kadın âşığın mekânı gül bahçesidir. Kapalı mekânın kahramanı olan kadın, ne zaman ki bu mekândan ayrılır, bir tehlike ile karşılaşır.

Kirman Şah hikâyesinde Mahperî Sultan,

Kızlar, bugün seyrangâha çıkacağız. Gül bahçemin dışarısında bir çeşme var. “Garipler Çeşmesi” derler. Çocukluğumda, o çeşmenin suyundan çok içerdim. Canım, o çeşmenin suyundan içmek istedi. Su içmeye Garipler Çeşmesi'ne götürün beni (Türkmen vd., 2017: 137).

Gül bahçesinden ayrılan Mahperî Sultan, tılsımlı dev tarafından kaçırlır.

Mahperî, ocağın batmasın! Hikâyemizin içinde söylediğim gibi; ilm-i kimyayı, ilm-i simyayı, tılsım ilmini öylesine biliyordu ki, o da cazu devî tılsımlamıştı. İsteddiği zaman odasından çıkar, kaleden aşağıya bakardı. “Acaba beni kurtarmak için birisi gelecek mi?” diye. O da biliyordu ki, gelse gelse canını kendisi için feda edecek olan sevgilisi Kirman gelir (Türkmen vd., 2017: 141).

Mahperî, cazu devî tıslımlayacak sihri güce ve bilgiye sahiptir. Ancak kendisini kurtarmak yerine sevgilisinin gelip onu bulmasını beklemektedir. Çünkü hikâye erkeğin kahraman olması üzerine yapılandırılmıştır.

Kıyafet ya da giyisi, daha da önemlisi giyen kişinin sosyal kimliği, karakter özellikleri hakkında bilgi verir. Karşıdaki ile kuracağımız iletişimde ve davranış şeklimizin belirlenmesinde etkin rol oynar (Türkan, 2023: 72). *İrfanî Hoca ile Türkmen Kızı*

Hikâyesi'de, Melek Sultan sevgilisine kavuşmak için erkek kıyafeti giyer. İrfani'nin köyüne gider. Ancak hem müneccim Ahmet hem de İrfani'nin annesi İrfani'nin öldüğünü söyler. Melek Sultan sevdiğine kavuşmadan memleketine geri döner. *Kırk deve hazır! Yakup Pehlivan hazır! Kızım Melek Sultan'a da erkek kıyafeti giydireceksiniz! Doğru Çıldır'da İrfânî Hoca'nın köyüne!* (Türkmen vd., 2017: 192).

Genel olarak incelenen halk hikayelerinde erkek ve kadın kahramanlar eş zamanlı olarak âşık olurlar ve hikâye erkek kahramanın sevdiğini bulmak için yolculuğa çıkması ile başlar. Kadın kahramanlar kapalı mekânlarında çoğu zaman gül bahçelerinde sevgililerinin gelmesini beklerler. Ancak İrfânî Hoca ile Türkmen Kızı hikâyesinde, kadın kahraman (Melek Sultan) sevdiğini bulmak için yolculuğa çıkar. Hikâyenin geleneksel yapısına aksi bir durumdur. Kapalı mekânın kahramanı olan Melek Sultan sevdiğine kavuşamaz. İrfani hoca da yolda başkasına âşık olur ve badeli âşığını bulmaya çalışmaz. Anlatı, kadın kahramanın hikâyeye müdahalesini kavuşamama ile cezalandırır.

Âşık Sümmani ile Gülperi (Perizât) Hikâyesi'de, sevdiğine bir türlü kavuşamayan Âşık Sümmani, askere giden Ahmet'le Süleyman'a geçtikleri yerlerde eğer ki sevdiği Gülperi'yi görürlerse haber götürmelerini ister. Ahmet'le Süleyman, Gülperi'yle karşılaşır. Saz çalıp türkü söylediği yerde âşığı dinlerler.

Ahmet'le Süleyman, zaten hasret kalmışlar âşığa, topluma, düğüne, toya. Kıyafetleri de düzgün. Gittiler âşığın çalıp söyleyeceği eve. Ev sahibi, oradakilere bunların misafir olduğunu anlattı. Ön taraflarda bir yere oturtular Ahmet'le Süleyman'ı. Odanın köşesinde bir perde var. Herkes toplanınca çektiler perdeyi. Arkasında bir kadın' Elinde saz.... Bizde âşıklar erkekten olur, burda da kadın! (Türkmen vd., 2017: 235-236).

Elinde saz olan âşık, Sümmani Baba'nın âşık olduğu Gülperi'dir. Gülperi topluluğa seslenmesini bir perdenin arkasına saklanarak gerçekleştirir. Çünkü kadınların açık mekânda ve erkek dinleyicilerin de bulunduğu bir yerde mesleğini icra etmesi mümkün değildir. Aynı oda da bulunabilse de bir perde aracılığıyla mekânsal ayırım göz ardı edilmez.

Kadının anlatılardaki konumu dikkate alındığında kadın âşıklar; kimi zaman çevrelerine, yakınlarına duyurmadan katılmaları gereken etkinliklere, müzikâl kimliklerini görünür kılan bağlamalarını götürememeleri; diledikleri zaman bağlamaya sahip olamamaları ya da evlerinde, yakınlarında bağlamaları olduğu hâlde aile büyükleri tarafından el sürmelerinin yasak olması; bir bağlamaya sahip olsalar da yaptıkları en ufak hatada bağlamalarının yakını/ babası tarafından kırılması ya da evden uzaklaştırılması (Çınar, 2016:3100), kadın âşıkların bulundukları mekânlara göre davranmaları gerektiğini

vurgulamaktadır. Erkek âşıklar gibi açık mekânlarda rahat hareket edemeyen kadın âşıklar, mekânın değişmesiyle fiziksel bir değişim yaşamak zorunda kalabilirler. İlgili hikâyeden de örneklenildiği gibi “perdenin arkasından” seslenmeyle mekânsal ayrıma dikkat çekilmektedir.

Kadının kamusal alandaki hareket kısıtlılığına bir örnek de *Seyyad Bey ile Güllü Kız Hikâyesi*’nde tespit edilmiştir. Seyyad Bey ile Güllü Kız Hikâyesi’nde, Güllü Kız zindana atılan sevgilisi Seyyad Bey’i görmek için erkek kılığına girer. Zindanda tutsak edilmiş bir erkeği kadın kıyafetleriyle görmek uygun olmayacağı için Güllü Kız, tebdil kıyafet ile zindana gider.

Ha hanım! Senin yapacağın şu! Şimdi sen bu kıyafetle Seyyad Bey’in yanına gidersen doğru olmaz! Hem yaylamızın içinden hem de dışından seni isteyen birçok pehlivan oldu. Babana elçiler geldi. Baban hiçbirine seni vermedi. Bazı sözler yanlış anlaşılır. En iyisi sen bir erkek kıyafeti, bizim Türkmen kıyafetini giyeceksin (Türkmen vd., 2017: 295).

İncelenen halk hikâyelerinde cinsiyet, mekânların şekillenmesinde, değişmesinde/dönüşmesinde önemlidir. Âşık olma noktasında erkek ve kadının eşit şartlara sahip olmasına rağmen sevgiliyi aramak, yolculuğa çıkmak ve erginleşmeyi tamamlaması gereken erkek kahramandır. Kadın, kapalı mekânlarda, cariyeleriyle birlikte anılmaktadır. Kadın kahramanların kapalı mekândan açık mekâna çıkmaları durumunda ya tebdil kıyafet giyer ya da tehlikelere açık hâle geldiği için olağanüstü bir yaratık tarafından alıkonur. Bu bağlamda mekânsal dönüşüm kadın kahramanlar üzerinden okunabilir.

2.2.6. Algısal Mekânın Metaforik Yansıması: Kuyu

Kuyu, halk anlatılarında kahramanların sınındığı, dönüşüm geçirdiği, başka bir âleme geçiş yaptığı bir alan olarak kullanılır. Bu bağlamda mekân aslında sadece görüngü olarak bir yer adı şeklinde sunulan ancak fiziksel bir varlıktan öte içsel bir derinlik hâlinde metafizik bir algının sunulduğu, kendine ait hususiyetleri ile çağrışımlar bütünü oluşturur (Balkaya, 2014: 45).

Kuyunun derinliği, kahramanın içe dönüşü ve bilinçaltı ile de ilişkilendirilebilir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, kuyuya iniş, kuyuda gibi hissetme, bireyin kendi dünyasına yaptığı sembolik yolculuğu temsil etmektedir.

Tufarganlı Abbas Hikâyesi’nde, Abbas, kuyuyla karşılaştığında kuyuyla özdeşlik kurar.

Abbas g uyuya bahdı ki g uyunun dibi görünmir. Hele bahalım o yerde ne dedi. Tam g uyunun başında:

Öz gözümnen gördüm öz mekânımı,
Berullahım sen eyle divanımı,
Öldür Becan öldür döknen gamımı,
Aparma Peri'mi ben de gelerem (Türkmen- Cemiloğlu, 2009: 164).

Kahramanın içinde bulunduğu sıkıntılı anında kendisini kuyunun içinde gibi hissetmektedir. Dibi görünmeyen kuyu, kahramanın yolculuğunun bir parçası olarak erginlenme mekânı olarak değerlendirilebilir. Bu durum hikâyenin ilerleyen bölümlerinde âşığın kuyuda bir müddet kalması ile de açıklanabilir:

Ben bunun hayretini kesdiğime göre gelen giden suya sebep bunu
çıhardallar. Bu gıyamete gadar burda galsın. O yanda yetişdi gırh
batmannıh bir daşı gucağına aldı geldi geyunun ağzına gapatdı. Yirmi
adam otuz adam nerden gelip bunu çıhardacah (Türkmen- Cemiloğlu,
2009: 165).

Bireyin kendisini ve çevresini anlamlandırmak için düşünmeye ihtiyacı vardır. Dış dünyadan uzak, zamanı durduran bir mekâna ihtiyacı vardır. Abbas için kuyu, kişisel yolculuğunun başlaması için gerekli hazırlık aşamasını oluşturmaktadır. Abbas bir müddet kuyuda kaldıktan sonra (ki zamansal bir açıklama verilmemiştir) nurani bir derviş tarafından kuyudan çıkarılır. Abbas'ın hikâyesinin başlaması için “orada” kalması ve hazırlık aşamasını geçmesi gerekiyordu. Buradan hareketle kuyu, kahramanı dönüştüren aynı zamanda kahramanı dönüştürürken “kuyu” nun da mekânsal formunu dönüştüren bir bağlama geçiş yapar.

2.2.7. Algısal Mekânın Sahne Dışından Yansıması: Haberciler

Aristoteles, trajik kahramanın alın yazısındaki değişim noktasını baht dönüşü “peripetia” olarak açıklamıştır. “Eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi” olarak ifade etmiştir. Anlatının olağan akışının “sahne dışından” gelen bir haberle değişime uğraması ve anlatının olağan seyrinin değişim noktası baht dönüşümünün gerçekleştiği andır. Baht dönüşünün yaşanması için haberci (ki bu hikâyenin seyrini değiştirecek haberi söyleyip giden ve sonrasında hikâyeye dahil olmayan kişi/ kişiler) sahnenin gizil kaynağı sahne dışından geçerek sahneye gelir, sahneden çıktığında ise, başka bir şeye dönüşmek üzere oraya geri döner. Bu bağlamda sahne dışı sahneyi zamanı gelene kadar saklayan rahim (Güçbilmez, 2011: 32) olarak görülür. Sahne dışı tekinsizliğin mekânı olarak düşünülebilir. Burada tekinsizlik, anlatı seyrinin nasıl bir dönüşüm yaşayacağını bilinmediği bir an'a atıf

yapmaktadır. Sahne dışının tekinsiz mekânından gelen haberin anlatıyı dönüştürme gücü Oidipus metni üzerinden değerlendirilebilir. “Oidipus’ta çoban, sevindirici bir haber vermek, onu annesiyle ilgili korkularından kurtarmak için Oidipus’a gelir. Ama, Oidipus’un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla da düşündüğünün tam tersi bir etki yapar” (Aristoteles, 2019: 34). Buradan hareketle tragedyanın olay ve mekân akışını değiştiren baht dönüşü halk hikâyelerinde de kahramanın hikâyesini değiştiren/ dönüştüren bir kimlik kazanır. Amacı sevdiğinin ülkesine ulaşmak olan kahraman için yol üzerinde karşılaştığı her şey yol gösterici bir nitelik taşımaktadır. Genellikle hikâyelerde karşılaşılan çoban, atlılar, yoldan geçen biri kahramanın hikâyesine etkisi yapar ve sonrasında sahne dışına çekilir (Gülbağ, 2023:82).

Kenan ile Hanzade Hikâyesi’nde, sahne dışından hikâyeye dahil olan topal cariyeye Kenan ile Hanzade’nin görüştüklerini başvezirin oğluna söyleyerek hikâyenin akışı değiştirecek etkisini yapar ve sahneden çekilir.

Her yerde bir kötü insan vardır. Hanzade’nin cariyelerinin arasında topal bir cariyeye vardı. İsmine Zernişan derlerdi. Bu, hemen Kenan Bey’in gelişini kime götürdü? Doğrudan doğruya başvezirin oğluna:

- Eeey delikanlı! Sen padişahın kızına yakında elçi göndermeye, nişan takıp evlenmeye hazırlanırken; Hanzade Sultan, uzaktan gelen bir delikanlıya muhabbet âlemine dalmış.

Topal cariyeye, bu haberi ulaştırır ulaştırmaz, başvezir ve oğlu kendilerine göre tedbirler aldılar (Türkmen vd., 2017: 101).

Habercinin hikâyeye yaptığı etki, anlatının durgunluktan coşkunluğa geçişini sağlar.

Bağdat Hanım ile Hafız Hikâyesi’nde, sevdiğinin evlenmek üzere olduğundan haberi olmayan Hafız, memleketindeki bir düğüne katılır.

Eskiden düğünler yedi gün sürerdi. O yedi gün içerisinde mutfaklar açılırdı. Koyunlar, kuzular kesildi. Yenildi içildi. Düğüne gelen davetliler, düğünün içerisinde dediler ki:

- Bir gün, biz de toplanıp Kalaça Beyi Reşit Bey’in yanına gidelim. Beyimize memleketimizin hâlini, durumunu anlatırız. Duyduğumuza göre, bu yakınlarda Reşit Bey’in kızı Bağdat Hanım’a elçi geleceklermiş. Bu haberi kim duydu? Hafız! Bre ocağın batmasın Hafız! Hafız’ın yüreği ağzına geldi. Anasının yanına gitti (Türkmen vd., 2017: 258).

Hafız, Bağdat Hanım’ın badeli âşığıdır. Bağdat Hanım’ın bir başkasıyla evlendirilmek üzere olduğunu Mahmut Ağa’nın kızının nişanında öğrenir. Hikâyenin seyrini

değiştiren bu haber, hikâyenin devamına bir katkı sağlamayacak düğüne gelen davetliler olarak kalacaktır. Ancak hikâye durgunluktan- coşkunluğa bu haber ile geçmektedir. Hafız, annesiyle konuşur ve Bağdat Hanım'ı istemeleri için elçiler gönderirler.

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikâyesi'nde, Ziyad Han, kardeşi Yakup Han'ı ülkesinden sürgün eder. Yakup han ile ailesi nereye gideceklerini bilemez hâlde yol alırlarken yolda bir çoban ile karşılaşır. Çoban, Yakup Han'ın hâlini anlar ve yetim Ahmet isminde çok misafirperver bir arkadaşına gönderir. Çoban, hikâyenin seyrini değiştiren ve yönlendiren hamleyi yaptıktan sonra sahneden çekilir.

Haa, ben sana orda derdine derman olacak, derdine ortak olacak bir adam tarif edeceğim. Orda Kara Koyunlu köyü vardır. O köyde benim de uzaktan akrabam olan Yetim Ahmet isminde birisi var. O köyün, o bölgenin ağasıdır... (Türkmen vd., 2017: 396).

Yol üzerinde karşılaşılan çoban, bilgeliğin ve aklın temsilcisi olarak kabul edilir. Çoban, bölgeyi, doğayı, insanları en iyi bilen kişidir. Çobanın hikâyeye yaptığı etki, hikâyenin seyrini tamamen değiştirecek bir nitelik taşır.

Sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına aktarılan halk hikâyeleri donmuş yapılar olarak değerlendirilse de sözlü aktarımın performatif özelliklerini tamamen yitirmiş değildir. Bir tragedya metni gibi sahnelenmeye uygun olmasa da âşğın anlatımı, anlatının mekânı, dinleyicinin anlatıya etkisi bugün yazılı olarak okuyabildiğimiz metinleri oluşturmuştur. Bundan dolayı metinlerin performatif özellikleri devam etmektedir. Anlatıyı durgunluktan coşkunluğa sürükleyen yapı kahramanın baht dönüşleri yaşadığı anlatının çekirdek kadrosunu oluşturmayan ama mekânı, zamanı, kahramanı dönüştüren sahne dışıdır.

2.2.8. Algısal Mekânın İktidarın Sağlanmasındaki İşlevi

Halk hikâyeleri, toplumsal değerlerin, inançların ve ideallerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynar. Bu hikâyeler sadece aşk, kahramanlık ya da yolculuk gibi bireysel temaları işlemez; aynı zamanda toplumsal düzen, otorite, adalet, iktidar gibi konuları yansıtır. İncelenen halk hikâyelerinde iktidar, çoğunlukla bir padişah bazen de meşru olamayan yollardan adaleti sağlamaya çalışan güçlerdir (Köroğlu, haramiler, vb.).

İktidar ile toplum arasındaki etkileşim kimi zaman iktidarın toplumu şekillendirmesi, kimi zaman da toplumun iktidarı dizayn etmesine neden olan çift taraflı bir mekanizmadır. Bu mekanizma toplumun temel yaşam şartlarını tehdit etmediği sürece gücü elinde tutan iktidardır. Halk, olası bir iktidarsızlık durumunda toplumsal kaos veya yok oluş kaygısını beraberinde taşıdığı için iktidarın karşısında olmayı olumlamaz (Kara Düzgün, 2018: 284).

İncelenen halk hikâyelerinde iktidar sorgulanmayan, kabul edilmiş bir yönetime atıf yapar. Henüz yerleşik hayata geçilmiş ve yerleşik düzenin sınırlılıkları çizilirken iktidara karşı geliş bir insan hayatı ya da topluluk tehlikede olduğunda ortaya çıkmaktadır. Bunun dışında iktidar, istediğini yapmakta özgür, ekonomik gücü elinde tutan kişiler olarak tasvir edilir.

*Cihan Abdullah Hikâyesin'*nde, Ağa Han nerde güzel bir kız görse hemen ona âşık olur onu almak istermiş. Ağa Han bulunduğu bölgede iktidarı elinde tutan kişidir. İstedliğini sürgün edebilen, istediği şeye sahip olabilme hakkına sahip kişidir.

- Lala, git o kızı bana al.
- Yahu nasıl alalım. Olmaz, Cemal Bey vermez.
- Vermezse onu ya buradan sürgün ederim ya katlettiririm. Ben bugün ülkenin ileri gelen bir hanıyım. Nasıl olur. (Türkmen- Cemiloğlu, 2009: 48)

....

Bunun demesinin üzerine Cemal Bey inadıyla olur, Allah büyük, altı geniş. Bura olmazsa Gence tarafına giderim, deyip burada böyle göç kala akrabası, hısımlı, hepsi bu Cemal Bey'den ayrıldılar. Hepsi göç hâlinde, göçmen halinde gafle gatırlara, arabalara evini barkını yüklediler. Evini barkını terk etti çıktılar (Türkmen- Cemiloğlu, 2009: 48).

Hikâyede Ağa Han'ın tutumu bulunduğu politik gücü vurgulanırken iktidar, hikâye mekânını dönüştüren bir karar vermiştir.

*Köroğlu'nun Oltu Kolu Hikâyesi'*nde, memleketi zor durumda olan biri Köroğlu'ndan yardım ister. Hikâyede iktidar sahibi olan Köroğlu, resmi olmayan koşullarda kendi adaletini kendisi sağlayan bir yapının kahramanıdır.

Bulunmazmış bu dertlerin dermanı

Padişah'tan çok bekledik fermanı

Bize düşman oldu zalim Ermeni

Hallerimiz yaman oldu Köroğlu (Türkmen- Cemiloğlu, 2009: 167).

Hikâyede padişah'tan daha üstün bir güce sahip olan Köroğlu, otorite olarak kabul edilir. Ancak Köroğlu, Oltu'ya kendisi gitmez ve oğlu Hasan'la Köse Kenan'ı yönlendirir. Aksi bir durum olup olmadığını kontrol ettirmek ister. Köse Kenan, Ermeni Tamara'ya âşık olunca Köroğlu'nun verdiği görevi yerine getiremezler ve esir edilirler. Hikâye bu noktada iktidar sahibi Köroğlu'nun sorunları çözmesini ve adamlarını kurtarmasını gerekli kılar. Hikâye iktidar rolüne Köroğlu'nu yerleştirdiği için sorunları çözen kişi Köroğlu'dur.

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikâyesi'nde, babaları öldükten sonra ülkeyi iki kardeşin yönetmesi gerekmektedir. Ancak topluluk içinden ülkeyi parçalamak isteyen bir grup Yakup Han'ı ülkeden göndermek için hakkında kötü sözler söylerler.

- Efendim, geçenlerde bir yerde, bir toplantıda duydum ki, kardeşin Yakup Han, Gence'nin ileri gelenlerinden, gençlerinden başına adamlar toplamış! İleride seni öldürüp han sarayını ele geçirecekmış!
Ziyad Han; Allah Allah! Bu doğru mu, değil mi? bu olur mu, olmaz mı? diye bir tereddüt içerisinde günlerde düşündü. Bu planı kuran düşmanlar, o kadar mükemmel kurmuşlardı ki, birkaç adam daha Ziyad Han'a aynı şeyleri söylediği zaman inandı (Türkmen vd., 2020: 390).

Ziyad Han'dan beklenen tavır kardeşinin yanında olması gerekirken iktidar hırsı ve kaybetme korkusuyla kardeşi Yakup Han ve ailesini sürgün olarak başka bir yere gönderir. Gücün iki kişi arasında paylaşılamayacağı ve iktidarın tek olma içgüdüğü ülkenin parçalanmasına sebep olmuştur.

Celal Bey ile İpek Sultan Hikâyesi'nde, İpek Sultan'ın babası Ali Bey, kızının hastalığına bir çare bulunana kadar şehir halkının siyah giyinmesini emreder. Şehir halkının ne giymek istediğine bile karar veremediği, yöneticinin kişisel duygularını yönetimine karıştıran bir iktidar profili çizilir.

Ey efendim, şehrin, her tarafına bu haberler ulaşsın. Yalnız Ali Bey, şöyle bir emir de verdi: “Kızımın derdinin çaresi bulununcaya kadar şehir halkı siyah giyecek! Benim bu yaşlı, bu acılı günlerimde de kim benim kızımın derdinin çaresini bulursa bütün hazinem onunkı olduğunu da ilân ediyorum (Türkmen vd., 2020: 457).

İncelenen halk hikâyelerinde iktidar, topluluğun yöneticisi olarak kabul edilen hak, hukuk, adalet gibi kavramlardan ziyade birlikte yaşamın ve yerleşik düzene adaptasyon sürecini yansıtmaktadır. Ülke sınırlarının çizilmeye çalışıldığı, anlatılarda mekânların reel mekânlara dönüştüğü eşik bir yapıyı aktarır.

2.2.9. Mekânsal Kişileştirme

Mekânın kişileştirilmesi, doğrudan insan özelliklerinin doğaya ya da çevresel unsurlara aktarılması ile gerçekleştirilir. Bu noktada soyut duygular daha somut hâle getirilerek ifade edilirler. Özellikle anlatılarda dağlar, çöller, yollar, şehirler, kaleler gibi mekânlar; halk hikâyelerinde âşğın yolculuğu esnasında zorlu mekânlarla karşılaştığında yardım isteme, yalnız başına kaldığında dertleşmek ve bir dost/yaren vazifesini alma şeklinde mekânları

kişileştirdiği tespit edilmiştir. Geçilen mekânlar sadece coğrafik konumlar değil, âşığın acısını artıran, umutlarını zayıflatan ya da yeniden umutlanmasına sebep olan unsurlar olarak betimlenir.

Böyle Bağlar Hikâyesi 'nde, evinden, eşinden ayrılan kahraman dağın dumanı ile kendi duygusal durumunu benzeterek psikolojik durumunu aktarır. Dağın dumanlı olmasının kahramanla ilişkisi yoktur. Ancak mekânın kahramanı etkilemesi metaforik bir derinlik sağlar.

Bir gün işi amelenin üzerinde çalışırken baktı ki, Cezayir'in dağları duman. Eyvah dağlar ben sizden daha dertliyim, daha gamlıyım, daha tipiliyim.

Dağlar dertliyim zarlıyım,
Başımda sizlerden dumanım dağlar,
Yaralıyım kederliyim zarlıyım,
Sormayın ki derdi yamanım dağlar.
Yıllar geçti dindirmedim yaşımı,
Kaybettim memlekette eşimi,
Sizin gibi duman aldı başımı,
İnanın ki sizlerden yamanım dağlar (Türkmen- Cemiloğlu 2020:37).

Seyfet Çavuş Hikâyesi 'nde, Filiz çocuğunu da alarak Seyfet Çavuş'un peşi sıra gider. Ancak çadırlara yaklaştığında ne Seyfet Çavuş vardır ne de çadırlar. Bu noktada kahraman derdini bir insana anlatır gibi dağlara anlatmaya başlar. Filiz'in dağa seslenişi halk anlatılarındaki dağ- insan ilişkisinin ne denli sembolik bir yapıya sahip olduğuna işaret eder. Kahramanın içsel mücadelesi, çaresizliği ve bir sığınak olarak yardım talep etmesi mekânı görünen şeklinden başka bir şekle dönüştürür.

Gelir çadırının yerine ki asker gitmiş. O zaman dağlara bakalım dağlara ne diyor:

Alnımda silinmeyen yazım var.
Aman dağlar ben ne yana gideyim,
Yanımda da çifte körpe kuzum var,
Aman dağlar ben ne yana gideyim

Ferhat gibi karşı dağı deleyim.

Kan ağlarım sanma artık güleyim,
Yanımda var kuzularım meleyim,
Aman dağlar ben ne yana gideyim (Türkmen- Cemiloğlu 2020:47).

Diligam Yahya Bey Hikâyesi’nde hikâye kahramanı Yahya Bey, dağın yeşilliğine atıf yapmaktadır. Suyundan içenlerin ruhunu tazelediğini ifade eder. Bu noktada dağ, yeşilliği, huzuru ve ruhu aydınlatan sevgiliye benzetilmektedir.

O yerde Yahya Bey hele bahalım dağlara ne söyledi:

İrengi laleden ter benövşeden,
Al yeşil bezenip şad olan dağlar,
Ruhlar tezelenir, içende suyun,

Dehannardan tad alan dağlar (Türkmen- Cemiloğlu 2020:235).

Kerem ile Aslı Hikâyesi’nde, kahramanın diyar diyar dolaştığı, sevgilisine ulaşmak arzusuyla geçtiği mekânların ruhuna bürünür. Bu yerler, Kerem’in acısını artıran, bazen umutlarını zayıflatan ya da yeniden umutlarını yeşerten yerler olarak değerlendirilebilir. Gönlünü, başka bir surette insan gibi kişileştiren Kerem, onu mekânlarla özdeşleştirir. Bu özdeşleşme algısal mekânların özelliklerinden biridir.

[...] oğlanın aklı başına gelüb oğlan sazı eline alub orada ne söyledi yaren-i safa:

Katı hevadadan uçarsın
İndireyim gönül seni
Budak budak gül dalına
Kondurayım gönül seni

Yüce taglardan aşırdım
Vatanım yolum şaşırdım
Çöl ovalara düşürdüm
Aradayım gönül seni
Yüce taglar yüce olur
Gündüz gider gice olur
Gör ayrılık nice olur
Agladayım gönül seni

Dertli Kerem köçeđine

Yaz baharun çiçeğine

Seni aşkın bıçağına

Togradayım gönül seni

Bunu çağırdıktan sonra ey yarenlerim, benüm halim nice olur, ben ne diyara gideyim (Duymaz, 2021:107-108).

Dağların canlı bir varlık gibi düşünülmesinin sebeplerinden biri dağ iyeleridir. Dağ iyeleri dağların koruyucu ruhlarıdır. Onlar da tıpkı insanlar gibi düşünülmüştür. Bu nedenle dağlarla yapılan konuşma veya onlara yöneltilen dua, beddua, dilekler, yardım istekleri dağ iyelerine yöneliktir (Sönmez, 2008: 105). Kerem'in derdine ortak olacak dağ iyeleridir.

Hurşid ile Mahmiri Hikâyesi'nde, kahraman dağlara seslenmektedir. Dağın devasa, yalnız, hissiz görünümü kahraman üzerinde olumsuz bir etki bırakmaktadır. Dağ, kahramanın yüreğini dağlayan, yalnızlığını hatırlatan bir unsur olarak görülmektedir.

Yardan ayrılmışam işim figandır,

Didelerim giryan, kaddim kemandır,

Dagnaman hey dağlar ah-ı zarımı,

Dostu görmeyeli hayli zamandır (Sakaoğlu-

Duymaz:114).

Salman Bey Hikâyesi'nde, de benzer bir durumla karşılaşmaktadır. Ulu, büyük dağlar kahramanın sıkıntılı anlarına eşlik eden bir arkadaş gibi değerlendirilebilir. Derdini paylaştığı ve özdeşlik kurduğu, psikolojik bir yansımadır.

Uludağlar,

Çimenni sulu dağlar,

Sunam göçüf yurdundan,

Yurdunda bulut ağlar (Türkmen- Cemiloğlu

2020:684).

Fuzuli Bayat, "Türk Mitolojisinde Dağ Kültü" adlı çalışmasında zor anlarda dağa sığınmanın dağın atalık fonksiyonuyla ilgili olduğunu söyler. Tarihi ve yarı efsanevi belgelerde zamanla Türkler'in düşmanlardan kaçarak dağlara ve dağ geçitlerine sığınmasını bu inancın somutlaşmış şekli olarak değerlendirir (Bayat, 2006: 30). Salman Bey'in dağa seslenişi, dağı ulu olarak kabul edişi dağdan bir atadan yardım ister gibidir. Bu bağlamda dağın mitolojik işlevine bir atıf yapılmaktadır.

Latif Şah Hikâyesi’nde, kahraman deniz ile söyleşmektedir. Su kültünün izlerinin bulunduğu hikâyede Latif Şah, suyun kendisini helâk edeceğini düşünür ve yardım ister. Su-insan birlikteliği yaratılış mitlerine kadar uzanmaktadır. Altay Yaratılış Destanı’nda “su” yaratımın ana malzemesi olarak anlatılır:

Bu bağlamda su, varlık ve yokluğu bünyesinde barındıran bir güçtü.

Latif Şah başını galdırdı. Gara parçası ki, gözüne görünmediği gibi, o yerde Latif Şah: Hayvah hay. Demek ki benimki bu gadarımış. Gosgoca deniz, hiçbir yer... Olan gannı derya demek ki sen beni helak edeceksen:

Gannı derya hiç insafın yohumuş,

Rahım eyle benim müşgül halıma,

Gece gündüz yar hasreti çekerem,

Ben bülbülem hasret goyma gülüme (Türkmen-

Cemiloğlu 2020:582-583).

Bedri Sinan Hikâyesi’nde, Kumru sevgilisini dağlara sormaktadır. Sevdüğinden bir iz, bir haber olup olmadığını dağa sormakta, dağ ile dertleşmektedir.

Atlarını çektiler. Bindiler. Yola koyuldular. Kumru dağına çıktılar. Kumru Dağı da Mahperi’nin yaylalarına karşı. Yani o dağa çıktığın zaman, o yaylalara çıktığın zaman, o yaylalar, o düzler görünür. Dağlara çıkınca: ‘Ey dağlar! Acaba benim sevgilim şimdi sizlerde geziniyor mu? Ne halde?’

Karşıdaki yüce dağlar

Benim sizden fazla zarım,

Âşık olan elbet ağlar,

Daha bitmez bu bazarım (Türkmen- Cemiloğlu

2020:76).

Alyar Bey Hikâyesi’nde; anlatıcı sudan korktuğu için mekânı kişileştiren bir şiir yazar. Akdeniz, sevdiğine selam götürecek bir kişi olarak tasvir edilir. Gurbet karşısındaki çaresizlik denizin hırçın dalgalarıyla özdeşleştirilmiştir.

Neden ki Akdeniz köpüğün siyah,

Karşıdan geliyor kara dalgalar,

Burası gurbet el çektiğimiz ah,

Bir selam götürün yara dalgalar,

Etrafindan gelir kara köpükler

Vurdukça kenara derde dert ekler,

Şimdi yollarımı bir nene bekler.

Siz eyleyin aşikare dalgalar (Türkmen- Cemiloğlu 2020:190).

Gelin Taşı Hikâyesi 'nde, Yusuf Bey, annesine derdini anlatırken dağları ve yolları da aşk derdine ortak etmiştir. Çünkü aşığın yolculuğunda destekçisi ve yalnızlığını paylaştığı mekânlar dağlar, yollar, denizlerdir. Bu durumda aşığın hâlinde anlayan da onlar olmuştur.

Ana, derdimi söylersem

Dağlar ile yollar ağlar.

Halimi beyan eylersem

Dertten bilen kullar ağlar (Taşlıova vd. 2020:381).

Emir Han ile Sümbül Hanım Hikayesi 'nde, Ahmet Ağa ile Yakup Han konuşurken, Yakup Han neden yollara düştüğünü anlatır. Ağrı Dağı'nın başının dumanlı olması ile kendi sıkıntılı halini benzetir:

Ağrı gibi başım kardır

Bugün geniş günüm dardır

Doksan dokuz yaram vardır

Bir daha sen yaz üstüne.

“Ağrı Dağı gibi başım kardır” demesinin sebebi, Sürmeli Çukuru'ndan, Saat Çukuru'ndan şöyle baktığınız zaman, Türkiye'nin en yüksek dağı olan Ağrı Dağı görünür. Ağrı Dağı'nın başından kar, duman eksik olmaz. Yakup Han da kendisini Ağrı Dağı gibi başı dumanlı, başı karlı olarak gördüğü için böyle söylemişti (Taşlıova vd. 2020:399).

Mekânın kişiselleştirilmesi, hikâye kahramanının mekâna yüklediği anlam ile doğru orantılıdır. Bireysel erginlenme sürecinde nereye gideceğini bilmeyen biri için ilk destekçisi etrafında gördüğü yapılardır. Doğa- insan birlikteliği, insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğü hikâyelerde kahramanın duygu durumu ile aktarılmaktadır. Doğa hem sığınılacak bir mekân hem de korkulması, uzak durulması gereken bir unsur olarak işlenir. Kişileştirilen mekânlar genellikle dağ ve denizdir. Dağ ve su kültürünün mitolojik izleri halk hikâyelerinde kahramanı dönüştüren bir işleve sahiptir.

2.2.10. Algısal Mekânda Geçmiş- Şimdi- Gelecek Üçgeni: Çeşme

Tarih boyunca suya verilen değer ve suyla şekillenen mekân anlayışı çeşme kültürünü var etmiştir. Sadece su ihtiyacını karşılayan yapılar değil, aynı zamanda sosyal yaşamın, mimarinin ve dini anlayışın bir parçası konumundadır. Ramazan Adıbelli, *Türk Kültüründe Su Kültü ve Çeşme Fenomenolojisi* adlı çalışmasında Kayseri de bulunan çeşmeler üzerinde bir alan çalışması yapmıştır. Çeşmeleri mekânsal boyut, zamansal boyut ve üzerine yazılan kitabeler ekseninde inceleyen yazar, çeşmeyi insanın suyla buluştuğu yer olarak ifade eder. Çeşmeye gelen insanların karşılarında sadece su bulmadıklarını, aynı zamanda mimari ve sanatsal bir eser, bir şiir, bir melodi, ölümü anımsatan, geçmişleri hatırlatan ve hatırlamayı salık veren, görünenden ziyade görünmeyene itibar etmeyi telkin eden, derin bir felsefenin ve asırlar boyunca oluşturulmuş ve toplumsal genetiğe sirayet etmiş bir hümanizmanın aynası olan bir kitabe buluyorlardı (Adıbelli, 2019: 28).

Buradan hareketle incelenen halk hikâyelerinde, mekânsal dönüşümü sağlayan çeşmeler, yolunu kaybetmiş bir âşığın dinlenme yeri, padişah ya da hükümdar kızının cariyeleriyle gezmeye çıktığı yer, kervanların- bezirganların geçerken uğradıkları yer olarak sınıflandırılabilir.

Kenan ile Hanzade Hikâyesi'nde, çeşme sahnesi Kenan'ın su içip uyuması ve uyandığında etrafında haraminin adamlarını görmesi ile başlar. Kenan, Kahraman Harami'yle yaptığı savaşı ilahi gücün yardımıyla kazanır. Birlikte adaletli padişah Hamit Şah'ın memleketine gelirler. Kenan'ın amacı sevdiğine kavuşmak, Kahraman Harami'nin amacı da padişaha sığınmaktır.

Su, taşa, mermerden, tuğla vb. gibi cansız maddelerden inşa edilen yapılara tıpkı ruhun bedene can vermesi gibi hayatiyet kazandırmaktadır. Suyun kutsiyeti bu mekânları da kutsallaştırmaktadır (Adıbelli, 2019: 102). Aç ve susuz olarak hikâyesine devam eden kahraman için çeşme, açlığını giderdiği, uyuyup dinlenebileceği ve haberci bir mekân tasarımı yaratmaktadır. Bu bağlamda kahramanın badeli âşık olduğu düşünüldüğünde kutsala sığınmak, kutsalda dinlenmek ve zafer kazanmak tesadüfı değildir. Kutsal, ölümlülük hâliyle karakterize olan profan/ dünyevi varoluşun aşıldığı farklı, gündelik ve beşerî gerçeklikten bambaşka bir gerçeklik düzeyine aittir (Adıbelli, 2019: 102). Kenan'ın kutsala sığınması ve Kahraman Harami'yi yenecek gücün kendisine verilmesi, kutsal mekânın dünyevi varoluşunun dışına çıkmasıyla mümkün hâle gelmiştir.

Hikâyelerde çeşme, padişah kızlarının cariyeleriyle seyrangâha çıktıkları bir mekân olarak tasvir edilir. Kadınların nadiren gül bahçelerinden çıktığı düşünüldüğünde çeşme,

kadınlar için tehlike oluşturabilecek tekinsiz mekândır. *Kirman Şah Hikâyesi*,nde Mahperi için “Garipler Çeşmesi” çocukluğuna dair özlemini anımsatırken; geleceğine dair gelişmelerin de yaşandığı bütünsel bir alana dönüşür. Toplumsal alanlara inşa edilen çeşmeler, toplumsal belleği oluşturur. Assman, belleğin insanın sosyalizasyon süreciyle oluştuğunu ifade eder. Evet bellek her zaman bir bireye “ait”tir ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur (2001: 40). Kapalı mekânın kahramanı Mahperi için toplumsal belleğin oluşum noktalarından biri olarak değerlendirilebilecek olan “Garipler Çeşmesi” sosyal bir çevreye konumlanmıştır. Geçmiş- şimdi- gelecek arasında köprüler kuran çeşme fenomeni, kahramanı ve hikâyeyi dönüştüren asli mekân olarak değerlendirilebilir.

Çeşmelerin toplumsal dayanışma işlevinin örneğinin görüldüğü *Köroğlu Oltu Kolu Hikâyesi*’nde, Erzurum’a gelen bezirgânların çeşmeden geçerken herkes cebindeki paranın ister yüzde yirmisini ister yüzde onunu çeşmeye bırakmış. Köroğlu parayı alır nerde bir fakir, nerde bir zavallı, nerde bir düşkün görse, onun imdadına yetişirmiş (Taşlıova, 2020: 165). Hikâyede çeşmenin işlevi, toplumun (yasal olmasa da) bir dayanışma hâlinde olduğunu yansıtırken; hikâyenin seyrini değiştirecek tekinsiz bölgeyi de temsil etmektedir.

Çeşmelerin hikâyelerdeki bir başka işlevi de insanların hem inançlarının hem de beklentilerinin bir aynası konumunda olmasıdır (Adıbelli, 2019: 123). *Gülistan ile Süleyman Hikâyesi*’nde, Süleyman çeşmenin başına oturur ve dua eder:

- Yarabbi, sen bana fırsat ver! Ben sevdiğime kavuşayım! diye dua ettikten sonra elindeki kavalını dertli dertli çalmaya başladı (Türkmen vd., 2020: 360).

Hikâye kahramanı için çeşme, umut ve beklentilerin mekânıdır. Yaratıcıya ulaşmak için bir geçiş kapısıdır.

Sonuç olarak, halk hikâyelerinde mekânlar “çevresel” ve “algısal” olarak iki ana başlık altında incelenmiştir. Çevresel mekânlar, hikâye kahramanları için bir geçiş, hikâyesel bir bağ noktası işlevini görürken; algısal mekânların erginlenme sürecinin başından sonuna kadar kahramanın değişim/ dönüşüm noktalarına eşlik ettiği tespit edilmiştir.

BÖLÜM III

SONUÇ

Kültürel aktarımın parçası konumunda olan halk hikâyeleri, sözlü kültür ortamında oluşum göstermiştir. Yazının gelişmesi ve derleme çalışmaları vasıtasıyla anlatılar yazılı bağlama aktarılmıştır. Sözlü anlatı geleneğinde mekân, çoğunlukla dinleyicinin tahayyülüne bırakılan, bir arka plan işlevi görürken; yazılı metinlerde tasvirler detaylandırılmış, işlevselleştirilmiş ve insanın bireysel yaşamına odaklanmıştır. Bu bağlamda yerleşik düzene atıf yapan halk hikâyelerinde kendisinden önce anlatılan destan, masal, efsane vb. türlerde bulunan olağanüstü, hayali mekânların yerine; daha gerçekçi, hayatın içinden mekânlar tercih edilmiştir. Yerleşik düzene geçmek, özel mülkiyet kavramının ortaya çıkması, göçebe yaşam tarzının kısmen de olsa terk edilmesi bireyi kendi hayatına odaklanmaya yönlendirmiştir. İncelenen halk hikâyelerinde genellikle hikâye kahramanı erginlik çağına gelen, kendi ayakları üstünde durması gereken ve bunlara sahip olurken de toplumsal normları da dikkate alan bir kahraman tipini çizmektedir. Bu bağlamda bireyin ilk terk etmesi gereken mekân evdir. Hikâyelerde ev, olgunlaşmanın sağlanamayacağı, kahraman için bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Evden ayrılmak kahraman için yolculuğun ilk adımıdır. Hikâye sonunda tekrar evine dönen kahraman, yola çıkan kişi değildir. Çalışmanın temasını da oluşturan ilgili tespit Ramazan Korkmaz'ın *Romanda Mekân Poetiği* adlı eserinde ortaya koyduğu kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilebilir. Kurama göre mekân, kahramanların varoluşunu hem sınanan hem de dönüştüren bir yapıyı oluşturur (2021: 14).

İlahi bir çağrı ya da içsel olarak yolculuğa çıkma düşüncesi, hikâye kahramanı için yolcuğuna çıkma zamanının geldiğini söylemektedir. Yolculuk boyunca karşılaşılan güçlükler, sınanmalar, kayboluşlar, dönüşler yolculuğun bir parçasını oluşturur. Bu parçalardan bir tanesi hikâyenin olay halkalarını birbirine bağlayan mekânlardır. Hikâyelerde mekânlar, kolektif bilinçle bireysel bilinç arasında köprü kurar. Anlatıcı kahramanı yönlendirirken hikâyeyi bireysel(miş) gibi anlatır. Ancak anlatıdaki mekânlar kolektif yaşama bir atıftır. Örneğin, hikâye kahramanları aynı anda pir elinden bade içerek âşık olurlar. Ancak yolculuğa çıkması gereken her zaman erkek kahramandır. Mücadele etmesi gereken ve açık mekânlarda olma hakkı erkek kahramanıdır. Diğer taraftan kadın kahramanlar bu süreci bekleyişle, çoğu zaman da beklerken aşkıdan yataklara düşerek, ölüm döşeginde tamamlar. Bu yönüyle anlatılar, bireyin içsel dünyasının dışavurumu kadar, toplumun değerlerinin de sahnelendiği dramatik alanlara dönüşürler.

Halk hikâyelerinde mekân aynı zamanda bir sınır olarak da işlenmektedir. Kahramanın karşılaştığı her yeni mekân ya bir eşik ya da bir sınav işlevi görür. Bu eşik-mekânlar, kahramanın kimliğini dönüştürdüğü ve varoluşsal farkındalık kazandığı yerlerdir. Hikâyelerde en sık karşılaşılan durumlardan biri zor durumda kalan kahramanın yoldan geçen haramilerle arkadaş olmasıdır. Genellikle harami başını yener ve haramilerin başkanı olarak yönetimi ele geçirir. Yoldan gelenden geçenden haraç almaya başlar. Kahramanın dönüşümünü sağlayan bu süreç, kahramanı bir süreliğine de olsa yola çıkma amacından uzaklaştırır da anlatıcı bir şekilde kahramanı idealize edecek bir yönlendirme yapar. Kahraman, hikâyesinin sonuna geldiğinde “ideal tipi” yansıtacak özelliklere sahip olmalıdır. Genel olarak hikâyelerdeki ideal insan tipi modeli bir evlilik ile sonuçlanır. Bu bağlamda toplum kuralları ergin birey kavramını evlilik sürecini tamamlayan kişiler için kullandığı çıkarımı yapılabilir.

Halk hikâyeleri, yalnızca olay örgüsünü ve karakter ilişkilerini değil, aynı zamanda bu olayların geçtiği mekânları estetik, kültürel ve sembolik anlamlarla donatır. Anlatının duygusal yoğunluğunu artırma, karakterlerin iç dünyasını yansıtma ve anlatıya mitolojik ya da destansı bir derinlik kazandırma işlevi taşır. Dağlar, mağaralar ya da ırmaklar gibi doğal mekânlar, halk hikâyelerinde çoğu zaman sınav, arayış veya dönüşüm motiflerinin taşıyıcısı olarak yer alır. Kişileştirilen mekânlar, anlatının temposunu ve atmosferini de belirlemektedir. Özellikle dramatik yoğunluğu artırmak amacıyla kullanılan bu teknik, okuyucunun veya dinleyicinin olaylara duygusal olarak derinlemesine bağlanmasını sağlar. Bu bağlamda kişileştirilen mekânlar anlatının ruhsal çerçevesini güçlendiren imgeler olarak değerlendirilebilirken; kahramanı da dönüştüren bir gücü taşıdığı tespit edilmiştir.

Halk hikâyelerinde mekânsal dönüşümü sağlayan önemli noktalardan birisi de habercilerdir. Haberciler, çoğunlukla olayların gelişimini belirleyen kişiler, nesneler veya doğa olayları olabilir. İncelenen halk hikâyelerinde haberciler yalnızca olayların seyrini değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda mekânın fiziksel ya da simgesel anlamda dönüşümünü de sağlamaktadır. Hikâyede habercinin gelişile birlikte mekânda yaşanan dönüşüm, genellikle bir eylem çağrısını da beraberinde getirir. Kahraman, bir haberin veya işaretin ardından bulunduğu mekândan ayrılarak bir yolculuğa çıkar; ya da mekânın kendisi, yeni bir kimliğe bürünerek hikâyenin merkezine yerleşir. Ayrıca, habercilerin aracılığıyla mekânda ortaya çıkan bu dönüşüm, hikâyenin ritmini ve dramatik yapısını da etkiler. Mekân, bir haberin ya da kehanetin ardından dramatik bir yoğunluk kazanır. Bu, okuyucu ya da dinleyicide merak, gerilim veya hayranlık gibi duygular uyandırarak anlatının etkileyciliğini artırmaktadır.

Sonuç olarak, kolektif yapının kurallarını, yaşamını, doğayla etkileşimini aktaran halk hikâyelerinde mekân, yalnızca fiziksel bir unsur değil, anlatı yapısının ve karakterlerin içsel evriminin ayrılmaz bir parçasıdır. Mekânlar anlatılarda sadece bir fon görevi görmemektedir. Kahramanın kader çizgisini değiştiren/ dönüştüren, tekinsiz anlar yaratan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Mekân, bir süreci anlatan hikâyelerde birey, toplum ve kültür ilişkilerini derinlemesine anlamaya katkı sunabilecek bir unsur olarak düşünülebilir.



KAYNAKÇA

- Abdulla, K. (2015). *Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut*. Ali Duymaz (Akt.). İstanbul: Ötüken.
- Adıbelli, R. (2019). *Türk Kültüründe Su Kültü ve Çeşme Fenomenolojisi*. Kayseri: Kimlik.
- Alptekin, A. B. (2011). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ.
- Aristoteles. (2019). *Poetika*. Ömer Aygün (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Ayhan, D. (2022). *Mekânsal Aidiyet Mekân Sosyolojisine Bakış*. İstanbul: Çizgi.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Balkaya, A. (2014). Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma. *Milli Folklor*, Yıl: 26, sayı:102.
- Bascom, W. R. (2019). Folklorun Dört İşlevi. Ferya Çalış (Çev.). Halk Biliminde Kurumlar ve Yaklaşımlar 2. Geleneksel Yayıncılık: Ankara.
- Bayat, F. (2006). Türk Mitolojisinde Dağ Kültü. *Folklor- Edebiyat*. Cilt: 12, sayı: 46.
- Boratav, P. N. (1946/ 2011). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Bilgesu.
- Boratav, P. N. (2016). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu.
- Campbell, J. (2015). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Cemiloğlu, M. ve Türkmen, F. (2020). *Aşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Alâeddin Şenel (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Çetindağ, S. G. (2019). Köroğlu Destanı'nda Mezar Motifinin Sembolik Değerleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Dehri, A. (1933). *Çankırı Masalları*. Çankırı.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*. İstanbul: Kesit.
- Dundes, A. (2022) "Halk Kimdir?". *Halk Biliminde Kuramlar Yaklaşımlar 1*. Metin Ekici (Çev.). Ankara: Geleneksel.
- Dundes, A. (2022). Doku, Metin, Konteks. Metin Ekici (Çev.). Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1. Geleneksel Yayıncılık: Ankara.
- Dundes, A. (2022). Halk Kimdir? Metin Ekici (Çev.). Halk Biliminde Kurumlar Yaklaşımlar 1. Geleneksel Yayıncılık: Ankara.
- Duymaz, A. (2021). *Kerem ile Aslı Hikâyesi*. Ankara: Yapı Kredi.
- Eglen, Mehmet Serdal (2012), *Anadolu Sahası Aşık Hikâyelerinde Zaman ve Mekân*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Ekici, M. (1998). "Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi". *Milli Folklor*. Yıl:10, sayı:39, 25-39.
- Elçi, H. İ. (2003). *Roman ve Mekân- Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma.
- Elçin, Ş. (2011). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ.
- Ellul, J. (2004). *Sözün Düşüşü*. Hüsamettin Arslan (Çev.). İstanbul: Paradigma.

- Fabian, J. (1999). *Zaman ve Öteki*. Selçuk Budak (Çev.). İstanbul: Bilim ve Sanat.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: İmge.
- Gökyay, O. Ş. (2019). *Dede Korkut Hikâyeleri*. Ankara: Yeditepe.
- Göregenli, M. (2021). *Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Groh, J. M. (2016). *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?* Gürol Koca (Çev.). İstanbul: Metis.
- Güçbilmez, B. (2011). Tiyatronun Saklı Mahfazası: Sfenks/ Sahnedışı/ Khora. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 31 (1), 22-36.
- Gülbağ, M. (2023). Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi. *Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi*. Sayı: 3.2. ss. 78- 87.
- Günay, U. (2005). *Türkiye’de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ.
- İleri, S. (2015). *Dostlukların Son Günü*. Everest Yayınları: İstanbul.
- İlhan, M. E. (20218). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Ankara: Doğubatu.
- Jung, C. G. (2016). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kafka, F. (2019). *Dönüşüm*. İstanbul: Can.
- Kara Düzgün, Ü. (2018). “Türk Destanlarında Kahraman ve İktidar Olgusu”. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 12, ss. 279-288.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2019). *Yaban*. İstanbul: İletişim.
- Kaya, D. (1991). *Sivas’ta Aşıklık Geleneği ve Aşık Ruhsatı*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Tezi. Ankara.
- Kaya, D. (1997). Dualar ve Beddualar. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. ss. 99- 121.
- Korkmaz, R. (2021). Romanda Mekânın Poetiği. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin (Ed.), *Romanda Mekân içinde* (9-27). Ankara: Akçağ.
- Köse, S. (2013). Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde “Mitik Mekân” ve “Mitik Zaman” Algısı. *Turkish Studie*,
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel.
- Makas, Z. (2022). *Türk Halk Hikâyelerinde Zaman*. İstanbul: Akademi Kitabevi.
- Ong, W. J. (2020). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. Sema Postacıoğlu Banon (Çev.). İstanbul: Metis.
- Reichl, K. (2002). *Türk Boylarının Destanları*. Metin Ekici (Çev.). Ankara: TDK.
- Rene Descartes. (2024). *Felsefenin İlkeleri*. Mesut Akın (Çev.). İstanbul: Say.
- Sönmez, S. (2008). “Dağ Kültü İnancının Altay, Tıva ve Şor Destanlarındaki Yansımaları Üzerine Bir Araştırma”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şimşek, E. (1987). *Arzu ile Kamber Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: Elâzığ.
- Taşçı, H. *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*. İstanbul: Kaknüs.

- Türkan, K. (2023). *Tebdil-i Kıyafet*. “*Anadolu Masallarında Tebdi-i Kıyafet: Kamusal Alanda Kadın*”. Haz. Emine Gürsoy Naskali. (72-89). Çanakkale: Paradigma.
- Türkmen, F. ve Cemiloğlu, M. (2009), *Âşık Şevki Halıcı’dan Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkmen, Fikret vd. (2020). *Âşık Şeref Taşlıova Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Koç, Y. (1994). “Mekân ve Nesne”. *İstanbul University Press*, Sayı: 29.
- Yıldız, H. (2024). “Tıflî Hikâyelerindeki Kadın Tiplerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine Üzerindeki Etkisi”. *Türk Dünyası Kadın Araştırmaları Dergisi*, 3(5): 62-76.
- Yücel Çetin, A. (2016). *Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*. Ankara: Kitabevi.



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Münevver GÜLBAĞ

Eğitim Durumu:

Lisans: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Yüksek Lisans: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Yayınlar:

1. Ezgi Metin Basat, Köy Oda Oyunları ve Folklorun Tiyatrallığı. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2022. Milli Folklor, 2023. Kitap Tanıtımı.
2. Halk Hikâyelerinde ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi, Uluslararası Tiyatro Araştırma Derneği 1. UTAD Konferansı, 2023.
3. Kam Büre Beyoğlu Bamsı Beyrek Boyu'nun Anagnorisis Kavramı Bağlamında İncelenmesi, 6. Uluslararası Kültür, Sanat ve Edebiyat Kongresi, 2023.
4. Gülef ve Musallar Köy Oda Oyunlarının İd, Ego, Süperego Bağlamında Değerlendirilmesi, V. Uluslararası Multidisipliner Bilimsel Çalışmalar ve Küresel Uygulamalar Kongresi, 2023.