

ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi

Münevver Gülbağ | Yüksek Lisans Öğrencisi | Ahi Evran Üniversitesi
munevver.glb@gmail.com

Özet

Tarihsel olarak farklı biçimlerde konumlanmasıyla birlikte konvansiyonel bir tiyatrodan bahsedildiğinde sahne, eksiksiz olarak tüm öğelerini bütünlüklü bir yapı içerisinde bulunduran ve hiçbir şeyin rastlantıya bırakılmadığı yapı olarak karşımıza çıkar. Seyircinin tüm eylemlerle karşı karşıya kaldığı sahne, kendi içinde gizli bir eylem akışı daha barındırır. Söz konusu bu akışın mekânı ise “sahne dışı”dır. Sahne dışı, seyirciden uzak ve sessiz bir alan olarak görülse de tüm öykünün akışını değiştirebilecek güce sahiptir. Bu çalışmada ise iki farklı tür olan halk hikâyesi ve tragedya türlerinde sahne dışından gelen bir haberin kahramanın hikâyesini dönüştürme biçimindeki benzerlikler incelenecektir. İlk olarak tragedyanın gösterime bağlı özellikleri ile halk hikâyesinin anlatıma bağlı özellikleri arasındaki farklar üzerinde durmak gereklidir. Ancak burada halk hikâyesinin ozanlar ve âşıklar tarafından seyirciye açık bir alanda performatik özelliklerle anlatılması, seyircinin zaman zaman anlatıya müdahale etmesi sonucu anlatının değiştirilişi, halk hikâyesinin de gösterime dayalı bir tür olarak tragedya ile benzerlik taşımasını sağlar.

Sahne dışından gelen ancak sahneyi etkileyen bu kavram, Aristoteles tarafından “peripetia” kavramı ile açıklanmıştır. Türkçeye “baht dönüşü” olarak aktarılan kavram, öykü kahramanlarının eylemsel izleğinin, sahne dışından gelen bir haber ile değişmesini sağlar.

Bu çalışmada tragedya da oldukça belirgin olan baht dönüşü sürecinin sözlü edebiyattaki karşılığı anlatının performans dönüşümündeki işlevi üzerinden tartışılmaktadır. Halk hikâyesinin anlatım mekânı tragedya da farklıdır. Hikâyelerin anlatıldığı mekânlar, anlatıcı ve dinleyicinin bir arada bulunduğu mekânlardır. Mekânda bulunan dinleyiciler anlatının akışını değiştirecek güce sahiptir. Bu nedenle bir öykü dinleme biçimi olarak görülse de anlatı mekânı sahneye; dinleyiciler de seyirciye dönüşebilirler. Anlatıcı, türe uygun bir sonla bitirecekken seyircilerin anlatıya dahil olmalarıyla öykünün akışını değiştirir ve hikâyeyi farklı bir sonla bitirir. Böylece seyircinin müdahalesi anlatıya ve anlatıcı da sahne dışına etki eder. Bilindik bir tragedya örneğinin defalarca izlenmesi gibi halk hikâyeleri de defalarca anlatılır. Burada seyircideki heyecan ise kahramanların eylemlerini dönüştürür. Örneğin tragedya da sahne dışından gelen haber ve halk hikâyesinde kahramanın karşısına tesadüfen çıkan birinin söylemi, eylemi tamamen değiştirir. Böylece bağlamsal ve gösterimsel olarak farklı duran bu iki tür benzer biçimde bir kurguya sahip olurlar. Bütün bunlardan hareketle haberci kavramının işlevi, kahraman ve eylem ilişkisinde iki farklı tür üzerinde karşılaştırılarak incelenecektir. Çalışmanın örnekleri *Bakkebalı, Elektra* ve *Antigone* tragedyaları ile *Tabir ile Zübre, Arzu ile Kamber* ve *Kerem ile Ash* hikâyelerinden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

anlatıcı,
baht dönüşü,
gösterim,
sahne dışı,
police detectives.

Makale Bilgileri:

Geliş : 17.09.2023

Kabul : 20.11.2023

Citation Guide:

Gülbağ, Münevver. “Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberın Öyküye Etkisi.” *ETKİ: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 78-87.

ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

The Effect of Off-Stage Narratives on the Plot in Folk Tale and Tragedy Genres

Münevver Gülbağ | Postgraduate Student | Ahi Evran Üniversitesi
munevver.glb@gmail.com

Abstract

When talking about a conventional theater, it is referred to as a stage that encompasses all its elements within a cohesive structure, where nothing is left to chance. The stage, where the audience faces all the actions, also harbors a hidden flow of actions within itself. The space of this flow is known as the “offstage.” Although the offstage is perceived as a distant and silent area, it has the power to alter the course of the entire narrative. This study examines the similarities in how a news from offstage transforms the protagonist's story in two different genres: folk tales and tragedy.

Firstly, it is necessary to emphasize the differences between the performance-dependent characteristics of tragedy and the narrative-dependent characteristics of folk tales. However, the performance of folk tales in an open space by bards and minstrels, the occasional intervention of the audience in the narrative resulting in its alteration, allows folk tales to share similarities with tragedy as a performance-based genre.

This concept of an external event that influences the stage, but is influenced by it, was explained by Aristotle through the concept of “peripeteia.” Translated into Turkish as “baht dönüşü” (a turn of fate), this concept causes a change in the course of the story's characters' actions through news coming from offstage.

This study discusses the function of the turn of fate process, which is quite prominent in tragedy, through its transformation into performance in oral literature. The narrative space of folk tales differs from that of tragedy. The places where stories are told are spaces where the narrator and the listeners are present together. The listeners in the space have the power to alter the flow of the narrative. Therefore, although it is seen as a way of listening to a story, the narrative space can turn into a stage, and the listeners can become the audience. The narrator, who would have ended the story with a suitable ending for the genre, changes the flow of the story and concludes it with a different ending due to the involvement of the audience. Thus, the intervention of the audience affects the narrative, and the narrator affects the offstage. Just like a well-known tragedy being watched repeatedly, folk tales are also narrated repeatedly. Here, the excitement in the audience transforms the actions of the characters. For example, in tragedy, a news from offstage, and in folk tales, the words or actions of someone who coincidentally appears before the protagonist, completely alter the course of events. Thus, despite their contextual and representational differences, these two genres have a similar structure. Based on all these, the function of the messenger concept will be examined by comparing two different genres in terms of the relationship between the protagonist and the action. The examples in the study consist of the tragedies “The Bacchae,” “Electra,” and “Antigone,” as well as the folk tales “Tahir and Zühre,” “Arzu and Kamber,” and “Kerem and Aslı.”

Keywords:

narrator,
turn of fate,
performance,
offstage.

Article History:

Received : 17.09.2023

Accepted: 20.11.2023

Citation Guide:

Gülbağ, Münevver. “Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi.” *ETKİ: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 78-87.

Giriş

Milli kültürümüzün taşıyıcısı durumunda olan anlatmaya bağlı türler içerisinde destandan sonra ortaya çıkan halk hikâyeleri, türler arasında önemli bir yere sahiptir. Halk edebiyatı alanında önemli çalışmalar yapmış olan Alptekin; halk hikâyelerinden bahsederken, şöyle bir tanım yapmıştır: “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 20).

Halk hikâyeleri, ilk olarak “kıssa” ve “rivayet” olarak anılan, içerisinde masal, efsane, vb. türleri de barındıran, ideal insan tipinin özelliklerini içeren, âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan, nazım- nesir karışımı anlatmalar olarak tanımlanabilir.

Sözlü kültür ortamında oluşum gösteren halk hikâyeleri, âşıklar ve meddahlar tarafından köy kahveleri, köy odaları gibi birlikte toplanılan mekânlarda anlatılır. Âşık- dinleyici etkileşiminin olduğu bu mekânlarda anlatı performansa dönüşebilir. Anlatı mekânında konvansiyonel bir sahneden bahsetmek söz konusu değildir. Burada oluşturulan sahne, anlatıcı ve dinleyicinin birlikte, yaratım süreciyle oluşturduğu bir sahnedir. Âşık seyircilerle aynı noktadadır. Bu durumda seyirci, anlatılan hikâyeyi etkilemekte hatta hikâye akışını değiştirmektedir. Ayrıca âşığın performansını etkileyen bağlam, seyirci kitlesi ile değişim göstermektedir.

Performans kuramının ilk deneyi olarak değerlendirilen İlhan Başgöz’ün, 1967 yılında Posofta Âşık Sabit Müdami, namı diğer Posoflu Müdami ile anlatıcı ve dinleyici arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin anlatıya etkilerini merkeze alan deneyi ile değerlendirilebilir. Deneyde Müdami’ye iki gün art arda kültürel seviyesi farklı dinleyiciler karşısında “Öksüz Vezir” hikâyesi anlatılır.

“Âşık, ilk gün yerel halkın gittiği sıradan bir Posof kahvesinde, ikinci gün ise kaymakam, savcı, doktor, öğretmen, daire müdürü, memur gibi ilçe aydınlarının toplandığı Öğretmenler Birliği Salonu’nda aynı hikâyeyi anlatır. Kahvede anlatılan hikâye süresi ile salonda anlatılan hikâye süresi değerlendirildiğinde hikâyenin köy kahvesinde daha uzun anlatıldığı tespit edilir” (Güvenç 74).

Böylece anlatıcı ve dinleyici arasındaki etkileşimin performans üzerindeki değiştirici özelliği kanıtlanmıştır. Dinleyicinin anlatıcıya etkisi, anlatıcının performansını etkilemektedir. Buradan hareketle hikâye anlatıcısının tiyatral bir bağlamda incelemesi yapılabilmektedir. Çalışmada gösterimsel ve bağlamsal olarak birbirinden farklı iki tür (halk hikâyesi ve tragedya) ile kurulan benzerlik performatif bağlamdadır.

Tragedya türünün gelişimi incelendiğinde tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ. Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen *dithrambos* şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim ve kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi eklenince tiyatronun dialog çekirdeği oluşmuş oldu. “Yunanca teke anlamına gelen *tragos* sözcüğü ile şarkı anlamına gelen *aoide* sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı *tragoidia* (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü” (Şener 16). Şener’den alıntılanan bu pasajda tragedyanın dini törenlerden doğduğu ifade edilmektedir. İnsanın anlam arayışı, başına gelen olağanüstü olaylar ve bu olaylara müdahale etme sınırlılığı onu daha üstün bir güç olarak gördüğü tanrılara yönlendirmiştir. Oyunlarına tanrıları da dahil ederek yaşamın katlanılmaz acısı ve korkularına ancak üstün güçlerinde başına geldiğini düşünerek hayatına devam etmiştir. Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu’nda bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Yunanlı, varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu: yaşayabilmek için, bunların önüne, Olympos’taki parlak düş ürününü koyması gerekiyordu. Yoksa, bu kadar aşırı duyarlı, bu kadar delidolu arzulu, böyle eşsiz acı çekme yeteneğine sahip bu halk, nasıl katlanabilirdi varoluşa, aynıını daha yüksek bir şanla çevrili bir biçimde tanrıların da yaşadığı gösterilmeseydi?” (Nietzsche 28).

Tragedyanın trajik kahramanını değerlendiren Aristoteles, tragedya karakterinin ahlak yönünden iyi olması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü dramatik kuram için bu gereklidir. Seyircinin, kahramana duyacağı yakınlık, trajik haz ile mümkün olur. Kral Oidipus, kaçtığı yazgının kurbanı olur ve babasını öldürerek annesiyle evlenir. Ancak seyirci Oidipus’un ensest ilişkisinde kahramanı ahlaki yönden suçlamaz. Çünkü karakter ahlaki yönden iyidir. Onu annesiyle evlendiren kaderidir. W. Shakespeare’in Hamlet’inde, Hamlet, annesi ve amcasının evliliğinde babasının ölümünden annesi ve amcasını sorumlu tutar. Ancak kimse Hamlet’in babasının ölümünden çok amcasının, annesi ile evlenmesine odaklandığına dikkat etmez. Seyirci, babası öldükten sonra annesi ile Hamlet’in birlikte olmak isteyebileceğini düşünmez ve “haklı davasında” kahramanı destekler. En trajik olaylar anne, baba, kardeş, eş, dost arasında var olur.

“Böyle acı verici bir hareket birbirleriyle akraba(dost) olan kişiler arasında ortaya çıkarsa, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, ana oğulu ya da oğul anayı öldürür ya da bu niyeti besler ya da bu çeşitten bir şey yaparsa, işte bu hareketler, tragedyanın araması gereken hareketlerdir” (Aristoteles 35).

Halk hikâyesi metinleri de incelendiğinde, tragedyanın trajik kahramanını halk hikâyeleri kahramanlarına benzetmek abartılı bir söylem olmayacaktır. *Kerem ile Aslı* hikâyesinde Kerem ile Aslı farklı dinlere mensup oldukları için Aslı'nın ailesi kızlarını Kerem'den uzaklaştırır. Kerem inatla Aslı'yı takip eder. Dinleyici, hikâye boyunca trajik kahraman Kerem için üzülür. Fakat dinleyici, Aslı'nın din değiştirmek istemeyeceğini düşünmez. *Arzu ile Kamber* hikâyesinde aynı evde kardeş gibi büyüyen iki çocuğun birbirlerine âşık olmaları dinleyiciler tarafından sorgulanmaz. Çünkü tragedya da olduğu gibi halk hikâyesi kahramanları için de Aristoteles'in söylemi geçerlidir. Kahraman ahlaki yönden iyi olmalı dinleyici/ seyirci, kahraman ile trajik bir yakınlık kurmalıdır.

Trajik kahramanın alın yazısındaki değişim noktası baht dönüşü kavramıyla açıklanmaktadır. Aristoteles kavramı, “eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi” olarak ifade etmiştir. Anlatının olağan akışının “sahne dışından” gelen bir haberle değişime uğraması ve anlatının olağan seyrini değişim noktası baht dönüşünün gerçekleştiği andır. Baht dönüşünün yaşanması için haberci, sahnenin gizil kaynağı sahne dışından gelir. “Sahne dışı, temsil edilecek dünyanın bilgisi, sahne dışından geçerek sahneye gelir, sahneden çıktığında ise, başka bir şeye dönüşmek üzere oraya geri döner. Sahne dışı sahneyi zamanı gelene kadar saklayan rahimdir” (Güçbilmez 32). Sahne dışı tekinsizliğin mekânıdır. Sahneye geldiği andan itibaren anlatının akışını değiştirebilecek yapıya sahiptir. Sahne dışından gelen ses, sahnede etkisini gösterir ve tekrar durgunluğa, sahne dışının tekinsiz mekânına döner. Örnek olarak, “Oidipus'ta çoban, sevindirici 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 34). İncelenen tragedya ve halk hikâyesi metinlerinde haberci kavramı örnekleri değerlendirilerek öyküye etkisi sorgulanmıştır:

Euripides'in Bakkhalar, tragedyasında; haberci Pentheus'a Bakkhalar hakkında bir haber getirir:

“Haberci (Çoban):

Güneş ilk ışıklarıyla toprağı ısıtmaya başlarken, otlattığım öküz sürüsüyle yüksek dağların başında düz ve kayalık bir yere varmıştım. Üç alay kadın, üç koro gördüm; birinin başında Autonoe, birinin başında Agaue, senin anan, birinin başında da İno vardı. Dediklerine göre ölümlülere keder dağıtan şarabı veren oymuş. Şarap olmazsa insanlar için ne aşk kalır ne de başka bir zevk.

Pentheus:

Bakkhalarla savaşmaya gidiyoruz. Bu kadınların ettiklerine katlanırsak bundan sonra erkek diye gezmeyelim” (Euripides 33-36).

Haberci sahne dışından gelir. Pentheus'a haberi verdikten sonra tekrar sahne dışına döner. Ancak anlatının akışına müdahale edilmiştir. Pentheus aldığı haberden sonra Bakkhalara karşı savaş açmıştır. Haberci sahneye tekrar geldiğinde Pentheus'un ölüm haberini getirir.

“Korobaşı:

Ne var? Bize Bakkhalardan yeni bir haber mi getiriyorsun?

Haberci:

Ekhion'un oğlu Pentheus öldü” (48).

Sahne dışından gelen haber öykü akışını değiştirirken kahramanın da kaderini değiştirmiştir.

Sophokles'in Elektra tragedyasında haber, Mürebbi tarafından getirilir. Bu haber Orestes'in oyunun bir parçası yalan haberdur. Bu haberden sonra Elektra, annesini öldürmek için kendisi planlar yapamaya başlar.

“Klytaimnestra:

Ne görevi yabancı? Söylesene, bir dost tarafından geldiğine göre, kötü haber vermeyeceksin anlaşılın.

Mürebbi:

Orestes öldü. İşte kısaca getirdiğim haber” (Sofokles 23).

Sofokles'in Antigone tragedyası, haberciler sırasıyla şöyledir:

“Nöbetçi:

Tamam söylüyorum. Ölüyü... Demin... Birisi örtmüş kuru toprak yığılmış üstüne, törenini duasını yapıp gitmiş” (Sofokles 77).

Polüneikes'in gömüldüğü haberini Kreon'a verir. Kreon haberden sonra hiddetle Antigone ve kız kardeşini öldürme kararı verir.

“Teiresias:

Öğreneceksin, bilicilik sanatıma güven, kulak ver hele.

Kuşları gözetleyip fal baktığım

her zamanki yerimde oturuyordu,

(.....) Öyleyse işit, güneşin kendi kendisiyle yarışan

ateş arabası gökte birkaç çevrimini tamamlamadan
senin kanından ölecek
günahını yüklediğin ölümlerin karşılığı
(...) çok geçmeden kadın ve erkek feryatları
senin evinden yükselecek(...)" (78).

Teiresias, Kreon'a oğlunun öleceği haberini verir ancak Kreon sahne dışından gelen haberi dikkate almaz ve olay akışını değiştirmez. Ancak ulağın getirdiği haberle kör kâhin Teiresias'ın getirdiği haber doğrulanır.

“Ulak:

Hamiton öldü, kendi...

Koro Başı:

Babası mı öldürdü?

Ulak:

Kendi canına kıydı, babası iteledi onu bu ölüme” (80).

Ulağın getirdiği haberi duyan Kraliçe de canına kıyar. Bu haberi yine ulak vasıtasıyla alırız:

“Ulak:

Efendimiz, buraya gelirken

acı bir yükte geldin

bir ikinci acı da

içerde bekliyor seni.

Kreon:

Bunun üstüne acı olur mu?

Ulak:

Kraliçe öldü, şu ölümün zavallı anası öldü

kederinden bir bıçak saplayıp bağrına” (84).

Tragedya metinlerinde haberci, sahne dışından gelir öykü akışını değiştirir ve sahne dışına tekrar döner. Halk hikâyelerinde haberci anlatıda hikâye kahramanının karşısına çıkan bir derviş, atlı, yoldan gelen herhangi biri ya da bir söylem olabilir. Halk hikâyelerindeki baht dönüşü örnekleri

şöyledir:

“Meğer padişahın bir Arap kölesi vardı. Bu Arap son derece hilekâr ve bencil idi. Zühre ile Tahir’in birbirlerini öğrenmiş, söylediklerini dinlemişti. (...) Hain Arap görüp işittiklerini bire bin katarak Zühre’nin annesine anlattı” (Türkmen 220). Zühre’nin, Tahir’le görüştüğünü öğrenen annesi, olayları padişaha anlatır. Padişah Tahir ile Zühre’nin görüşmelerinde bir mani görmese de Zühre’nin annesi kızının Tahir’e vermek istemez. Padişaha büyü yaptırarak Tahir’den soğutur ve saraydan kovdurur.

Tahir’den ayrılan Zühre, gönlünü avutmak için babasına bir saray yaptırır. Tahir, Zühre’nin köşkte olduğunu öğrenince köşkün önünde söyleşirler. Ancak köşkün önüne gelen Tahir’i gören gözcüler, Arap köleye Tahir’i gördüklerini söylerler.

“Arap köleye haber verdiler. Arap köle de hemen padişaha gidip olanları anlattı. Padişah gazaba gelip, adamlarını gönderdi” (Türkmen 222). Tahir bu kez de Mardin’e sürgüne gönderilir.

Mardin’e sürgüne giden Tahir, kervancı Keloğlan’dan Zühre’nin selamını alır. Selamı aldıktan sonra düşüp bayılır. Ayıldığında iki rekât namaz kılp dua eder. Hızırın yardımıyla Zühre’nin köşküne gelir. Fakat yine köşkün etrafındaki gözcüler (Kara Köle) padişaha haber verirler. Padişahın adamları Tahir’in elini kolunu bağlayarak sadıkla suya bırakırlar.

Tahir, sandıktan kurtulur. Tekrar Zühre’nin şehrine geldiğinde Zühre’nin düğünün kurulduğu haberini Dadısı’ndan alır. Zühre’nin evlendiği haberini alan Tahir, kadın kılığına girerek düğüne gider. Düğünde Arap köle Tahir’in kim olduğunu anlar ve padişaha söyler. Tahir padişah tarafından öldürülecekken dua eder ve ruhunu teslim eder.

Anlatı boyunca iki âşığın kavuşmalarını engelleyen sahne dışının kahramanı Arap Köle olmuştur.

Arzu ile Kamber Hikâyesi’nde, Arzu’yu görmek için gelen Kamber, arkadaşlarının verdiği bir haberle Arzu’nun düğününün kurulduğunu öğrenir.

“Efendim, Arzu’nun atlıları köyün karşısına gelince Kamber sordu arkadaşlarına:

-Şu atlılar mıdır Arzu’nun atlıları” (Türkmen- Cemiloğlu 248). Haberi alan Kamber hemen Fırat tarafına koşmaya başlar. Atından iner ve kendini ırmağa atar. Arzu da arkasından ırmağa atlar. Âşıklar Fırat’ta kavuşurlar.

Yol üzerinde karşılaşılan ve hikâyenin akışını değiştiren atlılar, öyküyü etkiledikten sonra sahne dışına çekilir.

Kerem ile Aslı Hikâyesi, dini farklılık sebebiyle aşıklar bir türlü bir araya gelemezler. Kerem,

hikâye boyunca çeşitli kişilerden aldığı haberlerle Aslı'nın izini bulmaya çalışır. Aldığı her haber Kerem'in yolculuğunda baht dönüşlerinin yaşanmasına sebebiyet verir.

“Ol zamana kadar çoban didi ki: Aradığınız Müsliman mı yohsa re'aya, didi. Ol- vakit Sofi, kızın babası keşiş ve anası bir acuze karıdır, didi. Çoban, aradığınız adamlar buradan savışub Eylan şehrine gittiler, didi. Ol- vakit çoban, Kerem Han'a du'a idüb yola revan oldular” (Duymaz 67).

“Gelindir cevabına ol- vakit, senden evvel İsa ta'ifesinden dört can geçdi, sendeki çevrenin bir eşini anda gördüm, andan bildüm ki aradığın Pek şehrinde dir, git anda bul, didi” (Duymaz 77).

Kerem, hikâyeye etki eden haberciler olmasa Aslı'nın izini takip edemeyecekti. Haberci, öykünün devamlılığını sağlayan bir güce de sahiptir.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada, anlatmaya ve göstermeye bağlı iki farklı türün benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde tartışılmıştır. Sözlü edebiyatın bir ürünü olan halk hikâyelerinin tiyatral yapısı değerlendirilmiştir. Anlatıcı -dinleyici arasındaki etkileşim, anlatıyı tiyatral bir bağlama taşımaktadır. Sözlü kültürde oluşum gösteren bir türün konvensiyonel bir sahnesi yoktur. Ancak bağlamsal olarak anlatıcının hikâyeyi anlatmaya başladığı an anlatının performansına; anlatı mekânını da sahneye dönüştürür. Âşık, anlatıya başladığında dinleyiciyi duygusal olarak etkiler ve performansını icra eder.

Her iki türde de öyküde fon karakter olarak bulunan, bir an sahnede olan ve sonrasında nerede olduğu bilinmeyen sahne dışının kahramanı “haberci” baht dönüşünü yaratır. Sahne dışı, sahnenin anahtarlarının bulunduğu gizil/ tekinsiz mekândır. Seyirci tekinsiz mekânı merak etmez ancak öykünün düğümlerini çözen, öyküye yön veren haberler sahne dışından gelir.

Sonuç olarak sözlü kültürde oluşan türler her ne kadar bağlam değiştirmiş olursa olsun donmuş yapılar değildir. Sözlü kültürün performatif yapısı metinler özelinde değerlendirilmeli ve metinlerarası çalışmalarla deşifre edilmelidir.

Kaynakça

- Alptekin, Ali Berat. *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2011. Baskı.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011. Baskı.
- Duymaz, Ali. *Kerem ile Ash Hikâyesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012. Baskı.
- Euripides. *Bakchalar*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019. Baskı.
- Güçbilmez, Beliz. Tiyatronun Saklı Mahfazası: Sfenks/ Sahnedişi/ Khora. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 31. Sayfa: 21-36. 2011.
- Güvenç, A. Özgür. *Halk Hikâyesinin İşlevleri*. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Sayı: 73. Sayfa: 53-83. 2022.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015. Baskı.
- Sophokles, *Antigone*. Çev. Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları, 2011. Baskı.
- Sophokles. *Elektra*. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019. Baskı.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2006. Baskı.
- Türkmen, Fikret ve Mustafa Cemiloğlu. *Aşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2020. Baskı.
- Türkmen, Fikret. *Tabir ile Zühre İnceleme Metin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998. Baskı.